مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق

بغداد

اليوم الثالث، السبت 13 يناير 2024
الجلسة الثالثة: 13:10 – 14:10 ظهراً
إدارة الجلسة: د. قيس عودة الكناني (العراق)

المحور: تجليات المسرح الغنائي والمسرح الراقص، الاتصال والانفصال العضوي
المداخل: المخرج محمد مؤيد (العراق)
المداخلة: تجليات المسرح الغنائي والمسرح الراقص الأتصال والأنفصال العضوي

مقدمة

يرتكز الفضاء المسرحي في العادة على عدة ركائز أساسية اتصالية من شأنها أن تصنع عرض صالح للتقديم على خشبة المسرح، وأن من بين أهم تلك الركائز التي تستحق الوقوف والبحث، والتحليل، والنقد، هي أولا النص المختار ثانيا الأخراج وأخيراً الاداء التمثيلي المكثف في الفضاء، إذ أن مجموع تلك الركائز الثلاث من شأنه أن يشكل سياق تواصلي، ومعرفي يدهش المتلقي مرة، ويثير فيه نوازع الإخلاص، والعبثية، والجنون والسخط والرضا مرات عديدة، أما اذا كانت هنالك حلقة ركيكة، او مفقودة بين هذا الثالوث الاساسي المقدس، فإن وقت الانفصال النهائي او المؤقت قد حل واستحل كل

ما هو إيجابي في مكنونات العرض المعول عليه، وأن عملية طرح مثل هكذا جدلية معرفية لها اشتغالات فلسفية في النقد لم تأتي من فراغ، وأنما جاءت نتيجة متابعة جادة و قائمة على صور مرئية وحوارات سمعية، سمعت وشوهدت ووثقت بدقة.

المسرح الغنائي

المسرح الغنائي هو عبارة عن عرض مسرحي يتخلله عدد من الاغاني والاناشيد التي من شأنها ان تدعم فكرة العرض او تكون الفكرة بشكل عام وتؤدي الى تحقيق الغرض والهدف من هذا العرض والمسرح الغنائي جنس فني مركب نشأ في الغرب له خصائصه ومقوماته ويمد بلغة فنية مركبه تتألف من الشعر والموسيقى والرقص والتمثيل في التعبير عن احداثه اي ان المسرح الغنائي مسرح شامل بكل محتوياته.

تاريخ المسرح الغنائي

المتأمل في تاريخ الدراما عبر العصور المختلفه يلاحظ ارتباط الدراما المسرحية بالموسيقى والغناء والرقص طول تاريخ المسرح فمثلا التراجيديا اليونانية القديمة. وكان الجزء الخاص بالكورال يؤدى بمصاحبة الموسيقى و الغناء والرقص خذ كذالك في الاوبرا الذي بدء في ايطاليا مع اوائل القرن السابع عشر فكان ميلاده نتاج محاولات عديده لأحياء مبادء التأليف الموسيقي للدراما الاغريقية. اما اشكال التسليه والمسرحيات الهزلية الساخرة التي عرفناها في القرن التاسع عشر.

كالفوديفيل والبرليسك burlesque.. vaudeville

فكان للموسيقى والغناء والرقص فيها دور اساسي عربيا ايضا.

تميز في الفن المسرحي الغنائي مسرح سيد درويش الذي احيا المسرح المصري بعروضه الغنائية والمنولوجات المقدمة. كذالك مسرح الرحبانية في لبنان وسوريا فقد كان المغنين يقدمون الاغاني في العروض المسرحية حتى يطغى الغناء على الجو المسرحي العام ولم تتأثر فهي مواضيع موحدة ومعالجة من كافة الجوانب.

ميزات الغناء في المسرح

الدراما المسرحية والغناء والرقص هذه الفنون جميعها فنون ادائية مما يجعل بينها تقارب طبيعي يتيح مساحة للارتباط الفني. بالاضافة الى الغناء والرقص يلاقيان اعجابا شعبيا واسعا لما يحققاه من متعة وتسليه وترفيه على اعلى مستوى خاصة مع استجابتهما للايقاعات المتنوعة.فالغناء يؤثر في المشاعر والاحاسيس خاصة اذا كان صادر عن مطرب محبوب يملك صوتا وشخصية أسرين. واضف على قدرتها على التسليه والترفيه ان للرقص والغناء قدرة كبيرة على ايصال قدر كبير من المشاعر. في اللغة هناك افكار ومشاعر لايمكن التعبير عنها بكفاءه بلغة الحياة اليومية ولهذا نتجهه الى الشعر وبنفس الطريقة هناك تعبيرات عن الجمال والمعاناة والامور الروحية يمكن توصيلها بصورة افضل عن طريق الموسيقى الصوتيه والالاتيه وعن طريق الرقص.

انواع المسرح الغنائي

تنوعت صور المسرح الغنائي الغربي وتعددت انواعه بين الاوبرا والاوبريت والكوميديا الموسيقيه وغيرها من انماط واشكال المسرحية الغنائيه والمسرح الغنائي الكردي غير موجود بشكل واضح ماعدا اللوحات الغنائيه القصيرة التي كانت تقدم خلال احتفاليات نوروز وكذلك بعد الثورة السوريه

احييت مهرجات للمسرح الكردي في هذه السنة حوت عرض اوبريت بأسم قلعة كوباني تضمن غناء وتمثيل ورقص.

المسرح الراقص

حسب المعجم المسرحي فأن ((المسرح الراقص)) هو: جنس من اجناس المسرح تتدرج في اطاره تلك العروض التي تتحقق فيها قوانين وشروط اللعبة المسرحية من النص (سناريو) ومخرج وممثل (راقص) وجمهور. ويمكن تقديمها بالاساليب الكلاسيكية او الحديثة اوحتى التجريبية لكن هذه العروض لاتعتمد الكلام او المونولوجات اداة للتعبير.بل تعتمد فنون الرقص وتشكيلات الجسد بأيحاءاتها المختلفة اداة رئيسية للسرد والحوار وتكوين الفضاء الدرامي والتوصل مع الجمهور حيث تندغم مفردات الرقص وتعبيرات الجسد في اتساق دلالية تفعل فعل اللغة وهي بذلك تختلف عن العروض الصامته: الايمائية منها والحركية. كما تختلف عن العروض الاستعراضية التي تقوم على مجموعة من اللوحات الراقصة. فقد شهدت الساحة المسرحية السوريه قبل ظهور ((انانا)) العديد من العروض الحركية والايمائية. كما شهدت العديد من العروض الاستعراضية او فرق الرقص الشعبي كفرقتي ((امية)) و((زنوبيا)) وقد تكون تلك التجارب على اختلاف اشكالها قد مهدت لظهور ((المسرح الراقص)) في سوريا لكنها لاتندرج في اطاره.

الرقص في المسرح

الرقص في المسرح هو فن تمثيلي يعتمد على حركات الجسم والتنسيق الحركي بين الممثلين بما في ذلك الحركات المرتبطة بالرقص والموسيقى.يستخدم الرقص في المسرح لتعزيز الرسالة الفنيه واضافة جمالية وحياة على المسرح. كما انه يستخدم لتعزيز العاطفة والشخصية والعلاقات بين الشخصيات المختلفة في القصة. يتضمن الرقص في المسرح مجموعة واسعة من الانماط في ذلك الباليه، والجاز، والكونتيمبوراري، والتاب، والهيب هوب، والرقصات الشعبية.

أسس المسرح

المسرح هو فن الموضوعات الانسانية والاجتماعية والثقافية على المسرح عن طريق الاداء والعرض الحي وتتلخص اساسيات المسرح في الاتي:

اولا: النص المسرحي: وهو النص الذي يعتمد عليه الممثلون في التمثيل ويحتوي على الشخصيات والحوارات والاحداث.

ثانيا: الممثلون: وهم الاشخاص الذين يؤدون الشخصيات والادوار الموجودة في النص المسرحي.

ثالثا: المخرج: ويعمل على توجيه الممثلين في ادائهم وتنظيم العمل الفني على المسرح.

رابعا: الاضاءة والصوت: وتعمل هذه العناصر على تحسين جو المسرح ويعتمد عليها المخرج والممثلون لتوصيل الفكرة بشكل افضل للجمهور.

خامسا: المسرحية: وهي الاحداث التي تجري في النص المسرحي والتي تعبر عن قضايا المجتمع.

سادسا: الجمهور: وهم المتفاعلون مع العرض ويؤثرون على تجربة العرض ويوفرون ردود الفعل التي يحتاجها الممثلون والمخرج.

أسس الموسيقى في المسرح

أسس الموسيقى في المسرح تتضمن عدة عناصر واساليب ومن بينها:

اولا: الميلودراما: وهي الموسيقى التي تعزز العواطف والمشاعر في المشهد وتساعدعلى تحقيق الاحاسيس المطلوب من الجمهور.
ثانياً: الموسيقى الراقصة: وهي الموسيقى التي ترافق الرقصات والحركات المسرحية على المسرح
ثالثا: الموسيقى الايقاعية: وتستخدم لخلق ايقاع وحماس في المشاهد وتزيد من حماس الجمهور
رابعا: الموسيقى الشعبية: وتستخدم لتعزيز الاجواء الشعبية والثقافة المحلية في المسرح
خامسا: الموسيقى التصويريه: وهي الموسيقى التي تستخدم لتعزيز المشاهد وابراز الاحداث المهمة في العمل المسرحي.
تعتمد أسس الموسيقى في المسرح على النص المسرحي والرؤيه الابداعية للمخرج. وتهدف الى اضافة عمق وغنى الى العمل المسرحي وتعزيز تأثيره على الجمهور .

الرقص في المسرح

الرقص في المسرح يعد احد العناصر الاساسية والمهمة جدا في تقديم اداء فني كامل ومتكامل واليك بعض اهمية الرقص في المسرح.
اولا: التعبير الفني: يمكن للرقص ان يعبر عن المشاعر والاحاسيس والافكار بشكل فني يصعب توصيلها بالكلمات فحسب
ثانيا: الاضافة الجمالية: يمنح الرقص للعرض الفني جمالية وروعة من خلال التنسيق الموسيقى والحركات المتناسقة
ثالثا: تحفيز الحركة: يعمل الرقص على تحفيز حركة الجسم وتحسين التوازن والتناسق بين الجزيئات المختلفة للجسم
رابعا: التنوع الفني: يمكن للرقص ان يضيف تنوعا فنيا للعرض المسرحي ويجعله اكثر جاذبية للجمهور
خامسا: الرمزية: قد يحوي الرقص رموزا معينه تشير الى افكار اومعان معينة بدلا من التعبير عنها بالكلمات
بالاضافة الى ذلك يساعد الرقص في انشاء جو من المرح والايجابية والاسترخاء للممثلين والجمهور على حد سواء

اهم الاسس في تصميم مسرح الرقص الحديث

اولا: التصميم الوضيفي: يجب ان يكون التصميم وظيفيا ويتلاءم مع احتياجات الراقصين والمدربين. فعلى سبيل المثال: يجب توفير مساحة كافية للراقصين ومساحة للمدرجات الجانبية ولوحات الاضاءه والصوتيات ومكاتب الاداره
ثانيا: الاضاءة: يجب ان يكون التصميم قابلا للتحكم في الاضاءه بطريقة تتيح تكييف المسرح للعديد من الاداءات والعروض الفنية المختلفة
ثالثا: الامان: يجب توفير الامان الكافي للراقصين والمتفرجين. بما في ذلك توفير نظام اطفاء حريق مجهز بشكل جيد
رابعا: جودة الصوت: يجب ان يكون التصميم متوافقا مع نظام صوتيات عالي الجودة يسمح بايصال الرقصة بوضوح ونقاء عالي

خامسا: التصميم الجمالي: يجب اتباع التصميم الجمالي وتوفير مساحة مريحة ومليئه بالالوان والزخارف المناسبة لتعزيز الجو الفني والالهامية للراقصين

سادسا: الاستدامة: يجب ان يكون التصميم مستداما وصديقا للبيئة. ويتم تطبيق مواد صديقة للبيئة واجراءات مستدامة في كل مرحلة من مراحل التصميم والبناء والتشغيل.

بدايات فن الرقص/الكوريوكراف وتطوره

يستمد فن الرقص/الكوريغراف شرعيته الفنية من بعديين اساسيين، فالبعد الاول هو البعد الغريزي/الفطري والذي يتشارك فيه الجنس البشري لمختلف الثقافات، اما البعد الثاني لشرعيته فهو البعد التأسيسي وذلك حين تقاسم الرقص مع الشعر والموسيقى في بناء المسرح الاغريقي والاسيوي الى الان، حيث تتدافع الفنون الثلاثة فيما بينها ويتقدم أحدها على الاخر،ويحمل الراقص/الممثل/المؤدي/اللواء في الانواع الثلاثة، فهو القاسم المشترك بجسده وصوته او بأحدهما، فقد تشكلت مدارس الرقص الحديث (Modern dance) او المسرح الراقص (Dance Theatre) او الرقص الدرامي (Drama Dance) على اسس رقص (الباليه) حيث نشأ (الباليه) في (ايطاليا) ما بين القرنين (14-15)، والذي نما وترعرع في حفلات البلاط والامراء وتنافس الملوك في أدائه ورعايته، فكلمة (Ballet) هي كلمة ايطاليه مشتقة من كلمة (Ballare) وتعني رقص، وقد واعتبر فناً محابياً للطبقة الارستقراطية الحاكمة شكلاً ومضموناً. وقد تحول (الباليه) الى قوانين ومبادىء لا يمكن الخروج عليها او تطويرها فصار فناً قسرياً يعتمد على اشكال حركية محددة لا تسمح لمؤدوه ان يبتكروا او يجددوا ولو في حركة واحدة فسُمّي بفن (البلاط)، لقد حمل القرن العشرين معه تمرد الفنانين على المذهب الطبيعي والواقعي، وامتد ايضا الى الراقصين الذين اطلق عليهم فنانين الرقص الحديث (Modern Dance)، سعياً الى نبذ (الباليه) والبحث عن رقص معبر عن النفس الانسانية – باعتبار فن (الباليه) يمثل رقص النخب الحاكمة - والذي اسموه بنظام الحركات اليومية والاعتيادية والطبيعية (Natural every day movement). لقد كانت الثورة على الاشكال السلطوية للرقص منطلقة من المشتغلين بهذا الفن انفسهم ومنهم (ايزادورا دنكن - Isadora Dancan) والتي سميت (ام الرقص الحديث The mother of Modern Dance)، حيث توصلت الى اسلوبها الراقص عبر دراسة الاساطير الاغريقية ومحاكاتها للاشكال النحتية اليونانية وازيائها واسست (ستوديو) خاص بها في (امريكا) وتوصلت الى نظام حركي اسمته (نظام اللغة الطبيعية) والذي وجدته في التراث والاساطير الإغريقية والتماثيل النحتية، حيث حاولت محاكاتها والتقرب اليها باعتمادها على ما تراه وما تحس به من فطرية النحت الجسدي وتشكيله في حركات تجسد لغة المثال/النحت، اضافة الى قرأءة النصوص الاغريقية من مسرحيات واساطير حيث اسمت اسلوبها بالاسلوب (الطبيعي). وتأتي اهمية (دنكن) كونها اول من مزقت قوانيين رقص (الباليه) في الحركة والزي، وهي تقول ((إن حياتي وفني ولدا في البحر... ان اول فكرة تشكلت عندي عن الحركة والرقص كانت مستمدة من البحر وبالتحديد أتت من ايقاع البحر))، فمن خلال ما تقوله عن نفسها فقد اصغت عن طريق احاسيسها و الاستماع الى ايقاعات الامواج واصواتها، ومحاكاة الاغصان والاوراق محاكاة حسية من خلال استنطاق غريزتها الاولية وترجمتها الى حركة جسدية فهذه المحاكاة ليست محاكاة طبق الاصل بل هي محاكاة حسية وفق ما تشعر به وتترجمه بواسطة جسدها وحسب ما يُمليه عليها احساسها بالحركة الطبيعية/الاغصان/الامواج والتفاعل مع ايقاع حركة الطبيعة. لقد

كانت تمارس نوعاً من الحرية الجسدية سواء عن طريق الرفض للتحديد والتقولب – رفض الباليه وقوانينه - ام من خلال استلهام الطبيعة وما تعكسه على حواسها، كما تمثل الرفض لديها في استغنائها عن زي (الباليه) وارتداء الزي الاغريقي في المسرح والحياة العامة وعدم ارتداء حذاء (الباليه) والرقص حافية الأقدام اضافة الى الكشف عن اجزاء من جسدها في الاعمال المسرحية حيث كان يمثل خروجاً عن المألوف وكسراً للتقاليد المسرحية والاجتماعية أنذاك. لقد عبرت (دنكن) عما تراه في الطبيعة او ما تحسه تجاه المنحوتات والاعمال الكلاسيكية/الاغريقية بطريقتها مستخدمة جسدها وسيلة لذلك، عن طريق حركة الاعضاء او الجسد بأكمله لتعبر عن ايقاع الحياة وانعكاسها على مشاعرها في ترجمة لغة جسدية ذات ايقاع ما، يقترب او يحاكي حسب تصورها – ايقاع الطبيعة او النحت. ان (دنكن) بثوريتها الفنية على (الباليه) كانت قد سعت لأكتشاف الدواخل الانسانية للرقص والحركة الجسدية الراقصة، بحيث اصبحت مرجعا للعديد من الراقصين والمصممين في اختيار مواضيع تعالج صراعات الفرد داخل نفسه.

((ان التعبير الدرامي المسرحي مثله كمثل كل تعبير فني يُعد وفقاً للرؤية الكلاسيكية، اظهاراً لمعنى عميق او عناصر كانت خافية، وهذا التعبير او الابراز للمعنى يتضح على خشبة المسرح من خلال الاداء الحركي والجسماني للممثل بوصفه أهم عنصر من عناصر الارسال)). ونرى بأن التقنية التي اعتمدتها (دنكن) تقترب كثيرا من طريقة (ستانسلافسكي) في التعبيرعن الدواخل النفسية والاحساس بالحركة الراقصة والتي كانت مرفوضه وغير مسموح بها في (الباليه) - الذي يعيد انتاج اشكال واوضاع حركية محددة - مما سمح لها بالاقتراب من مواضيع قديمة/تاريخية، وجديدة/حياتية مثل (الباخوسيات، انتيغونا، الامومة، تمثال الحرية) لمحاكتها جسدياً وفق ما كانت تحس به اتجاه (النص، الاسطورة، النحت) فحولت القصة الى حركة كما حولت المثال/الصورة الى حركة ايضاً، اضافة الى محاكتها للأساطير. ((ان المحاكاة Mimesis... فن اعادة تقديم – تمثيل او عرض – الواقع عن طريق الافعال/الحركات بكلمات او بدونها))، وربما اطلق عليها اسم الراقصة التعبيرية او صاحبة الرقص الحر لأنها لم تركن الى نوع معين من الحركة بل مزجت احساسها المترجم حركيا مع رقص (الباليه) الذي تربت عليه، كما انها جاهدت الى التحرر من الزي/الملبس بعودتها الى الزي الاصلي/الاغريقي، وقد اتخذت لأعمالها موسيقى مؤلفة خصيصاً لرقصاتها اضافة الى ذلك فقد اوصلها بحثها عن القديم /الجديد الى الخروج من علبة المسرح التقليدي. لقد ازدهر الرقص الحديث في الهواء الطلق وكذلك في الصالات والقاعات.

ونرى بأن (دنكن) في رفضها للمألوف من الرقص انذاك (الباليه) كشكل حركي يفرض قيوده وقوانينه الخاصة على الراقص/المؤدي والتي يجب تطبيقها بشكل حرفي مما لا يسمح بممارسة نوع من الحرية في الابتكار والتجديد او الخروج عن السائد،فهي بإختيارها للرقص الجديد (التعبيري) كانت تبحث عن حريتها الفنية والانسانية في اختيار وانتاج الحركة/التشكيل/الكوريغراف، مما اتاح لها حرية التنقل في المواضيع والذي كانت تجده في الكلاسيكيات والطبيعة اضافة الى الحياة اليومية/السياسية. ان المحاكاة التي اعتمدتها (دنكن) في فنها كان بحث عن حرية لا يجود بها رقص (الباليه). اذ ((ليس المحاكاة الفنية نسخ حرفي او تطابق تام ما بين المحاكي والمحاكى بل دائماً هناك مساحة ما، ازاحة ما،مابين الاصل (المرجع) والصورة الفنية، اي لابد من توافر مساحة جمالية تتيح المجال للأبداع والتأمل والمماثلة بالمعنى الفلسفي والفني))، بمعنى يتحقق الابداع الفني/الفلسفي للمنجز

المسرحـي والفن عموماً من خلال التحصل على المساحة الجمالية وتوافرها ما بين المؤدي/الممثل/الراقص والعمل الفني الذي يؤديه ((فدلالة المحاكاة بالمعنى الارسطي... هي اعادة الخلق اي ليست مجرد نسخ وتقليد بالمعنى الحرفي انما هي رؤية ابداعية وخلق عمل جديد، مادته الحياة والواقع))، وان كل اعادة هي خلق جديد لا يمت بصلة الى الاصل. ان الراقص/المؤدي/الممثل هو ذلك الشخص الذي يقوم بتجسيد شخصية غير شخصيته الحقيقية مستخدماً جسده/صوته/ايماءته بهدف صنع التواصل والتجسيد ما بين رؤية النص/المؤلف ورؤية المخرج/المصمم (الكوريغرافر Choreographer) سواء اكان هناك مصمم خاص بالعمل المسرحي او ان المؤدي/الراقص هو من يقوم بتصميم الحركات، فالمهمة الاساسية هي تحويل الفكرة/الموضوع/القصة الى تشكيلات حركية/جسدية، وكما كانت تفعل (دنكن) فالمهمة بالغة الصعوبة وذلك عن طريق تحويل الفكرة او الجمل الحوارية الى بديل حركي، حيث تصبح الحركة انابة مفاهمية/فلسفية للكلمة او الموضـوع، بهـدف الوصول الى المعنى الذي يريده الفنان، حيث الصعوبة تكمن في اختيار اللغــة الحركيــة وتوظيفهــا في الفضاء المسرحي واشتغالاتهــا مـع عناصر العـرض (الموسيقى، الاضاءة، المنظر، الزي). ان ((الانسان حينما يرقص يستعمل جسده الخاص لتنظيم الفضاء ولأعطاء ايقاع للزمن))، فان حركة الجسد وتشكيلاتـه تتداعى لتنوب عن الجملة/الكلمة، فالجسد يقوم مقـام الكلام.

اضافة الى مهامه ذاتها، بمعنى ان جسد المؤدي/الراقص يقوم بمهمتين في العرض الكوريغرافي، مهمة ذاتية بإعتباره ممثلا لنفسه - كجسد - ومهمة مفاهمية معبره عن فكرة العرض، فالراقص/المؤدي يتحمل المسؤولية كاملة لوحده من خلال الانابة حيث تصبح مهمة الجسد في غاية الاهمية والخطورة وتكمن الاهمية في اختيار الاوضاع/الحركات/التكوينات، ليس الاجمل بل الاقدر على توصيل المعنى المراد ايصاله الى الملتقي، وتكمن الخطورة في اختيار الانسب والاوضح والاقدر من التشكيل الحركي فربما هناك العديد من الاوضاع الحركية والتشكيلية الجميلة، ولكنها ليست الاكثر ملائمة لتوصيل الهدف المطلوب من العرض الراقص/الكوريغرافي. أن عملية الاختيار للاوضح والانسب في توصيل المعنى هي الاساس الذي يقوم عليه عمل المصمم/الراقص/المؤدي، فإذا كان ((الحديث العادي يتألف من 35% من الكلام 65% من الحركات، وان الكلام المنطوق يخبرنا، والحركة تقيم الاتصال احياناً محل الكلام))، اذن السؤال يكمن في ماذا يختار المصمم/المؤدي/الراقص من حركة توصل المعنى وتوجزه، فالحركة اضافة الى جمالها ورشاقتها تتطلب الوضوح والايجاز لكن هذا لا يعني ان تقوم الحركة بمهمة تفسير الجملة فهناك العديد من العروض الجسدية/الكوريغرافية تحتوي على جمل قصيرة أوطويلة، فلا مكان للحركة التي تعيد تفسير الكلمة لأنها سوف تصبح تكراراً لمعنى الجملة، كما ان الحركة وتشكيلاتها يجب ان لا تكون مألوفة او منتمية الى الحياة الواقعية، فكما ان الممثل عليه ان يكون بعيداً عن شبكة الحركات والسلوكيات المألوفة للمشاهد، فكذلك ترى (باربرالاسوتسكا) بأن الحركة يمكن ان تحل مكان الكلمة ولكن لا يجب ان تكون تكراراً للحركات الواقعية/اليومية لأنها في هذه الحالة لن تثير الدهشة لدى (المتلقي) باعتبارها حركاته هو نفسه او حركات مألوفة، كما ان الحركة لابد ان تكون متباينة ومتنوعة ان تكرار الحركة الجسدية من قبل الممثل نفسه او تكرارها من قبل ممثلين أخرين يعني الوقوع في الرتابة والآلية - الا اذا كان وعياً قصدياً من قبل المؤدي/المصمم/المخرج بهدف ما يقوم عليه التأويل او التفسير الفني - فهذا التكرار يؤدي الى الملل بمعنى الترهل والرتابة في ايقاع الشخصية وبالتالي في ايقاع العمل بأكمله.

ان المهمة الرئيسية للمؤدي/الراقص/المصمم تقوم على اختيار الانسب من حركات جسدية تزخر بها عملية الاتصال اليومية او ما يحتوية الكلام من حركات جسدية وتحويرها وتحويلها الى حركات جمالية/فلسفية، بحيث تبدو للمتلقي وكأنها غير مألوفة/يومية، لترتقي الى تشكيلات ممسرحه (Theatrical) لتكون اكثر تعبيراً عن المعنى المراد توصيله للعرض المسرحي. ((ان جوهر اي عمل فني ابداعي ولا سيما اداء الممثل المسرحي انما يكمن بشكل اساسي في الصراع بين (قوة التقليد Imitation) وقوة التعبير (Expression))). ونرى بان المهمة الاساسية التي يضطلع بها المؤدي/الراقص/المصمم في العرض الكوريغرافي تقوم على اختيار الحركات الجسدية وتشكليها في الفضاء المسرحي ما بين الحركات اليومية/المألوفة وعملية مغايرتها، لترتقي الى حركات جسدية معبرة تقول وتشرح وتؤول لتصبح حركات وتشكيلات جسدية ممسرحه قادرة على ايصال المفاهيم الفلسفية/الجمالية للفكرة او الصراع المراد ايصاله حركياً الى المتلقي وعن طريق الجسد/الحركة وبما يكتبه من لغة بصرية حيث يتحول الممثل/المؤدي من كائن يقول الى آخر يكتب بجسديته امام المشاهد، لغة ينطق بها الجسد ولا تقولها الشفاه. ان عملية التصارع مابين التقليد والتعبير الحركي تنهض على انتقاء الانسب مفاهمياً للوصول الى التعبير الجمالي، والذي هو غاية الأداء الكوريغرافي فالتعبير الجمالي ((يركز على التكوين في الشكل وعلى النسبة والتناسب او التوازن بين عناصر تكوينه مسموعه او مرئية)) فقد يكون التكوين فردياً – ممثل/راقص لوحده - وهنا يتم التناسب والتوازن مابين الاداء الحركي لعضو من اعضاء الجسد وتناسبه مع العضو الاخر، فحركة القدم وعلاقتها بحركة الرأس واتجاهه الى اليمين او الخلف، تختلف عن علاقة حركة اليد والرأس وقد يكون يكون التشكيل جماعياً وهنا تكون العلاقة التناسبية ما بين اجساد الممثلين ببعضهم وعلى اختلاف التشكيلات الجسدية التي يقومون بها فالتعبير الجمالي الحركي/الجسدي هو عملية توظيف الاشكال الحركية لأعضاء الجسد الواحد أو/و الاجساد في الفضاء المسرحي، وما يصدر من حركات وتشكيلات تؤدي الى معنى جمالي/تعبيري يترجم الفكرة التي يطرحها العمل المسرحي إضافة الى علاقة تلك التكوينات والتشكيلات الجسدية بالعناصر البصرية الاخرى. ان حركة القفز – في الحياة اليومية – يقوم بها الانسان في حالة الفرح مثلاً، لكن حركة القفز التي يمارسها الانسان الهارب/الخائف، تختلف عن حركة القفز التي يؤديها طفل في حالة الرفض، الفرح، بمعنى ان ارتفاع الحركة (النسبة) والرجوع الى الحالة الاولى (على الارض) هي التي تحدد نوع الحركة المعبر عنها، فالقفز او الارتفاع عن الارض لا ينتمي الى قاموس السلوك الحركي الطبيعي، بل هو نشاط ينتج وينتمي الى اللعب، فقفزة الخائف اوسع مكانياً واقل توازناً من حركة قفز الانسان الفرح، وهنا تظهر اهمية حركة القفز المؤداة في المسرح الكوريغرافي، فشكل الساقين في حالة القفز، التكوين، وقوة الحركة، ارتفاعها قد تعبر عن الحالة المراد التعبير عنها، ((فإن المتفرج الذي ينظر الى ساقي الراقص وهما تتقاطعان ثم تنفرجان في الهواء ثلاث مرات او اربع... يتخيل نفسه مكان الراقص، ويتصور الوقت الذي يلزمه لأداء الحركة ذاتها، الامر الذي ينتج منه ان القفزة تبدو وكأنها تستغرق مدة اطول من مدتها الحقيقية، فيُخيل اليه انها تتوقف في الهواء توقفاً حقيقياً))، بمعنى ان حركة القفز الذي يقوم بها الراقص/المؤدي قد كانت حركة يومية وقد تمت مسرحتها بإضافة حركة فتح وغلق الساقين في الهواء مرة او اكثر مما ابعدها عن مألوفيتها بنظر المتلقي واضاف اليها عنصر الادهاش، صحيح ان هكذا حركة بحاجة الى مران وتدريب وهو ما يتطلبه الاداء المسرحي بشكل عام والكوريغرافي خصوصاً، لكن تلك

الاضافة هي ما تجعلها حركة مغايرة للواقع كما تضفي عليها عنصر الابهار، اضافة الى ان المحافظة على التوازن لجسد المؤدي ما قبل وبعد حركة القفز، اي حالة الرجوع الى الارض/الاستقرار، ينم عن اداء متوازن/متناسق ما قبل وبعد الحركة، حيث ((يعتمد التوازن الصحيح في الاغلب على الظهر المستند استناداً صحيحاً))، كما تساعد اليدان والركبتان على حفظ التوازن الجسدي، اما حركة الدوران (اللف) في المكان ذاته كالحركة، التي يقوم بها مؤدي (المولوي) فهي حركة دوران للجسد مستندة على قدم واحدة مع رفع اليد المعاكسة للقدم فهي التي تحافظ على دوران المؤدي لفترات طويلة، بمعنى ان حركة رفع اليد هي التي تمكنه من الاستمرار الاطول والمحافظة على التوازن الجسدي، ((ففي حركة الدوران تلعب الذراعان والرأس دوراً كبيراً فالرأس يقيم التوازن عن طريق النقطة الميتة... ويرنو اليها الراقص اطول وقت وهو يدور والذراعان تزودان الحركة بالرفعة اللازمة لها)). ان النقطة الميتة لا يستخدمها مؤدي (المولوي) فالرأس عنده يدور في المكان مع الجسد، وبذلك تنوب عنه الذراع المرفوعة للمحافظة على التوازن. ان النقطة الميتة هي نقطة وهمية في مستوى نظر الراقص، يركز عليها من خلال النظر اليها ليعود الرأس متأخراً عن الجسد، وتهدف الى المحافظة على الدوران المتوازن لدى الراقص، حيث ان دوران راقص الباليه، غالباً ما يصاحب بحركة قفز، كما ان حركة دورانه اسرع من حركة دوران مؤدي (المولوي) باعتبار دورانه يتم بسلاسة وليونة وهدوء وذلك ما يتطلبه الاداء الصوفي للمؤدي في الرقصة الروحية وبما يتلائم مع حالة المتصوف/المؤدي، بحيث يلجأ الى تقنية مختلفة عن راقص (الباليه) ولكنها تؤدي ذات الغرض، فالارتفاع عن الارض- القفز – يصبح ((في مجال الرقص تعبيراً عن الروح والاعماق. انه طيران يرمز الى كافة انواع الانتصارات)). ان (الباحثة) فيما تطرحه من مثال (القفز/الدوران) لا تطلب من الممثل/المؤدي ان يكون كراقص الباليه او الممثلة كما البالرينا (Ballerina) لكنها تحاول ان تقرب الصورة حركياً/تقنياً، وكيفية مغايرتها/محاكاتها من الحياة الواقعية الى الحياة المسرحية، فالحركة – اياً كان شكلها - تنطلق من دافع/واعز، مثل حركة (فتح الباب، سحب كرسي، الانتقال من مكان الى اخر) وفي كافة الانماط المسرحية مستخدمه الواقع سبباً لتأديتها، ((ان الحركة التي تنشأ عن دافع وتكون مرتبطة بحركة (التحرك(المخ) تكون لها القدرة على الانطلاق)). لكن الحركة الكوريغرافية/الجسدية، ربما يكون الدافع لها هو تحريرها/ادائها في الزمن المحدد - الموسيقي - فالواقع هنا، والذي هو حتما يرتبط بالمخ - يصبح التهييء لأداء الحركة، اي الحافز لها، فحركة القفز مثلاً، دافعها للانطلاق يتمثل في ثني الركبتين وفتح ورفع الذراعين اما حركة ثني الجذع وملامسة القدم مع المحافظة على عدم ثني الركبتين فدافعها يتواجد في العمود الفقري وصلابته وقدرته على الانثناء الى الامام اسفل القدمين. فالدافع الذي نعنى به في الاداء الجسدي/الكوريغرافي، هو دافع عضلي/عظمي لا يتجاوز حركة ما. ((ان ممارسة الحركة عملية تحررية والحرية هنا تعني نقطة الانطلاق ونقطة التحفيز لأن تخضع انت وجسدك لخدمة التمثيل)).

فمهما كانت الحركة صغيرة/واسعة، بطيئة/متوترة، فالواقع والقدرة على التركيز - المرتبطة بالمخ – هو الذي يوعز الى العضلات لتنفيذها في الزمان والمكان. ان الفنان عموماً والممثل/المؤدي خصوصاً، يعمل طوال حياته اليومية على رصد الحالات والاحداث والافعال، ويخزن ما يراه في ذاكرته الخاصة، بغية الاستفادة منها في اعماله، فهو في حالة تسجيل وتبويب مشاهداته الخاصة والعامة، فربما يستوقفه فعل/حركة/مشهد، قد لا يعني للأخرين شيئاً. وهكذا تتحول ملاحظاته المخزنه

في ذاكرته الى (memory) كبير يتسع لملايين الانفعالات والتحليلات والاستنتاجات الانفعالية/الحركية/الصوتية، كما انه يعمل على تحديث هذه (memory) خاصة من خلال التذكر والمراجعة بمعنى ان الممثل/المؤدي هو في حالة مران عقلي وربما عضلي، ليكون في حالة جهوزية، تامة لأداء الدور – اي دور كان - وحتى قبل ان يعرض عليه. ان حياة الممثل الخاصة كالحاضنة المهيأة لأداء الشخصية/الدور ثم تأتي التدريبات الخاصة بالمسرحية/الشخصية/الدور، لتحديد انجاز تلك الافعال/الحركات/الاصوات، حيث ((ان جسد الممثل... يتحرك من خلال الحرية والحاجة متمركز في طبيعته، وهو في نفس الوقت مرتبط بطبائع الأخرين))، فالممثل المتمكن من ادواته صوته/جسده بامكانه التعبير بكل عضو من اعضاء جسده، فالوجه يعبر واليد والأقدام... فإذا ما امتلك الممثل سيطرته على اجزاء جسده، تمكن من ان يعبر بأي عضو من اعضاء جسده، فان الجسم ثلاثي الابعاد (Three dimension) يستطيع ان يعبر من الامام/الخلف/منحنياً/منتصباً/منغلقاً على داخله/فحركته ((تنطلق من المركز الى السطح، ثم الى ما بعد السطح، ثم تنتشر في الفضاء)) ليصل تأثيرها، او ما تقوله تلك الحركة الى الملتقي.

حققت التيارات المسرحية/الطليعية اهدافها في بدايات القرن الماضي عن طريق محورين اساسيين، أحداهما يقود الى الآخر هما الجمهور والممثل مروراً بالعناصر الاخرى المشاركة في العرض المسرحي، فالمحور الاول كان ينصب في الاهتمام بالمتلقي باعتباره مشاركاً ايجابياً وفعالاً في التجربة المسرحية، حيث كان في قيامها رفضاً على مسلمات المسرح الطبيعي/والواقعي وهدفاً في توسيع رقعة الجمهور، عن طريق استجلاب واستعارة اشكالاً فنية شعبية مؤسسة لمساهمات ادائية معبرة عن ذات المتلقي وعوالمه ((فالسيرك وعروض المتنوعات وقاعات الموسيقى ازدهرت خلال القرن التاسع عشر، موجزة بذلك ارضاً خصبة... للنشاطات الادائية الحواة، المصارعة، المشي على الحبل... المهرجين، المحاكاة الصامتة... والعري المقيد Restrained Striptease ورقص بالية))، فقد كانت روسيا في القرن الماضي، حامله لواء البحث عن نماذج واساليب ادائية ثرية ومتنوعة، قبل ان يفرض (ستالين) محدداته للأشكال الواقعية/الاجتماعية، لكن (روسيا) لم تكن تابعة لأوروبا في مساراتها البحثية، بل كان لها مسارها الخاص والذي كان محفزاً كبيراً للعديد من الدول الاوروبية وامريكا، فقد بحث رواد (روسيا) عن الالهام والاشكال المادية للعرض المسرحي في الملاهي والسيرك كما فعل (افرينوف) في مرأته المكسورة وكذلك (مايرهولد) في استخدامه المحاكاة الساخرة (Parody) والكوميديا المبالغ بها (Grotesque) وتلميذه (سيرجي رادلوف) الذي استعان بالمهرجين ولاعبي السيرك والسحرة، وسار على مسار استاذه (مايرهولد) حين اولى الجمهور اهتماماً خاصاً وواسعاً عندما طالب بتفعيل خيال المتلقي للوصول الى النجاح، كما في مسرح العصور الوسطى. ان اهتمام (مايرهولد) بنص العرض قاده الى الاهتمام بالجمهور الجديد وبواسطة الممثل باعتباره دالاً فعالاً محركاً لطاقات المتلقي اضافة الى اشتغاله - مايرهولد - على العناصر الاخرى، فالمسرح الطبيعي/الواقعي الذي ثار عليه بسبب تشجيعه للعلاقة السلبية بين المتلقي والخشبة مما حدى به الى الاهتمام المتزايد ((بالعلاقة بين طبيعة العرض المسرحي وأولئك الذين يشاهدونه... فكلما رأت الفئات الاجتماعية المهشمة المسرح وهو يضع اهتماماتها وتكوينها في الاعتبار، كلما اثر ذلك عن وجود دور فعال تلعبه هذه الفئات في الظاهرة المسرحية)). ونرى، ان اهتمام (مايرهولد) بتوسيع رقعة الجمهور واشراكه في العرض المسرحي - والاخذ برأيه احياناً كما

كان يفعل في بعض تدريباته - قد عمل على ازالة المساحة الفاصلة ما بين الممثل والمتلقي حينما انزل الاول الى الصالة وطالبه بان يزيد من قدراته الجسدية والحسية، من اجل ان تتشابه حياته المسرحية – دوره - مع ادوار المشاهدين في السلوك الحركي، اضافة الى التقليل من قيمة النص لصالح الحدث المسرحي. لقد نظر (مايرهولد) الى الممثل باعتباره واحداً من جمهور المسرح يشارك في العرض المسرحي كما يشارك المشاهد، مستنداً على الاثر الذي يحدثه المتفرج في ممثل العرض من خلال عنصر الفرجه المسرحية الذي يقوم عليه العرض (المايرهولدي).

اما المسرح الامريكي والذي اعتمد على محاكاة التجارب الوافدة اليه، مثل المسرح الانكليزي والروسي، لكن تقاليده المسرحية في القرن الماضي قد بنيت بإتجاه الاداء بعيداً عن مسرح الادب/النص باتجاه المسرح غير التقليدي/الارسطي، فكما ((استطاعت امريكيا ان تخلق الاوبرا المحلية الخاصة بها من خلال الكوميديا الموسيقية والمنوعات، فإنها استطاعت ايضاً أن تطور مسرحاً مناسباً لها - هو ليس مسرحاً للأدب، بل هو مسرح أداء)). لقد كان لظهور (دنكن) في روسيا (بطرسبيرج) اثراً كبيراً على المسرح، حيث اشاد بها (افرينوف) في استرجاع الاحساس بالاداء عن طريق الجسد في عروضها، اضافة الى (دالكروز) والذي عمل على استيقاظ وتربية الجسد عن طريق الايقاع الموسيقي المصاحب للحركات الرياضية و(البايومكيانيك Biomechanics) التي طورها (مايرهولد) فهؤلاء الثلاثة ((ساهموا في ازكاء اهتمام جديد بالخصائص التعبيرية للجسد، وفي التقاء المسرح والرقص، وكلاهما اساسي في تطوير الاداء الحديث)). لقد اذكت المستقبلية ومن خلال انجازاتها الفنية وحيوية الاداء في بدايات القرن الماضي عن طريق اهتمامها بالحركة (Movement) والتغير (Change) مما ابعدها عن الاعمال الفنية الثابتة (Static Work of Art). بحيث تحول فنانيها من رسامين ونحاتين الى فناني اداء ايضاً في رسم حركة صاخبة مؤكدين على ((ديناميكية الشكل واللون الصحية التي تميزه، بما في ذلك الحواة والسحرة، ورقص الباليه والحركات الرياضية، والمهرجون... انهم رفضوا السيكلوجية التقليدية مفضلين ما اسماه مارتيني بجنون الجسد Body-Madness)). وفي ذات الوقت كانت الدادائية قد اعلنت عن نفسها عن طريق (تريستان زازا) و(هوجوبال) بعد ان قدم رائدهم (الفريد جاري 1896) الملك (أوبو) في حياكة نسيج جديد قادر على استيعاب واستغلال جميع الوسائط التعبيرية الجديدة وتوليفها في حركة ديناميكية يقودها الجسد، اضافة الى دعوة (ابيا) و(جورج فاخس)و (جاك كوبو)، كما دعى (كوردن كريج) و(ارتو) ايضاً. فهؤلاء المصلحين المسرحين والباحثين في اشكال جيدة تتوائم والحراك الاجتماعي/السياسي لعصرهم، سعوا الى تجديد روح المسرح وشكله، وان لم يكن نتاجهم متوقفاً على المسرح الراقص الراقص/الكوريغراف بعينه، لكنهم جميعاً – وغيرهم - قد طالبوا بتحديث جسد الممثل وتعاطيه مع الاشكال الفنية التي يدعون اليها وذلك عن طريق تفعيل الحركة الجسدية للممثل باعتبارها الضامن الاول والاوحد في تشكيل لغة بصرية جديدة تقوم على الديناميكية الحركية لجسد الممثل/المؤدي،كالعودة الى مسرح شكسبير ومسرحة المسرح وفي الكوميديا (ديلارته)، وصولاً الى الرقص الحديث والذي ربما يعتبر أهم اضافة اسفرت عن تطوير المسرح في القرن العشرين، مما دعى الى مشاركة فنون جديدة في المسرح ((ومن بينها الفنون التشكيلية والمعمار والموسيقى والباليه والتمثيل الصامت)) اما في المانيا فقد ساهمت اعمال مدرسة الفن (الباوهاوس Bauhaus) اضافة الى رقص الباليه الالماني في تطوير نظريات الاداء الحديثة من خلال دراسة الاداء كشكل

فني وطروحات (لازلو ماهولي ناغي) للمسرح الشامل (Theatre of Totality) واهمية المؤدي في العمل المسرحي باعتباره مبدعاً لفعل وحركة الحدث وليس مفسراً للنص الادبي، وهكذا تمت المزاوجة ما بين الفن التشكيلي وفن الاداء والباليه والموسيقى والرسم والاشكال الشعبية، كالسيرك والتمثيل الصامت، فظهر اتجاه يقوم على القص واللصق والوقائع (Happening)، حيث تختلط الافعال والاشياء في حركة حلمية ترتكز الى عدة اجناس فنية وغير فنية تسمى بـ (الاستعراض العفوي/الجذري، ورائده (الآن كابرو) وهو نوع من العرض الفني والاداء المسرحي يؤدى في اي مكان (معارض فنية، طوابق سفلية، باحات او مسارح صغيرة، مستودعات) يؤدى امام جمهور يتراوح بين 30-100 شخص وتجري هذه العروض في بيئة مكتضة بالاشياء، وقد تكون مصنوعة او مكتشفة او مجمعة، يقوم به عدد من المشاركين – ليسوا ممثلين - يؤدون حركات وكلمات او اصوات مبهمة، يعزفون او تصاحبهم الموسيقى والوميض والروائح ولكن لايوجد في الاستعراض العفوي حواراً/كلاماً، بل فقط ما هو ضروري وغير مترابط من كلمات، وقد يشيد العرض من مواد مستعملة (أكياس، جنفاص، اغلفة ورقية)، ولكن ما يميز هذه العروض هو اثارة الجمهور والاعتداء عليه، حيث يتعرض الى ترهيب بأداة او صوت او يرش بالماء او يحجز او ربما يطرد في نهاية العرض. ونرى ان الجو العام للاستعراض العفوي وبناءاً على ما ذكرته ووصفته (سوزان سونتاغ) في كتابها (التأويل ومقالات اخرى) يقوم على اشراك الجمهور بنوع من الترهيب والتخويف وربما التعدي الى حد ما، بهدف افاقته من غفوته لأتخاذ موقف مما يراه امام عينيه، وهو هدف يتقارب الى حد كبير مع اهداف (ارتو)، اضافةً الى ان الاستعراض العفوي لايخضع مؤدوه الى اية تدريبات ولا يتم اعادة العرض لمرة ثانية، كما ان الجو الحلمي/الغرائبي متحقق في الاستعراض العفوي/ارتو، مع شيء من اللامعقول والسريالية، ولذلك (سونتاغ) تقول: ((لعل السوريالية اقصى امتداد لفكرة الكوميديا بكل مداها من الطُرف الى الرعب، انها (هزلية) بدلاً من مأساوية، لأن السوريالية بكل امثلتها التي تشمل الاستعراضات العفوية، تشدد على اقصى حدود وانعدام الصلة))، وهكذا إبتعدت الطروحات الادائية الجديدة عن الاشكال والاساليب للمسرح التقليدي والذي حافظ على ثوابت معينة ومحددة من خلال علاقتها النصية، مما حدى بالممثل الاضطلاع بوظيفة مسرحية جديدة، حيث تُنسف الهيكلية النصية ويعوض عنها في استقراء جديد للمعاني وتصعيد الوظيفة التعبيرية ومن جانب اخر تتماهى العلاقة ما بين الحياة الواقعية والمسرح، ليتوقف الممثل عن ان يكون عارضاً للمعنى فوق الخشبة، بل اصبح هو ذاته شكلاً غير مباشر للحدث وللفعل الدرامي. ((ومن هنا ينبثق عامل الخيال جلياً في المسرح، وتتخلق [هكذا] المخيلة الابداعية لدى الممثل والمتفرج معاً، حيث يغدو هذا الخيال للمتلقي... نقطة تحول في بحثه المستمر عن التواصل الدائم الذي لا ينقطع مع الفن المسرحي)).

ومن خلال ماذكرنا من اتجاهات واساليب ومحاولات كان له الاثر الكبير على خلق نوع من الدراما المسرحية الجديدة، الدراما الراقصة المصممة/الكوريغراف، حيث برز فيها الاداء الفردي الراقص – بعد ان كان جماعياً كما في (الباليه) - ومن خلال اداء (دنكن) و(لوا فولر) و(روث سانت دينيس) وذلك الذي كان له تأثيراً على المسرح في روسيا والمانيا وفرنسا ايضاً، وامتد ذلك الاثر على (مارثا غراهام) التي ارست قواعد جيل جديد اخر، اضافة الى اخريين معها - حيث تحول الجيل الجديد عن المواضيع الاسطورية وتعبيرية المشاعر الداخلية، متمثلاً بـ(ميرس كيننغهام) بعد ان كان متأثراً بـ(مارثا) واتخذ لنفسه مساراً خاصاً بهونرى بان الرقص الدرامي الحديث/الكويغراف، والذي ظهر

في بدايات القرن الماضي متأثراً بفن الباليه، والذي كان بدوره مستنداً الى جذور الارتجال في (الديلارته) وفنون التسلية الشعبية والشارع قد تغير الى شكل تعبيري يترجم التجربة الانسانية جسدياً واستمر الى نهاية الحرب العالمية الثانية، ناسجاً تشكيلاته وتكوينه على ثنائية (الجسد والروح)، ((والتي نادى بها في القرن السابع عشر الفيلسوف الفرنسي وعالم الرياضيات رينه ديكارت Descartes Rene ابو الفلسفة الحديثة))، فالذات الديكارتيه اصبحت هي مستقر الحقيقة ورافعه لواء التفكير (انا افكر - أنا موجود) ممتلكه لمقدراتها ومحققة لحريتها المبنية على الابتكار والاستقلال الذاتي – بحيث انعكس ذلك على المسرح الراقص بالفردية والابتعاد عن المجموعة - فهذه الذات قادرة على امتلاك الارداة الحرة، والقابلية على ابداع الافعال والقوانين، ((حيث تصبح الذات او الذاتية مع ديكارت مجال الثقة واليقين، يقين الانا بوصفه موجوداً يقوم على نفس تفكر)).

لقد استخدمت (الانا المفكرة) ذاتها كنموذج للتعبير عما تريده وتبتغيه من الجسد الراقص، معبرة عن خصوصيتها بترجمة ذلك التفكير بحركات وتنويعات تعبيرية، في نسج عالمها الذي تحسه وتترجمه بصياغة تشكيلية تعبر عن حقيقتها وخصوصيتها في بناء لغتها الفريدة، معتمدة على انسانيتها تفرد/ذات، تمتلك الحرية في التعبير بشكل جديد ومغايرٍلما كان سائداً من اداء حركي، رقص ملتزماً بقوانين قديمة، صارمة متمثلاً في رقص (الباليه)، بمعنى اصبح الرفض للسائد من الحركة الجسدية الراقصة والخروج عليه يماثل ويعبر عن الحرية التي يبحث عنها المؤدي/الراقص في ترجمة احاسيسه الحركية، وفق ما يشعر به ويحسه، كونه (انا) تصنع عالمها الذي تراه مناسباً لها ومعبراً عنها، عنها،حيث صار رفض المألوف نوعاً من الشعور بالحرية لنبذ القديم. ان ((الفن وضعنة للارادة في شيء او في اداء، وتشغيل الارادة او استثارتها. من منظار الفنان، انه بمثابة وضعنة لمشيئة، ومن منظار المشاهد، انه ابتداع ديكور خيالي للارادة)).

لقد كان القرن الماضي قد احدث ثورة في العديد من الفنون - ومنها المسرح - والذي يحتويها كافة، وكان للجسد حصة كبيرة في البحث والتقصي والاكتشاف والتنظير والتجريب، فكما اصبح الفن تقنياً - متأثراً بالتكنولوجيا - فقد صار المسرح فناً جسدياً يسعى الى الانفلات من السيطرة الابوية/النصية. ((ان الاساس والجوهر الذي يقوم عليه مسرح القرن العشرين ينطوي على عدة محاور، لكنها تستنتج من الشعور بالحرية البالغة للمبدع في ابداعه، وهي حرية غير مقيدة... تنشأ عن الوعي العميق داخل ذاتية المبدع باستقلالية فن المسرح، ولا شعوره باليقين القاطع لأن سرعة المتغيرات التي تغزو عالمنا، تسعى بدورها الى تشكيل امكانيات جديدة للابداع)).

بناءاً على ما اشرنا اليه في المبحث الاول، فإننا نتوصل الى ان القرن الماضي قد بلور اسلوبين ادائيين يعتمدان الجسد في انشاء الحركة، فالاول يتخذ الاداء الحركي/الكوريغراف محوراً اساسياً في العرض الجسدي وبمصاحبة العناصر المسرحية الاخرى متمثلاً بأداء (ايزادورا دنكن، روث سانت دنيس، مارثا غراهام، ميرس كيننغهام وآخريين، اما الثاني فيتخذ من الرقص/الاداء مفصلاً من مفاصل العرض المسرّحي، كالاستعراض العفوي والوقائع وما شابهها، ليمازج مابين الحركة الراقصة/او اليومية وفنون أخرى (كالنحت والموسيقى والرسم والإضاءة والديكور والمادة الفيلمية) وما يحتاجه العرض في صياغة تشكيلية/نحتية تعلي من اهمية الشكل (Formalism) وتتقاطع مع النماذج المألوفة (للدراما الايهامية Re-Presentational Drama) متخذةً من تفعيل دور المشاهد/المتلقي مساهمة فعالة في عملية المشاهدة ذاتها، لخلق قراءات متعددة يقيمها المتلقي بنفسه

ولنفسه، وقد تمثل هذا التيار في أعمال العديد من الفنانين/المخرجين، امثال (ريتشارد فورمان، روبرت ويلسون، مايكل كيربي، جون كيدج، كانتور، شاينا، ششنر، مسرح الواقعة) وأخريين، فهؤلاء المبدعين لايتخذون من الرقص/الحركة لغة وحيدة في عروضهم، وقد يتخذ الاداء الجسدي حيزاً كبيراً (مشهداً او اكثر)، وقد تكون حركة راقصة او يومية او حركة مكررة مثل (القفز، المشي، الجلوس) وعلى سبيل المثال، فقد عمل (روبرت ويلسون) ((مـع الاطفال المعاقين والذين يعانون من عطل في وظائف المخ، ووظّف عدداً من التمرينات الحركية، التي تساعد على التخلص من التوتر، والتـي كانت تتضمن في احيان كثيرة ابطاء الحركة الى اقصى حد ممكن)).

لقـد كـان للاهتمـام بالدور الحيوي للمشاهـد/المتلقـي والـذي حـدث فـي بدايـات القرن الماضي، قد استوجب الاهتمام واعادة النظر بأداء الممثل وذلك من خلال تفعيل حركته الجسدية وحركته الراقصة/المصممة، مما ساهم في ايجاد نوع من الدراما المسرحية الراقصة والتي تمثل عودة الى جذور المسرح الذي تأسس على الرقص والموسيقى والشعر.