Al-Academy Journal
Issue 123
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1831

Mechanisms of employing choreography in contemporary Iraqi theatrical performance

Layla faris yaseen [a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 1 August 2025
Received in revised form 7 September 2025
Accepted 8 September 2025
Published 1 August 2026

Keywords:
Mechanisms, Employment, Choreography, Iraqi Theatrical Performance

ABSTRACT

Theater is a form of expression of human feelings and various thoughts that come to mind, which drives him to artistic uses that crystallize through speech and movement. In addition, the theater's appeals began to take multiple forms and types through systems characterized by diverse concept cases from which each type emerged separately, especially since dance theater is one of those systems, as it came from a human demand that crystallized from the goal of human will to express himself, especially after the emergence of rituals and dances as a practice of these rituals, so choreography appeared as a revolution in classical ballet. The researcher seeks to uncover the mechanisms of employing choreography in contemporary Iraqi theatrical performance. Research objective: To uncover choreography in contemporary Iraqi theatrical performance. The second chapter includes two topics: the first: The emergence of choreography: ritual dance, and the second: The second topic: Between choreography and traditional dialogue theater. As for the research sample, the intentional sample was adopted to serve the research process and its directions, and the most important results and conclusions, that the theatrical performance, especially (choreography), derives its topics from the primitive ritual that was crowned with traditional primitiveness. Choreography is considered one of the most important expressive body languages derived from ritual primitiveness with an evolution in the genes of primitive dance to reach us framed by the frameworks of aesthetic formation of movement

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1831
Layla faris yaseen: Mechanisms of employing choreography in contemporary Iraqi theatrical performance
Al-Academy Journal - Issue 123 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

آليات توظيف الكوريوغراف في العرض المسرحي العراقي المعاصر

ليلى فارس ياسين[1]

الملخص:

يعد المسرح شكلاً من أشكال التعبير عن أحاسيس الانسان والأفكار المختلفة التي تراوده ما يدفعه لاستخدامات فنَّية تتبلور من خلال الكلام والحركة، فضلا عن ذلك أن مآخذ المسرح بدأت تأخذ اشكالا وانواع متعددة عبر أنساق تتميز بحالات لمفاهيم متنوعة نشأ منها كل نوع على حدة، لا سيما ان المسرح الراقص هو احد تلك الانساق، إذ جاء من مطلب انساني تبلور عن غاية إرادة الانسان في التعبير عن ذاته، لا سيما بعد ظهور الطقوس والرقصات كممارسة لهذه الطقوس، لذا ظهر الكوريوغراف بمثابة ثورة على رقص الباليه الكلاسيكي. حيث تسعى الباحثة للكشف عن آليات توظيف الكوريوغراف في العرض المسرحي العراقي المعاصر، هدف البحث: الكشف عن الكوريوغراف في العرض المسرحي العراقي المعاصر. تضمن الفصل الثاني مبحثين: الأول: نشأة الكوريوغراف: الرقص الطقسي، والثاني: ا المبحث الثاني: ما بين الكوريوغراف والمسرح التقليدي الحواري، اما عينة البحث فقد تم اعتماد العينة القصدية لخدمة مجريات البحث واتجاهاته، واهم النتائج والاستنتاجات، ان العرض المسرحي وخصوصاً (الكوريوغراف)يستمد موضوعاته من الطقسية البدائية التي تكللت بالبدائية التقليدية، ان الكوريوغراف يعتبر من اهم لغات الجسد المعبرة المستمدة من البدائية الطقسية ذات تطور في جينات الرقص البدائي ليصل الينا متأطراً بأطر التشكيل الجمالي للحركة.

الكلمات المفتاحية: الآليات، التوظيف، الكوريوغراف، العرض المسرحي العراقي.

مشكلة البحث والحاجة أليه: يعد المسرح شكلاً من أشكال التعبير عن أحاسيس الانسان والأفكار المختلفة التي تراوده ما يدفعه لاستخدامات فنَّية تتبلور من خلال الكلام والحركة، فضلا عن ذلك أن مآخذ المسرح بدأت تأخذ اشكالا وانواع متعددة عبر أنساق تتميز بحالات لمفاهيم متنوعة نشأ منها كل نوع على حدة، لا سيما ان المسرح الراقص هو احد تلك الانساق، إذ جاء من مطلب انساني تبلور عن غاية إرادة الانسان في التعبير عن ذاته، لا سيما بعد ظهور الطقوس والرقصات كممارسة لهذه الطقوس، لذا ظهر الكوريوغراف بمثابة ثورة على رقص الباليه الكلاسيكي.

ذلك لان الكوريوغراف يستمد موضوعاته من الواقع فأشتهر فن الكوريوغراف في المسرح الحديث عالميا ودخل الى العراق فقدم عدة مخرجين عروض كوريوغراف ذات قيمة فنية عاليا وفي إشتغالات اخرى ادخل الكوريوغراف الى المسرح التقليدي الحواري ما بين المشاهد والانتقال في ما بينها قام بعض المخرجين بأضافة رقصات اطلقوا عليها كوريوغراف، وخلال الأعوام الأخيرة، إذ بدأ "الكوريوغراف" متداولا لدى المسرحيين الشباب، وتم تقديم عدد من العروض التي تعتمده بشكل كبير، ولعل ما يميز هذا المسرح هو الكلمة التي تتراجع فيه عن مكانتها التي حظيت بها في المسرح التقليدي ابتداء من عهد المسرحيين الإغريق الأوائل، لاسيما حل الجسد في طاقته الإشارية بديلا عنها يعتبر الرقص الدرامي احدى لغات الجسد واحدى لغات التعبير الفنية التي امتدت جذورها الى الغريق وحتى يومنا هذا. وهنا تأتي مشكلة البحث هل لمشاهد الكوريوغراف بإضافتها لعروض المسرح التقليدي الحواري تعزز من العرض ام تضعف من العرض المسرحي؟

أهمية البحث: إفادة المشتغلين في العرض المسرحي العراقي المعاصر وحثهم الى تعزيز الكوريوغراف في العرض المسرحي.

هدف البحث: الكشف عن الكوريوغراف في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

حدود البحث: الحد الموضوعي: الكوريوغراف في المسرح العراقي المعاصر. الحد الزماني: اختارت الباحثة عام 2020، لان هذه المدة الزمنية حدثت فيها اشتغلات كوريوغرافية في العرض المسرحي.

الحد المكاني: مسرحية (فلك اسود) للمخرج رياض شهيد التي عرضت في المسرح الوطني في العراق، التي وظفت الكوريوغراف في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

[1] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة

تحديد المصطلحات:

الآليات :

لغةً: الآلة هي الأداة ، جمع أدوات ، سرير الموت .

اصطلاحاً: الآلية تطلق على الأفعال والحركات الحيوانية التي تتم دون وعي، وهي ليست صادرة عن إرادة ، كما تطلق هذه اللفظة دون وعي ، مثل الرسم الآلي، والكتابة الآلية، والكلام الآلي، فالعقل يُصدر عن الجسم بصورة تلقائية، وليس وليد الاستجابة لمنبه خارجي، وقد يشبه الآلة من حيث اتصافه أحياناً بدقة الحركة واطرادها .

ويعرف صليبا بأنها : لفظ يطلق مجازاً على كل عملية يمكن أن تتكون فيها جملةً من المراحل المتعاقبة والمتعلقة ببعضها البعض ، فالآلية شيء مركب من أجزاء محكمة الترتيب تسمح بنقل الحركة، أو بصنع بعض الأشياء .

التعريف الإجرائي:

مجموعة المراحل التحليلية المنضبطة التي تخضع لها بنية العمل الفني والأدبي والتي تتسم بالشمولية.

التوظيف:

"الوظيفة من كل شيء: ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام أوعلف أو شراب، وجمعها الوظائف والوظُف. ووظّف الشيء على نفسه ووظّفه توظيفاً: ألزمها إيّاه وقد وظّفت له توظيفاً على الصبيّ كل يوم حفظ آيات من كتاب الله عز وجلّ... وجاءت الإبل على وظيف واحد إذا تبع بعضها بعضاً كأنّها قطار، كل بعير رأسه عند ذنب صاحبه، وجاء يظفِهِ أي يتبعه، عن ابن الأعرابي. ويقال: وظف فلان فلاناً يظفه وظفاً إذا تبعه"، و"يعرف الشكلانيون إنّ دلالة كل شيء هي وظيفه، وإنّ الشكل الواحد يمكن أن تكون له وظائف عدّة."

الكوريوغراف: عرفه (جان جورج نوفير على أنه "فن تدوين الرقص بواسطة بعض العلامات المختلفة، مثلما تدون الموسيقى بإشكال وحروف معينة تبعاً للتسميات المصطلحة عليها للانغام" (Juma, B.T, p. 78).

التعريف الاجرائي للكوريوغراف: هو فن رسم حركة الرقص في الفضاء بواسطة أجساد المؤدين بالإضافة إلى أنشاء وتكوين مجموعة من الكتل الساكنة والمتحركة من خلال أجسامهم، بما يضمن التعبير عن فكرة معينة داخل نسق محدد.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الاول: نشأة الكوريوغراف: الرقص الطقسي..

اذا اردنا ايجاد جواب لسؤال مشكلة هذا البحث فعلينا ان نجد من اين بدأ مسرح الراقص وصولا الى دخوله العراق، فنجد ان الجميع يتفق في جميع المراجع أن الرقص بدأ ببداية الشعائر والطقوس الدينية ما بين الاغريق وبلاد وادي الرافدين وحتى الفراعنة وايضا الهنود الذين يعتبر الرقص هو اهم طقوسهم وايضا اليابانيين وصولا الى الايطاليين لرقص الباليه0 فالطقوس الدينية تعتمد بالدرجة الاولى على الحركة واحيانا تصاحبها الاغنيات فيؤدون طقوسهم الدينية وشعائرهم فلكل مجتمع عاداته و تقاليده العائدة لبيئته التي تعتبر ممارستها هي احدى الفرائض لان الطقوس اتصلت اتصالا مباشرا بالعبادات والتقاليد الدينية، فممارسة الطقوس هي بمثابة شكر و وتضرع للالهه بمختلف البلدان واختلاف الالهه ايضا في كل بلد، وكان الرقص هو وسيلة التعبير التي يستطيع بها الانسان ان يعبر عن ما يشعر به في ايصال ما لديه من افكار في هذه الرقصات التي هي الاداة الوحيدة للتعبير عنه وعن ما يرد ان يقوله.

الطقوس عند الاغريق:

فعند الاغريق ارتبط ارتباطا مباشر بالالهة والعبادة والتضرع للالهة وبالذات (ديونسيوس) الذي له دور مهم في خلق الدراما وبذات الطقوس الراقصة، والتي هي عبارة عن تكريم للاله (ديونسيوس) بفضل النعمة التي انعم بها على الناس في فصل الربيع واعطائهم الوفرة من العنب ففي موسم الحصاد تقام المهرجانات للتعبير عن شكرهم وامتنانهم وسعادتهم للاله لانه منحهم العنب ويؤدون بها هذه الرقصات وتقوم الجوقة بالغناء ايضا فنشأة الملهاة التي تطورت في ما بعد الى (الكوميديا)، وعلى العكس في بداية الشتاء حيث تتحول الطقوس الى مأساة ويعبر الناس عن حزنهم ايضا بالرقصات والغناء الحزين لعرض مأساتهم في توقف حصاد العنب وتبدأ الشحة في وجودة التي تطورت في ما بعد الى (التراجيديا). "في اليونان القديمة كانت تلك الطقوس تمارس احتفالا بديونيسوس اله الخصب والخمر وتخليدا لبقاء الجنس البشري وأدامته الحياة" (Abdul Hamid, 2018, p. 18)، فتعد ظاهرة

التعبير عن ما يشعرون به من سعادة وحزن وامتنان للأله (ديونسيوس) هي طقوس راقصة يؤدونها للتعبير عن ما بداخلهم فكانت في بادي الامرعفوية حتى تطورت الى محاكاة منظمة ورقصات يؤدونها في اغلب المناسبات.

الطقوس عند السومريين:

"قبل الاف السنين كتبت اول اغنية سومريه وهي عباره عن مقاطع باللغة المسمارية وعند ترجمتها اكتشف العلماء ان كلماتها كانت تدعوا الى الرقص، اعتاد سكان وادي الرافدين على الحركات والرقصات اصبحت جزء من طقوسهم اليومية والحياتية التي يمارسونها تدخل هذه الطقوس في كل تفاصيل حياتهم خاصتا العبادات، جاء في أسطورة الخلق السومرية (إنوما إليش) أنّ الآلهة (نمو) كانت في الاول ساكنة بلا حراك، وعندما تحركت ظهرت السماء والأرض، فهل رقصت؟، أن السومريين ضنوا أنّ الآلهة ترقص، فرقصوا لإرضائها واخترعوا لأجل ذلك أول قيثارة في التاريخ وهي القيثارة (السمسمية) السومرية أو (قيثارة أور) التي تعتبر من أقدم الآلات الموسيقية" (Dalin, 1970, p. 45)، فهذه هي الطقوس التي كان يمارسها السومريين وتوارثوها جيل بعد جيل وصولا الى عصرنا هذا فهناك رقصات كالدبكات تعود جذورها الى هذه الطقوس السومرية القديمة.

الطقوس عند الفراعنة:

"هناك دراسة تقول أن أغنية الرياح الأربع» كانت أول مشهد ايمائي راقص عرفه العالم قبيل آلاف السنين، وكانت تؤديه الفتيات في عصر الدولة الوسطى بمصر القديمة. فهناك الواح تبين ان البنات ترفع ايدها وهي تؤدي هذه الرقصات الرقص في زمن الفراعنة كان جزءاً من الطقوس الدينية في المعابد، وكان أيضاً من ضرورات الحياة، ولا يخلو من التسلية، حيث أقيمت حفلات الرقص في كثير من المناسبات الدينية، مثل عيد السد، وعيد الأوبت، وحتى الجنازات كانت لها رقصاتها أيضاً، فكانت الرقصة التي أطلق عليها اسم «موو» تؤدى عند دفن الموتى، ويؤدي فيها الراقصون استعراضات بالغة القدم، وهناك ايضا رقصات طقوسيه تحاكي طقوس الصيد والعبادة.

الطقوس عند الهنود:

اشتهر الهنود منذ الازل الى يومنا هذا دون غيرهم بالرقص وحبهم للرقص وخفتهم في اداء الحركات وسرعتها وهناك مزج في الطقوس القديمة الهندية ما بين الرقص والغناء والموسيقى وحتى التمثيل لتصوير الاساطير. الاحتفالات ايضا معتمده على موسم الحصاد فالاحتفالات مليئة بالالوان من أشهر الاحتفالات التي تقام بالهند هي طقوس ديوالي، هولي. يتشابه احتفال التكريس مع مراسم الزواج الهندوسي في بعض النواحي، ويفترض بالفتاة القيام بالواجبات التقليدية التي تؤديها الزوجة الهندوسية في تلك الفترة. فعلاوة على الاهتمام بالمعبد وأداء الطقوس، على الفتيات تعلم وممارسة التقاليد الهندية الفنية والقديمة، كأداء رقصات الـ Odissi والـ Bharatanatyam. وكان لفتيات الديفاداسي، اللواتي تعلمن فن الرقص هذا، مركزٌ اجتماعي رفيع ومتميز فالرقص والموسيقى عنصران أساسيان من عناصر العبادة لدى الهنود في تأدية طقوسهم الدينية والحياتية بالاعتماد الكلي على الرقص والالوان والغناء.

الطقوس عند الهنود الحمر:

اصبح من البديهي للجميع ان الغناء والموسيقى هو جزء مهم من التاريخ الحضاري لأي مجتمع لكن الامر يبدو مختلفا عند الهنود الحمر.. فبالضافة للغناء والموسيقى والرقص هو النار التي تمارس من خلاله جميع الطقوس الحياتية اليومية... هذه الفنون بالنسبة للهنود الحمر ليست ترفا روحيا او فكريا فحسب بل هي اساس يبنى عليه علاقتهم مع البيئة المحيطة ومن خلاله يكتشفون الطبيعة ويكتسبون تفاعلهم القوي مع الطبيعة مما يمنحهم الديمومة والتأقلم في الحياة.. وبلغة أدق الموسيقى والغناء والرقص هم مفاتيح الهنود الحمر للتعرف على ما يدور حولهم والمؤثرة على اسلوبهم وحياتهم الاجتماعية وخلق علاقة مع هذه العوامل التي تشكل عالمهم، فلديهم الحلقة الدائرية وهي اساس لحياتهم فهذه الحلقة الدائرية هي (حلقة الحياة) التي يراقبها الخالق وفقا لمعتقداتهم والتي منها استمدوا فكرة رقصاتهم الدائرية او الحلقية. حلقة الحياة لدى الهنود الحمر قائمة على الحفاظ عليهم وحمايتهم، الاخذ والعطاء من أجل الاستمرار ومحاولة التكافؤ مع العالم، فدورة الحياة التي تمثلها حلقات الهنود الحمر الراقصة هي ليست طقسا اعتباطيا او رذيلا كما يتبادر للبعض، بل هي طقس روحي قائم على فلسفة تدمج الروح مع الطبيعة ومفهوم الحياة وقيمتها. ومن اهم الرقصات لدى الهنود الحمر هي رقصة الفجر وممارستها مع الطيور واعتمدوا في رقصهم على تقمص حركة الطائر، ورقصة مع الة الفلوت بعد الاكتساء بريش الصقر الذي هو اهم الحيوانات لديهم وتتصاعد الايقاعات

فيحلق معها المؤدي للحركات كأنه ولد من رحم الطبيعة ويحلق بحريه. رقصة الغابة هي رقصة نسائية اسطورية تعبر عن جمالية تعايش الهنود الحمر مع الطبيعة ودورتها، وبالطبع فإن رقصة (البفالو) او الثور هي من اهم رقصات الهنود الحمر التي تعبر عن اهم طقس هو طقس الصيد. وطقوس الصيد تحمل مرحلتين الاولى قبل الخروج للصيد وتمتاز هذه الرقصة بالرشاقة العالية والحركات وردود الفعل السريعة التي تهئ جسد وذهن الصياد لانجاز مهامه بنجاح... والمرحلة الثانية من طقس الصيد هي بعد سقوط الفريسة، وهنا تقدم عدة اغنيات وتراتيل خاصة، كاعتذار الى روح هذا الكائن واحترام لقوته، ويظفر عادة رجل الطب او (الشامان) بروح هذا الحيوان، إذ تسكن جسده ويستمد من خلالها القوة الروحية ليتابع القيام بدوره الحيوي في مجتمع القبيلة. كتب .المحرر الموسيقي.

الطقوس عند اليابان:

ان لليابان تاريخ عريق في الرقص التقليدي، ولهم من ذلك بعض الرقصات التي ترتبط بطعامهم الذي ينتجونه بأيديهم كصيد السمك، وحصاد الرز، وكذلك رقص المطر، فضلاً عن عدد من الرقصات التقليدية الاخرى. وقد انشئت لذلك مسارح وميادين،" منها (مسرح نو) الذي انشئ إثر حركة الجمع التي كانت بين اثنين من تقاليد اليابان القديمة، وهما فن(الكاغورا) وهو أحد فنون الإيماء المسرحي، والذي تتم تأديته بطريقة الرقص، والفن الثاني(الحوليات)وهو عبارة عن أشعار تنظم ليقرأها الرهبان البوذيين.فعند تقديم العرض يعمد الممثلون الى ارتداء أقنعة خاصة، ويتم هذا العمل في مواقع محددة كالمناسبات الخاصة، والغالب الأعم منه يكون داخل المزارات، ولهذا العمل هناك فرق خاصة، وقد أخذ الزعماء الاقطاعيون على عاتقهم رعاية هذه الفرق، وقد أصبح هذا العمل من الموروث الشعبي وأخذت تتناقله الأجيال جيلاً بعد جيل. وقد تطور الفن في مسرح نو وتعددت أشكاله على مستوى الطبقتين: الراقية والشالبداية مالك حركاته إلى الثبات والالتزام بالأوضاع الأساسية للقدمين والذراعين والمحافظة على توازن الجسد والتقيد بالعناصر الحركية العديدة التي سبق تقنيتها. وإذا كان الدافع إلى النص دافتاندا حيث عرف الإنسان الأول الرقص كمحاكاة للطبيعة في التعبير عن مظاهر الحياة المختلفة، فظهر رقم الحروب، ورقص يعبر عن شتى مظاهر الزراعة، والرقص الديني. إلخ، "إلا أن الباليه يعتبر رقصا حديثا حيث إن أول راقصين محترفين له ظهروا منذ ثلاثة قرون فقط ويعتبر فن الباليه فن الرقم الراقي الوحيد الذي تم وضع مبدئه واسسه فى العصر الحديث من الهواة المنحدرين من الأسر الملكية، ثم الهواة من عامة الشعب، وقد كان البلاط الفرنسي سببا جوهريا في ظهور وانتشار فن الباليه، حيث كان للملوك والأمراء دور في تأسيس هذا الفن. أولا: إيطاليا وميلاد فن الباليه إن النشأة الأولى لفن الباليه ترجع إلى إيطاليا وخاصة في عصر النهضة كما أطلق عليه في القرن الرابع عشر والخامس عشر، وقد ظهر الباليه في تلك الفترة عن طريق حفلات البلاط وتنافس الملوك والأمراء في مجال الفن، ولما كان الرقص عنصرا أساسيا في تلك الحفلات ظهر نوع من الرقص سمي فيما بعد بفن الباليه" (Ashour, 2000, p. 45). ومن هنا يرجع الفضل إلى إيطاليا في ظهور اول تكنيكا لهذا النوع من الرقص، على الرغم من أنه في تلك المرحلة لم يكن التكنيك هو الأساس الذي يقوم علبه النص،

بل كانت النواحي الجمالية في الخطوات والتشكيلات الجماعية، والملابس والإكسسوارات المبهرة في الطابع الغالب على هذه الحفلات، ولم تكن الموهبة الفنية تعني شيئا في ذلك الوقت، ويمكن أن ترجع ذلك إلى صعوبة التحرك بحرية كبيرة مع ارتداء الملابس الطويلة والثقيلة و الإكسسوارات الكثيرة التي كانت سمة من سمات تزيين الملوك والأمراء في تلك الحفلات.

وعندما وصل الملك الفرنسي تشارلز الثامن هو وجيشه إلى إيطاليا اكتشف رقص الباليه انتشر بين المآدب فجلب هذا الفن إلى فرنسا، وأثناء

فرنسا: "نتقال الفن إلى فرنسا: ثم نقل الباليه من إيطاليا إلى فرنسا عن طريق الملك فرنسوا الأول، حيث كانت علاقته وطيده مع معظم شخصيات عصر النهضة، وحيث كان يؤمن بالأفكار الفنية والنواحي الجمالية، فعمل على إقامة الكثير من هذه الحفلات الفنية الراقصة، حتى جاء ولي العهد هنري الثاني وتزوج من « كاترين ديودتش، والتي يرجع لها الفضل في نشأة الباليه في فرنسا، ومي إيطالية الأصل وقد جلبت معها هذا الفن من إيطاليا إلى فرنسا. ولم يكتف اللوك والأمراء في فرنسا بالاهتمام بهذا الفن، بل إنهم وبشكل اساسي كانوا يشتركون في الاحتفالات داخل البلاط الملكي والنصر مما جعل الكثير من خطوات وحركات وإشارات هذا الفن تأتى متأثرة بلغة جسد الهواة من الأسر الملكية لتلك الفترة وكان أول عمل مكن ان يطلق عليه اسم باليه في ذلك الوقت هو باليه اكوميديا الملكة وقد وضعنه اكترين ديودنش » في فرنسا عام ١٥٨١ م للاحتفال بزواج أخت الملكة، وكان الراقصون

من أمراء البلاط الفرنسي. ومن هنا يحسب للفرنسيين أنهم قاموا بتحويل هذا الفن من مجرد ترفيه في حفلاتهم إلى فن حقيقي يقدم من خلال أعمال لها نص ملحن وخطوات مصممة من أجل مناسبات معينة، مع الأخذ في الاعتبار أن هذه الأعمال لم تكن تقدم على مسرح في ذلك الوقت بل في ساحات البلاط الملكي والقصور. وباليه (كوميديا الملكة) ليس (باليه كوميدى)، بل هو عبارة عن عمل يجمع بين الكلمة الملقاة و الغناء الصولو او الكورالى، والرقص، والشعر، وقد كانت مصريفه باهظة جدا مما جعله عملا مبهرا " (Ashour, 2000, p. 47).

وهناك بعض الملاحظات تجدر الإشارة إليها عند الحديث عن أول عمل للباليه: -" إن هذا العمل لم يقدم على مسرح، بل في ساحات القصور: أي أن هذا الفن لم يأت من المسرح بل دخل إلى المسرح.

تأسيس أول أكاديمية للرقص وهكذا كان فن الباليه هو الفن الأرستقراطي الذي تحبه طبقة الملوك والأمراء. وتجلى حبهم لهذا الفن بمشاركتهم في الأداء، بما في ذلك الملك والملكة كلاهما، ونذكر منهم لويس الرابع عشر، الذي عشق الباليه، وقام بتأسيس أول أكاديمية للرقص في باريس عام ١٩٩١ م، والتي عرفت باسم الأكاديمية الملكية للموسيقى والرقص. وقد بدأت هذه المدرسة الفرنسية في احتفالات البلاط الملكي الفرنسي وامدها بثلاثة عشر مدرسا من فرنسا وإيطاليا، وذلك للعمل على إعادة تأسيس هذا الفن على مستوى عال في فرنسا، وقد اشتهرت هذه الأكاديمية الفرنسية بحركاتها الناعمة الرشيقة الهادئة ولم تعتمد على البراعة الفنية الفائقة، وامتد نفرة هذه الأكاديمية إلى كل أنحاء أوروبا ومع ظهور الراقصين المحترفين تحول الملوك والأمراء إلى مشاهدين ومشجعين لهذا الفن، مما أدى إلى تطوير التكنيك، وأصبح الرقص بتطلب موهبة فنية ومهارة عالية، وأخذ ينتبس من حركات الفلاحين وعامة الشعب اتسعت لغة الرقص ومفردته وظهرت بعض القفزات وكان لزاما تغيير نوعية الملابس، مع حتمية وجود فراغ على خشبة المسرح يسمح بعمل الحركات الفنية التي تأسست، مع الاحتفاظ في الكثير من الحركات والخطوات والإشارات بلغة جسد النبلاء إلى يومنا هذا. ومع الاحتفاظ أيضا بعدة تقاليد وأعراف عتيقة ومتزامنة لم يجرؤ أحد من فناني الباليه أن يقترب او يغير منها" (Ashour, 2000, p. 48).

روسيا: "وبالرغم مما سبق فإن الأسلوب الفرنسي هو الذي بقي أكثر من غيره على المدرسة الروسية فقد انتقل الباليه من فرنسا إلى روسيا على يد الراقص الفرنسي جان بابتيست لاند وبدأ باثني راقصا واثنتي عشرة راقصة، وكانت هذه هي نواة المسرح الإمبراطوري للباليه الذي انتقل بعد ذلك إلى موسكو في نهاية القرن الثامن عشر، واستمر تزايد التأثير الفرنسي على أيدي العديد من عظماء الراقصين والمصممين الفرنسيين" (Ashour, 2000, p. 50).

الدنيمارك: "ظهور اغسطس ورنون فيل الذي أسس البالية الملكي الدانماركى، وكان رائعا متميزا ومخرجا عظيما استطاع أن يبتكر أسلوبا خاصا مازال مؤثرا على الباليه الدانماركى حتى اليوم، وكان هذا الأسلوب مخالفا لطابع القرن التاسع عشر، مما جعل هذا الطابع منغلقا على نفسه فلم يتأثر بتدهور لباليه في تلك الفترة، أما اسلوبه فيمكن تلخيصه في الأنين إذا كانت الباليرينا هي اللمة الرئيسي في باليهات تلك الفترة، فهي لم تحظ في الباليه الدانماركى بالدور المركزي نفسه مثلما في الدول الأخرى. جاء أسلوبه معتمدا على أدوار اساسية ومركزية الرائعين الرجال اعتمد تعميمه على درجة صعوبة عالية مثل الانتهاء من معظم الحركات مع النزول ارضاء -كان الرقص على أطراف" (Ashour, 2000, p. 65).

امريكا:" جورج بالانشين ومن الشخصيات الأخرى الناجحة والمؤثرة في فرقة دياجيليف والمؤثرة في الباليه الروسي وباليه القرن العشرين هي شخصية اجورج بالاشين، وهو آخر سلسلة المخرجين الذين عملوا مع فوكين رديا جيليف في مواسم الباليه باوروبا بين عامي (١٩٢٩-١٩١٩)، وقد درس هو أيضا في المدرسة الإمبراطورية بسن بترسبرج، ثم سافر إلى مونت كاران، وانضم لفرقة دياجيليف، وفي عام ١٩٣٢ سافر إلى الولايات المتحدة وأسس مدرسة الباليه الأمريكية Amirican Ballot. وذاع صيته في الثلاثينيات من القرن العشرين في إخراج الباليهات المتعددة، وفي عام 1947 أسس بالانشين Bulanclinic جمعية الباليه الذي تحول بعد ذلك إلى باليه مدينة نيويورك ويتلخص أسلوب بالأنشين في الآتي: تقديم الفكرة البسيطة من خلال فن الباليه والابتعاد عن الفكرة المعقدة. - تقديم الأعمال التي ليس لها حبكة روائية أو دراما تفصيلية، وقد أخذ هذا الاتجاه عن فوكين. الموسيقى من أهم العناصر التي يبني عليها تصميم الباليه.برع في تصميم الرقصات الثنائية الكبيرة، بل هيكل محدد ينظمه، ولا غنى عن هذا النوع من الرقص في أي عرض باليه، وتاخذ هذه الرقصة الثنائية الكبيرة وفقا لأربعة أجزاء، وقد أتى تصميم بالانشين لهذا النوع من الرقصات قويا ومتماسكا، وبه من الفتيات العالية ما يجعله أكثر من مجرد رقص ترفيهي، ويعتبر بالانشين احد المخرجين

الشباب المملوئين بالحيوية والحماس لهذا الفن، فجاءت بالهاتهم جميعا جديرة بالإعجاب والاهتمام ماتمتع به من تجديد وتوسع مستمر في لغة رقص الباليه الكلاسيك. وقد ظهر الكثيرون ممن أثروا على نهضة الباليه الكلاسيكي، واعتبرت هذه الرحلة هي بداية فترة الباليه الحديث أن الكلاسيكية للجلدة." (Ashour, 2000, p. 70).

هناك عدة أساليب للباليه الكلاسيكي التي تختلف باختلاف مكان نشأتها فهناك الباليه الروسي والباليه الفرنسي والباليه البريطاني والبالية الإيطالي. فعلى سبيل المثال، يتميز الباليه الروسي بالقدرة العالية على التمدد والانبساط والالتفاتات الفعالة والمميزة بينما يميل البالية الإيطالي إلى أن يمارس أكثر على الأرض، مع التركيز على السرعة وحركة القدمين المعقدة. وترتبط هذه الاختلافات في الأساليب بطرق تدريب محددة تم تسميتها بعد منشؤوها. وعلى الرغم من هذه الاختلافات، إلا أن كيفية أداء الباليه الكلاسيكي ومسميات حركاته ثابتة ومتشابهه إلى حد كبير بين جميع دول العالم.

"اكتسب فن الباليه منذ بداية الستينات من القرن العشرين شعبية كبيرة وتميز بالعناصر التالية التي اقتحمته - دخول العنصر الشبابي إليه سواء من حيث الموضوع و الأسلوب. - اكتساب الرقص الطابع البطولي. - وصار استخدام الموسيقى الشعبية، مثل الروك أند رول وموسيقى الجاز، شائعة في كثير من أعمال الباليه معلومات هامة عن فن الباليه الراقص: الباليه هو أداء حركي (رقص) له قواعد أساسية، هذه القواعد عددها خمسة قواعد. من أهم خصائص الباليه الحركية، الرقص على رؤوس أصابع القدمين، تعتمد خطوات الباليه على وضعية الساق والقدم وحركاتهما. - إذا كانت المرأة هي الملكة المتوجة على عرش فن الباليه، إلا أنه ليس فن خاص بالنساء دون الرجال. - أن الباليه فن منتشر في كافة بلدان العالم، ويتم تعليمه من خلال مدارس تقوم بتدريبات الفتيات والفتيان منذ سن صغيرة. - أن رقص الباليه له ثلاثة أنواع: رقص منفرد، رقص ثنائي، رقص جماعي. من بين الحركات المميزة لرقص الباليه القفز في الهواء برشاقة بالغة والدوران حول النفس باتزان" (Ashour, 2000, p. 72).

"اصبح الفن الراقص البالي فن كلاسيكي يقتصر على حركات معينه وثابته وغير قابل للتطوير وهذا اصبح الفن الراقص بحاجة الى تطور فجاء عدة مصممين وراقصين حاولوا ابتكار وسائل جديدة وهنا اصبحت بمثابة ثورة على فن البالي الكلاسيكي بالتحرر بالحركة (مارثا ابراهام) ابتعدت في ورشتها عن القيود الشكلية التي كانت متبعة في الرقص الكلاسيكي البالي والتحرير الجسد من القيود البيولوجية والاجتماعية والنفسية والعودة الى الطقوس الدينية التي هي الاساس الاول للفن" (Ramy, 2016, p. 21). فهنا تم اكتشاف فن الكوريوغرف

المبحث الثاني: ما بين الكوريوغراف و المسرح التقليدي الحواري:

يقول نيكوس كازانتزاكيس في رواية زوربا اليوناني يبدو لي هكذا أنني أفهم شيئا ما، لكن لو حاولت أن أقوله لهدمت كل شيء وذات يوم عندما أكون مستعدا سأرقصه لك، يعتبر الكوريوغراف اهم لغات الجسد واهم وسائل التعبير الفنية التي جائت جذورها منذ النشأة الاولى للمسرحية وللمسرح. حتى القرن العشرين فاصبح الرقص احدى اهم ثقافات الشعوب، وانتشرة ثقافة الرقص تطورت حتى اصبح لها ورش ومعاهد للتدريب ومن رواد الرقص الدرامي (لغة الجسد -كيروغراف) العالمي، بينا باوش، وايريان منوشكين، مارثا ابراهام، اما على المستوى العربي فكانت، مجد القصص وكلثوم امين وعلى مستوى العراق طلعت السماوي و انس عبد الصمد و علي دعيم.ومحمد مؤيد.

عناصر التشكيل الحركي:

"عنصر الحركة: وتقسم الى:

1. الحركة واتجاهها: في أي اتجاه يذهب الراقص وعلى ان تكون بدلاله وقصدة ومعنى
2. الحركة وسرعتها: ما هو الزمن الذي يستغرقه في انجاز هذه الحركة ومتى ينتقل
3. الحركة وطاقتها: ما هي مطاولة الراقص على اداء الحركة وبذل جهد حركي ذو قيمة
4. الحركة والتحكم بها:التحكم العمدي والتحكم العفوي في الفعل ورد الفعل" (Abdul Hamid,, 2013, p. 50).

عنصر الكتله: ويقسم الى:

1. اللون: يرتبط اللون بالقيمة الدلاليه فلكل كتله لون ذو دلاله فهو مهم جدا من ناحية التكوين الشكلي
2. الملمس: مظهر الكتله اذا كان ناعما او خشن على حسب الدلاله المراد بيانها في العرض.

عنصر الطاقة:

الطاقة: "هي بمثابة القوة التي تحافظ على الحركة" (Abdul Hamid,, 2015, p. 14). فيستطيع ان يستمر من بداية العرض الى نهايته على نفس الطاقة ويحافظ عليه ويحافظ على ايقاعه.

عنصر الفضاء:

1. الفضاء: "الكوريوغرافر يقوم بصياغة (الفضاء الحركي) وفقا لرؤيته والتي تحدد وتقنن وفقها حركة الجسد في الفضاء الفارغ" (Ramy, 2016, p. 86). الفضاء المفتوح والفضاء المغلق هما ما يحددان الرؤيه تكون مفتوحة او مغلقة حسب ما يريد الكوريوغرافر.
2. عنصر الزمن: هو زمن حقيقي متناسقا مع الواقع لكنه مختزل له فهو حياة مختزله بزمنها الواقعي الى زمن يحددة العرض المسرحي الراقص.

كما يقول بروتلد بريخت أعطني خبزا ومسرحا اعطيك شعبا مثقفا. فهو يحاول ان يوصل ان المسرح هو الذي يسموا بالإنسان ويجعله يرتقي فعلينا ان نعلم ان المسرح هو حياة اخرى.

عناصر العرض المسرحي

عنصر النص: يتكون من:

اللغة، الحوار، الحبكة(العقدة)، الشخصيات، الاحداث، الفكرة (الموضوع)

عنصر الاخراج: "يعتبر الاخراج المسرحي احد اهم نقاط الارتكاز الاساسية للعرض المسرحي،بوصفه العملية التنظيمية والتشكيلية والجمالية لبناء صورة العرض البصرية فظلا عن كونه يقدم للمشاهد وجهة النظر الموضوعية للفكرة المقدمة" (Al-Takmaji, 2011, p. 13).

عنصر التمثيل:" ويمكن تعريف فن التمثيل على انه قابلية الشخص على ان يجعل من الاشياء مثيلا بشكل مزين او القابلية على التقليد، ووفقا لذلك فان الممثل هو ذلك الشخص الذي يتكون في داخله خزين من الانطباعات الحياتية والتي يشعر بالحاجة الملحة إلى إظهارها وكشفها إلى جمهور المتفرجين عن طريق الكلام والحركة" (Ibrahim, 2019).

عنصر السينوغرافيا:" انها علم وفن تأليف فضاء العرض" (Abdul Hamid,, 2013, p. 151). ويتكون من الاضاءة والديكور والازياء والمكياج والموسيقى،

فمن خلال استعراض العناصر في فن الكوريوغراف والعناصر في العرض المسرحي التقليدي نجد ان المزج بينهما يؤدي الى الدهشة ولكن على ان لا يتضارب المسرحان ويحصل ان يفقد كل منهما قيمته بل عليه ان يحسب للمسرح العراقي هذا المزج الخلاق وان يضيف له "اشكالية المصطلح بين (التجريب –التجديد) وهو ما سطح قضية المسرح التجريبي تماما، وقلص نطاقها" (Munshid, 2013, p. 73).

ان المؤلف العراقي لديه مادة دسمه ليختار منها موضوع للعرض ففي العراق احداث يوميه كثيرة فهذا الذي يغني العرض موضوعاته المتنوعة فيكون الثقل هنا على المعالجات الاخراجية فعلى المخرج ان يغني العرض شكلا كما هو غني مضمونا اي ان تكون المنضومه الفكرية للمخرج غنيه بعدة صور توازي منظومة النص الفكرية في الموضوع فالمخرج عندما يحرك النص يجد نفسه بانة يريد ان يضيف اكثر للعرض وان يضيف في نهايات المشاهد رقص كوريوغراف هذا اذا كان مدروسا سيعطي طابعا خلابا للعرض واذا كان اعتباطيا فسيضعف العرض وهذا ما نراه في الاونة الاخيرة ان الدمج بين الكوريوغراف لا يكون بالمستوى المطلوب فهذا يعطي انطباعا ان المخرج لم يجد جسورا للعبور من مشهد لأخر فجاء برقصات قد تكون بمنظوره انها كوريوغراف ولكن هي بعيدة كل البعد عن الكوريوغراف هذا الذي يؤثر بشكل سلبي عللى العرض بشكل كامل فيحصل رد فعل لدى المتلقي مما يجعله يذم العرض "ان علاقة الشكل والمضمون في القراءة الاخراجية علاقة تلاحم وترابط ووحدة تجمعها مهما يكن العمل الفني وعلى اختلافه اكان (موسيقى او مسرحا او تشكيلا او ادبا) ومن الصعب الفصل بين شكل العمل الفني ومضمونه اي انه لا يوجد مضمون خالص كما لا يوجد شكل خالص" (Jassim, 2020, p. 87).

فنستنتج هنا ان الاثنين مكملين لبعضهم البعض على ان يكونوا بنفس المستوى فلا نستطيع ان نقول ان الرقص الكوريوغراف لوحدة لا يوجد به مضمون بل بالعكس قد يكون التعبير بالرقص هي اصعب من الحوار وهي فكرة كامله علينا

ايصالها بحركات وايقاع لتصل الفكرة كامله للمتلقي "فالمسرح الراقص مسرح درامي في المقام الاول، بيد أن الذي يميزه عن الدراما بشكلها التقليدي والحديث هو ان المسرح الراقص يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص الذي يعتمد على الجسد مستعرضا بذلك تاريخ الجسد و رموزه وايماءاته باعتباره عالما معرفيا قائما بذاته وكيانا مستقلا فيرى الباحثة ان الدمج بين المسرح التقليدي الحواري والمسرح الراقص (الكوريوغراف) هو معالجة جميلة تضيف طابع التنوع والجمال والدهشة لدى المتلقي لكن على ان يكون هما الاثنين بنفس المستوى الفكري والجمالي فلا يكون وجودهما مع بعض تقليل لاحد منهما او اضافة اعتباطيه للعرض تجعل المتلقي يشعر انه لا يعرف ماذا يرى فتكون الحركات اعتباطيه "الحركة تقدم يحدث في ان واحد زمانيا ومكانيا. وله صفات سلبية واخرة ايجابية وقد تكون الحركة قصدية او عفوية وقد تكون الحركة انسيابية او متقطعة. وقد تكون مستقيمة او منحنية او متعرجه. وقد تكون عامودية او افقية، وقد تكون سريعة او بطيئة" (Abdul Salman, 2020). نستنتج هنا ان الحركة بجب ان تكون مدروسه دراسه مبنية على اساس فكري فتتخلل هذه الحركات مضامين مهمه توصل فكرة العرض المسرحي فلا نستطيع ان ننسى ما حدث مع (بينا باوش) "فهي كانت اول من كسر قواعد الرقص الكلاسيكي البالي فكان هناك سببين رئيسيين للقلق الذي تحدثه رقصات بينا باوش الاول هو اختيار موضوعاتها الفكرية العميقة الوجودية التي تبحث في ذات الانسان وتطرح مواضيع تثير ارتباك المتفرجين والسبب الثاني هو قوتها في طرح التساؤلات الوجودية او الجمالية او الاجتماعية فهي كانت مصدر ازعاج للجميع بسبب انها تذكرهم دائما بما فيهم نقادها بعدم اهليتهم" (Schmitt, 1984, p. 20).

تستنتج الباحثة ان لو. قارنه عروض بينا باوش بالعروض المسرحية الحوارية التي تتخللها مشاهد كوريوغراف تأتي مبنيا اعتباطيا وحركة عفوية غير مدروسة فهذا ليس الا ضعف المخرج وعدم استطاعته لقرائة العرض قرائه صحيحة ومعالجته معالجة خاطأه تضعف منه وتجعل العرض عرضا ركيكا بدون المشاهد هذه قد يكون اقوى وفكرته تصل بسهوله "أن مفهوم الخوف هو اول ما يواجهه المرء عندما يشرع في انجاز أعمال باوش. أن الخوف يعد أحد المشاكل الرئيسية في عصرنا هو ايضا الموضوع الرئيسي في أعمال باوش" (Schmitt, 1984, p. 20). فهل هذه الافكار التي يطرحونها وتصل الى الصميم هي ممن ان تاتي بحركة غير مدروسة لا على العكس في مدروسة وتنفذ بأتقان وحرفية وهذا ما نطمح ان نراه في العروض قد نراه في عروض عراقية كوريوكراف فقط بدون حوار ولكن الدمج الذي يحصل يضعف ويترك طابع خاطيء لدى المتلقي ان العروض للكوريوغراف هي بلا هدف ولكن لو رئينا كلا على حدى سنجد ان العروض الكوريوغراف العراقية لا تقل قيمة عن العروض العالمية والدليل هو مشاركتهم في مهرجانات دوليه وحصولهم على جوائز وكذلك العروض التقليدية الحوارية العراقية مشاركتها في مهرجانات عالمية وحصولها على جوائز عالميه في اغلب المهرجانات فلو وقفنا هنا قليلا سنلاحظ اننا بحاجة لهذا الدمج لكي تكون لنا منطقة مختلفة والعمل على هذه المنطقة قد يضيف للمسرح العراقي الكثير على ان يكون مدروسا وملما بشكل حقيقي للاثنين المسرح التقليدي الحواري ومسرح الكوريوغراف فقد يكون الدمج بين المسرحين مبهرا يضيف طابع الدهشة للمتلقي ويجعله يندمج اكثر في العرض تصور ان (المسرح التجريبي) ينهض على شواغل او انقاض المسرح التقليدي، الامر الذي ادى الى اهمال ثوابت المسرح الاخير وعمليات التجريب الكامنة فيه. 3. تصور ان كل ما هو جديد في المسرح هو (تجريبي) بالضرورة الامر الذي يعني ان الدارسين –كلا حسب لحظته الزمنية – درسوا ما هو قائم وحسب، دون ان يدرسوا حلقاته المتتالية" (Munshid, 2013, p. 73).

هناك الكثير من المخرجين الذين اختصوا في الابداع في هذا الفن الحديث وهناك من يوظف الحركات بناءً على عمل مكتوب وهناك من يشتغل على نظام المشاهد فلكل مخرج منهم اسلوبه ونظامه في اخراج المسرحية التي سيقدمها. جميع المخرجين يحاولون التجريب في اعمالهم ما قد ينجح هذا العمل ويصل به الى المستوى المطلوب من النجاح وتوصيل هدفه ولكل مخرج رؤيته التي يرى بها عمله فنجد ان بعض المخرجين يدمجون ما بين العروض الحوارية وعروض الكوريوغراف فهذا الدمج لو كان مدروسا وقائما على البنيه الصحيحة للمسرحية " اجاد علاقة بين النص والصورة ويمكن تسميته بـ(التصوير) وهو المعنى الفكري والعاطفي للتكوين" (Abdul Hamid,, 2013, p. 47). اذا بني الكوروغراف مع الحوار وكمل احدهما الاخر فسيضيف للعرض المسرحي الكثير فيعتبر هذا المزج خلاق خاصتا ان العروض الحوارية تكون معتمدة على السرد فقد يؤدي السرد بالنسبة للجمهور طابع الملل بسبب ان الجمهور الحديث هو جمهور بصري يحب ان يرى اكثر من ان يسمع بسبب التكنلوجيا الحديثة المعتمدة على البصر فسنجد أن الحركة هنا في العروض الحوارية سيضيف الكثير ولكن على ان يكون مدروسا والرقصات التي تتخلله في صلب

موضوعة العرض ولا تتضارب الفكرة الاساسية مع الحركات التي يؤديها الراقصين وعليهم الالتزام ان لا تكون الحركات اعتباطية بل حركات مدروسة ولا ضير في ان يستعين مخرج العرض بكوريوغرافر لتصميم هذا الحركات

" عند قيام المخرج بالتصميم عليه ان يهدف الى:

1. توحد العناصر البصرية والحركية.
2. توحيد التكوين الدرامي والتكوين الحركي.
3. خلق التعاون بين الثيمات الدرمية والثيمات الحركية" (Abdul Hamid,, 2013, p. 53).

وان يؤدي هذه الرقصات راقصين او ممثلين اجسادهم تساعد على الحركة وتوحيدها وتنسيقها واستيعابها فلا تصبح مشاهد الكوريوغراف معالجة رديئة وانما تضيف لمضمون العرض شكلا يتصف بالجمال فيصبح الرقص والحوار لغتين متجانستين لهما دلالات جمالية وفكريه فعلى المخرج ان يضع خطة لدراسة مشاهد الكوريوغراف وما هي اهمية اضافتها للعرض المسرحي الحواري وهل هذه الاضافة ستغني العرض المسرحي ام تضعف منه فهذا ما سنراه في عينة البحث. وعلينا ان نستشهد بما قدمته.

مؤشرات البحث:

1. ان اصول الكوريوغراف قادمة من الطقوس القديمة وهي عبارة عن رقصات في المناسبات
2. ان الرقصات هي عبادات للالهة بكل المناسبات وتكون فيها الرقصات هي عنصر التعبد او الخضوع للاله.
3. أن فن الباليه هو الاقرب الى الكوريوغراف من حيث الاداء الحركي .
4. يعتبر الكوريوغراف أهم لغات الجسد واهم وسائل التعبير الفنية
5. هناك عناصر الكوريوغراف التي هي الحركة والكتلة والطاقة والفضاء والزمن

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

مجتمع البحث: يمثل مجتمع البحث نموذج العرض المقدم في محافظة (بغداد) للحدود الزمنية للبحث وهي (2020) وتوصلت الباحثة الى حصر هذه العينة ضمن هذه المرحلة لما تحمل من اسلوب فني متجدد له صفات محددة تخدم البحث.

عينة البحث: مسرحية (فلك اسود) وقد اختيرت بصورة قصدية.

منهج البحث: اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في البحث

تحليل عينة البحث

مسرحية فلك اسود

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

اخراج: رياض شهيد

مكان العرض: بغداد

سنة العرض: 2020

تحليل العينة:

اي عرض مسرحي يطرح سؤال او عدة اسئلة هي التي تأطر بنية العرض الفكرية والجمالية، ف بديهيا يتصدر اول سؤال ماذا سيقول العرض؟، ماهي محمولات المعاني التي سيطرحها العرض مع واقع العرض وواقع المتلقي ؟، وهذا ما أثاره عرض مسرحية (فلك اسود) تأليف علي عبد النبي الزيدي، وسينوغرافيا وإخراج رياض شهيد وتمثيل حسن هادي وصفاء نجم وضياء الدين سامي.

عرض يشتبك مع غموض الواقع وهو يعيد صياغة نص فلك اسود هذا النص المخالف للمنطق المألوف في الكتابة المسرحية لان خطاه تتجه نحو اللامعقول او نحو الخيال الفنتازيا. ويبقى فعل التوقع هو الذي يوجه فعل التواصل ما بين التلقي والعرض فيخرج عن طار التوقع بكسر المتوقع، وبدعاء واحد من شخصية الزوجة (بتول) يتحول المنطق الى الا منطق هو زمن أسود بكل ما يحمل هذا التوصيف من مرارة الاحداث التي تمر بها بتول عرض فلك اسود يقرأ زمن دخول تنظيم داعش للبلد وحتى البيوت حتى انه اوصل غرفة النوم وسيطر عليها. وما أفرز هذا الاحتلال من مأساة، ويبقى السؤال لماذا ؟ هذه الجدلية الدرامية التي اثارها الكاتب في هذه المسرحية، ان ما يريد قوله النص ان المنطق في هذا العرض مستباح لهذا اتجه الى الفنتازيا وحول بتول بدعاء الى رجل فكسر حاجز المنطق ودخل الى منطقة التغريب واللامعقول.فذهب مخرج عرض فلك اسود الى ترجمة أسئلة النص المغايرة لكل قيم الواقع والمنطق بشكل واقعي. فالمخرج يعيد صياغة أسئلة الكاتب بمعادلة بصرية ذات ايقاع واقعي صريح مفترضا أن الواقع أصبح هو اللامعقول، وان فضاء العرض هو المعقول، وهنا قلب المعادلة وكأنه يريد ان يناقش مأساة الاحتلال في حدود المنطق في زمن غرائبي عاصف بكل شيء، كأنه حلم بالمستحيل في زمن الا منطق. فوضع سينوغرافيا واقعية، تمزج ما بين الواقع وما بين الفنتازيا المجردة، باحثا في أسباب تحولات المدينة العراقية من المدنية الى خراب، وهو ترجمة لسؤال النص المركزي لماذا يحل الخراب بديلا للمدنية؟، مفسرا هذا التحول باستعراض تاريخ بغداد المدني وموروثها الغنائي الضارب في الوجدان الثقافي، على الداتا شو ورمزية البيت ومحتوياته باب، سرير، مرآة مهشمة، وحامل ملابس مناسبات الموت، وهو يربط بين البيت وغرفة النوم التي اختزل فيها واقع الوطن وغياب (الاب) التي جسدت بصريا بفتح الباب، ونوم الأب، فاجتاح داعش الوطن وسبيت الزوجة،

فقررت الدعاء لله ان يحولها لرجل واستجابة الرب لها. ولا سبيل إلا أن تحدث المعجزة وتتحول المرأة الى رجل لتنجو من فعل الاغتصاب، ولأن موضوعة العرض هي الاشتباك مع واقع حدث ولامس وجدان المتلقي، لذلك ذهب المخرج الى تفسيره بحدوده الواقعية، اذ يناقش تداعيات اجتياح داعش وخوف بتول من تعرضها الاغتصاب، ودعاءها المستميت ان تتحول الى رجل لتحاول ان تحافظ على نفسها وعفتها. فيبدأ العرض فتتحول بتول الزوجة الى رجل فعندما يستيقظ الزوج رجل البيت يجد زوجته وقد تحولت الى رجل. فانه يبحث هذه الغرائبية.

ويبحث عن زوجته مشككا ان هذا الرجل الذي يراه هو زوجته ويبدا بتصديق الا منطق بتدرج احداث المسرحية فيتحول الصراع من مناقشة اسباب التحول الى مناقشة واقع العلاقة الزوجية وانشطارها بين الزوج والزوجة في كوميديا ساخرة وتداعيات فنتازيا التحول الذي قدمه حسن هادي في اجتهاد الجمع بين صفات المرأة وصفات الرجل التي كانت ظلا حاضرا في العرض من وراء

قضبان في إشارة الى ان سبب العنف والتطرف هو معيار الفحولة الطاغي الذي لا يرى من المرأة غير إشباع رغبات الرجل الجنسية، وما الرجل في هذا العرض إلا صورة أخرى من صور الفحولة المتطرفة. اذ يقدم العرض هذه القراءة الواقعية وكأنه يريد ان يقول اننا لم ندرك متوالية الهزات الكبرى التي اصابات هذا الواقع بحيث اختلطت المفاهيم بشكل غرائبي وانتجت تشويشا جسدها المخرج بصريا في الستارة الشفافة التي تفصل بين الحق/ العدل، العنف/ المدنية/، الحب/الموت، المرأة /الرجل/ الحب/ الاغتصاب. وكل هذه الدوال الفكرية حاول المخرج أن يقدمها بضبط بصري في دائرة مفرغة عندما جعل السينوغرافيا تدور على مركز واحد لتعود على ما كانت عليه، في إشارة الى ان كل ما يحدث من غرائبية لا تحرك ساكنا لتغيير هذا الواقع الذي بقي يدور على نفسه يجتر ما يحدث بسرد ساذج. غير أن فعل الرسم الادائي لفرضية العرض الجمالية كان دون مستوى الفكرة فبقيت فكرة النص المركزية هي المهيمن على تمفصل الاداء الذي اتسم بالأداء النمطي المتكئ على البعد السيكولوجي لشخصية الممثل الانسان، اجتهدت الرؤية الإخراجية للعرض ان تقدم قراءتها التأويلية لتحولات المدينة نحو الخراب في دعوة مباشرة الى الانتباه الى أثر الاجتياح وما نتج عنه من تغيير في ديموغرافية الأسرة العراقية. وهنا تاتي مشاهد الكوريوغراف التي كانت غير رصينة بالمرة وغير مهذبه وكأنها مقحمه على العرض المسرحي فلك اسود فلم يدعم وجودها العرض ولم يقوي منه بل على العكس كانت تفتقر الى اهم عناصر الكوريوغراف

فهي حركات تكاد تكون ساذجة غير مدروسة وضعت في العرض كأنها اخذت من ثقل العرض ورصانته الفكرية فيجب وكما ذكرت سابقا ان تكون هي عنصر من عناصر الدهشة لدى المتلقي لكن كانت حركات غير مدروسة نفتقر الى الفكرة التي تغني العرض وتكمله وتذهب بالعرض الى منطقة الدهشة الفكرية والبصرية معا فلم يكمل الشكل المضمون في العرض وافتقر الراقصين الى التكنيك الصحيح لجسد الراقص فلم يوفق مخرج العرض في اضافة هذه المشاهد بل على العكس كانت اخفاقه كبيرة بحق المسرح التقليدي الحواري العراقي المعاصر الذي يقدمه وبحق فن الكوريوغراف مع العلم ان فكرة الدمج بين المسرحين هي فكرة جميله لكن المخرج خانه التنسيق فلو استعان بمصمم لحركات واعطاه فكرة مسرحية فلك اسود لاستطاع المصمم تدريب الراقصين وايصالهم الى المستوى العالي من التكنيك في الحركة مع ان تكون فكرة الحركة التي يعتمدها الراقصين هي مكمله لفكرة العرض الاغتصاب والعفة المرأة والرجل الكثير من الافكار يستطيع ان يوصلها الى الجمهور تغني العرض بمضمون الشكل الفكري. تقدم الرؤية الإخراجية مقترحا لفهم إشكاليات الواقع تختتم به العرض بتبادل الادوار عندما تطلب الزوجة من الرجل ان يدعو الله ان يتحول الى امرأة. فهذا العرض قراءة في غرائبية ما يحدث في واقع اليوم من انقلابات أيديولوجية كبرى.لهذا لابد من اعادة قراءة الواقع اليوم وأسئلته الغرائبية. ولا يسعني الا ان اقول ان المخرج وفق في هذه التجربة على ان يكون العرض القادم الكوريوغراف مدروسا بشكل صحيح.

النتائج:

1. ان العرض المسرحي وخصوصاً (الكوريوغراف)يستمد موضوعاته من الطقسية البدائية التي تكللت بالبدائية التقليدية.
2. لجأ المخرج في العينه(فلك اسود) الى ادراج التوظيف الحركي الدلالي الذي يستنبط دلالات هذه الحركات من اللامنطق وجعلها ملائمة للفعل على خشبة المسرح
3. ان للكوريوغراف الحرية في ادخال سينوغرافيا منطقية تواكب الحدث المسرحي المذكور في النص لكن بصورة مغايرة مستدركة للفكر الدلالي للعرض.
4. ان الكوريوغراف يمكن ان يمتزج بالمسرح الحواري التقليدي لكن يجب ان لا يفقد كلا الطرفين قيمتهما الفنية وان يمتزج بصورة متساوية.

الاستنتاجات:

1. ان الكوريوغراف يعتبر من اهم لغات الجسد المعبرة المستمدة من البدائية الطقسية ذات تطور في جينات الرقص البدائي ليصل الينا متأطراً بأطر التشكيل الجمالي للحركة.

2. ان مخرج الكوريوغراف يجب اختيار راقصين للكيريوغراف وليس ممثلين لينسجم مع معطيات العرض لينتج لنا عرضاً كيروغرافياً متكاملاً بكل خصائصة البنيوية.
3. لو قارنا عروض بينا بلوش بالعروض المسرحية الحوارية التي تتخللها مشاهد كوريوغراف،تأتي الحركة عفوية اعتباطية غير مدروسة والخلل هنا هو المخرج نفسة بسبب عدم استطاعتة لقرائة العرض قرائة صحيحة.
4. ان السينوغرافيا التي يوظفها المخرج في عروض الكوريوغراف هي سينوغرافيا تقليدية للمسرح الحواري التقليدي لكن يجب ان تكون مواكبة للفكرة لا للحدث الكوريوغرافي المعروض على خشبة المسرح.

التوصيات:

توصي الباحثة: وضع فن الكوريوغراف كمادة منهجية تدريسية أساسية للاضطلاع بمهام الكوريوغراف واساسياته وبداياته.

المقترحات: تقترح الباحثة: معالجه توظيف البالية في عروض المسرح التقليدي.

Conclusions:

1. Choreography is considered one of the most important expressive forms of body language, derived from ritualistic primitivism and evolving within the genes of primitive dance, reaching us framed by the aesthetic formation of movement.
2. The choreographer should choose dancers for the choreography, not actors, to align with the performance's requirements and produce a complete choreographic presentation with all its structural characteristics.
3. If we compare Pina Bloch's performances to dialogue-based theatrical productions interspersed with choreographic scenes, the movement appears spontaneous, arbitrary, and unplanned. The fault here lies with the director himself due to his inability to interpret the performance correctly.
4. The scenography employed by the director in choreographic performances is traditional, typical of dialogue-based theater, but it must be aligned with the idea, not merely with the choreographic event presented on stage.

References:

1. Abdul Hamid, S. (2018). *Dramatic Dance.* Baghdad: Al-Fath Office.
2. Abdul Hamid,, S. (2013). *From Popular Theater to Comprehensive Theater.* Baghdad: Adnan House and Library.
3. Abdul Hamid,,, S. (2015). *The Actor's Movement in the Theater Space.* Baghdad: Adnan House and Library.
4. Abdul Salman, A.-A. (2020, 1 28). *The concept of dramatic dance (body language)*. Retrieved from https://www.alfurja.com/?p=36694.
5. Al-Takmaji, H. (2011). *Directing Theories.* Baghdad: Dar Al-Masader.
6. Ashour, R. (2000). *Tasting the Art of Ballet., . .* Cairo: Dar Al Shorouk.
7. Dalin, V. (1970). *History of Physical Education.* (M. A. al-Khaliq, Trans.) Cairo: Dar al-Ma'rifah.
8. fi, J. (2018). *Chinese Theatre.* Beijing: China Transcontinental Publishing House.
9. Ibrahim, Q. (2019). *Lecture on defining the art of acting.* Baghdad: University of Baghdad, College of Education, Department of Art Education.
10. Jassim, A. (2020). *Manifestations of Directional Reading.* Baghdad: Dar Al-Fath for Printing and Publishing.
11. Juma, A. (B.T). *Jean-Georges Noverre and the Art of Ballet, in Contemporary Art.* Cairo: Academy of Arts, Issue 7, 8.
12. Mohsen, S. (2015). *The Legend of Japanese Noh and Kabuki Theater and Mask Drama.* Cairo: Qandeel for Printing, Publishing and Distribution.
13. Munshid, A. (2013). *Theatrical Directing in Iraq.* Mesopotamia House: Baghdad.
14. Ramy, S. (2016). *The Art of Choreography.* Baghdad: Al-Fath Printing and Copying.
15. Schmitt, J. (1984). *Dance Theater.* Cairo: Translated by the Language Center.