مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية محكمة (معتمدة) شهرية

يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

العدد السبعون (ديسمبر ٢٠٢١)

الترقيم الدولي: (2536-9504)

الترقيم على الإنترنت: (2735-5233)

لا يسمح إطلاقا بترجمة هذه الدورية إلى أية لغة أخرى، أو إعادة إنتاج أو طبع أو نقل أو تخزين أي جزء منها على أية أنظمة استرجاع بأي شكل أو وسيلة، سواء إلكترونية أو ميكانيكية أو مغناطيسية، أو غيرها من الوسائل، دون الحصول على موافقة خطية مسبقة من مركز بحوث الشرق الأوسط.

All rights reserved. This Periodical is protected by copyright. No part of it may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission from The Middle East Research Center.

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)

مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحكَّمة

متخصصة

في شئون الشرق الأوسط

مجلة مُعتمَدة من بنك المعرفة المصري

موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (*ARCI*) . المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت *Clarivate* الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (*ARCIf*) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعًا على موقع دار المنظومة.

العدد السبعون - ديسمبر ٢٠٢١

تصدر شهريًّا

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

المطبعة
مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press

مجلة بحوث الشرق الأوسط (مجلة مُعتمدة)
دوريَّة علميَّة مُحكَّمَة (اثنا عشر عددًا سنويًّا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رئيس مجلس الإدارة
الأستاذ الدكتور / هشام تمراز
نائب رئيس الجامعة لشئون المجتمع وتنمية البيئة
ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور / أشرف مؤنس
مدير مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير

أ.د. محمد عبد الوهاب (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. حمدنا الله مصطفى (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. طارق منصور (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. محمد عبدالسلام (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. وجيه عبد الصادق عتيق (جامعة القاهرة - مصر)
أ.د. أحمد عبد العال سليم (جامعة حلوان - مصر)
أ.د. سلامة العطار (جامعة عين شمس - مصر)
لواء د. هشام الحلبي (أكاديمية ناصر العسكرية العليا - مصر)
أ.د. محمد يوسف القريشي (جامعة تكريت - العراق)
أ.د. عامر جادالله أبو جبلة (جامعة مؤتة - الأردن)
أ.د. نبيلة عبد الشكور حساني (جامعة الجزائر٢ - الجزائر)

إشراف إداري
عبيـر عبدالمنعم
أمين المركز

سكرتارية التحرير
نهـا نـوار رئيس وحدة البحوث العلمية
ناهد مبارز رئيس وحدة النشر
رانـدا نـوار وحدة النشر
زينب أحمد وحدة النشر
رشا عاطف وحدة النشر

المحرر الفني
ياسر عبد العزيز
رئيس وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني
وحدة الدعم الفني

تدقيق ومراجعة لغوية
د. تامر سعد محمود

تصميم الغلاف أ.د. وائل القاضي

توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: أ.د. أشرف مؤنس، رئيس التحرير
البريد الإلكتروني للمجلة: Email: middle-east2017@hotmail.com

- وسائل التواصل:

جامعة عين شمس- شارع الخليفة المأمون- العباسية- القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566
تليفون: 24662703 (202+) فاكس: 24854139 (202+) (موقع المجلة موبايل/واتساب): 01098805129(2+)
ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg
ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر

مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير أ.د. أشرف مؤنس

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - مصر
- أ.د. أحمد الشربيني عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. السيد فليفل عميد معهد البحوث والدراسات الأفريقية السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر رئيس قسم التاريخ السابق - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أيمن فؤاد سيد رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
- أ.د. جمال شفيق أحمد محمد عامر كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حمدي عبد الرحمن كلية الحقوق - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حنان كامل متولي وكيل كلية الآداب لشئون التعليم والطلاب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. صالح حسن المسلوت رئيس قسم التاريخ والحضارة الأسبق - كلية اللغة العربية
  فرع الزقازيق - جامعة الأزهر – مصر
  وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
- أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة كلية الآداب - جامعة المنيا،
  ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
- أ.د. عاصم الدسوقي عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
- أ.د. عبد الحميد شلبي كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د. عفاف سيد صبره كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د.عفيفي محمود إبراهيم عبدالله كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
- أ.د. فتحي الشرقاوي كلية الآداب - نائب رئيس جامعة عين شمس السابق - مصر
- أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
- أ.د. محمد السعيد أحمد كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- لواء/ محمد عبد المقصود رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
- أ.د. محمد مؤنس عوض كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان
  قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
- أ.د. مصطفى محمد البغدادي كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. نبيل السيد الطوخي كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
- أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العَلاّف — جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني — كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو — جامعة مؤتة- الأردن
  مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. أحمد عمر الزيلعي — جامعة الملك سعود- السعودية
  الأمين العام لجمعية التاريخ والآثار التاريخية
- أ.د. عبد الله حميد العتابي — كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي — جامعة أم القرى - السعودية
  عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري — جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. مجدي فارح — رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس١ - تونس
- أ.د. محمد بهجت قبيسي — جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي — كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* — Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* — Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* — University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* — Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* — Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* — Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

محتويات العدد ٧٠

عنـوان البحـــث الصفحـــة

- **الدراسات التاريخية:**

١) **أضواء على مذبحة بيت المقدس (١٥- ٢٥ يوليو ١٠٩٩م) من خلال وثائق الجنيزة اليهودية** ..... ٣ – ٢٦

أ.د. محمد مؤنس عوض

٢) **أشباه الخليفة هشام المؤيد بالله وأثرهم في أزمة الحكم فى الأندلس في عصر ملوك الطوائف** ..... ٢٧ – ٧٤

د. راكان ذعار المطيري

٣) **مجهودات السيدة زبيدة أم جعفر في سقاية الحجاج وتمهيد الطرق إلى بيت الله الحرام** ..... ٧٥ – ٩٨

الباحث/ حمد فهد حمد العازمي

٤) **أنواع السياسات العامة** ..... ٩٩ – ١٣٤

أ.م.د. فرح ضياء حسين

- **الدراسات الاجتماعية:**

٥) **دور مسلسلات الكارتون المصرية في معالجة القيم الاجتماعية للطفل المصري «دراسة تحليلية»** ..... ١٣٧ – ١٨٠

الباحثة/غدير إبراهيم محمد محمد علي

٦) **الثقافة التنظيمية ودورها في تعزيز المسؤولية الاجتماعية للمرؤوسين «دراسة تحليله لآراء عينة من متخذي القرار في الشركة العامة للصناعات الدوائية»** ..... ١٨١ – ٢١٦

م.د. محمود شكر محمد & أ.م.د. فاضل حمد القيسي

م.د. عماد خليل إسماعيل

تابع محتويات العدد ٧٠

عنــوان البحـــث الصفحـــة

- **دراسات علم النفس:**

٧) **دراسة مقارنة محكية المرجع لقياس معامل مؤشر حساسية المفردات بين طريقة (COX & VARGAS) وبين طريقة (POPHAM) لاختبار التحليل الناقد** ..... ٢١٩ – ٢٧٠

أ.د. صفاء طارق حبيب كرمة

أ.م.د. بلقيس حمود كاظم الحجامي

٨) **الثقافة وبناء الشخصية المصرية «رؤية سوسيولوجية»** ..... ٢٧١ – ٣١٤

الباحث/ السيد محمد مسلم حليفي

- **الدراسات القانونية:**

٩) **فلسفة حماية المستهلك وتمييزه عن المهني** ..... ٣١٧ – ٣٥٠

د. قيس موسى حسين محمد الشمري

١٠) **العقوبة التأديبية في ضوء ضماناتها اللاحقة وتطور مبدأ التناسب في القانون والقضاء الكويتي** ..... ٣٥١ – ٣٩٠

د. طلال سعود غيث السويط

- **الدراسات الفنية:**

١١) **غرائبية الشكل واللون في رسوم طلبة قسم التربية الفنية** ..... ٣٩٣ – ٤٢٦

الباحثة/ أسوان عبد الرضا طاهر

١٢) **رؤى مفاهيمية في تشكيل ما بعد الحداثة** ..... ٤٢٧ – ٤٥٢

الباحثة/ شيماء وهيب خضير

١٣) **أداء الممثل في الدراما الراقصة (الكوريوغراف) بالمسرح العراقي** ٤٥٣ – ٤٧٤

أ.م.د. مظفر كاظم محمد & م.م. حاتم مهدي محمد

١٤) **السرد التاريخي بين الواقع والمتخيل «أحلام السلطان تيبو نموذجًا»** ..... ٤٧٥ – ٤٩٤

الباحثة/ رانيا عبدالرؤوف يوسف إبراهيم فتح الباب

تابع محتويات العدد ٧٠

عنـوان البحـــث	الصفحـــة

- **الدراسات اللغوية:**

15- **Rania Khalil's Flag Piece: A New Historicist Approach to The Issue of Imperative Patriotism in Post-9/11 Arab American «Theatre and Performance»** .....
Shimaa Mowafi
قطعة علم رانيا خليل مقاربة تاريخية جديدة لمسألة الوطنية الحتمية في فترة ما بعد الحادي عشر من سبتمبر/ أيلول العربي الأمريكي «المسرح والأداء»
الباحثة/ شيماء السيد محمد موافي — 1-18

16- **A Linguistic Analysis of Nazik Al-Malika's Poem "ʔana" and its Two English Translations: A Systemic Functional Approac** .....
Ahlam Mhmood Najm — 19 - 46

17- **Understanding International Conflict, Cooperation, and Integration: A Comparative Theoretical Approach** .....
Dr. Wafaa A. Alaradi
منظور مقارن في فهم الصراع والتعاون، والاندماج الدوليين
د. وفاء العرادي — 47 - 68

أداء الممثل في الدراما الراقصة (الكوريوغراف) بالمسرح العراقي

أ.م.د. مظفر كاظم محمد

قسم الفنون المسرحية – قسم تمثيل

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

م.م. حاتم مهدي محمد

قسم الفنون المسرحية – قسم تمثيل

معهد الفنون الجميلة – وزارة التربية – بغداد

www.mercj.journals.ekb.eg

الملخص:

تضمن البحث على الإطار المنهجي بداية في المقدمة التي احتوت على مشكلة البحث والحاجة إليها، وهدف البحث الذي حاول التعرَّف على قدرة الممثل العراقي في تطويع مهاراته الجسدية والفكرية في توصيل المعاني من خلال الكوريوغراف، أما أهمية البحث فقد جاءت لتسليط الضوء للعاملين والمشتغلين في ميدان المسرح، ثم حدود البحث والذي أقتصر على العروض المقدمة في مدينة بغداد.ثم تحديد المصطلحات والتي تضمنت (أداء الممثل، الكوريوغراف) ثم الإطار النظري الذي تضمن مبحثين الأول: مفهوم الكوريوغراف.والمبحث الثاني: ما المقصود بأداء الممثل.أما إجراءات البحث، فقد تضمنت مجتمع البحث، وعينة البحث والتي أنخبت بطريقة قصدية وهي متمثلة بالممثلين الذين شاركوا في مسرحية (جُعبان)، وأداة البحث، ثم تحليل العينة.

وخرج البحث بالعديد من النتائج منها:أغلب العروض المسرحية العراقية التي أخذت من الدراما الراقصة شكلًا لها، لم تستطع تحقيق مواصفات الأداء التمثيلي الخالص لها؛ إذ معظم العروض استعملت الحوارات في العديد من المشاهد.

كما أنَّ البحث خرج بالعديد من الاستنتاجات ومنها: ضعف المرونة الجسدية وعدم معرفة أصول أنواع الرقص. وأنَّ جميع العاملين في الدراما الراقصة لا يعرفون الأصول الحقيقية لمعنى ودور الدراما الراقصة. ثم قُدم قائمة بالمصادر والمراجع وملخص باللغة الإنجليزية وقائمة بالهوامش.

الكلمات المفتاحية: (أداء الممثل، الدراما الراقصة، الكوريوغراف).

Abstract:

The research on the methodological framework included a beginning in the introduction that contained the research problem and the need for it. The research sought to identify the Iraqi actor's ability to adapt his physical and intellectual skills in communicating meanings through choreography, and the importance of the research came to highlight the workers and operators in the field of theater Then, the limits of the research, which is limited to the offers presented in the city of Baghdad. Then define the terms which included (performance of the actor, choreography). Then the theoretical framework, which is divided into two topics, the first: the concept of choreography. The second topic: What is meant by the performance of the actor. As for the research procedures, it included the research community, and the research sample, which was deliberately elected and is represented by the actors who participated in the play (Ja'ban), the research tool, then the sample analysis.

The research came out with many results, including: Most of the Iraqi theatrical performances that took from the dance drama as a form of it, could not achieve the characteristics of the pure acting performance, as most of the shows used dialogues in many scenes.

The research also came out with many conclusions, including: weak physical flexibility and lack of knowledge of the origins of dance types. And that all the actors in the dance drama do not know the true origins of the meaning and role of the dance drama.

A list of sources and references, an English summary and a list of margins were then provided.

Key words: (actor performance, dance drama, choreography).

المقدمة:

يتنوع الشكل المسرحي بين فترة وأخرى وفقًا للمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والمعرفية التي تستجد على الحضارة الإنسانية، والمسرح بوصفه جزءًا من هذه الحضارة، فإنَّ التغيير يقع عليه بصورة واضحة سواء كان إيجابيًّا أم سلبيًّا، كونه يمثل صورة من صور الحياة.

لذا فإنَّ أغلب العاملين في الحقل المسرحي تواقيين للتغيير والتحديث، والبحث عن صور جديدة تتواءم وروح العصر، لذلك انعكست العديد من المذاهب الفلسفية التي ظهرت قديمًا وحديثًا على طبيعة المسرح، وبات العاملون في المسرح سواء كانوا ممثلين أو مخرجين أو فنيين يحاولون البحث عن طرق جديدة وأشكال متعددة لفنون العرض المسرحي، وكان من ضمن هذه الأشكال والأنواع ظهور ما يسمى بالدراما الراقصة، هذا النوع الذي أخذ مساحة واسعة في خارطة المسرح العالمي والعربي على حدٍ سواء، وبات يشكل نوعًا وشكلًا حاضرًا في جميع أنحاء العالم ومسارحه.

إلا إنَّ هذا النوع من المسارح يعتمد بالدرجة الأساس على مهارة الممثل في أدائه الراقص، مثلما يعتمد على مهارته في توصيل الأحاسيس والمشاعر، وكل ذلك يأتي من خلال الجسد والجسد فحسب؛ إذ لا توجد في مثل هذا النوع من الدراما الراقصة (كوريوغراف) حركة أو إيماءة مجانية وعشوائية؛ إذ يحسب كل شاردة وواردة من الحركات الجسدية التي تحمل العديد من المعاني والمقاصد، لذا فإنَّ مهارة الممثل الجسدية في مثل هذا النوع العروض تتطلب قدرًا كبيرًا من التقنية الجسدية الماهرة، مثلما تتطلب قدرًا كبيرًا لا يقل عن سابقه في التعبير عن الإحساس والمشاعر.

ولأنَّ الدراما الراقصة (كوريوغراف) بوصفها شكلًا جديدًا، وتتطلب جهدًا بدنيًّا استثنائيًّا، ومهارة جسدية مطواعة، وقدرة وموهبة في الرقص، وعلمٍ ودراية في طريقة توصيل المعاني والدلالات المطلوب توصيلها للتلقي، فإنَّ كل تلك الأمور يتوجب توفرها عند الممثل العراقي الذي يتصدى لمثل هكذا دراما راقصة؛ ولأنَّ الدراما الراقصة

(كوريوغراف) جديدة بكليتها على الساحة المسرحية العراقية، بات واضحًا ضرورة توفر العديد من العناصر التي يتوجب توفرها لدى الممثل العراقي كي يستطيع أداء مهامه بشكل جيد ومؤثر وممتع بذات الوقت؛ ولأنَّ الممثل في هكذا عروض يعتمد بالدرجة الأساس على جسده، وقدرته في تطويع أدواته الجسدية للتعبير عن كل مفردات العرض من أحاسيس ومشاعر، فضلًا عن قدرته في توظيف كل عضو من أعضاء جسده للتعبير عن إحساس ما أو انفعال معين يختلف من حالةٍ إلى أخرى ومن عضوٍ لآخر، حيث تتناوب أعضاء الجسد على أداء الانفعالات والأحاسيس بشكلٍ منفرد وبخصوصية تامة؛ إذ ما تفعله اليد اليمنى يختلف بالضرورة لما تفعله اليد اليسرى وفقًا لمقتضيات الحالة الشعورية والانفعالية داخل سياق الحدث الدرامي وهكذا.

وللوقوف على جميع هذه التفاصيل، والإجابة عن العديد من الأسئلة التي تتعلق بأداء الممثل العراقي في الدراما الراقصة (كوريوغراف) وقدرته في تطويع أدواته الجسدية والفكرية، وجد الباحث عنوانًا يستطيع من خلاله دراسة ومعرفة الإجابة عن تلك الأسئلة والموسوم (أداء الممثل في الدراما الراقصة(كوريوغراف) بالمسرح العراقي).

ويهدف البحث على معرفة قدرة الممثل العراقي في تطويع مهاراته الجسدية والفكرية في توصيل المعاني والدلالات والأحاسيس الشعورية في الدراما الراقصة (كوريوغراف).

وتكمن أهمية البحث في إفادة الباحثين والدارسين من ممثلين ومخرجين وفنيين في المسرح على مهارات الأداء التمثيلي التي يتوجب توفرها عند التصدي للدراما الراقصة (كوريوغراف).

تتحدد الحدود المكانية للبحث لمدينة بغداد وللعروض المسرحية في الدراما الراقصة (كوريوغراف) والتي قدمت على المسرح الوطني، أما الحدود الزمانية للبحث، فقد تحدد للفترة الزمنية من سنة ٢٠٠٨ ولغاية ٢٠١٨، أما الحدود الموضوعية، فقد تَرَكَزَ البحث على مهارات الأداء التمثيلي للممثل العراقي في عروض الدراما الراقصة (كوريوغراف).

تحديد المصطلحات:

١. أداء الممثل: . جاء في لسان العرب مصطلح الأداء على النحو الآتي " أدى الشيء أوصله[١]، وجاء في المنجد "اسم مأخوذ من الفعل (أدى) بمعنى أوصل الشيء أو قضاه، (الأداء) يعني القضاء أو الإيصال[٢]، والأدء اصطلاحًا يعرفه (جوردن) على أنَّه " القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري[٣]، كما إنَّه يُعرَّف الأداء التمثيلي المسرحي على أنَّه "فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المرَّتبة زمانيًّا[٤]، أما (إلكسندر دين) فإنَّه يُعرَّف الأداء التمثيلي المسرحي على أنَّه "إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها إلى المسرح[٥]، ويتبنى الباحث تعريف (إلكسندر دين) للأداء التمثيلي المسرحي للممثل.

٢. الدراما الراقصة (الكوريوغراف): مصطلح يعني فن تصميم الرقصات "وتطلق تسمية (Choreography) على مصمم الرقصات والمسؤول عن التنظيم العام للحركة في العرض[٦]، وتستعمل هذه الكلمة في جميع اللغات ومنها اللغة العربية، وتعني حرفيًّا "فن تدوين حركات الرقص؛ لأنها منحوتة من الكلمتين اليونانيتين (chorea) التي تعني رقصات الجوقة، و(Graphia) التي تعني التدوين، وقد ظل هذا المعنى سائدًا حتى القرن الخامس عشر[٧]، لذا، فإنَّ التعريف الإجرائي للدراما الراقصة هي: تلك الدراما التي توضح وتعبر عن أحداث المسرحية من انفعالات ومشاعر وصراع ومعانٍ وحكاية من خلال الحركات الراقصة والتعبير الحركي للجسد.

الإطار النظري

المبحث الأول

مفهوم الدراما الراقصة (الكوريوغراف)

يتكون مفهوم الدراما الراقصة (الكوريوغراف) من شقين: الأول وهو ما يتضمن معنى الدراما بكل مكوناتها وعناصرها التي أسس لها (أرسطو) ومن جاء من بعده، إذ لا مناصة من الالتزام بالعناصر الستة للبناء الدرامي التي دعى اليها (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) وهي كالنحو الآتي "الحبكة والشخصية واللغة والفكرة والمنظر المسرحي والغناء[٨]؛ ولأنَّ الدراما تحتوي على جميع تلك العناصر، إلا إنَّ أهميتها تتباين مع الضرورات التي تتطلبها مرحلة حدوث وتقديم الدراما، والظروف الاجتماعية والحضارية، والمستجدات الفلسفية والجمالية التي تتطلبها مرحلة تقديم الدراما، لذا فمن الممكن تغليب عنصر من هذه العناصر الستة على بعضها البعض.

ولأنَّ الدراما أصلها وجذرها الفعل، لذا بات من البديهي استعمال جميع الأفعال للدراما، والذي بالضرورة سينتج صراعًا، وهذا الصراع يعتبر العنصر الرئيس لتواتر الأفعال الدرامية، والخط الناقل للأحداث وتواترها.

وقد شهدت الدراما العديد من المتغيرات منذ نشؤئها إلى يومنا هذا، وتطلبت تغييرات كثيرة في بنائها الأرسطي؛ إذ شهدت تحولات كثيرة عبر الزمن من "خلال الخروج عن الوحدات الثلاثة والتي هي وحدة الزمان والمكان والحدث في الدراما الإغريقية والرومانية[٩]، ومن ثمَّ الانتقال من شكلٍ إلى آخر، من الكلاسيكية القديمة إلى الحديثة، ومن الطبيعية إلى الواقعية والرومانسية، ومرورًا بجميع الأشكال الدرامية المسرحية من التعبيرية والرمزية ومسرح اللامعقول والعبث، ومسرح القسوة، ومسرح الشارع، وصولًا إلى الدراما الراقصة (الكوريوغراف)، وهي شكل من أشكال الدراما المسرحية الحديثة.

وجذور الدراما الراقصة (الكوريوغراف) ليس حديثًا ذلك أنَّ تقاليد وعادات المجتمعات في الممارسات الدينية (الطقسية) والدنيوية التي تمظهرت من خلال السلوك الفردي والجماعي وفقًا للمواضيع المختلفة التي كانت تمارس، ويتم التعبير من خلالها بشكل حركي جمعي أو فردي للوصول إلى معنى واضح وجلي "إذ صاغ الإنسان الأول أشكالًا حركية راقصة تبعًا لموضوعها وخصوصية الحالة النفسية التي تتزامن مع حالة الطقس(١٠).

وقد ظهرت بدايات الحركة الراقصة ذات المقاصد المعينة مع ظهور الشعائر الدينية ومعتقدات الإنسان منذ القدم، وشكلت جزءًا من الطقوس الدينية، ويذكر تاريخ البشرية أن طقوس الإغريق القدماء للآلهة وعبادتها قبل أكثر من خمسمائة قرن قبل ميلاد سيدنا المسيح(ع) قد احتوت قيام عدد من المتعبدين المشاركين بالطقس (طقس العبادة) بحركات راقصة على شكل جوقة حركية يقودها شخص ويرافق تلك الحركات مقاطع لفظية غنائية، وكانت تلك الحركات قد بدأت عفوية ثم اتخذت طابع التقليد والمحاكاة، ويتكرر أدؤها في كل مناسبة مماثلة، وفي اليونان القديمة كانت تلك الطقوس تمارس احتفالًا بـ (ديونيسوس) إله الخصب الخمر وتخليدًا لبقاء الجنس البشري وأدامة الحياة.

ويذكر التاريخ أيضًا أنَّ بعض شعوب قارة آسيا، الشعب الهندي والشعب الأندنوسي قد اتخذت من الرقص مظهرًا من مظاهر طقوسها، وكانت لحركات الراقصين في أثناء الطقوس معاني ودلالات مقصودة، بمعنى أنَّ لكل حركة دلالاتها التي يقصدها الراقص ويستقبلها المتلقي، ولعل "رقص (الكاثا كالي) نموذجًا بل تقليدًا بقي أبناء الشعب الهندي يمارسونه حتى اليوم وقد تحدث متغيرات على عدد من الحركات عبر الزمن أو ربما تجري بعض الإضافات والحذوفات على البعض منها، وقد اعتبر المؤرخون أنَّ رقص (الكاثا كالي) بداية الرقص الدرامي لاعتماده على الإيماءات المحاكاتية (١١).

وإلى جانب الرقص الطقسي ظهرت لدى الأمم المختلفة رقصات احتفالية يؤديها أفراد القبائل والمجتمعات المدنية لا يقصد منها سوى المشاركة الوجدانية، وثبتت تقنياتها وحركاتها على مرِّ الزمن وصارت هي المستمرة حتى اليوم، وسميت بـ

(الفولكلور) مع ممارسات فنية أخرى كالأغاني والألعاب الشعبية والحرف اليدوية.

وفي العصر الحديث ظهر نوع من الرقص الخاص بحركات وضوابط وقواعد وبأزيائه مبتعدًا عن الممارسة الطقسية الدينية متحولًا إلى ممارسة فنية مدنية وسمي هذا النوع بـ(الباليه) وهو أقرب إلى الرقص الدرامي؛ إذ يروي الراقصون الذكور والأناث بحركاتهم حكاية من الأساطير ومن القصص الشعبية ومن الروايات.

وحصل أيضًا تطورًا واضحًا بالرقص الدرامي، ولا سيما ما قام به (موريس بيجار) عندما أسس نهج الباليه الجديد والذي راح يغيير من تقاليد فن الباليه ويضيف إليها من تقاليد الرقص الشعبي لدى الشعوب المختلفة ومن الرقص الحديث(١٢).

وقد تطور الرقص الدرامي على يد العديد من العاملين في هذا النوع؛ إذ كان تأثير (ردولف لابان) كبيرًا على الدراما الراقصة لاسيما بعد تأسيس فرقة الرقص ومعهدًا لتعليمه، ومندفعًا برغبته لتحرير الرقص من جميع المؤثرات الدخيلة وخصوصًا تأثيرات الموسيقى والفن الدرامي مبدعًا مبدأ (الرقص الحر) أو (الرقص المطلق)، فقد اعتقد (لابان) أنَّ الوسيلة الأساسية للتعبير في الرقص تستقى من إيقاع حركة جسم الإنسان ومن مكوناتها المكانية وقواها الحركية.

كما كان لتأثير (لوا فولر) في روسيا، و(روث سانت دينيس) في ألمانيا وفرنسا، و(إيزادورا دنكن) في أميركا، و(مارثا جراهام) فضلًا عن (لابان) أثرًا واضحًا في نشر وتثبيت دعائم الدراما الراقصة (الكوريوغراف) في العالم، وقد تأثر العرب بهذا النوع من الدراما وكذلك الفنانون العراقيون منهم (طلعت السماوي) و(أنس عبد الصمد) و(علي دعيم) و (حازم عبد المجيد) وغيرهم.

وتعتمد الدراما الراقصة (الكوريوغراف) على عنصر الرقص الذي يتكون من المكونات الآتية:

١. "الإنسان الراقص وجسمه.

٢. حركة الرقص.
٣. المكان – الفضاء الذي يقع فيه الرقص.
٤. الزمن الذي تأخذه حركة الراقص.
٥. المقصد من الرقص ومحركاته وأهدافه[١٣].

لذا فإنَّ للدراما الراقصة (الكوريوغراف) وجهان، الوجه الأول هو الحكاية التي تعتمد الصراع بين قوتين لكي تتسم بالسمة الدرامية، والوجه الثاني هو قدرة الممثل على التعبيير عن مواقف تلك الحكاية بحركات جسمه، ولكي تتصف الحكاية بالصفة الدرامية، فلا بد أنْ تكون القوتان المتصارعتان متعادلتين، وأنْ يكون الصراع سجالًا ولا تعرف نتيجته مسبقًا، وأنْ يكون للشخصية الرئيسة في الحكاية هدفٌ أعلى، ويقابله الخصم بفعل يمنع الشخصية الرئيسة من الوصول إلى هدفها.

المبحث الثاني
ما المقصود بأداء الممثل

يتمثل أداء الممثل وعبر العصور في كونه العلامة الأبرز لتطور وتنوع الشكل المسرحي، وذلك بوصفه الحامل للعلامة الدالة المطلوب توصيلها للتلقي، وهو أي الأداء في الكثير من الأحيان يكون الدال والدلول بذات الوقت، ومثلما ذهب (كونستان كوكلان) حين وصف الممثل بأنه الأداء الرئيسة وهو المادة الأولية للتشكيل شأنه في ذلك شأن قطعة القماش عند الفنان التشكيلي، ولوح الخشب الذي ينحت عليها النحات، جاء ذلك بكتابه (الفن والممثل) شرح فيه منهجه الذي اقتصر على أنَّ "دراسة فن الممثل إنما تنبثق من ضرورة سيطرة أنا الممثل الأولى على أناه الثانية، أي تلك التي تأمر والتي عليها قدر المستطاع أنْ تتحكم تحكمًا مطلقًا بالأنا الثانية التي تنفذ [١٤]، ومن هنا تتبين أهمية المقصود بأداء الممثل ولا سيما وفق المتغيرات التي حصلت على الأشكال المسرحية، والتي بالضرورة جعلت من الأداء يتشكل ويمر

بمراحل متعددة من التغييرات.

ولأنَّ التمثيل كما يصفه الجميع هو غريزة من غرائز الإنسان التي تولد معه، وتتطور وفقًا للمتغيرات ومتطلبات الحاجة الإنسانية لذلك، فإنَّ التطور الذي حصل على أداء الممثل جاء وفقًا لتلك المتطلبات؛ إذ في الوقت الذى كان فيه (ثيسبيس) يجر عربته ويجوب شوارع (أثينا) لتقديم أدائه التمثيلي، جاء (اسخيلوس) ليضيف الممثل الثاني، وأردف ذلك(سوفوكليس) بالممثل الثالث وهكذا تطور أداء الممثل وفقًا لتطور وحاجة التلقي لذلك(١٥).

كما إنَّ الطقوس الدينية والشعائر التي جاء بها الإغريق من خلال احتفالات (الديثرامب) ساهمت بشكل واضح على تطوير أداء الممثل.

وتنوع أداء الممثل عند الرومان بناءًا على تغيير طبيعة الدراما التي كانت تقدم عند الرومان؛ إذ طغى عنصر الكوميديا على أداء الممثل في هذا العصر، فضلًا عن أداء التمثيل الصامت والاعتماد على الحركات الإيمائية، فضلًا عن مهارات الغناء والرقص.

وكانت لفترة العصور الوسطى والمسرح الديني الأثر الواضح على أداء الممثل، وتوج تطور أداء الممثل في عصر النهضة لاسيما بعد ابتكار الكوميديا الارتجالية (كوميديا دي لار تي) الإيطالية وإعطاء فسحة كبيرة لارتجال الممثل.

وكان للمسرح الشرقي المتمثل المسرح الصيني والياباني والهندي، ودور الموسيقى والحركة الجماعية في هذا النوع من المسرح الدور الأبرز بتطوير أداء الممثل.

وتوج هذا التطور في الأداء في عصر الإليزابيثي في منتصف القرن السادس عشر، ودور مسرحيات (شكسبير) في الأداء التمثيلي.

وهكذا تطور أداء الممثل وفقًا للمذاهب والأشكال المسرحية، بعد ظهور الطبيعية والواقعية والرومانسية ومسرح العبث واللامعقول والقسوة والمسرح الملحمي

وصولًا لمسرح الدراما الراقصة (الكوريوغراف) الذي يتطلب جهدًا جسديًّا استثنائيًّا يتوافق مع الحالات الانفعالية والتعبير عنها عن طريق الجسد لا غير، وهذا النوع من الأداء يعتمد بالدرجة الأساس على وجود صراع درامي حتى تصبح دراما راقصة، حيث يتوجب وجود ثلاثة أنواع من الصراع: الأول صراع مع النفس، والثاني صراع مع الخصم، والثالث صراع مع القوى العليا.

أداء الممثل هنا يتطلب عاملين: الأول داخلي وهو الدافع أو الحافز، والثاني خارجي وهو التعبير عن هذا الدافع وهذا الحافز بالحركة.

والمقصود في أداء الممثل في عروض الدراما الراقصة (الكوريوغراف)، هو التغييرات التي يحدثها الممثل في صوته وجسده وشعوره وفكره عندما يمثل شخصية في عرضٍ درامي معين، وبالتالي، فإنَّ الصوت والجسم هما الأداتان الرئيستان اللتان ينفذ بهما الممثل أداءه، وفي الدراما الراقصة (الكوريوغراف) يستغني الممثل في أدائه عن الصوت ويستبدله بالتعبير الجسماني، ولهذا يقتضي أنْ يتصف الممثل بمرونة جسمانية عالية، وأنْ يدرب أعضاء جسمه لتكون مطواعة قدر الأمكان، ويستطيع بهما أنْ يعبر عن المواقف الدرامية التي تمر بها الشخصية، وعليه كذلك أنْ يستطيع التحكم لكل عضو من أعضاء جسمه بمعزلٍ عن الأعضاء الأخرى، فإذا حرك ذراعه فلابد أنْ يكون مسترخيًّا في بقية أعضاء الجسم، وأنْ تؤدي هذه الحركة – حركة الذراع – معنىً معينًّا ومقصودًا.

وبالتالي فإنَّ على أداء الممثل أنْ يُراعى أولًا المتغيرين اللذين يحصلان على صوت وجسم الممثل: فالأول هو المتغيير الأساسي وهو أنْ يستبدل صوته وجسمه بصوت وجسم الشخصية التي يؤديها، والمتغيير الثاني هو المتغيرات الثانوية التي تحدث لصوت الشخصية وجسمه نتيجة تغيير المواقف عبر مسار المسرحية.

ولأنَّ الأداء التمثيلي يعتمد على الأداتين الرئيسين وهما الصوت والجسد، ولأنَّ الصوت في عروض الدراما الراقصة (الكوريوغراف) يكاد أنْ يكون غائبًا؛ إذ

إنَّ السلطة الرئيسة لمثل هذه العروض هي للجسد، ولذلك لا بد من التعريج إلى الأوضاع الحركية للجسد وأنواعها، والصيغ الحقيقة التي توفر الطواعية الجسد للحركة وتأدية المهام المنوطة إليه، ذلك أنَّ الجسد في هذه العروض هو الأداة الرئيسة وينبغي عليه تحمل المسؤولية الكاملة لإيصال المعنى العام والخاص لعروض الدراما الراقصة (الكوريوغراف)، وبالتالي فإنَّ حركة الممثل على المسرح وإنْ اختلف الدارسون والمختصون بأنواعها وطرقها، فمنهم من صنفوا الحركة المستقيمة أو الحركة إلى أعلى المسرح أو إلى أسفل المسرح بناءً على مقتضيات الحاجة المطلوبة في العرض وهكذا.

وللوقوف علميًّا على أنواع حركة الممثل وطبيعتها وأهميتها بشكل مدروس، فإنَّ (ألكسندر دين) يصنف حركة الممثل إلى الحركة التحكمية، ويُقصد بها تلك الحركة التي تصمم من قبل المخرج أو الممثل، ومنها الحركة التي تدعم فكرة معينة في الجمل الحوارية، والحركة ذات الدافع ويقصد بها الحركة ذات الهدف الواضح، ولابد أنْ يكون لمثل تلك الحركة دور في التتابع لأحداث المسرحية، والحركة التي تعبر عن التتابع النفسي ولها علاقة بحركة الدافع أو تعبير الشخصية، وأخيرًا الحركة التابعة من التصميم الأساسي الذي يعده المخرج، وهذا النوع أقرب ما يكون لعروض الدراما الراقصة (كوريوغراف) (١٦).

بينما يذهب بعيدًا (هننج نيلمز)، ويقدم خلطًا بين الحركة والشكل، ويقوم بتقديم أنواع من الحركة مقترحًا بتنوع الحركة التي تقدم الطاعة التامة للشخصية المؤداة لدافع من دوافع العلاقات، فكل موقف له دوافعه التي تتطلب بعض الحركة، ولذا، فهو يقسم الحركة إلى الحركة المستقيمة والتي تنفذ إذا كانت الدوافع قوية بسيطة كانت الحركة مستقيمة، والحركة المنحنية ويشبهها بمن يمشي وسط حقل زراعي يكون خط حركته منحنيًّا، والحركة المتعرجة، وغالبًا ما تستعمل في حالات الشك والتردد(١٧).

وعليه، فإنَّ هذا التنوع في حركة الممثل من شأنه خدمة الأداء الجسدي وإيصال الأفكار المطلوب توصيلها، وهذا ما يبحث عنه العاملون في الدراما الراقصة

(الكوريوغراف)، إذ إنَّ الحركة الإلزامية التي يؤديها الممثل ملزمًا، وعدم تنفيذها يؤدي إلى إرباك توصيل المعنى والتوقف؛ لأنَّ ممثل هذه الحركات لها علاقة بالفعل الرئيس لأحداث المسرحية، وكذلك الحركة الدافعية وهي التي يؤديها الممثل نتيجة لتحفيز من دافع أو محفز معين، والحركة التقنية والتي هي أقرب إلى الدراما الراقصة (كوريوغراف) والتي هي تقدم لأغراض فنية يتطلبها الفعل الدرامي الآني والصورة الفنية المراد تجسيدها(١٨).

وبالتالي فإنَّ هذا الاختلاف في مفهوم حركة الممثل يعطي دلائل ومعطيات متعددة للأداء التمثيلي، ويعزز أهمية الأداة الجسدية للممثل، فجميع هذا التنوع في الحركات وأسبابها وأغراضها يفسح مجالًا كبيرًا لموهبة الممثل من جهة وطبيعة التلقي من جهةٍ أخرى؛ ذلك أنَّ هذا التعدد يخلق أنماطًا وصورًا متعددة من شأنها تعزيز روح الجمال في الأداء التمثيلي.

لذا، نجد (جون دولمان) يصنف حركة الممثل إلى أربعة أصناف هي: الحركة التي تفرضها حبكة المسرحية بوصفها من الأفعال الضرورية، والحركة التي من شأنها وصف الشخصية أو حالة عقلية معينة، فالشخصية المستثارة قد تتحرك ذهابًا وإيابًا أو تجلس ثم فجأةً تقوم، وهكذا في حين الشخصية الهادئة لا تفعل مثل تلك الحركات، والحركة بقصد التأكيد ويقصد بها التي تؤكد الفعل، والحركة المقصود بها جذب انتباه الجمهور، والحركة لأغراض التوقع والترتيب، والحركة لتحقيق الصورة المسرحية، والحركة لغرض تحقيق الإيقاع، والحركة لقصد التنويع، والحركة لغرض اتخاذ الممثل وضعية معينة، والحركة لغرض التعويض كالحركة التي تساهم في خلق التوازن في التكوين، والحركة لغرض التغيير في الفكرة أو في العلاقة، والحركة لغرض التنفيس والتي تستعمل في المواقف المتأزمة(١٩).

وبهذا، صار واضحًا دور الجسد وحركته في توصيل المعاني الفكرية للعرض المسرحي سواء كان عرضًا طبيعيًّا أم عرضًا ينتمي إلى عروض الدراما الراقصة (كوريوغراف)، فإنَّ الجسد بقدرته على التنوع الحركي يستطيع أنْ يعطي العديد من

العلامات السيميائية التي توفر وتختزل الكثير من الحوارات، وهذا مايتطلبه ويبحث عنه العاملين وممثلي الدراما الراقصة (الكوريوغراف)، لذا فإنَّ هذه الإداة والمقصود بها الجسد تكون هي الأساس بل الوحيدة التي يتعامل بها ممثلو الدراما الراقصة (الكوريوغراف)؛ لأنهم بطبيعة الحال مرغمون في الاستغناء تمامًا عن الأداة الثانية المتعلقة بالصوت، ويبقى جهد الممثل يرتكز على أداة الجسد التي لا بد لها من أنْ تكون على قدرة كبيرة من المهارة والمرونة كي تحقق مختلف الحركات المطلوب توصيلها.

إجراءات البحث:

- **مجتمع البحث:**

قام الباحثان بإحصاء مجتمع البحث وتماشيًّا مع متطلبات البحث للعروض المسرحية التي اعتمدت في أغلبها على الدراما الراقصة (الكوريوغراف)، والتي قدمت في مدينة بغداد، وعلى قاعة المسرح الوطني وللفترة المحددة ضمن حدود البحث، وقد وجد الباحث عرض مسرحية (جعبان) لكاتبها (عبد الكريم العامري) ومخرجها (حازم عبد المجيد) وتقديم كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة وبالتعاون مع نقابة الفنانين فرع البصرة، وقد شاركت هذه المسرحية في مهرجان المسرح العراقي الأول ضد الإرهاب عام ٢٠١٥م، وقد حصلت المسرحية كأفضل عرض في المهرجان.

- **عينة البحث:**

لجأ الباحثان إلى اختيار الطريقة القصدية باختيار العينة، وذلك للعديد من الأسباب منها:

١. جاءت العينة متطابقة مع حدود البحث.
٢. العرض تتوفر فيه شروط الدراما الراقصة (كوريوغراف).
٣. توفر الفرصة للباحثتين لمشاهدة العرض حيًا، فضلًا عن توفره كقرص مدمج.

وبالتالي، فإنَّ عينة البحث هي مسرحية(جُعبان) تأليف (عبد الكريم العامري) إخراج (حازم عبد المجيد) تمثيل:(ثورة يوسف) و(مجيد عبد الواحد) و(هبة الله

قاسم) إنتاج كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة ونقابة الفنانين بالبصرة.

مكان العرض: مدينة بغداد . قاعة المسرح الوطني ٢٠١٥.

أداة البحث:

اعتمد الباحثان على أداة الملاحظة كأداة رئيسة في البحث، فضلًا عن مشاهدة العرض بشكل حي إضافة إلى القرص المدمج.

تحليل العينة:

بحث العرض صيغة الدراما الراقصة (كوريوغراف) في العديد من المشاهد، وعبر حدود المشاهد الحوارية، واقترب بذلك لصيغة العرض الذي ينتمي للدراما الراقصة؛ إذ بدأ العرض بعدد ممن الممثلين الراقصين ليقدموا لوحة راقصة تؤدي في مضمونها البصري عن معاناة الإنسان الداخلية، وإحباطه من الوضع التى يعيش فيه، مصحوبًا بتأثيرات موسيقية شكلت عصبًا رئيسًا لجميع المشاهد الراقصة، وهذا من أهم متطلبات الدراما الراقصة(كوريوغراف)، وما أن تنتهي الرقصة الأولى والتي جاءت عبر تسعة راقصين تقود المجموعة الممثلة(هبة الله قاسم) والتي كانت تمتلك أدوات الممثل الراقص والموحي بجميع تفاصيل الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التي يتطلب توصيلها للتلقي، فقد كان أداؤها متميزًا ومغايرًا للمجموعة الراقصة التي كانت بمعيتها.

انقسم العرض إلى شقين: الأول راقص ومعبر وموحي، والثاني اعتمد الحوار والمنولوج الطويل والمحمل بالعديد من المعاناة التي يعانيها الشعب العراقي من فقر وحسرة وجوع وغربة ومهانة، وبذلك جاء العرض بمحورين، الأول راقص محمول بالقيم الموسيقية المعبرة، والمحور الثاني الحواري المثقول بالهموم، مما جعل التعاطف من قبل التلقي ينزاح إلى المشاهد الراقصة أكثر من انحيازه للمشاهد الحوارية، بالرغم من أنَّ المشاهد الحوارية تمتعت بأداء تمثيلي رائع من قبل الممثلة (ثورة يوسف) والممثل (مجيد عبد الواحد)، إلا إنَّ طبيعة العرض والمعالجة الإخراجية هي التي أثرت بشكلٍ كبير على الأداء التمثيلي من جهة، ومن طبيعة التلقي من جهة أخرى.

بعد انتهاء المشهد الأول الراقص، ننتقل إلى المشهد الثاني وفيه يدخل ثلاثة ممثلين كل منهما داخل قفص شفاف يعطي العديد من الدلائل، ومنها زورق في البحر، ويبدو المشهد وهؤلاء الثلاثة يبحرون في البحر يبحثون عن الخلاص مما هم فيه، حيث يتناوبون في إرسال الحوارات، حيث يقول الأول "**مازال التيار بعيدًا**[٢٠]، ويجيب الثاني "**لم يبقى إلا القليل**[٢١]، ثم يرد الثالث "**سننجو لم يبقى شيئًا**[٢٢]، وهكذا يتنابون في الحوارات التي تودي إلى الإحباط والقهر، ثم يأتي المشهد الراقص ليرفع المعادلة الموضوعة من قبل المخرج، وكأنَّ لسان حال الممثلين الراقصين هي المشاهد الحوارية، وحالات الانتفاض وعدم الرضوخ والظهور بأقصى حالات العنفوان هي المشاهد الراقصة، لذا بات من الواضح خلال ثنايا العرض من أنّض المشاهد الراقصة الموحية هي أكثر تأثيرًا وحضورًا عند التلقي على عكس المشاهد الحوارية؛ ولأنَّ الموسيقى لها أثر كبير عند التلقي ولا سيما تأتي مصاحبة لعرض راقص وبأداء ممثلة متمكنة من أدواتها التمثيلية وهي (هبة الله قاسم)؛ إذ تستطيع تطويع أدواتها الجسمانية للتعبير عن جميع الانفعالات والمشاعر، وقد أدرك المخرج تلك الخاصية مما دعاه في الكثير من المشاهد الاعتماد على المشاهد الراقصة للحصول على خاصيتين، الأولى التعبير الدقيق عن الحالات الإنسانية التي تمر بها الشخصيات الحوارية من جهة والتأثير على التلقي والحصول على أكبر قدرٍ من التعاطف من جهة أخرى.

تنتهي المسرحية بغرق الثلاثة في البحر وغياب طموحهم بالوصول إلى الجانب الثاني من الحياة، حيث الحرية والجمال، ويستثمر المخرج الموروث الموسيقي للحرب العراقية الإيرانية باستعارة واحدة من أهم أناشيد الحرب ويحسن توظيفها في المشهد الأخير عبر لوحة راقصة في قمة التواءم مع المنطوق والمرئي ويحقق عنصرًا جماليًّا في استثمار الدراما الراقصة (الكوريوغراف)، وتنتهي المسرحية بحوار الممثلة (ثورة يوسف) "**يا موت خذ ما أخذت وارحل، ما زالنا نحمل أحلامنا**"[٢٣].

النتائج:

يستطيع الباحثان من خلال ما تمَّ تحليله إلى الوصول إلى النتائج الآتية: .

١. أغلب العروض المسرحية العراقية التي أخذت من الدراما الراقصة (كوريوغراف) شكلًا لها، لم تستطع تحقيق مواصفات الأداء التمثيلي الخالص لها، إذ معظم العروض استعملت الحوارات في العديد من المشاهد، والدراما الراقصة (كوريوغراف) تعتمد وبالدرجة الأساس على الحركات الجسدية فقط.

٢. معظم ممثلي الدراما الراقصة (كوريوغراف) غير متعلمين ولا يعرفون مواصفات وقواعد الدراما الراقصة (كوريوغراف).

٣. ظهر ممثلو في الدراما الراقصة (كوريوغراف) وخاصة في المشاهد الراقصة تفانيًّا وحبًا وإخلاصًا للأداء التمثيلي في العرض.

٤. الحركات الجماعية في الأداء التمثيلي في الدراما الراقصة (كوريوغراف) أكثر تأثيرًا من الحركات الفردية.

٥. بعض الحركات والرقصات للممثلين في الدراما الراقصة (كوريوغراف) لا تتواءم والتعبير الفكري والوجداني للفعل المطلوب توضيحه.

٦. ما زالت شروط الأداء التمثيلي للدراما الراقصة (كوريوغراف) غير متوفرة عند أغلب الممثلين.

ومن خلال ماتقدم خرج الباحثان بالاستنتاجات الآتية:

١. ضعف المرونة الجسدية وعدم معرفة أصول أنواع الرقص.

٢. جميع العاملين في الدراما الراقصة لا يعرفون الأصول الحقيقية لمعنى ودور الدراما الراقصة.

٣. قلة وانعدام الفرص في العمل هو الدافع الحقيقي لمشاركة العاملين في الدراما الراقصة.

الهوامش

(١) ابن منظور، ب ت: ص٤٦.
(٢) صليبا، ١٩٧١: ص٦.
(٣) جوردن، ب ت:ص٢٢.
(٤) جوردن، ب ت: ص٢٢.
(٥) دين، ١٩٧٢: ص ٨٣.
(٦) إلياس، ٢٠٠٦: ص٣٧٣.
(٧) إلياس، ٢٠٠٦: ص٣٧٣.
(٨) أرسطو، ١٩٦٧: ص١٨٧.
(٩) حمادة، ١٩٧١: ص٣١٨.
(١٠) أوسلاند، ٢٠٠٢: ص١٠٧.
(١١)عبد الحميد، ٢٠١٨: ص١٨.
(١٢) ينظر: عبد الحميد، ٢٠٠٩: ص٢٥٣.
(١٣)عبد الحميد، ٢٠١٨: ص١٣.
(١٤) كوكلان، ١٩٨٦: ص٨.
(١٥) ينظر: ديور، ب ت: ص٣٦.
(١٦) ينظر: دين، ١٩٧٢: ص٢٤٧.
(١٧) ينظر: نيلمز، ١٩٦٢: ص١٧١.
(١٨) ينظر: عبد الحميد، ٢٠١٥: ص٢٣.
(١٩) ينظر: فيشمان، ب ت: ص١٩٣.
(٢٠) عرض مسرحية جُعبان، ٢٠١٥.
(٢١) عرض مسرحية جُعبان، ٢٠١٥.
(٢٢) عرض مسرحية جُعبان، ٢٠١٥.
(٢٣) عرض مسرحية جُعبان، ٢٠١٥.

المصادر والمراجع

١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب (القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة) ب ت.

٢. إلياس، ماري، وحنان القصاب، المعجم المسرحي، ط٢ (بيروت، مكتبة لبنان ناشرون) ٢٠٠٦.

٣. حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية (القاهرة، مطبوعات دار الشعب) ١٩٧١.

٤. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج١، ط١، (بيروت، دار الكتاب اللبناني) ١٩٧١.

٥. أرسطو، طاليس، فن الشعر، نقل أبي بشر متي بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تر: شكري محمد عياد (القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر) ١٩٦٧.

٦. أوسلاند، فيليب، من التمثيل إلى العرض – مقالات حول الحداثة ما بعد الحداثة، تر: سحر فراج (القاهرة، مركز اللغات والترجمة–أكاديمية الفنون،)٢٠٠٢.

٧. جوردن،هايز، التمثيل والأداء المسرحي، تر: محمد سعيد (القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ب ت.

٨. دين، ألكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد (بغداد، دار الحرية للطباعة) ١٩٧٢.

٩. ديور،أدوين، فن التمثيل الأفاق والأعماق،ج١،تر:مركز اللغات والترجمة . أكاديمية الفنون، مراجعة وتقديم: سامي صلاح، تصدير فوزي فهمي(القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار)ب ت.

١٠.عبد الحميد، سامي،الرقص الدرامي(بغداد،طباعة ونشر مكتبة الفتح)٢٠١٨.

١١.ـــ، حركة الممثل في فضاء المسرح، ط١ (بغداد، دار وكتبة عدنان)٢٠١٥.

١٢.ـــ،ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين (بغداد، مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون)٢٠٠٩.

١٣.فيشمان، موريس، تدريب الممثل، تر: نور الدين مصطفى (القاهرة، الدار العربية للتأليف والترجمة) ب ت.

١٤.كوكلان، بنوا كونستان، الفن والممثل، تر: شريف شاكر (دمشق، منشورات المعهد للفنون المسرحية)١٩٨٦.

١٥.نيلمز، هننج، الإخراج المسرحي، تر: ابن سلامة (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية) ١٩٦٢.

١٦. مسرحية (جُعبان) تأليف عبد الكريم العامري وإخراج حازم عبد المجيد، العرض قدم على المسرح الوطني ضمن فعاليات مهرجان المسرح العراقي الأول ضد الإرهاب سنة ٢٠١٥.

Middle East Research Journal

Refereed Scientific Journal (Accredited) Monthly
Issued by Middle East Research Center

Forty-seventh year · Founded in 1974

Vol. 70 December 2021
Issn: 2536-9504
Online Issn :(2735-5233)