الحركة الإيقاعية في الرقص الحديث
كمدخل لبناء التكوين في فن التصوير *

إعداد

أ.د. مصطفى محمد أمين الفقي
أستاذ التصوير
وكيل كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

د. محمود لطفي بكر
أستاذ التصوير المساعد
كلية التربية النوعية - جامعة المنصورة

رشا عبدالحميد العنانى
مدرس مساعد بقسم التربية الفنية
كلية التربية النوعية جامعة المنصورة

مجلة بحوث التربية النوعية ـ جامعة المنصورة
عدد (٣٥) ـ يوليو ٢٠١٤

* بحث مستل من رسالة دكتوراه

الحركة الإيقاعية في الرقص الحديث كمدخل لبناء التكوين في فن التصوير

إعداد

أ.د. مصطفي محمد أمين الفقي* د. محمود لطفي بكر**

رشا عبدالحميد العنانى***

ملخص البحث :

أما بعد فقد خلصت الباحثة من دراستها حول الحركة الايقاعية في الرقص الحديث كمدخل لبناء التكوين في فن التصوير انه أصبح التركيز على دور الفنون فى تنمية الذوق الجمالى لدى الإنسان أحد الروافد الهامة فى إثراء الذوق وتنمية الوعى وحث الإنسان على النظر بعمق ليكتشف كل ما هو جميل حوله ، وليحاول أن ينظر إلى الفنون فى كليتها ووحدتها لا فى فرديتها واستقلالها ، لأن النظر الى الفنون على أساس " الوحدة " تعد نظرة حداثية هى أقرب وأنسب الطرق لتذوق الفنون ككل، وان الفنون التشكيلية أصبحت فنون " بينية " تجمع بين فنون الرقص و المسرح والفيديو وفنون التشكيل والأداء والتعبير والحركة ، فتأمل فنون الحركة لا يتم بمعزل عن الفنون السمعية كالموسيقى، وتأمل وتذوق الفنون المرئية لا يتسق بدون النظر الى تلك الفنون ككل ، سواء أكانت مرئية أو مسموعة أو بصرية .

مقدمة البحث:

إن الاهتمام بالفنون وسيلة لاكتشاف الذات واكتشاف الآخرين واكتشاف الحياة وليس يعنى ذلك أن الفن هو مجرد وسيلة للتعبير عن الذات أو الآخر أو الحياة . إن الفن – بطبيعة الحال – يمنحنا الشجاعة لأن نذهب أعمق داخل ذواتنا وداخل الحياة كى نفهم طبيعة الأعماق الخفية والتجليات الظاهرة الخاصة للذات والآخر والحياة ، فالفن يسمح لنا بأن نتجاوز ذواتنا إلى رحابة أوسع ، وفضاء أكثر امتداداً .[١]

ومن المؤكد أن التصوير يعتبر وسيلة من وسائل الاتصال الهامة وهو كذلك طريقة للإخبار ونقل وتراكم المعرفة عبر أجيال عديدة ومتتالية . ويؤكد ذلك جوليان ليفى J.Levi حين

* أستاذ التصوير - وكيل كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

** أستاذ التصوير المساعد - كلية التربية النوعية - جامعة المنصورة

*** مدرس مساعد بقسم التربية الفنية - كلية التربية النوعية - جامعة المنصورة

١- شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، دار العين للنشر ، القاهرة ،٢٠٠٧ ، ص٤٠.

يقول " إن التصوير فى أحسن حالاته هو شكل من أشكال الاتصال ، فالمصور يحاول أن يحصل من خلاله على استجابة من الآخرين". [١]

ففن التصوير يحتاج إلى قدر كبير من المرونة والخيال والحرية العقلية والبدنية وإلى القدرة على التجويد والتفكير الرمزى والقيام بالتداعيات والتحليل والتركيب البصري. [٢]

وقد احتفى الفنان بالتنوع الثقافي في تراث الإنسانية ، خلال عمليات المزج بين فنون الحضارات ، والثقافات ، وتجاوز دوره حدودَ التذوق الجمالي ، وتنمية الشعور الوجداني ، ليشمل توليد المعرفة أيضا، على اعتبار أن العمل الفني ناقل للمعرفة ومولد لها ، فغموض العمل الفني والتباسه ، يستحثان فكر المتلقي على أن يزيح النقاب عن الغامض . [٣]

ولعل ذلك يجعلنا نعطى اهتماما أكبر للتصوير ولكلمة " الصورة " التى قال عنها هربرت ريد : إن الصورة لابد لنا من التفاهم معها وذلك لأنه حتى وإن أمكننا الاستغناء عنها عندما نصف حدث الإدراك الحسى ، فإننا سنحتاج إليها عندما نصل إلى الحديث عن التخيل .[٤]

ولهذا لم تصبح " الكلمات وحدها التى تصنع المعنى ؟ فالإنسان يبث ويتلقى الدلالات بجسمه وبالإشارات الحركية وبالنظرة واللمس والشم والصراخ والرقص والحركات الصامتة ، وكل أعضائه الجسمية يمكنها أن تغدو أعضاء للبث والتوصيل والتواتر " [٥].

ولهذا كان الإهتمام هنا من القيمة الحركية بفن الرقص الحديث لاستلهام تكوينات تصويرية معاصرة كأحد اهم الفنون الأدائية (التعبيرية) لأنه لا يتجلى فى الاهتمام بالمحيط المادى للعمل الفنى ، بل يتجلى أيضًا فى الاهتمام باستكشاف الصلات والروابط بين الفنون المختلفة التى تهبنا افاق جديدة للإبداع وتبلغنا للإحاطة بما هو غامض منها وفيها .

مشكلة البحث:

وترى الباحثة أن مشكلة البحث تتمثل فى التعرف على ماهية القيمة الحركية بفن الرقص الحديث ، وذلك بإتاحة المجال للبحث فى فنون الرقص عبر دراسة لحركة الجسد في الفراغ وعلاقتها بالضوء والخطوط و الظلال ، والمساحات والألوان عبر استخدام وسائل مهمة مثل الموسيقى والرقص والإيماءة والأزياء ، بغرض اكتشاف تعبيرات الفرح والحزن في الجسد ، فالجسد وأسراره التعبيرية من

---

١ - شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ١٠٩ ، الكويت ، ١٩٨ .ص ١٦ .

٢- المرجع السابق : ص ١٤.

٣ - محمود عبد العاطى : تحولات دور المشاهد للفنون التشكيلية .

http://matarmatar.net/vb/t2726

٤- هربرت ريد : التربية عن طريق الفن ، ترجمة عبدالعزيز توفيق جاويد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦، ص ٥٥ .

٥- ريجيس دوبرى : حياة الصورة وموتها ، ترجمة فريد الزاهى، دار أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠٢ ، ص٣٦.

وجهة نظر الباحثة هو الذى يُشكِّل علاقته بمكونات الفضاء الإبداعي ، كما أنه المصدر الحقيقي للإبداع في الرؤية البصرية الفنية .

- ومن هنا يمكن إيجاز مشكلة البحث فى الإجابة على السؤال التالي :
- كيف يمكن استلهام صيغ تشكيلية جديدة فى اللوحة التصويرية انطلاقا من القيمة الحركية لفن الرقص ؟

فروض البحث :

وتفترض الباحثة الفروض التالية :

- هناك علاقة بين فن الرقص وفن التصوير يمكن أن تفيد فى استحداث تكوينات باللوحة التصويرية .
- هناك علاقة بين القيمة الحركية فى فن الرقص والارتقاء بالقيمة التعبيرية فى اللوحة التصويرية .
- يمكن الربط بين القيمة الحركية للجسد بفن الرقص والإيقاع كقيمة تشكيلية فى اللوحة .

أهداف البحث:

يهدف البحث لتحقيق ما يلى :

- الاستفادة من القيمة الحركية فى فن الرقص الحديث فى صياغة التكوينات التصويرية .
- عمل دراسة بينية لكل من التصوير وفن الرقص لإثراء القيمة التعبيرية .
- إيجاد منطلقات جديدة يمكن أن تفيد فى مجال التصوير فى التربية الفنية .
- إيجاد مداخل جديدة لتدريس مادة التصوير بالكلية .

أهمية البحث :

ترجع أهمية البحث إلى ما يلى :

١- إلقاء الضوء على مصادر جديدة لإنتاج أعمال تصويرية مستحدثة .

٢- تنمية الحس الفنى لدى ممارس التصوير من خلال تذوقه القيمة الحركية للجسد بفن الرقص واعتبارها منطلقات تشكيلية يمكن من خلالها إثراء اللوحة التصويرية .

٣- التأكيد على أهمية القيمة الحركية للجسد بفن الرقص كمدخل للوصول لأنماط وتكوينات مستحدثة في اللوحة التصويرية .

منهج البحث :

تتبع الباحثة كلا من المنهج الوصفى التحليلى والمنهج التجريبي على النحو التالى :

أولا: المنهج الوصفى التحليلي

- الوقوف على الايقاعات التي يتضمنها فن الرقص ومدى ملاءمتها في فن التصوير .
- وصف وتحليل العلاقة بين فن الرقص والفن التشكيلى والعلاقات البينية بينهما لإفادة مجال التصوير .

ثانيا : المنهج التجريبي :

من خلال النتائج التي استخلصتها الباحثة والتي تضمنها الإطار النظرى سوف تقوم بإجراء تجربة ذاتية وذلك من خلال :

- عمل تكوينات مستحدثة قائمة على الإفادة من القيمة الحركية للجسد من خلال فن الرقص
- عمل تجارب ذاتية للأعمال التصويرية معتمدة على تأكيد القيمة التعبيرية المستمدة من الحركة بفن الرقص .

مصطلحات البحث:

التكوين : " Compositon "

يرى ماتيس أن التكوين " هو فن التنسيق بطريقة زخرفية للعناصر المتنوعة التى يستخدمها المصور للتعبير عن مشاعره ، فكل جزء منفصل فى الصورة يبين مرئيا وشاغلا لذلك المكان الرئيسى أو الثانوى ، الذى يلائمه أحسن ملائمة . [١]

الفنون الأدائية أو التعبيرية : Performing arts

هي شكل من أشكال الفن التي لا تختلف عن الفنون التشكيلية حيث يستخدم الفنان هيئته وجسده الخاص كخامة أو أداة لتنفيذ نوع الفن المقصود بدلاً من استخدام الخامة مثل الطين أو المعدن أو الطلاء أو الألوان مصطلح "الفنون التعبيرية" ظهر للمرة الأولى في اللغة الإنجليزية عام ١٧١١.

والفنون التعبيرية (الأدائية) Performing arts تختلف عن فن الأداء الحي Performance art ؛ حيث ان فن الأداء نوع من أنواع الفنون الأدائية التعبيرية بشكل عام.[٢]

١- هربرت ريد : الفن اليوم ، ترجمة محمد فتحى و جرجس عبده ، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٨١، ص٤٦ .

2-http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86_%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%A9

الإبداع :"Creativity"

إن الإبداع ظاهرة معقدة جدا (أو جملة معقدة من الظواهر) ذات وجوه أو أبعاد متعددة .لقد سارت الأبحاث فى مجال الإبداع على جبهة عريضة مليئة بالتشعب والتنوع ،فمرة تظهر أبعاد جديدة ،ومرة تأتى أخرى لتحل محلها ولكنها أكثر جدة ، ولهذا يبدو من الصعب أن ننتظر إيجاد تعريف محدد ومتفق عليه فى الوقت الحاضر خصوصا أن بعض التعريفات التى جاءت تعلق أهمية على هذا البعد ، وبعضها يؤكد على بعد أخر . فتارة يعرف الإبداع كاستعداد أو قدرة على إنتاج شئ ما جديد ، و ذى قيمة وتارة أخرى لا يرى فى الإبداع استعداد أو قدرة بل عملية يتحقق النتاج من خلالها ، ومرة ثالثة يرى فى الإبداع حل جديد لمشكلة ما . أما معظم الباحثين فيرون أن الإبداع هو تحقيق إنتاج جديد ، وذى قيمة من اجل المجتمع.[١]

أولا الإطار النظري :

القيمة الحركية في فن الرقص :

الحركة بشكل عام هى فعل أو نشاط يحدث من خلال التغير الفعلى أو الضمنى (الذى تتم محاكاته) فى الموضع أو الوضع الخاص . وتقليديا تم النظر إلى الفنون البصرية على نحو أساسى على أنها فنون مكانية ، أما الآن ، فإن هناك عددا متزايدا من الفنانين (المعماريين والنحاتين مثلا) الذين يعملون من خلال وسائط جديدة أو قديمة يقومون بالإمتداد بحدود البعد الزمنى للفنون البصرية . [٢]

إن حياتنا مبنية حسب أنماط مكررة من السلوك التى يقرها المجتمع تثير إحتمال أن كل الأنشطة الإنسانية يمكن إعتبارها أداء ، أو على الأقل الأنشطة التى تتم بوعى . فيبدو أن الإختلاف بين الفعل و الأداء حسب طريقة التفكير هذه لا يكمن فى إطار المسرح فى مقابل الحياة ولكنه يكمن فى الطريقة التى يتم بها . فنحن قد نفعل أشياء دون تفكير ، ولكننا عندما نفكر فيها ونعى ما نفعله ، فإن هذا الوعى بالتالى يعطيها صفة الأداء . [٣]

ورغم أننا نستعين عند الحديث بالحركة ونوظف الإشارات و الإيماءات وتعبير الوجه كأدوات مساعدة إلا أن الحركة تشكل فى حد ذاتها لغة قائمة بذاتها . ولعل أبلغ دليل على ذلك هو تنوع مفردات وتراكيب وقواعد أنماط التعبير الحركى فى فنون الرقص والتمثيل الصامت ، التى

---

١ – الكسندرو روشكا: الإبداع العام الخاص، ترجمة غسان عبد الحى أبو فخر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد١٤٤، الكويت ١٩٨٩، ص١٩،١٨.

٢– شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، ص ١٤٨ .

٣– مارفن كارلسون : فن الأداء مقدمة نقدية ، ترجمة د . منى سلام، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩.، ص ١١ .

يمثل كل منها " لهجة " حركية مركبة.[١] وتشير الحركة فى الفنون البصرية دائما إلى معانى الحياة .

يعد الرقص مظهر ناتج عن حركات الجسد أو شكل من أشكال تلك الحركات ، كما أن فن الرقص فن مكانى وزمانى . وفيه يصبح الجسد الإنسانى ذاته هو الوسيط التعبيرى ثلاثى الأبعاد فى المكان .

وتظهر لغة الجسد الخاصة بالرقص بعض المبالغات فى الإشارات الخاصة بالنوع (ذكر/أنثى) فيميل الراقصون الذكور إلى إستخدام حركات مفاجئة ورياضية ، ويكون اتجاه الجسد مستقيما أكثر ، ويؤدى إيماءات عمودية وامتدادية بالأطراف أكثر (حيث يتم مد الذراعين والساقين على نحو كامل). أما رقص النساء فأكثر رشاقة واستدارة فى حركاته ، مع تأكيد زائد على الجمال والليونة أكثر من تأكيد القوة والنشاط .[٢]

ولهذا قام " باربا " بالتفريق بين ثلاثة أنواع من الإستخدامات التقنية للجسد وهى :

١- الحركة الجسدية المعتادة : Daily

هى التى تهتم بإيصال الدلالات والمعانى للآخرين ، من خلال الأعراف الاجتماعية المتعارف عليها داخل الثقافة الواحدة ، وهو ما يفعله الإنسان فى حياته اليومية من حركة جلوس ، ووقوف ، وحمل الأشياء ، أو كأن نقبل شئ فنشير بأصابعنا ، أو برأسنا، أو نرفض بإيماءات نعتقد أنها طبيعية ولكنها محددة ثقافيا واجتماعيا، فهى التى تعكس المجتمع الذى جئنا منه من ناحية والدور الذى نقوم به فى هذا المجتمع من ناحية أخرى .

٢- الحركة الجسدية فائقة المهارة :

هى الحركات التى يقوم بها لاعبو السيرك والأكروبات ، وما إلى ذلك من الحركات الجسدية التى تعتمد على " تحويل الجسد " من أجل إثارة الدهشة والإعجاب من الآخرين .

٣- الحركة الغير معتادة للجسد :Extra daily

هى الحركة التى تضع الجسد فى شكل مقصود وفى مستوى معين من التحديد والتنظيم ، ويكسب الإنسان المؤدى مزيدا من المعلومات بغرض بناء مجموعة من الدلالات المقصودة – والمحددة – إلى المتلقى ، بصرف النظر عن أى إطار ثقافى أو إجتماعى ، حيث إن هذه الحركة غير المعتادة تهدف

---

١ - جوليان هيلتون : نظرية العرض المسرحى ، ترجمة د. نهاد صليحة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ١٥٩

٢- جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء ، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٥٨، الكويت ، ٢٠٠٠، ص ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

فى الأساس إلى وضع الجسد فى شكل مقصود .[١] ولذا تشترك الحركة المنتظمة مع الحركة الغير منتظمة فى سمة واحدة رئيسية هى الاعتماد على التنسيق بين عنصر الإيقاع ، وعنصر التوازن ، وعنصر التوافق . فارتطام القدم بالأرض فى إيقاع منتظم – كما تتطلب بعض الرقصات – بشرط توازن الجسد وتوافق حركة أعضائه ، فإذا اختل هذا التوازن واضطرب هذا التوافق انعكس ذلك على الفور على الإيقاع وأخل به .[٢]

فن الرقص الحديث كقيمة حركية بالفنون البصرية وعلاقته بالإيقاع تشكيليا

ان فن الرقص الحديث أحد الفنون البصرية التى تدعم الإبداع وتحفزه من خلال لغة الجسد وحركاته ونشير هنا لحداثة فن الرقص بمعنى ان أصبح الفن حديثا بالمعنى الجمالي ، مجالاً ثقافيًا متميزًا ، وعندما كانت الثقافة لا تفصل بين الأنواع المختلفة للفنون ، مثل العمارة والشعر والموسيقى والرقص ، أرادت بذلك ، أن تخلق الأجواء السحرية الملائمة لممارسة الطقوس العقائدية ، فتضامنت الرسوم والرقصات والموسيقى كأنشطة خلاقة ، وتداخلت بعمق .[٣]

فتجد الباحثة أن في فنون الرقص الخيال يلتجئ إلى ثنائية الحس والعاطفة ، بما يكون فيه إيقاع حركات الجسد كاشفاً عن أعماق النفس ، وهذه الثنائية يتناغم اتصالها بكون الرقص غالباً ما ينفعل فيه نشاط الجسد على وفق حركات منتظمة مصحوبة بإيقاعات موسيقية .

ان الموسيقى إذا صاحبت الرقص كان للجسد نشاط على شكل معين ، أما إذا صاحب الرقص غناءً من دون آلات موسيقية فان وقع حركات الجسد ستبدو على هيئة مختلفة . وهذا يشير إلى صلة الرقص بالموسيقى من جهة والى صلته بالصوت الغنائي من جهة أخرى ، وهما وجهتان قد يصحبان الراقص معاً وقد تصحبه واحدة منهما.

أما مصاحبة الموسيقى فيلجأ الرقص فيها إلى الغياب في فاعليته وكأن الخيال يعمل في الأخيلة على فرط هيمنة الصوت والحركات الفنية الادائية ، ويستغرق فيه استغراقا يجعله موجهاً للمعنى ومنتجا له أيضا ، كما يستغرق أيضا ليجعل المعنى صادراً عن الحركة من دون ان يكون الوعي المباشر حاضراً ، ولذا قد يغيب الراقص عن الواقع المباشر محلقا في مدى الرؤى الفنية بشكل يجعله مغيبا نفسه في عالم آخر ، وابلغ مثال لذلك للغياب عن الحس ما قد نشاهده كما في الرقصات الصوفية التي تصحبها(إغماءات دروشة) يرتفع الخيال فيها على الحس حتى يكاد الراقص على مسافة من المشاعر أو الإحساس بألم ولا بما يحيط به ، وهي أقصى حالات تجلى المعنى هنا إذ يصبح السلوك هنا معنى روحياً خالصاً ، لا يدركه المتلقي وان أوغل في تأمله لان فاعله يعيشه بروحه وبصره فلا يدركه معرفياً وان كان يهجس كيانه روحياً أو وجدانيا . فالجسد هنا أداة معنى ،

١- مدحت الكاشف : مدحت الكاشف : المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٨.ص ص ١٦٨ ،١٦٩ .

٢- المرجع السابق : ص ١٨٠ .

٣- محسن عطية : التقاء الفنون ، ص ١١ .

والفعل هو المعنى ، وصفاء الذات بذلك هي مجاز المعنى . كأنه نمط من الإدراك لا تشتغل فيه الحواس بوظائفها التقليدية إذ صار الأداء كله حاسة تعبر عن معنى يدركه الراقص لحظة الأداء ولا يعلم حقيقته المتلقي أو أن يكون على علم تام بما يحمله ، ولا يتحدد بصواب أو خطأ، بقدر البحث الخيالي المحض على ارتفاع الإنسان على الحسي إلى الوجداني ، وعلى العقلي إلى الروحي .

وقد قام الكثير من المصورين بتمثيل تلك الحالة والرقص الصوفى ، نذكر منهم رائد فن التصوير الفنان الراحل محمود سعيد (١٩٦٤ - ١٨٩٧) ، ولوحته الدراويش .

الدراويش هي لوحة فنية تم رسمها في العام ١٩٢٩. هذه اللوحة هي أحد أعمال محمود سعيد المبكرة تظهر ستة من دراويش المولوية بملامح متشابهة وملابس متماثلة مع فروق في وضعية كل منهم أثناء أداء الأذكار الدينية في العصور العثمانية .[١]

الخيال في الرقص يجدد الحواس ، لأنه يرتفع بحركات الجسد من مستوى كونها لغة إلى مستوى كونها كلاماً فردياً لمن يؤدي ، ومن ثمة فان المعنى الصادر عن كل ذلك بالغ الثراء في معانيه وإيحاءاته.

لذا فإننا نجد ان مصممى الحركات الراقصة يعبرون عن الأفكار من خلال حركات لكل راقص سواء أكانت هذه الحركات تعرض موضوعا محددا أم أنها تترك المشاهدين أحرار فى إستخدام خيالهم فى الاستمتاع والتفسير .[٢]

أما مصاحبة الغناء فإنها تجعل الراقص يلجأ لاستخدام الحواس ؛ حيث رقة في الطبع وهدوء في الانفعال ، وانفتاحا وشعورا بالآخر، وإدراكا لتأثير حركات وإشارات ووضعيات الجسد عن قصد ، وكأن حركة الجسد إذا انفتحت على إيقاعات الغناء في الكلام تحددت بشيء من المعنى في لفظ الغناء ، في حين لا تتحدد في حال الموسيقى بمعنى مقصود لذاته ، لان إيقاعات الموسيقى هي فن خالص و أكثر دلالة في التأثير أما إيقاعات الغناء فانها الدلالة في كلمات الإيقاع والتي توحي بتهدئة انفعالات الجسد ، وتؤثر عليه في رؤى عاطفية هادئة .

أما النزوع الوظيفي للرقص مصحوبا بالغناء أو مقترنا بالموسيقى فهو الذي يحدد المعنى ويوجه أغراضه ومعانيه العامة ، ولهذا يُعنى كثيراً بالنزوع الوظيفي في كل مناحي الحياة ، في الدين وفي السياسة وفي الاجتماع وفي التصوف وغير ذلك ؛ في الدين يتم الأعداد لتحقيق أغراض معينة والتعبير عن معان مقصودة فيوظف الجسد والصوت واللحن في وعي المؤدي وفي وعي المتلقى ، فيتشبع به المؤدي بعد ان كان تمثّله ويتأثر به المتلقي انحيازاً لوعي ديني معين .

وفي السياسية يستثمر الرقص بالغناء وباللحن في الدعاية والتعبير عنها وفي الحرب والترويج لها ؛ ليسمو بمعنى معين او ينفر منه . وفي الحياة الاجتماعية في الأفراح والأحزان ؛ تعد

1-http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%B4_(%D9%84%D9%88%D8%AD%D8%A9(

٢ - شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد٣١١ ،٢٠٠٥ ، ص ٣١٣.

بعض الطقوس المبنية على حركات الجسد مصحوبة بالصوت أو اللحن أو أحدهما إبداعاً خيالياً وظيفياً لإقناع الناس بنوع من المعاني وأشكال من التفكير. وفي التصوف تأتى لغة الجسد عالماً خيالياً يوغل كثيراً في الأداء للإيحاء بنمط من المعاني ، بما يكون الجسد فيها علامة والأداء معنى ، كما أشرت سابقا .

دور الإيقاع تشكيلياً

إن العين الإنسانية لا تكون أبداً فى حالة سكون أو استقرار على نقطة واحدة ، بل هى دائما فى حالة حركة.[١] فالتجريد والحركة المستمرة عنصران أساسيان يخلقان الإيقاع بين الأشكال و الخطوط ، وتوفر عنصر الإيقاع نتيجة عنصر يمتد به إلى ما لا نهاية ، وفى كل عمل فنى إسلامي يمكن تتبع إيقاع أساسى يسرى عبر كل التغيرات الخطية واللونية ، وبفضل الإيقاع والتفاعلات العاطفية يتحول النسق الرياضى إلى جمال فنى .[٢]

ان عنصر الإيقاع كمبدأ أساسى من مبادئ تركيب العمل الفنى موجود فى الطبيعة ، قبل أن يظهر فى الرسم والموسيقى والشعر ، ثم أصبح عنصراً أساسيا فى التنظيم الشكلى لأعمال الفن . ويقصد بعنصر الإيقاع فى العمل الفنى ، التأكيد على بعض الأجزاء فى علاقتها بأجزاء أخرى ، وصفة الإيقاع فى الفن التشكيلى زمانية .

والإيقاع هو نمط يتكرر فى العمل الفنى فى مواضع متعددة ، فيؤكد الفنان على عنصر فيه ، ثم يعقب ذلك لحظة سكون ، وذلك يوفر عنصراً حيوياً . وبفضل الإيقاع تتحكم الأجزاء السابقة فى الأجزاء اللاحقة ، مما يضمن التوصل إلى معنى كلى ومتوحد للعمل الفنى .[٣]

يسمى هذا النظام الذى يكشفه الفنان بالإيقاع (Rhythm) والتوافق (Harmony). والإيقاع هو الترديد المتواصل لنظام معين ، والتوافق هو انسجام هذا الترديد فى أثناء استمراره و اتصاله. ويمكن أن يحس هذا الإيقاع من الناحية البصرية عندما تشاهده العين الفاحصة فى الموجات التى ترى فى البحار وفى أشكال الكثبان الرملية التى تلاحظ فى الصحراء ، وفى الترديد الذى تشكله الرياح للسحب ، أو فى التباين المتواصل الذى نلمحه بين طلوع الفجر وأفول شمس الغروب ، بين النهار والليل، بين حالة سقوط المطر وسطوع الشمس، وفى التعاقب المستمر لفصول السنة وما يترتب على هذا التعاقب من تغيرات تطرأ على ظهر الكرة الأرضية.[٤]

وهناك من يرى أن الحياة كالفن تقوم على الإيقاع والتوافق ، ويدرك الإنسان إيقاعها وتوافقاتها من خلال الفن. فالفنان ببصيرته النافذة يفتح أعيننا على الإيقاعات والتوافقات التى يكشفها حينما يتأمل الحياة، والناس تدرك من خلال أعماله تلك الإيقاعات والتوافقات ، والتى

---

١ شاكر عبد الحميد : عصر الصورة السلبيات والإيجابيات ، ص ٢٣٩.

٢ محسن عطية : التقاء الفنون ، ص ٦٣ ، ٦٤ .

٣ محسن عطية: مفاهيم في الفن والجمال ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٥، ص ص ٤٤ ،٤٥.

٤ محمود بسيونى : الفن والتربية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤، ص ص ٢٢ ،٢٣ .

بدون أعمال الفنان يصعب إدراكها ، ثم إن الإيقاعات والتوافقات هى التى تربط الإنسان بالكون المحيط به ، فيشعر أنه جزء منه ، بل أحد مظاهره . [١]

وقد قام راسكين فى كتابه " مصورون محدثون " بمحاولة لتحديد معنى الإيقاع والتناغم فى الفن التشكيلى وربط بينهما حيث قال : " أننى أفهم شيئين من كلمة النغم :

أولهما : الارتياح الكامل والعلاقة بين الأشياء فى تضادها ، وبالنسبة لبعضها البعض ، وفى كثافتها وعتامتها . وفيما يتعلق بكونها أقرب أو أكثر بعدا ، والنسبة السليمة بين ظلالها جميعا إلى الضوء الرئيسى فى الصورة .

وثانيا : بالنسبة الدقيقة بين ألوان الأضواء ، حتى يمكننا أن نشعر على الفور بأن تلك الظلال ليست إلا درجات متفاوتة للضوء نفسه .

لا يعتبر هذا التحديد واضحا جدا ، وربما كان من الأفضل أن يعالج الموضوع باعتباره موضوعا يدور حول التطور التكنيكى . فبعد مشكلة الإيحاء بكتلة ذات أبعاد ثلاثة عن طريق التخطيط الخارجى جاءت مشكلة الإيحاء بالكتلة عن طريق الضوء . فالخط يعتبر تجريدا ، فهو لا يحمل علاقة بالمظهر المرئى للأشياء ، أنه لا يفعل شيئا إلا أن يوحى بذلك المظهر . إن باستطاعة الخط أن يوحى بضوء موضوع ما (من الواضح أنه يستطيع ذلك عن طريق التنويع فى سمك الخط) ، ولكن اهتمامه الرئيسى ينصب على ما يمكن لنا أن نسميه الحقيقة الموضوعية للأشياء الجامدة .[٢]

إن الفنان يكشف الإيقاعات الطبيعية فى عمله الفنى على أساس أن هذا العمل مبنى من مجموعة إيقاعات تتضمن : الغوامق و الفواتح ، التعامد والأفقية ، الطول والقصر ، الالتقاء والافتراق، التجمع والبعثرة ، التجمع والبعثرة ، الحركة والسكون ، التباين والتوافق ، كل هذا بلغة الأشكال : لغة الخط ، والمساحة ، والكتلة ، وملامس السطوح و ألوانها ، على أن كل شئ يتوقف فى النهاية على الصياغة الموحدة التى تحمل معانى هذه الإيقاعات إلى نفس الرائى . [٣]

وعلى ذلك فإن كلمة " إيقاع " تعنى الترديد المتناغم لظاهرة ما ترديدا مهما اختلف فى ارتفاعه أو انخفاضه فى اتساعه أو ضيقه ، فى عمقه أو سطحيته ، تلمح سماته من خلال تكراره المتناغم .أما التوافق فهو تآلف الأشياء بعضها مع بعض، أو انسجامها ، وضد التوافق التضاد ، أى أن الأشياء يتعارض بعضها مع البعض لدرجة التناقض فالأصفر و البرتقالى متوافقان ، ولكن الأبيض و الأسود متضادان ، ولكن يمكن بمزجهما إيجاد لون ثالث لا هو بالأبيض ولا هو بالأسود ، ويطلق عليه الرمادى ، وحينئذ يمكن أن يكون الأبيض والرمادى متوافقان، والرمادى والأسود متوافقان أيضا ،

١ - المرجع السابق : ص ٢٣١.

٢- هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة سامى خشبة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ،١٩٩٠ ، ص ٣٠ .

٣- محمود بسيونى : الفن والتربية ، ص ٢٧ ، ٢٩ .

فالتوافق وليد الاشتقاق بين النقيضين المتضادين ، والإيقاع والتوافق يسيران جنبا إلى جنب ، ولذلك كلما نجح الترديد خلق توافقات تحكمها إيقاعات منتظمة ، وتؤدى إلى الوحدة بمعناها الفنى . [١]

إذن فالإيقاع أحد العناصر الهامة فى تشكيل العمل الفنى وقد أكد "جوته"(١٧٤٩- ١٨٣٢) على ذلك من خلال الطابع الشكلى للفن ، على أساس أن للخطوط والألوان والإيقاعات دورها فى الفن . وأكد أيضا "أرنست كاسيرر"(١٨٧٤- ١٩٤٥) ذلك من خلال تناوله مفهوم الفن على أنه يمثل نشاطا تركيبيا وتنظيميا ، وليس غريزيا أو تلقائيا. أما الصنعة فهى فى رأيه السبيل إلى تجسيد الأخيلة والصور الذهنية، أى التجسيد المرئى والملموس للصور من خلال مادة، مثل الألوان أو الأحجار بالإضافة إلى الإيقاعات والتوازنات الخطية ، وهى العناصر الأساسية فى تشكيل العمل الفنى.[٢]

وقد كان مفهوما أن أحسن أنواع الإيقاع هو الذى يخضع لنظام هندسى حسابى كالذى نحسه فى دقات الساعة أو فى حركة بندولها ، وإن أدى إلى شئ فإنما يؤدى إلى النوم . إن النظام الحسابى لا ييسر إلا الأرضية الإيقاعية التى ينمو فوقها عدد آخر من الإيقاعات يتميز كل منها فى ذاته بنظام خاص . ومن الممكن أن يحلل الإنسان خبراته الحقيقية بالإيقاع تحليلا حسابياً إلى مجموعة من الأنظمة الأساسية المترتب بعضها على البعض عن طريق التكرار المنتظم ، ولكن لن تخرج النتيجة فى هذه الحالة عن ، الآلية ، وستفتقر إلى التعبير والحيوية . [٣]

وبذلك يكون عامل التغير فى الإيقاع يبدو كأنه ضرورة و حقيقة لا تحتاج إلى التأكيد لينتج الإحساس بالمتعة والجمال . إن الإنسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه ، وينتج عن ذلك إحساس بالمتعة متى كان بينها تناسق معين متعلق بسطح وشكل وكتل تلك الأشياء ، بينما يؤدى الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الرضا وعدم الارتياح أو اللامبالاة أو النفور ، هذا الإحساس بالتناسق الممتع هو الإحساس بالجمال والجمال كما يقول هربرت ريد " هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التى تدركها حواسنا " [٤] التى تتأكد من خلال الإيقاع .

إن عدم مقدرة المشاهد على استيعاب العمل الفنى بطريقة صحيحة ترجع فى أغلب الأمر إلى عدم استطاعته ربط أجزائه معاً فى كل موحد ، وإلى عدم إدراكه للإطار المحدد الشامل الذى يربط تلك الأجزاء بعضها مع بعض . وقد يكون من المفيد هنا الكشف عن الإيقاع السائد فى النظام الشكلى للعمل الفنى الذى يظهر العناصر المتباينة فى انسجام ، وفيه تتحكم الأجزاء السابقة فى شكل الأجزاء . [٥]

---

١ - المرجع السابق : ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

٢- محسن عطية : مفاهيم فى الفن والجمال ، ص ٤٤ .

٣- محمود بسيونى : الفن والتربية ، ص ص٤١ ، ٤٢ .

٤ - صبري عبد الغنى : الفراغ في الفنون التشكيلة الحداثة وما بعد الحداثة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، ص ١١٨ .

٥- محسن عطية : أفاق جديدة للفن ، القاهرة ،٢٠٠٢ ، ص ١٩٠ .

وعلى هذا يحدث الإيقاع ما يمكن أن نسميه التنظيم المتغير للقوى المعبر عنها ، ولا يعتبر تغير فى هذه الحالة مساوياً فى أهميته للتنظيم نفسه فحسب بل إن التغير لا يمكن الاستغناء عنه فى الإنتاج الجمالى وكلما ازداد عامل التغير كان التأثير الجمالى أكثر صدى وهذا مع توخى النظام الأصلى والمحافظة عليه ، والنظام فى مثل هذه الحالة لا يمكن تقريره على أساس الترديد الموضوعى المنتظم ، وإنما يتطلب ذلك النمو المتراكم أو المترتب بعضه على البعض الأخر للإيقاعات فى اتجاه اكتمال الخبرة .[1]

ثانيا الجانب العملي التجريبى

تمهيد

إن عملية التجريب عموماً سواء أكانت على الشكل أو الخامة ، تنمو وتتقدم عن طريق الموائمة الذكية بين الخامة والشكل والأساليب الأدائية المنفذة بها، وذلك فى ظل نظام متبع لتحقيق أهداف معدة مسبقاً لما يجب تحقيقه وإنجازه ، أو قد تصبح هذه الموائمة هدفاً فى حد ذاتها ، لا ترتبط فيه بنظام أو إعداد مسبق، ومن ثم تستمر معطيات العملية التجريبية فى تحقيق أهداف الفنان ذاته، وفى ضوء هذا المفهوم تطرح الباحثة مدخلاً تجريبياً يقوم على عدة مراحل أساسية وهى:

المرحلة الأولى : الممارسات الاستكشافية :

تنقسم الممارسات التجريبية الاستكشافية إلى خطوتين كالتالى :

- فى هذه الخطوة قامت الباحثة برؤية العديد من عروض الرقص الحديث للبحث عن ما تم ذكره لفكرة البحث .
- الخطوة الثانية وهى التأكيد على الاختيارات المناسبة وذات الصلة بشكل مباشر التجربة .

المرحلة الثانية :

التوصل إلى التكوين ذات الأسلوب والرؤيا التشكيلية المناسبة من وجهة نظر الباحثة لتنفيذها وتطبيقها عمليا .

١- محمود بسيونى : الفن والتربية ، ص ص ٤٢ ،٤٣ .

تطبيق رقم (١)

المرحلة الأولى شكل رقم (١) .

المرحلة الثانية شكل رقم (٢) .

الخامات المستخدمة : الألوان الزيتية – فرش مقاسات مختلفة – توال – زيت رسم .

أبعاد اللوحة : ١٢٥ X ١٩٥ سم تقريباً.

الأسلوب الفنى المستخدم : الأسلوب التكعيبى .

وصف عام للوحة :

حاولت الباحثة إيجاد رؤية تشكيلية للاستفادة من شكل الأداء المسرحى بالكادر حيث توافرت فيه عناصر الحركة واللون والضوء وفيه تأكيد على الربط بين القيمة الحركية على المسرح والإيقاع كقيمة تشكيلية فى اللوحة التصويرية المتمثلة فى المؤديات الثلاث وحركاتهن الراقصة الإيقاعية باللوحة مع ثبات خطوط الأبنية والديكورات الخلفية لتأكيد الحركة الأمامية للمؤديات وإبرازها ومحاولة إيجاد تناسق واتزان لونى يجمع بين كل عناصر اللوحة .

المرحلة الأولى شكل رقم (١) .

المرحلة الثانية شكل (٢) .

تطبيق رقم (٢)

المرحلة الأولى شكل رقم (٣) .

المرحلة الثانية شكل رقم (٤) .

الخامات المستخدمة : الألوان الزيتية – فرش مقاسات مختلفة – توال – زيت رسم .

أبعاد اللوحة : ٥٠ X ٧٠ سم تقريباً.

الأسلوب المستخدم : الأسلوب التعبيرى .

وصف عام للوحة :

اختارت الباحثة كادر فنى يغلب عليه طابع الأداء المسرحى الحركى المتعدد الأوضاع لحركة الجسد فيوجد بالعمل أربع شخصيات تتحرك جميعا ولكن لكل حركة أو وضع دور مكمل فى التكوين العام للوحة فهناك شخصية تصعد أعلى سلم بأداء حركى وجسدى رشيق والثلاث شخصيات الأخرى تبدو حركتهم للامساك بالسلم فالشخصية الأولى تأتى ممسكة بالسلم فى وضع الجلوس والأخر يأتى واقفا والثالثة تقف خلفه لتساعده وتعينه على الإمساك بالسلم والى يمين العمل قامت الباحثة برسم شجرة كحل تشكيلى اضافى إلى التكوين الأساسى المستمد من المسرح واستخدمت درجات لونية متوافقة على حسب ماتراه من وجهة نظرها .

المرحلة الأولى شكل رقم (٣) .

المرحلة الثانية شكل رقم (٤) .

تطبيق رقم (٣)

المرحلة الأولى شكل رقم (٥) .

المرحلة الثانية شكل رقم (٦) .

الخامات المستخدمة : الألوان الزيتية – فرش مقاسات مختلفة – توال – زيت رسم .

أبعاد اللوحة : ٥٠ X ٧٠ سم تقريباً.

الأسلوب الفنى المستخدم : الأسلوب التكعيبى .

وصف عام للوحة :

اختارت الباحثة فى هذا الكادر الفنى للأداء المسرحى وجود شخصيتين محوريتان فقط يقم بهما وعليهما التكوين العام للعمل وهما لرجل وامرأة فى وضع تعبيرى راقص وقامت الباحثة برسم عمودان قائمان بخلف الراقصان احدهما يمينا والأخر إلى يسارهما ويتوسط الراقصان اللوحة ويتقدمانها على طريق ممتد خلفهما كرؤية تشكيلية خاصة بالباحثة إلى جانب الكادر الاصلى المأخوذ من المسرح واستخدمت الألوان المناسبة للعمل من وجهة نظرها .

المرحلة الأولى شكل رقم (٥) .

المرحلة الثانية شكل رقم (٦) .

تطبيق رقم (٤)

المرحلة الأولى شكل رقم (٧) .

المرحلة الثانية شكل رقم (٨) .

الخامات المستخدمة : الألوان الزيتية – فرش مقاسات مختلفة – توال – زيت رسم .

أبعاد اللوحة : ٥٠ X ٧٠ سم تقريباً.

الأسلوب الفنى المستخدم : الأسلوب التجريدى .

وصف عام للوحة :

فى هذا التطبيق قامت الباحثة باختيار الكادر الفنى للأداء المسرحى لشخصين فى وضع ادائى تعبيرى راقص وحركة جسدية إيقاعية متماثلة تشترك معهما الديكورات الخلفية والأضواء الجانبية فى صنع وإتمام الشكل الكلى للتكوين مع استخدام مجموعة لونية مناسبة منتشرة بشكل عام فى اللوحة لإعطاء مزيد من التأكيد على تضافر الحركة الإيقاعية للمؤدين مع شكل وخطوط الخلفية فى شكل مريح من وجهة نظر الباحثة .

المرحلة الأولى شكل رقم (٧) .

المرحلة الثانية شكل رقم (٨)

المراجع

١- الكسندرو روشكا: الإبداع العام الخاص ، ترجمة غسان عبد الحى أبو فخر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد١٤٤، الكويت ١٩٨٩.

٢ - جوليان هيلتون : نظرية العرض المسرحى ، ترجمة د. نهاد صليحة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

٣ - جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء ، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢٥٨، الكويت ، ٢٠٠٠.

٤- صبري عبد الغنى : الفراغ في الفنون التشكيلة الحداثة وما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨.

٥ - شاكر عبد الحميد : عصر الصورة السلبيات والايجابيات ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد٣١١ ، ٢٠٠٥ .

٦- ـــ : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، دار العين للنشر ، القاهرة ،٢٠٠٧

٧ - ـــ : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ١٠٩ ، الكويت ، ١٩٨ .

٨ - ريجيس دوبرى : حياة الصورة وموتها ، ترجمة فريد الزاهى، دار أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠٢ ،.

٩ - مارفن كارلسون : فن الأداء مقدمة نقدية ، ترجمة د . منى سلام، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩.

١٠ - محسن عطية : مفاهيم في الفن والجمال ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٥ .

١١- ـــ : التقاء الفنون ، القاهرة ،

١٢- ـــ : أفاق جديدة للفن ، القاهرة ،٢٠٠٢ .

١٣ - محمود بسيونى : الفن والتربية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤.

١٤- مدحت الكاشف : المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٨.

١٥ - هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة سامى خشبة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ،١٩٩٠ .

١٦- ـــ : التربية عن طريق الفن ، ترجمة عبدالعزيز توفيق جاويد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦.

١٧ - ـــ : الفن اليوم ، ترجمة محمد فتحى و جرجس عبده ، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٨١.

المواقع الالكترونية

1-
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%B4_(%D9%84%D9%88%D8%AD%D8%A9

٢- محمود عبد العاطى : تحولات دور المشاهد للفنون التشكيلية .

http://matarmatar.net/vb/t2726

Research Summary

But after it has concluded the researcher studied about rhythmic movement in modern dance as an entry point to build the configuration in the art of photography that he has become the focus on the role of the arts in the development of aesthetic taste in humans a tributary important in enriching the taste and the development of awareness and urged the man to look deeply to discover all that is beautiful around , and trying to look at the arts in its entirety and unity not in individuality and independence , because looking at the arts on the basis of "unity" is a look modernist is the nearest and most appropriate way to taste the arts as a whole , and the Fine Arts became the Arts " interface " combining the arts of dance , theater and video Arts and configuration , performance, expression and movement , hopes arts movement is not in isolation from the arts such as music , audio , and hopes and savor the visual arts is not consistent without regard to such arts as a whole , whether visible or audible or visual .