المقدمة:

يمثل الرقص، شكلاً من أشكال الثقافة، ويمكن من خلاله قياس وعي الشعوب أدركها وتصوراتها كما، أنه يشكل مستودعاً لتراث وثقافات الشعوب، ويتحقق من خلاله التواصل الاجتماعي والانتماء لثقافة المجموعة. وتشير الدراسات التاريخية إلى أن للطقوس والممارسات الإنسانية الاحتفالية الشعبية دورها الواضح في نشأة المسرح، حيث أكدت الدراسات أنه قد وصول المسرح بشكله العلمي الحالي، من الإحتفالات الدينية الإغريقية والتي من المؤكد أنها استفادت مما سبقها من حضارات ساهمت معها في نضج هذا الفن.[١] ومما لا شك فيه أن الطقوس والرقص والممارسات الشعبية قد ظلت رافداً أصيلاً من روافد المسرح عبر فتراته التاريخية المختلفة لدى كثير من شعوب العالم. يتمتع السودان بتعدد الظواهر الطقسية والممارسات الشعبية لذا يشكل الرقص الشعبي أهم مظاهر الطقوس عادةً، وذلك كنتاج طبيعي لتنوع المصادر الثقافية بمنطقة جبال النوبة، والرقص جزاءٌ أساسيٌ في الحياة الاجتماعية في كثير من الثقافات، ويُعد من مكونات الفنون، والرقص في المسرح بديل للغة المنطوقة ويساعد في التربية الجسدية والفكرية والنفسية، وتطور وعي الناس وقدراتهم على الاستجابة والتعبير والاستيعاب والتصور والتفكير. والرقص هو أول فنون الأداء الحركي التي مارسها الإنسان وهو شكل من أشكال التعبير الجسدي الذي يحقق من خلاله الإنسان أكبر قدر من المتعة الذاتية، وغالبية الموضوعات المعُبرَ عنها بالرقص خاصة وأنها مشبعة بالناحية الحركية مأخوذة من حركة الحيوان السائد في المنطقة، كما أن هذه الممارسات الطقسية والرقصات الشعبية بجبال النوبة تزخر بكَّمٍ هائل من العناصر الدرامية والإخراجية والدلالات البصرية والحركية ذات الجذور الفكرية على مستوى الرقص الشعبي الذي يكون في أحيان كثيرة منتوجٌ به كثيرً من عناصر الإخراج المسرحي المتعددة والمتنوعة.[٢]

---

[١] عبد المنعم حسن حاج عبد الله، التعبير الحركي لدي قبيلة الأشولية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة جوبا، كلية الفنون والموسيقى والدراما، ٢٠١٢م، ص ٥.

[٢] سليمان يحي محمد، موسوعة تراث دار فور، الجزء الأول، شركة مطابع السودان للعملة، الخرطوم، السودان،٢٠٠٧م، ص ١٠.

هيكل الدراسة:

تتكون الدراسة من مقدمة وخاتمة، وفصول كالآتي:

قامت الدراسة على نظام الفصول والمباحث، إذ يتكون هيكل البحث من أربعة فصول ومقدمة وخاتمة ونتائج وتوصيات والمصادر والمراجع بالإضافة إلى الملاحق، تم تنظيم هذا المحتوى على النحو التالي

المقدمة: وتحتوي على:

مقدمة الدراسة، قدم فيها الدارس الخطة لإنجاز الدراسة والتي إحتوت التعرف على مشكلة الدراسة والأهداف وأهميتها والفرضيات والحدود الزمانية والمكانية ومنهج الدراسة والأدوات والوسائل المستخدمة في الدراسة، وأخيراً هيكل الدراسة.

الفصل الأول:

تناولت الدراسة في هذا الفصل بصورة عامة خلفية تاريخية لمنطقة جبال النوبة، في البدء يتناول الفصل بوصف الموقع الجغرافي للمنطقة من حيث المصطلح والمساحة وخطي الطول والعرض، بالإضافة إلى الحدود الإدارية مع الولايات المجاورة لها.

يتناول الفصل منطقة جبال النوبة موضحاً الخصائص البيئية ونوع المناخ السائد في المنطقة، كما يتطرق إلى الآراء التي تناولت أصل سلالات النوبة. كما تطرق إلى الأنشطة الإنتاجية والاقتصادية. وهذا بالإضافة إلى التركيبة السكانية والنشاط الاجتماعي، وعادات وتقاليد المنطقة.

الفصل الثاني:

الفصل الثاني بعنوان: مفهوم الدراما ونشأتها وتطورها، أستعرض الفصل أشكال الطقوس في منطقة جبال النوبة وفلسفتها وتستعرض الدراسة مجموعة من الطقوس

الاحتفالية في المنطقة.وكذلك مفهوم الرقص الشعبي والآراء التي عّرِفته وعلاقته بالقيم الإجتماعية. إضافة إلى الغناء والرقص في إقليم جبال النوبة.

الفصل الثالث:

جاء هذا الفصل بصورة عامة عن مفهوم الدراما ونشأتها وتطورها، تناول الفصل مفهوم الفن، مع تعريفات مصطلحي الدراما والمسرح ونشأة الدراما والمسرح والرقص. وكذلك الإخراج المسرحي، ومفهوم المخرج قديماً وحديثاً والمخرج والإخراج إلى جانب وظيفة المخرج.اضافة إلى التكوين الفني في العرض المسرحي والعناصر التي من خلالها يتم التأكيد.

الفصل الرابع:

هذا الفصل هو الإطار التطبيقي للدراسة، فيتضمن عرض ومناقشة بيانات الدراسة الميدانية، العناصر الإخراجية في رقصة الكيسة من نص، ومكان العرض، الممثل"المؤدي"، الديكور، الماكياج، الإكسسوار، الإضاءة، المؤثرات الصوتية، الجمهور، وتناولت كذلك العناصر الحركية في رقصة الكيسة، ومفهوم الحركة والجسد في الرقص، وتناولت كذلك مفهوم المخرج وتشكيل العناصر البصرية والسمعية والصورة البصرية، وتشكيل السينوغرافيا للمكان في الرقص، والتكوين الفني في رقصة الكيسة، ودور التدريب والمدرب"المخرج".

مشكلة الدراسة:

١-الدراسات الميدانية لا تحظى باهتمام كبير من جانب الباحثين في مجال المسرح.

٢-هل الرقص الشعبي في جبال النوبة يمارس في السياق المحلي فقط؟ عليه رأت الدراسة أهمية وضرورة البحث في هذا الموضوع والاستفادة من ثقافة الآخر المحلية ومن ثم توظيفها في الإخراج المسرحي.

٣-هل الإخراج المسرحي في السودان لم يستفيد بشكل واضح من الطقوس والرقص الشعبي في التجارب الإخراجية السودانية، وظل يتبع المناهج الإخراجية الغربية. مع وجود الجوانب الحركية وقوة الصورة المرئية وتشكيل السينوغرافيا لمفهوم المكان في الرقص الشعبي والرقص الإيمائي وإمكانية استفادة المخرج من تلك العناصر.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى الآتي:

١-الاستفادة من الرقص الشعبي بجبال النوبة في إيجاد هوية سودانية للمسرح في السودان.

٢-رقصة الكيسة من الرقصات الشعبية الغنية بعناصر الإخراج المسرحي، وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه العناصر.

٣-الاستفادة من الرقص الشعبي والممارسات الطقوسية الشعبية في إيجاد شكل مسرحي يفتح آفاقاً جديدة للإخراج المسرحي من ناحية الشكل والمضمون.

٤-التعرف على توظيف المكان ودورالمخرج"المدرب" في الرقص.

أهمية الدراسة:

١-رقصة الكيسة من الرقصات الشعبية التي لم تجد حظها من التوثيق والدراسات العلمية.

٢-دراسة أثر الجوانب الروحية على أداء رقص الكيسة.

٣-قلة الدراسات العلمية المتعلقة بالرقص الشعبي بجبال النوبة بما يحمل من عناصر درامية ومسرحية.

منهج الدراسة:

اتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي، كمناهج تناسب طبيعة الدراسة.

حدود الدراسة:

الحدود المكانية: تغطي الدراسة إقليم جبال النوبة، بحدوده الجغرافية المعروفة، منطقة كادقلي.

الحدود الزمانية: تتناول الدراسة رقصة الكيسة منذ نشاتها وتتبعها إلى شكلها الحالي.

فرضيات الدراسة:

ترتكز الدراسة على الفرضيات التالية:

١-هنالك عناصر بصرية وسمعية في الرقص الشعبي قوامها الحركة والجسد والإيقاع يمكن أن تفيد المخرج المسرحي بتوظيفها في تشكيل وتكوين الصورة البصرية في عملية الإخراج المسرحي.

٢-على الرغم من ثراء الموروث الثقافي السوداني بالطقوس والأساطير والرقص والممارسات الشعبية؛ إلا أنها لم توظف هذه الإمكانات على مستوى الدراما/المسرح وإيجاد خصوصية لشكل الإخراج المسرحي والابتعاد عن التبعية للمناهج العالمية الإخراجية الغربية.

وسائل وأدوات جمع البيانات:

استعان الباحث بصورة أساسية بالمصادر التالية:

الأولية:

١-المقابلات، المشاهدة، الملاحظة، التسجيلات الصوتية، المشاركة.

الثانوية:

٢-الكتب، المجلات، الدوريات، البحوث الجامعية، الانترنت.

الإطار النظري والدراسات السابقة:

وجد الباحث دراسات مختلفة تتصل بموضوع دراسته وقد أعانته في بعض الجوانب النظرية إذ أدت دورها في خدمة هذه الدراسة، والدراسات هي:

١-دراسة: ماجستير بعنوان (توظيف الرقص الشعبي في تطوير تقنيات الممثل تطبيقاً على رقصة الموت لدى الفرتيت)

للدارس: جاستن جون بيلي

تاريخ الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في العام (٢٠٠٩م) جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا. كلية الموسيقى والدراما، قسم الدراما.

هدفت الدراسة إلى التعرف على اللغة المرئية في قوة الصورة في التأثير والتعبير والأفكار والثقافات والاستفادة من الرقص الشعبي لتطوير إمكانيات الممثل السوداني الذي مع شح فترات التدريب وانعدامها في الغالب. تحول من الممثل المتكامل إلى ممثل يميل إلى الثرثرة الأدائية. اتبع الباحث في هذه الدراسة البحثية المنهج الوصفي التحليلي التطبيقي وذلك لأهمية تطبيق الفرضيات للتأكد من صلاحيتها في تدريب وتطوير تقنيات الممثل الأدائية.

وكانت أهم النتائج التالية:

١-إمكانية الاستفادة من الموروث الأدائي في السودان في تدريب وتطوير إمكانيات الممثل الأدائية.

٢-العمل والتدريب المستمرين يحرران طاقات الممثل الإبداعية ويؤسسان الطبيعة الثانية والتي بدورها تتجاوز محروزيته الطبيعية التقليدية. احتواء طقس القازا على قدر من الطاقات التي يمكن أن توظف في التدريب.

٣-الممثل طاقة يمكن أن تحمل الكثير من الدلالات الثقافية والفكرية لتعبر عن الجماعة من خلال الأنا الإبداعية.

الدراسة الثانية:

٢-دراسة ماجستير بعنوان: التعبير الحركي لدى قبيلة الأشولي.

الدارس: عبد المنعم حسن حاج عبد الله.

تاريخ الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في فبراير ٢٠٠٨م، بجامعة جوبا-كلية الفنون والموسيقى والدراما.

هدفت الدراسة الوصول إلى:

قبيلة الأشولي واحدة من القبائل الغنية بفنون التعبير الحركي، ويهدف البحث إلى الكشف عن:

الاستفادة من الممارسات الشعبية في إيجاد شكل مسرحي مربوط بالثقافة السودانية ويستمد خبرته من المجتمع.

البحث عن أشكال من الأداء الحركي تسهم في إضفاء روح سودانية على المسرح السوداني.

وكانت أهم النتائج:

١-الممارسات الشعبية والطقسية السودانية غنية بالأشكال التعبيرية والملامح الدرامية وبإماكنها أن تشكل أساساً لهوية سودانية للمسرح.

٢-لم يستطع المسرح السوداني التخلص من أسرار التجربة الأوربية، مع عدم تطوير المناهج التي حاولت الاستفادة من جانب التراث والفولكلور.

٣-ضعف الاتجاه لدراسة الممارسات الشعبية بشكل ميداني في مجال الدراسات العليا بالكليات المتخصصة بغرض دراسة إمكانية الاستفادة منها في مجال الفنون بشكل عام.

الدراسة الثالثة:

٣-دراسة ماجستير بعنوان: إخراج الحكايات والأساطير في جنوب السودان (منطقة تركاكا أنموذجًا)

الدارس: الوليد محمد الحسن إدريس

تاريخ ومكان الدراسة: في العام ٢٠٠٨م، جامعة جوبا كلية الفنون والموسيقى والدراما، قسم الدراما.

هدفت الدراسة إلى:

التعرف على الأسطورة والحكاية الشعبية في صنع العرض المسرحي، وأنها تضرب في عصب الوجدان الجمعي لجمهورها، والأسطورة والحكاية في لغتها ومضامينها، أنسب ما يمكن أن تقدم للأطفال، لأن الجماعات بذهنها الجمعي أن استمرارها يكمن في هذا الطفل.

ويهدف البحث للتعرف على عناصر العرض -النص -المكان-الجمهور.

وكانت أهم نتائج الدراسة هي:

١-المخرج والعملية الإخراجية يتواجد ضمنا باعتبار نص الحكاية بمثابة (نقطة انطلاق) تهيمن وتسيطر على الممثل المؤدي الحامل الوحيد لفكرة العرض من خلاله كمخرج وممثل في آن واحد، والمخرج هو المؤدي نفسه وهنا يمكننا إعتبار فكرة الممثل هو الحامل الوحيد للعرض.

٢-والنص الذي يحمل فكرة عامة وموضوعاً ذا ملامح تقبل أن تكون غير محددة أنها عرضة للتغيير وبذلك يصبح النص يماثل(المرتجلة) وبذلك يكون قابلاً(إخراجياً) للاستقلال والقدرة على الخلق الفني باستخدام طريقة تقضى بإعادة بناء الدلالات المشهدية وإيجاد طرق مبتكرة-إضافية وتكرارية-تقوم بإثراء النص الأصلي لخلق (نصا إخراجيا) أو نصا للعرض.

الدراسة الرابعة:

٤-دراسة ماجستير بعنوان: دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية.

الدارس: صالح محمد عبد القادر.

زمن الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في ديسمبر ٢٠٠٦م، بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية الموسيقى والدراما، قسم الدراما.

هدفت الدراسة:

للمحاولة أن تؤسس لدراما/مسرح سوداني يستند على تراثه وحضارته، بتجديد الظاهرة المسرحية.

وكانت أهم النتائج التالية:

١-وافدية الدراما/المسرح في الحياة الثقافية السودانية بشكله الغربي الأرسطي.

٢-رغم المحاولات الأولى والمبكرة لتجذير الدراما/المسرح إلا أنها لم تأت ناضجة ومستندة على فلسفة واضحة، مما جعلها مجرد دعوات ونداءات لخلق مسرح سوداني رغم محاولات استلهام التراث وتوظيفه، إلا أنه جاء على نفس النمط الغربي في ذات العمارة المسرحية "الأرسطية".

٣-موسمية الفعل الدرامي/المسرحي نفسه ومركزيته، وعدم الاستفادة من النشاط الدرامي/المسرحي وتطويره ودعمه في الهامش-خارج المركز-.

الدراسة الخامسة:

٥-دراسة دكتوراه بعنوان: توظيف طقوس العلاج عند الزاندي والشلك في بناء الصورة المسرحية.

الدارس: جاستن جون بيلي.

زمن الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في العام(٢٠١١م) بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا-كلية الموسيقى والدراما-قسم الدراما.

هدفت الدراسة إلى:

كيفية الاستفادة من الطقوس الأدائية في تطوير تقنيات بناء العرض وتكوين فضاء السيميولوجي، بحثاً عن هوية الصورة في دراما المسرح، ودراسة طقوس العلاج كظاهرة أدائية معتقدية عبر بها الإنسان.

وكانت أهم النتائج التالية:

١-التفكير من خلال العناصر الشعبية المتاحة للمخرج، يحرره من تبعية المناهج الإخراجية، لتحقيق خصوصية العرض المسرحي، كنتاج لجدلية الشرط الإبداعي والعملية الثقافية التي شكلت التجربة.

٢-يمكن الاستفادة من طقوس العلاج وتوظيفها في تطوير أيقونات الإخراج المسرحي وبناء الصورة لدراما المسرح.

٣-الذاكرة الجسدية للممثل بقيادة ذاكرة المخرج الثقافية يؤسس طقوس العملية الإخراجية وهوية الصورة في دراما المسرح.

ويرى الباحث أن هذه الدراسات السابقة ذات صلة بموضوع دراسته الحالية وذلك من خلال تناولها لمفهوم الرقص الشعبي في تطوير إمكانيات الممثل الأدائية، وتحدث عن التعبير الحركي، والاسطورة، والطقس، وإخراج الحكايات، والصورة المسرحية.

وتختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة، في أنها تناولت مفاهيم الرقص الشعبي في تطوير عمل المخرج من منظور العناصر الإخراجية، والصورة المشهدية المسرحية، وكيفية استفادة المخرج من المكان، والجسد، والحركة، والإيقاع في الرقص الشعبي بجبال النوبة، مستفيداً من الجانب التاريخي، والثقافي لجبال النوبة.إلا أن الدارس استفاد من هذه الدراسات في أنها وفرت له كثيراً من المعلومات، كما أنها دلته على بعض المراجع.

التعريفات الإجرائية:

مصطلحات الدراسة:

١-**الكجور**: هو الشخص الذي تحل فيه روح الجد وتدخله في غيبوبة تقام له في نهايتها الطقوس التي بدونها لا يكتمل توليه لهذا المنصب. وبعد ذلك يصبح هو الوسيط بين الناس وتلك الروح، ويملك القدرة على تلقي الأوامر منها ومعرفة رغباتها ونقلها من خلال طقوس معقدة وطويلة الي أفراد قبيلته".[١]

٢-**السبر**: هو تشكيلة مراسم تحدث سنوياً للإشارة إلى بداية الفصول والمراسم المرتبطة بالنشاط البشري في المنطقة، وتختلف الطقوس والألعاب باختلاف السبر للنشاط المحدد في الموسم المعني، وتحضره كل شرائح المجتمع كبيرها وصغيرها".[٢]

٣-**الرقص**: بصفة عامة وسيلة هامة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب، كما أنه أهم مصادر الترويح عن النفس".[٣]

٤-**الطقوس**: ومفردها طقس:(النظام والترتيب، ونظام الخدمة الدينية إزاء شعائرها واحتفالاتها).[٤]

٥-**الإخراج**: عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية على خشبة المسرح. وتطور حتى أصبح له قواعد خاصة".[٥]

٦-**المخرج**: هو المخطط لمشروع الإنتاج وهو في الوقت نفسه العقل المدبر لكل تفاصيل العرض المسرحي، وهو القيادة الفنية والفكرية لعملية الإخراج".[٦]

---

[١] يوسف أسحق أحمد، الماضي المعاش في جبال النوبة (منطقة الإجانج)، دار عزة للنشر والتوزيع،٢٠٠٨م، الخرطوم، ص٨٩.
[٢] عبد الله محمد عبد الله سلمان، النزاع المسلح في منطقة جبال النوبة أسبابه ونتائجه، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة جوبا، مركز دراسات السلام والتنمية، مارس ٢٠٠٩م، ص٣٦.
[٣] فاطمة العذب، الأسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، الناشر، دار بور سعيد للطباعة والنشر، الاسكندرية،١٩٩٠م، ص٣.
[٤] المنجد في اللغة والاعلام، طبعة جديدة ومنقحه، دار المشرق، بيروت، ص٤٦٨.
[٥] بدري حسون فريد، وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث الغلمي، العراق، ١٩٨٠م، ص٣.
[٦] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢ ،٢٠٠٧م، ص١٥.

المبحث الأول

الموقع الجغرافي والأنشطة الإنتاجية:

يطلق مصطلح جبال النوبة "Nuba Mountains" أو "Nuba" Hills" أو الجبال "gebal" أو إقليم الجبال في السودان، وفي كردفان على وجه التحديد على المساحة الجغرافية التي تقع بين خطي عرض (١٠_٥_١٢) درجة شمالاً، وخطي طول(٢٩_٣١) درجة شرقاً، في مساحة تقدر بحوالي أربعة وثمانين ألف كلم٢ وصف أنها تساوي مساحة دولة أسكلندا".[١]

تبعد منطقة جبال النوبة عن العاصمة القومية الخرطوم بنحو ٨٩٢ كيلو متر، وتعد المنطقة جغرافياً منطقة تماس بين الجنوب والشمال. وتجاورها خمس ولايات، من جهة الشمال ولاية شمال كردفان المركز الرئيس لإنتاج وتسويق الصمغ العربي، ومن ناحية الغرب ولاية جنوب دارفور الغنية بالثروة الحيوانية، ومن ناحية الشرق الحدود لولايتي النيل الابيض واعالي النيل حيث المشاريع الزراعية للحبوب الغذائية، وتحدها جنوباً ولاية الوحدة الغنية بالنفط".[٢]

تقع جبال النوبة في الجزء الجنوبي من اقليم كردفان، أما مساحتها فتقدر بحوالي خمسين ألف ميل مربع، وتعتبر منطقة جبال النوبة من المناطق التي تتميز بكثافة سكانية عالية".[٣]

يحتل إقليم جبال النوبة الجزء الجنوبي من مديرية كردفان وذلك الاسم الذي عرف عند تقسيم السودان الي مديريات عام ١٩٢٧م، ظلت السياسة الإدارية لحكومة الاحتلال البريطانية، وهذا التقسيم هو الذي جاء بلفظ جنوب كردفان لأول مرة، وقبل هذا التاريخ كانت هذه المنطقة تعرف" بمنطقة جبال النوبة " ذلك لأنهم يمثلون الغالبية

---

[١] Nadel s. f:Nuba :an athrogicalstudy of hill tribes in korgofan oxford londan1947 .p.144

[٢] الماحي أدونا امينا، أثر التحديث في بعض القيم الاجتماعية بجبال النوبة، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة دنقلا، ٢٠٠٥م، ص٦٢.

[٣] يوسف اسحق احمد، الماضي المعاش في جبال النوبة (منطقة الأجنانج)، دار عزة للنشر، ٢٠٠٨م، الخرطوم، ص٢١.

العظمى، وتدار بشكل مستقل إلى أن تم إلحاقها في عام ١٩١٣م ادارياً إلى مديرية كردفان وتحكم من عاصمتها مدينة الأبيض، وبعد استقلال السودان، وفي إطار السياسة الإدارية للحكومة الوطنية فُصلت منطقة النوبة عن شمال كردفان لتصبح مديرية قائمة بذاتها مرة أخرى وهي مديرية جنوب كردفان، التي كانت تُدار من مدينة كادقلي لتصبح بعد ذلك محافظة كادقلي.[١]

ومنطقة جبال النوبة عبارة عن سلاسل جبلية قيل إن عددها ٩٩جبلاً، تتخللها سهول خصبة صالحة للزراعة والرعي لما فيها من ينابيع وأشجار مختلفة، يسكنها عدد كبير من قبائل النوبة، تبعد هذه المنطقة كثيراً عن وادي النيل، وتضم سهولاً طينية وسلاسل جبلية متفرقة ومساحات ممتدة من تربة القوز الرملية وأودية مغطاة بالصخور وتربة سطحية تهيمن على الجزء الأوسط والجنوبي للإقليم، تحيط بها سهول ذات تربة سوداء رملية تميل إلى الإحمرار متعدد الدرجات، وكلما قاربت هذه السهول السلسلة الجبلية تزداد نسبة المكونات الطينية وكثافة الحشائش وتصير الأشجار أكبر حجماً، وهي السمة التي تميز الجزء الأوسط من هذه المنطقة".[٢]

الخصائص البيئية لمنطقة جبال النوبة:

تتكون الخصائص البيئية للمنطقة من ثلاثة أنواع من التربة تجود كلُ منها بنوع معين من الموارد الطبيعية التي تمد الإنسان والحيوان بمقومات الحياة، أما النوع الأول فهي تربة جرانيتية غير صالحة للزراعة في قمم الجبال، النوع الثاني تربة تسمى(قردود) وهي توجد في السهول وتصلح لزراعة الذرة والحبوب بأنواعها ولكنها لا تصلُح لزراعة القطن، أما النوع الثالث فهي تربة سوداء تسمى محلياً تربة القطن وهي توجد في السهول بعيداً عن الجبال، وهي تربة شديدة الخصوبة تصلُح لزراعة القطن وغيره من المحاصيل الأخرى".[٣]

---

[١] الماحي أدونا أمينا، مرجع سابق، ص٢٥.
[٢] عطا الحسن البطحاني، جبال النوبة الاثنية السياسية والحركة الفلاحية، دار عزة للنشر، الخرطوم، ٢٠٠٩م، ص١٧
[٣] الماحي ادونا امينا، مرجع سابق، ص٢٥.

وإذا أردنا أن نضع وصفاً جغرافياً عاماً لمنطقة جبال النوبة نجد أنها عبارة عن سهول رملية شمالاً وطينية في الجنوب والوسط وتتخللها عددٌ من السلاسل الجبلية المتفرقة أحياناً والمتصلة مع بعضها البعض، نذكر سلسلة جبال جلد، تُلشي وتِيما وهيبان والكواليب، وسلسلة جبال أم دورين المورو، وجبال الرَّشاد وتقلي، وتتميز تلك السلاسل والهضاب بكثرة الكهوف، وتتوفر ينابيع وعيون المياه في قممها، والتي تُعرف محلياً باسم (السَّرف)، تتخلل تلك الهضاب والسهول عددٌ من الأودية والخيران الموسمية التي تمتلئ بالمياه في فصل الخريف وأشهرها خور أبو حبل، الكجار، العواي، وشلنقو بمحلية لقاوة، ويمتد فصل الخريف من شهر مايو إلى أكتوبر بمعدلات تتراوح ما بين ٤٠٠- ٨٠٠ملم في السنة".[١]

يمكن القول إجمالاً إن المنطقة معظم أجزائها الجنوبية والوسطى تقع في نطاق السافنا الغنية، وفي أجزائها الشمالية التي تغطيها التربة الرملية التي تتميز بالغطاء النباتي الكثيف في المناطق الجنوبية والوسطى، مكونة العديد من الغابات والحشائش الكثيفة التي تنمو في فصل الخريف وبحسب طبيعة التربة الطينية السائدة فيها فإنها صالحة للزراعة المطرية كالقطن المطري (قطن جبال النوبة) الذي عرفت المنطقة زراعته منذ عام ١٩٢٧م، والذرة والنشاط البستاني. كما أن تنوع مناطقها من سافنا غنية من الجنوب والوسط إلى سافنا فقيرة في الشمال، جعلها صالحة للنشاط الرعوي.

أما موقع المنطقة للسودان فيمكن القول بأنها في قلب السودان في موقع مِفْصَّلي بين الولايات الجنوبية والشرقية في السودان".[٢]

أما مناخ هذه المنطقة فهو مناخ السافنا الممطر صيفاً وتكفي أمطاره لزراعة القطن والذرة والفول السوداني والسمسم والرعي وكذلك فهي تساعد على إنبات الحشائش

[١] عبد الله محمد عبد الله سلمان، النزاع المسلح في منطقة جبال النوبة أسبابه ونتائجه، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة جوبا، مركز دراسات السلام، مارس ٢٠٠٩م، ص٢٥.

[٢] جلال تاور كافي، أسباب الحروب الأهلية في جبال النوبة وأثارها، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة جوبا، مركز دراسات السلام، ٢٠٠١م، ص٣٠.

وتتواجد بها المياه عادة في المستنقعات والآبار والمناطق الجبلية السفلى وفي الأودية والبرك والخيران وفي بحيرة كيلك، وبحيرة الأبيض التي تحدها جنوباً". [١]

وتتخلل منطقة جبال النوبة سلاسل جبلية متفرقة (وهي من أنواع الجرانيت وبعضها عالي الارتفاع ليصل إلى حوالي خمسة آلاف قدم فوق سطح البحر كما في جبل(تماندق) قرب مدينة الرشاد بالجبال الشرقية والذي يصل إرتفاعه(٤٧٨٩) قدماً فوق سطح البحر، وجبل الداير الذي يبلغ ارتفاعه حوالي(٤٦٣٥) قدم فوق سطح البحر. وعدد الجبال فيها كثير يقال تسع وتسعون جبلاً، ولكن يبدو أن التحديد ليس على سبيل القطع وإنما كناية على كثرة الجبال فهي تزيد عن هذا العدد بكثير". [٢]

كادقلي الموقع والجغرافيا:

كادقلي: تقع في ولاية جنوب كردفان بإقليم جبال النوبة، تقع على إرتفاع ٤٩٩متر(١٤-٧٣٦١) قدم فوق سطح البحر، وتبعد عن العاصمة القومية بحوالي(١٠٢٢) كيلو متر. (٣٩٥) ميل، وهي عاصمة ولاية جنوب كردفان. وتقع في منطقة غنية بثرواتها الطبيعية والزراعية والرعوية". [٣]

أما من ناحية خطي الطول والعرض فإنها تقع بين خطي عرض(١٠-١٢) درجة جنوباً وخطي الطول(٢٨-٣٢) درجة شمالاً، تبلغ مساحتها ٣٠٠ميلاً مربعاً، وهي أكبر مدن الولاية وتحدها إدارياً من الشمال محلية الدلنج عند حدود منطقة حجر الدليب، وغرباً محلية لقاوة، والرشاد من الناحية الشرقية، أما جنوباً فتشمل كلاً من مدن وقرى جبال النوبة الممتدة حتى الحدود الشمالية لولاية الوحدة بجنوب السودان. يحد المدينة من الناحية الشمالية مطار كادقلي الدولي ويعد مدخل المدينة من الناحية الشمالية، وجنوباً يقع مطار كادقلي القديم، ومن الشرق منطقة " تلَّوْ" حيث توجد أشهر مدرسة ثانوية بجبال النوبة، وغرباً سلسلة جبلية تمتد من الناحية الشمالية الغربية تجاه ميري،

---

[١] محمد هارون كافي، الكجور ودور العرافة الافريقية في جبال النوبة، مكتبة الشريف الاكاديمية، الخرطوم، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٣٠.
[٢] عبد العزيز خالد، مستقبل الاندماج الوطني في السودان (جبال النوبة نموذجاً) مؤسسة الصالحابي للطباعة والنشر، سوريا،٢٠١١م، ص٩٨.
[٣] ويكيبيديا الموسوعة الحرةwww. Goole.nat

وخزان ميري من الناحية الجنوبية أيضاً، كما تقع سلسلة جبلية أخرى بين شمال وشرق المدينة بالإضافة إلى بعض الجبال الصغيرة في الوسط الجنوبي الشرقي، ويتوسط المدينة السوق الرئيس ".[١]

أصل التسمية:

كادقلي: وتكتب " كادوقلي": وهو اسم مجموعات قبائل النوبة التي تقطن المنطقة، واسم للجبل الذي يتوسط المدينة، وفي تاريخ مدينة كادقلي تعتبر نقطة حربية متقدمة، وسوقاً للمحاصيل الزراعية والإنتاج الحيواني".[٢]

كادقلي المناخ:

تقع كادقلي في الحزام السوداني المطير في منطقة السافنا الغنية، وهي بذلك تتميز بمناخ حار ممطر، تتراوح أعلى درجات الحرارة فيه ما بين" ٣٩" درجة مئوية في شهر أبريل و"٣١" درجة مئوية في أغسطس وتتراوح درجات الحرارة فيه ما بين"٣٩"ما بين شهر مايو"٣١" درجة في يناير، وفي الفترة ما بين مارس ونوفمبر تهطل الأمطار التي يصل معدلها الي" ٧٢٢ " ملمتر سنوياً".[٣]

التربة:

تتراوح بين تربة صلصالية إلى طينية مختلطة بالرمال، كما توجد مناطق سهلية تعرف باسم" البطحة" وهي أصلح الأراضي للزراعة إذ تنمو فيها الحشائش والأشجار، وتوجد عند مدخل المدينة بساتين ومزارع للفاكهة وتتخللها كثير من الوديان التي تنحدر مياه بعضها بقوة وسرعة من الجبال، ورغم كثرة الأمطار وطول فترتها إلا أن طبيعة سطح الأرض المنحدر تقلل من مخاطر السيول".[٤]

---

[١] صالح حمدان تية، سوء ادارة الألغام الأرضية وأثرها على السلام، منطقة كادقلي نموذجا، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مركز ثقافة السلام، ٢٠١٠م، ص٢٤.

[٢] مقابلة مع حسن محمد كوة، بأكاديمية العلوم الصحية كادقلي.

[٣] ويكيبيديا الموسوعة الحرة،www.goole

[٤] صالح حمدان تية، مرجع سابق، ص٢١.

النباتات:

بما أن الإقليم ضمن منطقة السافنا فإنه مع نزول المطر تبدأ النباتات في النمو السريع لتكسو الأرض بطبقة كثيفة من الحشائش بأنواعها المتعددة كذلك تنمو الأشجار وأشهرها أشجار الدليب، الأبنوس، القمبيل، والتبلدي بالإضافة لأشجار الفاكهة، وهذه النباتات تسهم في تربية الثروة الحيوانية من أبقار وأغنام وماعز.

حيث السلالات الفريدة على مستوى السودان فتوجد أغنام الجبال "التكر" وهي قصيرة وصغيرة الحجم وسريعة الحركة".[1]

أثر البيئة والجغرافيا على الإنسان في جبال النوبة:

تلعب البيئة والجغرافيا التي تسكن فيها أي جماعة إنسانية دوراً هاماً في البيئة الاجتماعية لتلك الجماعة ومن المسلمات المعترف بها قديماً وحديثاً، أن البيئة الجغرافية وطبيعتها المادية تؤثر في السكان وتفاعلاتهم وعلاقاتهم وأنماط سلوكهم وأساليب حياتهم، حتى أن بعض المفكرين ذهبوا إلى أن المؤثرات البيئية هي التي تحدد وتشكل بصورة حتمية الفعاليات والمناشط والعلاقات والنظم والثقافات للجماعة الإنسانية.

بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك بكثير إلى حد أنهم قالوا إن شكل الإنسان الجسماني وتركيبه البدني وقابليته العقلية ومقدار فاعليته المختلفة ما هي إلا نتيجة حتمية من نتائج البيئة الطبيعية المحيطة به، فالإنسان على ما يرى هؤلاء ما هو إلا صنعة من صنائع البيئة الجغرافية، تشكله بالقالب الذي تريده. صحيح، أن البيئة الطبيعية أثرها على الإنسان ولكن لا يصل الأمر إلى درجة الحتمية وإنما يتناسب هذا الأثر عكسياً مع درجة تقدم المجتمع في سلم الحضارات ومدى مقدرته على تسخير وتطوير البيئة الطبيعية في خدمته".[2]

---

[1] صالح حمدان تية، مرجع سابق، ص٢٢.

[2] صديق عطا المنان، التاريخ الاجتماعي لجبال النوبة، مرجع سابق، ص ١٠٥.

بينما يُرى أثر البيئة واضحاً في المجتمعات التقليدية البسيطة التي لم يتوفر فيها التقدم العلمي والتكنولوجي والثقافي بحيث يتمكن الإنسان من التعديل والتغيير والتحوير في الظروف البيئية المحيطة به، ففي هذه المجتمعات، ومجتمع جبال النوبة كغيره من المجتمعات يتعامل مع البيئة على البناء الجسماني لشخصية النوبة، وتأثير البيئة على البناء الجسماني للسكان وساهمت في تحديد تحركاتهم واستقرارهم وفي درجة اتصالاتهم وعلاقاتهم الاجتماعية بغيرهم من المجتمعات وأثر ذلك واضح في ثبات النظم الاجتماعية للنوبة عبر تاريخهم الاجتماعي".[١]

وتشترك كل قبائل جبال النوبة في امتلاك عضلات الجسم وتناسق البنيان وتجعد الشعر وسواد اللون، ويهتمون اهتماماً شديداً بقوة البدن وأميز شباب القرية ومجتمع الجبل هو الفارس الذي يقهر خصومه في حلبات المصارعة التي عرفت في السودان باسم (صراع النوبة).[٢]

يظهر أثر البيئة على السكان في إقليم جبال النوبة في قوة الأجسام، وانعكس ذلك في شكل الرقصات الشعبية بالمنطقة وامتيازها بقوة الحركة والأداء، ونكاد نجزم أن كل الرقصات الشعبية في منطقة جبال النوبة يظهر فيها شكل الحركة المبنية على قوة الأجسام، مثال ذلك رقصة الكمبلا والكرنق. كل هذه الرقصات تعتمد بشكل أساسي على القوة البدنية والشكل الجسماني للمؤدي "الراقص".

الأنشطة الإنتاجية بجبال النوبة:

أما النشاط الإنتاجي والاقتصادي في جبال النوبة كُله متكامل ومترابط الأجزاء والقيم والمفاهيم والأفكار والعادات والتقاليد التي تعمل بشكل متضامن في تنظيم سلوكيات الأفراد والعادات عند قيامهم بنشاطات إنتاجية لتوفير الحاجات الإنسانية. ونجد أن بيئة جبال النوبة تلعب دوراً مهماً في الاقتصاد التقليدي لجماعات النوبة،

[١] الماحي أدونا أمينا، مرجع سابق، ص١٠٦.
[٢] جلال تاور كافي، مرجع سابق، ص٧٨.

فالموارد الطبيعية الموجودة والمتاحة هي التي تحدد إلى حد كبير نوع الإقتصاد السائد في منطقة جبال النوبة بصفة عامة ومنطقة كادقلي بصفة خاصة". [١]

ويمكن أن نقسم الأنشطة الاقتصادية في جبال النوبة إلى أربعة أنشطة رئيسه هي:

١ – النشاط الزراعي. ٢– النشاط الرعوي. ٣ –الصيد. ٤–المصنوعات اليدوية

١–النشاط الزراعي:

يمثل النشاط الزراعي الحرفة الرئيسه لسكان جبال النوبة بصفة عامة، وتُمارس قبائل النوبة الزراعة التقليدية، وبالرغم من توزيع مشروعات التحديث الزراعي، إلا أن الزراعة التقليدية ما زالت تُمارس في نطاق واسع من المنطقة إذ إنها تُساهم بحوالي ٨٠% من محصول الاحتياج المحلي من الذرة والسمسم والكركدى والفول، بجانب زراعة القطن الذي كان يمثل أهم إنتاج جبال النوبة في الفترة السابقة". [٢]

تحتل كل قبيلة مساحة من أراضي الزراعة التقليدية وتوزع الملكية على الأُسر "خشم البيوت" ليتوارثها الأفراد، أَباً عن جد، وتُستخدم في الزراعة الأدوات البدائية، كالسلوكة والجراية والفأس والمُنجَّل والسكين والمُدقاقة، وتتُخُذ في زراعتها ستة أقسام زراعية هي:

١–الزراعة على سفوح الجبال:

ويمثل في الماضي الميزة لكثير من القبائل في جبال النوبة خاصة زراعة المحصولات النقدية مثل الذرة والفول والسمسم والذرة الشامي واللوبيا التي تزرع بالقرب من المنازل" الجباريك" وهي غالباً من اختصاص النساء والأطفال.

٢–الزراعة على المدرجات:

تُزرع في المدرجات على حافة الجبال بحيث تحجز المياه الساقطة من الجبل، وهذان النوعان من الزراعة في الجزء الشمالي الشرقي لمدينة كادقلي بجبل "كُلبا".

---

[١] الماحي ادونا امينا، مرجع سابق، ص٩٨.
[٢] عطا حسن البطحاني، مرجع سابق، ص١٨٢.

كما تمتد الزراعة من الجزء الشمالي الغربي حتى الجنوب من المدينة وهي إمتداد سلسلة جبلية وحاجز طبيعي لمدينة كادقلي".[١]

٣-الزراعة في الأرض السهلية(الوديان):

هي الزراعة السائدة وقد أدخلت بها الزراعة الآلية، ونسبة لشح موارد المياه نجد أحياناً فإن العديد من العمليات الزراعية خلال الصيف وفترة الحصاد تعتمد على توفير المياه في السهول حيث تقع المزارع الرئيسه للفلاحين، خلال الصيف، ويقوم المزارع بقطع وحرق سيقان القطن وتنظيف الأرض إستعداد للموسم الجديد، وكذلك يزرعون بذور الحبوب سريعة النضج مثل (الدخن والذرة النجاض) ويسمونه "بالرميل".[٢]

٤ -**الزراعة حول مرابط الماشية:** وتعتبر ذات أثر ضئيل على الإنتاج حالياً.

٥ – الزراعة بالقرب من الآبار والخيران:

وهذا النوع من الزراعة يُسقى يدوياً أو "بالوابورات" وغالباً ما يُستقل لزراعة بعض الفاكهة والخضر والتبغ والبصل. ومثال لذلك جنائن كُلبا للفاكهة، وجنائن تميرو في المدخل الشمالي لمدينة كادقلي، وجنائن بطحة دميك شمال غرب كادقلي من أهم المناطق التي تمد منطقة كادقلي بالخُضَر والفاكهة.

(٦) – الزراعة الآلية:

دخلت حديثاً بالمنطقة، حيث كانت زراعة القطن بكثافة في الماضي وهي أهم العوامل التي جذبت المهاجرين إلى جبال النوبة عامة وكادقلي وما حولها من مناطق مثل الليري وتلودي".[٣]

---

[١] حمدان تية كافي، مرجع سابق، ص٢٦

[٢] عطا حسن البطحاني، مرجع سابق، ص١٨٣. وانظر كذلك حمدان تية كافي، ص٢٥.

[٣] صالح تية كافي، مرجع سابق، ص٢٦

٢-النشاط الرعوي:

أما النشاط الرعوي فيأتي في المرتبة الثانية بعد الزراعة، والنوبة يمتلكون أعداداً كبيرة من الأبقار، ولكن لا نستطيع مقارنة ما لديهم من أبقار بالأعداد الضخمة التي يمتلكها جيرانهم من عرب المسيرية وغيرهم من قبائل البقارة الحوازمة.

وتسببت الحرب التي اندلعت في المنطقة في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي في تناقص أعداد أبقارهم فضلاً عن النزوح الجماعي للنوبة إلى المدن، ولا تقتصر الماشية على جماعات النوبة في الأبقار فحسب، بل لديهم أعداد كبيرة من الماعز والضأن والدجاج البري، ويمكن القول بأنهم يعتمدون أساساً على الأبقار. ويحتفظ النوبة بماشيتهم في معسكرات الماشية في فترة الزراعة، وبعد فترة الحصاد في الشهور من يناير وحتى مايو يبداء السماح لحركة الأبقار إلى المراعي المختلفة. وللثروة الحيوانية في أواسط النوبة وظائف محددة، فالماشية تقدم كهدية ملزمة تجاه جماعة القرابة خاصة الأبناء وأبناء الأخوات والأخوان حيث المساهمة في دفع المَهر، وهذا تقليد مُعتَّرفُ به في معظم جماعات النوبة".[١]

٣-الصيد:

يُعد الصيد الحرفة الثانوية في إقتصاد النوبة التقليدي للوفاء باحتياجاتهم من اللحوم بصفة خاصة، كما أنهم يصنعون"الغِرب" لحفظ الماء من جلود الحيوانات ويستخدمون ريش النعام في الزينة، وكذلك دهون النعام التي تستخدم في علاج الكسور وأورام العين. ولحم "أبو شوك" الذي يستخدم في علاج ضعف الشهية، وتوجد في جبال النوبة الكثير من الحيوانات البرية، على سبيل المثال الغزال والتيتل والأرنب الجبلي " الكيكو" وغيره من الحيوانات، ويستخدم النوبة الكلاب في الصيد وحراسة الماشية".[٢]

[١] الماحي ادونا أمينا مرجع سابق، ص٩٩.
[٢] الماحي أدونا أمينا، مرجع سابق، ص١٠٠.

٤-المصنوعات اليدوية بجبال النوبة:

١ – المصنوعات السعفية:

كصناعة الحبال التي تستخدم في نساجة العناقريب والحصائر من السعف، والدوم والدليب والبنابر والبروش ومن أشهرها "الكَدَرو" والقفاف.

٢ – المصنوعات الخشبية:

كالعناقريب والبنابر والأثاثات وبعض الأدوات الزراعية.

٣-المصنوعات الفخارية:

يصنعون الأواني المنزلية المختلفة كالطاسات والقُلَلْ الصغيرة وتقوم بصناعتها النساء بالإضافة للمزهريات ذات الشكل البيضاوي والقاعدة المُسطحة والمباخر الدائرية الشكل، وبعض الأواني التي تستعمل لحفظ مواد الزينة".[١]

ونجد كذلك الخَزَفْ من المصنوعات التي عرفها إنسان جبال النوبة منذ القدم واستعملوها في حياتهم اليومية لأغراض الطبخ وجلب المياه والأكل والتخزين وهي جزء أساسي من الأدوات التي تحملها العروس في الماضي إلى منزلها الجديد".[٢]

تَعرَفْ إنسان جبال النوبة على الثقافة المادية، ودخلت تلك الثقافة في الأنشطة الإنتاجية والاقتصادية مثل الصناعات اليدوية والحرفية. "

ونجد أن أهمها نجر أرجل العناقريب والمقاعد الخشبية وملاعق الأكل وخلافه".[٣]

وكُل هذه نماذج من الأنشطة الإنتاجية والاقتصادية لمنطقة جبال النوبة.

---

[١] يوسف اسحق احمد، الماضي المعاش في جبال النوبة" منطقة الاجانج" دار عزة للنشر، الخرطوم، ٢٠٠٨م، ص١٧٨.
[٢] يوسف أسحق أحمد، مرجع سابق، ص١٨٠.
[٣] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير احمد، جبال النوبة الثقافة والتراث والتاريخ، الناشر كادقلي عاصمة التراث السوداني،٢٠١٥م، ص١٧.

المبحث الثاني

التركيبة السكانية والنشاط الإجتماعي بجبال النوبة

أولاً: أصل النوبة: بعض الآراء حول أصل النوبة.

اختلف الباحثون حول اصطلاح "نوبة" "نوبا" أو" Nuba" فيرى البعض أن كلمة "نوبة" غامضة الأصل، وظلت مثاراً للجدل، ويمكن القول إن راتسثين"Eratosthenes" المؤرخ الجغرافي اليوناني هو أول من أطلق هذا الاسم حوالي عام "٢٠٠" ق.م " نوبت" أو " نوبة "Nuba or Nubit" على المنطقة جنوب أسوان والجندل الرابع ثم أخذ " سترابو" منه الكلمة وذكرها في كتابه " علم الجغرافيا" الذي يرى أنه أول من أطلق هذا المصطلح وأشار به للسكان النوبيين شمال مروي وغرب النيل".[١] أُستعملت كِلمة "نوبة" بصورها المختلفة" نوباي" "نوبات" "ونوبيون" لتشير لقبائل مختلفة سكنت النوبة العليا بجمهورية السودان والنوبة السفلى بجمهورية مصر وقد أثار المؤرخون جدلاً كبيراً حول هذا الاسم مما أدى إلى الخلط في تحديد المدلول التاريخي والعرقي له. وسنحاول في هذا المبحث تتبع الجذور التاريخية لهذا الاسم والتعرف على الشعوب والقبائل التي سُميت به قديماً للوقف على حجم الصلة والعلاقة بينهما وبين قبائل النوبة الموجودة اليوم في جنوب كردفان.إن أول استعمال لكلمة "نوبة " أو ما يشابهها من كلمات في المصادر القديمة، كانت كلمة "نب "Nb " " والتي استعملت في اللغة المصرية القديمة لتعني الذهب، وبما أن البلاد التي تقع جنوب مصر قد اشتهرت منذ القدم بإنتاج هذا المعدن، فقد ظن البعض أن الاسم ربما أُطلق أيضاً على تلك البلاد باعتبارها مكاناً لإنتاج الذهب، وخاصة أن قدماء المصريين قد اعتمدوا على ذهب بلاد النوبة واهتموا بتأمين الطرق المؤدية إليه، بل وأصبحت حماية هذه المنطقة من المهام التي واظب عليها حكام الدولة المصرية الوسطى والحديثة.

[١] الماحي أمينا أدونا، مرجع سابق، ص٢٤.

وهذا التفسير لأصل كلمة نوبة وإن بدا مقبولاً بعض الشي، إلا أننا لا نستطيع التسليم به خاصة وأن لفظ نوبة هو شبيه بلفظ نب." Nb". ومن الذين حاولوا إيجاد تفسير لكلمة نوبة السيد "كمايكل"، واستنتج أنها مشتقة من الكلمة القبطية "نوربت Nirbt" والتي تعني يمشط أو كلمة " نبد" Nebed" والتي وصف بها قوم ممشوطي الشعر كانوا يقيمون جنوب الشلال الثالث، وهذا قد وافقه ستيفن أيضاً في هذا التفسير".[١]

وقد ورد في كتاب تاريخ العرب في السودان "لماكمايكل" أن كلمة" نوبة "كانت تطلق على سكان الممالك النوبية القديمة في شمال السودان وسكان جبال النوبة في إقليم كردفان، وإنما هؤلاء كان تميزهم بعبارة النوبة الزنوج".[٢]

وهنالك آراء أخرى هي كلمة" نوبو" استعملت في الكتابات المصرية القديمة بمعنى الذهب في زمن أقدم بكثير من زمن "توتموسيس" فقد ظهرت الكلمة في كتابات "أمنحات" أحد ملوك مصر في الأسرة الثانية عشر، والأرجح أن كلمة "نوبو " هي أصل نوبة. وقد اشتهرت أراضي النوبة بمعدن الذهب في العصور القديمة".[٣]

ويرى "نعوم شقير" أن سكان الجبال في كردفان استمدوا هذا الاسم من نوبة الشمال الذين يسكنون وادي النيل في إقليم دنقلا، وذلك لأنهم كانوا تحت مملكة واحدة في حقب التاريخ القديم، وأدخلوا عليهم لغتهم وثقافتهم".[٤]

ويرى محمد هارون كافي" أن تعدد الآراء حول أصل قبائل النوبة، يرجع إلى آراء كثيرة منها، ما ورد على لسان "سي جي سلقمان" في كتابه "القبائل الوثنية بالسودان النيلي " فيما تعتقد فيه قبائل النوبة أنفسهم من، أن أصل كل مجموعة تقطن جبلا، خرج جدهم الأول إلى الوجود من نفس ذلك الجبل الذي يقطنونه، وهذا الرأي أسطوري

---

[١] يوسف اسحق احمد، مرجع سابق، ص٥٦.
[٢] محمد هارون كافي، مجلة السلام والتنمية، ١٩٩٩م، ص٣.
[٣] علي عثمان محمد صالح، خواطر حول أصل الثقافة السودانية، مجلة الثقافة السودانية، العدد السادس عشر، ديسمبر، ١٩٨٠م، ص١٣.
[٤] نعوم شقير، تاريخ وجغرافيا السودان، مرجع سابق، ص١٥٤.

نُقل من منطقة النيمانج بالجبال الشمالية. وهناك رأي آخر وأغلب ذلك ورد في التقسيمات اللغوية وهو تقسيم النوبة إلى ثلاث مجموعات هي:

١ – النوبة–وهم كرد فانيون

٢– ونوبيون

٣ – ثم مجموعة الداجو، وهذه كتب عنها كثيراً "أرباي دبيلو" ولكن أعماله غير مطبوعة في كتب. وهنالك رأي آخر هو رأي الألماني "زيلارز" أنه يقول: أما وطن النوبيين الأصلي هو فكردفان. والنوبيون يرمزون إلى قبيلة كبيرة تقسم إلى عدة قبائل صغيرة حسب اختلاف لغاتهم".[١]

وخلاصة تلك الآراء حول أصل النوبة رغم التباين والاختلاف في وجهات النظر، إلا أن الرأي الغالب لدى كثير من الباحثين: هو أن النوبة في الجبال ليسوا جمعياً من أصل وعرق واحد، وإنما ينتمون إلى عدة مجموعات عرقية، يوصفها البعض إلى ما يفوق الخمسين مجموعة عرقية وتختلف كذلك اللغات من جبل إلى آخر، إذ تفوق عدد لغات المنطقة خمسين لغة".[٢]

في إطار تمييز المصطلحات والمفاهيم أنه من الأجدى استخدام اصطلاح " نوبة" لتشير إلى المجموعات الإفريقية في جبال النوبة بولاية جنوب كردفان، منطقة كادقلي مجتمع الدراسة.

ثانياً: السكان في منطقة جبال النوبة:

من خلال البحث والدراسة لمجتمع جبال النوبة، يمكن تقسيم سكان المنطقة إلى ثلاث مجموعات إثنية رئيسية هي:

١/مجموعة القبائل النوبية ٢/مجموعة القبائل العربية.٣/مجموعة القبائل الأخرى.

[١] محمد هارون كافي، الكجور ودر العرافة الافريقية، مرجع سابق، ص١٩.
[٢] جلال تاور كافي، مرجع سابق، ص٦٦.

١/مجموعة القبائل النوبية:

تمثل النوبة مجموعات قبلية يفوق عددها مائة قبيلة، وقد حدث اختلاف في تقسيمها فهنالك من قسمها إلى مجموعات قبلية، وهنالك من قسمها إلى مجموعات لغوية على أساس اللغة المشتركة وقد أخذ علماء اللغة بهذا التقسيم برغم أنه يأخذ في الاعتبار اللغات المختلفة للمجموعة الواحدة وتتكون المجموعات اللغوية من:

١-**مجموعة كادقلي:** وتضم قبائل كادقلي، كُرُنفُو، تُلَشِي، كَاتْشَا، قبائل ميري مع الملاحظة أن بعض القبائل المكونة للمجموعات تضم في داخلها مجموعات كبيرة من القبائل ومثال لذلك تضم، ميري (ميري برا، ميري جوة، جدورو، كانقا، ليما، أبوسنون، كُرْسي، كُسلي، كُوفا) وغيرها.

٢-**مجموعة الكواليب**، وتشمل قبائل (الكواليب)، المورو، هيبان، تيرا، الليري، بالإضافة لمجموعات من القبائل الصغيرة.

٣-**مجموعة تقلي**. وتضم قبائل (تقلي) الرشاد، الكجاكجة، تومي، الموريب، وغيرها.

٤-**مجموعة تلودي والمساكين** وتضم، تلودي، الليري، اجدون، تجو، كُلولو والمساكين

٥-**مجموعة الأجانج**، وتضم قبائل الجبال الستة، الغُلفان، الكاركو، والي، فندا، الدلنج، الكدر".[١]

٦-**مجموعة الداجو**، وتضم (الداجو)، الشات بأقسامها ولقوري).

٧ – **مجموعة تِيمين** وتضم قبيلة (تِيمين، تيس، كيقا).

٨ – **مجموعة كتلا** وتضم قبيلة (كتلا، جُلد).

٩ – **مجموعة النيمانج** وتضم قبيلة النيمانج، افيتي).

١٠-**مجموعة لفوفا** وتضم (لفوفا، اميرا).

[١] عبد الله محمد عبد الله سلمان، مرجع سابق، ص٢٦.

أما نوبة الشمال ينقسمون الي قسمين ولهم لغتان بهما تشابه، ومجموعاتهم اللغويةهي:

١-**مجموعة المتوكي:** وتشمل (الدناقلة، والكنوز، ولغتهم واحدة).

٢ **مجموعة المريسي:** وتشمل (المحس، السكوت، ولغتهم واحدة). [١]

٢/مجموعة القبائل العربية:

تضم قبائل الحوازمة بأقسامها الثلاثة، أولاد عبد العال (دار بخوته عدلان. دار نعيلة، دار بتي، أولاد غبوش). الحلفاء، الرواوقة، والمسيرية (الزرق والحُمر) الكواهلة، كنانة، أولاد حميد، الشنابلة، المعاليا، الشوابنة. وتنسب هذه المجموعات إلى قبيلة جهينة، وهي قبيلة عربية يمنية الأصل، وهي القبيلة التي يصفها كثير من الكتاب والمؤرخين بأنها الأصل الذي تنتمي إليه مجموعة كبيرة من القبائل العربية في السودان".[٢] تشير بعض الكتابات إلى أن هجرة العرب إلى جبال النوبة أخذت زخمها في القرن الثالث عشر الميلادي. ويرى "محمد هارون كافي" أن هجرت العرب الرعوية جاءت من شمال إفريقيا، عبوراً بتشاد ودار فور وقدمت إلى جبال النوبة".[٣]

٣/مجموعات القبائل الأخرى:

وتشمل القبائل التي هاجرت إلى المنطقة من غرب وشمال ووسط السودان، وتضم هذه المجموعات قبائل، الفلاتة، البرنو، البرقو، وتمتهن هذه القبائل حرفة الزراعة وخاصة البساتين، أما القبائل التي قَدِمت من شمال السودان ووسطه بعضها من قبائل الجعلين، والشايقية، والبديرية، والجوامعة، وتمتهن حرفة التجارة، وكانوا يعملون في العمل الحكومي. وجود هذه المجموعات في المنطقة، وجود متداخل، فمع التسليم بوجود ما يعرف بالحيازات القبلية للأرض "دار القبائل" إلا أنه عملياً لا توجد قرية في جبال النوبة تخلو من المجموعات الثلاثة المذكورة. نوبة، عرب، أخرى".[٤]

---

[١] محمد كندة كافي، الارث واللغة المشتركة بين نوبة الجبال والشمال، بدون تاريخ، ص٢٨.
[٢] علي حمودة منزل كحيف، قبيلة الحوازمة ومكنون الهوية، شركة مطابع السودان للعملة،٢٠٠٤م، ص١٩، ٤٢.
[٣] عبد الله محمد عبد الله سلمان، مرجع سابق، ص ٢٧.
[٤] عبد الله محمد عبد الله سلمان، مرجع سابق، ص٢٨.

وقد ترتب على ذلك نتيجة مهمة وهي: التزاوج والتصاهر بين تلك المجموعات القبلية كما حدث تأثير ثقافي واجتماعي متبادل إلى ما أسماه "حامد البشير إبراهيم" (تَبِقرُّ النوبة، وتَتَوُّبْ البقارة) العرب". [1]

يمكن تقسيم المجموعات النوبية الي أربعة مجموعات هي:

١-مجموعة الشمال والغرب. ٢-مجموعة الشمال والشرق.٣ -مجموعة الشرق والوسط. ٤-مجموعة الجنوب.

١-مجموعة الشمال والغرب:

تضم النيمانج (الأما) وتنقسم قبائل النيمانج إلى ثلاث مجموعات بناءً على السلاسل الجبلية، جبال الأما وتقع غرب مدينة الدلنج وتضم سلارا، النتل، حجر سُلطان، الفوس، كَكَرَة، كُرمُتي، تُنْدِية، كِلارا". [2] وهذا الاسم يرجع الي جبل صغير يقع بين قريتي النتل وحجر سُلطان في الجانب الشرقي من المنطقة، أما القبائل المجاورة للأَما فإنهم يطلقون أسماء مختلفة عليهم فالأَجانق يسمونهم (نيونجي) بينما تسميهم مجموعة تيمين وكتلا اسم أوبا وتضم مجموعة الأما، ثمانية قرى مرتبطة مع بعضها البعض".[3]

١-مجموعة تيمين:

يقطن سكان تِيمين في منطقة واحدة، وهي جبال تِيمين الواقعة جنوب الدلنج في الطريق إلى جلد كما نجد هناك بعض المجموعات الصغيرة التابعة لتيمين بالقرب من والي، وهي والي أم كُرُم. وفي منطقة كيقا جِرو الواقعة بين الدلنج وكادقلي ومجموعة أخرى في منطقة تَيسي أم ضنب (مجاورة للقورى بالقرب من كادقلي إلى الناحية الشرقية. **مجموعة الشمال والغرب:** تضم كَتلا وتقع غرب تِيمين، جُلد جنوب تِيمين وتيما جنوب غرب جبل كَتلا.

---

[1] حامد البشير ابراهيم، في البحث عن الحقيقة العائبة والوعي المفقود، الخرطوم، ٢٠٠٢م، ص٧٢.
[2] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير احمد، مرجع سابق، ص٢٢.
[3] جراهام عبد القادر دمين حسان، التاريخ والاسطورة في جبال النوبة، الناشر كادقلي عاصمة التراث السوداني، ٢٠١٥م، ص٢٢.

(ب)ومجموعة الأجانج: تتحدث معظمها لغة واحدة وذات ثقافة واحدة، والأجانج يقصد بها قبائل الدلنج، الغلفان، الكُدر، كاتشا، شِفر، طَبق، أَبو جُنوك، والي بابويا، كجورية، وكاركو، وفندا، والجبال الستة، (كَدَرو، كرتالا، كُرورو، كافير، وكُلدجي، والدباتنة. ومجموعة المنادل (الصبي، عدلان، باوي، ولل). والحجيرات.

وأما مجموعة الغلفان فنجد غلفان "نما" وتضم مجموعات دابري، انقاركو، كجورية، فندا من الناحية الجنوبية. والي أم كرم ووالي بابويا من الناحية الغربية، بالإضافة إلى وجود بعض الجبال كجبال كبجة، شاشات وابو جنوك، طبق وبعض الجبال الصغيرة. غلفان نما تنقسم إلى شرق وجنوب الكرقل ودابري شرقاً. غلفان مُرنج (كابيللا، كَجلا، كَلندي). ويمكن تقسيم الأجانج الغربية إلى (كاركو) والي فندا، كجورية، شِفر، الكدر. أما من الناحية الشرقية ونعني بها الدلنج وهبيلا شرقا نجد الجبال الستة أيضا. نجد أيضا شمال غرب الدلنج منطقة الحجيرات تقع غرب أبوزبد وهم، (ككجة، شنشل) هناك أجانج في شمال كردفان وهم الدواليب والميدوب كاجا وكاتول (الميدوب في شمال دار فور). فمجموعة الشمال الغرب هم النيمانج (الأما) الأجانج، كتلا، تيمين.

٢-**مجموعة الشمال والشرق:** هذه المجموعة تضم تقلي، كجاكجا، توميلي، المواريب، رشاد، تاندك، وإلى الغرب من رشاد نجد تقوي، وترجك، وتتشابه هذه المجموعة مع بعضها البعض من حيث اللغة، العادات التقاليد، والموقع الجغرافي".[١]

٣-**مجموعة الشرق والوسط:** وهذه المجموعة تربطها وحدة اللغة والموقع الجغرافي، إلا أنهم يختلفون قليلاً من حيث التركيب الاجتماعي. من أهم المجموعات من الشمال إلى الجنوب، الكواليب وتمتد إلى الاتجاه الجنوبي من دلامي هيبان ولادو، وابل، والشواية وتقع غرب هيبان، وأطورو، غرب كاودا، وتلودي تيرا لمون.

٤-**مجموعة الجنوب: وتضم ثلاث مجموعات كبيرة هي:**

[١] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير احمد، مرجع سابق، ص٣٥

١-مجموعة الدَاجو ٢ -مجموعة تُلشي ٣ -ومجموعة لَفوفا.

١-مجموعة الداجو:

نجد أن مجموعة الداجو تنقسم إلى مجموعات أخرى متوافقة معها في اللغة والموقع الجغرافي فقط وليست لها علاقة من حيث الثقافة والإدارة الأهلية. هنالك داجو في كردفان يسكنون بالقرب من لقاوة في الدار الكبيرة (نكري)، وفي المنطقة الواقعة شمال شرق كادقلي، نجد اللقوري والصبوري وبعض الجبال الصغيرة وهذه تتحدث لغة واحدة مع الداجو. وفي المنطقة الواقعة جنوب غرب كادقلي نجد"الشاتات، اللقوري وصبورى تِلَّو وبعض الجبال الصغيرة وهذه تتحدث لغة واحدة مع الداجو).

(أ)مجموعة تُلشي إلى كرنقو:

تحتل هذه المجموعة حيزاً كبيراً جداً في منطقة جنوب الجبال وتمتد من تُلشي في الغرب شاقة طريقها إلى تجاه كُرندى والميرة إلى الجنوب من الليري في الناحية الجنوبية الشرقية، ومن أهم الجبال الرئيسه في هذه المجموعة هي:

١-مجموعة تُلشي: كمدة الدار الكبيرة ويطلق عليهم اسم الطروج.

٢ – مجموعة كيقا: وتقع غرب طريق الدلنج كادقلي ومعها مجموعات صغيرة من الجبال مثل كيقا الخيل، كيقا تُيميرو ودميك.

٣ – مجموعة ميري: وتقع جبال ميري غرب وجنوب غرب كادقلي، وتضم (ميري برة وميري جوه وكل مجموعة تضم مجموعات كبيرة من العشائر المجاورة، وتبدأ من بحيرة كيلك إلى كحليات من الناحية الإدارية).

٤-**مجموعة كادقلي:** وهي عبارة عن سلسلة من القرى المتاخمة لمدينة كادقلي، وتضم قرى حجر المك وتَافري، كُولبا، ومُرتا، وتُوبالا.[١]

[١] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٣٦

٤/**مجموعة كاتشا:** وتضم مجموعات تونا، دبكايا وأبو هشيم، كافينا.

٥/**مجموعة كرنقو عبد الله:** وبناء على الموقع يمكن تقسيم المجموعة الي ثلاثة أقسام صغيرة جبال كرنقو وتقع جنوب غرب كادقلي، فأَما أنقولوا التيس هذه مجموعة جبلية صغيرة جنوب شرق جبال كُرنقوا. هنالك مجموعات متفرقة في الشرق والجنوب الشرقي مثل تميم في جبال تلودي وكُرندي جنوب الليري. وبناء على التقسيم الإداري في ظل تقصير الظل الإداري تقلصت قبيلة كادقلي لتضم المجموعات التالية: المساكين الطوال جنوب أبوهشيم، المساكين القصار" الريكة، تساري، تابلة، أبو كلندو، أبو كميلة".

نجد أيضاً البرام مجموعة تلودي ططا، تلودي النوبة، تُسومي طابولي، الاحيمرودلوكا، لمون، أجرون تجو، طرونا، كوكو، لمون. عليه يمكن القول إن مجموعة تُلشي كرنقو تضم تلشي، كيقا، كاتشا، كرنقو، المساكين، وتلودي".[١]

ثالثاً: الأنشطة الاجتماعية بجبال النوبة:

النظام الاجتماعي يسيطر عليه الكجور، فهو يدخل في حياة الفرد والجماعة حيث ينظم حياتهم الاجتماعية، ويساعده في ذلك أشخاص يتم اختيارهم من داخل المجتمع بشروط معينة، من بينها أن يكون الشخص أميناً طيب الأخلاق وحسن السير والسلوك، وغيره ومن مكارم الأخلاق، وبعد إختياره لا يحق له أن يخرج من منطقته إلا لتمثيل الكجور في مناسبات خارجية داخل المجتمع الكبير، وأيضاً من مهامه الإشراف على بيت الكجور واستقبال الضيوف والإشراف على المناسبات".[٢]

١-التنشئة الإجتماعية عند النوبة:

إن عملية التنشئة الاجتماعية عند النوبة لا تختلف عن التنشئة لدى كثير من القبائل في جبال النوبة، وهي ظاهرة مشتركة، يولد الطفل ويكون تحت رعاية أخته الكبرى، يتغذى على المديدة والبليلة واللبن والمريسة، وعندما يقوى البدن يوكل له مسؤولية رعاية

[١] علي جمعة سنقادي، فيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٣٦.
[٢] حمدان تية صالح، مرجع سابق، ص ٢٣.

البهائم الصغيرة حول القرية، ويتعرف على أقرانه، في مناهل المياه ويتعلم المصارعة البيئية ويمارسها أيضاً، في مرحلة الصبا ويكون حلقة الوصل بين الشباب والأسرة بنقل الطعام والشراب من المنزل إلى الشباب "بالزرائب". حتى يكبر ويتزوج وتتواصل الدورة الاجتماعية".[١]

الرياضة الشعبية:

الرياضة من الاهتمامات الشعبية التي ما زالت تحتفظ بقوتها كنشاط اجتماعي وشعبي، وتهتم كل قبائل الجبال بها وبصورتها التراثية المعبرة عن قيم المجتمع. والرياضة هي تمثل التسامح والمحبة والتعاون والصداقة ومهما كانت نتائج المنافسات الرياضية فلا يمكن أن تؤدي إلى مشاجرة، بل العكس يعزز ذلك العلاقات بين القبائل في مناطق جبال النوبة المختلفة. والمناشط الرياضية التي تمارس كثيرة ومتعددة منها الدواس، ورياضة السباق أو الجري، والقنيص أو الديبوي والمصارعة. نأخذ المصارعة "الصراع" كنموذج لهذه المناشط الرياضية.وللصراع في جبال النوبة قوانينه المنظمة والتي يلتزم بها الجميع مصارعون وسبارى ومتفرجون. فالمصارع يعتبر مهزوماً إذا لمس الأرض فاقداً قدرته، وكما لا يسمح للمصارع بأخذ الراحة دون إذن من الحكم إذ أن الحكم هو الذي يوقف الصراع في أي وقت يراه مناسباً حسب خبرته، والمصارع المحترف يزاول الصراع لفترة طويلة وبعدها يعتزل ويصبح حكماً، ومن صفات المصارع المحترف وعلاماته ومهارته تجده يربط بخصة في صُلبه تحدياً منه بأنها إذا انكسرت يعتبر مهزوماً. وللصراع سبر معروف يقام لكل مصارع وبعد هذا السَّبرْ يصبح محترفاً وذلك بعد خوضه خمسة صراعات تنافسية لم يهزم فيها. وبعد هذا السَّبْر يوضع في كشف المحترفين ويشبه هذا السَّبْر التكريم الذي يُقام لقدامى الرياضيين في فروع الرياضة المختلفة".[٢]

---

[١] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٤٠.

[٢] عبد العزيز خالد، جبال النوبة أثنيات وتراث، مرجع سابق، ص١٦٢.

الزي والزينة عند النوبة:

تُعد الثقافة المادية أغنى عناصر التراث، وأصبحت جزءاً أصيلاً من المظاهر الاجتماعية لمنطقة جبال النوبة، ويدخل في نطاقها الزي والزينة بصورة عامة. والزينة عند النوبة لا تقتصر على زينة الرجل والمرأة إنما تشمل وبتركيز شديد المنزل الذي يُزَين داخلياً وخارجياً وتُزيين أدواتهم المستخدمة في مختلف أوجه نشاطهم، من أدوات الطهي، والزينة قديماً عند الإنسان النوبي فعلى مر العصور كانت الزينة من مستلزمات المرأة والرجل النوبي، ولعل أقدم أشكال الزينة في العصور الوسطى تلك التي وجدت في شكل زخارف على أواني الفخار والأدوات المنزلية، ثم ظهرت بعد ذلك الأختام والأقراط المصنوعة من الخرز والحجارة اللامعة التي وجدت في مدافن الملوك ".[١] ونقصد بالزينة كل ما يضيف لمسة جمالية للشخص رجلاً كان أو امرأة وكل ما يضيف شيئا من الجمال لمسكنه أو الأواني التي يستخدمها أو أثاثاته وأدواته التي يحملها كالعصي والحراب وأشياءه التي يستعملها ، فالنوبة مولعون بالزينة فكل شيْ عندهم يجب أن يُزين ، المَسكَنْ وأواني الأكل،اللبس ، أدوات العمل ، الأثاثات المنزلية ، حتى الجسم يجب أن يزين بالسُكسُك، ويعتبر السُكسُك والودع من أدوات الزينة عند المرأة النوبية ، حيث كانوا ينسجون من السُكسُك والودع الملون قطعاً لتغطية بعضاً أجزاء الجسم والرأس ويُلبس آخر حول العُنق والأَيدي. أما الودع فيُستعمل كغِطاء للرأس أو يربط حول الأَرجل، كما تُزَّين المرأة أصابعها بأختام هي عبارة أسلاك الفضة والنحاس. وكان النوبة عموماً يُحدثون ثقوباً في آذانهم وأنوفهم لوضع بعض القطع المعدنية اللامعة، كما شاع استعمال حجول الفضة وعقود العاج وكان ريش النعام وريش الطيور الملونة من مكملات الزينة عند النوبة وهذا يعد من المظاهر الاجتماعية عندهم".[٢]

[١] عبد العزيز خالد، جبال النوبة أثنيات وتراث، مرجع سابق، ص١٥٣.
[٢] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير احمد، مرجع سابق، ص٤٢.

المبحث الثالث

العادات والتقاليد والثقافة المحلية في جبال النوبة

تُعد جبال النوبة عامة ومنطقة كادقلي خاصة من المناطق الغنية بتراثها وثقافتها المحلية. ويتميز تراثها بالقوة والقدرة على البقاء والقابلية للتطور لا سيما أنه قد أفرز العديد من العادات والتقاليد التي لا تزال تمارس مع شيء من التطوير سواءً من الناحية المعنوية أو المادية.

وقد عرفت التقاليد بأنها الأعراف وهي أيضاً المحاكاة.[١]

التقاليد: هي العادات المتوارثة التي يقلد فيها الخلف السلف. مفردها تقليد، ومن أهم عادات وتقاليد مجتمع كادقلي، وجبال النوبة بصورة عامة (الكجور، والسبر) من الظواهر الاجتماعية ذات السطوة والتأثير على الأفراد والجماعات، وهي مجموعة التقاليد التي تنشأ بين الأفراد والجماعات".[٢]

نجد أهم تأثير العادات والتقاليد على الإنسان في منطقة جبال النوبة، حيث وجود المعتقد الشعبي والموروث المحلي وهو أساس التشريع والحكم وأهم مظاهر الثقافة المحلية لإنسان جبال النوبة والقبائل النوبية بصفة عامة.

تتمتع جبال النوبة بنمط ثقافي حضاري متنوع، ومن أهم ملامح العادات والتقاليد الكجور الذي تدور حوله كل محاور الطقوس والمعتقدات، بما أن جبال النوبة تتكون من مجموعة من القبائل إذ تخضع كل قبيلة لنظام اجتماعي وثقافي متوارث ويشكل هذا النظام إطاراً عاماً لكل علاقات الأفراد والجماعات مع بعضها البعض، فالنشاط الإجتماعي والإقتصادي ونظم الزواج والوفاة والثقافة والتربية وكل التصرفات الاجتماعية مرتبطة مع بعضها.

---

[١] حمدان تية كافي، مرجع سابق، ص٤٠

[٢] حمدان تية كافي، مرجع سابق، ص٤١

أولاً: شخصية الكجور عند النوبة:

يمثل الكجور الأب الروحي والمفكر الأول لمجتمع جبال النوبة لذلك فهو يمتاز بشخصية قوية، ورغم أنه لا يملك السلطة السياسية والإدارية والتي تحولت منه إلى زعماء العشائر والمحكمة الشعبية إلا أنه يؤثر بشكل ما على مجريات الأمور فيمكنه أن يأمر الناس بإطاعة أمر المشايخ أو رفضه، ويرجع إيمان المواطن العميق بما يصدره الكجور إلى اعتقادهم بأنه عالماً روحانياً يؤثر على كل أمور حياتهم ومن شأنه أن يهب الحياة أو ينزعها. والكجور هو الوسيط بينهم وبين ذلك العالم المقدس".[١]

ويرى يوسف إسحق أحمد، بأنه: تدور الطقوس الدينية عند قبائل جبال النوبة بجنوب كردفان حول " الكجور " و " السبر " وذلك على مستوى القبيلة والمستوى الفردي معاً، ولكي نستطيع فهم العلاقات الدينية القائمة على هذه الطقوس وأثرها الاجتماعي والديني في الحاضر لابد لنا من معرفة معنى هذين اللفظين. "الكجور" و"السبر"

أما "الكجور" فهو الشخص الذي تحل فيه روح الجد وتدخله في غيبوبة، تقام له في نهايتها الطقوس التي بدونها لا يكتمل توليه لهذا المنصب. وبعد ذلك يصبح هو الوسيط بين الناس وتلك الروح ويملك القدرة على تلقي الأوامر منها ومعرفة رغباتها ونقلها من خلال طقوس معقدة وطويلة إلى أفراد قبيلته. وقد عُرف هذا النوع من العقائد عند كثير من القبائل الإفريقية واصطلح الباحثون على تسميته بعقيدة الشامان (shaman cuit) وعلى الرغم من وجود بعض الاختلافات في كيفية ممارسة الطقوس الخاصة به من قبيلة إلى أخرى، إلا أن الفكرة واحدة وهذا ينطبق في رأينا على قبائل النوبة في جنوب كردفان أيضاً.

وللكجور بهذا المعنى أسماء كثيرة عند النوبة في جنوب كردفان وتختلف باختلاف ألسنة القبائل، فالنمانج يسمونه كوني (kuni) والتيما كامال (kama) والميري تامسلا (tamsala) والكواليب بايل (bayel) بينما يسميه الأجانج بكل فروعهم "أورو"

[١] عبد العزيز خالد، مرجع سابق، ص٩٠.

(Auro) وعلى الرغم من هذا الاختلاف، نجد أن كل القبائل في جبال النوبة اليوم، بما فيهم المتحدثون باللغة العربية يتفقون على اسم الكجور".[١]

(ويري محمد هارون كافي) أن الكجور كلمة روحية تستخدم عند كل قبائل جبال النوبة وسائر قبائل السودان ذات الثقافة الإفريقية وهذا اللفظ هو المعروف عند كافة السودانيين. وهنالك عدة ألفاظ أخرى تعني نفس الكلمة وهي تختلف من قبيلة لأخرى باختلاف عامل اللغة وهذه الكلمة " الكجور " مأخوذة من جبال النوبة الشرقية من الفعل " كج " بمعنى " علق " ومعنى آخر يعني أنه العابد المتفقه ومعانٍ أخرى غير هذين نجدها بجبال النوبة.

والكجور: هو الوسيط الروحي أو الشخص الذي تقمصته الأرواح وتعلقت به والحديث عنه هنا ليس لانه شخصاً مفرداً، بل من جانب أنه الأداة العظمى التي تنظم حياة الأفراد في جبال النوبة، وعندما نتحدث عن الكجور فإننا نتحدث عن جانب الجوهر العام للحياة الشعبية في جبال النوبة في جانبي العقيدة والعادة".[٢]

ويرى الباحث، الحديث عن "الكجور والأسبار" التي تقام بجبال النوبة هي أساس الثقافة المحلية لذا يتحدث عن الكجور كذلك وعن ارتباط الكجور بالمجتمع وصلة المجتمع به، وعن الطريقة التي على هديها يسير تراث النوبة الشعبي متمثلاً في هذا النظام الكجوري، والأسبار في جبال النوبة.

ثانياً: معني كلمة كجور:

لفظ " كجور" جري إستعماله في كل مناطق جبال النوبة بجنوب كردفان، على اختلاف لغاتها ولهجاتها. فهو مثل الألفاظ الأخرى التي ذاع انتشارها في النوبة مثل " سبر ". فكل من هاتين الكلمتين، تختلف باختلاف اللغات التي في الجبال ولكنها على ذلك، ذاعت هكذا حتى عرفها الناس على هذا المحتوى.

---

[١] يوسف اسحق احمد، مرجع سابق، ص٨٩.
[٢] محمد هارون كافي، مرجع سابق، ص٩.

الكجور: كلمة روحية، نجدها في الرطانات " اللغات المحلية " (ta: musala تامصلا) و (bel، بيل) (kuni، كني) وغيرها فلكل قبيلة لغتها المحلية التي قد تختلف عن الأخرى، أما كل قبائل النوبة مع الاختلاف اللغوي، فهي يربطها شيئان يحددان اختلاف هذه القبائل عن سواها في سير حياتها هما " الكجور " "التسبر ".[1]

أما أصل الكلمة فيرى البعض أنها كانت "كوجي " وتعني في لغة الأجانج ركب أو يركب ومنها جاءت كلمة كجور بمعنى الركوب أو الامتطاء وهذا التفسير. معقول غير أن الاسم مكوناً من كلمتين الأولي " كج " بمعني حصان والثانية " أرو " بمعني الروح، ومن المحتمل أن الأجانج قد شبهوا الشخص الذي تحل فيه روح الجد " الكجور " بالحصان خاصة وأن الحصان من الحيوانات المقدسة عندهم وبذلك أصبح المعني " روح الحصان أو حصان الروح " وبمرور الزمن أصبحت " كجور".وللكجرة مهام كثيرة يقومون بها لصالح أتباعهم كل على حسب تخصصه، ويتولى كبير الكجرة الأمور الكبرى الخاصة بكل القبيلة مثل الكوارث الطبيعية، كما يشرف أداء الطقوس في الأعياد الكبرى مثل بداية الزراعة وعيد الحصاد، كما يتولى القيادة السياسية في بعض المجتمعات مثل مجتمع الغلفان وذلك عندما يسجل القادة السياسيون غياباً لسبب من الأسباب، وعند قبيلة الدلنج يقوم الكجور بكفالة الأيتام".[2]

ويرى آخر بأن الكجور هو مصدراً للتشريع في المجتمعات الوثنية (اللاروحية) التي تدين وتعتقد في الكجور، فهو مصدر التشريع ومنفذ كل الأحكام والعقوبات ، وهو الوسيط ما بين الآلهة والمجتمع ويعمل الكجور على ترسيخ العادات والتقاليد والأعراف القبلية التي تأثرت بالخيال والخوف من قوى الطبيعة باعتبارها اليد التي تبطش بالعصا الظالمين الذين يخالفون أوامرها ، لذا يعتقد بأن كل الكوارث ماهي إلا نتيجة لغضب الآلهة ، فتؤدي الأسبار في المواسم المختلفة إرضاءًا للآلهة حتى لا

[1] محمد هارون كافي، مرجع سابق، ص٣١.
[2] يوسف اسحق احمد، مرجع سابق، ص٩٠.

تغضب وهنالك تشابه كبير بين كل قبائل النوبة في العادات والتقاليد والطقوس الخاصة بالأسبار ".[١]

والكجور بهذا المفهوم يرمز إلى المسلك الروحي، ويدخل في حياة الفرد والجماعة، كما ينظم حياتهم، لذلك فالنوبة عندما يتحدثون عن القدرة ويكون لديهم مفهومان: المفهوم الأكبر هو الآلهة التي جسدت العالم الخالق، ثم المفهوم الأصغر، وهي لمسة من تلك، اختير لها جسم الإنسان النقي مقرراً لها".[٢]

الأسبار عند النوبة:

السبر:

هو تشكيلة مراسم تحدث سنوياً للإشارة إلى بداية الفصول والمراسم المرتبطة بالنشاط البشري في المنطقة، وتختلف الطقوس والألعاب باختلاف السبر للنشاط المحدد في الموسم المعني، وتحضر كل شرائح المجتمع كبيرها وصغيرها. ويتم طعن ثور السبر ويُصفى دمه في إناء (قرعة) ويرشقه الكجور على الضيوف ويشربه البعض للاعتقاد فيه، كإعلان ببداية الاحتفال".[٣]

السبر: من أهم أعمال الكجور، تنظيم حياة المجتمع على نحو ما يعرف بالتكجير أو التسبير. اللفظ الأخير من الكلمة " سبر " فالكجور أي يكجرنا أو يسبرنا وهذه مهنته الرئيسة، عليه أن يحافظ على حياته، ويكجر أو يسبر للشفاء، عالجني علاجًا روحياً " سبرني " لفظ " سبر " هو يجمع على " أسبار" ولفظ عربي، أريد به حسب لهجات متعددة اشتقت من لهجاتٍ أم مثل " عطوروا"، النيمانج، أو لغات أو لهجات نوبية أخري".[٤]

---

[١] عبد الله محمد عبد الله، مرجع سابق، ص٣٦.
[٢] محمد هارون كافي، مرجع سابق، ص١٤٢.
[٣] عبد الله محمد عبد الله، مرجع سابق،٣٧.
[٤] محمد هارون كافي، مرجع سابق، ص١٤٢.

يُعتقد أن كلمة " سبر" في الأصل هي " سير " بالياء وأصلها عند الأجانج لفظ " شور" وتحولت الواو إلى ياء والشين إلى سين ويعني اللفظ عند قبائل الأجانج " المعالجة المتأنية للشيء غير أن لفظ " سبر" وهو المستعمل اليوم عند كل قبائل المنطقة بما فيها القبائل العربية.

والمقصود بالسبر من الناحية العملية هو منع الأفراد من أكل المحصول الجديد قبل أن يذوقه الكجور أولاً، أما اليوم فإن كلمة " سبر " تعني كل الأعياد الموسمية التي تقيمها قبائل النوبة في جنوب كردفان إضافة إلى كل الطقوس المتعلقة بمعتقداتهم الدينية.

ومن ذلك يتضح لنا أن المقصود " بالسبر" هو تنظيم حياة الجماعة ومعالجة أمورها بطريقة تضمن سيادة النظام وتمنع انتشار الفوضى التي قد تؤدي إلى ضعف التماسك الاجتماعي وربما زوال القبيلة من الوجود. ومن ناحية أخرى يهتم السبر بمعالجة كل أمور الحياة في مجتمع جبال النوبة وعلى مستوييها الفردي والجماعي.

فعلى المستوى الجماعي تنحصر الأسبار في الأعياد الموسمية والأمور الكبرى التي تمر بها القبيلة مثل الحروب والكوارث الطبيعية وتتويج الكجرة والزعماء، أما على المستوى الفردي فالسبر يهتم بكل ما يتعلق بحياة الفرد ابتداءً بمولده وختاماً بدفنه، وما يمكن أن يحصل له خلال هذه الفترة من أفراح وأتراح وهي لا ترتبط بتاريخ طقسي أو موسمي. تبدأ كل الإحتفالات الموسمية عند كل قبائل جبال النوبة بين شهري أبريل ويوليو وهو موعد بداية هطول الأمطار في المنطقة، ويبدو أن تحديد موعد لبداية الاحتفالات مربوط بمسار الثريا، وعندما تصل إلى نقطة محددة، يعلن الكجور بداية الاحتفالات محاولة اختبار صلاحية الموسم الزراعي الجديد بواسطة "الكجرة" الذين يدفنون كمية بسيطة من البذور في الأرض وعند بعض القبائل تخلط هذه البذور بدم الأضحية التي تذبح لهذه المناسبة".[1]

[1] يوسف اسحق احمد، مرجع سابق، ص١١١

الأسبار العامة عند النوبة:

هي الأسبار التي يشارك فيها جميع أفراد القبيلة أو مجموعة من الجبال تشترك في نفس السبر، ومن أمثلة الأسبار العامة:

سبر الخيل عند قبيلة الدلنج.

سبر البخصة عند كقولوا (وهي المجموعة التي تضم كادقلي، ميري، كرنقو، كاتشا)

سبر قطع الجير عند التيرا، واطورو.

سبر الديبوي أو (هر) بكسر الهاء عند المساكين، انقولو، الريكة البرام.

سبر ورق اللوبيا عند الأما (النيمانج).

سبر الكمبلا عند اللقوري وكادقلي وميري.

سبر التبش، ويُسمي بسبر النجاض عند بعض القبائل وهي أسبار تتعلق بالنشاط الزراعي. وهنالك أسبار أخرى في المنطقة.

أسبار الانتقال:

وتتضمن سبر قطع الجير عند تيرا وأطورو، سبر الحصاد عند التيرا والأطورو، سبر الختان عند الأما، تيرا، كاركو، سبر البلوغ عند مجموعة الريف الجنوبي، سبر الولادة عند معظم المجموعات النوبية وسبر الوفاة".[1]

من أهمية الأسبار للقبائل النوبية نذكر منها:

هنالك اختلافات طفيفة بين المجموعات النوبية المختلفة أو حتى بين المجموعة الواحدة فيما يختص بالمراسم وطريقة الأداء والمناسبات التي تقام فيها تلك الأسبار. أولاً: يغلب الرقص والغناء في كثير من تلك الأسبار مما يثري هذه الاحتفالات وتضفي

[1] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير احمد، مرجع سابق، ص٦١.

على الناس البهجة، وهنالك أسبار تهدف لتربية الفرد تربية روحية وعاطفية وجسمانية بحيث ينشأ تضامن بين أفراد الجيل الواحد.

ثانيًا: مشاركة سكان القبائل الأخرى والقبائل العربية والإفريقية التي تعيش في المنطقة، مشاركة القبائل النوبية تلك الأسبار مما يخلق علاقات حميمة بين المجموعات المختلفة وإثراء لروح التعاضد والتضامن والتعاون بين الشعوب وبناء جسر الصداقة والمودة بين أفراد تلك الجماعات، إضافة إلى تجديد الأحلاف القائمة بين القبائل الوافدة والقبائل المستقرة لتعظيم مقولة الناس شركاء في ثلاثة الماء والنار والكلأ.

ثالثاً: إن مهمة الأسبار هي خلق التضامن والترابط بين أفراد القبيلة والسعي لتحقيق وحدة ورفاهية القبيلة، وخلق علاقات متينة بين القبيلة والقبائل الأخرى المجاورة، كما يستهدف أيضا البعد عن المشاكل وتجنب وقوعها.

رابعاً: كما أن هذه الأسبار تؤدي وظيفة أخرى ذات أهمية كبرى لدى السكان، وهي الترويح عن النفس بالرقص والإيقاعات والطبول، وهي روح الأفارقة وكجزء من القبائل الأفريقية النوبية، فالنوبة مولعون بالرقص والغناء والمصارعة.

خامسًا: تأخذ التربية البدنية مكانة خاصة في مجتمع النوبة، ويمثل في تدريب الشباب على تحمل المسؤولية والمشاق". [1]

النحاس:

عبارة عن طبول تُستخدم كآلات موسيقية في المناسبات ، كما تستخدم وسيلة إعلام أو إنذار في حالات الكوارث المختلفة ، ويُلاحظ اختلاف استخدامها في جبال النوبة عن بقية أجزاء السودان إذ يرتبط استخدام النحاس غالباً بالسبر ، وفيه أيضاً خلط ما بين السلطة والسبر ، فالنحاس مناسبة في بداية العام الجديد ويكون في يوم الجمعة ، وللنحاس بيت خاص يسمى بما يعني ترجمته حرفياً (بيت الله) ويشرف عليه أشخاص

[1] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير احمد، مرجع سابق، ص٤٢.

معينين (أيورا) أو الجندي ، الذي يشرف على البيت ، ولا يدخله إلا من هو طاهر ، ويوجد داخل البيت قُلة للماء اعتقاداً منهم بوجود الأرواح ، وهو مكان للدعاء يستجاب في الحال . أما الجندي، يراعى إختياره كونه أكثر انضباطاً، وحسن السير والسلوك، حيث يقوم بإشعال النيران داخل البيت كل مساء، ويطلق أفضل أنواع البخور، وأيضاً يشعل الجندي النار أعلى قمة الجبل عندما يتوقعون حدوث شئ كالحرب مثلاً".[1]

فنون البناء والسكن في جبال النوبة:

العمارة الشعبية:

مرت العمارة الشعبية عند النوبة بمراحل عدة بدأت بالكهوف (الكراكير) والتي أوجدتها الطبيعة الجبلية وحتمتها الظروف الطبيعية والأمنية حيث وجد النوبة الأمن والطمأنينة في هذه الكراكير احتموا فيها من غارات الحيوانات المفترسة واعتداء الإنسان.

والكراكير مفردها "كركور"وهو غار داخل الجبل، وهو منزل طبيعي، ونسبة لطبيعة الجبال ذات الصخور الجرانيتية فقد كان من السهولة أن توجد ينابيع للمياه فوق تلك الصخور، فيما يعرف بالسرف مما أوجد الحياة فوق تلك الصخور ولكن الإنسان النوبي تدخل في شكلها بحسه الفني المرهف فصار يشكلها ويرسم عليها أنواعاً من الرسومات من وحي طبيعته".[2]

مساكن النوبة الأصلية تتكون من خمس إلى ست قطاطي في شكل دائري، حيث يكون وسطها ساحة كبرى تحفظ فيها البهائم التي يستبقيها معه الرجل في المنزل، ويسكن الرجل وزوجته في قطية، وقطية كمطبخ أو ما يسمي (ببيت النار) وهي تخدم كل الأغراض التي تقوم بها المرأة، وهناك سويبة خاصة للبنات وسيوبتان لحفظ الذرة وهي تُبني من الطين والقش، ورغم أن سمك هذه القطاطي رفيع إلا أنها تعيش لفترة

[1] حمدان تية صالح، مرجع سابق، س٤٦.
[2] عبد العزيز خالد، جبال النوبة اثنيات وتراث، مرجع سابق، ص١٤٧.

طويلة، فالسوبية هي: قطية لها فتحة دائرية في الجزء الأعلي وهي بمثابة مخزن للغلال كما المطمورة عند بعض أنحاء السودان".[١]

وقد ظهرت حديثاً مباني الطين والطوب الذي يستخدم فيه النفير الشعبي. أما الطوب الأحمر فيصنع في كمائن صغيرة مخصصة لإنتاجه وتختلف في شكلها وحجمها عما هو موجود في بقية مناطق السودان وغالباً ما تُبنى به المدارس والمساجد ويلعب النفير الشعبي دوراً كبيراً في هذا النوع من العمارة الحديثة". [٢]

المعتقدات الدينية:

تميزت منطقة جبال النوبة بالتعدد في الديانات إذ توجد فيها، المسيحية، والوثنية، والإسلام، حيث بدأ النشاط التبشيري بها منذ أوائل عهد الحكم الثنائي.

وقد ساعد في ذلك إجراءات الاستعمار وسياساته، كقانون المناطق المقفولة، ولم تنتشر المسيحية كثيراً لمعارضة الوطنيين المتمسكين بعاداتهم وتقاليدهم ودياناتهم المحلية التي تتناقض مع ما جاء في الدين الجديد في الكثير، وأحاطه الدين الإسلامي في بعض المناطق، ومن الخطط الناجحة التي اتبعتها حركة التبشير هي الإرساليات التعليمية إذ خرجت جيلاً من المتعلمين المسيحيين الذين قادوا النوبة بمنطقة ثقافة الدين المسيحي، أبرزهم الأب / فلب عباس غبوش. أما الوثنية فهي موجودة في جبال النوبة، ولا تعني الوثنية وجود عبادة الأوثان بقدر ما تعني ظاهرة الكجور، والكجور نفسه ليس كائناً معبوداً، بل هو شخص عادي يُعتقد فيه أنه يقربهم إلى الله، ويحقق للناس بعض احتياجاتهم كجلب الأمطار، وشفاء المرضي، وغير ذلك من المعتقدات، حيث إن لهؤلاء السكان اعتقاداً بأن الكجور له صلة روحية مع الله، مما يدل على عدم تعصب المنطقة لديانة دون أخرى، وهو سبب اعتناق كثير ممن يتعاملون مع الكجور الإسلام". [٣]

---

[١] محمد هارون كافي، مرجع سابق، ص١٩

[٢] عبد العزيز خالد، جبال النوبة اثنيات وتراث، مرجع سابق، ص١٥١.

[٣] حمدان تية صالح، مرجع سابق، ص٣٦.

الثقافات الغذائية عند قبائل النوبة:

تتعدد أنواع الأطعمة والأغذية التقليدية في جبال النوبة عامة وبمنطقة كادقلي خاصة، ومنها (العصيدة والمديدة بأنواعها المختلفة). -**العصيدة:** وجبة رئيسه لإنسان جبال النوبة، تُصنع من دقيق الحبوب المختلفة أهمها الذرة بأنواعها، حيث تؤكل باللبن أو الزيت أو بملاحات مصنوعة من البقوليات المختلفة. والعصيدة نوعان هما:

أ-**الأولي:** تصنع من العجين المخمر لدرجة الحموضة مع إضافة القليل من الدقيق، ويستغرق زمناً في الطهي. أي أنها تتكون من الماء المغلي إضافة إلى العجين المخمر ثم الدقيق.

ب-**الثانية:** تصنع من الماء والدقيق أو "اللبن والدقيق"، توكل باللبن وتُسمى"أم لبنين" وهي سهلة وسريعة الطهي، وتنتشر كثيراً أوساط الرحل.

٢-**المريسة:** مشروب شعبي يصنع من الذرة الرفيعة، ويعتبر مصدراً هاماً من مصادر الغذاء بشكل عام خاصة في المناسبات المحلية كالنفير والأسبار.

٣-**الكُرناكة:** (بضم الكاف الأول) هي الحب الداخلي لثمار شجرة اللالوب " الهجليج، حيث يتم كسر الغلاف الخارجي لثمرة اللالوب يوخذ لبها الذي يعتبر البذرة أو الثمرة الحقيقية لشجرة الهجليج ثم تُغلى بالماء. وبرغم مرارة طعمها وصعوبة كسر غلافها الخارجي لصلابتها إلا أن النوبة يأكلونها، كما يأكلون ورق هذه الشجرة في مرحلة النمو في بدايات موسم الأمطار حيث تكون في قمة الإخضرار، أما في مرحلة ذبولها وجفافها تستقر بداخل تجاويفها نوع من الديدان يقال له (دود ماني) تعد أيضا غذاء، ويلاحظ استفادتهم من شجرة اللالوب في كل مراحلها". [١]

٤-**الجراد:** يأكلون الجراد وهو من الحشرات التي تأكل الزراعة وهي كثيرة الانتشار، غير أنها من أشهى المأكولات لإنسان جبال النوبة.

[١] حمدان تية صالح، مرجع سابق، ص٣٧.

المبحث الأول:

الطقوس في جبال النوبة:

الطقس:

جاء في معجم المنجد في اللغة والإعلام بأن: طقس، جمع طُقُوس، وتعني الطريقة، وغلب على الطريقة الدينية فهو بمعنى النظام والترتيب وإقامة الشعائر.[١]

جاء في مجموعة من المعاجم بأن الطقس: طقوس، واسم، طقوس جمع طقس، والطقس: هو النظام والترتيب.

الطقس: حالة الجو من برد. الطقس: وعند المسيحين، نظام العبادات الدينية وأشكالها، شعائرها واحتفالاتها. اتفقت مجموعة من المعاجم بأن:

الطّقسُ: النظام والترتيب. والطقس (عند النصارى): نظام الخدمة الدينية أو شعائرها واحتفالاتها.[٢]

وطقس: (كلمة من أصل يوناني وهي"Taxic " ومعناها ترتيب أو نظام).

تعددت الآراء حول مفهوم كلمة الطقس كسلوك ممارس ارتبط وجوده بالمقدس، الوجود المعتقدي للمجتمع الإنساني منذ العصور الأولى في تاريخه، والتي كانت نتيجة حتمية، مثلت ردود أفعال تجاه قوى الطبيعة المختلفة والتي صعب عليه حينها إدراك كنهها".[٣]

والطقوس كما يعرفها علماء الأنثروبولوجيا، علم دراسة الإنسان، وهي مجموعة حركات متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع الواحد. وتصبح الطقوس إحدى تجليتها الرئيسه، نوعاً من السلوك الاجتماعي ولها صفتها الرمزية التي تنعكس من خلال الشعائر والممارسات الدينية، وأحياناً يتم التعبير عنها في السياق الاجتماعي الثقافي

---

[١] المنجد في اللغة والاعلام، طبعة جديدة ومنقحة، دار المشرق، بيروت، ص٤٦٨.

[٢] النت، الموسوعة الحرة.www gooe.nat

[٣] جاستن جون بيلي، توظيف طقوس العلاج عند الزاندي والشلك في بناء الصورة المسرحية، رسالة دكتواره، غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، الخرطوم،٢٠١١م، ص١.

بالعادات والتقاليد وفي ذات السياق فهي توضح معالم التركيب الاجتماعي، إذ تحدد أنماط السلوك والعلاقات الاجتماعية القائمة بين المجتمع".[١]

ويرى مأمون زروق بأن: الطقوس والممارسات الشعبية ذات الطابع الطقسي هي أصل ثقافة المجتمع الإفريقي التقليدي، والمجتمعات الإفريقية لها أنظمتها الدينية والاجتماعية التي تتشكّل من نسقٍ من المعتقدات والتصورات والمفاهيم الفكرية والروحية والجمالية، وما ينبثق عنها من ممارسات وطقوس دينية واجتماعية، وهذا النسق يعكس فلسفة المجتمع الإفريقي التقليدي في نظرته للكون والقوى الحيوية".[٢]

ويرى الباحث إن منطقة جبال النوبة، لا تنفصل عن الثقافة الإفريقية الغنية بالطقوس والممارسات الطقسية في كل مناحي الحياة منذ الحمل والسماية والرضاعة إلى الموت والدفن، في كل هذه المراحل يمر الإنسان بطقوس محددة وهو يؤمن بها مع الاعتقاد التام في هذه الطقوس مما جعل المنطقة غنية بالممارسات الطقسية.

الدراما الطقوسية:

ينتمي المصطلح غالباً إلى العصور الوسطى الأوربية. ويدل على التمثيليات الدينية التي تستمد موضوعاتها من الكتاب المقدس، وتقدم في الأعياد والمناسبات الدينية كجزء من الطقوس الخاصة بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وفي بداية الأمر، كانت تلك التمثيليات تكتب باللاتينية لتمتزج تدريجياً بمظاهر الحياة الدنيوية".[٣]

والطقوس في جبال النوبة دائماً ما تأخذ شكلاً إحتفالياً، ويكون فيها الجمهور في شكل الفُرجة ومشارك في الطقوس بصورة فاعلة، عدا الأسبار والطقوس الشخصية، وفيما يلي سيتعرض الباحث على بعض الطقوس من جبال النوبة.

---

[١] جاستن جون بيلي، توظيف طقوس العلاج عند الزاندي والشلك في بناء الصورة المسرحية مرجع سابق، ص٢.
[٢] مأمون زروق، ملامح واضاءات القيم الفكرية والجمالية بين المسرح والتراث التقليدي الأفريقي، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي. ٢٠١٤م، ص٢٦.
[٣] ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، مرجع سابق، ص١٥١.

دراما المأثورات الشعبية:

كما جاءت في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (دراما الناس)

تمثيلية بسيطة التكوين الدرامي، شبه مرتجلة، تعتمد في استخراج مادتها الأساسية على قصص المأثور الشعبي ذي الصبغة المحلية. وعادة ما يقوم بأدائها بعض سكان المناطق الريفية الذين يعيشون تلك المأثورات في ثقافتهم العامة، وذلك في مناسبات دينية أو قومية.[١]

أما في الحاضر، فالمصطلح يعني في الولايات المتحدة الأمريكية المسرحيات التي يكتبها محترفون عن وعي وخبرة درامية، ويعالجون فيها تقاليد، ومواقف، ومتاعب الجماهير وأزماتها. وعادة ما تتم تلك المعالجة في صيغة واقعية مفعمة بالروح الإنسانية".[٢]

وفي أشكال الطقوس المختلفة في جبال النوبة نجد أشكالاً مختلفة شبهية بتمثيليات المأثورات الشعبية، وكذلك في هذه الطقوس تمارس أشكال أدائية يغلب فيها الطابع الرسمي ولكنها تحمل في طياتها بذرة التمثيليات المأخوذة من المأثورات الثقافية. ومن ذلك لاحظ الباحث أن أغلب أشكال الطقوس والممارسات الشعبية الاحتفالية في جبال النوبة يغلب عليها(الرقص) ويكون الرقص الشعبي السمة المميزة للطقوس في إقليم جبال النوبة.

الطقوس في جبال النوبة:

طقوس الزواج:

مهر الزواج عند أغلبية النوبة يدفع لأسرة العروس عيناً وليس نقداً، وهو عبارة عن أبقاروأغنام، وبنادق، وذرة، وبعد الموافقة على طلب البنت تقدم بعض الهدايا، ويكون

[١] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٢٤.
[٢] إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٢٤.

التعارف بين الأسرتين ويقوم الشاب بتقديم بعض الهدايا والمساعدات لأسرة الخطيبة كالمساعدة في البناء والزراعة وغيرها مع تبادل الاحترام.

في بعض القبائل يتم نقل الزوجين إلى منزلهم الجديد المخصص لهم بعد الزواج مباشرة، وفي حالات أخرى يقيم الزوجان مع أسرة الزوجة لفترة قد تفوق العام أي بعد الإنجاب أحياناً لإجراء طقوس معينة للمولود الجديد، منها تعليق الحبل السري على شجرة اللالوب (الهجليج) بجزء من الفخار، أيضاً وضع زيت مخلوط بالرماد أو السكن (مسحوق الفحم النباتي أو بقايا أثر الدخان داخل المنازل) على جبين المولود أو ربط الودع على عنقه حفاظاً من العين.

في بداية التنشئة يكون الإشراف أو الإرشاد للطفل بواسطة أقرب شخص من القرية أو المنطقة وليس بالضرورة أن يكون من الوالدين، وهو يمكن ما يسُمي بالتنشئة الجماعية لكل جيل من الأجيال بالمنطقة، الأمر الذي يعكس فلسفة التربية الإجتماعية لدى مجتمع كادقلي. [١]

هنالك طقوس خاصة متعلقة بالأسبار وتبدأ هذه الأسبار منذ فترة الحمل ثم الولادة فالرضاعة والفطام ثم يبدأ إيكال بعض المسؤوليات للصغير ويتطور وينقل من مرحلة لمرحلة أخرى وهو يتحمل في كل مرحلة مسؤولية تتناسب وسنه من رعاية الأغنام ثم العجول ثم الأبقار ، ويأتي بعد ذلك الزواج وتحمل المسؤولية الأسرية ومن المظاهر المشتركة لهذه الأسبار هي مرتبطة "بالرقص والغناء" فنجدها مرتبطة بالفرح وتشارك فيها القبائل المختلفة ويكون ذلك مظهراً من المظاهر الاجتماعية للقبائل النوبية وبعض القبائل الأخرى التي تشارك النوبة السكن في المنطقة" .[٢]

[١] حمدان تية صالح، مرجع سابق، ص٤٧.
[٢] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير احمد، مرجع سابق، ص٠ ٤

طقوس الولادة والسماية والختان:

أما الولادة والسماية فهما مناسبتان تكتسبان أهمية كبرى عند قبائل جبال النوبة بصفة عامة، هذا وعندما تظهر علامات الحمل عند المرأة من الأجانج تحديداً يتوقف زوجها فوراً عن ممارسة كثير من الأعمال العادية التي كان يمارسها في الماضي مثل ذبح الحيوانات أو الطيور، الصيد، حلاقة الشعر، حفر الحفر في الأرض، وتقليم الأظافر لإعتقادهم أن هذه الأعمال سوف تلحق الضرر بالجنين في بطن أمه. ومن الملاحظ أن بعض الأفراد إلى اليوم يحرصون على هذه الموانع خاصة قبيلة الدلنج. وعندما تضع المرأة يسمح للرجال بزيارتها ويوضع لهم إناء به زيت وقطعة لحم يمضغها الزائر ثم يخلطها بالزيت ويمسح بها جبين الطفل وصدره وكذلك يفعل لأمه ويفضل أن يقوم بذلك الفارس القادم من بعيد.[1]

إن بعض الطقوس الخاصة بالسماية والولادة التي مارسها الأجانج وبعض القبائل الأخرى في جبال النوبة من أسلافهم في الماضي، لا زالت معاشة اليوم حتى عند القبائل غير النوبية في المنطقة ومن ذلك أن المرأة لا تخرج من بيتها إلا أن يمضي على وضوعها أربعون يوماً وأول ما تفعله هو الذهاب إلى البئر أو النبع لجلب الماء والتبرك. هنالك طقوس شبيهه بذلك تمارس في مناطق أخرى من السودان مثل المناطق النيلية في السودان، إن المرأة هناك لا تخرج من البيت بعد وضوعها إلا في مساء اليوم الأربعين من تاريخ وضوعها وتحمل طفلها المولود إلى النهر لغسله ثم يربط بين هذا التقليد وعادة تعميد الطفل بالغطاس عند المسيحيين. ويذكر أن طقس وتقليد أربعين الولادة لا زال متبعاً في بعض الكنائس الشرقية بمصر وإثيوبيا.

طقوس السماية:

في اليوم المحدد للسماية يحضر والد الطفل "جلد ورل" يصنع في شكل سيور تربط للمولود في يده ثم يطلق عليه الاسم الذي يلازمه طوال حياته، وفي بعض الأحيان

[1] يوسف اسحق احمد، مرجع سابق، ص١٣٢.

يستعمل جلد الحرباء عند بعض فروع الأجانج، ولعل هذه الحيوانات كانت مقدسة عند أجدادهم في الماضي. وبعد السماية تسير حياة المولود بصورة هادئة إلى أن يصل سن البلوغ، وفي هذه المرحلة لابد من أن تُجرى له عملية الختان أن كان ذكراً، أما البنات فلا تُجرى لهن عملية الخفاض". [1]

طقوس تتويج الكجور:

يتم ترشيح الفرد لمنصب كبير الكجرة بطريقة متشابهة عند كل قبائل النوبة في المنطقة، غير أنه توجد هنالك بعض الاختلافات الطفيفة في الطقوس الخاصة بعملية التتويج النهائية والتي بها يستطيع المرشح يمارس سلطاته كممثل لسلطات "الأرو" روح الجد الأكبر" وتبدأ عملية الترشيح لهذا المنصب بعد وفاة كبير الكجرة وذلك بحلول روح الجد في عدد كبير من الأفراد، وفي ذلك إشارة إلى رغبة هذه الروح في اختيار أحد ليحل الكجور المتوفى. ويدخل الشخص الذي تحل فيه الروح في حالة غيبوبة لفترات زمنية متفاوتة وقد يرى خلالها بعض الأحلام المزعجة، وهذه إشارة يفهمها كبار القبيلة جيداً ومنها يستنتجون أن هذا الشخص قد تم ترشيحه من قبل الأرو " الروح " وعند الكدر يختبر الشخص الذي تحل فيه الروح للتأكيد من صحة ذلك، ويستعملون في هذا الاختبار عصاً لها شكل صليب في طرفها الأعلى وتسمى هذه العصا " تاجير" (tagir) ويوضع التاجير في أنف من يدعي أنه قد حلت فيه روح الجد، إذا كانت حالته صحيحة يبدأ فوراً في الحديث بلغة الكجرة، وإلا عرفوا أنه مدعٍ". [2]

تختلف الفترة الزمنية التي تنقضي بين ظهور الروح واكتمال عمليات التتويج من قبيلة الي أخرى فعند الكواليب والدلنج تتم بعد حلول الروح في المرشح مباشرة بينما تؤجل لعدة سنوات عند قبائل أخرى مثل النمانج.فعند الدلنج مثلاً يتم اختيار الكجور الكبير من بين مجموعة من الأفراد الذين تتكرر فيهم حالات الحلول الروحي، ويشترط في الشخص الذي يقع عليه الاختيار أن يكون من خشم بيت أرونري (uronari). وأن

[1] يوسف أسحق أحمد، مرجع سابق، ص١٣٣.
[2] يوسف أسحق أحمد، مرجع سابق، ص٩٧.

يكون فريداً لا أشقاء له لربما أرادوا بهذا الشرط أن يتجنبوا تحول المنصب وراثياً في أسرة واحدة، من ناحية أخرى لابد أن يكون المرشح متزوجاً لأن زوجته تصير كجورية، ويظهر لنا في هذا الشرط أيضاً حرص الأجانج على الإبقاء على دور المرأة البارز والذي يشبه في وجوه كثيرة دور الكنداكة الأم في مملكة مروي. ومن تلك الشروط أيضاً أن يكون المرشح صبوراً لأن الكجور إذا كان كثير الانفعال في المواقف الصعبة قد يتعجل الدعاء على الناس بالشر وهم يعتقدون أن دعوته مستجابة. وبعد اتفاق الجميع علي شخص معين يدخل ذلك الشخص في فترة اعتكاف لمدة خمسة أسابيع ، وفي فترة الاعتكاف يقلل المرشح من كميات الطعام والماء وكل أنواع المشروبات التي اعتاد تناولها ، وهذا نوع من التدريب على تحمل المشاق في المواقف الصعبة ، وعند "الكدرو" تختار الروح مرشحها في مناسبة معينة وهي عيد الحصاد ، ويكون الحلول الروحي في المرشح بصورة عنيفة تجعل المصاب يقع علي الأرض في حالة غيبوبة تدوم يوماً كاملاً ، وعند ذهاب الروح يعود الشخص إلى وعيه ولكنه لا يستطيع الوقوف لذلك تبني له راكوبة في مكانه وعندها تقام له كل الطقوس التي يصير بموجبها كبيراً للكجرة. بينما يذهب الشخص الذي تحل فيه الروح عند الغلفان مباشرة إلى بيت الكجور المتوفى وهناك تقام له كل الطقوس".[1]

الطقوس والرقص والأسبار:

الأسبار أو الطقوس التي أشرنا إليها، يلازم جلها "رقص وغناء " وأضحيات، وخاصة الجماعية منها وعلى الإيقاع، يبدو الراقصون وكأنهم في لحظة جنون جماعي، جنون من نوع آخر غير المتعارف عليه يتعالى فيه الصراخ وتغمر البهجة الأوجه التي عليها يسيل العرق مدراراً. فعند الرقص حسب المفهوم القبلي، تنمو المحصولات، ويقول محمد هارون كافي: إن الرقص الإفريقي له دائما طابع معين أنه يحمل طابع النظام العالمي

[1] يوسف اسحق احمد، مرجع سابق، ص٩٩.

في طريقته ولذلك فأنه ضروري ولا غنى عنه. أما القرابين التي تقدم في الأسبار فهي في الغالب حيوانات تقدم على انها هبة للآلهة لتقبل الدعاء". [1]

هنالك مجموعة من الطقوس يلتزم بها الفرد، وهي ما تسمى بالأسبار الشخصية يؤديها الفرد وأحياناً تساهم فيها الجماعة أيضاً.

الأسبار الشخصية:

يمتد نشاط الكجور إلى هذه الطقوس ورغم أن الفرد قد لا يسعى في طلب الكجور لفترة قد تطول أو تقصر إلا أنه يحتفظ بشيْ من طلاسم الكجور.

والأسبار الشخصية، هي أسبار أشبه بالنذر وهي فردية، ولكنها في حالات تتعدى الفرد والجماعة.

طقوس الدفن:

تختلف الطقوس المصاحبة لدفن الموتى عند قبائل جبال النوبة باختلاف مكانة الميت الاجتماعية، فهنالك رجال الطبقة العليا في المجتمع مثل، الكجور، الشل (المك)، الفارس والرجل المسن وأخيراً عامة الناس. وفي كل الحالات عدا حالة الرجل المسن، والذي يصاحب دفنه الغناء والرقص.

وعندما يموت الشل عند الكاركو، تتوقف كثير من العادات الاجتماعية تماماً ولمدة خمس سنوات لا يتم فيها زواج ولا يدخل الرجال على زوجاتهم، وكذلك يحلق جميع أقرباء المتوفى رؤوسهم بما فيهم النساء عند بعض فروع الأجانج مثل الفندا.[2]

وعند الدلنج تحفر مقبرة الكجور لعمق متر ونصف من سطح الأرض في شكل دائري، ثم في نهاية هذه المرحلة، تحفر دائرة في منتصفها لعمق حوالي متر، وأسفل هذه

[1] محمد هارون كافي، مرجع سابق، ص٧٠.
[2] يوسف اسحق احمد، مرجع سابق، ص ١٤٢.

المسافة الثانية تعمق الحفر وتوسع في وسع حوالي مترين لتحمل أكثر من رجل، وآنذاك تكون المقبرة صالحة لدفن الكجور.

فمثل هذا القبر يصلح للدفن فيه مرات عديدة، يفتح باب القبر لإدخال الميت فيه ثم يقفل وهكذا. مقابر الكجور التي بالأجزاء الشمالية لا تفتح مرة أخرى لدفن كجور آخر. وهذا عكس التي بجنوب الجبال ، ففي أعلى الجبل " جبل كولا " بميري برا غرب كادقلي ، حيث المنزل الخاص بمراسم الكجور والشعائر والأسبار ، هنالك مقبرة مسورة بالحجر وشجرة التبلدي التي بأسفلها حجر صغير توضع عليه الطبول ، وهذه الشجرة نفسها ، فيها اعتقاد خاص ، هذه المقبرة مسورة بالحجر في شكل مستطيل وارتفاع هذا السور حوالي المتر تقريبا ، تفتح هذه المقبرة وتُخرج عظام الكجور المتوفى فتوضع جانباً ثم يدفن الكجور الآخر وهكذا ، هذا يعني أن الكجرة العُبَادْ الذين تولوا مسؤولية هذه الدار، دفنوا تباعاً في هذا القبر الواحد .[1]

طقوس سبر المأتم:

سبر المأتم من الأسبار التي تحافظ عليها المجتمعات النوبية، اعتقاداً منهم بأن الذي مات هو قد فارق الحياة جسدياً فقط، لكن روحه ما تزال حية تتجول في الجبال والمزارع والأماكن العامة وبعض الأشجار، لذا يحرص المواطنون في الجبال على تقديم الهبات والقرابين لتلك الأرواح خوفاً من أن تتحول إلى أرواح شريرة تعود لهم بالبؤس والقحط والمرض والكوارث".[2]وكما أن هنالك علامات قد تظهر في أي مكان هي الدليل على حاجة تلك الروح إلى كرامة أو تقديم القرابين فقد تظهر قصبة من الذرة بها أكثر من سبعة رؤوس، وشكل غير مألوف ومخيف، أو قد يُرى في المنام الشخص المتوفى وهو يسأل عن إجراء طقوس السبر له، أو أي علامات تدل علي طلب المتوفى إقامة طقوس السبر له. بعد أن يجد أحد أفراد الأسرة إحدى العلامات الدالة مثلاً قصب الذرة وبه تلك الرؤوس السبعة، يعود إلى المنزل ويبلغ أفراد الأسرة، تقوم الأسرة في

[1] محمد هارون كافي، مرجع سابق، ص١٠٩.
[2] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير احمد، مرجع سابق، ص٨٨.

صبيحة اليوم التالي صباحاً بالذهاب إلى المزرعة للتأكد من رؤية مما قاله ذلك الشخص".[١]

وبعد التأكد يتم قلع تلك القصبة برفق وتُلف بقطعة قماش وتحمل إلى المنزل، ويتم عقد اجتماع أسري لمناقشة إمكانية إقامة ذلك السبر ويعتمد إقامة السبر على الحالة الاقتصادية للأسرة، وبعد الاتفاق يتم الإعلان عن موعد إقامة السبر والزمن والمكان ومسؤوليات أفراد الأسرة "وخشم البيوت" التي ينتمي إليها المتوفى. وللتجهيزات لهذا الطقس، يتم تجهيز المأكولات والمشروبات البلدية، ويتم دعوة أصدقاء المتوفي والقبائل المجاورة لحضور ذلك الطقس، بعض الرقصات الشعبية والصراع، طقس الصراع مرتبط بالمتوفى إذا كان رجلاً، فيكون هنالك صراع، أما إذا كانت امرأة فيكتفي الطقس بالرقصات الشعبية، في ذلك اليوم يقوم الأصدقاء والأسرة وكل من كان مقرباً من المتوفى، بذكر فضائل المتوفى وحسن خلقه ومواقفه البطولية خلال فترة حياته. أما إذا كانت امرأة فيتم ذكر حسن معاشرتها وعدد أبنائها وتعاونها مع الأسرة والأقرباء والأصدقاء وحفظها لنفسها "عفتها". وبعد ذلك يأتي الجميع إلى الطقس المعد لروح المتوفى، وهو في الساحة والمكان المعد للطقس ويتم حفر مقبرة ويحضر القندول أو القصبة الملفوفة بالقماش في شكل جثة تُحمل على أربعة وتُدفن في تلك الحفرة "المقبرة" وبعد الدفن يستمر الطقس ويتزايد إيقاع السبر ويعلو، وتعلو الأصوات ويستمر "الرقص والغناء" والصراع حسب مكانة المتوفى الاجتماعية ويستمر ذلك الطقس حتى المساء. وفي نهاية السبر" الطقس" يؤذن للجميع بالإنصراف حتى أسرة المتوفى، وهذا ما يسمى سبر القندول أو طقس "المتوفى". والجدير بالذكر بأن تلك الطقوس غير مرتبطة بحضور الكجور بل يُبَلغَّ ضمن المدعوين للطقس".[٢]

والاحتفال كظاهرة فهو: شيء إنساني عام، نشأ بنشوء الإنسان وصاحبه في مسيرته الحضارية.

---

[١] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٨٨.

[٢] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٨٩.

المبحث الثاني

مفهوم الرقص الشعبي

الإنسان في جبال النوبة يعتمد بشكل أساسي وبصورة طبيعية حرة على ممارسة الرقص الشعبي بدافع من الغريزة كمحرك حر يعبر عن تجاربه وعلاقته مع العالم المحيط به من حيوانات وجبال وغابات وبشر وآخرون.

يستطيع الباحث القول، أن الرقص الشعبي قد أصبح في الصدارة بين أشكال التعبير في مجتمع جبال النوبة، وبخاصة بعد أن اتضحت أصالته وقدرته على البقاء والوفاء بحاجات المجتمع الشعورية، والمعنوية، ذلك لأنه يحقق الحياة ويُعين على حركة التاريخ. ويُكْبِر من شأن القيم الاجتماعية والإنسانية العليا، ويُبْرِز خصائص القومية والملامح الوطنية والمثل الاجتماعية".

أولاً: الآراء التي عَرَّفَتْ مصطلح الرقص الشعبي:

عَرَّفته فاطمة العذب: "بأنه: تشكيل رمزي للشعب يتحرك فيه وفقاً لتراثه وطبيعته العامة" ويمكن أن يقال: خطوات وحركات تعبيرية نابعة من البيئة تُعبر عن العادات والتقاليد الشعبية في طابع مميز".[1]

يظل الاهتمام بالتراث والفنون الشعبية السودانية على تنوعها وتفردها وتمازجها هو إعتراف بالتاريخ والتعدد العرقي والثقافي لقيم المجتمع وتطوره وكثير من الدارسين استخدموا التراث والفنون الشعبية ومفردتها وعناصرها في إعادة جوانب تاريخية غابرة ودراسة قيم المجتمعات وثقافاتها لأن الفنون الشعبية هي تعبير صادق عن انفعالات شعب عن أفراحه وآلامه وأحلامه وخوفه من المجهول وتبركاً للعطاء الجزيل ومن الفنون الشعبية ينبعث الشعور القومي ونقاط التلاقي للثقافات المتباينة، وللفن الشعبي

[1] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٦٨.

وظيفة اجتماعية هي "ربط المواطن بتراثه وتجميع الشعور القومي وتكثيفه وشحذه، وذلك بالكشف عن القيم الفنية فيه".[١]

وفي السودان ارتبط الرقص الشعبي بقيم المجتمع وعاداته وثقافاته المتنوعة المتعددة واحتياجاته فتنوعت الرقصات وتعددت تبعاً للعرقية المتنوعة والجغرافية المتعددة والثقافات المختلفة، بالإضافة لاتساع رقعته وطول حدوده، وكما احتضنت هذه الرقصات المتنوعة في داخلها عناصر متنوعة ومتباينة في وحدة واحدة أكسب الرقصات الثراء والتفرد، وأصبحت أي رقصة تجربة جمالية اجتماعية خاصة ترتبط بفكر وقيم خاصة".[٢]

يستخدم هذا المصطلح بصفة عامة لوصف الرقصات المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة، والتي تكون ذات أصول متشابهة تم تناقلها من جيل لآخر لفترة زمنية طويلة. وكانت الرقصات الشعبية منذ قرون مضت تُستقى من العادات والطقوس والمهن الشعبية المختلفة التي يمارسها أفراد الشعب، وتؤدى في المناسبات والأعياد. ويعتبر الرقص بصفة عامة وسيلة هامة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب".[٣]

هذه الأهمية التي يتصف بها الرقص الشعبي عند كافة الشعوب هي الخطوة الأولى نحو الفنون، فالإنسان في بدياته، وعلى الرُغم من فقر وسائله الرتيبة الموزونة ومرد ذلك أن الطبيعة من حوله، تتحرك حركة إيقاعية فكان من هذا الإنسان البدائي يرقص بدافع الفرح أو الحزن ويكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص ويثني عليهم ويشكرهم بحركاته الراقصة".[٤]

ويرى عادل العليمي بأن: الدراما الشعبية والرقص الشعبي، هي كل ما أبدعه الشعب في مجد حياته، من فنون تعبيرية ودرامية، تلبية لحاجات اجتماعية ونفسية وجمالية

---

[١] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٦٧.
[٢] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٦٩.
[٣] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص٣.
[٤] عثمان جمال الدين، دراسة في كتاب الطبقات، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم السودان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٩١.

بعيداً عن الفن الرسمي النظامي".[١] وفي تصور الباحث، فإن الرقص الشعبي، بأشكاله المختلفة وهو دراما الطبقات الشعبية وواحد من مكوناتها الثقافية والسياسية والجمالية المنعكسة عن أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية.

وهذا النوع من الرقص، أكثر من غيره، من أنواع الرقص الأخرى بعد تراكما لمعتقدات ولأفكار بلدان مختلفة مع تنوع ثقافاتها من خلال حركات متتابعة ومعبرة مرتبطة بالموسيقى والغناء وطبقا لطقوس معينة وزي مميز".[٢]

لذا أصبح الرقص الشعبي جزءاً من عادات وتاريخ الشعوب بحيث نجدهم يقلدون الحيوانات والطيور ويرقصون بدافع المسرة أو تعبيراً عن الحزن لوفاة عزيز أو بدافع الحوجة للمطر والغذاء فالقبيلة محتاجة إلى المطر الذي يجعل المحصولات تنمو لذلك ترقص القبيلة رقصة المطر ورقصة الإخصاب والصيد والحرب ودفاعاً عن القبيلة ومخاطر الشر".[٣]

وترى فاطمة العذب بأن الرقص الشعبي: هو أحد أنواع الرقص، والذي يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالتاريخ وله جذور اجتماعية فهو يعبر عن الروح القومية والملامح الوطنية لكل مجتمع وما فيه حركات تميز كل عصر عن الآخر من خلال التعاون بين الموسيقى والحركة والغناء والأزياء. والرقص الشعبي عبارة عن خطوات، وحركة تعبيرية نابعة من البيئة تعبر عن عاداتها وتقاليدها الشعبية في طابع مميز من حيث إن لكل بلد عاداتها وتقاليدها".[٤]

ويتميز الرقص الشعبي سواء كان أداؤه لغرض ديني أو سياسي أو لمجرد اللهو واللعب بأنه ذو صيغة حركية تبدأ وتنتهي طبقا لتغيرات منطقية ووفقا لأهميتها للإنسان في عالمه الذي يعيشه. وهنالك علاقة وثيقة بين الأجناس المختلفة وبين الرقص الشعبي، فالرقص الخاص بجنس من الأجناس بصفة عامة يؤديه الراقصون لتحقيق

---

[١] عادل العليمي، الزار ومسرح الطقوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص٦٤.
[٢] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص٤.
[٣] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق٦٥.
[٤] فاطمة العذب، التعبير الحركي بين النظرية والتطبيق، مركز الدنيا للطباعة، ١٩٩٣م، ص ٢٢.

معاني الاتصال ومظاهر الاحتفال التي يفهمها أفراد تلك الأجناس، وقد تكون هذه الرقصات تعبيراً عن الأفكار السائدة، وبياناً لدور الآلهة والأبطال الذين يحتلون مكانة مهمة في معتقداتهم". [١]

نجد أن الأداء الحركي (الرقص) من أقدم ما قام به الإنسان القديم من فنون إذ يأتي في مقدمة الفنون التي استخدمها الإنسان منذ أقدم الحضارات الإنسانية التي قدمت له فرصة متميزة للتنفيس عن التوتر الداخلي والروحي والنفسي والرغبات المكبوتة من فرح وألم واكتئاب، وذلك من خلال انشغال الإنسان بالأداة الأولية التي يمتلكها وهي الجسم الإنساني ، ويبقى الرقص أكثر الفنون حركة وحيوية ، إلى جانب كونه وسيلة من وسائل التنفيس والتعبير الفردي والجماعي ، ولا يمكن أن يرتبط الرقص الشعبي بمجتمع واحد لأن كل المجتمعات التقليدية تستعمل هذا الفن في كثير من المناسبات والمراسيم الاجتماعية والدينية والطقسية".[٢]

ويرى محمود رضا في كتابه (في معبد الرقص)، بأن الرقص الشعبي الذي يكون فيه مجهود مبذول مسبقاً يصبح لدى المشاهد ذلك الرقص الذي يخاطب روحك وطوايا نفسك، ويشيع بين جوانحك فُيوض الجمال ونفحاته، فتؤخذ به كأنما تَنهلُ من أَكرِم الشعرِ أو بدائع من أعذب الغناء).[٣]

ويعد الرقص الشعبي من أقدم أنواع الرقص، فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، كما أنه يعبر عن الروح القومية والملامح الوطنية لكل مجتمع، فهو وسيلة حية لترجمة أحاسيس ومعتقدات وطبائع الشعوب وهو يلعب دوراً هاماً في الترويح عن النفس، ولا يوجد مجتمعٌ متحضرٌ أو ما زال يعيش على الفطرة إلا ويدخل الرقص في احتفالاته وحفلاته، ولهذا فالرقص الشعبي نابع من الإنسان لأنه ظاهرة اجتماعية لها مكانتها منذ القدم وما زالت حتى الآن وسيبقى أبد الدهر هو العامل المؤثر في نفسية الشعوب.

---

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص٤.
[٢] عبد القادر سالم، الغناء والموسيقى التقليدية، مرجع سابق، ص٨٥.
[٣] محمود رضى، في معبد الرقص، الناشر دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م، ص٨.

ويعد الرقص الشعبي لكل شعب تراثاً له، يعكس عاداته وتقاليده وتاريخه عبر السنين والأيام".[١]

وممارسة الفنون الشعبية تنمي الذوق والقيم الجمالية وتدعو لروح الوحدة في الجماعة. ونجد الرقص الشعبي وهو أقدر الفنون الشعبية على التعبير عن تحركات وأفكار وانفعالات الإنسان، فهو الخطوة الأولى نحو كل الفنون".[٢]

وما أصدق شلدون تشيني حين قال:" الرقص هو أقدم الوسائل التي كان الناس يُنفسون بها عن انفعالاتهم، وقد كان الإنسان البدائي، على الرغُم من فرق وسائلة التعبيرية وقلة محصوله من أوليات الكلمات الأساسية المنطوقة، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره، هي الحركة الرتيبة الموزونة وذلك لأن الطبيعة من حوله كانت تتحرك حركة إيقاعية، وذلك لحركات الأمواج المائية وتموجات الحقول التي تداعبها أنامل الريح. ولقد كان القمر والشمس يشرقان ويغربان في نظام ثابت، وكانت ضربات قلبه ايقاعية وكان طبيعياً لهذا السبب أن يخلق الحركة الإيقاعية يعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة".[٣]

يعدُّ الرقص الشعبي بصورة عامة أحد وسائل الترابط الاجتماعي والتداخل الثقافي بين الناس، ويمكن أن تتحقق من خلاله أقوى أواصر الترابط وأقصى درجات الوحدة هذا إذا وضعنا في الاعتبار طابعهُ الجماعي وتكوينه الإبداعي".[٤]

"وتاريخياً وعلى صعيد الشكل لا تنفصل الدراما عن الرقص الشعبي والموسيقى الشعبية، "Folk Music" أو أغنية الرقص التي تحتوي في مكوناتها بهذا المفهوم على عناصر درامية مرتبطة بالحركة كمادة محورية أصلية تطورت إلى دراما شعبية"Folk Dram"[٥]

---

[١] أحمد حسن جمعة، الحركة في فن الباليه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص١٤.
[٢] عادل حربي، محاور دامية في الثقافة السودانية، مرجع سابقن ص٦٧.
[٣] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٦٧، أنظر كذلك شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة. مرجع سابق، ص ١١.
[٤] سليمان يحي محمد، موسوعة تراث دارفور، ج١، مرجع سابق، ص١٢٧.
[٥] عثمان جمال الدين، الفلكلور في المسرح السوداني، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ٢٠٠٤م، ص١٠٨.

ثانياً: علاقة الرقص الشعبي بالفنون الشعبية:

الفنون الشعبية:

هي الأرضية التي ينبعث منها الفن القومي الحقيقي، والوظيفة الإجتماعية للفن الشعبي هي ربط المواطن بتراثه وتجميع الشعور القومي وتكثيفه وشحذه، وذلك بالكشف عن القيم الفنية والتاريخية فيه.

وقد خضعت الفنون الشعبية في القرن التاسع عشر للدراسة العلمية والنظريات والمناهج، وأصبحت موضوعات مهمة من موضوعات الدراسة ومصدر اهتمام علماء التاريخ والاجتماع، وبذل العلماء من الجهد للتنقيب عن مأثورات شعوبهم وتدوينها وتحليلها، وكان الدافع الأساسي لهؤلاء الرغبة القوية في إحياء الروح القومية".[١]

والفولكلور يشمل جميع الفنون الشعبية الموروثة والعادات والعقائد الاجتماعية والأمثال الشعبية والأساطير والحكايات، وجميع الجوانب الإنسانية التي تعبر عن حياة المجتمعات الشعبية، وتدخل في دائرة الأبحاث الانثروبولوجيا والتي تبحث حياة الإنسان والمجتمعات. ويعتبر الرقص الشعبي عنصراً من عناصر الفولكلور إذ هو يعبر بصدق عن مشاعر الشعوب ويحكي تاريخها ويحفظ تراثها. فالفولكلور إنما هو تراث انتقال من شخص إلى شخص آخر عبر الزمن عن طريق الذاكرة أكثر مما حفظ عن طريق التدوين والتسجيل، فهو جانب من تراث الشعوب متمثلاً في العقائد والعادات والتقاليد، وفي الأساطير والحكايات الشعبية. وهذا يتضح أن الرقص الشعبي إنما هو عنصر من عناصر الفولكلور وله أهمية كبيرة كنوع من أنواع الرقص المحببة للنفس والتي تجلب السرور والمرح ليس لمن يمارسها فقط وإنما لمن يشاهد أيضاً ".[٢]

ثالثاً: خصائص الفن الشعبي:

يتميز الفن الشعبي عن سائر الفنون بالآتي:

---

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٧.
[٢] نفس المرجع، ص١٨.

١-قدرته على التعبير عن مفاهيم الجمعية التي تدور بين افراد المجتمع واهتماماته الروحية والترويحية، والتي تتميز بعدم القابلية للتغير السريع لأن الإنسان الشعبي البسيط باق بعواطفه واستجاباته للحياة على مدى كل زمان ومكان والجدير يكون لديه مرتبط برغبته في سد احتياجاته وتجميل حياته.

٢-لا يخرج الفن الشعبي عن الأبعاد الاجتماعية والحضارية للمجموعة المجتمعية باعتبار أن فكرة الإبداع الشعبي للتعبير عن الذوق الجمالي في المجتمع لا يمكن أن تنفصل عن هذه الأبعاد، فببقاء الأجيال تبقى الممارسة حيث يتم نقله عبر الأجيال وهذا أضاف إليه بعداً آخر وهو البعد التطبيقي والذي من خلاله يتم تناقل هذه الخبرات، وفي المقام الأول تكون الأولوية للدور الاجتماعي والوظيفي بعدها يلي البعد الفني".[١]

٣-هو ممارسة جماعية شأنه في ذلك شأن سائر الممارسات الاجتماعية الأخرى والتي يلجأ إليها المجتمع في حياته اليومية. مما يكسب فنهم خواص المكان وسمات الإنسان (فهي استجابة طبيعية للوعي الجمعي أو هو التعيين عن رد فعل الوعي الجمعي لدى فئة معينة من الجماعة يربطهم سياق اجتماعي معرفي معين".[٢]

٤-الممارسة الجماعية للفن الشعبي واعتماده على البيئة المحيطة غَيَّبْ في الفنون الشعبية دور الشخص المؤلف المبدع، هذا الشخص الحاضر في الفنون الأخرى. فكل شخص يطغى روحه على مأثوراته عن أجداده ويورثه إلى أبنائه من وأحفاده من بعده، فيتجدد التاريخ بتجدد المستجدات في الحياة اليومية التي تنعكس بدورها على معمارية الفنون الشعبية (فتاريخ الفن لدى جماعة سكانية معينة هو تاريخ هذه الجماعة، وتعينه على تطوره).

٥-ممارسة هذه الفنون الشعبية تحقق للفرد شعوراً بالإنتماء إلى الجماعة والإحساس بالتجانس معها وهو شعور يشجع في نفسه السكينة والطمأنينة ويقول في ذات المعني

---

[١] جاستن جون بيلي، مرجع سابق ص٤٧.

[٢] جاستن جون بيلي، مرجع سابق ص٤٧، وانظر كذلك هاني ابراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٦٠.

"عز الدين إسماعيل" إن من الوجهة النفسية أن المشاركة في مثل هذه الطقوس هي في بعض الأحيان تشمل أعمالاً عتيقة تنهك البدن، رغم هذا إلا أنه يحقق له نوعاً من التخلص من طاقته الزائدة ومن الأعباء الروحية".[١]

رابعاً: الرقص الشعبي والمجتمع:

عند دراسة هذا الفن دراسة متعمقة نقف على حقائق مهمة عن تطوره، ووظيفته ومناسباته. فالرقص الشعبي يُؤدي وظائف مهمة في المجتمع، وفي كثير من المناسبات المهمة في حياة الفرد مثل: ميلاده، وزواجه، ووفاته، وفي حياة الجماعة".[٢]

وعند دراستنا للرقص الشعبي والمجتمع يتيح لنا معرفة كم هائل من معلومات وثقافات شعوب كثيرة في أماكن متفرقة من العالم، وعبر عصور زمنية مختلفة ".[٣]

خامساً: قيم الرقص الشعبي:

إن القيم هي أحد مقومات التكامل الثقافي فهي كل المبادئ والأحكام والاختيارات التي اكتسبت معاني اجتماعية خاصة خلال التجربة الإنسانية، والثقافة وتوجه الفرد نحو اكتساب اتجاهاته والقيم التي يؤمن بها والأهداف التي يسعى إليها لأن الفرد يكتسب القيم خلال تفاعله مع ثقافته في المواقف الاجتماعية. فالقيم مجموعة من المفاهيم المتقاربة والمبادئ والمعايير التي وضعها المجتمع الذي يعيش فيه الفرد والذي يحدد المرغوب فيه والمرغوب عنه من السلوك، والقيم الإيجابية هي قيم مرغوب فيها والقيم السلبية قيم مرغوب عنها، فهي النسبية للأشياء".[٤]

١-القيم الفنية:

يقول عادل حربي: للرقص الشعبي في السودان قيم أساسية، تنحصر القيمة الفنية في شكل الأداء الفردي والجماعي الذي يتجسد في مفهوم التقمص والتقليد ممثلة في

---

[١] جاستن جون بيلي، مرجع سابق، ص٤٨.
[٢] سعيد محمد السيابي، توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي، الناشر وزارة الثقافة والاعلام، الشارقة، ٢٠٠٥م، ص٢١٠.
[٣] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي، مرجع سابق، ص٤.
[٤] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٢.

الحيوانات التي ظلت تحتل مكانة خاصة في وجدانه وحياته، كما ارتبطت القيمة الفنية بالجسد ونشاطه الذي يؤثر في بناء الجسم وتشكيله ومهاراته الحركية، من رشاقة وقوة ولياقة وجمالية مفرداته والقيمة الفنية خلقت للجسد مفهوماً جديداً وهو ما يُعرف بثقافة الجسد أو النشاط الجسدي الاجتماعي وهو دوماً يظهر عن المفردات الجمالية الخاصة للمجتمع الذي نما فيه الجسد".[١] إن عملية اختيار القيم لا تتم من فراغ وإنما يقوم الأفراد بهذه العملية متأثرين بالأساس الثقافي للمجتمع الذي يعيشون فيه وبالوسيط الذي ينشؤون منه، وما ينظمه هذا الوسط من نظم وتقاليد.ومن أنماط سلوكية ومن عادات إجتماعية أصبحت جزءاً من ثقافة المجتمع" [٢]

ويشتمل الرقص الشعبي على القيم التالية:

١-القيم البدنية:

يعدُّ الرقص الشعبي نشاطاً بدنياً يؤثر بصورة واضحة في بناء الجسم وتشكيله، فحركته المتتابعة والعديدة تضيف الكثير إلى تعلم المهارات الحركية واكتساب القوام الجيد والاحتفاظ بالصحة وزيادة كفاءة الأجهزة العضوية في الجسم، إلى جانب مساهمته في رفع مستوى اللياقة البدنية عن طريق تحسين وتنمية كل من القوة، والرشاقة، والمرونة، والتوافق، والتحمل إلى غيره من عناصر اللياقة البدنية، وكما ينمي الإحساس بالإيقاع والعلاقة بين المسافات، والهدف من التدريب وممارسة الرقص الشعبي هو اكتساب الجسم الصحة والقوة والسرعة في الحركة، والجمال في الأداء".[٣]

٢-**القيمة الاقتصادية:** نجد في كثير من الأحيان للرقص قيمة اقتصادية تظهر قدرة القبيلة من قوة وبطولة فمثلاً رقصة النقارة تعبر عن صيد الأفيال، ففي الرقصة أبعاد تبرز معنى الثراء لهذه القبيلة، فصيد الفيل يحقق الثراء ويعبر عن القوة".[٤]

---

[١] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٧٢.
[٢] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص ١٣.
[٣] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٤.
[٤] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٧٣.

٣-القيم الاجتماعية:

تتصف حركات الرقص الشعبي بالسهولة والتلقائية والجماعية، مما يشجع الأفراد من الجنسين ومن كافة المستويات الاجتماعية، وفي مختلف المناطق على ممارسته، مما يعمل بالتالي على اكتساب خبرة العمل مع الجماعة وتوفير روابط الصداقة والإلفة بين الأفراد، فالفرد يتعلم باشتراكه مع جماعة الرقص الشعبي كيف يتعاون مع الآخرين وكيف يقبل مسؤولية اللعب لدوره المحدد له في الجماعة.

٤-القيم الثقافية:

يعدُّ الرقص الشعبي وسيلة مثالية لتطوير التفاهم واحترام الثقافات الأخرى. إن دراسة بعض الأفراد للرقص قد يكون في نظرهم مجرد دراسة للحركة، وفي نظر البعض الآخر قد يكون صورة معبرة عن الحياة القومية بألوانها وخلفيتها الرائعة من خلال زي الرقص، والعادات، والفن، والموسيقى، والقصص الشعبي. لأن لكل شعب من الشعوب رقصاته المختلفة التي تميزه عن غيره من الشعوب يتمسك بما تحمله من مظاهر البيئة الاجتماعية والتقاليد الموروثة، لذا يصبح لكل طابعه المميز في رقصاته تبعاً لاختلاف البيئات والموروثات، ومن هنا تكون دراسة الرقص الشعبي وسيلة للتعريف بالبيئة".[١]

٥-القيم الترويحية:

لا يجب أن نهمل أو نغفل الجانب الترفيهي للرقص الشعبي والسعادة والمرح الذي يكتسبه الفرد من الرقص في مجموعة تتصف بالود واحترامها للآخرين وإذا ما تم أداء الرقص الشعبي في صورته الطبيعية فإنه يحقق الانتعاش والارتياح ويزيل الإرهاق العقلي والقلق العاطفي".[٢]

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٥.
[٢] فاطمة العذب، الأسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، ص١٧.

سادساً: أهمية الرقص الشعبي:

يرى الباحث أن للرقص الشعبي أهمية تتمثل في الاتي:

١ – تنمية اتجاهات اجتماعية مرغوب فيها في نشاط المجموعة.

٢ – تنمية الجسم بما في ذلك التوافق، السرعة، الرشاقة، التوازن، التحمل إلى غير ذلك من عناصر اللياقة البدنية، وذلك من خلال ممارسة المهارات الحركية الأساسية ومزيج من المهارات الأخرى.

٣ – تنمية وفهم واحترام وظيفة الفرد وميراثه الاجتماعي وكذلك احترامه للآخرين.

٤ – تطوير وتقدير قيمة الرقص الشعبي كنشاط مَرِحْ يستمر طوال حياة الفرد.

٥ – القيمة الترويحية التي يشعر بها الفرد أثناء وبعد ممارسة الرقص الشعبي.

٦ – يعتبر الرقص الشعبي خبرة سارة ونشاطاً صحياً مصحوباً بالإبتهاج والمرح، وتتخلله الموسيقى المصاحبة التي لها أثرها النفسي العميق على الفرد.

٧–يغير الرقص الشعبي في سلوكيات الممارسين له حيث إن الخبرة تعطي ثقة كبيرة في النفس تنعكس آثارها على جميع مظاهر الحياة.

٨ – يعتبر الرقص الشعبي نشاطاً علاجياً حيث يؤكد على احترام التراث وتحمل ظروف الحياة المتغيرة، فيخفف من ضغوط الحياة اليومية المختلفة.

٩–يُعطي انطباعاً اجتماعياُ قوياً بالمشاركة والتعاون مع الآخرين لتكوين صداقة اجتماعية.

١٠–تكوين العادات واكتساب المعارف عن حياة الشعوب من خلال الاشتراك في الرقصات الشعبية المختلفة".[١]

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٦.

المبحث الثالث

الغناء والرقص في جبال النوبة

الرقصات الشعبية.

تتميز جبال النوبة بالرقصات الشعبية المتعددة التي تختلف في طريقة أدائها من منطقة لأخرى ومن مجموعة قبلية لمجموعة قبلية أخرى، ومعظم الرقصات الشعبية لها سبر معين تؤدى فيه وبعضها يرتبط بعادة عقائدية معينة، وتؤدى كل رقصة في موسمها فهناك رقصات تؤدى في موسم الزراعة وأخرى تؤدى في موسم الحصاد، وبعضها مرتبط بمناسبات اجتماعية معينة، والقليل من الرقصات الشعبية النوبية يؤدى طوال أيام السنة. أما الرقصات التي ترتبط "بالسبر" فهي عبارة عن مهرجانات كبيرة يؤمها بها كل الناس، وغالباً ما تقام في ميادين معدة لمثل هذه الرقصات.

أما الرقصات التي تؤدى دون ارتباط بسبر وموسم معين وليس لها ارتباط بذلك يكون هناك زمن معروف لبدايتها ونهايتها. إضافة للرقصات التي تؤدى في المناسبات على طول أيام السنة كرقصات الأفراح".[١]

وهنالك تلازم دائم بين الأسبار والرقص والغناء، فالرقص إحدي متطلبات السبر كما أن هناك تلازم بين "الغناء والرقص" في أغلب الأحيان، فلا تُذكر أُغنية إلا وذُكرت معها الرقصة التي تصاحبها فأغاني الكيسة لرقصة الكيسة وأغاني النقارة لرقصة النقارة وهكذا، ولكن هنالك أغاني أيضاً لا ترتبط بأي رقصة مثال لذلك أغاني الربابة "الطنبور" فالطنبور يمكن أن يستعمل في الأغاني التي ترتبط بالرقصات.

والحالة الثالثة، هي الأغاني التي لا ترتبط إطلاقا بأي رقصة وهي تلك الأغاني التي تبعث في الرجال معاني الشجاعة والكرم والجرأة والرجولة والشهامة والعمل".[٢]

---

[١] عبد العزيز خالد، جبال النوبة اثنيات وتراث، مرجع سابق، ص ١٦٧.

[٢] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير أحمد، جبال النوبة الثقافة والتراث والتاريخ، مرجع سابق، ص٤٥.

أغاني الرقصات:

هنا نجد أن لكل أغنية معينة حديث خاص، يمكن أن يتحدث الناس عن أغاني خاصة برقصة الكمبلا وذلك من واقع إيقاعات رقصة الكمبلا، كما نجد أن لرقصة البخصة أغاني خاصة بها تنسجم مع إيقاعات رقصة البخسة وفي ذلك لكل رقصة أغاني. أما أهم الموضوعات التي تعالجها أو تتناولها هذه الأغاني فغالباً ما تكون هجاء وذم اللصوص والخارجين عن نظم المجتمع المعني. فكل من سرق بهيمة أو بنت حملت سفاحاً، أو كل من ارتكب جرماً يعتبر عند القبيلة جرماً فستتناوله أغاني الموسم في كل المجالات في البخسة، أو الكيسة، أو النقارة أو كِلاهما".[١]

ارتباط الرقص بالغناء في جبال النوبة:

ليس من العجب أن نجد الرقص ومنذ البداية في ترابط وثيق مع الطقوس والمعتقدات والبيئة. فنجد الرقص عند الخروج للصيد وطرد الأرواح الشريرة، وفي احتفالات ومناسبات الزرع والحصاد واحتفالات الولادة والختان والتأهيل ومراسم الوفاة عند الوثنية. إن الرقص فن يهدف في أغلبه لعرض وتوضيح فكرة معينة والوصول إلى غاية محددة".[٢] يرى الباحث أن هنالك ارتباط ما بين الأغاني والرقص، وهنالك أيضا ارتباط بين الرقص والطقوس التي يمارسها الكجور في الأسبار والاحتفالات العامة حيث إن لكل سبر رقصة تميزه عن السبر الآخر. وبما أن هذه الرقصات كثيرة حيث نجد لكل مجموعة عدداً من الرقصات. كان لزاماًعليِّ الوقوف على بعض الرقصات التي ترتبط بطقوس موسمية وهي رقصة الدري عند الدلنج، رقصة الكرنك عند الأما، رقصة الكمبلا عند السبوري اللقوري، وعند ميري ومجموعات أخرى ورقصة البخسة عند مجموعة كادقلي وعند مجموعة تقوي، النقارة عند مجموعة ميري كحليات، تنقلي تلشي، أطورو،

[١] علي جمعة سنقادي، فيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٤٥.
[٢] أبراهيم الحيدري، أثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٨٤م، ص٨٤.

ورقصة الكتارة عند قبائل مورو، وأطورو، ورقصة النقارة في مناطق كادقلي، رقصة النقارة عند القبائل العربية، ورقصة المردوم.

التعريف بالقبائل الراقصة للكيسة: أشهر القبائل التي تمارس رقصة الكيسة هي: أبو هشيم، دامبا، كاتشا، تونا، كافينا، التمة، بلنجا، كرنقو عبد الله، شرورو، وبعض مناطق ميري، وكما أن الشات كانوا يرقصون الكيسة.

نموذج الدراسة رقصة الكيسة لقبيلة أبوهشيم:

قبيلة أبو هشيم هي إحدى القبائل النوبية التي تسكن منطقة جبال النوبة، ونجد أن هنالك تشابهاً في اللغة بينها وبين قبائل، كادقلي، ميري، وكاتشا، تمة، وكرنقو عبدالله.

تقع منطقة أبو هشيم في الجنوب الشرقي لمدينة كادقلي عاصمة ولاية جنوب كردفان وتبعد عنها حوالي عشرة كيلومترات تقريباً".[1]

وسبب اختيار رقصة الكيسة عند أبو هشيم، لأن رقصة الكيسة عندهم مختلفة في التشكيل وطريقة الأداء، إنها تبدأ بإيقاع بطيء ثم تعلو إلى الوسط وتعلو إلى أن تصبح ذات إيقاع سريع. وبها تنوع في التشكيل دون غيرها.

رقصة الكيسة من الرقصات المعروفة في مجتمع جبال النوبة، خاصة المنطقة الجنوبية في كادقلي. وهي رقصة حرة بمعنى إنها لا ترتبط بأي طقوس ولا ترتبط بأي زمان، إنها ترقص في أشهر الشتاء والصيف وتتوقف في أشهر الخريف لا للطقس فقط لكن نسبة لأنشغال المواطنين بالعمليات الفلاحية. التقليد الوحيد المتبع أنه عندما تقوم إحدى الحكامات بتأليف قصيدة جديدة تختلف من حيث الشكل والمضمون تتم إجراءات البروفة وبعد التجويد يتم الاتفاق على موعد محدد يقام فيه الاحتفال لتعرض الحكامة قصيدتها وغالباً ما تعجب الحضور. رقصة الكيسة يشترك فيها الرجال والنساء ولكنها تعتمد على الاختيار، فالمرأة أو الفتاة تختار من يرقص معها وكل أنثى يجب أن تختار

[1] مقابلة مع حسن محمد كوة المصدر السابق.

رَجُلاً، وبعد أن تتم عملية الإختيار يبدأ الرقص، أما الذين لم يحالفهم حظ الاختيار عليهم الانتظار حتى نهاية الرقصة علماً بأن ضبط الإيقاع يتم بضرب الأرجل والكشكوش يضيف للإيقاع روعة". [١]

رقصة الكيسة من الرقصات المميزة عند أبو هشيم، لأن الرقصة عندهم دائماً ما تضم أعضاءها من الراقصين الشباب، وفي هذا يكون فيها استعراض للقوة وجماليات الحركة والانسجام في الرقص".[٢]

يبدأ موسم رقصة الكيسة بعد نهاية الخريف مباشراً، حيث تبدأ الحكامات بتأليف الأغاني الجديدة للموسم الجديد، لأن أَي موسم له أغنيات جديدة تُعبر عن كل ما دار في الموسم من أحداث. وتتم عملية تحفيظ الأغاني الجديدة للبنات، وتَحرص النساء على عدم تسريب الأغاني الجديدة للشباب حتى يكون هنالك عُنصر المفاجأة عند سماع الأغاني الجديدة أثناء الرقص. وهنالك طقوس خاصة لخروج الكيسة إلى الميدان: يذهب مجموعة من الشباب الأقوياء إلى منزل الحكامة الكبيرة حيث المكان الذي تجتمع فيه النساء والشابات داخل قطية كبيرة، يأتي الشباب أمام القطية ويقفون في شكل صف واحد، وتمُدْ لهم عصا ويمسك بطرفها البنات من داخل القطية وتبدأ عملية جذب من الطرفين، وأخيراً يسحب الشباب الشابات خارج القطية، وبهذا الطقس تتم عملية " خروج الكيسة".[٣] وهذه الرقصة أساسها الكشكوش والحركة، ويأتي جمال الرقصة من أنها لا تعتمد على الإيقاع الخارجي مثل رقصة النقارة أو البخصة، أو نفخ القرن أو أي إيقاعات أخرى مصاحبة للرقص، بل إصدار الإيقاع يعتمد في المقام الأول علي الراقصون بتنوع إصدار الإيقاعات المختلفة بالضرب على الأرض بواسطة الحركة وصوت الكشكوش، ويصدر الراقصون أصواتاً متجانسة منسجمة في شكل معزوفة موسيقية. يصدر الأول صوتاً محدداً والثاني صوتاً مختلفاً والثالث وهكذا كل مجموعة

[١] علي جمعة سنفادي، فيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٥١.
[٢] مقابلة مع، كريا كباشي عطية، مبني أذاعه جنوب كردفان. بتاريخ٢٠١٥/١٠/٩م.
[٣] مقابلة مع كريا كباشي عطية، مصدر سابق.

الراقصين، وذلك في سرعة منسجمة لتخرج جميع هذه الأصوات في شكل منسجم ومُنغّم".[١]

رقصة الدري عند قبيلة الدلنج:

هي رقصة تُصاحب سِبر "أورمالجية" وهو سِبر الحصاد الأكبر عند قبيلة الدلنج ويقام في نوفمبر من كل سنة، ويشترك في الرقص الرجال والنساء خاصة كبار السن، حيث يدور الراقصون في حلقتين حول ضارب الطبل ، والنساء في دوران حركة الساعة والرجال في الاتجاه المعاكس ، لا يلزم الرجال ارتداء ملابس معينة لهذه الرقصة مقارنة بالنساء فإنهن يربطن الثوب على الكتف تماماً مثل اللاوي عند القبائل النيلية، ويسمى محلياً "بالكتيفة" وبعد مرور زمن ليس بالقصير أثناء تأدية الرقصة يمكن أن تكون هناك مداخلات من حين لآخر من رقصة الكرنك الصاخبة السريعة التي تولد في الحضور والراقصين الحماس والفرح والمتعة والاستمرار وتجديد النشاط، كما يمكن أيضاً إضافة فقرات من رقصة " نط العالي" وهي أن تقفز المرأة عالياً ويتبعها الرجال أيضا، هذه الرقصة نجدها بكثرة عند القبائل النيلية ، كما أنها تحمل معانٍ أخرى عند النساء خاصة الضرائر فتقول إحداهن إنها تصعد "النط العالي" لأعلي نقطة متفوقة في ذلك على ضرتها جاذبة بذلك نظر زوجها ليرعاها بالاهتمام والإعجاب . أما الآلة الوحيدة المستخدمة في هذه الرقصة هي النقارة. وأدوات الزينة التي تتزين بها النساء فلا حصر لها فكل ما يخطر في البال من الزينة عند المرأة النوبية فهو موجود في هذه الرقصة."[٢]

رقصة الكرنق" الكرنك":

هي رقصة جماهيرية صاخبة عرفت في معظم مناطق جبال النوبة، فهي منتشرة وأصبحت كل القبائل النوبية تمارسها. وليس لها زي محدد، ويشترك فيها الرجال

[١] مقابلة مع حسن محمد كوة، المصدر السابق.
[٢] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٤٨.

والنساء، والشيب والشباب، وهي رقصة عنيفة تهز الأرض من جراء ضربات الأرجل السريعة، وكل قبيلة لها أداؤها الخاص وأسلوبها في الرقص، خاصة فيما يتعلق بوضع اليدين أثناء الرقص، وقد انتشرت رقصة الكرنك حديثاً عبر وسائل الإعلام خاصة التلفزيون فعمت كل أرجاء البلاد وقد تعلمها الناس من خلال أداء الفرق الشعبية بالتلفزيون وأصبح يرقصها الجميع، أهازيج الأطفال في المدارس، وذلك لروعة هذه الرقصة وخفتها وطريقتها الجماعية.[١]

فهي تُرقص في كل الأوقات وفي كل الفصول. وهي كذلك تعتمد على الاختيار مثل الكيسة. فالشخص يختار من يريد من النساء وتخرج هي الساحة ويخرج الذي اختارها ومعه مجموعة من زملائه يراقصونها حتى يغلبها التعب فتنسحب من الساحة أو حلبة الرقص والكرنك مشهورة في مناطق الدلنج، والأما، والغلفان، وكما أنها تُمارس في أسبار الدلنج والأما ولكنها الآن أصبحت تُمارس في معظم جبال النوبة. ولكل مجموعة أسلوبها الخاص في أداء رقصة الكرنك ويمكن للمتابع أن يتعرف على كل قبيلة وطريقة أسلوبها في الرقص، فأسلوب الكواليب في أداء الرقصة يختلف كثيراً عن أسلوب الأما " النمانج " وأسلوب الأما يختلف عن الدلنج والغلفان، والذي يختلف أن أسلوبهم يعتمد على الكشاكيش في أرجل النساء، والآلات المستخدمة هي الطبول الصفيح لضبط الإيقاع "الكرتك". الكرنق والكيسة يعتمدان على حركة الأرجل السريعة والعنيفة".[٢]

رقصة الكمبلا:

الرقصات الشعبية في جبال النوبة عامة، وخاصة في جنوبها " منطقة كادقلي" في تقسيمها القديم والذي يضم الريف الجنوبي، والريف الشرقي، إلى مناطق هيبان، والريف الغربي إلى حدود غرب كردفان، ينحصر في رقصات أساسية ورقصات فرعية والكمبلا تعتبر من الرقصات الأساسية في منطقة كادقلي، ابتداء من منطقة تِلَّو، وصبوري،

[١] عبد العزيز خالد، مرجع سابق، ص١٨٢.
[٢] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٥٢.

ولقوري، وأم دريس، والتيس، والعفين، ومناطق دلدقوا، وجميع هذا القطاع يرقص الكمبلا. ونشأت هذه الرقصة في منطقة العفين، وحتى الآن القطية الأثرية الخاصة بسياط الكمبلا موجودة في هذه المنطقة. لها ما يقارب الأربعمائة سنة. وهي عبارة عن قطية صغيرة مساحتها اثنات متر مربع في شكل دائري في قاعدة حجرية وأعاليها بالقش، موجود بداخلها سياط الكمبلا ولا تخرج إلا بواسطة الكجور المعني، وأي إنسان غير الكجور لا يلمس هذه السياط. وتخرج السياط في موسم السِبر عادة".[١]

اشتهرت بأداء رقصة الكمبلا منطقة شرق كادقلي حيث قبائل صبوري ولقوري ونسبة لتشابه العادات والتقاليد بين هاتين القبيلتين والقبائل والقرى المجاورة لها فقد إنتقل هذا السِبر أو هذه الرقصة إلى مناطق مُرتا، حجر المك، تافري، ميري برا، ميرة جوه، ومناطق غرب وجنوب كادقلي، وعموماً فاقت القبائل التي تمارس هذه الرقصة الآن خمسة وأربعين قبيلة. وهي أول رقصة وجدت فرصتها للخروج من منطقة جبال النوبة والانتشار على مستوى القطر بل تعدت شهرتها السودان، وكان الفضل في إنتشارها يرجع في الأساس إلى معهد التربية بالدلنج وذلك في العام ١٩٤٨م، حيث تكونت فرقة من أبناء كادقلي تؤدي الكمبلا. تتكون أدوات الرقص من قرون البقر التي تُربط على الرأس بواسطة شريط" أو عمامة" ومن رحط مصنوع من السعف يُربط في الخِصْر، ويمتد إلى تحت الركُبة، وكشكوش يُربط في الأرجل لإحداث الإيقاع، وجرس يُحمل في اليد اليمنى لإحداث إيقاع أيضاً، وذيل يحمل في اليد اليسرى يسمى" سبيب" للتلويح به أثناء الرقص وذيول صغيرة تربط في العضلات وجلود طويلة تربط فوق الرحط وتحت الركبة شرائح من الجلد، وعلى جنبيه عقود وزينة، أما النساء فهن يرقصن بالزي العادي، وغالباً ما تَحِمل إحداهن عصا صغيرة أو سبيباً لتهوية الوجه والحركة به. [٢] والرقصة تعود إلى قبيلة لقوري بعدها تسربت إلى المك رحال مك قبيلة كادقلي حيث كانت تمارس في المناسبات الرسمية عند القبيلة. كان في الماضي أي قبيلة تود ممارسة

[١] مقابلة مع مصطفي عبد الله حسن عبد الله، بإذاعة كادقلي.
[٢] عبد القادر سالم عبد القادر، الغناء والموسيقى التقليدية بإقليم كردفان. مرجع سابق، ص٩٣.

رقصة الكمبلا لا بد لها من الاستئذان من قبيلة اللقوري مقابل تقديم فحل من الغنم "تيس" أو أي شيء عيني بعدها يتم السماح. والرقصة يمارسها الشباب ويتعرضون خلال الرقص للجلد بالسياط وهو عادة ما يصنع من السعف، وكما للرقصة أغانٍ خاصة بها تتناغم مع إيقاعات الكشكوش المربوط على الساق والأجراس يحركها الراقص بيده".[١] إن رقصة الكمبلا في ماديتها أو شكلها الظاهري ، تُعَدْ حركات مباشرة لحالة التلازم والتقليد المتكرر بين أحد رجال القبيلة ، والثور الذي يقود القطيع ، وهذا ما تعكسه رقصة الكمبلا ، فأمامنا رجل يتصدر رفاقه الراقصين ، ويقودهم وعلى رأسه قرون ثور ضخمة وحادة، وهو يتقمص شخصية الثور ويحاكيه في كل حركة يقوم بها الثور، مُدِللاً على فحولته ورجولته، وتشاركه نسوة في نصف دائرة يتغنين ويرقصن ، ولكل منهن " ذيل ثور" يمسكن به ، ورجال يلبسون قرون ثيران، ويشارك أيضاً إيقاع الطبل الإفريقي الحاد في تكملة الشكل العام للموقف لدرجة خلق توافق بين الإيقاع وحركة الراقصين ، ومنظر الراقصين يمثل تجانساً لسير القطيع ، وقائد القطيع هو الثور الأكبر ، قوي البنية ، يَعرِف أصول الرقصة، يرقص ويميل في خط متعرج وهو يميل بجسمه ويحرك رجليه ويديه ، ومن خلفه الراقصون يتْبعونه ويفعلون فِعلهِ، وتسمع صياح وجلبة أشبه بخوار البقر ، وتكمل الصورة بمؤثرات صوتية فيها أجراس وخلاخل في الأقدام ، ويبدو الراقصون وكأنهم في لحظة جنون جماعي ، جنون من نوع أخر ، غير المتعارف عليه ، ويكتمل الإلهام بالبهجة التي تغمر الوجوه وعليها يسيل العرق مدراراً، فالامتناع عن الرقص يجلب للناس المجاعة والتعاسة ، أما الفرحة فهي بشرية ، وحين يرقصون حسب المفهوم القبلي ، تنمو المحصولات".[٢]

بما أن الكمبلا أصبحت تُمارس بشكل واسع عند قبائل منطقة كادقلي، نجد لها ثلاثة أشكال أدائية في الإيقاع وهي، خفيق ومتوسط، وثقيل، نجد كمبلا القطاع الشمالي من كادقلي مشهورة بكمبلا كيقا: وهي ذات إيقاع خفيف. وكمبلا القطاع الشرقي: وهم

[١] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٥٠.
[٢] عادل حربي، فنون الأداء التمثيلي في السودان، ج١، الابعاد الثقافية، ط١، ٢٠٠٣، مرجع سابق، ص٦١.

أصل الكمبلا نجد إيقاعهم متوسط. والقطاع الغربي: تافري إلى ميري الغربية ذات إيقاع ثقيل. [1]

رقصة البُخْسَة:

هي رقصة تمارسها مجموعة كادقلي ، ميري، كرنقو ، ولا تزال تُمارس حتي الآن في كل من مُرتا وأم بطاح" أحياء مدينة كادقلي" ودمُبا ، وكرنقو ، كاتشا، أبوهشيم، تكو، وهي أيضاً رقصة متلازمة مع سِبر الحصاد في نوفمبر أو أوائل ديسمبر، وهنا أيضاً يشترك الجنسان، الذكور والإناث ، شباب وشيوخ في هذه الرقصة ولذلك ينتظم الراقصون في حلقات ، النساء مع حركة عقارب الساعة والرجال في الاتجاه المعاكس أيضاً حيث نجد العازفون يقفون في مكان عال وتدور الحلقات حولهم، ويمكن أن تُشاهد كل أنواع الأزياء والملابس، والأقنعة والزينة المفضلة عند الفتيات وهي السكسك الملون المنظوم بشكل هندسي رائع وجاذب يغطي منطقة الصدر والخِصْر والوسط بينما يحلى الودع الرأس الممشوط بأشكال تحكي عظمة التراث والإبداع الفني والذوق حول الفنون والفولكلور الشعبي عند تلك المجموعات. أما الشباب يزينون أجسادهم بالرماد وسيور من جلد الماعز كالرحط ويفضل دائماً الماعز ذات الصوف الأبيض، كما أن هنالك من يربطون فروع الأشجار على أوساطهم، وقطعاً من جلد الماعز والأبقار على المِعْصَّم والأَرجل والرقبة، وأحياناً يربطون على الرقبة ظهر سلحفاة بداخله أجراس النحاس، وعلى الأرجل كشكوش لإصدار أصوات تتناغم وتنسجم مع إيقاعات الأرجل والتصفيق والغناء كما يحمل الشباب عصاة ودرقة وتكتفي الشابات بحمل عصاة مزخرفة بالسُكْسُك ومحلى بالودع. أما كبار السِن من الجنسين فيرقصون بملابسهم العادية. ورقصة البُخسة تُؤدى على إيقاع ونغمات تصدر من ثمانية آلات من القرع المطاول يشبة الوازا في مناطق الأنقسنا بالنيل الأزرق، إلا أن آلات القرع عند الوازا أطول من تلك التي تستخدم عند رقصة البُخسة في جبال النوبة، يعزف على

[1] مقابلة، مصطفي عبد الله حسن عبد الله، مصدر سابق.

تلك الآلات الثمانية من العازفين البارعين في فنون النفخ الآلي كما يقوم أحدهم بضبط الإيقاع. كما أن العرض قد تتخلله فترات من الراحة". [1]ورقصة البُخسة رقصة تُعبير بالجسد الأعلى، عكس الكمبلا هي عبارة عن حركة وضربات بالأرجل، ورقصة البُخسة رقصة تعتمد على الغناء والعزف على أبواق البُخسة".[2]

رقصة الكتارة:

هي رقصة كرنفالية عند قبائل مورو وأطورو، الكل فيها يسير ويرقص على إيقاع الطبول وغناء كورالي مصاحب من الجميع رجالاً ونساءاً، أثناء هذه المسيرة يقوم الرجال بالاستعراض أمام الجميع ويفتخرون. ويتحدثون عن أنهم يخوضون الصعاب كأَن يقول أحدهم "أنا سرقت مُراح بَقر وأسياد البقر "طاردوني بالخيول وأنا سبقتهم " وهذا الكلام ليس من ضرورياً أن يكون صحيحاً ولكنه على كلٍ أبراز جانبا من ثقافاتهم. إذ إن السرقات الكبيرة مثل هذه لا تعتبر عيباً بل إظهار لمعنى الرجولة والشجاعة والفروسية والجراءة، فهذه هي ثقافة المجتمعات في بقاع الأرض. فما تراه عيبًا مخجلًا في مجتمع يكون ظاهرة عادية في مجتمع آخر، وما هو إلا علامة من علامات الرجولة والشهامة والكرم في بعض المجتمعات يعد جُرماً وخيانةً وبخلاً في مجتمعاتً أُخرى. وعليه حتى تتمكن من الدخول في مجتمعات ودراستها دراسة انثربلوجية لابد من الوقوف على العادات والثقافات لتلك المجتمعات حتى لا يتم الحُكمْ على عمل أاغتُرِفَ تحسبه جريمة لا تغفر. وفي مجتمع آخر يكون فعلاً عادياً يثابُ فاعِلهُ في مُجتمع آخر".[3] ورقصة الكتارة هي رقصة ترقص في كل المناسبات ولكنها تأخذ مضموناً خاصاً عند سبر الجير. وفي فترات التوقف عن الرقص تقوم الفتيات بالرقص تجاه الشباب في رقصة هادئة حتى تواجه الشباب فتصدمه بصدرها. فيبدأ الشاب بالافتخار: كأن يقول أحدهم أنا الأسد، أنا الفيل، أنا النمر، أنا الكرم يمشي على قدميه، علماً بأن الناسَ أو الراقصين لا يتقيدون بأزياء معينة بل تجد مجموعة من الألوان

[1] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٤٨.
[2] مصطفي عبد الله حسن عبد الله، مصدر سابق.
[3] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٤٩.

المتفرقة والتي يغلب عليها الأزياء المزركشة، وهي من الأزياء التي تصادف هوى في قلوب ونفوس الأفارقة بصفة عامة، ومجتمع النوبة بصفة خاصة. أما الآلات التي تستخدم فهي الطبول وموسيقى القرن الصغير".[١]

رقصة النقارة:

هي رقصة تُمارس في كثير من مناطق كادقلي وهي ترتبط بسبر الديبوي وأنشطة القنيص وهي أيضاً ليس لها زي خاص ويشترك في أدائها الجميع، والآلة الوحيدة المستعملة فيها هي النقارة وتستمر طيلة ليالي فصل الصيف لا تتوقف إلا عند نزول الأمطار ولها أغاني خاصة بها وتتميز هذه الأغاني بالتركيز على فضائل الرجال وقوة التحمل والكرم والشجاعة والإشادة بهذه الخِصال". [٢] من التسمية. والآلة الوحيدة المستخدمة هي الطبول وهي رقصة هادئة يمكن لأي شخص أن يرقصها دون تعقيد أو طقوس لازمة حيث يجلس طارق الطبل على الأرض ومن ورائه الحكامات يتغنين بينما يطوف الرجال والنساء في حلقات دائرية كل يسير عكس الآخر ويمارسها الكبار والصغار والنساء. وليس هناك تقيد بأزياء محددة، ولكن النساء دائماً يتزين بالأساور والسُكسُك والودع، والرجال يحملون العِصِي والَدَرقْ وهي رقصة تُمارس أثناء ليالي الصيف المُقمِرة وتبلغ الذروة أثناء سِبر الديبوي: وهو بداية موسم هُطول الأمطار، وبعدها ينتهي السِبر ويبدأ المواطنون الاستعداد للزراعة.هذه الرقصة فقدت مضمونها الطقسي وأصبحت تُمارس في كل المناسبات. أُشْهرَ فِرَقْ النُقارة مُمارسةً الآن في جبال النوبة هم كحليات وكرنقو عبد الله".[٣] ونقارة كرنقو رقصة مشهورة في منطقة كادقلي: وهي عبارة عن عدد من الطبول متفاوتة في الأحجام والأصوات، والآلات هي القرع وقد إشتهرت بها قبائل كرنقو، ولها اكسسوارات أخرى. ونقارة كحليات تُرقَصْ في شكل صفوف متوازية وفي شَكلٍ دائري وتَعتمدُ على ضَاربِ النقارةَ".[٤]

---

[١] مقابلة مع حسن محمد كوة، بأكاديمية العلوم الصحية كادقلي، ب تاريخ٢٠١٥/١٠/٧م

[٢] عبد العزيز خالد، مرجع سابق، ص ١٨٣.

[٣] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٥١.

[٤] مقابلة مع مصطفي عبد الله حسن عبد الله، مصدر سابق.

المبحث الأول

مفهوم الدراما ونشأتها وتطورها

أولاً: مفهوم الفن:

معنى الفن: لقد كانت كلمة " فن" Tear" أو Tehne اليونانية تختلف في معناها عن كلمة " فن" Art بمعناها الحديث. فقد كانت الكلمة اليونانية تشير إلى صنع شيء ما، Realizing some Form in some Matter. والفنان منتج وصانع". [١]

وفي اللغة (الفن جمع أفنان، وفنون، الضرب من الشيء أو النوع، أو الحال وهو تطبيق الفنان لمعارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به إلى مَثَل أعلى تحقيقا لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الأكمل تلذذاً للعقل والقلب).[٢]

لقد كانت كلمة فن اليونانية والمعادل اللاتيني لها (Ares) لا تشيران إلى الفنون الجميلة بصفة خاصة بل طبقتا على كل أنواع الأنشطة البشرية التي يمكن أن نسميها حرفاً"Crafts" أو علوماً "Sciences". كما كانت تشير في اليونانية إلى القدرة على إنجاز شيء ما. وأشار رمضان الصباغ أن المعنى اليوناني واللاتيني للكلمة كان يشير إلى " القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعي والتوجيه".[٣]

ويرى عز الدين إسماعيل بأن: الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان القوة إزاء الطبيعة أو إزاء العدو أو إزاء رفيق النوع أو الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية. بل سخر الإنسان الفن في صراعه للبقاء، وكان يُلبي حاجة الإنسان القديم في مواجهته للطبيعة بظواهرها المخيفة، وللمجهول الذي يخشاه".[٤]

ويرى زكريا إبراهيم في كتابه " مشكلة الفن" الفن مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تُؤدِي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها. والفن

---

[١] رمضان الصباغ، العلاقة بين الفن والأخلاق عند " جاك مارتن"، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٤م، ص٣٩.
[٢] المنجد في اللغة والاعلام، مرجع سابق، باب الفن.
[٣] رمضان الصباغ مرجع سابق، ص٤٠.
[٤] عز الدين أسماعيل، الفن والأنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٢١.

بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل (العلم) من جهة، بوصفه معرفة خالصة مستقلة عن سائر التطبيقات العملية. وما يقوم في مقابل الطبيعة من جهة أخرى بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعي أو تفكير. وقال في المعنى الثاني، إن الفن هو عملية إبداعية تنحو نحو غايات إستطيقية. وفي مفهوم عام للفن معنى عام يجعل من الفن مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية، لكي يشكلها ويسوغها ويكيفها، ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة، لذة الحواس ومتعة الخيال. والفن عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها، بحيث إنه لو قدر للطير وهو يبني عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع، لصح أن نقول عنه يمارس نشاطاً فنياً".[١]

فإن الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق. فالفن هو عامل حيوي فعال يلعب دوراً هاماً في الحياة الإنسانية".[٢]

وعلى الرُغمِ من أنه لا يوجد تعريف جامع مانع للفن، إلا أننا من الممكن أن نضع له توصيفاً بالمقارنة إلى الأنشطة الإنسانية الأخرى، فأولاً الفن وهو وسيلة لمساعدة الإنسان لأن يفهم العالم من حوله، وبهذا المعنى يمكن أن نقارنه بالتاريخ أو الفلسفة أو العالم. وبهذا المعنى أيضا فإن الفن يستخدم نفس الوسائل التي يستخدمها بعض هذه الفروع الأخرى".[٣]

الفن تصورات إنسانية تستهدف محاكاة الطبيعة في أحوالها الفيزيقية، أو الميتافيزيقية.[٤]

ويقول "الكسندر دين" إن الغرض من الفن كله هو إثارة الأحاسيس".[٥]

---

[١] زكريا أبراهيم، مشكلة الفن، الناشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص١٠.
[٢] زكريا ابراهيم، مرجع سابق، ص١١.
[٣] سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، ص٦.
[٤] أحمد إبراهيم، مرجع سابق، ص١١.
[٥] ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، ترجمة، سعديه غانم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م، ص١٣.

ثانياً: مفهوم الدراما:

الدراما (drama) كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى (الفعل) (darn) الذي كان يعني عند الإغريق (الفعل) أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص. ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت، ولا تزال بغنى ترادفاتها ودقة معانيها واتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري وتتضمن كلمات أخرى ذات معانٍ قريبة من معنى الفعل، مثل كلمات – الحدث–الصنع، أو غير ذلك مما لا علاقة له بالمعنى الذي اتخذته كلمة دراما، خصوصاً منذ عصر ازدهار المسرح الأثيني، ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة (Drama) بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح، حيث تتم المحاكاة عبر التمثيل".[١]

عليه يتناول الباحث هنا أولاً مفهوم كلمة(دراما) من خلال دلالة المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، وإبراز تاريخ الرقص.

كلمة "دراما" هي لفظ مشتق من الفعل " دراؤو" في اللغة اللاتينية، بمعنى(اعمل).[٢]

تنحدر كلمة دراما من الكلمة اليونانية "DRON" وترجمتها الإنجليزية TO "PERFORM" وبالعربية يؤدي، أو يفعل، وتشير هذه الكلمة في الفنون لسلسلة من الأحداث بين قوى متصارعة، سواء كانت هذه الأحداث عنيفة، أو مضحكة.[٣] ويرى معجم المصطلحات المسرحية والدرامية بأن: دراما كلمة يونانية الأصل dran ومعناها الحرفي (يفعل–أو عملا يقام به). ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة "drama" إلى معظم لغات أوربا الحديثة". [٤] والآن الكلمة شائعة في محيطنا المسرحي، فيمكن التعامل معها على أساس التعريب. فنقول: عمل درامي، حركة درامية، كاتب،

[١] محمد حمدي أبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤م، ص٨.
[٢] عبد الرحمن الياغي، في الجهود المسرحية الاغريقية الأوربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م، ص٨.
[٣] أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، الطبعة الأولى،٢٠٠٦م، ص١٨.
[٤] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٩١.

ناقد، عرض، معالجة، صراع، فن، مهرجان، تاريخ، أدب، الخ. وقد عرف أرسطو الدراما بأنها " محاكاة لفعل إنسان" [١]

وتُعِّرفْ لنا القواميس والمعاجم الغربية بين مصطلحي (المسرح–theater) (ودراما– Drama) فقاموس أكسفورد المختصر للمسرح، يعرف مصطلح المسرح بأنه (دار للعرض) على حين يُعَّرف الدراما بتعريفين هما:

١–أنه مصطلح ينسحب بشكل واسع على الجسم الكامل لعمل مكتوب للعرض المسرحي.

٢–أنه مصطلح قابل لأن ينطبق على أي موقف يحوي صراعاً درامياً.

ذلك الصراع الذي يتم تجسيده من خلال تقمص للشخصية، ولأن الغريزة الدرامية متوارثة في الإنسان، فإن أكثر أشكال الحوار قدَماً مع الغناء والرقص عادة ما تصف على أنها دراما". [٢]

إذاً الدراما تعني " الفعل" والدراما في حقيقتها هي التعبير الفني عن " فعل" أو موقف إنساني، وبدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما".[٣]

وأورد عثمان جمال الدين، تفسير بعض المترجمين لكلمة دراما – وهنالك اختلاف وتفاوت في ذلك: التعريف الأول: اصطلاح يطلق بشكل عام على كل ما يكتب للمسرح كان يقال" الدراما الانجليزية" أو" الدراما الفرنسية" أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون مثل دراما عصر النهضة، أو الدراما الواقعية. التعريف الثاني: اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع، للأغراض المسرحية عن طريق افتراض وجود شخصيات". [٤]

---

[١] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٩١.
[٢] حسن عطية، الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص١٠.
[٣] كمال ممدوح حمدي، الدراما اليونانية. الناشر دار المعارف القاهرة، بدون تاريخ، ص٧.
[٤] عثمان جمال الدين عثمان، دراسة في كتاب الطبقات، الناشر، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ط١، ٢٠٠٢م، ص٨٨.

وترى نهاد صليحة: الدراما هي نشاط معرفي، حركي، جماعي، تمثيلي، بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضاراً واعياً مصطنعاً أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعاً يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة، ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه، ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع".[١]

ويرى حسين رامز: الدراما اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع يتضمن تحليلاً لهذا الصراع". [٢]

الدراما إذاً في حقيقتها هي التعبير الفني عن" فعل" أو موقف إنساني وبدون هذا الفعل لا تكون دراما.

والدراما هي: التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، الدراما هي في الأصل فطرة إنسانية، نشأت من حاجة الإنسان للتعبير عن نفسه".[٣]

ومن خلال التعريفات السابقة لم يكن هنالك معنى دقيق نستطيع أن نطلقه على مفهوم الدراما، ولكن الدراما فن من الفنون التي عرفتها كل الشعوب والثقافات القديمة من الإغريق واليونان.

انتقلت الكلمة إلى اللغة العربية لفظاً لا معنى، وأن معناها في اللغة اليونانية التي نشأت عنها هو" الفعل" إلا أن استعمالها بوصفها نوعاً من أنواع الفنون جعلها إحدى الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بضع كلمات أو جمل، وهي بذلك، لا نكاد نجد لها تعريفاً محدداً ودقيقاً يمكن قبوله، فتعاريفها تتعدد، بتعدد وجهات النظر إليها".[٤] وزيادة في التوضيح يمكننا أن نقول إن الدراما نشاط معرفي جماعي واع يقوم على جدل بين واقع العرض المصطنع والتجربة المسرحية المعروضة بوصفها افتراضاً

---

[١] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ١٩.
[٢] حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢م، ص٢٨.
[٣] فضل الله احمد عبد الله، الدراما والهوية في شعر عبد الحي، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ٢٠٠٣م، ص٧٣.
[٤] شمس الدين يونس نجم الدين، الطقوس السودانية عبر التاريخ، مؤسسة أروقة للعلوم والثقافة، الخرطوم، ص٤٤.

وهمياً للواقع، ويتم استقبالها من متفرج يقيم بدوره جدلاً بين الرؤية المسرحية كما يطرحها الحوار، وواقعه وانظمته المعرفية حتى يتمثل معناها".[١]

ثالثاً: مفهوم المسرح:

المسرح هو المصطلح الانجليزي "THEATRE " المأخوذ من الأصل اليوناني " The atrer" والكلمة تعنى في اللغةً " يرى ويشاهد "وتتعدد معاني المصطلح لتشمل فن المسرح ومبانيه والمباني الشبيهة كدور السينما ومدرجات الجامعات وغرف العمليات. ويلتقي مع هذا المصطلح بل ويتطابق مع بعض مدلولاته مصطلح دراما"DRAMA".[٢]

ويمكن أن يضاف إلى المصطلح كل ما يتعلق بفن العرض التمثيلي، فنقول كتابة مسرحية، ناقد مسرحي الخ".[٣]

وهنالك تعريفات للمسرح من منظور اللغة والاصطلاح.

ويرى آخر المسرح هو: دار للعرض.[٤]

"تتفق كل المراجع والمعاجم في أن المسرح فن من فنون العرض يتكون من جمهور ومكان للعرض و " عارض" أو ممثل يقدم عرضاً قد يكون محتوياً عناصر الدراما. أما المسرح المعروف الآن فقد تطور عن الأصل اليوناني كما نظر له أرسطو. إذاً فهنالك مواصفات عامة للمسرح بصفته فناً من الفنون ومواصفات خاصة بالمسرح اليوناني، أو المسرح الغربي في عمومه".[٥]

المسرح هو من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وأرجعها بعض الباحثين إلى فجر تكوينات المجتمعات البشرية. وفي القرن الخامس قبل الميلاد تطورت هذه الاحتفالات

---

[١] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مرجع سابق، ص٢١.
[٢] سعد يوسف عبيد محمد، أوراق في قضايا الدراما السودانية، المؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ط١، ٢٠٠٢، ص٧.
[٣] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٤٠.
[٤] حسن عطية، الثابت والمتغير، مرجع سابق، ص٩.
[٥] سعد يوسف عبيد، أوراق في قضايا الدراما السودانية، مرجع سابق، ص ٨.

في بلاد الإغريق إلى فن بمواصفات معينة أطلق عليها اسم المسرح. والفيلسوف الإغريقي أرسطو طاليس هو الذي حدد وأطر لهذا الفن، عندما عرف الدراما بأنها (محاكاة لفعل) لذلك يعتبر أرسطو الفعل "Action"هو أساس الدراما".[١]

رابعاً: نشأة الدراما والمسرح والرقص:

يرى "شيلدون تشيني" بأن نشأة الدراما والمسرح من الرقص، لقد رقص الإنسان الأول، رقص تعبيراً عن السرور وتعبيراً عن الطقوس. لقد كلم آلهته بالرقص وصلى بالرقص وقدم الشكر بالرقص. ولا شك أن كل هذا النشاط كان نشاطاً درامياً أو مسرحياً، ولكنه في حركته وضع جرثومة الدراما والمسرح. ويقول الاسم الحقيقي للمسرح في كمبوديا يعني " دار الرقص"[٢]

يقول عثمان جمال الدين: إن الدراما فطرة إنسانية، لأن الدراما نشأت في الأصل من حاجة الإنسان للتعبير عن نفسه في مرحلة سبقت المدارس والمذاهب المسرحية والدرامية وعلى هذا فأي تحديد حقيقي لمفهومها ينبغي أن يتخذ منطقه المبتدء في فهم هذه الحاجة الإنسانية التي أنشئت في بادئ الأمر من الرقص الشعبي"Folk Dance".

"تشيني" هنا يفرق بين الحركة "Action" ونواة المسرحية أو بذرتها التي احتوت مستقبلاً الحوار، وبين الرقص الطقسي أو الاحتفالي الذي يحتوي في مكوناته على الدراما الشعبية. إذاً: من الجوانب التاريخية وعلى صعيد الشكل لا تنفصل الدراما عن الرقص الشعبي والموسيقى الشعبية "Folk Music " أو أغنية الرقص التي تحتوي في كونها بهذا المفهوم على عناصر درامية مرتبطة بالحركة كمادة محورية أصيلة تطورت إلى دراما شعبية. وعندما امتزجت فيما بعد بالشعر، لذلك فالمسرحية الأوربية الحديثة تنتمي في أصولها إلى المسرحية اليونانية التي تطورت بعد أن امتزجت فيها عناصر الرقص الطقسي الديني بالعناصر الناجمة عن شعر الديثورامبوس".[٣]

---

[١] ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،١٩٧٣م ص١٨.
[٢] شلدون تشيني، المسرح ثلاثة الاف سنة، مرجع سابق.ص٢٧.
[٣] شلدون تشيني، المسرح في ثلاثة الآف سنة، مرجع سابق، ص٩١.

إن المسرح بدأ البداية الأولى من الطقوس البدائية إلى مسرح، وكان الرقص والتقرب إلى الطبيعة عبرة اللبنة الاولى".[١]

خامساً: مفهوم فن الرقص:

الرقص: هو عبارة عن تعبير ثقافي وعملية رمزية اجتماعية بنيوية، والرقص مجموعة مركبة من العلاقات التي تبلغ ذروتها في التعبير عن المعتقدات الثقافية من خلال أشكال جمالية تتراوح بين الأفكار المدركة في شكل التفاعلات المتوافقة ثقافياً، أي في شكل التواصل بين الأجساد. بذا يكون الرقص انعكاسا للثقافة ومصدراً تاريخياً للمعلومات حول الشعب حيث يتضمن روح ونبض العصر والعقل للجماعة التي أنشأته".[٢] ويرى آخر بأن الرقص: (بمعنى فن الحركة والإيقاع والنغم)[٣]

الرقص: هو شكل من فنون الأداء الحركي التي مارسها الإنسان، وهو شكل من أشكال التعبير الجسدي الذي يحقق من خلاله الإنسان أكبر قدر من المتعة الذاتية. وغالبية الموضوعات المعبر عنها بالرقص خاصة وأنها مشبعة بالناحية الحركية مأخوذة من حركة الحيوان السائد في المنطقة وأشكال الحركة الإنتاجية والحركية التي يمارسها الناس، كالصيد والزراعة والحصاد والحرب، ويتم الرقص بصورة جماعية يشترك فيها الرجال والنساء، ويعتمد الرقص على الغناء سواء من جانب النساء، أو متبادل بين الرجال والنساء في شكل تناغم لحني، ويستخدم الناس الإيقاع وهو إما أن يكون بالأرجل أو التصفيق أو قرع الآلات، هذا بالإضافة إلى إصدار الكَرِيْ والتعبيرات الصوتية المحددة المنغمة".[٤]

الرقص: هو أقدم الوسائل التي كان الناس يُنفِسونَ بها عن انفعالاتهم منذ فجر التاريخ للتسلية والمتعة والتعبير عن مشاعرهم في شتى المناسبات. وفي ظل الطقوس

---

[١] ما رفن كارسون، فن الاداء مقدمة نقدية، ترجمة منى سلام، د نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م، ص٣١.
[٢] جاستن جون بيلي، توظيف الرقص الشعبي في تطوير تقنيات الممثل، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، يناير ٢٠٠٩م، ص ٥٧.
[٣] سهيل حبيب سماحة، معجمي الحي، مكتبة سمير، ص ٢٨٣.
[٤] سليمان يحي محمد، موسوعة تراث دارفور الجزء الأول، شركة مطابع السودان للعملة، الخرطوم، ٢٠٠٧م، ص١٢٦.

والممارسات البدائية، كان الرقص وسيلة تعبير للتواصل والتفاهم مع القوى الغيبية. ويؤكد" شلدون تشيني" أن " الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ويكون الرقص طقساً دينياً، فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة".[١]

سادساً: نشأة وتاريخ الرقص:

الرقص: بدأ بصورة ما، كانت بدائية بطبيعة الحال، ولكنها بدأت مع الإنسان الأول قبل أي فن من الفنون فهو الفن الأول، فالرقص نوع من أنواع الفنون، وهو متنوع أيضاً، فمنه الرقص الشعبي، والرقص التاريخي، والرقص الكلاسيكي، والرقص الحديث وأنواع أخرى للرقص".[٢]

إن الإنسان فنان بطبيعته، أحس الرقص في جسمه ولمس إيقاعاته في بدنه قبل أن يتعرف على العالم الخارجي بل حتى قبل أن يهتدي إلى لغة للتخاطب والمعاملة بمعنى أن الرقص قد ظهر مع بداية الخطوات الأولى للبشرية إذ بدأ مع الإنسان وتطور معه عبر السنين والعصور والقرون".[٣]

إن الدراما والرقص كانا منذ البداية متصلين بالآخر اتصالاً وثيقاً، فالرقص في حركته يشبه التحليق الشعري للغة في مجال الفكر، والرقص يملأ خشبة المسرح في الوقت الذي يقوم فيه الراوي بسرد قصته ونجد ذلك في مسرحيات(الكاتاكالي) الراقصة. ويظهر توظيف الرقص في المسرح عند المجتمع الشرقي لأنه وجد في الرقص الرمزي أو التعبيري الحركي المؤسلب وسيلته الناجحة في الظهور والبقاء".[٤]

الإنسان يرقص: فبعد النشاطات التي تضمن للبدائيين الضرورات المادية يأتي الرقص أولاً. الرقص: إذن هو الأم الكبرى للفنون. ويستحيل أن نعرف متى أو أين

---

[١] عادل حربي، فنون الاداء التمثيلي في السودان، الابعاد الثقافية، ج١، مؤسسة أروقة للثقافية والعلوم، السودان، ٢٠٠٣م، ص٥٧.
[٢] احمد جمعة، الحركة في فن البالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥، م، ص١٤.
[٣] وولتر سوريل، الاوجه العديدة للرقص، ترجمة، عنايق عزمي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ص١٧.
[٤] فراس الديموني، الطقوس البدائية في المسرح، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٤م، ص٦٨.

تطور الرقص، لقد جاء البشرية في آلاف الأمكنة والآف الأزمنة، إنه التاريخ الذي يسبق كل ما أتى للبشرية، كما أنه ليس من السهل أن نحدد متى ظهرت الدراما، ومتى دخل الرقص والشعر مع الموسيقى في القصة أو الحبكة لإكمال الشكل الدرامي". [1]

سابعاً: الرقص الدرامي ودراما الرقص:

لكي نوصل فكرة الرقص الدرامي لابد أن تكون هذه الفكرة قوية ومثيرة ودرامية بشكل كبير وقد تتضمن الصراع بين الناس أو داخل الفرد الواحد والرقص الدرامي يرتكز على المزاج أو الحدث والذي لا يشرح القصة.

ودراما الرقصDance Drama من ناحية أخرى لها قصة تحكي، ويتم ذلك بمناظر مرتبة ومتتابعة من رقص درامي .ولأن كلاً من الرقص الدرامي ودراما الرقص يختص بالانفعالات والأحداث المرتبطة بالناس فإن خصائص هذا النوع من الرقص هي إبراز الملامح ومكنون الرقصة، عليه أن يدرس بعناية الشخصية ومزاجها في الواقع ويفهم كيف يتحول محتوى الحركة الدرامي إلى رقصة، ويتعلم من خلال المبالغة في خصائص الفعل "Action " أو الجهد "effort" أو المكان"space" وأن تظهر بصفة خاصة الأنماط الإيقاعية، وتؤكد شكل ووقفة الجسم، والتأكيد على محتوى الجهد في الحركة دائماً يميل لإعطاء أثر درامي، وفي دراما الرقص هنالك أيضاً علاقة بين الناس أو بين الفرد وشيء ما، وهذه العلاقات دائماً انفعالية عاطفية وإبراز المحتوى الدرامي من الفنيات الصعبة في تكوين الرقصة فالمكون عليه أن يحاول إبراز هذا المحتوى بطرق عديدة". [2]

وقد يقال كذلك بأن هناك مشابهة قوية بين الدراما، وهي فوق خشبة المسرح والرقص. فكل من الممثل والراقص يستخدم حركات جسمية مختلفة ذات دلالات ومعان معينة، وهذه الحركات تعيش في فراغ له أبعاده الثلاثة، كما تمتد في حيز زمني

[1] شلدون تشيني، مرجع سابق، ص٢٩.
[2] فاطمة العذب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، مرجع سابق، ص٢٨.

موقوت، ولكن الشاهد المؤكد أن هنالك اختلافات واضحة في تشكيل الحركات وكيفية التعبير بها في كل من مجال الدراما والرقص".[١]

ثامناً: المسرح والرقص:

المسرح فعل حركة قبل أن يكون كلمة، فالحركة أساس هذا النشاط، وتعد الحركة نوع من اللعب، واللعب ايضاً نوع من أنواع الرقص، والرقص هو البذرة الأولى في نشأة المسرح الأولى في القرن الخامس قبل الميلاد، وربما قبل ذلك وتعتبر الحركة أداة أساسية من أدوات فن الممثل إلى جانب الكلمة عندما كان المسرح عارياً من كل مظاهر التفسير والزينة. وكان المسرح في البدء حركة ثم كلمة".[٢]

وكان الرقص جزءً أساسياً في الحياة الاجتماعية في كثير من الثقافات ويعتبر من مكونات الفنون، والرقص في المسرح بديل للغة المنطوقة، ويساعد في التربية الجسدية والفكرية والنفسية، ويربط الحركات بالمشاعر والأحاسيس التي تطور وعي الناس وقدرتهم على الاستجابة والتعبير والاستيعاب والإحساس والتصور والتفكير".[٣]

كما أن الرقص في حد ذاته لغة وتعبير. ويشكل الرقص مصدراً أساسياً في بعض الأجناس الدرامية مثل البالية، فالرقص من نفس الجنس بل أساس في هذا النشاط. وكذلك الدراما وهي مجسدة فوق خشبة المسرح، تحمل عناصر سمعية، هي النص والموسيقى والمؤثرات وعناصر بصرية كالتصوير، والديكور، وحركات الرقص والتمثيل، فإذا كان التمثيل يستعين فعلاً بحركات هي أصلاً من مكونات الرقص فإنه يحولها إلى نمط جديد من التعبير الحركي، غريب على أصله، يتوافق مع طبيعة فن المسرح".[٤]

---

[١] ابراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل؟ مجلة أقرأ، مايو ١٩٧٨م، دار المعارف، ص٥.
[٢] محمد نصار، وقاسم كوفعي، الاخراج المسرحي في المدرسي، ط ١ جامعة اليرموك، ٢٠٠٤م، ص ١٣
[٣] محمد نصار، وقاسم كوفعي، مرجع سابقص١٤.
[٤] محمد نصار وقاسم كوفعي، مرجع سابق، ص١٥.

المبحث الثاني

الإخراج المسرحي

تاريخ الإخراج المسرحي:

ما يتفق عليه المتخصصون في الشؤون الفكرية المسرحية أن الوظيفة الإخراجية الفنية المسرحية ليست مستحدثة فوجودها يرتبط بنشأة النشاط المسرحي ولكن دون تحديد إطاري تعريفي يحدد مهامه التوظيفية بشكل تميزي بل كان في كثير من الأحيان ضمنياً أو تحت مسميات أخرى، فالحقيقة الاستدلالية تجعل من يقوم بالتنظيم والإرشاد والتوجيه في الممارسات الطقسية لعملية الصيد مخرجاً توظيفياً لهذا الفعل الطقسي المسرحي وكذا الحال في المسرحة للطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية ، لأن الوثائق التاريخية اكتفت بالإشارة إلى تلك الوظيفة باعتبارها جزءاً من مهام الساحر أو الكاهن أو قائد الاحتفال دون الفصل بين المهام الطقسية والتكوينية الجمالية ، أي الفصل بين الإرشادات التوجيهية التي تخص الطقس وتلك التي تهتم بالتطبيقات الفنية الجمالية للتكوين الطقسي ، حيث من هذا الفصل نشأ الفعل الفني الإخراجي وتطور مع تطور مهامه، فقد سجل التوثيق التاريخي لليونان القديم أن احتفالات الديثرامث البدائية ، لها قائد يقوم بتوجيهه وإرشاد الكورس وتقسيم الأدوار بل ويبدأ الاحتفال بإشارة من قائد الكورس".[١]

كذلك نجد نماذج مشابهة لتلك الوظيفة التوجيهية الإرشادية في الطقوس الصينية القديمة والفرعونية، كما أنه مع انتقال الاحتفالات الطقسية من المراحل البدائية إلى المراحل الأدبية".[٢]

بالرغم من قدم الدراما المسرحية على مستوى الممارسة والتنظير حيث يرجع ذلك إلى ما قبل التاريخ، نجد أن فن الإخراج لم يُعرف كمسمى ومهام وظيفية إلا من خلال

[١] عبد الحفيظ علي الله، التفكير النقدي للمخرج المسرحي السوداني، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، ٢٠١٢، ص٤٨.
[٢] عبد الحفيظ علي الله، مرجع سابق، ص ٤٦.

الغرنين الأخيرين حيث خلت الدراسات المسرحية القديمة من أي دلائل تشير إلى حقيقة فن الإخراج وأبعاده وأوصافه".[١]

مفهوم المخرج قديماً:

لقد تطور عمل المخرج عبر العصور تطوراً كثيرا حتى أواخر القرن التاسع عشر لم يكن مركز المخرج في الإنتاج المسرحي قد تحدد بعد، ففي عهد الإغريق القدماء كان الكاتب أو الشاعر هو الذي يقوم بعملية توجيه الممثل والجوقة" فهذا لم يكن يعلّم الرقص(تكنيكه) للراقصين المتفردين والرقصات الجماعية فحسب ولكن كان يفسر موضوع الدراما وكان يتدخل في النواحي الفنية الأخرى".[٢]

كانوا يعهدون، في مختلف عصور تاريخ المسرح، بتفسير المسرحية إلى طوائف شتى من الناس. فلدى الإغريق، كان المسؤول عن التفسير عادةً، هو المؤلف أو مدرب الكورس الموكول إليه أمر تنسيق الإخراج كله".[٣]

وإبّان العصور الوسطى، كان المسؤول عن هذا العمل هو أحد القساوسة أو أحد رؤساء نقابات العمال، أي فرد لديه فكرة عن إخراج المسرحية".[٤]

وعندما نشأت جماعات التمثيل الجائلة الدائمة، كان المسؤول عن هذا العمل، عادة، مدير الفرقة، الذي قد يكون ممثلاً نفسه، أو مؤلفاً مسرحياً (وهذه فترة الممثل النجم أو الكاتب المسرحي هو من يقوم مقام المخرج).

وفي القرن الثامن عشر، عند نهاية شرارات الابتكار اللامعة لعصر النهضة كان المسرح مجال الممثل"the star actor" ، فاختصرت المسرحية إلى وسيلته لعرض ممثل معين أو شخصيته، كان هذا الممثل هو الذي يقرر ما يرى وما يسمع.

---

[١] أحمد زكي دراسة في عبقرية الاخراج والمدارس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١١.
[٢] بدري حسون فريد، وسامي عبد الحميد، مبادئ الإر خراج المسرحي، وزارة التعليم العالي، العراق ١٩٨٠م، ص٩.
[٣] كارل النزويرث، الاخراج المسرحي، ترجمة، أمين سلامة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠م، ص٥٥.
[٤] كارل النزويرث، المرجع السابق، ص٥٥.

فقرب نهاية القرن التاسع عشر برهن دوق ساكسيه–ميننجين–هو وفرقته من الممثلين، في برلين المميزات العظمى للتمثيل المتماسك، والذي يمكن تحقيقه عن طريق إرشاد قائد ذكي وهو "المخرج" وبرهن هؤلاء الرجال، بما أرضى معظم الناس، على أن المخرج مسؤول، ويجب أن يظل مسؤولاً عن إدماج وتنسيق جميع عناصر الإنتاج، التمثيل والمناظر والإضاءة والملابس والموسيقى، حتى تندمج معاً وتخرج وقعاً موحداً على المشاهدين. وهو الذي يقصده مؤلف المسرحية أيضاً".[١]

خلاصة ذلك نستطيع القول بأن فعل الإخراج بدأ مع بداية الفعل المسرحي ووجود الإنسان نفسه، إلا أنه لم يكن بمفهوم الإخراج اليوم، بل كانت ملاحظات يؤديها المعلم والمؤلف في قيادة الجوقة في الرقص عند الإغريق. وصاحب المجموعة عند الرومان، وقام بهذه المهمة كذلك رجال الكنيسة في العصور الوسطى، وقام بها ساكس ميينجن، وشكسبير ومولييرء حتى تطور فن الإخراج بشكله الحالي، وكان الغرض من كل ذلك هو الإشراف ووضع الخطوط الإخراجية للممثلين والإشراف على تنفيذ فنيات العرض المسرحي من أزياء وديكور واكسسوار ومؤثرات، الخ، حتى يصل النص المسرحي إلى المتلقي بالشكل الذي أراده المخرج باعتباره المسؤول الأخير عن العرض المسرحي.[٢]

الإخراج المسرحي:

يمكن تعريف الإخراج بأنه: عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية على خشبة المسرح. والحقيقة فإن المخرج وهو العامل الرئيسي في العملية الإنتاجية لا يستطيع في الوقت الحاضر أن يقوم لوحده بتنفيذ عناصر الإخراج المختلفة ولا بد من تعاون العاملين الآخرين معه لكي يتم إنجاز تلك العملية وهم الممثلون والمصممون والفنيون وإداره الإنتاج، ومن هذا نفهم أن عملية تجسيد النص المسرحي وتقديمه إلى المتفرج تغتضي وجود خبرات ومهارات معينة.

---

[١] كارل النزويرث، مرجع سابق، ص٥٥.

[٢] احمد ذكي، دراسة عبقرية فن الإخراج، مرجع سابق، ص١٢.

ولقد حتمت التجارب والمهارات والمعارف التي تبلورت عبر الزمن نوعاً من التخصص في كل عنصر من عناصر الإخراج المسرحي".[١]

إذا أردنا تعريف الإخراج المسرحي فسنقول بأنه: تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة، وكذلك هو قراءة ثانية أو تأليف ثانٍ للنص المسرحي ، وهو الطريقة الوحيدة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي المختلفة والمتعددة منظمة ومنسجمة مع بعضها البعض لتدخل ضمن رؤية فنية وفكرية واحدة ، وهذا لا يعني بأن الإخراج عملية تابعة للتأليف أو ترجمة له، بل هي عملية فنية مستقلة بذاتها، فأدوات المؤلف هي الورق والحبر والكلمات، بينما أدوات المخرج أكثر سعة وجمالاً وتنوعاً وخطورة في نفس الوقت، إنها الممثل(الإنسان) بالدرجة الأولى، فالديكور والإضاءة والأزياء والماكياج والإكسسوارات وفنون بصرية وسمعية مختلفة ، لذلك فالإخراج يكتب بلغات مختلفة ومتعددة ، هو يضعها متضافرة في وحدة عضوية قوامها ما عجزت اللغة والكلمة في طرحه، والمخرج هو الذي يبني هذه الوحدة بدقة ".[٢]

"لقد أصبح من المتفق عليه أن المخرج هو الفنان الذي يوحد بين العناصر الفنية التي تشارك في الإنتاج المسرحي ويوجهها لتصب في رافد واحد هو رؤياه باتجاه إيصال الأفكار التي يريدها إلى المتفرجين".[٣]

لا شك أن عملية الإخراج لصعوبتها قد جعلها الكثير من فناني المسرح يفكرون مئات المرات قبل الإقدام على التعرض لنص مسرحي بالإخراج.

لأن الإخراج المسرحي: هو فن قيادة عناصر العرض المسرحي، نصاً وأداءً وتشكيلاً إلى جانب الإعداد لكل هذه العناصر مجتمعة بحيث تبدو منسجمة وفي خط إيقاعي واحد ينبض في أجزاء العرض كله" لذلك فلا بد من أن يكون المخرج أياً يكن إتجاهه الفني قادراً في البداية على ترجمة النص إلى حياة وشخصيات تتحرك بشكل مقبول

---

[١] بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الاخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق – بغداد، ١٩٨٠م، ص٣.

[٢] بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مرجع سابق، ص٤.

[٣] بدري حسون فريد، وسامي عبد الحميد، مرجع سابق، ص ٣٣.

على أقل تقدير فوق خشبة المسرح وهذا يتحقق بقدرة المخرج على توزيع الأدوار وتوظيف باقي عناصر العرض بشكل يتلائم مع النص المسرحي وابداعات المخرج الصادقة".[١]

يذكر لنا التاريخ أن الفترات التي سبقت القرن التاسع عشر لم تكن فيها هوية محددة للمخرج المسرحي، فطالما كان المؤلف هو المخرج، وكما هو معلوم فإن اسيخيلوس كان يخرج مسرحياته، وموليير كذلك وفي أحيان أخرى يكون الممثل الرئيسي هو المخرج وقد يكون مدير الخشبة هو المخرج، كما كان قائد الجوقة في المرحلة الإغريقية هو المخرج".[٢]

أما المخرج الذي نعرفه اليوم في عصرنا الحاضر فهو نتاج مسرح القرن التاسع عشر، بدأ الإخراج الحديث عام ١٨٦٦م مع الدوق ساكس مينغن الذي أسس فرقته" ميينغين بليرز" وكان القوة المحركة لها، على الرغم من أن الدوق ساكس كان رساماً ومصمماً للمشاهد وليس مخرجاً بالمعنى الحرفي للمخرج، لكنه بالنتيجة استطاع أن يؤثر في كل من ستانسلافسكي المخرج السوفيتي الشهير، وكذلك أندرية انطوان".[٣]

ولعل ما بلور مفهوم الإخراج المسرحي كما نراه اليوم هو كتابات غوردن كريج التي بدأت عام ١٩٠٥م، وكان مبدأه هو الإصرار على الوحدة حيث كان يؤكد أن المسرحية ليست نصاً يتراكم فوقه الممثلون والمشاهد والموسيقى، بل هو جسد واحد أجزاؤه هي تلك العناصر المختلفة".[٤]

إن مفهوم الإخراج بعد تجربة الدوق ساكس قد تحول بشكل جذري، حيث أصبح المخرج قائداً فعلياً ومعلماً. للمخرج المسرحي مهمة مستقلة، ولكنه شأنه شأن أي شخص آخر في المسرح يجب أن يعتمد على المتعاونين معه.

---

[١] محمد نصار، وقاسم كوفحي، الاخراج المسرحي في المسرح المدرسي، جامعة اليرموك، ط١، ٢٠٠٤م، ص٤١.
[٢] احمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص١٥.
[٣] سعد عزيز دحام، جماليات التجديد في مناهج الاخراج، مهرجان النور الثاني للابداع،٢٠١٠م.
[٤] سعد عزيز دحام، جماليات التجديد في مناهج الإخراج، مصدر سابق،

هكذا كان الإخراج المسرحي قبل الدوق ساكس ولكن مع تجدد الاهتمام بالجانب الفني للمسرحية ومع تزايد السبل التقنية المساعدة على تحقيق العمل المسرحي المتقن وأهميته على الخشبة، أصبح لابد من وجود مخرج موجه للعمل، بما أن عناصر الإخراج المسرحي قد اجتمعت في عمل مسرحي نحو الهدف، لذا ظهر المخرج في المسرح المعاصر".[١]

إذاً نستطيع القول: بأن العملية الإخراجية هي الإستراتيجية الجمالية في تحويل النص المسرحي أو الفكرة التي يقوم عليها العرض إلى منظومة متناغمة من المؤثرات الصوتية والمرئية التي تحتوي المشاهد وتثير تأملاته وانفعالاته".[٢]

مفهوم المخرج والإخراج:

في البدء لابد من محاولة التوصل إلى تعريف مانع جامع للمخرج والإخراج منعاً للخلط الشائع بين الناس في تعريفهما، وضبطاً للمصطلح وتخليصه من الشوائب الكثيرة التي توقعنا فيها المتاهات التي خلقتها التعريفات المتعددة، المختلفة بل المتناقضة أحياناً، لعل من المفيد هنا تثبيت حقيقة أن المخرج والإخراج مصطلحان ظهرا في وقت متأخر من تاريخ الحركة المسرحية (عند حوالي منتصف القرن التاسع عشر).[٣]

المخرج والإخراج في اللغة:

المخرج عند الأمريكان Director وكان المخرج عند الإنجليز "Producer "وهو مصطلح يدل على المنتج عند الأمريكان إلى أن تم توحيد المصطلح عندهما فأصبح الآن المخرج. عند الإنجليز والأمريكان وكل الناطقين بالإنجليزية "Director "والمنتج عندهما."Producer" وفي ألمانيا وروسيا كانوا يطلقون على المخرج مصطلح

[١] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢،٢٠٠٧م، ص٢٣.
[٢] نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م، ص٧٩.
[٣] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥.

"Regisseur" وكلمة "Regisseur " تعني عند الفرنسيين مدير الخشبة "Stage Manager".

أما مصطلح"Miser en scene "(ميزانيسين)، الذي نستخدمه للتعبير عن رسم حركة الممثلين على خشبة المسرح، فإن الفرنسيين يطلقونه على الإخراج كما يطلقونه على الإنتاج المسرحي بكامله، إلا أنه يمكن القول بأن المصطلح قد أصبح الآن معروفاً ومعتمداً لدى دارسي الفنون المسرحية والدرامية".[١]

إن البحث عن معنى كلمتي "Director" و"Directing" في معاجم اللغة العربية" سواء تلك التي تشرحها باللغة العربية أو الإنجليزية" تقودنا إلى الفعل"Direct " ولهذا الفعل معاني عديدة من بينها (يقود، يشرح، يوجه، يدير) أما الاسم "Director "فهو الشخص الذي يقود أو يوجه أو يدير أو يشرف على مجموعة من الناس أو الوحدات الإدارية أو غيرها، وعلى ذلك يصبح الDirector لغة هو المسؤول الأول عن قيادة أو إدارة أو توجيه أو الإشراف على مجموعة أو وحدة إداريه أو شركة أو فرقة أو أي تنظيم آخر مهما اختلفت طبيعته".[٢]

ومن ذات المرجع نتعرف على مفهوم كلمة مخرج في اللغة العربية، يمكن القول بأن اللغة العربية لم تكن خالية من كلمة(إخراج) فكلمة إخراج هي مصدر الفعل أخرج وتصرف كالآتي (أخرج يخرج إخراجاً) وأخرج الشيء تعني أبرزه، وأخرج الحديث" النبوي" أي نقله بالأسانيد الصحيحة. والمعنى الاصطلاحي للكلمة " خرج خروجاً: برز من مقره أو حاله وانفصل، وخرج فلان من دينه: قضاه. وخرج على السلطان: تمرد وثار. و –فلان في العلم أو الصناعة: نبغ فيها. فهو خارجّ، وخراج. (إخراج) الشيء: أبرزه".[٣]

[١] سعد يوسف عبيد، مرجع، أسس الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٦.
[٢] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٦.
[٣] المعجم الوجيز، باب خرج، مجمع اللغة العربية، القاهرة، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٦م، ص١٨٩.

المخرج والإخراج اصطلاحاً:

أما المخرج "Director" كمصطلح فني فإن دائرة المعارف البريطانية تعرفة بأنه: (هو المسؤول عن تفسير النص واختيار الممثلين والمناظر والأزياء، يساعده في ذلك مدير الخشبة وربما يستخدم مساعدين آخرين. ويشرف المخرج على سير البروفات وعلى كل الجوانب الفنية للعرض مثل الإضاءة وإشارات رفع الستارة والإكسسوارات والملحقات والمؤثرات الصوتية وغيرها. في هذا التعريف نتوقف عند مسؤولية المخرج عن تفسير النص واختيار عناصر العرض الفنية والبشرية بجانب إدارته لمساعديه وجلسات التدريب" البروفات" وعلى ذلك يكون للمخرج نوعان من المسؤوليات:

١ – مسؤوليات فنية.

٢ – مسؤوليات إدارية".[١]

وهنالك تعريفات كثيرة للمخرج المسرحي نعرض منها التالي:

المخرج: هو الشخص الذي له المسؤولية النهائية في توجيه الممثلين مباشرة أو بطريقة غير مباشرة بواسطة أعضاء هيئة الإخراج الآخرين (مصممي المناظر، والملابس، والإضاءة، ومدير المنصة) وله حق الاعتراض النهائي".[٢]

ويرى بيتر بروك في كتابه النقطة المتحولة بأن: بوسع المخرج أن يتعامل مع المسرحية كالفيلم السينمائي، ومن ثم فهو يستخدم كل العناصر المسرحية من ممثلين ومصممين وموسيقيين الخ، كأنهم خدم له، من أجل أن ينقل للعالم كله ما يريد أن يقول".[٣]

"إن كلمة مخرج Director تعني لفظياً " الموجه" ومن هذه اللفتة في التمييز بين عمل المخرج، وضع الخطوط والتوجيه".[٤]

---

[١] سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٧.
[٢] أمين سلامة، دليل الاخراج المسرحي، العرب للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م، القاهرة، ص٨.
[٣] بيتر بروك، النقطة المتحولة: اربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة، فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، ١٩٩١م، الكويت، ص٢١.
[٤] هارولد كليرمان، حول الاخراج المسرحي، ترجمة، ممدوح عدوان، مراجعة علي كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، ط١، ١٩٨٨مص٢٤.

المخرج هو" المنسق لمجهودات المؤلف، الممثل، مصمم المناظر، والمشتركين الآخرين في العرض المسرحي".[١]

من المعلوم أن المخرج هو الذي يخرج النص من حالته المجردة الكتابية إلى حالة المعايشة والتجسيد الحركي الملموس. ومن ثم يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من المخرجين، المخرج المفسر (المخرج الحرفي)، والمخرج–المرآة (المخرج الذي يغير ويحافظ على روح النص)، والمخرج المبدع (المخرج الذي يغير النص ويعيد بناءه من جديد)".[٢]

كما أكد ذلك نديم معلا بأن حدد للمخرج ثلاثة وجوه:

١ – المخرج–المفسر: وهو الذي يفسر للممثل دوره ويُريه كيف يؤديه.

٢ – المخرج–المرآة: التي تعكس ملامح وسمات الممثل الشخصية.

٣–المخرج–المنظم: منظم العرض المسرحي: وهو الذي يدير شؤون العرض المسرحي ويشرف عليه. يقول، نحن كمتفرجين لا نعرف إلا الوجه الثالث، لأننا نراه عياناً، مادياً محسوساً أمامنا. نراه في عناصر العرض، في الحركة والديكور والإضاءة والأزياء الخ، في حين أن الوجهين الآخرين غير ملموسين، ولا يقاربان المتفرج".[٣]

إذاً المخرج كما يردد الكثيرون، هو ذلك(المايسترو) أو قائد الأوركسترا، الذي يتطلع العازفون إلى عصاه. وإن لم يتجاوبوا مع علاماته، توقفوا عن العزف.[٤]

وكل ذلك ينصب في إناء واحد بأن المخرج هو الشخص المسؤول عن العرض المسرحي منذ البداية من اختيار النص والممثلين والفنيين، إلى أن يخرج النص بشكله النهائي إلى مجموعة المشاهدين.

---

[١] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٣٢.
[٢] جميل حمداوي، الاخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح،٢٠١٠م، الشارقة، ص٤٧.
[٣] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٣٦.
[٤] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٤٣.

وظيفة المخرج:

المخرج في المسرح المعاصر: هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي: هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، وإن لم يكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية".[١]

المخرج:

هو الذي يختار النص المسرحي، أو يوافق عليه على الأقل" إذا قامت إدارة الفرقة باختياره" وهو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي: مكان العرض، والفنانين التعبيرين من ممثلين وراقصين وموسيقيين".[٢]

ولما كان المخرج رئيس هذه الجماعة المفسرة، فله وظيفة ثلاثية المهام: فأولاً، يجب عليه أن يحدد بالضبط الأثر الذي يحاول المؤلف المسرحي أن يحصل عليه بمسرحيته.

ثانياً: يجب عليه تصميم خطة إخراج تنتج الأثر المطلوب، على المشاهد.

ثالثاً: يجب عليه أن يستخدم كافة فنون المسرح لتنفيذ خطته. ولتحقيق هذا العمل، لابد أن يكون المخرج ذا إدراك".[٣]

لقد أصبح من المتفق عليه أن المخرج هو الفنان الذي يوحد بين العناصر الفنية التي تشارك في الإنتاج المسرحي ويوجهها لتصب في رافد واحد هو رؤياه باتجاه إيصال الأفكار التي يريدها إلى المتفرجين، لذلك فإن مهمته تتعدى توجيهه الممثلين إلى توجيه المصممين والمنفذين وتصل أحياناً إلى توجيه الإداريين والمتفرجين أيضاً، فهو ليس مفسراً وإنما خالقاً ومنظماً أيضاً".[٤]

ومن مهام المخرج أيضاً، استخلاص الفكرة من وراء كل العبارة بالتحليل، أو بالتفكيك.

---

[١] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ٢٠٠٧م، ص١٤.
[٢] سعد أردش، مرجع سابق، ص١٥.
[٣] كارل النزويرث، الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥٥.
[٤] بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مرجع سابق، ص٣٣.

–توجيه صوت الممثل ومشاعره لخدمة الفكرة التي استخلصها خلال رؤيته في إخراج النص المسرحي المعين.

– توجيه حركة الممثل تجاه الفكرة المستخلصة من الحوار والعلاقات والدوافع مع مراعاة تناغم الحركة شكلاً في حالة صنع اكتمال فني.

– إيجاد حلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد عن طريق التصوير والتخيل واستشارة المصممين والمساعدين".[١]

ولكن الوظيفة الأساسية التي تغتضي من المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي، هي اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية، بحيث تتوافر لكل منهم المقومات الفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها، وبحيث تتوافر لجماعة الممثلين إمكانيات التواؤم في مجموعة عمل واحدة تتعايش فترة من الزمن تطول أو تقصر حسب ضرورات العرض المسرحي، ثم تأتي وظيفة تدريب مجموعة الممثلين على أدوارهم".[٢]

والمخرج في بدايات تشكيل مهنته، أي قبل أن تتبلور لتأخذ شكلها الناجز، الذي نعرفه اليوم، كان يُفهم على أنه القدرة على التحريك، وبث الحياة عبر الحركة التي يقوم بها الممثل على خشبة المسرح. بيد أن تحريك الممثلين، ليس إلا لحظة من لحظات عمل المخرج".[٣]

إذاً وظيفة المخرج هي ليست تحريك الممثلين على خشبة المسرح، وليست اختياراً للنص فقط، بل تتعدى ذلك بأن يكون هو المسؤول النهائي والعقل المدبر لكليات العملية المسرحية والإدارية.

---

[١] أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط ١، ٢٠٠٤م، ص١٤.
[٢] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص١٥.
[٣] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٣٥.

المبحث الثالث

التكوين في العرض المسرحي

التكوين: هو الترتيب المعقول للناس المؤدى في مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد والثبات والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناس."[١]التكوين: ليس كلمة عابرة نمر عليها، بل كلمة يجب أن نقف عندها كثيراً، وهناك الكثير من الآراء التي إختلفت بمضامينها في التعبير عن التكوين كمفهوم مسرحي ولكنها اجمعت بمضمونها وتقارب آرائها كفكرة.[٢]

كلمة التكوين على المستوي اللغوي:

كلمة تكوين وردت على أساس وصيغة (كون) و(كان) و(وكن). وفي هذا الجانب نستعرض أصلها ومعناها في عدد من القواميس العربية بما يستوفي تعريف وتقريب معنى ومفهوم الكلمة: وردت في قاموس مختار الصحاح والمصباح المنير والقاموس المحيط، كالتالي (كان ناقصة وتحتاج إلى خبر وتامة بمعنى حدث ووقع ولا تحتاج إلى خبر تقول أنا أعرفه منذ كان أي منذ خُلق، وتقول كان كوناً وكينونة وكونه فتكون أي أحدثه فحدث، وكون الله الشيء فكان أي أوجده والكون واحد الأكوان والمكانة المنزلة والموضع.[٣]

وتشتق كلمة التكوين من كون يكون تكوينا، وكينونة الشيء صورته وجمعه تكاوين الصورة والهيئة".[٤]

المستوى الاصطلاحي للتكوين: التكوين في مفهومه العام هو: الانتقاء والتنسيق تبعاً لبعض المبادئ، وضرورة أساسية في الفن وفي معظم ألوان الجمال الطبيعي إن لم

---

[١] ألكسندر دين، اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٧٣.
[٢] النت، مغال بعنون، جماليات التكوين في العرض المسرحي.
[٣] عوض الكريم الزين البشري-لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية-رسالة دكتوراه-غير منشورة-جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا-كلية الموسيقى والدراما-يوليو ٢٠١١م.ص٤٠.
[٤] معجم المنجد في اللغة العربية والاعلام، بيروت، دار المشرق، ط٢،

يكن كلها وتسمى عملية الانتقاء والتنسيق في فن باسم التكوين. والتكوين وسيلة هامة في الدراما لتوضيح وتركيز القيم العقلية والعاطفية في الإخراج".[١]

للتكوين عدة عوامل مساعدة أو عوامل رئيسة في التكوين. شكل التكوين، وهذا ما أكده (أ.ف. فايفليد) بقوله" التكوين ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني، ويشير أيضاً إلى التكوين هو تصميم حركة العمل الفني، وهو عملية تجسيد المعنى الذي يشتمل على جميع عناصر العمل الفني بدون استثناء".[٢]

ويقترب الإسكندر دين في تعريفه للتكوين من فايفيلد بالمضمون من تعريف التكوين " وهو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة، ومع ذلك فهو ليس يعني الصورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور ولكنه حالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل، إنه التكنيك وليس التصور.

ويرى الإسكندر كذلك في نفس المرجع في ذات الصفحة أن التكوين: هو الترتيب المعقول للناس الموجودين في مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد والثبات والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناس".[٣]

من خلال تعريف فايفيلد والإكسندر دين للتكوين، ويقترب الإسكندر من فايفيلد بالمضمون من أن تعريف التكوين " هو بناء شكل أو تصميم المجموعة ومع ذلك فهو ليس صورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكأنه حالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل لأنه لا يرى الحكاية أنه التكنيك وليس الصورة".[٤]

إذاً التكوين هو تكنيك عند الثاني وهو عملية تجسيد المعنى عند الأول ، لكي نقترب من طروحات الاثنين نقول إنهما يقتربان من معنى واحد هو أن التكوين نتيجة ربط ومزاوجة كافة عناصر العمل الفني لكي نصل إلى الشكل المتبقي أو الذي نريده أو

---

[١] عوض الكريم الزين البشري، مرجع سابق، ص٤١.
[٢] النت، مغال بعنوان التكوين في العرض المسرحي.
[٣] ألكسندر دين، مرجع سابق، ص١٧٣.أنظر كذلك مغال التكوين في العرض المسرحي.
[٤] النت، مغال بعنوان التكوين في العرض المسرحي. نقل عن http:ll alnlasrah.com

نطمح بالوصول لكى نعبر عن حالة ما لموضوع ما، ولكن هنالك عدة عوامل ،عناصر لابد تواجدها لكى نحصل من خلال اندماجها وربطها مع بعضها على شكل التكوين: والذي هو الترتيب المعقول للناس"الممثليين" في مجموعة على خشبة المسرح من خلال إستعمال التأكيد ، الثبات،التتابع، والتوازن، لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناس.[١]

وبما أن التكوين ليس صورة كما يرى الإسكندر دين، وإنما هو بناء شكل أو أشكال من خلال التعرف بالمجموعة المتواجدة والمتشاركة في صياغة العمل الفني، حيث يقوم المخرج ومن خلال هذه المجموعة بتكوين تكوينات معبرة عن روح العمل، وتعطي بذلك شكلاً حركياً يتسم بالجمال، فالتكوين يدخل بكل شيء فني قصدي، والتكوين يقترب من الفن التشكيلي باعتبار اللوحة أيضا لها تكوين، ولكن تكوين اللوحة ثابت وذو مساحة محددة وإطارها واحد عكس التكوين في العرض المسرحي، الدرامي الذي يسير وفق متغيرات النص. والتكوين ليس حكراً على خشبة المسرح وإنما حتى في السينما والتلفزيون". [٢]"ومن ذلك يمكن أن نعرف التكوين في شكله الوظيفي كما يراه هينج نيلمز في كتابه الإخراج المسرحي بأن: التكوين هو " الإنتقاء والتنسيق تبعا لبعض المبادئ، ضرورة أساسية في الفن وفي معظم ألوان الجمال الطبيعي إن لم يكن كلها، وتسمى عملية الانتقاء والتنسيق في الفن باسم التكوين. والتكوين وسيلة هامة في المسرح لتوضيح وتركيز القيم العقلية العاطفية في الإخراج، وإذا جاء التكوين ممتعاً في حد ذاته خلق قيماً جمالية"[٣]

العوامل التي من خلالها يتم الحصول على التكوين: وأول هذه العوامل هو:

التأكيد: هو العامل الأول في التكوين الذي سنلتزم به، ولما كان لكل إنتاج فني عنصر تأكيده، وجب أن يكون لكل مجموعة عليى خشبة المسرح شخصها أو شخصياتها

---

[١] نقل من، النت، مغال التكوين في العرض المسرحي، انظر كذلك الاسكندر دين، مرجع سابق، ص١٧٣.
[٢] الكسندر دين، مرجع سابق، ص ٤٣.
[٣] هينج نليمز، الاخراج المسرحي، ترجمة، أمين سلامة، مطابع مؤسسة فرانكين، القاهرة، ١٩٦١، ص ١١٤.

المؤكدة، مشكلة المخرج الأولى تحل نفسها بنفسها بإختيار الشخصية التي يجب أن تتركز عليها أنظار الجمهور على الفور. وكل الآراء العلمية التي عّرفت التأكيد لم تذهب بعيداً عن تقارب هذه الآراء بعضها لبعض، فجميع الآراء كانت متقاربة بالعملية الموجودة داخلها، والتأكيد هو إبراز الشخصية أو الممثل الذي يؤدي شخصية مهمة على خشبة المسرح وتسليط الضوء على الشخصية من خلال استعمال التأكيد ومن خلال التأكيد إزاحة مشكلة من المخرج وذلك بإبراز الشخصية التي يريد هو إبرازها، وبالتالي يتعرف الجمهور على الشخصية التي أكد عليها المخرج وذلك بإبرازها، ونجد هناك عدة طرق ووسائل للحصول على هذا التأكيد".[١]

طرق الحصول على التأكيد:

١ – أبسط الطرق في هذا المجال استخدام الأوضاع الجسمية القوية والمساحات والمناطق والمسطحات والمستويات، وهذه العوامل الأربعة، توصف بأنها درجات متفاوتة ومتنوعة من القوة تسهم في هذا العنصر الأول من عناصر تأكيد التكوين، ويمكن الحصول على التأكيد كذلك عن طريق التضاد، عن طريق وضع الجسم: الوضع الجسمي القوي هو أبسط الطرق التي تؤدي للحصول على التأكيد، ففي مجموعة من الناس واقفين على خشبة المسرح في أوضاع جسمية مختلفة فإن الشخص الواقف في وضع مواجهة كاملة بالجسم هو الذي سيتلقى التأكيد.

٢–**عن طريق المنطقة أو المجال:** يستخدم وضع المنطقة كثيراً للتأكيد، فإذا وزعت مجموعة من الناس على خشبة المسرح دون أن يكون لها شكل معين فسينقل التركيز إلى الممثل الواقف في منطقة الوسط، إذا تساوت الأشياء الأخرى مثل أوضاع الجسم.

٣–**عن طريق المسطح:** إذا تساوت العوامل الأخرى كأوضاع الجسم مثلاً، يكون المسطح الأسفل هو أقوى المسطحات وأن شخصاً في هذا الوضع سوف يتلقى التأكيد.

[١] الاكسندر دين، مرجع سابق، ص١٧٤.

٤-عن طريق المستوى:

تتيح المستويات منهجاً أكثر استخدما، فانتباه المشاهد يجتذبه ما هو أعلي من مستوى الخط العادي (المنتظم) للرؤية، فاذا كانت مجموعة من الناس جالسة فوق المنصة، ووقف الشخص المهم أو جلس على ذراع مقعد أو حتى جلس في مقعد بمسند عال، ففي هذه الحالة سيكون مؤكداً للعيان.

٥-عن طريق التضاد:

التأكيد من خلال التضاد يكون عن طريق الممثل أو الشخص المراد التأكيد عليه يتم ذلك بطريقة العكس، أي الممثل الذي يجلس أو يقف عكس بقية الممثلين حتى ولو كان ذلك في وضع مختلف أو ضعيف وبالتالي يحصل هو على التأكيد".[١]

إن الهدف من التنوع بطرق الحصول على التأكيد بالإضافة إلى الجانب الوظيفي بطرق التأكيد، هنالك الجانب الجمالي الذي يتكون من خلال هذه الطرق والتي من خلالها إغناء الجانب البصري للمشاهد بتنوع المستويات والأشكال كي لا نجعل العين ترى شكلاً واحداً على خشبة المسرح مما يولد تعب العين للمشاهد من رتابة الأشكال التي يراها على خشبة المسرح، والتأكيد ذو أهمية كبيرة للتعريف بالشخصيات للجمهور حتى يعرف الجمهور من هم الممثلون؟ فإذا عرف الشخصيات كأسماء ودلالات يستطيع أن يبني تصوره على هذا الأساس.[٢]

أنواع التأكيد: ما ذكر سابقاً هو تأكيد شخص واحد، ومع ذلك فكثيراً ما نحتاجه في أية مسرحية إلى تأكيد أكثر من شخص، وفي بعض المشاهد أو مواقف الذروة في مشهد يكفي أن نؤكد شخصاً واحداً، ولكن معظم المشاهد من ناحية أخرى تحتاج إلى تأكيد شخصين أو ثلاثة أو أربعة أو أكثر.

---

[١] الاكسندر دين، مرجع سابق، ص١٧٦.

[٢] ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، دليل الي فن بناء المسرحية والمبادئ الاساسية للدراما، ترجمة د عبد الله معتصم الدباغ، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م، ص٧٦.

وهنالك أربعة أنواع للتأكيد:

١-التأكيد المباشر.٢-التأكيد المزدوج.٣-التأكيد المتنوع.٤-التأكيد الثانوي.

١-التأكيد المباشر:

وهو عبارة عن ترتيب الأشخاص على خشبة المسرح بحيث يتجه الاهتمام مباشرةً وبسهولة وسرعة إلى الشخص المطلوب التوجيهه والتركيز عليه.

٢-التأكيد المزدوج:

وهو عبارة عن ترتيب الأشخاص بحيث يتجه الاهتمام إلى شخصين متساويين في الأهمية في مشهد واحد، ويستخدم هذا الأسلوب حينما يقوم بتأدية جوهر المشهد في النص المكتوب كل من الشخصين أو كما يسمى بالمشهد المتساوي القسمة.

٣-التأكيد المتنوع:

هذا أصعب أشكال التكوين، لكنه من الأشكال التي كثيراً ما يلجأ إليها في المشاهد التي تضم مجموعات كثيرة من المسرحيات، ففي كل مسرحية نجد مشاهد تضم شخصيتين، أو ثلاثة تعد عادة ضعيفة من حيث فنية الكتابة المسرحية، ونلاحظ في التأكيد المتنوع هو تأكيد على أكثر من شخص أو أربعة، على خشبة المسرح وجميعهم من حيث الأهمية مهمون ورئيسيون وهنا يكون التأكيد عليهم تباعاً وفي أوضاع، من الجسم وتكون متسلسلة، وبذلك تحصل جميع الشخصيات المهمة على التأكيد.[١]

٤-التأكيد الثانوي:

التأكيد الثانوي قريب جداً من التأكيد المزدوج، ولكن وضع وتأكيد شخصية ثانوية مسألتان مختلفتان كل الإختلاف، ومع ذلك فهذا الاختلاف كثيراً ما يلقى الإهمال والتجاهل، وقد يكون الشخص الثانوي للتأكيد ضمن مجموعة لا تضم غير شخصية

[١] الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠١.

أساسية من حيث التأكيد أو قد يحدث أن يكون هنالك شخصان أو ثلاثة أو حتى أربعة شخصيات مؤكدين غيره. [١]

الثبات: عنصر يؤدي إلى إشباع الرغبة الداخلية في الإنسان للأشياء المتنافسة. حيث إن أي منظر أو صورة مفتقرة للثبات تشيع في الإنسان حالة من النفور لأنها تبدو له كما لو كانت غير مستقرة أو كأنها تطير في الفضاء.[٢]

الثبات: هو عامل من عوامل التكوين تشد الصورة أو تربطها بالمنصة، وهو الذي يحد ويحدد الفضاء " المسافة"، أنه العامل الذي يرضي النزوع الداخلي في الإنسان للتناسق في ذواتنا وفي كل ما نرى بقوة الجاذبية، فالصورة المفتقرة إلى الثبات تبدو وكأنها تطير في قلب الفضاء ولهذا السبب تبدو منفرة".[٣]

الثبات:

هو عامل من عوامل التكوين كي تشد الصورة المسرحية، الصورة هي رؤية المتفرجين لخشبة المسرح وحولها البرواز المسرحي في لحظة معينة محصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقات فنية مع بعضها، ومع المنظر المسرحي بكل عناصره المختلفة.[٤]

فعليه يجب على المخرج المسرحي أن يثبت الصورة المسرحية أو التشكيلات، والتشكيلة هي " عملية أوضاع ومواقف اللاعبين فوق خشبة المسرح ولا شك إن التشكيل في نظر المخرج خاضع لأسس نفعية وجمالية أيضاً".[٥]

وعلى الرغم من أن التنوع الموجود في الثبات صفة صالحة ومناسبة للاستعمال في كل عناصر التكوين . التأكيد، الثبات، التتابع، والتوازي، فهو يستخدم بنوع خاص في عوامل التأكيد التي هي وضع الجسم، المناطق المسطحات، المستويات، المسافة،

[١] أ الاكسندر دين، اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص ١٠٢.
[٢] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٢٥.
[٣] الاسكندر دين، مرجع سابق، ص٢٢٠.
[٤] أابراهيم حمادة، معجم المصطلحات النقدية، مرجع سابق، ص١٢٢.
[٥] ألكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٢٢.

التكرار". [1] والتكرار قد يبدو التكرار وسيلة مبتذلة ولكن عندما تكون الغاية أساسية يكون ضروري التأكيد أن بعض النقاط المهمة أو بعض العلاقات بين الشخصيات أو بعض الدوافع القوية تبقى واضحة في أذهان المشاهدين".[2]

التتابع: هو عبارة عن ربط الوحدات سوياً على المنصة بواسطة المسافة أن هذه المسافة المقررة لابد أن تكون ذات تواتر منتظم أو ظهور متكرر لقدر من تلك المسافة.

التتابع بمفهومه الشامل فهو يعني علاقة مسافية، وهو في تأثيره عبارة عن نبرة تحدث بانتظام، إنه إيقاع في التكوين، إيقاع في المسافات الفاصلة بين الأشخاص أو المجموعات على خشبة المسرح، والتتابع وسيلة بالغة الأهمية لربط التكوين حينما يكون متسعاً ومنتشراً يغطي مساحة المسرح كلها والتركيز البؤري المنوع يكاد يحتاج دائما إلى استعمال التتابع".[3]

التوازن: إن عملية خلق التوازن على خشبة المسرح تتم من خلال التساوي في توزيع التشكيلات والمجامع التي تشغل قطاعا أو قطاعين لا أكثر توازن نفسها بنفسها، إذ لا تستطع عيون النظارة أن تشمل المسرح كله، بل تتركز على التشكيلات وتنتقي مركز التوازن الصحيح من تلقاء نفسها، وهكذا نكون قد حصلنا على التوازن المسرحي والذي هو، إحداث تعادل في الصورة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية والشخصيات والألوان والظلال والأحجام والأنوار".[4] يميل الإنسان عندما يرى كفين غير متعادلتين إلى المعادلة بينها ورفع الجانب الراجح، وكلما طالت مراقبته له كلما زاد ضيقه بسبب هذا الموقف غير المتكافئ، فإذا كان أحد جانبي التكوين الموجودة فوق المنصة متكافئاً مع الجانب الآخر، نقول إن التكوين متوازن. وهذا عامل مهم في إحداث تأثير لطيف، وهو الغاية الدائمة التي يسعى إليها التكوين".[5]

---

[1] ألكسندر دين، المرجع السابق، ص١٧٧.
[2] ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، مرجع سابق، ص٧٥.
[3] الكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٢٧.
[4] النت، مغال بعنوان جماليات التكوين في العرض المسرحي، منتدى الاعلام التربوي، العراق قسم المسرح، ٢٢ديسمبر١٠١١م
[5] لكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٢٧.

القواعد الأساسية للتكوين:

تقوم القاعدة الفنية على جملة من القوانين البصرية والشكلية باعتبار إن عملية المشاهدة، الفُرجة هي عملية فيزيولوجية غريزية تعتمد بشكل أساسي على الرؤية البصرية، والتي تلعب فيها العين البشرية دوراً مهماً وأساسياً في التوليف الغريزي ما بين العناصر، فالعين ترى ما هي مجبولة عليه وهي الطريقة التي يتم وفقها تحديد قواعد التصميم والتكوين البصري من ناحية ، ومن ناحية أخرى تلعب الجوانب السيكو فيزيولوجية كالتوازن والثبات ، والتي هي لازمة حتمية ومصدر آخر لهذه القواعد ، والثبات هنا لا يعني بالضرورة عدم الحركة وإنما يعنى الاستقرار والاستقامة ، فالحركة إذا لم توجد في الأجسام فإنها فطرة في العين البشرية والتي هي في حركة دائمة في حال وجود الضوء ، وهذه الخاصية المتفردة فيه أصبحت المنطق الأساسي لكل الآليات التي تصنع لأغراض التصوير. هناك قواعد أساسية للتكوين الشكلي تتلخص في."[١]

الأهمية:

وتعني التركيز على مفردة من المفردات ضمن السياق العام لموضوع التكوين البصري، وقد يكون أيضاً بالتركيز على جملة من المفردات تشكل وحدة موضوعية وشكلية لا يمكن الفصل بينها وتوجد في منظومة علاقات مع وحدات أخرى ضمن نفس الإطار إذ لابد أن يحتوي على الشكل البصري الذي يقتضي وجود عناصر أخرى ثانوية لتأكيد المكون البصري، إذ تصبح بقية العناصر مكونات ثانوية وتتضمن بعداً جمالياً صرفاً.

التشويق:

التوتر: يجب أن يبعث التكوين على نوع التوتر، بصرف النظر عن موضوع التصوير الفني، أو الفعل في القصة، يحدث ذلك التوتر حين لا يُسمح لعين المتفرج بالاستقرار

[١] عوض الكريم الزين البشري، مرجع سابق، ص٤٧.

على عنصر واحد، حيث تُدفع العين باستمرار للانتقال بين العناصر المتباينة، أو المتنافسة، ومن خلال هذا التواتر يتم توصيل التكوين للمتفرج".[1]

الدلالة للعناصر المرئية للتكوين:

العناصر المرئية في التكوين لها تأثيرها الواضح على مزاج المتفرج وهي تدخل في التكوين الأساسي للوحة لما له من تأثير الخط والكتلة والشكل.

الخط: الخطوط المسيطرة في التكوين المسرحي يجيء الوصول إليها عن طريق وضع أجسام الأشخاص. فالأوضاع المنحنية وكثير من أوضاع الجلوس والتساوي العام.

ويمكن تقسيم الخطوط الداخلة في أي تكوين إلى خطوط أفقية ورأسية ومائلة وهذه الخطوط قد تعالج بالشكل أو المنحى أو التقاطع للحصول على تأثيرات إضافية. فسيطرة الخطوط الأفقية تخلق شعوراً بالراحة أو الضيق أو السكينة أو البعد أو الضنى أو الاسترخاء في المشاهد، وتعتبر الخطوط الأفقية عن الثبات والثقل والرتابة والراحة وغير ذلك من الصفات.

أما الخطوط الرأسية: فتعبر عن الارتفاع والعظمة والكرامة والأبهة الملكية أو التأثير الغلاب الذي يفرض نفسه بقوة، وكما تعبر عن البرود والصفات الروحية أو السماوية أو الصفات التي تعبر عن السمو والطموح.

الخطوط المائلة: قلما تستخدم، لكن في الأحوال النادرة التي تستخدم فيها فهي تعبر عن معنى الحركة أو ما هو غير محسوس، أو مصطنعاً وحيوياً.

الخطوط المستقيمة: تعبر عن القوة والصرامة والتمسك بالشكليات والقوة والبساطة والقرب والانتظام.

الخطوط المتقطعة: تعبر عن البعد عن الرسميات وعدم الانتظام والتواضع والضآلة والغرابة والاستغلال. واضح من استخدام دلالات هذه الخطوط أو الأنماط ليست كلها

[1] عوض الكريم الزين البشري، مرجع سابق، ص٢٨.

متميزة أو مستمرة أو منفصلة فقد تكون الخطوط الرأسية مستقيمة أو منحنية، وقد تكون الخطوط الأفقية مستقيمة أو متقطعة.[١]

الكتلة: مجموعة من الناس يقابلها فرد، وثقل الكتلة له شأن هام فيما يتعلق بالتوازن.

الشكل: للشكل أهمية في التعبير عن التأثير المزاجي للموضوع من خلال الترتيب التكويني، ويتم الحصول على التنوع في العرض المسرحي عن طريق التنوع الكبير في الشكل خلال مسار الفعل "[٢]

العلاقة بين التكوين والتصوير التخيلي:

التصوير التخيلي: هو التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية. وهو وضع الشخصيات في موضع بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض الأمر الذي يؤدي إلى نقل طبيعة المواقف الدرامية إلى النظارة دون استخدام الحوار والحركة. دور التكوين هو تنظيم وإعادة وترتيب التكنيك والمزاج الخاص بالموضوع على أساس عقلي، أما التصوير التخيلي فيسهم بالمعني أو الفكر. وهنا يكون التكوين معبراً عن الإحساس أو المزاج الذي ينطوي عليه التصوير.[٣]

من خلال ذلك يمكن أن نقول: أن أول تعريف للتكوين ومنذ أقدم العصور كان يعتمد على المحاكاة في أبسط أشكالها، وما دام كل مشهد قابل للتموضع فنياً إن النتائج بشكل مباشر وغير مباشر أيضاً، ترتبط بالعناصر الفنية الأولى أي بالخامات التي سيحولها الإنسان إلى فن من الفنون. "من خلال ما ذكر نستنتج أنه ليس هناك عنصر واحد فقط من خلاله يمكن أن نحصل على التكوين، بل إن هناك مجموعة عناصر مثل التأكيد، التتابع، التنوع التوازي، وجميعها تكون شيئاً واحداً اسمه التكوين الذي يشاهده المتفرج على خشبة المسرح. والتكوين هو عنصر بصري وليس عنصر سمعي.

---

[١] الكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٤٥.
[٢] االكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٤٦.
[٣] الاكسندر دين، مرجع سابق، ص ٢٤٣.

الفصل الرابع

العناصر الإخراجية في رقصة الكَّيسة:

كما ترى فاطمة العذب فإن " المعلومات الخاصة بالرقص تتضمن أساساً الفهم الوظيفي في مجال الحركة والتكوين وفي بعض الأحيان الجوانب الفلسفية والتاريخية، وكذلك التقديم والتعريف بالرقص ودوره ومكانته في التربية عامة، وكذلك المعلومات الخاصة والمرتبطة بالرقص".[١]

وصف وتحليل عناصر الإخراج في رقصة الكيسة:

عناصر الإخراج المسرحي، هي المكونات الأساسية للعرض المسرحي، ويرى الباحث بأن العرض المسرحي كالبناء المعماري، لا تتكون صورته النهائية إلا بإستكمال عناصره والأدوات المكملة له.

ينتخب الباحث هذه العناصر وقد لا تكون هذه كل عناصر الإخراج المسرحي ولكنها أكثر العناصر شيوعاً في مسرحنا اليوم. وهي العناصر المكونة للعرض المسرحي.

١ – النص المسرحي.٢ – مكان العرض المسرحي.٣ – الممثل المسرحي. ٤ – الديكور المسرحي. ٥–الماكياج المسرحي.٦– الاكسسوار المسرحي.٧. الإضاءة المسرحية.٨ –المؤثرات الصوتية. ٩–الجمهور.

قد تتفاوت أهمية هذه العناصر من عرض إلى آخر أو وجهة نظر دون أخرى، ولكن الثابت أن كل عنصر من هذه العناصر له أهمية محددة خاصة يقوم بها أثناء العرض المسرحي ولها أهمية في الإخراج المسرحي، ولا يجب النظر إلى العناصر التقنية كالأزياء والديكور والإضاءة والماكياج والمؤثرات الصوتية باعتبارها مجرد عناصر مكملة أو غير أساسية ومن الممكن الاستغناء عنها لأنها مع بقية العناصر تشكل صورة العرض المسرحي الحقيقي، وتلعب دوراً جمالياً وتعطي للمسرح أبعاده

[١] عبد المنعم حسن حاج عبد الله، التعبير الحركي لدي قبيلة الأشولي، رسالة ماجستير غيرمنشورة، جامعة جوبا، كلية الفنون والموسيقى والدراما، فبراير ٢٠٠٨م، ص٩٦.

الفنية وتعمق متعة التذوق وسحر الفرجة المسرحية، هذا عدا أهميتها الدلالية المتعددة لأن عناصر الإخراج بمفردها أو بمجموعها تشكل لغة أو عدة لغات موازية تستطيع أن تخاطب المتفرج وتوصل إليه معلومات وحقائق وأفكار ومشاعر، وتؤثر بشكل إيجابي في عملية الإخراج المسرحي وعملية التلقي.

هذا إضافة للاستفادة من الرقص والطقوس والممارسات المحلية والاستفادة من عناصر العرض الموجودة في الرقص الشعبي بجبال النوبة لأنها تملك قدراً من العناصر المسرحية والدرامية التي يمكن أن يستفيد المخرج منها في تشكيلات الحركة والإيقاع وغنى الرموز والدلالات في الرقص الشعبي.

١-النص:

تعتبر الكتابة المسرحية من أهم الوسائل الجمالية التي تساهم في إثراء الفُرجة المسرحية. وتتخذ الكتابة المسرحية عدة أنماط من بينها: التأليف والاقتباس والترجمة والتوليف والاستنباط والتكييف".[١]

إذا اتفقنا إن الكلمة هي رمز مكتوب أو منطوق يشير إلى دلالة أو مفهوم، وإن الحركة أو الإشارة هي رمز مرئي ومحسوس يسعى إلى خلق معنى، كما ترمز الكف الممدودة إلى معنى الترحيب مثلاً، نستطيع أن نصف النص المسرحي بأنه نسق رمزي من الكلمات والإشارات الحركية يسعى إلى تكوين دلالات من خلال تبادل حواري حركي يفترض وجود مفسر. أي أن العمل المسرحي هو شكل يتكون من وحدات لغوية وإشارية ويسعى إلى انتظام معنى وإذا كان أي نص مكتوب يبحث عن مفسر فإن الدراما التي تفتقر إلى المنظور الروائي بطبيعة شكلها تعتبر أكثر الأنواع الأدبية إلحاحاً في طلب التفسير".[٢]

---

[١] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص٢١.
[٢] نهاد صليحة، المسرح بين الفكر والفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص١٠٩.

النص: هو الذي يحمل الفكر المراد إقناع المشاهد به والقصة المطلوب متابعة أحداثها، كما يحمل العناصر الرئيسة لما يجب أن يسمع أو يرى، والنص المسرحي لا يكون في جميع الأحوال مكتوباً من كلمات منطوقة، وقسم إلى ثلاثة أنواع.

١-النص المكتوب:

هي نصوص ما يسمى بالأدب المسرحي حيث يقوم المؤلفون بكتابة مسرحياتهم مستخدمين اللغة شعراً أو نثراً ثم يقوم المخرجون بإخراجها والممثلون بحفظها وتجسيدها أمام الجمهور.

٢-النص المُرتجل:

فكرة يتم الإرتجال حولها أثناء مرحلة البروفات فلا يكتمل النص إلا قبيل العرض.

٣-النص الصامت:

يقصد به نصوص المايم "Mime" والبانتومايم "Pantomime"، وكلمة صامت هنا لا تعني إن العرض لا يحتوي على مسموعات فقد يستعان بالموسيقى والمؤثرات الصوتية وقد يستعاض بالحوار بالحركة والإيماءات أي بالتعبير الجسدي".[١]

في رقصة الكيسة يكون البديل للنص المكتوب هو الرقص والغناء وهو عصب الممارسة ولأنها ببساطة رقصة، والرقص هنا من نوع الرقص التعبيري الذي يحكي قصة ما عبر الحركات والإيماءات الموقعة على إيقاع الموسيقى وعازفوها هم في ذات الوقت راقصون ومغنون".[٢]

يرى الباحث بأن الصراع في رقصة الكيسة يأخذ أشكالاً متعددة في شكل الحركة وتزايد ضربات الأرجل الإيقاعية وكأنما هنالك صراع بين الراقص وقوى غيبية، ويظهر الأداء التعبيري في الرقصة طريقة وصف الراقصين أشكالاً عبر الأيادي والجسد وكأنما

[١] سعد يوسف عبيد، اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥٥.
[٢] سعد يوسف عبيد، أوراق في قضايا الدراما السودانية، مرجع سابق، ص٢٩

تشير تلك الحركات التعبيرية التي تظهر فيها بعض الهمهمات إلى شكل من أشكال الصراع أثناء الرقص. بالإضافة إلى التعبير الحركي المصاحب للأداء أثناء الرقص، ويظهر خلال ذلك الرقص الإيمائي المعبر.

أي أن الفن الإيمائي الذي مارسه إنسان قبيلة أبو هشيم في شكل رقص إيمائي وحركات وإشارات، كان خير وسيلة للتعبير عما يجول في دواخله، ووسيلة تفاهم"لغة حوارية" مشتركة مع أفراد القبيلة، وهذه الحركات الراقصة المعبرة، هي بديل للغة المنطوقة حيث التعبير بلغة الجسد، والإشارة، والإيماء، والإيقاع، والرقص.

٢-المكان في العرض:

مكان العرض المسرحي: هو المسرح أو المكان الذي تقدم فيه العروض المسرحية ويشتمل على مكان التمثيل (خشبة المسرح) ومكان الجمهور (صالة المسرح) وملحقاتها".[١]

ويرى شكري عبد الوهاب بأنه: هو ذلك المكان الذي يتصف بسمات خاصة بهدف رؤية أُناس يقدمون ويجسدون أحداثاً ويقولون بعض العبارات والجمل وتسمع ما يلقونه عليك، وكل ما ترى وما تسمع أعده أُناس آخرون، ومؤلف، مخرج، مصمم مناظر، مؤلف موسيقى. وبهذا المعنى هو توظيف كل ما يدور في المسرح". [٢]

يمثل المكان أحد عناصر المسرح المهمة، فهو المكان الذي يجد فيه زائر المسرح مبتغاه، والمكان في المسرح له ازدواجية في معناه، فهو المكان المادي (كمبنى له هيئة وشكل، ومعنى رمزي (لمكان داخل العرض أو النص أو الموضوع المقدم مسرحياً. وبهذا نجد تحديد تعريفه وفقاً من الثنائيات المرتبطة بالمكان".[٣] إن مصطلح المكان، يعني معاني عديدة أقربها إلى ذهن المشاهد تلك البيئة المسرحية التي يشرحها المؤلف

[١] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥٨.
[٢] شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص٥.
[٣] مرتضي جبريل عبد الله، مرجع سابق، ص٢٢.

في النص. أما المعنى الآخر فهو دار العرض بقسميها، المنصة المسرح أو منصة التمثيل، وقاعة المشاهدة أو صالة العرض".[١]

أ-مفهوم المكان لغةً واصطلاحاً:

المكان لغةً: والمكان لغةً عند ابن منظور " أنه الموضع والجمع أمكنة، وأماكن. وهو الفضاء غير الفارغ والمحدد، أي المسكون فيزيائياً وجسدياً".[٢]

المكان هو: الموضع والجمع أمكنة".[٣]

الفراغ لغةً: الخلو، والمكان الخالي، والفارغ الخالي".[٤]

الفضاء لغةً: ما اتسع، وخلا. فضاء: ما اتسع من الأرض، والخالي من الأرض. والجمع أفضية.[٥]

ويشير سعد يوسف عبيد بأن: يمكن للمخرج أن يقيم عرضه المسرحي في أي مكان إن شاء (ساحة عامة، مخزن، أمام مباني تاريخية قديمة. الخ)".[٦]

ب-المكان في الرقص:

المكان في الرقص مرتبط بالإنسان نفسه. وقد يصبح المكان فارغاً (فضاء) دون معنى إذا كان خالي من الكينونة والصيرورة أو خالياً من الجسد "الشخوص" فالجسد هو الذي يعطي المكان كينونته وتفسيره وضرورته وحيويته وكذلك فإن المكان يسهم في بلورة الشخصية وكيانها وأبعادها الاجتماعية والنفسية والحركية الأمر الذي يشكلها معرفياً وفكرياً وجمالياً، ويصبح المكان وعاء لها". [٧]

---

[١] شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع الطبعة الثالثة،٢٠٠٢م، ص٤.
[٢] أبن منظور لسان العرب، ج١٣، ص٤١٤.
[٣] المعجم الوجيز، معجم اللغة العربية، القاهرة، ص٥٨٨.
[٤] المعجم الوجيز معجم اللغة العربية، مرجع سابق، ص٤٦٨.
[٥] المعجم الوجيز، مرجع سابق، ص٤٧٥.
[٦] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥٩.
[٧] جاستن جون بيلي، توظيف طقوس العلاج عند الأزاندي والشلك، مرجع سابق، ص٦٤.

فالمكان لا يحقق قصيدته إلا من خلال عنصر الشخصية "الجسد"، والدرامية المحركة فتضفي قيمة للمكان وتمنحه دلالات تكسبه القوة والمرونة والتنوع، وهذه الصفة لازمة المكان".[١]

إن الرقص هو فن المكان وهو فن الزمان فالرقص يوظف استخدام المكان ويستغل وقتاً معيناً من الزمان، وهذان العنصران (المكان، والزمان) لا ينفصلان".[٢]

إن جوانب المكان يجب دراستها واكتشافها من أجل حركة واضحة وذات معنى.

فالمكان الذي يتم فيه الرقص هو ببساطة كل المكان الذي يحيط بالرقص سواء أكان ذلك على المسرح أو في أي مكان آخر".[٣]

وفي مقابلة أجراها الباحث مع (سعد يوسف عبيد) يرى في رأيه الخاص، المكان في الرقص الشعبي يشير بوضوح إلى عادات الفرجة. والرقص الشعبي في السودان يؤدى في ساحة هي أقرب ما تكون إلى المسرح الدائري. وبالتالي فإن المسرح في السودان بحاجة إلى الاستفادة من عادات الفرجة السودانية التي تعتمد على المسرح الدائري الذي يمنح المشاهد فرصة المشاركة في العرض، وعليه فإنه قال "يمكن ما يطلق عليه مسرحاً سودانياً هو مسرح دائري يسمح للمتفرجين بالمشاركة في العرض الذي تتخذ فيه الموسيقى والرقص مكاناً متقدماً بين عناصر العرض".[٤]

وهذا ما لاحظه الباحث في رقصة الكيسة، بأن الجمهور يقف في شكل دائري ويشارك في تأدية الرقصة بالتصفيق وترديد الغناء مع المغنية الأساسية في الرقصة، التي تسمى محلياً" الحَّكامة" ويصل تأثير مكان العرض مرحلة جعل المشاهد مشاركاً بصورة واضحة في الرقص" العرض". والمكان هنا يفيد المخرج في الخبرة البصرية لتشكيل العرض، في إطار المكان الشخصي للمؤدي أو المكان العام.

---

[١] منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، الاردن ١٩٩٩م.ص٦١.
[٢] فاطمة العذب العناصر الفنية للتعبير الحركي، مرجع سابق، ص٦٥.
[٣] فاطمة العذب، التعبير الحركي الحديث بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٨٧.
[٤] مقابلة، مع سعد يوسف عبيد، بتاريخ ٢٠١٦/٣/٢٤م.

٣-التمثيل:

التمثيل اصطلاحاً:

هو حرفة الممثل، وهي مهنة قديمة قدم أول إنسان شارك في تأدية الطقوس الدينية للتعبير عن ذاته بالإيماء والرقص ثم بالحوار الدرامي".[١]

والممثل بهذا المفهوم هو الشخص الذي يؤدي دوراً في عرض تمثيلي، وكانت بداية الممثل والتمثيل في بادئ الأمر كعضو في مجموعة من الراقصين والمنشدين في طقس ديني، عندما أدخل تسبس الممثل الأول إلى الجوقة فكانت بداية التمثيل عند الإغريق الأوائل".[٢]

التمثيل في اللغة:(يقال مثل ومثولاً، أي صار مثله، تمثيلاً وتمثالاً أي شبهه به وجعله مثله، مثل الرواية أي عرضها على المسرح، ومثل دور في الرواية بمعنى التمثيل وهو منقول عن المصدر (ماثل) مماثلة أي مشابهة".[٣]

ومن ذلك نجد فن الممثل فناً خلاّقاً، لذا نجد فن الممثل يهتم بالفعل".[٤]

إن الممثل: هو الوسيلة البشرية التي تتحدث بها الدراما إلينا، هو الذي يمنح الحيوية والكثافة والإنسانية للفن".[٥]

ويقول أدوين ديور: "إن التمثيل هو ترجمة أو تفسير لكلمات المؤلف، أو تجسيد لمجالات الحياة الإنسانية التي يصورها المؤلف".[٦]

وقد ارتبطت كلمة التمثيل بالمؤدي المسرحي إلى جانب عدد من الكلمات التي أطلقت على ذات مؤدي المسرح مثل كلمة مشخص، متقمص، ومؤدي، ولاعب، ومثال وغيرها من الكلمات، وقد نظر للممثل بأنه بمكان في العمل المسرحي بل أنه من أهم

---

[١] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١١١.
[٢] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص ١١٢.
[٣] المنجد في الغة العربية، دار المشرق، بيروت ،٢٠٠٠، الطبعة الثاامنة والثلاثون، ص ٧٤٦.
[٤] عادل حربي، فنون الاداء التمثيلي في السودان، الابعاد الحرفية والتقنية، ج٢، مرجع سابق، ص٣.
[٥] شلدون تشيني/ المسرح ثلاثة الاف سنة، مرجع سابق، ص١٩.
[٦] ادوين ديور، فن التمثيل الافاق والاعماق، ج١، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، ص٧.

العناصر فيه، حيث يتوقف العمل المسرحي ويرتكز على قطبين هما (الممثل، المتفرج) ويقول ماكس رانهارات: لولاهما لكان المسرح عبارة عن مبنى لا حياة فيه".[١]

وكما أشارت المراجع أن الممثل والتمثيل بدأ مع مجموعة الجوقة الراقصين، فإن المؤدي الراقص في الكيسة هو الممثل نفسه.ويتميز الراقص في الكيسة بشكل أدائي تعبيري يؤدى في أغلب أشكال الرقص أداء يشبه أداء الممثل في المسرح.

ويرى الباحث أنه في المسرح هو الممثل وفي الرقص(المؤدي) يقوم بدور الممثل.

في مقابلة مع (عادل حربي) يرى أن الأداء التمثيلي في الرقص الشعبي عموماً هو العلاقة بين "الممثل" في المسرح و"المؤدي" في الرقص، وكلهما يؤديان حركات جسمانية وإيمائية وإشارة أساسها الجسد، والحركة في ظل المكان والزمان، غير أن الأداء التمثيلي في المسرح معد مسبقاً ويتم بصورة قصدية مخطط لها عبر "المخرج" غير أن الرقص الشعبي يتم بصورة غير قصدية، إنه رقص متوارث عبر الأجيال ويتم بصورة عفوية وغير قصدية، وأن تبدو معروفة ومحفوظة نسبة للراقص، المؤدي".[٢]

ويرى الباحث الناظر لشكل الأداء سواء في المسرح أو الرقص، يجمع بينهما مفهوم الأداء وكلاهما"يؤدي فعل" وهنالك سمات مشتركة بينهما.

٤-الديكور:

يسهم الديكور المسرحي في توصيل فكرة ومضمون العرض المسرحي، والديكور هو المساحات والسطوح والكتل والفضاء والأشكال الواقعية التي تساهم في تفكيك الرؤية الإخراجية أو توحي بها والتي تخلق شكلاً متجانساً لتوصيل مضمون العرض".[٣] ويعرف إبراهيم حمادة الديكور المسرحي بأنه: هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش

[١] مرتضي جبريل عبد الله، مرجع سابق، ص٢٥.
[٢] مقابلة، مع عادل حربي، بكلية الموسيقى والدراما، بتاريخ ٢٠١٦/٣/٢م.
[٣] طارق العذاري، حرفية الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٨٦.

أو نحوها، والمقامة في الغالب فوق المسرح، لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي، أو خيالي أو منهما".[١]

يرى المعجم المسرحي بأن كلمة ديكور في اللغات الأجنبية المأخوذة من اللاتينية Decoris التي تعني التزينات في اللغة العربية استخدمت كلمتا مناظر وتزينات، واستخدمت كلمة ديكور بلفظها الفرنسي".[٢]

ومعجم المصطلحات الدرامية والمسرحية تقول الكلمة فرنسية المصدر ولكنها لاتينية الأصل ,décor ومن الأفضل تعريبها إلى (منظر) العربية متخمة بكثرة الدلالات الدرامية والمسرحية". [٣]

من المعروف أن الديكور من أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنياً بالفرجة الجمالية. والديكور يجمع بين كل من المكونات البصرية والسينمائية التي تعرض علي خشبة المسرح ويعكس لنا المكون السينواغرافي ونوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها".[٤] ويرى لويز مليكة، بأنه الفن الذي يحمل معنى المسرحية ويبلور فكرتها، وإذا كان الفن المسرحي يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي، فإن الديكور المسرحي هو أهم هذه العناصر، ويعبر عما يحتويه النص، وليس الغرض منه الرسم فقط، لكنه القدرة على ترجمة فكرة النص في معانٍ واضحة".[٥]

ويرى"عوض الكريم الزين البشري"بأن الديكور يسهم في العناصر البصرية وتأسيس الفضاء، وأصبح الديكور الآن هو التصميم الداخلي وهو الجانب الذي يتعلق بالرؤية الجمالية المجردة. والمسرح حسب مفهوم"كوف زان" هو يتكون من عناصر سمعية وبصرية لها علاقة بالزمان والمكان، والممثل كحامل إشارة دلالية.[٦]

---

[١] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٦١.
[٢] ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ١٩٩٧، ص٢١٤.
[٣] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٦١.
[٤] جميل حمداوى، مدخل الي السينواغرافيا، مرجع سابق، ص١٥.
[٥] لويز مليكة، الهندسة والديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م١٩٩٥، ص٥.
[٦] مقابلة مع عوض الكريم الزين البشري، بكلية الموسيقى والدراما، بتاريخ ٢٠١٦/٣/٢٢م.

الديكور في رقصة الكيسة ليس شكلاً ثابتاً بل هو دائماً ما يكون الديكور عبارة عن منظر طبيعي، خلفية جبل، شجر الخ، ويتغير الديكور بتغير مكان الرقص، وهو دائماً يعتمد على الشكل الطبيعي.

٥-الأزياء:

تُعبر الأزياء عن وضعية الممثلين، وتقدم لنا معلومات عن سنهم وطبيعة طبقاتهم الإجتماعية ووظائفهم وأدوارهم في المجتمع ونمط تفكيرهم، وقد تمتاز الأزياء بالأصالة أو المعاصرة، وبالحرفية والرمزية".[١]

ومن الناحية العملية البحتة تساهم الملابس المسرحية في تحقيق عدد من الأهداف الهامة، فهي تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية وجنسها وديانتها ومكانتها الاجتماعية فكأنها فهرس كامل يلخص على مستوى الصورة طبع الشخصية وطبيعتها. والأزياء المسرحية مجرد أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءاً حياً من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتساهم في تشكيل الصورة النهائية للعرض هذا إضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات".[٢] الملابس المسرحية التي يمكن من خلالها تقدم الشخصية الدرامية نفسها وبعدها الفكري والثقافي، وما على المتلقي إلا أن يلتقط تلك العلامة ليفسر الشخصية ويفهمها من خلال العرض المسرحي".[٣]

وعليه فالزي المسرحي، بوصفه إبداعاً مسرحياً في عرض ما، ويقوم بإعادة صياغة الواقع الزمكاني من وجهة نظر مصممه ومخرجه الذاتية، والتي يريدان من خلاله التعبير عن واقع زمكاني آخر مغاير، ليجعلا من هذا الواقع الجديد وسيلة للمشاركة والمداخلة وبمساندة عناصر العرض الأخرى".[٤]

---

[١] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص١٢

[٢] جوليان هلتون نظرية العرض المسرحي، هلا للنشر والتوزيع، ترجمة نهاد صليحة، ٢٠٠٠م، ص١٦٧.

[٣] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٠٣.

[٤] منال العزاوي، أبجدية فن الازياء في المسرح، الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الاردنية الهاشمية، ٢٠١٤، ص٥٢.

فالمخرج وبالإتفاق مع مصمم ومنفذ الأزياء يضفي على الملابس الرموز والإيحاءات التي تخدم فكرة الشخصيات والعرض المسرحي عموماً، بحيث أصبح ثوب الممثل، كعنصر في الإطار العريض، وهو الإطار البصري للمسرحية ككل".[١]

الأزياء أهم ما يميز الرقص الشعبي في جبال النوبة بشكل عام، ورقصة الكيسة تتكون من الشباب يلبسون بنطلوناً باللون الأسود وقميصاً باللون الأبيض وهذا يميز راقص الكيسة. والفتيات يلبسن التوب أو الاسكرت والبلوازه ودايماً ما يلبسن أزياء تسهل الحركة أثناء الرقص".[٢]

وترى (زينب عبد الله محمد) أن العلاقة بين الأزياء في المسرح والرقص الشعبي هي، أهمية الأزياء نفسها للمؤدي "الممثل "أو "الراقص" لأن الأزياء في مفهومها تعني الهوية المميزة للشعوب، والزي ممارسة اجتماعية وعنصرا ثقافي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الثقافية الأخرى كالأعراف والعادات والتقاليد والتي تختلف من إقليم إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى داخل المجتمع الواحد".[٣]

كذلك الأزياء في المسرح تعتمد بشكل أساسي على" النص" والرؤية الإخراجية والمذهب الإخراجي، وفي الرقص الشعبي هي تأتي بصورة عفوية وتعتمد على البيئة، وهي مربوطة بجوانب اجتماعية وعقائدية، وخلاصة تلك الأزياء في المسرح تتم بشكل قصدي، بينما في الرقص الشعبي تتم بشكل عفوي.

وهذا يؤكد أهمية الأزياء بالنسبة للممثل والراقص" المؤدي" والممثل. وأكدت كذلك أن الأزياء هي أساس الصورة البصرية، ولا تكتمل الصورة البصرية إلا باكتمال الأزياء والعناصر الإخراجية الأخرى ويراعى في ذلك شكل الإضاءة لأنها جزء أساسي في الصورة البصرية ولها تأثير واضح على الأزياء في المسرح.[٤]

---

[١] حيدر جواد كاظم العميدي، جماليات الازياء المسرحية، دراسة نقدية جمالية في أزياء العرض المسرحي، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥م، ص٩٥

[٢] مقابلة مع كريا كباشي عطية، مصدر سابق.

[٣] مقابلة مع زينب عبد الله محمد، بكلية الموسيقى والدراما بتاريخ ٢٠١٦/٢/٢٧م.

[٤] مقابلة مع، زينب عبد الله محمد، مصدر سابق.

٦-الماكياج:

يبرز المكياج المسرحي كثيراً من الملامح الشكلية والنفسية في الشخصية خاصة فيما يتعلق بالوجه، والماكياج يدخل في جميع أعضاء الجسم وكذلك البشرة والتشويهات والجمال وغيره، فهو إما يغير ملامح وسمات وشكل الممثل بما يتناسب والشخصية الجديدة التي يمثلها، أو يؤكد على قيم وشكل الممثل نفسه ليقربه من الشخصية ويبالغ في تحديد ملامح الوجه ويقرب الشخصية إلى الجمهور".[١]

والماكياج كاصطلاح درامي، يعني أن يّعد الممثل أو يهيأ للولوج في الشخصية، سواء اندماجاً أو عرضاً، إنه الوسيلة التي يعبر من خلالها إلى الشخصية".[٢]

ويرى جميل حمداوي (بأن الماكياج ليس فعلاً زائداً نستعمله من أجل الحفاظ على وجوهنا أو نستعمله وقاء من أشعة الكاميرا أو العاكسات الضوئية الأرضية أو العلوية، بل الماكياج تقنية وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحي وإثرائه وظيفياً ومشهديًا، ويعكس الماكياج طبيعة الشخصية وقناعها الدرامي ووظيفتها داخل المسرحية، وقد يكون الماكياج جزئياً أو كلياً طبيعياً أو اصطناعياً، وقد يكون لغوياً أو بصرياً". [٣]

ومن هنا نقول: إن الماكياج هو الذي يؤطر الشخصية ويشكلها بصرياً وسيمائياً ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق الخشبة".[٤] وعن طريق الماكياج يستطيع الممثل أن يضيف سنيناً إلى عمره أو أن يبدو في معية الصبا، وعلى المستوى الجمالي يستخدم الماكياج المسرحي في تجميل صورة الممثل، ويلعب كذلك الماكياج دوراً مهماً في الإشارة إلى الأصول العرقية للشخصيات وثقافاتها المختلفة، وله عدة استخدامات وظيفية منها التأكيد على ملامح وجوه الممثلين وابرازها والتأكيد على الملامح التي تلائم الشخصية".[٥]

---

[١] عبد العزيز صبري، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص ٩٩.
[٢] ريتشارد كورسون، فن الماكياج في المسرح والتلفزيون، ترجمة أمين سلامة، ١٩٨٢م، ص١.
[٣] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص١٣.
[٤] هومان بوشمان، عجائب المكياج السينمائي والتلفزيوني، مؤسسة الايمان، بيروت لبنان، ص ٥.
[٥] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص١٧٨.

لا شك أن لفن الماكياج تأثيراً بيناً لا يخفى على العمل الدرامي، إذ إنه يعمل على إظهار شخصياته على النحو المراد إفهامه للمتلقي.

إذ إن فن الماكياج ينطبق من الوجه بوصفه محل تعبير يبين حالة أشخاص العمل الدرامي.

الرقص الشعبي كغيره من الفنون يهتم إهتماماً واضحاً بالمكيجة، لأنها تساهم وبصورة واضحة وفعالة في خلق الجو النفسي للراقص وتساعده في الولوج إلى عالم الرقص. وبمجرد وضع الماكياج والعناصر الأخرى يتحول الشخص من مجرد شخص عادي إلى شخصية أخرى" الراقص".[١]

يدخل الماكياج بصورة أساسية في الصورة البصرية بوصفه محسِّن ومجمِّل لتلك الصورة البصرية، ويرتبط الماكياج في الرقص بصورة عامة على مجموعة من القيم الفنية ذات الدلالات البصرية، والماكياج قديم ومتأصل في كل الحضارات القديمة لأنه يدخل في الزينة والتجميل والاستعداد النفسي للمؤدي الراقص، وحتى الجمهور المشارك في الرقص يستخدم نوعاً من أنواع الماكياج بغرض الزينة والجمال".[٢]

الماكياج في الرقص الشعبي أصيل ومتأصل وضارب في القدم بشكل مختلف وفي الكيسة نجد النساء يستخدمن ألواناً مختلفة لتلوين الوجه وتجميله، في السابق كن يستخدمن "التربة" تستخرج منها الألوان. إضافة إلى مشط وكوفير الشعر بالمحلب والقرنفل لتفوح منه الرائحة الذكية.[٣]

يرى الباحث أن لأي رقصة في جبال النوبة شكلاً ماكياجاً يختلف عن الرقصة الأخرى، لأن الكمبلا تحاكي "الثور الهايج" فالماكياج يستخدم بشكل مكمل لشكل الراقص.

---

[١] مقابلة مع عايدة محمد علي، بكلية الموسيقى والدراما، ب تاريخ٢٠١٦/٣/٢٥م.
[٢] مقابلة مع عايدة محمد علي، مصدر سابق.
[٣] مقابلة مع، حسن جمعة كوة، مصدر سابق.

٧-الإكسسوار:

الإكسسوار: هي كلمة فرنسية استخدمت في المسرح المصري بمعنى ملحقات أو لتدل على الشيء الموجود فوق خشبة المسرح فيما عدا المناظر المسرحية، وأجهزة الإضاءة والملابس وتنقسم الملحقات إلى ثلاثة أنواع:

١-ملحقات يدوية: وهي الأشياء التي يستخدمها الممثل كالمنديل والسجائر والكتب.

٢-ملحقات المنظر: أشياء ثابتة فوق المسرح، لا تستخدمها اليد في التناول كمطفئة السجائر.

٣-ملحقات التزيين: كالصور المعلقة والستائر".[١]

الإكسسوار أو الملحقات التي يستخدمها الممثل على المسرح تضفي حيوية كبيرة على صورة المشهد، خاصة إذا كانت الحاجات المستخدمة جاءت من طبيعة الشخصية ودوافعها ومهنتها، لتصبح مبررة وذات تأثير على المشهد وغير زائدة أو متطفلة على المشهد والفعل المسرحي المرئي". [٢]

ويطلق أيضاً على الإكسسوارات المسرحية مصطلح المهمات المسرحية على كل الأدوات والأشياء التي تستخدم في تحقيق الأحداث المسرحية أثناء العرض، فالقتل يستلزم وجود مسدسات أو خناجر، وتوظيف المهمات المسرحية في بعض الحالات لأداء مهام خاصة في العرض فتتحول وقتها إلى عنصر فاعل في العرض المسرحي".[٣] وكذلك يطلق على الإكسسوار الأشياء: ويمكن القول بأن الأشياء في كثير من الأوقات تتحول إلى أشياء مهمة في العرض المسرحي، وهكذا يظهر لنا أن الأشياء متعددة الدلالات والوظائف والاستعمالات".[٤]

---

[١] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٨٢.
[٢] صبري عبد العزيز، مرجع سابق، ص١٠١.
[٣] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص ١٦٢.
[٤] جميل حمداوي، مرجع سابق، ص١٤.

رقصة الكيسة غنية بالإكسسوار والملحقات. أولاً: الكشكوش وهو مصنوع من شجرة الدليب من قلب "الدندور"، وشجرة الدليب موجودة في جبال النوبة لها لحاء يصنع منه الكشكوش من الزعف وداخل الكشكوش "نبات الكَوَّل" ويسمي محلياً(أولاد الكَوَّل) هذه مكونات الكشكوش الذي يربط في الأرجل عند الرجال يصدر هذا الكشكوش أصوات متجانسة ومنسجمة ومتناغمة حسب استخدام وضربات الراقصين على الأرض وعادة ما تلبس المراكيب على الأرجل مع الكشكوش وفي اليد اليمنى تُحمل عصا ودرقة في اليد اليسرى مصنوعة من الجلد بغرض الاستعراض والحماية أثناء الرقص وهنالك إكسسوارات أخرى مستخدمة في الرقص بغرض التزين مثل الطواقي الزعفية والألوان المعبرة عن الفرح ويتفاوتون في ذلك ، وهنالك صفارة عند الراقصين من الطرفين النساء والرجال . وإكسسوار النساء يتكون من عصا صغيرة في اليد وصفارة تستخدم للتميز مع الدخول والتحولات على مستوى الإيقاع تسمى عند راقصي الكيسة بالرمية اضافة إلى السُكْسُكْ والخرز وربط قطع ملونة في أنحاء الجسم بغرض التزيين.[1]

٨-الإضاءة:

تُعد الإضاءة المسرحية من أهم التطورات التكنولوجية التي أدخلها المجتمع الصناعي على فن المسرح، إذ لا يمكن تقديم عرض مسرحي دون وجود نور أو ضوء، في العراء أو داخل الصالات المغلقة، فللإضاءة وظائف في المكان لا يمكن الاستغناء عنها".[2]

ليست الإضاءة المسرحية مكوناً سينوغرافيا زائداً بل هي لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية المشهدية الأخرى، وقد اهتم كثير من المخرجين بالإضاءة، نظراً لأهميتها في تشكيل العرض الدرامي وإيصاله للجمهور، فمن هنا الإضاءة خطاب بصري ووظيفي يقوم بدور مهم في العرض المسرحي وتأكيد الممثلين

[1] مقابلة مع، حسن محمد كوة، مصدر سابق.
[2] طارق العزاري، حرفية الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٣.

والديكور والفصل بين المشاهد والفصول، ومن المخرجين العالميين الذين اهتموا بالإضاءة المخرج أدولف أبيا".[١]

والإضاءة الناجحة هي التي يعرف صاحبها كيف يخلق صورة جذابة، تقترب من اللوحة التشكيلية، من حيث توزيع الظل والضوء وفرز ما هو أهم، على خشبة المسرح، الإضاءة تخلق أيضاً الإحساس بالتجسيم تماماً كما تخلق الإيهام بالبعد الثالث، وللإضاءة تأثير واضح على اللون في المسرح، كما يبدو أن تحدد الزمن (النهار والليل) ولها تاثير في تشكيل الممثل".[٢]

ومن أهم أنواع الإضاءة المسرحية الإضاءة الأفقية والعمودية والإضاءة المتموجة، والإضاءة والمتناوية، والمتوازية، والمركزة، والشاملة، وإضاءة أرضية وعلوية، وهذا تساهم الإضاءة في خلق الإيحاء والتشكيل".[٣] وفي رقصة الكيسة دائماً ما يستخدم أول مصدر للإضاءة وهو الشمس لأن دائماً ما يكون الرقص في الصباح أو المساء. وفي الليل ينتظرون الليالي القمرية لاستخدام إضاءه القمر وأحياناً يوقدون النار بغرض الإضاءة.

٩-المؤثرات الصوتية:

تتولد المؤثرات المسرحية عن طريق تشغيل أجهزة في أوقات معينة أثناء العرض، وذلك بقصد خلق مشابهات واقعية، وقبل اختراع أشرطة التسجيل والأسطونات التي أمكنها الآن أن تعطي كل المؤثرات الصوتية المطلوبة، والغرض منها توليد أصوات واقعية أو متخيلة، مثل الرعد، هبوب الريح، هطول الأمطار الخ".[٤]

فإن الذي يهمنا في هذا هو مدى الروابط التي تجمع الموسيقى والمؤثرات مع بقية عناصر العرض المسرحي الأخرى لإعطاء وحدة فنية نموذجية لأن الموسيقي عنصر

---

[١] جميل حمداوى، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص١١.
[٢] نديم معلا، في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية، مركز الاسكندرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٩.
[٣] جميل حمداوى، مرجع سابق، ص١١.
[٤] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٢٢.

درامي تبلورت دراميته في المسرح باعتباره المجال الأول للدراما، ولهذا كانت الموسيقى مصاحبة للمسرح منذ نشأته الأولى، وظلت تصاحبه إلى الآن".[١]

وأهم ما يشكل المؤثرات الصوتية "الموسيقى" لأنها لها القدرة على إعطاء جميع الأصوات المطلوبة للمسرح من طبول وأصوات، والموسيقى من المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي، وتساهم الموسيقى كثيراً في خلق تواصل حميمي فني وجمالي ونفسي بين العارض والراصد المشاهد، وتحضر الموسيقى في شكل مؤثرات اصطناعية أو أصوات طبيعية محاكية، أو موسيقى ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة، أو أغاني مهجنة بلغات مختلفة وحركات ورقصات معبرة، وتحضر أيضاً في العرض بمثابة أصوات خلفية بشرية أو الية".[٢]

إن الموسيقى عنصر سمعي فيمكن أن تصمم على أساس أمكانياتها في التأثير على المشاهد، والموسيقى لا تبتعد عن العناصر المسرحية الأخرى، بل هي مرتبطة بهم ولكي يكون الديكور منسجماً مع المسرحية، لابد من سماع الموسيقى التي تشترك معها في إظهار العوامل المعبرة المختلفة، فالموسيقى تروي القصة والصراع الذي يدور في المسرحية وترسم الشخصيات".[٣]

ما يميز رقصة الكَّيسة عن الرقصات الأخرى في جبال النوبة بأنها: لا تستخدم أي مؤثرات خارجية مثل الطبول أو النقارة أو الكرنك، بل المؤثرات الصوتية في الكَّيسة هي عبارة عن صفارة الراقصين من الطرفين النساء والرجال إضافة إلى ضربات الأرجل المزينة بالكشكوش وهي أساس إصدار الأصوات المختلفة، يبدأ الراقص الأول بإصدار ضربات صوتية محددة والثاني يصدر ضربات والثالث وهكذا حتى يكتمل الصوت النهائي وهو في شكل موسيقي منسجم عمادة صوت الصفارة والكشكوش في جماليات الرقص الاستعراضي".[٤]

---

[١] طارق العزاري، مرجع سابق، ص١٠٧.
[٢] جميل حمداوى، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص١٢.
[٣] طارق العزاري، مرجع سابق، ص١٠٨.
[٤] مقابلة مع كريا كباشي عطية، مصدر سابق.

١٠-**الجمهور:**

كثيرون لا يحسبون الجمهور عند حسابهم لعناصر العرض المسرحي، ولكن الوجود الحي للجمهور هو ما يميز العرض المسرحي عن سواه من فنون الدراما.

الجمهور بشكل وبآخر مشارك في الإبداع فالممثل يتلقى إشارات مباشرة من الجمهور في كل لحظة من لحظات العرض ويكون لها تأثير على إبداع الممثل نفسه.

لقد كان الجمهور منذ البدايات الأولى للظاهرة المسرحية عنصراً لا يستغنى عنه. والجمهور هو الذي يمنح العرض استمرارية إذ إن الإقبال الجماهيري من أهم مؤشرات نجاح العرض المسرحي".[١]

أما جمهور المسرح فيتفاعل مع فعل حي، ويشارك بوجوده عناصر العرض الأخرى، ويمتلك التأثير المباشر على الممثلين حيث ردود فعله (كالتصفيق، أو الضحك، أو الصفير، أو البكاء، أو الاستهجان، أو الصمت) عملية تغذية عكسية مباشرة تؤثر فوراً في الممثلين وبشكل تلقائي، ويتجدد هذا التفاعل بين الممثلين والجمهور مع كل مرة يعاد فيها العرض المسرحي".[٢]

الجمهور في الرقص: الجمهور في الرقص الشعبي بجبال النوبة هو جمهور مشارك في الطقس أو الرقص ويتكون الرقص من المؤدين الراقصين والجمهور. وتكون مشاركة الجمهور بأشكال مختلفة قد يكون مشاركاً في الرقص من حين لآخر أو ترديداً للغناء.

الجمهور في رقصة الكيسة: يقف الجمهور في شكل دائري محيط بالراقصين وتتخذ شكل الفرجة شكلاً دائرياً ويشاركون بترديد الغناء المصاحب للرقصة لأن الرقصة قائمة على الغناء والرقص وأحياناً يشارك الجمهور في الرقص. وللجمهور أهمية كبرى للمؤدي الراقص في العرض لأن الرقص مصمم ليعرض أمام جمهور مشارك في الرقص.

---

[١] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٩١.
[٢] أحمد ابراهيم، مرجع سابق، ص٣٩.

العناصر المجردة للإخراج والرقص:

١-مفهوم الحركة:

الحركة: هي روح الرقص، والرقص هو أقدم الوسائل التي كان الناس يتنفسون بها عن انفعالاتهم منذ فجر التاريخ للتسلية والمتعة والتعبير عن مشاعرهم في شتى المناسبات.[١]

ولإشاعة جمال الحركة البدنية أمر له تقديره الجمالي في مجالات عديدة، في الرياضة، والجمباز والسباحة، ولكن هذا ليس فناً، إن عمل الفن هو التعبير أو تجسيد شيء يتكون من عناصر متشبعة ولكنها منسجمة، وفي الرقص قد يكون هذا الشي أو الفكرة أو الاتصال عن أفراد أو أحداث أو ربما عن الحركة ذاتها.

والحركة: هي تجرد من المشاعر الحقيقية أو الأحداث الفعلية لكي نعرض المعاني الدالة على فكرة الرقصة والحركة".[٢]

والحركة المعبرة المجردة دون كلمات، هي لغة عالمية، مفهومة عند كل الأمم.[٣]

الحركة هي الأساس في الرقص باعتبار أنها الاستجابة المادية، المرئية للجسد في الفضاء، وهذه الاستجابة لا تكون في المساحة الموضوعية بالانتقال من نقطة إلى أخرى، بل تجدها متمددة في الزمن وتكون الحركة حينها سكوناً. فالحركة تعد ظاهرة من ظواهر الطاقة في علاقتها بالحيز الزماني والمكاني في الفضاء. وهي في إحدى أشكالها مقاومة شيء ما للجاذبية الكونية تارة ومسايرتها تارة أخرى".[٤]

إن الحركة سمة من أهم سمات الحياة، إن لم تكن هي الحياة نفسها ولا تطور بدون حركة. والحركة في حد ذاتها ظهرت لدى الإنسان قبل الكلام فنحن نعرف الطفل في بطن أمه يتحرك قبل أن يولد، لذا فإن الإنسان فُطِر على الحركة والتحرك".[٥]

---

[١] عادل حربي فنون الاداء التمثيلي في السودان، ج١، مرجع سابق، ص٥٩.
[٢] فاطمة العذب، التعبير الحركي الحديث بين النظرية والتطبيق مرجع سابق، ص١٦.
[٣] أبو الحسن عبد الحميد سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص٣٦٣.
[٤] جاستن جون بيلي، مرجع سابق، ص٦١.
[٥] احمد حسن جمعة، الحركة في فن البالية، مرجع سابق، ص١١.

المعنى في اللغة العربية: حرك–يحرك – تحريك، حركك: حراكا وحركة ضد السكون أي سكن وحرك فتحرك ضد سكنه فسكن.

المعني في اللغة الأجنبية:

الحركة بمعنى:"Movement" أي الانتقال من مكان لمكان آخر.

الحركة بمعنى: "Motion" أي الحركة بعد التوقف".[١]

الحركة تعني الحياة: إذا تحرك الذراع أو الرأس أو أي عضو من أعضاء الجسم، هذا يعنى أن الجسم به حياة سواء كانت تلك الحركات طبيعية أو عشوائية، فأي حركة مهما كان شكلها تصدر عن الإنسان تعني وجود الحياة له.[٢]

فالتعبير الحركي (الرقص) ليس فقط فناً مفعماً بالحيوية، ولكنه أيضاً يعتمد بشكل كبير على الإحساس الحركي، فعندما تشاهد عملاً راقصاً على المسرح فإن المنظومة العضلية لأجسامنا تتفاعل مع حركات الراقصين الناتجة عن انفعالاتهم المستمرة على المسرح".[٣] إن الحركة والإيقاع أقدم من الكلمة، لأنهما وجدا بمعزل عن الألفاظ والعبارات، وكثيراً ما كانت تصاحب الصيحات التي تحمل معنى محدداً بقدر ما تحمل من دلالة شعورية. ومن الُمَسلَّم به أن الأغنية الجماعية تقترن دائماً بالتمثيل، وأن الرقص وما إليه من فنون الحركة لا يزال شائعاً بين الجماعات الإفريقية بفنونها الأصيلة".[٤]

"الحركة هي عنصر من عناصر الإخراج المسرحي، ونجد أن الحركة قيمة فنية وقيمة مزاجية".[٥]

---

[١] صلاح السيد حسن قادوس، الاسس العلمية الحديثة في الاداء الحركي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٩٣م، ص٢٨.
[٢] بسطويسى أحمد، اسس نظريات الحركة، دار الفكر العربي للنشر، القاهرة، ط١٩٩٦،١م، ص٣٤.
[٣] صفية احمد محي الدين، التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي مكتبة الانجلو المصرية،٢٠٠٧، ص٩
[٤] عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م، ص٢٢٧.
[٥] الكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٧٥.

أولاً: عناصر الحركة في رقصة الكيسة:

يرى الباحث أن عملية البراعة في تصميم حركة الكيسة تعتمد على قدرة المصممين لها في إضفاء التشكيل المناسب إلى الحركة، بحيث يضفي على الرقصة معنى وإحساس الشمولية والتكامل، وكما تعتمد على البراعة في التصميم على التنوع في عناصر الحركة وهي التنوع في الحركة ذاتها واستخدام حركات جديدة ومختلفة ومتنوعة مع تنوع في استخدام الاتجاه، المسار، شكل الجسم، والجهد والطاقة المبذولة، والسرعات المختلفة مما يجعل الحركات جديدة ومتغيرة ومتنوعة في الشكل. ويظهر ذلك واضحاً في استخدام الراقصين التنوع في الحركات بناءً على فهم عناصر الحركة للرقصة وهي: الفراغ (المكان) والوقت (الزمن) الإيقاع الداخلي للرقصة، وعنصر الطاقة لدى الراقصين، والتعبير الجسدي.

وعناصر الحركة: هي العنصر الذي يضاف للحركة أو المهارة التي تجعل من الرقصة رقصة تعبيرية وهادفة، وهذا التنوع والتعدد في شكل التعبير الجسدي يكسب الحركة حيويتها وجاذبيتها. يقف راقصوا الكيسة في بداية الرقصة إلى صفين متباعدين متقابلين، صف من النساء والآخر من الرجال، وتبدأ الحركة بعد غناء الحكامة، وتبدأ الحركة من صف النساء لاختيار الراقص الذي سوف يؤدي الرقصة معها من صف الرجال، وتبدأ الحركة في الرقصة بتقدم صف الراقصين ورجوع صف الراقصات في حركة إيقاعية منسجمة تتخللها ضربات الأرجل، وترجع الحركة في شكل عكسي من صف الراقصات ويعود صف الرجال إلى الخلف في نفس الحركة الأولي، ويصاحب ذلك التعبير الجسدي والاستعراض: الدرقة التي يحملها الراقص في يده".[1]

ثانياً: الجسد في الرقص:

قد شغل الجسد الإنساني اهتمام كل المعتقدات الدينية والحضارات والثقافات، وكافة العلوم بما له من تعبيرية كلغة تواصل بين البشر، وتكون مفردات هذه اللغة دلالات

[1] مقابلة مع، كريا كباسي عطية، مصدر سابق.

ورموز لا حصر لها، وقد ظهر ذلك واضحاً في الرقصات البدائية، والطقوس الدينية الأولى، ليحاكي الطبيعة. عندما كانت تلك الطبيعة بإيقاعها المتغير مؤثرة في إبداع ضرورة متعددة للتعبير بلغة الجسد، حينما أخذها الإنسان الأول كوسيلة يعبر بها عن طموحاته، وآلامة، وآماله، ومخاوفه الخ، فأمام هذه البدائية في التعبير، وقلة الحصيلة اللغوية التي تعتمد على الصوت إلى جانب ثراء الحركة الطبيعية اللانهائية في بناء الدلالات والمعاني التي يرسلها للآخرين، تم تطوير التعبير بلغة الجسد فكانت الطقوس الدينية، والرقصات الشعبية، والفنون القتالية التي اعتمدت جميعها على الجسد وطاقته التعبيرية الدالة".[١]

لُغة الجسد لغة تعبيرية رافقت حركات الجسد وايماءاته منذ مراحل وجوده الأولى، وتعقدت وتشابكت هذه الحركات والإيماءات، بدخول الحياة الإنسانية مجالات مختلفة وظهور أنماط متقدمة من هذه الحياة، ويبدو أن العلوم الإنسانية لم تكتف بملاحظة هذه الحركات والإيماءات، بل جعلتها مادة للدراسة والتأمل سعياً إلى فك رموزها ودلالاتها ومن ثم تفسيرها".[٢]

من خلال الإرهاصات في مفاهيم الجسد تأسست نزعة للجسد من حيث الأفكار والتقنية، ترتبط بالكرنفالات والطقوس الشعبية والرقص والأداء الشعبي بكل مظاهره، وأصبح الجسد الثقافة وخاضعاً لمفهوم التوازن حيث استخدم كوسيلة لنقل مشاعر الإنسان الشعبي وإحساسه لكي يعبر عن أفكاره وينمي طاقاته، أصبح الجسد في إطار هو وسيط للغة الحية التي تحقق التواصل والاتصال عن طريق الحركة ودلالاتها لذا خضع مفهوم الجسد في هذا التيار لأمرين:

-ماديته في الإطار والمفهوم الشعبي.

-خضوعه لعامل الطبيعة.

---

[١] فاطمة العذب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، الفنون للطباعة والتجهيزات، القاهرة،١٩٩٣م، ٨٧.
[٢] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٤٥.

وما من تعبير جسدي في أي عمل فني إلا كان هدفه توصيل رسالة فنية، وبذلك يتبعه مجهود مقابل ينحصر في إدراك تلك الرسالة من خلال الوقوف على مضامينها ومحتوياتها. الرقص ولغة الجسد في الطقوس والممارسات الشعبية تظل أيضاً مترابطة ولكنها متعددة بتعدد المجتمعات المؤدية لتلك الطقوس".[١]

(أ)تطور مفهوم التعبير الجسدي في الرقص:

يعتبر التعامل مع الجسد وتحولات الأشياء، كلغة بصرية لخلق الصورة المعبرة في فضاء الطقس، أسلوب عمل فني معاصر، حيث سعت الكثير من التجارب الإخراجية أو سينوغرافيا الفضاء المسرحي لجعل الجسد علامة بصرية واضحة في المسرح والتعامل مع الجسد كلغة له القدرة على التعبير سواء كان في الرقص أو الأداء المسرحي".[٢]

وتطور التعبير الجسدي في الرقص هو تطور الإنسان نفسه لأن الفن يحمل معاني الحياة نفسها (لأن الإنسان رقص قبل أن يتكلم).[٣]

فالحركة التلقائية في الرقص ولغة الجسد في الطقوس والممارسات الشعبية، تظل أيضاً مترابطة، ولكنها متعددة بتعدد المجتمعات المؤدية لتلك الطقوس والممارسات الشعبية، ومن ثم متنوعة الرؤى والفلسفات ومن هذا ظل الجسد مرتبطاً بعالم الخلود وعالم الميتافيزيقيا، فأضحت قدرات التعرف والتقمص والانجذاب، وربما أحياناً تجاوزت تلك الحدود بتلقائيتها وفطرتها".[٤]

إذاً ما من تعبير جسدي في أي عمل فني إلا كان هدفه توصيل رسالة فنية، وبذلك يتبعه مجهود مقابل ينحصر في إدراك تلك الرسالة من خلال الوقوف على مضامينها ومحتوياتها. فإن كان لا مناص قائمة بين الرقص والحركة التلقائية ولغة الجسد في

---

[١] عادل حربي محاور في المسرح العالمي، الافكار والتقنية، دار السودان للطباعة ،٢٠٠٤م، ص٨٩.
[٢] فاضل سوداني، بصريات الجسد في الطقس المسرحي، الحوار المتمدن، ال عدد١٩٤٧، ٢٠٠٧/٦/١٥م.
[٣] محمد رضا، في معبد الرقص، مرجع سابق، ص٣٠.
[٤] عادل حربي، فنون الاداء التمثيلي في السودان، الابعاد الحرفية، ج٢، مرجع سابق، ص١٠.

الممارسات والطقوس الشعبية من وجهة، والتعبير الجسدي من جهة أخرى، ولكن في الممارسات والطقوس الشعبية، يظل الجسد يفتقد العمدية والقصدية أو الوعي حدوده الفنية، أما في التعبير الجسدي الفني يتم بقصدية وإدراك".[١]

أهم ما يميز رقصة الكَّيسة عن الرقصات الشعبية الأخرى في جبال النوبة إنها: تعتمد على الأداء التعبيري الجسدي ولا تعتمد على الإيقاعات الخارجية، بل التعبير الجسدي ويظهر الاهتمام بالجسد وتدريبه عند راقص الكيسة منذ التنشئة مروراً بمراحل عمره المختلفة لأن الرقص في مجتمعه قائم على عنصر الجسد، لذا نجده يقيم الراقص فترات لتدريب جسده قبل بداية موسم الكيسة بغرض إضافة الحيوية للجسد، وحتى يكون بذلك هو نجم الرقص في الموسم، هذا إضافة لاهتمامه بالاكسسوارات والأزياء الخاصة بالرقصة قبل فترة من بداية موسم رقصة الكيسة، وبهذا نجد أول ما يهتم به راقص الكيسة هو جسده لأنه هو وسيلته التعبيرية في توصيل مشاعره وأفراحه وأحزانه أثناء الأداء الحركي التعبيري في الرقص، ويكون الجسد وتدريبه والتعبير به مجال للتنافس بين الشباب الراقصين، أفضل شاب في القرية أو في الرقصة هو من يمتلك جسداً جيداً أو يستطيع الرقص بمرونة وخفة حركة، هو يكون محط الأنظار لذا كان الاهتمام بالجسد عند راقص الكيسة من أولى اهتماماته الفطرية والمكتسبة"[٢]

ثالثاً: الإيقاع في الرقص:

نجد أول من استخدم مفهوم ومصطلح الإيقاع: "Rhthm" هم اليونانيون القدماء تحت مصطلح "Rhytmos " والذي كان يعني لديهم في ذلك الوقت الانسياب المقنن، حيث أخذوا هذا المفهوم من الحركة المنتظمة والمستمرة لأمواج البحر".[٣]

أ-الإيقاع لغةً وإصطلاحاً: الإيقاع في لسان العرب: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها".[٤]

---

[١] عادل حربي، الإداء التمثيلي في السودان، ص٩.
[٢] مقابلة مع كريا كباشي عطية، مصدر سابق.
[٣] السيد عبد المقصود، نظريات التدريب الرياضي، الفنية للطباعة والنشر، الاسكندرية، ١٩٧٦م، ص٧٨.
[٤] معجم لسان العرب لابن منظور جمال الدين محمد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ج٩، ص٢٨٧.

وأوقع إيقاعاً: جعله يقع، والمغني بنى الحان الغناء على موقعها وميزانها أو بينها".[١]

"الإيقاع: عنصر مشترك في الفنون جميعاً، وهو عنصر رئيسي في الفنون الزمنية بوجه خاص، في الموسيقى والرقص والشعر وفي القصة والمسرحية والفيلم، والإيقاع حركة عامة في الكون".[٢] الإيقاع ظاهرة فنية لا يقوم فن أو أدب دونها، بل لا يقوم فعل في الوجود دون أن يتخلله إيقاع ما، ملائم لطبيعته الاجتماعية والاقتصادية.

الإيقاع يشكل عنصر القبول أو الرفض عند ذوق المتلقي لفكرة من الأفكار، متوافقاً مع إيقاع الأسلوب أو الشكل الذي يكون بدوره نظاماً زمنياً متدفقاً وفق خطة بنائية جمالية محكمة في الزمان (فنون السمع) أو في المكان (فنون الرؤية) أو فيهما معاً".[٣]

ب-الإيقاع والطبيعة:

إن الطبيعة بإيقاعاتها المختلفة، تعطي للكون هذه الديمومة والشكل المميز لها، والأمثلة على ذلك كثيرة وظاهرة، كإيقاع الليل والنهار والشمس والقمر، وإيقاع الفصول الأربعة، وحركات الأجرام السماوية كل ذلك يحدث بإيقاع منتظم وموزون لا دخل للإنسان في حدوثه أو نظامه فهذه قدرة الخالق جلت قدرته".[٤]

ج-الإيقاع المسرحي:

تبعاً لما تقدم فإن الإيقاع المسرحي، هو ما تلمسه العين والأذن في آن واحد لمساً مباشراً، وتحيله إلى تركيز مباشر على النسب المرئية والصوتية المنسقة والمدركة.

الإيقاع المرئي:

وهو ما تلمسه العين من النسب غير المنسقة وغير المنتظمة، والمتعاقبة في حيز مكاني. أو هو الصورة، ويتحول إلى إيقاع فني عندما يحوله المخرج وينسقه.

---

[١] المنجد في لغة الاعلام، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، ص٦٤٠.
[٢] جمال عبد الملك (ابن خلدون) مرجع سابق، ص١٠٠.
[٣] أبو الحسن عبد الحميد سلام، الايقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص٧.
[٤] بسطويسى أحمد، اسس نظريات الحركة، مرجع سابق، ص٢٢١.

إذاً هو ما تلمسه الأذن من الأصوات غير المنسقة، غير المنتظمة والمتعاقبة في حيز زماني يطول أو يقصر، ينخفض أو يعلو، ويتحول إلى إيقاع موسيقي عندما يتحول".[١]

إذاً فلكل فعل صوتي أو حركي قيد إيقاعي، إذ إن الإيقاع هو تقييد الأداء بزمن محدد تقييداً جمالياً تقبله أذواق في مجتمع متلقى له رؤية أو سماع أو لهما معاً".[٢]

والإيقاع بالغ الأهمية بالنسبة للمخرج، لأن له قوة التأثير مباشرة على النظارة. فبوسعه أن يجعل المشاهدين يشعرون بالمرح والبهجة أو بالحزن، وبسبب هذه القدرة يمكن للإيقاع أن يكون ذا نفع في تكوين الجو العام الملائم".[٣]

إن الإيقاع حولنا وفي دواخلنا وفي كل شيء وكل مكان. ويعتبر الإيقاع واحداً من أبرز عناصر اللغة الموسيقية، فهو الذي يضبط حركة الألحان، ويسكب فيها الحياة".[٤]

هـ-الإيقاعية المسرحية:

عرفت بنوع خاص المسرح التقليدي. والغرض منها هو خلق انسجام بين أجزاء العنصر المسرحي الواحد، أو بين العناصر كلها. والإيقاع في التمثيل هو ملاحظة التآلفات الصوتية والحركية ومدى ارتباطاتها. أما الإيقاع الإخراجي فيدل على العلاقة الانسجامية بين الإضاءة، والتمثيل، والمناظر الخ".[٥]

و-ماهية الإيقاع الحركي:

الإيقاع يؤدي دوراً رئيساً في الموسيقى فهو كل ما يتعلق بالشق الزمني للصوت الموسيقي أي أنه ينظم الأصوات الموسيقية المكونة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية أو مختلفة النسب سواءً في الطول أو في القصر، كذلك يؤدي الإيقاع إلى سهولة قراءة القطعة الموسيقية حيث تكون مقسمة إلى خانات وهي ما تسمى بالموازير

---

[١] أبو الحسن عبد الحميد سلام، مرجع سابق، ص٩.
[٢] أبو الحسن عبد الحميد، مرجع سابق، ص١٠.
[٣] كارل النزو يرث، الاخراج المسرحي مرجع سابق، ص١٥٦.
[٤] عادل حربي فنون الاداء التمثيلي، الابعاد الثقافية، ج١، مرجع سابق، ص٧٤.
[٥] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٨٦.

أو الحقول وتشمل كل واحدة منها على عدد متساوي من الوحدات الزمنية التي يحددها الميزان الذي يكتب على يمين المفتاح الموسيقى لكل قطعة موسيقية. فالإيقاع هو الحياة، والحياة هي الإيقاع.

أما الإيقاع الحركي من ثلاث وحدات هي (الزمن – القوة–الدافع الأساسي للقوة) أي يحدد العضلات العاملة في الحركة الرياضية وبذلك يوفر الجهد المبذول".[١]

ح–الإيقاع والحركة:

يرتبط الإيقاع بالحياة، نجده يرتبط بالفنون الزمانية والمكانية، وكل مظاهر التعبير حتى في الظواهر الاجتماعية التي تحتوي على بعض العناصر كالممارسات والطقوس الشعبية. وبالنسبة للفنون الزمانية كالموسيقى، يعتبر الإيقاع أقوى العناصر الموسيقية تعبيراً. إذا رجعنا في الزمان إلى المراحل القديمة للمدينة، وجدنا الإيقاع الموسيقي يرتبط بالشعائر والطقوس الدينية، ويكون جزءً لا يتجزء من مظاهر العبادة أو من الطقوس السحرية والرقص التي تحل محلها. لذلك نجد الإيقاع في الممارسات والطقوس الشعبية في السودان يدخل في إطار زماني ومكاني، حيث يحتوي على حركة ورقص وطبول وتصفيق بالأيدي وضرب الأرجل، وهي وسائل إيقاعية لتنظيم حركات الطقس أو الممارسة. والإيقاع في الرقص يأخذ بعدين، بعداً مكانياً، يرتبط بإيقاع حركة الرقصة وأبعادها وإمكانية الانسجام والتوافق والتماثل والتكرار والحركة، وبعداً زمانياً يرتبط بالإيقاع الموسيقي في الآلات الموسيقية التي صنعت خصيصاً لهذه الرقصات حركاتها".[٢]

ط–الإيقاع في الكيسة:

رقصة الكيسة من الرقصات التي تتميز بالإيقاع الذاتي، بمعنى أنها لا تستخدم الإيقاعات الخارجية كرقصة البخصة ورقصة النقارة. نجد إن الإيقاع يعتمد بشكل

[١] فاطمة العذب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، مرجع سابق، ص١١٢.
[٢] عادل حربي، فنون الأداء التمثيلي، (الابعاد الثقافية) ج١، مرجع سابق، ص٧٦.

أساسي على المؤدي "الراقص"وهو نتاج الحركة المستمرة والسريعة، ضربات أرجل الراقص المزينة بالكشكوش هي التي يعتمد عليها الإيقاع في الكيسة، مثال يصدر الراقص الأول ضربات محددة ويأتي الثاني بضربات والثالث، وهكذا حتى يصبح لدينا معزوفة صوتية ملحنة، ومعزوفة بدقة ومرسومة على شكل حركي وأداء جسدي تعبيري متناغم (يسمى محلياً الخلفة).[١] هذا إضافة إلى غناء الحكامات في بداية التجمع للرقص، ويكون شكل الغناء هو تشجيع وذكر محاسن الراقصين. خلاصة ذلك أن رقصة الكيسة تتمتع بإيقاع ذاتي تقيمه مجموعة الراقصين وهذا ما جعل الرقصة مميزة من قريناتها الأخريات في محيطها.

والاستجابة للحركة ذات الصفة الإيقاعية يصحبها شعور بالفرح والابتهاج لأن الإيقاع يدعم الرقصة ويزيد من براعتها ويعطيها عمقاً واتساعاً".[٢]

المخرج وتشكيل الصورة البصرية:

إن أول ما يرصده الباحث، هو التفكير في تشكيل المخرج للصورة البصرية في رقصة الكيسة، هو مكونات الفضاء الذي يشكل الإطار الجوهري الدرامي، لأن المكان المسرحي هو أول عنصر يواجه المتلقي، وبالتالي فهو الذي يؤسس الفرجة، ويبلورها فنياً، ويشكلها جمالياً، (ونعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من سينوغرافيا وجداريات وديكور وأجواء وظلال فنية وعلامات سيمائية وإشارات بصرية ولغوية يتزين بها العرض والمكان، وتأثير ذلك على المفهوم الكلي للصورة البصرية وإمكانية تشكيل المخرج لهذه الصورة)"[٣].

والمخرج هو الذي يختار مكان العرض الذي يراه مناسباً للعرض وبالتالي له الحق في استغلال المكانين (مكان الجمهور ومكان الممثلين) لمصلحة خلق الجو الملائم لتوصيل رؤيته الإخراجية، وهذا لن يكون متاحاً أو سهلاً إن لم يكن للمخرج معرفة

---

[١] مقابلة، حسن جمعة كوة، مصدر سابق.
[٢] فاطمة العذب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، مرجع سابق، ص١١٣.
[٣] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص٧.

تامة بالخصائص المعمارية العامة للأشكال المختلفة للمسارح والاماكن المختارة للعرض المسرحي".[١]

يلعب المكان دوراً مهماً في الطقوس، كما هو الحال في المسرح والدراما، لأن المكان نفسه، في إطار فهم العملية، المسرحية أو الطقوسية، لا يمكن تجاهله، لأن جوهر الشكل في المسرح أو الطقوس هو العرض".[٢]

هذا يقود الباحث إلى الحديث عن مفهوم تشكيل المخرج للصورة المسرحية والسينوغرافيا.

التشكيل: كما جاء في معجم المعاني الجامع: تشكيل(اسم) الجمع تشكيلات: مصدر شكل، تشكيل المنظر: الباسه صورةً، تشكيل الكلمة ضبط حروفها بالحركات.

أولاً: مفهوم الصورة المسرحية:

الصورة في اللغة العربية تعني: الشكل أو التمثال المجسم. وكما أنها تتخذ نفس المعنى في اللغة الإنجليزية. إذن فالصورة في اللغة تدل على الهيئة التي تبدو عليها الأشكال سواء كانت مجسدة مادياً بحيث تدركها حاسة البشر أو تصوراً في مخيلة الإنسان.أما الصورة كمصطلح فني تعني: مجالاً بصرياً مكوناً من عدة عناصر مثل اللون والخط والكتلة والسطح والظل الخ".[٣] صور: جعل له صورة وشكلاً ورسمه ونقشه وصور ليخيل لي، توهم صورته وتخيله له الشيء: صارت له عنده صورة وشكل. فالصورة بمعنى الشكل والرسم والنقش، وصور لي، تصورت الشيء وتخيلته".[٤]

ثانياً: الصورة المسرحية: هي رؤية المتفرجين لخشبة المسرح في لحظة معينة، كصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقات فنية مع بعضهم ومع المنظر المسرحي وبكل عناصره المختلفة.

---

[١] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥٩.
[٢] شمس الدين يونس، مرجع سابق، ص٥٩.
[٣] سعد يوسف عبيد، اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٣.
[٤] المعجم المنجد في اللغة والأعلام بيروت دار المشرق، ط٣٨، ص٤٤٠

وعليه تشتمل الصورة المسرحية على كل ما يراه المشاهدون من كتل وأحجام وألوان وظلال وخطوط ومسطحات ولا تقتصر على الديكورات والإكسسوارات بل يدخل في قلبها الممثلون والمجاميع كعناصر رئيسية مكونة لها".[١]

كما أن هذا التعريف لم يقم بحصر مكونات الصورة المسرحية بما هو على الخشبة ثابتاً أو متحركاً بل تعداها إلى الجزء الظاهر من معمار المسرح، وهو هنا يتحدث عن البرواز المسرحي، مما يشير إلى تناول التعريف لشكل واحد من أشكال المسارح هو، المسرح البروازي، ويرى سعد يوسف عبيد بأن التعريف يمكن أن يندا ح ليشمل كافة الأنماط المعمارية للمسارح".[٢]

من هذا نرى أن الرؤية البصرية تكملها الرؤية العقلية، وأن الصورة يكملها إطارها في الماضي والحاضر، وأن الرؤية ليست عملية سلبية " وكذلك الإحساس الذي تبعثه الحواس للمخ" فبين المخ وأعضاء الحس يدور حوار مستمر. تكون حصيلته انجلاء الرؤية وتطابق الصورتين البصرية والذهنية".[٣]

ثالثاً: تكوين الصورة المسرحية:

الصورة المسرحية كما يقول إبراهيم حمادة: هي رؤية المتفرجين لخشبة التمثيل محاطة بالبرواز المسرحي، في لحظة معينة. كصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقات فنية مع بعضهم. ومع المنظر المسرحي بكل عناصره المختلفة.[٤]

وصورة المنصة: هي ما يراه المشاهد في لحظة معينة أثناء التمثيل، وبطبيعة الحال لا تستمر هذه الصورة ثابتة. التكوين الفني للصورة: هو تصميم صورة المنصة أو نمطها، ويشمل الممثلين وملابسهم، والمناظر".[٥]

---

[١] سعد يوسف عبيد الإخراج، المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سناده، مؤسسة اروقة للثقافة العلوم، ٢٠٠٣م، ص٩.
[٢] سعد يوسف عبيد، الاخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سناده، مرجع سابق، ص٩.
[٣] جمال عبد الملك (ابن خلدون) مرجع سابق، ص١٩.
[٤] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٦٣.
[٥] كارل النزويرث، الاخراج المسرحي ترجمة، امين سلامة مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٠م، ص٧٨.

ويرى كارل النزويرث: التكوين الفني يشير إلى نمط صورة المنصة فإن تكوين الصورة هو التمثيل البصري، إنه التفسير البصري للمعنى".[١]

يتضح مما سبق أن الصلة بين الصورة والتكوين الفني قريبة. إن تقسيم النزو يرث للصورة المسرحية إلى " تصوير" و "تكوين" لا يعني إمكانية فصل أحدهما عن الآخر عند الإخراج أو عند الفرجة، بل هو نفسه يراهما " وجهان لتصميم واحد ويشتركان معاً في خلق الصورة التي يتلقاها المشاهد كصورة مسرحية واحدة موحدة".[٢]

ويرى سعد أردش بأن: الصورة المسرحية كل متكامل، ويعتبر نتيجة تضافر جهود إبداعية وحرفية يمكن إجمالها في عناصر أربعة: الكلمة، التعبير، الجمهور، التنظيم".[٣]

رابعاً: مكونات الصورة البصرية:

يرى سعد يوسف بأن النزويرث أجمل مكونات الصورة المسرحية في عنصرين رئيسيين هما: التصوير، والتكوين. ولعل تقسيم الصورة المسرحية إلى تصوير وتكوين لا يعني إمكانية فصل أحدهما عن الآخر عند الإخراج أو أثناء الفرجة، حيث أن النزويرث نفسه يراهما (وجهان لتصميم واحد ويشتركان معاً في خلق الصورة التي يتلقاها المشاهد كصورة واحدة موحدة".[٤]

الشكل والمحتوى:

إن الفنون كلها تلتقي في الشكل عند كونها ترتيباً للعناصر الجمالية المشتركة في الأشياء المعروفة اجتماعياً، وأنها وليدة التكامل بين الغريزي والعقلي في الإنسان، وأنها نابعة من فعل إبداعي يتجه لتنظيم تجارب ذاتية في إطار ذي أصول اجتماعية. وهو فعل يكتمل بالتذوق ويسعى لاستعادة حالة، أي لتكامل الفرد والمجتمع".[٥]

---

[١] كارل النزويرث، مرجع سابق، ص١٠٠.
[٢] سعد يوسف عبيد(بروفيسور) الاخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سناده، مرجع سابق، ص١٠.
[٣] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص١١.
[٤] سعد يوسف عبيد، اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٤.
[٥] جمال عبد الملك (ابن خلدون) مسائل في الابداع والتصور التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم، ١٩٧٢، ص١٣١.

الشكل والمحتوى: يعني التشكيل البصري عبر عناصر التصوير والتكوين التي تخلق الصورة النهائية عند الفرجة في الرقص، عبر تشكيل المخرج لسينوغرافيا توظيف الفضاء والمكان.

تتكون الصورة في الرقص الشعبي من ذات مكونات الصورة المسرحية (ممثل، أزياء، ماكياج، إضاءة، الخ) غير أن الصورة في الرقص الشعبي يدخل جمهور المتفرجين ضمن إطارها وذلك لأن مسرح الرقص الشعبي"دائرى" وحينما تنظر إلى المؤدين فإنك تشاهد معهم جزءاً من الجمهور.بالإضافة إلى أن جمهور الرقص الشعبي ليس متفرجاً فقط بل هو أيضاً مشارك في العرض".[١]

خامساً: التشكيل البصري والسينوغرافيا:

من المعلوم بأن المخرج لا يمكنه بمفرده أن يترجم النص إلى عرض مسرحي، إلا إذا تكاتفت جهوده مع مجموعة من المساعدين الأساسيين، كالمتخصصين في تقنية الإضاءة وتقنية الموسيقا، وصانع الماكياج والعناصر المكونة للسينوغرافيا.

وأن السينوغرافيا مهمة في العرض ويستند إليها المخرج الدرامي المعاصر بشكل واضح".[٢]

ويمكن القول إن المصطلح بدلالته المعاصرة يشير إلى عملية تحقق وتضافر الصوت والحركة والتشكيل والأزياء والإضاءة، في فضاء العرض المسرحي، وتعني تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم فيه".[٣]

(أ)السينوغرافيا المسرحية:

ترجع السينوغرافيا إلى جذورها اليونانية القديمة(سكينغرافين) Skenegraphein، وتعني هذه الكلمة اليونانية تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية

[١] مقابلة مع، سعد يوسف عبيد، مصدر سابق.
[٢] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص٢٤.
[٣] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٩٧.

المطلية بالرسوم، وهذه الألواح التي عليها الرسوم، ويعرف قاموس بأفيس "Pavice" الفرنسي السينوغرافيا على الشكل التالي (فن تزيين المسرح، الديكور، التصوير)

تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: ال "سينوscene" بمعني الصورة المشهدية، وكلمة غرافيا "Graphie" وتعني التصوير، وبهذا فالسينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة، وتعني أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي ومن ثم تحيل السينوغرافيا إلى ما هو سيمائي بصري مشهدي، من جسد وديكور وإكسسوار وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة".[١]

فن السينوغرافيا لا يقف عند حدود خشبة المسرح بل يتجاوزها إلى مظهر المكان كله من الخشبة إلى الصالة، ويمكن أن تتجاوز داخل البناء المسرحي أي يمكن أن تخرج الهواء الطلق (خارج البيوت والمسارح).[٢]

وللسينوغرافيا عدة اهتمامات كما أنها فن متكامل في عناصره، يقوم على نقل المجرد وتحويله إلى واقع عن طريق التجسيد وإعادة الخلق، فالسينوغرافيا في المسرح تعتمد على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت أو المؤثرات الصوتية الموسيقية الغنائية والديكور والملابس بالقدر نفسه، ويدخل المخرج والمؤلف لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد للنص".[٣] ويبدو من شمولية هذا المصطلح أن مهمة المخرج امتدت لتطول إدارة وضبط عملية التحقق، ولم يعد المخرج مجرد مسؤول عن اختيار المكان فقط، بل تشكيل المكان نفسه. وبالتالي، وأمام سطوة المشهدي، والبصري، والقراءة السيميولوجية الدلالية، كان لا بد للمخرج من أن يلتفت إلى عناصر العرض المسرحي كلها، مستنطقاً إشاراتها وعلاماتها وصولاً إلى المعنى الذي ينطوي عليه العرض المسرحي".[٤]

---

[١] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص ٢٥.
[٢] نديم معلا، مرجع سابق، ص٩٨.
[٣] جميل حمداوي، مرجع سابق، ص٢٥.
[٤] نديم معلا، المرجع السابق، ص٩٨.

عرف إبراهيم حمادة الصورة المشهدية بأنها: العرض المسرحي الذي يتكون من رقصات حية، وحركات إيمائية، وموسيقى، ومناظر جميلة الخ".[١]

يرى الباحث أن التشكيل البصري الحركي يعني وضع المشهد في شكل الفرجة التي يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر الرقص والتكوينات التشكيلية في فضاء المكان.

التكوين في رقصة الكيسة:

التكوين: هو نمط أو شكل الصورة بما فيها من ممثلين ومناظر ومؤثرات ضوئية ويدخل في تكوينها عدد من العناصر هي: التأكيد والتأكيد المتعدد والتوازن والثبات والتنوع". أن التكوين الفني بشكله العلمي المعروف يمارس بصورة غير قصدية في الرقص الشعبي بجبال النوبة، وخاصة رقصة الكيسة، بها كل أشكال التكوين الفني المسرحي، وفيما يلي سوف يستعرض الباحث أشكال التكوين في رقصة الكيسة.

أ-التأكيد: Emphasis

هو لفت انتباه المشاهد لأحد الممثلين في لحظة من لحظات العرض المسرحي. والتأكيد هو أهم عناصر تكوين وتشكيل الصورة المسرحية، حيث إنه في غياب التأكيد على الممثل فان المشاهدين لن ينصرف اهتمامهم إليه وإلى ما يقوله خاصة لو كان مع الممثل ممثل آخر على الخشبة".[٢]

التأكيد في رقصة الكيسة: نجد رقصة الكيسة تستخدم كل عناصر التكوين أولها التأكيد، أحياناً يتحرك كل راقصي الكيسة في حركة واحدة ويتم تأكيد واحد من الراقصين بأن يتحرك وحده، ويتم تأكيده عبر حوارات يقولها أثناء تأدية الرقصة بهذا يكونون قد استخدموا تأكيداً واحداً أو اثنين من الراقصين وكثيراً ما يستخدم التأكيد في رقصة الكيسة وخاصة تأكيد الراقصات.

---

[١] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٧٥.

[٢] سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٧.

ولتحقيق التأكيد في تكوين وتشكيل الصورة المسرحية توصل المخرجون إلى عدد من العناصر أهمها: أوضاع الجسم، المستوى، المساحة، الفراغ، التكرار والتعزيز، التضاد، التركيز".[1]

أوضاع الجسم:Body position

يقصد بأوضاع الجسم الهيئة التي يبدو عليها جسد الممثل علي خشبة المسرح، والمخرجون ينظرون إلى هذه الأوضاع من زاويتين: الأولى هي زاوية رؤية المشاهدين لأجسام الممثلين وهم على خشبة المسرح، والثانية علاقة أجسام الممثلين مع بعضهم البعض. وبين أوضاع أجسام الممثلين من حيث التأكيد والقوة والضعف على الخشبة إلى خمسة أوضاع هي:

أ-المواجهة الكاملة: Full front

هي أقوى أوضاع الجسم من حيث التأكيد، وهي الحالة التي يكون فيها الممثل مواجهاً لجمهور المتفرجين بكامل جسده. ونجد أغلب الأوضاع في رقصة الكيسة هي: مواجهة كاملة بالجسد والوجه.

ب-المواجهة بثلاثة أرباع: Three-quarters front

في هذه الحالة يكون الممثل متنحياً قليلاً عن المشاهد، ويكون غالبا الجانب الأمامي من جسده مرئياً لهم. الأوضاع المائلة أو أوضاع الثلاثة أرباع موجودة ومستخدمة في الكيسة وكثير ما يستخدمون الوضع المائل.

ج-الوضع الجانبي:Profile

في هذا الوضع يكون الممثل مواجهاً يمين أو يسار الخشبة. ونجدها مستخدمة كثيراً في الرقصة.[2]

---

[1] سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٧.
[2] سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٨.

د-المظاهرة بثلاثة أرباع:Three-quarters bac

هي من أوضاع جسد الممثل ضعيفة التأكيد حيث لا يواجه المشاهدين سوى جزء يسير للمشاهد سوى الجانب الخلفي من جسم الممثل. يستخدم هذا الوضع في رقصة الكيسة ولكنه ليس كثيراً ودائماً ما يركزون على المواجهة الكاملة.[1]

ح-المظاهرة الكاملة:Full back

المظاهرة الكاملة أضعف أوضاع جسد الممثل تأكيداً. والمظاهرة تستخدم في الكيسة بحركة الرجوع.

علماً بأن الأوضاع في رقصة الكيسة متغيرة لأن وضعية المكان هي في شكل دائري وهو شكل الفرجة والجمهور محيط بالراقصين وتتغير الأوضاع تبعاً لوضع الجمهور

٢-المستوى: Level

التأكيد عبر المستوى في رقصة الكيسة يتم بجلوس كل الراقصين في لحظة ويكون هنالك راقص أو راقصان من النوعين واقفين يرقصان وبهذا يكون هنالك تأكيد بالمستوى.

٣-التضاد:Contrast

التضاد مستخدم بصور متعددة في الرقص، ودائماً ما يؤكد راقص نفسه باتخاذه وضعية مخالفة لمجموعة الراقصين.

٤-الفراغ:Space يقصد به المساحة المحيطة بالممثل على الخشبة، وكلما احتل الممثل فراغاً أكبر من غيره كلما زاد تأكيده عليهم. والحركة في الرقصة غير مرسومة بشكل مسبق دائماً فكثير ما يؤكد الراقصون أنفسهم بالفراغ بالزاهب إلى منطقة خالية وبعيدة عن الراقصين حتى يأكد نفسه.

[1] سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٨.

٥-**التكرار والتعزيز: Repetition and Reinforcement**

هو استخدام قطع المناظر والأثاثان والممثلين الآخرين في تكرار وتعزيز الممثلين لزيادة تأكيده. هذا النوع من التأكيد يستخدم عادةً بوقف عدد من الراقصين خلف الراقصين الأساسيين. ويؤكد كذلك بالفراغ.

٦-**التركيز: Focus** التركيز: هو ترتيب عناصر التشكيل المختلفة بحيث يتم قيادة عين المشاهد مباشرة للشخص أو النقطة المراد تأكيدها والتركيز عليها ويتم ذلك بواسطة خطوط حقيقية أو خطوط بصرية".[١]

وكذلك يستخدم الراقصون أحياناً أنواع التأكيد التالية:

١-التأكيد المباشر. ٢-التأكيد المزدوج. ٣-التأكيد المتنوع. ٤-التأكيد الثانوي.

ويرى الباحث أن التكوين في الرقص هو الصورة البصرية التي نحصل عليها بمزواجة كل العناصر التي ذكرت سابقاً، والتي يستنبطها المخرج من خلال قراءاته للنص المسرحي. وأيضا هناك التعبير الحركي الذي يمارس من خلال تجسيد التكوين لإشباع النظر عند المتفرج، وأيضا التكوين عنصر جمالي يضاف إلى جماليات العرض المسرحي إذا وظف بصورة جمالية وعلمية. ويمكن لدارسى فنون الإخراج عملياً البحث عن عناصر التكوين في الرقص الشعبي، وسوف يتوصلون إلى أن غالب هذه العناصر موجودة في الرقص الشعبي، وحلقات الذكر، والزار، وغيرها".[٢] وكذلك التكوين في الرقص هو الترتيب البصري لمفهوم المكان وعناصر الرقص من إيقاع وحركة وجسد، لتدخل كل العناصر في تكوين عملية تحقق وتضافر الصوت والحركة والتشكيل والأزياء والإضاءة، في فضاء المكان، وتعني تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم فيه عبر تشكيل المخرج (المدرب) للراقصين، ويدخل معهم الجمهور في تكوين الصورة النهائية لتكوين الرقصة.

---

[١] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٩.
[٢] مقابلة مع، سعد يوسف عبيد، مصدر سابق.

المخرج في الرقص:

الإعداد والتدريب "المدرب في الرقص":

مفهوم الإعداد: فالإعداد لغوياً من فعل أعدَّ الشي أي هيأه وجهزه.[١]

التدريب: من فعل درّب، درب عليه أي عوده ومرنه"[٢]

إن طبيعة الفرد في الرقص الشعبي مرنة متفاعلة مع البيئة، وليست ثابتة محددة، وليس لها شكل معين من السلوك، لذا يستطيع الفرد اكتساب آلاف العادات، فعرف الإنسان التعليم بأبسط صورة في المجتمعات التي يعيشها ووفر الحماية لحياته يتأقلم مع ظروف البيئة. هذا يؤكد ويجعل التدريب المباشر في الممارسات والطقوس والرقص الشعبي توارث عبر الأجيال عن طريق العملية التدريبية المتوارثة".[٣]

يرتبط التدريب باستعداد الفرد وخبراته الذاتية التي تؤهله لذلك وبخصائص الثقافة وطابعها، فخصائص الثقافة هي عوامل أساسية بواسطتها يحقق الإنسان سلوكه وتوازنه، وذاته والتوافق بينه وبين مضامينه الثقافية وبيئته التي يعيش فيها وخاصة البيئة الاجتماعية".[٤]

التدريب:

عملية تعليمية متخصصة وموجهة بهدف اكساب المتدرب خبرة محددة، فاذا كان التعليم هو: اكساب قواعد المتعلم المعرفة العامة، فالتدريب هو: إكساب المتدرب المعرفة المتخصصة في مجال حصري متخصص، بهدف رفع الكفاءة إلى أقصى درجة تنافسية" إن التدريب عملية مستمرة خلال حياة الفرد وفقاً لاحتياجاته كفرد وكعضو

---

[١] عادل حربي، فنون الاداء التمثيلي في السودان، الابعاد الحرفية والتقنية، ج ٢، مرجع سابق، ص٥.
[٢] عادل حربي، فنون الاداء التمثيلي في السودان، الابعاد الحرفية، مرجع سابق، ص٦.
[٣] مقابلة مع، عادل حربي، مصدر سابق.
[٤] عادل حربي، التدريب في الأعداد الشعبي"غير المباشر"مجلة الوزا، الناشرون، وزارة الثقافة والإعلام، ال عدد١٢، ٢٠٠٠م، ص٣١.

في المجتمع، وهو يسعى إلى إحداث تغييرات في أنماط السلوك من خلال تعريضه لأساليب ووسائل تدريبية".[١]

وأن الكفاءة في العملية التدريبية ترتبط بمجموعة من العناصر التدريبية المهمة، منها: المدرب، المتدرب، مكان التدريب، ومحتوى التدريب، ووسائل التدريب.

التدريب في رقصة الكيسة يبدأ من المدرب، وهو عبارة عن شخص كبير في العمر وذو خبرة ودراية بالرقصة منذ طفولته ولا بد أن تتوفر فيه صفات مثل الصبر، والحكمة ومعرفة سلوك الراقصين، والمتدرب "الراقص" في الكيسة يبدأ منذ الطفولة الأولى بالخروج إلى مكان الرقص ومحاكاة الراقصين وتوفير ماء الشرب وخدمة الراقصين الكبار ومشاهدة أداء الراقصين، تطور مع تتطور العمر حتى يصبح راقصاً.

مكان التدريب:

هو المجتمع نفسه والراقص يتدرب طوال فترة وجوده في القرية. ومحتوى التدريب، هو تعلم رقصة الكيسة مع الحرفية في الأداء وضبط الإيقاع والحركة والقدرة على التعبير بالجسد.

ووسائل التدريب:

هي كل الوسائل التعليمية المتاحة في التدريب، حتى يخرج في نهاية العملية التدريبية راقصاً ذا قدرة وكفاءة عالية في أداء رقصة الكيسة".[٢]

والاستفادة من الإعداد والتدريب هو أساسي وضروري لتهيئة الراقص"المؤدي" في التعبير عن إحساسه، وهو يفيد المخرج المسرحي في تنفيذ عمله".[٣]

[١] منتدى الاصدقاء الأكاديمي، www.abahe.co.ukcom
[٢] مقابلة مع، حسن جمعة كوة، مصدر سابق.
[٣] مقابلة مع، عادل حربي، مصدر سابق.

المخرج والإخراج:

يمكن تعريف الإخراج المسرحي بأنه عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية على خشبة المسرح والمخرج هو العامل الرئيسي في العملية الإنتاجية، لا يستطيع في الوقت الحاضر أن يقوم وحده بتنفيذ عناصر الإخراج المختلفة ولا بد من تعاون العاملين الآخرين معه لكي يتم إنجاز تلك العملية وهم الممثلون والمصممون والفنيون، ومن هذا نفهم أن عملية تجسيد النص المسرحي وتقديمه إلى المتفرج تقضي وجود خبرات ومهارات معينة".[١] إذاً المخرج هو المسؤول عن تفسير النص واختيار الممثلين والمناظر والأزياء، ويساعده في ذلك مدير الخشبة، يشرف المخرج على سير البروفات وعلى الجوانب الفنية للعرض مثل الإضاءة وإشارات رفع الستارة والإكسسوارات والملحقات والمؤثرات الصوتية وغيرها".[٢]للمخرج كمصطلح تعاريف كثيرة تختلف في معانيها وتتفق في معانيها العامة وكما عرفها سعد أردش: هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي في الوقت ذاته العقل المدبر لتفاصيل وكليات العرض المسرحي وهو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية إن لم يكن بالضرورة العملية الإدارية والمالية".[٣]

وبمعنى أن عناصر التشكيل الحركي لا توجد إلا في المكان لكي تأخذ بعدها البصري الدال فالممثل(الراقص) وعناصر البيئة بأبعادها التشكيلية، يعمل المخرج على إنتاجها في وحدة فنية تشكيلية داخل المكان الذي يوظفه المخرج.الرقص الشعبي، وكافة فنون العرض التقليدية هي منبع مهم من المنابع التى يستفيد منها المخرج المعاصر في تكوين عرضه المسرحي، وهنالك تجارب كثيرة لمخرجين واتجاهات مسرحيين معاصرة"عربية أو غربية أو إفريقية أو عالمية"اعتمدت على عناصر سمعية وبصرية في الرقص الشعبي والممارسات الشعبية التقليدية".[٤]

---

[١] حسون بدري، وعبد الحميد سامي، مرجع سابق، ص٧.
[٢] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٧.
[٣] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص١٣.
[٤] مقابلة مع، سعد يوسف عبيد، مصدر سابق.

وفي رقصة الكيسة هنالك من يقوم مقام المخرج إذا كان المخرج هو المخطط والمدبر للعرض، هنالك من يقوم مقام المخرج وهو المدرب الذي يدرب الراقصين على الرقص والحركة وهو أيضاً له حق اختيار المكان للرقص وتحديد أزياء الرقص وهو أحياناً يكون مشاركاً في الرقص ويقود الصفوف ويوزع الحركة أثناء الرقص وهو من يعطي الإشارة بإيقاف الرقص وهو أيضاً الذي يفتتح الرقص. فدور المخرج في الرقص موجود ومتأصل منذ نشأة الرقص ومراحل تطوره المختلفة. هنالك من يشرف عليه وهنا نطلق عليه لفظ المخرج(المدرب) المشرف هو من يقوم مقام المخرج في الرقص الشعبي.ويشترك مع المدرب مجموعة من المساعدين، كما في الإخراج مجموعة من الذين يشرفون على الأزياء والماكياج والإكسسوارات وتنفيذ المؤثرات الصوتية، حتى يخرج في النهاية الرقص بصورة نهائية إلى جمهور مشارك بصورة أساسية في الرقص(العرض) بهذا يكون المدرب أنجز خطته تجاه الرقصة وبمساعدة المساعدين له في رقصة الكيسة.

إذا ما حاولنا مقاربة العرض المسرحي، والرقص الشعبي يمكن التوصل إلى أن بعض العناصر المسرحية لها ما يقابلها في الرقص الشعبي، حيث إن الممثل أو "المؤدي" في العرض المسرحي هو أشبه ما يكون بالراقص في الرقص الشعبي.وبالتالي إذا ما نظرنا إلى الدور الذي يقوم به المخرج في العرض المسرحي نجده قريباً من دور المدرب".[1]

وخلاصة ذلك أن الكيسة: رقصة اجتماعية لها علاقة بالجوانب الاجتماعية والثقافية والفكرية لمجتمع كادقلي، وخاصة قبيلة أبو هشيم.

[1] مقابلة مع، سعد يوسف عبيد، مصدر سابق.

النتائج:

١-الرقص الشعبي بجبال النوبة غني بالعناصر الدرامية والإخراجية التي يمكن توظيفها في تطوير عمل المخرج السوداني.

٢-الممارسات الشعبية والطقوسية السودانية غنية بالأشكال التعبيرية والرمزية التي يمكن من شأنها إعطاء خصوصية للإخراج المسرحي في السودان من تبعية المناهج الإخراجية الغربية.

٣-بحث المخرج السوداني المستمر في الرقص الشعبي والطقوس والممارسات الشعبية الاحتفالية السودانية، يمكن أن يفيد المخرج في إيجاد شكل من الخصوصية للإخراج المسرحي في السودان.

٤-يمكن للمخرج الاستفادة من الحركة الجسدية والتعبيرية في رقصة الكيسة في تدريب الممثلين.

٥-رقصة الكيسة بها تنوع في العناصر المسرحية والدرامية والإخراجية التي تشتمل على عناصر سمعية وبصرية وذات سمات إيقاعية وحركية.

التوصيات:

استناداً إلى ما جاء في هذا البحث من نتائج رأى الباحث أهمية أن تكون هنالك مجموعة من التوصيات على النحو التالي:

١ –تشجيع الباحثين في مجال الإخراج المسرحي في البحث الميداني عبر الطرق العلمية لجمع رقصات شعبية ومعرفة جوانبها الاجتماعية والثقافية والفكرية، ومعرفة الآخر.

٢ –على المخرجين السودانيين الاستفادة من الرقص الشعبي بجبال النوبة ودراسته وتوظيفه في الإخراج المسرحي بما يحوي من جماليات العرض المسرحي.

٣–اهتمام المخرجين في السودان بالصورة البصرية في الرقص الشعبي ومن ثم توظيفها في التكوين الفني للعرض المسرحي.

٤–على طلاب كلية الموسيقى والدراما الاستفادة من عناصر ومكونات الثقافة الشعبية المتوارثة في أعمال فنية محدثة، من حيث الاستلهام والتوظيف في الإبداع الفني والإخراج المسرحي.

٥–على الباحثين في مجالات الدراما المختلفة مواصلة البحث العلمي في استخراج أكبر قدر من عناصر المسرح والدراما والإخراج من الموروثات الشعبية والممارسات الطقسية السودانية.

الخاتمة

درس الباحث من خلال أبواب وفصول هذه الدراسة، عناصر الإخراج المسرحي في الرقص الشعبي بجبال النوبة (تطبيقاً على رقصة الكيسَة) ومحاولة إيضاح عناصر الإخراج المسرحي في رقصة الكيسَة، بجانب توظيف الحركة والجسد والإيقاع والمكان محاولة التوصل إلى الصورة في التشكيل البصري في الرقص الشعبي وإمكانية استفادة المخرج المسرحي من ذلك.

وقد جاءت هذه الدراسة معتمدة على فرضية مفادها التالي:

١-هنالك عناصر بصرية وسمعية في الرقص الشعبي بجبال النوبة قوامها الحركة والجسد والإيقاع يمكن أن تفيد المخرج المسرحي بتوظيفها في تشكيل وتكوين الصورة البصرية في عملية الإخراج المسرحي.

وفي طريق إثبات أو نفي تلك الفرضية، درس الباحث منطقة جبال النوبة من حيث الموقع الجغرافي والخصائص البيئية ونوع المناخ السائد وتأثير البيئة والجغرافيا على الإنسان وطرق الأنشطة الإنتاجية والاقتصادية لإنسان المنطقة، ودرس كذلك التركيبة السكانية والعلاقات الإثنية التي تربط قبائل جبال النوبة والقبائل الأخرى التي سكنت المنطقة وجاورت النوبة، هذا إضافة إلى تعريفات أصل النوبة، وكما تناول الباحث عادات وتقاليد النوبة القائمة على الموروثات الشعبية.

وكما تناول الدارس في الفصل الثاني مفهوم وفلسفة الطقوس في جبال النوبة، وتعرض كذلك إلى مفهوم الرقص الشعبي والقيم الفنية والاجتماعية، وتناول أشكال الغناء والرقص والرقصات الشعبية بجبال النوبة.

تناول الدارس في الفصل الثالث مفهوم الدراما ونشأتها وتطورها ومفهوم الفن، ومفهوم الدراما والمسرح ونشأة الدراما والمسرح والرقص، ونشأة وتاريخ الرقص. وتناول كذلك

الإخراج المسرحي ومفهوم المخرج قديماً وحديثاً ووظيفة المخرج. وتناول كذلك التكوين الفني في العرض المسرحي والعوامل التي من خلالها يتم التأكيد في العرض المسرحي.

وتناول الدارس في الفصل الرابع "التطبيقي" تطبيقياً على رقصة الكيسة عناصر الإخراج المسرحي، من نص ومكان والممثل (المؤدي) وعناصر الصورة البصرية، السينوغرافيا المكونة للرقص، الأزياء والديكور والإكسسوارات والماكياج، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، ودور الجمهور .كذلك التشكيل البصري والعناصر الإخراجية تطبيقاً على رقصة الكيسة، مفهوم الحركة والجسد في الرقص والإيقاع، بجانب المخرج في تشكيل الصورة البصرية من خلال مفهوم الصورة البصرية وتشكيل السينوغرافيا والتكوين للمكان في الرقص ودور المدرب والتدريب المخرج ومن يقوم مقام المخرج في الرقص.

بجانب النتائج والتوصيات وقائمة المراجع والمصادر وملحق الصور.

قائمة المراجع والمصادر:

(أ)المراجع باللغة العربية:

١/ القرأن الكريم.

٢/ إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية–دار الشعب–القاهرة–مصر–١٩٧٢م.

٣/ إبراهيم مدكور–المعجم الوجيز–مجمع اللغة العربية –طبعة خاصة–القاهرة–مصر–٢٠٠٦م.

٤/ إبراهيم الحيدري–اثنولوجيا الفنون التقليدية–دار الحوار للنشر والتوزيع–الطبعة الأولى–سوريا–١٩٨٤م.

٥/أحمد ذكي–دراسة في عبقرية الإخراج والمدارس–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٨٩م.

٦/أحمد ذكي–اتجاهات المسرح المعاصر (فنون العرض) –الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠٢م.

٧/أمين سلامة–دليل الإخراج المسرحي–العرب للنشر والتوزيع – القاهرة–مصر–١٩٩٦م.

٨/أبو الحسن سلام–المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص–دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر–الطبعة الاولي–٢٠٠٤م.

٩/أحمد جمعة(بروفسير) الحركة في فن البالية – الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–٢٠٠٥م.

١٠/أرسطو طاليس–فن الشعر–ترجمة عبد الرحمن بدوي–بيروت دار الثقافة–١٩٧٣م.

١١/أبو الحسن عبد الحميد سلام–الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي–دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر–الاسكندرية–مصر–٢٠٠٦م.

١٢/ ادوين ديور–فن التمثيل الأفاق والإعماق–الجزء الأول–ترجمة–مركز اللغات والترجمة–أكاديمية الفنون–

١٣/المنجد في اللغة والاعلام–دار المشرق–بيروت–لبنان–الطبعة ٣٨–٢٠٠٠م.

١٤/المعجم الوجيز–مجمع اللغة العربية القاهرة – طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم–٢٠٠٦م.

١٥/السيد عبد المقصود–نظريات التدريب الرياضي–الفنية للطباعة والنشر–الاسكندرية–مصر–١٩٧٦م

١٦/ألكسندر دين–أسس الإخراج المسرحي–ترجمة–سعدية غانم–الهيئة المصرية العامة للكتاب–١٩٨٣م.

١٧/بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد–مبادئ الإخراج المسرحي–وزارة التعليم العالي–العراق–١٩٨٠م.

١٨/بيتر بروك (النقطة المتحولة) اربعون عاماً في استكشاف المسرح–ترجمة –فاروق عبد القادر–عالم المعارف–الكويت–١٩٩١م.

١٩/بسطويسي احمد–أسس نظريات الحركة–دار الفكر العربي للنشر – القاهرة–مصر١٩٩٦–م.

٢٠/جميل حمداوي–الإخراج المسرحي–الهيئة العربية للمسرح–الشارقة–٢٠١٠م.

٢١/جمال عبد الملك (أبن خلدون) مسائل في الابداع والتصور–التأليف والترجمة جامعة الخرطوم –السودان–١٩٧٢م.

٢٢/جوليان هيلتون–نظرية العرض المسرحي–ترجمة–نهاد صليحة–هلا للنشر والتوزيع–القاهرة –مصر–٢٠٠٠م.

٢٣/جرهام عبد القادر دمين حسان–التاريخ والإسطورة في جبال النوبة–الناشر كادقلي عاصمة للتراث السوداني–السودان–٢٠٠٥م.

٢٤/حسن عطية –الثابت والمتغير–دراسات في المسرح والتراث–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٩٠م.

٢٥/حسن رامز محمد رضا–الدراما بين النظرية والتطبيق–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–لبنان–١٩٧٢ م.

٢٦/حامد البشير إبراهيم–في البحث عن الحقيقة الغائبة والوعي المفقود–السودان–الخرطوم السودان–٢٠٠٢م.

٢٧/حيدر جواد الكاظم العميدي–جماليات الأزياء المسرحية–دراسة نقدية في أزياء العرض المسرحي–دار رضوان للنشر والتوزيع–عمان –٢٠٠٥ م.

٢٨/رمضان الصباغ–العلاقة بين الفن والأخلاق (عند جاك مارتن) –دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر–الاسكندرية–مصر–٢٠٠٤م.

٢٩/ريتشارد كورسون–فن الماكياج في المسرح والتلفزيون–ترجمة–أمين سلامة–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٨٣م.

٣٠/سعد يوسف عبيد –أوراق في قضايا الدراما السودانية–للثقافة والعلوم–طبعة الاولي–الخرطوم –السودان–٢٠٠٢م.

٣١/سعد يوسف عبيد–أسس الإخراج المسرحي–دار جامعة السودان للنشر والطباعة والتوزيع–الخرطوم –السودان–٢٠١٤م.

٣٢/سعد يوسف عبيد–الإخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم –السودان–٢٠٠٣م.

٣٣/ سمير سرحان–مبادئ علم الدراما–هلا للنشر والتوزيع–٢٠٠٥م.

٣٤/ سهيل حبيب سلامة–معجمي الحي–مكتبة سمير–١٩٨٤م.

٣٥/ سليمان يحي محمد–موسوعة تراث دار فور–الجزاء الأول–شركة مطابع السودان للعملة–الخرطوم –السودان–٢٠٠٧م.

٣٦/ سيرج ليفار–فن تصميم البالية–الدار المصرية للتأليف والترجمة–القاهرة–مصر–١٩٦٤م.

٣٧/سعيد محمد السياني–توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي–الناشر–وزارة الثقافة والاعلام الشارقة–٢٠٠٥م.

٣٨/ سعد أردش–المخرج في المسرح المعاصر–الهيئة المصرية العامة للكتاب–الطبعة الثانية القاهرة–مصر–٢٠٠٧ م.

٣٩/ ستوارت كريفش–صناعة المسرحية–دليل إلى فن بناء المسرحية والمبادئ الأساسية للدراما–ترجمة–د–عبد الله معتصم الصباغ–دار المأمون للترجمة والنشر–بغداد–العراق–الطبعة الثانية–١٩٨٦م.

٤٠/شكري عبد الوهاب–المكان المسرحي–الموسوعة المسرحية–الكتاب الأول–دار فلور للنشر والتوزيع–٢٠٠٢م.

٤١/شمس الدين يونس نجم الدين–الطقوس السودانية عبر التاريخ–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٣م.

٤١/شلدون تشيني–المسرح في ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية–الجزء الأول–منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية–دمشق–سوريا–١٩٩٨م.

٤٢/عطا الحسن البطحاني–جبال النوبة الاثنية السياسية والحركة الفلاحية–دار عزة للنشر والتوزيع–الخرطوم – السودان–الخرطوم–٢٠٠٩م.

٤٣/ عبد العزيز خالد–مستقبل الاندماج الوطني في السودان (جبال النوبة نموذجا) مؤسسة الصالحابي للطباعة والنشر–سوريا–٢٠١١م.

٤٤/عبد العزيز خالد–جبال النوبة أثنيات وتراث–المجلس الاتحادي للمصنفات الأدبية–الطبعة الثانية–الخرطوم – السودان–٢٠٠٢م.

٤٥/علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد–جبال النوبة–الثقافة والتراث والتاريخ–الناشر –كادقلي عاصمة التراث السوداني–الخرطوم–السودان–٢٠٠٥م.

٤٦/علي حمودة منزل كحيف–قبيلة الحوازمة ومكنون الهوية السودانية–شركة مطابع السودان للعملة–الخرطوم–السودان–٢٠٠٤م.

٤٧/عبد العزيز ياغي–في الجهود الإغريقية الأوربية–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٩٨م.

٤٨/عثمان جمال الدين–دراسة في كتاب الطبقات–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الطبعة الاولي–الخرطوم–السودان–٢٠٠٢م.

٤٩/عثمان جمال الدين–الفلكلور في المسرح السوداني–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٤م.

٥٠/عز الدين اسماعيل–الفن والإنسان–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠٣م.

٥١/ عادل حربي–فنون الأداء التمثيلي في السودان (الإبعاد الثقافية) مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٣م.

٥٢/ عادل حربي–فنون الأداء التمثيلي في السودان (الابعاد الحرفية والتقنية) الجزء الثاني–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الجزء الثاني–الخرطوم –السودان–٢٠٠٣م.

٥٣/ عادل حربي–محاور في المسرح العالمي (الأفكار التقنية) دار السودان للطباعة والنشر–الخرطوم–السودان–٢٠٠٤م.

٥٤/ عادل حربي–محاور درامية في الثقافة السودانية–مطبعة جامعة الخرطوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٥م.

٥٥/عادل العليمي–الزار ومسرح الطقوس–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠٥م.

٥٦/عبد القادر سالم عبد القادر–الغناء والموسيقى التقليدية بإقليم كردفان–الطبعة الاولي–الخرطوم–السودان–٢٠٠٦م.

٥٧/ عبد الحميد يونس–دفاع عن الفولكلور–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠١م.

٥٨/عبد العزيز صبري–القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠١م.

٥٩/ فاطمة العذب–العناصر الفنية للتعبير الحركي–مركز الدنيا للطباعة–القاهرة –مصر–١٩٩٣م.

٦٠/فاطمة العذب–الأسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي–الناشر – دار بور سعيد للطباعة–الاسكندرية–مصر–١٩٩٠م.

٦١/فاطمة العذب–التعبير الحركي بين النظرية والتطبيق–مركز الدنيا للطباعة والنشر–القاهرة–١٩٩٣م.

٦٢/فضل الله أحمد عبد الله–الدراما والهوية في شعر عبد الحي–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٣م.

٦٣/فراس الديموني–الطقوس البدائية في المسرح–دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع–عمان–٢٠١٤م.

٦٤/كمال ممدوح حمدي–الدراما اليونانية–دار المعارف–القاهرة–مصر–بدون تاريخ.

٦٥/كمال الدين عيد–اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي–مراجعة –ابراهيم حمادة–

٦٦/ طارق العذارى–حرفية الإخراج المسرحي–دار الكندي–الأردن–٢٠٠٥م.

٦٧/كارل النزويرث–الإخراج المسرحي–ترجمة–امين سلامة–مكتبة الانجلو المصرية–مصر ١٩٨٠م.

٦٨/لويز مليكة–الهندسة والديكور المسرحي–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٩٥م.

٦٩/محمد أبي بكر الرازي–مختار الصحاح–دار الفكر للطباعة والنشر–

٧٠/ محمد هارون كافي–الكجور–ودور العرافة الإفريقية في جبال النوبة–مكتبة الشريف الاكاديمية–الطبعة الثانية–الخرطزم–السودان–٢٠٠٢م.

٧١/محمد حمدي ابراهيم–نظرية الدراما الإغريقية–الشركة المصرية العامة للكتاب القاهرة–مصر–١٩٩٨م.

٧٢/محمد نصار وقاسم كوفعى–الإخراج المسرحي في المدارس–جامعة اليرموك–بغداد–العراق–٢٠٠٤م.

٧٣/ محمود رضي–في معبد الرقص–دار المعارف–القاهرة–مصر–١٩٦٨م.

٧٤/ محي الدين صابر–التغير الحضاري في مجتمع افريقي–المكتبة العصرية – بيروت–لبنان–١٩٨٧م.

٧٥/محمد كندة كافي–الارث واللغة المشتركة بين نوبة الجبال والشمال–شركة مطابع السودان للعملة–الخرطوم–السودان–بدون تاريخ.

٧٦/منال نجيب العذارى–ابجدية فن الأزياء في المسرح–الأكاديميون للنشر والتوزيع–عمان–الاردن–٢٠١٤م.

٧٧/ ماري الياس وحنان قصاب–المعجم المسرحي–١٩٩٧م.

٧٨/معجم لسان العرب–لأبن منظور جمال الدين محمد–المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر–الجزء التاسع.

٧٩/معجم المنجد في اللغة العربية والاعلام–دار المشرق–الطبعة الثانية–

٨٠/نديم معلا–لغة العرض المسرحي–دار المدى للثقافة والنشر–دمشق–سوريا–٢٠٠٤م.

٨١/نعوم شقير–جغرافيا وتاريخ السودان–دار عزة للنشر والتوزيع–الخرطوم–السودان–٢٠٠٧م.

٨٢/ نجم الدين العليمي–المكان في النص المسرحي–دار الكندي للنشر والتوزيع— الطبعة الثانية–الاردن ١٩٩٩م.

٨٣/هارولد كليرمان–حول الإخراج المسرحي–ترجمة–ممدوح عدوان–مراجعة–علي كنعان–دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر – الطبعة الاولي–١٩٨٨م.

٨٤/ هينج نلميز–الإخراج المسرحي–ترجمة–امين سلامة–مطابع مؤسسة فرانكين–القاهرة–مصر–١٩٦١م.

٨٥/هومان بوشمان–عجائب الماكياج السينمائي والتلفزيوني–مؤسسة الايمان–بيروت لبنان–٢٠٠٢م.

٨٦/وولتر سوريل–الأوجه العديدة للرقص–ترجمة–عنايق عزمي–مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر–القاهرة مصر–نيويورك–الناشر مكتبة غيب.بدون تاريخ.

٨٧/ يوسف اسحق احمد–الماضي المعاش في جبال النوبة (منطقة الاجانج) دار عزة للنشر والتوزيع–الخرطوم–السودان–٢٠٠٨م.

(ب)المراجع باللغة الانجليزية:

Nadel s. f: nuba:an athrologicalstudy of hill tribes in kordofan (ج)oxford londan 1947 .

(ج)الدوريات والمجلات:

١/ إبراهيم حمادة–هل الدراما فن جميل؟ مجلة أقرأ–دار المعارف–مايو١٩٧٨م.

٢/علي عثمان محمد صالح–خواطر حول أصل الثقافة السودانية–مجلة الثقافة السودانية–العدد السادس عشر–ديسمبر–١٩٨٠م.

٣/سعد عزيز دحام–جماليات التجديد في مناهج الإخراج–مهرجان النور الثاني للابداع–٢٠١٠م.

٤/مغال بعنوان–جماليات التكوين في العرض المسرحي–منتدى الاعلام التربوي–العراق–قسم المسرح–٢٢ديسمبر–٢٠١١م.

٥/فاضل سوداني، بصريات الجسد في الطقس المسرحي، الحوار المتمدن، عدد١٩٤٧، ٢٠٠٧/٦/١٥م.

٦/ عادل حربي، التدريب في الأعداد الشعبي"غير المباشر"مجلة الوزا، الناشرون، وزارة الثقافة والإعلام، ال عدد١٢، ٢٠٠٠م.

(د)الرسائل الجامعية:

١/ الماحي ادونا امينا–أثر التحديث في بعض القيم الإجتماعية بجبال النوبة–رسالة دكتوراه–غير منشورة–جامعة دنقلا–كلية العلوم الإجتماعية–السودان–٢٠٠٥م.

٢/عوض الكريم الزين البشري–لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية–رسالة دكتوراه–غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–كلية الموسيقى والدراما–يوليو ٢٠١١م.

٣/عبد الله محمد عبد الله سلمان–النزاع المسلح في منطقة جبال النوبة–أسبابه ونتائجه–رسالة ماجستير–غير منشورة–جامعة جوبا–مركز دراسات السلام والتنمية–مارس ٢٠٠٩م.

٤/مرتضي جبريل عبد الله–العناصر المسرحية والدرامية في ظاهرة مسرح الموقاي بدارفور–رسالة ماجستير غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–كلية الموسيقى والدراما–يناير ٢٠١٤م.

٥/صالح حمدان تية–سوء ادارة الالغام الإرضية وأثرها على السلام (منطقة كادقلي نموذجاً) رسالة ماجستير–غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–مركز ثقافة السلام–٢٠١٠م.

٦/ جلال تاور كافي–اسباب الحروب الأهلية في جبال النوبة واثارها–رسالة دكتوراه–غير منشوره–جامعة جوبا–مركز دراسات السلام والتنمية–٢٠١٠م.

٧/ جاستن جون بيلي–توظيف الرقص الشعبي في تطوير الممثل (تطبيقاً على رقصة الموت لدى الفرنتيت) رسالة ماجستير–غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–كلية الموسيقى والدراما–يناير–٢٠٠٩م.

٨/جاستن جون بيلي–توظيف طقوس العلاج عند الأزاندي والشلك في بناء الصورة المسرحية، رسالة دكتواره–غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا –كلية الموسيقى والدراما–قسم الدراما–٢٠١١م.

٨/عبد الحفيظ علي الله–التفكير النقدي للمخرج المسرحي السوداني–رسالة ماجستير غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–كلية الموسيقى والدراما–٢٠١٢م

عبد المنعم حسن حاج عبد الله–التعبير الحركي لدى قبيلة الأشولي–رسالة ماجستير غير منشورة–جامعة جوبا–كلية الفنون والموسيقى والدراما–٢٠٠٨م.

(هـ)المقابلات المسجلة:

١/حسن محمد كوة–تسجيل صوتي–بتاريخ–٢٠١٥/١٠/٧م–بأكاديمية العلوم الصحية – بمدينة كادقلي.

٢/بابكر علي جمعة سنقادي–تسجيل صوتي–بتاريخ–٢٠١٥/١٠/٧م–بأكاديمية العلوم الصحية – بمدينة كادقلي.

٣/مصطفي عبد الله حسن عبد الله–تسجيل صوتي–بتاريخ–٢٠١٥/١٠/٨م–بإذاعة جنوب كردفان_ بمدينة كادقلي.

٤/عوض الكريم الزين البشري–تسجيل صوتي–بتاريخ٢٠١٦/٣/٢٢م–بكلية الموسيقى والدراما.

٥/ زينب عبد الله محمد–تسجيل صوتي–بتاريخ٢٠١٦/٣/٢٧م–بكلية الموسيقى والدراما.

٦/عايدة محمد علي–تسجيل صوتي–بتاريخ٢٥ /٢٠١٦/٣م–بكلية الموسيقى والدراما.

(و) اللقاءات المكتوبة:

١/ كريا كباشي عطية–لقاء مكتوب–بتاريخ–٢٠١٥/١٠/٩م–بأذاعة جنوب كردفان–بمدينة كادقلي.

٢/ سعد يوسف عبيد–لقاء مكتوب–بتاريخ ٢٠١٦/٣/٢٤م–بمنزله بأمدرمان.

٣/عادل حربي–لقاء مكتوب–بتاريخ ٢٠١٦/٣/٢م–بكلية الموسيقى والدراما.

(ز)مواقع الانترنت:

١–الموسوعة الحرة www.Goole.nat

٢–جماليات التكوين في العرض المسرحي، نقل عن .http: ll alnlasrah.com

٣–منتدى الاصدقاء www.abahe.co.uk.com

ملحق(١)

اللقاءات المسجلة والمكتوبة

مقابلة مع الاستاذ: حسن محمد كوة

الاسم: حسن محمد كوة

العمر:٥٣ سنة

السكن: كادقلي

الحالة الاجتماعية: متزوج وأب

الوظيفة: أستاذ تمريض عالي بأكاديمية العلوم الصحية كادقلي.

المقابلة يتاريخ:٢٠١٥/١٠/٧م

١/الأستاذ حسن كوة حدثني عن كادقلي الموقع والجغرافيا والإنسان؟

كادقلي: وتكتب كادوقلي: وهو اسم مجموعات قبائل النوبة التي تقطن المنطقة، وهي اسم الجبل الذي تقع المدينة على سفوحه، ومن تاريخ مدينة كادقلي تعتبر نقطة حربية متقدمة، وسوقاً للمحاصيل الزراعية والإنتاج الحيواني.

٢/حدثنا عن رقصة الكيسة كرقصة اجتماعية ولها علاقة بالجوانب الثقافية لمجتمع كادقلي وخاصة قبيلة أبو هشيم؟

أولاً رقصة الكيسة: رقصة الكيسة من الرقصات التي يرقصها عدد من قبائل كادقلي خاصة المنطقة الجنوبية منها، وأنها رقصة موسمية، وهذه الرقصة تأتي بعد فصل الخريف، لأن في فترة الخريف تهتم قبائل جبال النوبة بالزراعة، وتأتي هذه الرقصة تحديداً بعد نهاية شهر ديسمبر لأن هذه الفترة تلاقي فترة طقوس وأسبار، وهذه الرقصة من المنقولات التي نقلت من الأسلاف والأجداد وتعتبر من الرقصات الشعبية المميزة

في أقليم جبال النوبة وهذه الرقصة ترقص بعد السبر النهائي للبخسة، وعند نهايته تعلن الحكامات بداية رقصة الكيسة مع تجهيز أغاني خاصة للموسم الجديد، ومع بداية موسم الكيسة يكون نهاية سبر البخسة ولا يرجعون مرة أخرى للبخسة ، ويبدأ موسم الكيسة من شهر ١ الي شهر ٤، وبعد شهر ٤ يبدأ موسم جديد للرقص وهو موسم رقصة النقارة.

٣/ ماهي القبائل الراقصة للكيسة؟

القبائل هي: أبو هشيم–الشات–بأقسامها–شات الدمام–شات الصفية –دمبا–وهي كيسة دمبا ذات لونية مختلفة قليلاً، وعادة ترقص قبائل أبو هشيم وشات هذه الرقصة مع القمر ليلاً، وتتنقل الرقصة في الأحياء السكنية للمجموعات الراقصة للكيسة.

وقد تبدأ الرقصة من الساعة الثامنة مساء إلى الرابعة صباحاً، ويكون هنالك حضور كبير للجمهور المشارك من الأعمار المختلفة وخاصة الكبار، والشيوخ، والشباب بمختلف الأعمار، ولحضور الشيوخ مكانة خاصة بغرض توريث الرقصة للأجيال المقبلة وتصحيح أخطاء الرقص.

٤/ حدثنا عن أكسسوار وأزياء الرقصة وكل الملحقات؟

كيسة أبو هشيم تمتاز بأزياء مميزة ،رقصة الكيسة غنية بالإكسسوار والملحقات أولاً: الكشكوش وهو مصنوع من شجرة الدليب من قلب الدندور وشجرة الدليب موجودة في جبال النوبة لها لحاء يصنع منه الكشكوش وأحياناً من الزعف وداخل الكشكوش نبات الكول ويسمى محلياً(أولاد الكول) هذه مكونات الكشكوش الذي يربط في الأرجل عند الرجال يصدر هذا الكشكوش أصوات متجانسة ومنسجمة ومتناغمة حسب استخدام وضربات الراقصين على الأرض وعادة ما تلبس المراكيب على الأرجل مع الكشكوش وفي اليد اليمنى تحمل عصا ودرقة في اليد اليسرى مصنوعة من الجلد بغرض الاستعراض والحماية أثناء الرقص وهنالك اكسسوارات أخرى مستخدمة في الرقص بغرض التزين مثل الطواقي الزعفية والألوان المعبرة عن الفرح ويتفاوتون في ذلك ،

وهنالك صفارة عند الراقصين من الطرفين النساء والرجال . واكسسوار النساء يتكون من عصا صغيرة في اليد وصفارة تستخدم للتمييز مع الدخول والتحولات على مستوى الإيقاع تسمى عند راقصي الكيسة "بالرمية" إضافة إلى السكسك والخرز وربط قطع ملونة في أنحاء الجسم بغرض التزيين.

الماكياج في الرقص الشعبي أصيل ومتأصل وضارب في القدم بشكل مختلف وفي الكيسة نجد يستخدمن النساء ألواناً مختلفة لتلوين الوجه وتجميله، في السابق كن يستخدمن تربة يستخرج منها الألوان. إضافة إلى مشط وكوفير الشعر بالمحلب والقرنفل لتفوح منه الرائحة الذكية.

الحركة في رقصة الكيسة: يقف راقصوا الكيسة إلى صفين متباعدين متقابلين، صف من النساء وصف آخر من الرجال وهنالك الحكامة والغناء، وتبدأ حركة البنات من الصف لاختيار الرجال، وبعد تحديد الراقصين تبدأ الرقصة الأساسية وهي حركة الرجوع من صف الراقصات وتقدم لصف الراقصين في حركة إيقاعية منسجمة وعكسها مصاحبة للإيقاع والصفارة.

وهنالك وصف أقرب للأداء التمثيلي أن يحاكي الرقص شكل الحيوان أثناء الحركة أو يصف شكل القندول في زراعته، بمعنى أنه قد نجح زرعه، وهنالك كثير من الأشكال التعبيرية في الرقصة.

٥/ منذ متي وأنت ترقص الكيسة؟

أنا أرقص الكيسة منذ الطفولة حتى الآن أشارك من حين لآخر وأنا الآن عمري ٥٣ سنة، رقصة الكيسة تعتمد على الإيقاع عند الراقصين، بمعنى أنها تعتمد على حركة وصفقة وضرب أرجل الراقصين ويأتي جمال هذه الرقصة في كونها لا تعتمد على الإيقاع الخارجي كالنقارة أو نفخ القرن أو أي إيقاعات أخرى مصاحبة للرقص، بل إصدار الإيقاع يعتمد في المقام الأول على الراقصين بتنوع إصدار الإيقاعات المختلفة بالضرب على الأرض بواسطة الكشكوش، ويصدر هذا بانسجام الراقصين،

ومثال لذلك يمكن أن يكون هنالك أربعة راقصين واقفين تبدأ الحركة فيصدر الأول صوتاً محدداً والثاني صوتاً آخر والثالث وهكذا في النهاية تكتمل الصورة النهائية لإيقاع الرقصة، لذا يقولون إن رقصة الكيسة رقصة إيقاع وجسد وحركة.

وفي رقصة الكيسة دائماً ما يستخدم أول مصدر للإضاءة وهو الشمس لأن دائماً ما يكون الرقص في الصباح أو المساء. وفي الليل ينتظرون الليالي القمرية لاستخدام إضاءة القمر وأحياناً يوقدون النار في لغرض الإضاءة.

٦/حدثنا عن قبيلة أبو هشيم:

تقع منطقة أبو هشيم في الجنوب الشرقي لمدينة كادقلي، عاصمة ولاية جنوب كردفان وتبعد عنها حوالي عشرة كيلو متر تقريباً، وهي من القبائل المعروفة في منطقة جبال النوبة عامة، وكادقلي بصفة خاصة.

ملحق(٢)

مقابلة مع الاستاذ/مصطفي عبد الله حسن عبد الله

الاسم: مصطفى عبد الله حسن عبد الله

العمر:٤٧ سنة

الحالة الاجتماعية: متزوج واب

السكن: كادقلي

الوظيفة: مذيع وممثل ومخرج بإذاعة جنوب كردفان.

المقابلة بتاريخ:٢٠١٥/١/٧م

المقابلة بالزمان: الساعة الثالثة ظهراً

١/ حدثني عن أشهر الرقصات الشعبية في جبال النوبة عامة، وكادقلي ومحيطها بصفة خاصة؟

الرقصات الشعبية في جبال النوبة عامة وخاصة جنوبها، منطقة كادقلي في تقسيمها القديم والتي تضم: الريف الجنوبي والريف الشرقي إلى منطقة هيبان، والريف الغربي إلى حدود غرب كردفان، تنحصر في رقصات أساسية ورقصات فرعية.

الرقصات الأساسية هي: الكمبلا بشهرتها وانتشارها، والكيسة، والبخسة، والكرنق. والكمبلا ترقص عند عدد من القبائل شرق كادقلي، ابتداء من منطقة تلو وصبوري ولقوري، وأم دريص والمسعودية، والتيس، وتكسوانة، والعفين، ومناطق دلدقوا، جميع هذا القطاع يرقص الكمبلا، ونشأت هذه الرقصة في منطقة العفين. وللآن القطية الأثرية الخاصة بسياط الكمبلا موجودة في هذه المنطقة ولها ما يقارب الأربعمائة سنة، وهي عبارة عن قطية صغيرة مساحتها متران في شكل دائري في قاعدة حجرية وأعاليها من القش، موجود فيها السياط ولا تخرج إلا بواسطة الكجور المعني، وأي إنسان غير الكجور لا يلمس هذه السياط، تقول الأسطورة إذا لمس أي إنسان السياط يصاب بالشلل. وتخرج السياط في موسم الحصاد، ويسمى سبر جدع النار لأن السياط يخرجها الكجور في هذا السبر وهذا يعني إيذان ببداية أكل الجباريك المنتوج الزراعي الجديد، ثم بعد ذلك يعطى السوط لشاب من القرية بإذن الكجور للحركة به في الجبال الأخرى، وهذا إذن من الكجور بأكل الجباريك، ونسبة للأماكن البعيدة يوقدون النيران في قمم الجبال، مثال لذلك جبل حجر النار بكادقلي (سمي بهذا الاسم لهذا الطقس) وكان هذا الجبل رابطاً بين جبال كادقلي المختلفة. والكمبلا في شمال كادقلي ترقصها بعض القبائل في كُلبا، ومُرتا، وشمالاً الي مناطق كيقا تميرو، وكيقا جرو، وكيقا الخيل، إلى مناطق دابري. وهنالك أيضاً قبائل ميري الغربية ابتداء من تافري، ودمبا، وكحليات، وفرق الدرب، إلى ميري برا، وميري جوة، إلى بحيرة كيلك يرقصون الكمبلا.

وللكمبلا ثلاثة أشكال أدائية في الرقص والإيقاع، إيقاع خفيف، ومتوسط، وثقيل.مثلاً كمبلا القطاع الشمالي من كادقلي مشهورة بكمبلا كيقا، وهي ذات إيقاع خفيف، وكمبلا القطاع الشرقي: وهم أصل الكمبلا إيقاعهم متوسط، والقطاع الغربي من تافري إلى ميري الغربية ذات الإيقاع الثقيل.

٢/ ماهي الأزياء والاكسسوارات والماكياج الخاص برقصة الكمبلا؟

هي في الرأس القرون، قرون الأبقار، كان قديماً تربط القرون بالسعف والآن تربط بالقماش (العمامة) وكان أيضاً في السابق يرقصون دون ملابس في العالي والغرض من ذلك عادة الجلد بالسياط، ويصاحب الجلد حركة الفتيات في أياديهم الملح والزيت لوضعه في آثار السياط عند الشباب، وحركة البنات أيضاً لها الجانب التشجيعي. وكان طقس الجلد لفئة عمرية محددة، الصبي دون سن البلوغ يسمح له برقص الكمبلا وفي يده عصا فقط، وفي مرحلة ما بعد البلوغ يرقص الكمبلا ولديه الكشكوش والرهط، ولكن بدون القرون، وعندما يكتمل النضج يرقصون كراقصين أساسيين، يرقصون في الساحة ويجلدون، وبعدها يوقف الجلد ويرقصون كعامة الشعب ولا يجلدون.

الأكسسوار: القرون، والرهط مصنوع من السعف، والآن أصبح من الشوال، سابقاً السعف يصدر صوتاً وهذا مطلوب في الرقص. وفي الأرجل الكشكوش من لحاء شجر الدليب، وطور إلى المعادن الآن (علب الصلصة) والأحذية في الأقدام، وفي اليد سوط، وهو مكمل للراقص، وهنالك بعض السيور تربط في العضلات للتجميل والتزين، وأيضاً هنالك السكسك يلبس في الرقبة بغرض التزين وعادة يكون عبارة عن هدية من المحبوبة.

الماكياج: يستخرجون الجير المحلي من الأرض بألوان مختلفة لتلوين الوجه وبعض الجسم بغرض الزينة كظاهرة احتفالية. والنساء في اليد ذنب البقر، إضافة إلى بعض الاكسسوارات الأخرى الصغيرة، وفي الأزياء يلبسون التوب، والخرز والسكسك

والخلاخل في الأرجل، والكشكوش في الارجل. وأصبحت الكمبلا ترقص بصورة عامة، أي أن الكمبلا أصبحت ثقافة منطقة وليست لقبيلة واحدة.

٣/ الأستاذ مصطفي حدثنا عن رقصة البخسة؟

رقصة البخسة: هي لقبائل كادقلي، الريف الجنوبي ويشمل شات، ومناطق أنقولا، وكجا ومناطق البرام والريكة. البخسة في مضمونها الأساسي هي ماعون للقيم مثلها ومثل الكمبلا، وتحمل مضامين للقيم مثال لذلك، الحض على الكرم والشجاعة، وهجاء الكسلان. والبخسة في الأساس تجمع بين الرقص والغناء، وتأتي البخسة بعد نهاية موسم الخريف.

الاكسسوارات: كشكوش مع أنها رقصة تعبيرية بأعلي الجسد، عكس الكمبلا ضرب بالأرجل، ورقصة البخسة هي رقصة تعتمد على الغناء والعزف على آلة البخسة، وهي عبارة عن أبواق البخسة، مثل الوازا في النيل الأزرق، وهي عبارة عن قرع مختلف الأحجام والأشكال.ونسبة للراقصين، السكسك، الخرز، القيطان، وهي حبال مزركشة، وعادة يلبسون الألوان الزاهية، وبعد السبر تخرج الرقصة إلى الميادين العامة.

٤/ **رقصة الكيسة؟** الاكسسوار: عبارة عن كشكوش ودرقة وعصا، وهنالك مبارزة لإظهرها القوة عند الشباب الراقصين، وهي رقصة شباب في الغالب، صفين متوازين في شكل حلزوني دائري وتبدأ الحركة بجماليات الاستعراض،

٥/ الكرنق: يتفاوت الإيقاع في الكرنق من منطقة لمنطقة. وهنالك مع الكرنق رقصات أخرى ذات محدودية في التعامل مثل، المنضلة، أرقش، أغاني طوسوا، وهي رقصات للكبار في العمر، وهي عبارة عن رقص تعبيري يشبه رقص الرقبة.

٦/ **نقارة كرنقو:**

هي تعتمد على عدد من الطبول متفاوتة في الأحجام والأصوات وتصاحبها ايقاعات القرع واشتهرت بها قبائل كرنقو.

٧/ نقارة كحليات:

هي رقصة في شكل صفوف متوازية وشكل دائري وتعتمد على عازف النقارة مثل نقارة الحوازمة والمسيرية، وهي نقارة سريعة في إيقاعها.

٨/ كلمة أخيرة عن التراث في جبال النوبة:

يخلق التراث والرقص الشعبي تمازجاً بين القبائل وذلك لقرب العادات والتقاليد، والمظاهرة، وهذا جعل القبائل العربية في منطقة جبال النوبة ترقص رقصات القبائل النوبية، وكذلك القبائل النوبية ترقص رقصات القبائل العربية، وهذه من الخصائص التي تتميز بها قبائل جبال النوبة بصفة عامة، وهذا قاد الجميع في جبال النوبة بكل قبائلها لتعلم اللهجات المحلية للقبائل المختلفة بسبب الغناء والرقص، والرقص الشعبي يستطيع أن يخلق بسلاماً اجتماعياً بين القبائل المختلفة.

ملحق (٣)

لقاء مكتوب مع الأستاذ/ كريا كباشي عطية.

الاسم: كريا كباشي عطية

العمر: ٣٨ سنة

السكن: كادقلي

الحالة الاجتماعية: متزوج وأب

الوظيفة: مدير إذاعه جنوب كردفان كادقلي.

١/الأستاذ كريا حدثني عن رقصة الكيسة عند أبو هشيم وخاصة وأنت واحد من القبيلة وراقص للكيسة؟

رقصة الكيسة تعتبر من الرقصات المميزة والمحبوبة عند أبو هشيم، لأن رقصة الكيسة تضم أعضاءها الراقصين من الشباب وبهذا يكون فيها استعراض للقوة، قوة

ضربات الأرجل على الأرض والحركة وجماليات الاستعراض، لأنها رقصة استعراضية جمالية، والشباب في الرقصة يكون بينهم تقارب في الأفكار على مستوى الرقصة.

٢/ ماهي أزياء الرقصة والحركة ومميزات رقصة الكيسة وشكل الحركة؟

قديماً كانوا يلبسون الاسموكن وهذا للشباب، والآن الشباب يلبسون البنطلون باللون الأسود، والقميس الأبيض وهذا ما يميز راقص الكيسة، إضافة إلى ذلك الكشكوش وهو مصنوع من (دندور الدليب) من قلب شجرة الدليب. وللإيقاع الكشكوش الذي يربط في الأرجل لإصدار الأصوات المطلوبة. ما يميز رقصة الكيسة عن الرقصات الأخرى في جبال النوبة بأنها: لا تستخدم أي مؤثرات خارجية مثل الطبول أو النقارة أو الكرنك، بل المؤثرات الصوتية في الكيسة هي عبارة عن صفارة الراقصين من الطرفين النساء والرجال إضافة إلى ضربات الأرجل المزينة بالكشكوش وهي أساس إصدار الأصوات المختلفة، يبدأ الراقص الأول بإصدار ضربات صوتية محددة وثاني يصدر ضربات وثالث وهكذا حتى يكتمل الصوت النهائي وهو في شكل موسيقي منسجم عمادة صوت الصفارة والكشكوش في جماليات الرقص الاستعراضي.

رقصة الكيسة من الرقصات المميزة عند أبو هشيم، لأن الرقصة عندهم دائماً ما تضم أعضاءها من الراقصين الشباب وفي هذا يكون فيها استعراض للقوة وجماليات الحركة والانسجام في الرقص. يبدأ موسم رقصة الكيسة بعد نهاية الخريف مباشرةً، حيث تبدأ الحكامات بتأليف الأغاني الجديدة للموسم الجديد، لأن أي موسم له أغنيات جديدة تعبر عن كل ما دار في الموسم من أحداث. وتتم عملية تحفيظ الأغاني الجديدة للبنات، وتحرص النساء على عدم تسريب الأغاني الجديدة للشباب حتى يكون هنالك عنصر المفاجأة عند سماع الأغاني أثناء الرقص. وهنالك طقوس خاصة لخروج الكيسة إلى الميدان: يذهب مجموعة من الشاباب الأقوياء إلى منزل الحكامة الكبيرة حيث مكان تجمع النساء والشابات داخل قطية كبيرة يأتي الشاباب أمام القطية ويقفون في شكل صف واحد، ويمد لهم عصا من داخل القطية يمسك بطرفها البنات من داخل

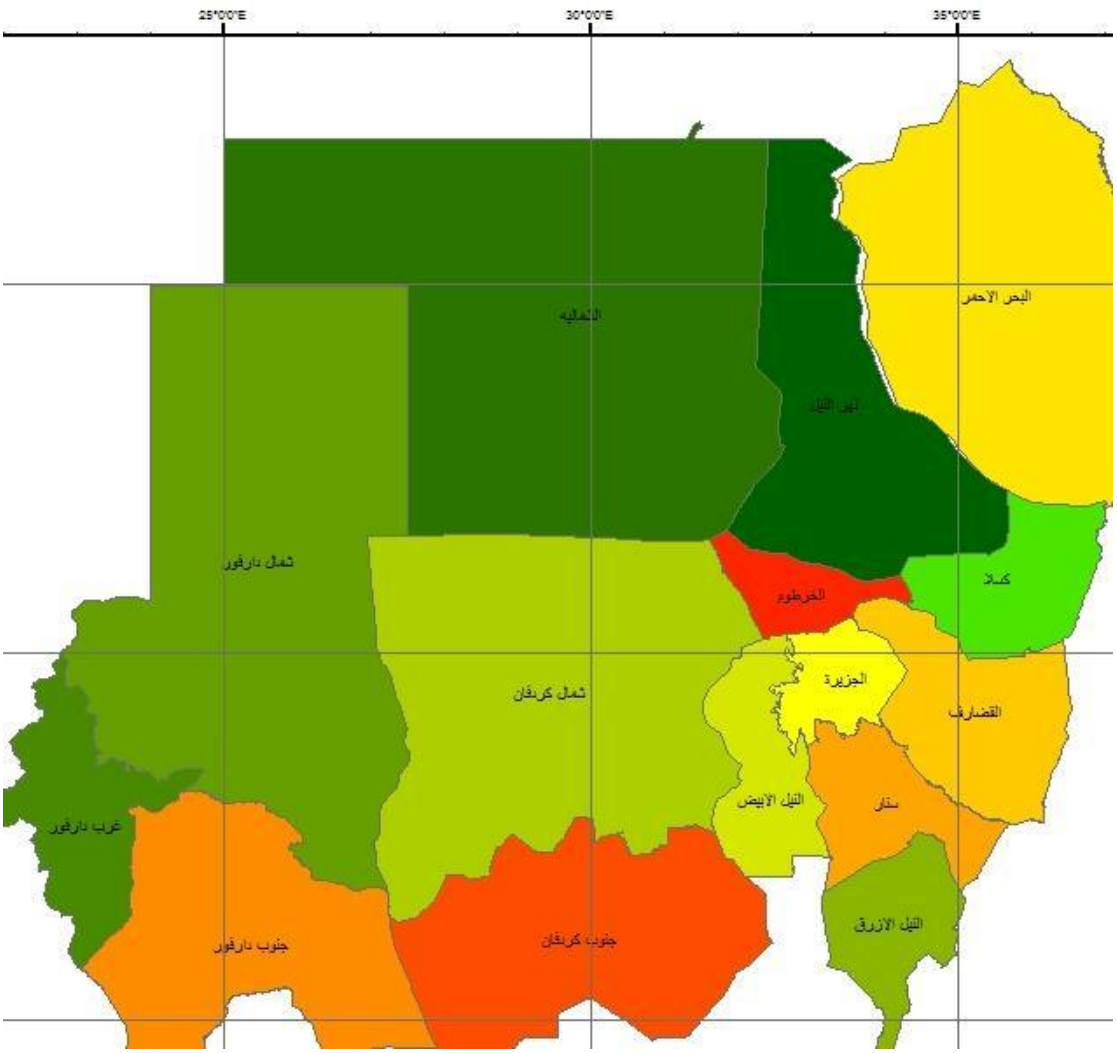
القطية وتبدأ عملية الجذب من الطرفين، وأخيراً يسحب الشباب الشبات خارج القطية، وبهذا الطقس تتم عملية " خروج الكيسة.وأهم ما يميز رقصة الكيسة عن الرقصات الشعبية الأخرى في جبال النوبة أنها: تعتمد على الأداء التعبيري الجسدي ولا تعتمد على الإيقاعات الخارجية، بل التعبير الجسدي ويظهر الاهتمام بالجسد وتدريبه عند راقص الكيسة منذ التنشئة مروراً بمراحل عمره المختلفة لأن الرقص في مجتمعه قائم على عنصر الجسد، لذا نجده يقيم الراقص فترات لتدريب جسده قبل بداية موسم الكيسة بغرض إضافة الحيوية للجسد، وحتى يكون بذلك هو نجم الرقص في الموسم، هذا إضافة لاهتمامه بالاكسسوارات والأزياء الخاصة بالرقصة قبل فترة من بداية موسم رقصة الكيسة، وبهذا نجد أول ما يهتم به راقص الكيسة هو جسده لأنه هو وسيلته التعبيرية في توصيل مشاعره وأفراحه وأحزانه أثناء الأداء الحركي التعبيري في الرقص، ويكون الجسد وتدريبه والتعبير به مجالاً للتنافس بين الشباب الراقصين، أفضل شاب في القرية أو في الرقصة هو من يمتلك جسداً جيداً أو يستطيع الرقص بمرونة وخفة حركة هو يكون محط الانظار.

٣/ما هو شكل الحركة في رقصة الكيسة؟

يقف راقصوا الكيسة في بداية الرقصة إلى صفين متباعدين متقابلين، صف من النساء والآخر من الرجال، وتبدأ الحركة بعد غناء الحكامة، وتبدأ الحركة من صف النساء لاختيار الراقص الذي سوف يؤدي الرقصة معها من صف الرجال، وتبدأ الحركة في الرقصة بتقدم صف الراقصين ورجوع صف الراقصات في حركة ايقاعية منسجمة تتخللها ضربات الأرجل، وترجع الحركة في شكل عكسي من صف الراقصات ويعود صف الرجال إلى الخلف في نفس الحركة الأولي، ويصاحب ذلك التعبير الجسدي والاستعراض: الدرقة التي يحملها الراقص في يده.

صورة رقم (١) خريطة السودان

خريطة السودان: موقع (جنوب كردفان)



صورة رقم(٢) مدينة كادقلي

صورة رقم(٣) مدينة كادقلي

صورة رقم(٤) فنون البناء والسكن

صورة رقم(٥) فنون البناء عند الحوازمة

صورة رقم(٦) النحاس عند النوبة

صورة رقم(٧) المصنوعات الفخارية

الصور(٨-٩) المصارعة البيئية في جبال النوبة

صورة رقم(١٠) قطر العريس عند الدلنج

صورة رقم(١١) رقصة الكمبلا

صورة رقم(١٢) أزياء الكجور عند الدلنج

صورة رقم(١٣) صورة للباحث بازياء أخر كجور للدلنج

صورة رقم(١٤) السبر في جبال النوبة

صورة رقم(١٥) رقصة الكرنق

صورة رقم(١٦) الباحث ومجموعة من راقصي الكرنق فرقة قبيلة والي

صورة رقم(١٧) رقصة الكمبلا

صورة رقم (١٨) رقصة البخسة

صورة رقم(١٩) رقصة النقارة عند القبائل النوبية

صورة رقم (٢٠) فرقة كرورو تيسى

صورة رقم (٢١) رقصة الكمبلا لقوري أساس الكمبلا

صورة رقم (٢٢) رقصة الكيسة عند قبائل دمبا

صورة رقم (٢٣) شجرة الدليب التي يصنع منها الكشكوش، لحاء الدليب

صورة رقم(٢٤) جانب من جلسة ورقصة البن، ضمن السبر

صورة رقم(٢٥) رقصة الكيسة عند أبو هشيم

صورة رقم(٢٦-٢٧) الحركة في رقصة الكيسة

صورة رقم(٢٨-٢٩) حركة النساء في الكيسة

صورة رقم (٣٠) الوقفة الأولى في الكيسة حركة الصفوف

صورة رقم(٣١) حركة الجسد أثناء رقصة الكيسة

الفصل الثاني

المبحث الأول: مفهوم نشأة الدراما وفن الرقص:

في هذا المبحث سوف يستعرض الباحث، مفهوم نشأة الدراما، مع تعريفات مصطلح الدراما ومفهوم المسرح، ونشأة الدراما والمسرح والرقص، ومفهوم الرقص الدرامي ودراما الرقص، وسوف يستعرض كذلك، مفهوم المسرح والرقص، ومن ثم التعرض لمفهوم(الفن)وعرض مفهوم فن الرقص، وتاريخ ونشأة هذا الفن.

١-مفهوم الدراما:

الدراما (drama) كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي الي (الفعل) (darn) الذي كان يعني عند الإغريق (الفعل) أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص.

ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت، ولا تزال بغنى مترادفاتها ودقة معانيها واتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري وتتضمن كلمات أخرى ذات معان قريبة من معني الفعل، مثل كلمات – الحدث–الصنع، أو غير ذلك مما لا علاقة له بالمعني الذي اتخذته كلمة دراما، خصوصاً منذ عصر ازدهار المسرح الأثينى، ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة (Drama) بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح، حيث تتم المحاكاة عبر التمثيل".[١]

عليه يتناول الباحث هنا أولاً مفهوم كلمة(دراما) من خلال دلالة المعني اللغوي والمعني الاصطلاحي، ومن ثم تتبع طبيعة النشأة، وابراز تاريخ الرقص.

كلمة " دراما" هي لفظ مشتق من الفعل " دراؤو" في اللغة اللاتينية، بمعني(أعمل).[٢] ويرى معجم المصطلحات المسرحية والدرامية بأن: دراما كلمة يونانية الأصل dran

ومعناها الحرفي (يفعل–أو عملا يقام به). ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة "drama" الي معظم لغات أوربا الحديثة". [٣]

والان الكلمة شائعة في محيطنا المسرحي، فيمكن التعامل معها علي أساس التعريب. فنقول: عمل درامي، حركة درامية، كاتب، ناقد، عرض، معالجة، صراع، فن، مهرجان، تاريخ، أدب، الخ. وقد عرف أرسطو الدراما بأنها " محاكاة لفعل أنسان" [٤]

وتعرف لنا القواميس والمعاجم الغربية بين مصطلحي (المسرح–theater) (ودراما– Drama) فقاموس أكسفورد المختصر للمسرح، يعرف مصطلح المسرح بأنه (دار للعرض) على حين يعرف الدراما بتعريفين هما:

١–انه مصطلح ينسحب بشكل واسع على الجسم الكامل لعمل مكتوب للعرض المسرحي.

---

[١] محمد حمدي أبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤م، ص٨.
[٢] عبد الرحمن الياغي، في الجهود المسرحية الاغريقية الاروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م، ص٨.
[٣] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٩١.
[٤] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٩١.

٢-أنه مصطلح قابل لأن ينطبق على أي موقف يحوي صراعا.

ذلك الصراع الذي يتم تجسيده من خلال تقمص للشخصية، ولأن الغريزة الدرامية متوارثة في الانسان، فأن أكثر أشكال الحوار قدما مع الغناء والرقص عادة ما تصف على أنها دراما". [١]

اذاً الدراما تعني " الفعل" والدراما في حقيقتها هي التعبير الفني عن " فعل" أو موقف انساني، وبدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما".[٢]

وأورد عثمان جمال الدين، تفسير بعض المترجمين لكلمة دراما – وهنالك اختلاف وتفاوت في ذلك: التعريف الأول: اصطلاح يطلق بشكل عام على كل ما يكتب للمسرح كان يقال" الدراما الانجليزية" أو" الدراما الفرنسية" أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الاسلوب أو في المضمون مثل دراما عصر النهضة، أو الدراما الواقعية.

التعريف الثاني: اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلاَ لهذا الصراع، للأغراض المسرحية عن طريق افتراض وجود شخصيات". [٣]

ويرى نهاد صليحة: الدراما هي نشاط معرفي، حركي، جماعي، تمثيلي، بمعني أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوي المتصارعة، ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه، ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع".[٤]

الدراما: اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع يتضمن تحليلاً لهذا الصراع". [٥] الدراما أذا في حقيقتها هي التعبير الفني عن" فعل" أو موقف انساني وبدون هذا الفعل لا تكون دراما، الدراما هي: التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج

---

[١] حسن عطية، الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص١٠.
[٢] كمال ممدوح حمدي، الدراما اليونانية. الناشر دار المعارف القاهرة، بدون تاريخ، ص٧.
[٣] عثمان جمال الدين عثمان، دراسة في كتاب الطبقات، الناشر، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ط١، ٢٠٠٢م، ص٨٨.
[٤] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ١٩.
[٥] حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢م، ص٢٨.

عن الفكر، الدراما هي في الاصل فطرة انسانية، نشأت من حاجة الانسان للتعبير عن نفسه".[١]

ومن خلال التعريفات السابقة لم يكن هنالك معني دقيق نستطيع أن نطلقه على مفهوم الدراما، ولكن الدراما فن من الفنون التي عرفتها كل الشعوب والثقافات القديمة من الاغريق واليونان. وانتقلت الكلمة الي اللغة العربية لفظاً لا معني، وان معناها في اللغة اليونانية التي أنشأت عنها هو" الفعل" الا أن استعملت بوصفها نوعاً من أنواع الفنون جعلها أحدي الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بضع كلمات

أو جمل، وهي بذلك، لا نكاد نجد لها تعريفاً محدداً ودقيقاً يمكن قبوله، فتعاريفها تعدد، بتعدد وجهات النظر اليها".[٢]

وزيادة في التوضيح يمكننا أن نقول إن الدراما نشاط معرفي جماعي واع يقوم على جدل بين واقع العرض المصطنع والتجربة المسرحية المعروضة بوصفها افتراضا وهميا للواقع، ويتم استقبالها من متفرج يقيم بدوره جدلا بين الرؤية المسرحية كما يطرحها الحوار، وواقعه وانظمته المعرفية حتى يتمثل معناها".[٣]

٢-مفهوم المسرح:

المسرح هو المصطلح الانجليزي "THEATRE " المأخوذ من الأصل اليوناني " THEA TRE"والكلمة تعني " يرى ويشاهد "وتتعدد معاني المصطلح لتشمل فن المسرح ومبانيه والمباني الشبيهة كدور السينما ومدرجات الجامعات وغرف العمليات. ويلتقي مع هذا المصطلح بل ويتطابق مع بعض مدلولاته مصطلح دراما"DRAMA.[٤] ويمكن أن يضاف الي المصطلح كل ما يتعلق بفن العرض التمثيلي، فنقول كتابة مسرحية، ناقد مسرحي الخ".[٥]

---

[١] فضل الله احمد عبد الله، الدراما والهوية في شعر عبد الحي، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ٢٠٠٣م، ص٧٣.
[٢] شمس الدين يونس نجم الدين، الطقوس السودانية عبر التاريخ، مؤسسة أروقة للعلوم والثقافة، الخرطوم، ص٤٤.
[٣] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مرجع سابق، ص٢١.
[٤] سعد يوسف عبيد محمد، أوراق في قضايا الدراما السودانية، المؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ط١، ٢٠٠٢، ص٧.
[٥] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٤٠.

المسرح: دار للعرض.[١] "تتفق كل المراجع والمعاجم في أن المسرح فن من فنون العرض يتكون من جمهور ومكان للعرض و " عارض" أو ممثل يقدم عرضاً قد يكون يحتوي عناصر الدراما. أما المسرح المعروف الأن فقد تطور عن الأصل اليوناني كما نظر له أرسطو. أذن فهنالك مواصفات عامة للمسرح بصفته فناً من الفنون وموصفات خاصة بالمسرح اليوناني، أو المسرح الغربي في عمومه".[٢]

المسرح هو من أقدم الفنون التي عرفها الأنسان، وأرجعها بعض الباحثين الي فجر تكوينات المجتمعات البشرية. وفي القرن الخامس قبل الميلاد تطورت هذه الاحتفالات في بلاد الاغريق الي فن بموصفات معينة أطلق عليها أسم المسرح. والفيلسوف الإغريقي أرسطو طاليس هو الذي حدد وأطر لهذا الفن، عندما عرف الدراما بأنها (محاكاة لفعل) لذلك يعتبر أرسطو الفعل "Action"هو أساس الدراما".[٣]

٣-نشأة الدراما والمسرح والرقص:

ويرى شيلدون تشيني بأن نشأة الدراما والمسرح من الرقص، لقد رقص الأنسان الأول، رقص تعبيراً عن السرور وتعبيراً عن الطقوس. لقد كلم الهته بالرقص وصلى بالرقص وقدم الشكر بالرقص. ولا شك أن كل هذا النشاط كان نشاطاً دراماياً أو مسرحياً، ولكنه في حركته وضع جرثومة الدراما والمسرح. ويقول الاسم الحقيقي للمسرح في كمبوديا يعني " دار الرقص"[٤]

ويقول عثمان جمال الدين: أن الدراما فطرة انسانية، لأن الدراما نشأت في الأصل من حاجة الأنسان للتعبير عن نفسه في مرحلة سبقت المدارس والمذاهب المسرحية والدرامية وعلى هذا فأي تحديد حقيقي لمفهومها ينبقي أن يتخذ منطلقة المبدئي في فهم

[١] حسن عطية، الثابت والمتغير، مرجع سابق، ص٩.
[٢] سعد يوسف عبيد، مرجع سابق، ص ٨.
[٣] ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،١٩٧٣م ص١٨.
[٤] شلدون تشيني، المسرح ثلاثة الاف سنة، مرجع سابق.ص٢٧.

هذه الحاجة الإنسانية التي أنشأت في بادئ الأمر من الرقص الشعبي" Folk Dance".[١]

وشلدون تشيني هنا يفرق بين الحركة "Action" ونواة المسرحية أو بذرتها التي احتوت مستقبلاً الحوار، وبين الرقص الطقسي أو الاحتفالي الذي يحتوي في مكوناته على الدراما الشعبية. أذن: من الجوانب التاريخية وعلى صعيد الشكل لا تنفصل الدراما عن الرقص الشعبي والموسيقى الشعبية "Folk Music " أو أغنية الرقص التي تحتوي في كونها بهذا المفهوم على عناصر درامية مرتبطة بالحركة كمادة محورية أصيلة تطورت الي دراما شعبية. وعندما امتزجت فيما بعد بالشعر، لذلك فالمسرحية الأوربية الحديثة تنتمي في أصولها الي المسرحية اليونانية التي تطورت بعد أن امتزجت فيها عناصر الرقص الطقسي الديني بالعناصر الناجمة عن شعر الديثورامبوس".[٢]

أن المسرح بدأ البداية الاولى من الطقوس البدائية الي مسرح، وكان الرقص والتقرب الي الطبيعة عبرة اللبني الاولى".[٣]

٤-الرقص الدرامي ودراما الرقص:Dramatic Dance and Dance Drama

لكي نوصل فكرة الرقص الدرامي لابد أن تكون هذه الفكرة قوية ومثيرة ودرامية بشكل كبير وقد تتضمن الصراع بين الناس أو داخل الفرد الواحد والرقص الدرامي يرتكز على المزاج أو الحدث والذي لا يشرح القصة.

ودراما الرقصDance Drama من ناحية أخرى لها قصة تحكى، ويتم ذلك بمناظر مرتبة ومتتابعة من رقص درامي .ولأن كل من الرقص الدرامي ودراما الرقص يختص بالانفعالات والاحداث المرتبطة بالناس فأن خصائص هذا النوع من الرقص هي ابراز الملامح ومكنون الرقصة عليه أن يدرس بعناية الشخصية ومزاجها في الواقع ويفهم كيف يتحول محتوي الحركة الدرامي الي رقصة، ويتعلم من خلال المبالغة في

---

[١] عثمان جمال الدين، مرجع سابق، ص٨٨.
[٢] نفس المرجع ص٩١.
[٣] ما رفن كارسون، فن الاداء مقدمة نقدية، ترجمة منى سلام، د نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م، ص٣١.

خصائص الفعل Action أو الجهد effort أو المكانspace وأن تظهر بصفة خاصة الأنماط الايقاعية، وتؤكد شكل ووقفه الجسم، والتأكيد علي محتوي الجهد في الحركة دائماً يميل لإعطاء أثر درامي، وفي دراما الرقص هنالك أيضاً علاقة بين الناس أو بين الفرد وشيء ما، وهذه العلاقات دائما انفعالية عاطفية وابراز المحتوى الدرامي من الفنيات الصعبة في تكوين الرقصة فالمكون عليه أن يحاول ابراز هذا المحتوي بطرق عديدة".[١]

وقد يقال كذلك بأن هناك مشابهة قوية بين الدراما، وهي فوق خشبة المسرح والرقص. فكل من الممثل والراقص يستخدم حركات جسمية مختلفة ذات دلالات ومعان معينة، وهذه الحركات تعيش في فراغ له أبعاده الثلاثة، كما تمتد في حيز زمني موقوت، ولكن الشاهد المؤكد أن هنالك اختلافات واضحة في تشكيل الحركات وكيفية التعبير بها في كل من مجال الدراما والرقص".[٢]

٥-المسرح والرقص:

المسرح فعل حركة قبل أن يكون كلمة، فالحركة أساس هذا النشاط، وتعد الحركة نوع من اللعب واللعب ايضاً نوع من أنواع الرقص، والرقص هو البذرة الأولى في نشأة المسرح الأولى في القرن الخامس قبل الميلاد، وربما قبل ذلك وتعتبر الحركة أداة أساسية من أدوات فن الممثل الي جانب الكلمة عندما كان المسرح عارياً من كل مظاهر التفسير والزينة. وكان المسرح في البدء حركة ثم كلمة".[٣]

وكان الرقص جزءاً أساسياً في الحياة الاجتماعية في كثير من الثقافات ويعتبر من مكونات الفنون، والرقص في المسرح بديل للغة المنطوقة، ويساعد في التربية الجسدية

---

[١] فاطمة العذب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، مرجع سابق، ص٢٨.
[٢] ابراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل؟ مجلة أقرأ، مايو ١٩٧٨م، دار المعارف، ص٥.
[٣] محمد نصار، وقاسم كوفعي، الاخراج المسرحي في المدرسي، ط ١ جامعة اليرموك، ٢٠٠٤م، ص ١٣

والفكرية والنفسية، ويربط الحركات بالمشاعر والأحاسيس التي تطور وعى الناس وقدرتهم على الاستجابة والتعبير والاستيعاب والاحساس والتصور والتفكير".[١]

"كما أن الرقص في حد ذاته لغة وتعبير. ويشكل الرقص مصدراً أساسيا في بعض الأجناس الدرامية مثل البالية، فالرقص من نفس الجنس بل أساس في هذا النشاط. وكذلك الدراما وهي مجسدة فوق خشبة المسرح، تحمل عناصر سمعية، هي النص والموسيقي والمؤثرات وعناصر بصرية كالتصوير، والديكور، وحركات الرقص والتمثيل، فاذا كان التمثيل يستعين فعلا بحركات هي أصلاً من مكونات الرقص فانه يحولها الي نمط جديد من التعبير الحركي، غريب علي أصله، يتوافق مع طبيعة فن المسرح".[٢]

٦-مفهوم الفن:

معني الفن: لقد كانت كلمة " فن" Tear" أو Tehne اليونانية تختلف في معناها عن كلمة " فن" Art بمعناها الحديث. فقد كانت الكلمة اليونانية تشير الي صنع شيء ما وأدراك صورة ما في هيولي ماRealizing some Form in some Matter. والفنان منتج وصانع". [٣]

وفي اللغة (الفن جمع أفنان، وفنون، الضرب من الشيء أو النوع، أو الحال وهو تطبيق الفنان معارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به الي مثل أعلي تحقيقا لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الاكمل تلذذا للعقل والقلب).[٤]

لقد كانت كلمة فن اليونانية والمعادل اللاتيني لها (Ares) لا تشيران الي الفنون الجميلة بصفة خاصة بل طبقتا على كل أنواع الأنشطة البشرية التي يمكن أن نسميها حرفاًCrafts أو علوماً Science. كما كانت تشير في اليونانية الي القدرة على أنجاز

---

[١] نفس المرجع، ص١٤.
[٢] نفس المرجع، ص١٥.
[٣] رمضان الصباغ، العلاقة بين الفن والأخلاق عند " جاك مارتن"، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٤م، ص٣٩.
[٤] المنجد في اللغة والاعلام، مرجع سابق، باب الفن.

شيء ما. وأشار نفس المرجع أن المعني اليوناني واللاتيني للكلمة كان يشير الي " القدرة على أحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعي والتوجيه". [١]

ويرى عز الدين أسماعيل بأن: الوظيفة الاساسية للفن كانت منح الأنسان القوة ازاء الطبيعة أو ازاء العدو أو ازاء رفيق النوع أو الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية. بل سخر الأنسان الفن في صراعه للبقاء، وكان يلبى حاجة الأنسان القديم في مواجهته للطبيعة بظواهرها المخيفة، وللمجهول الذي يخشاه".[٢]

"أن الفن نسق رمزي يلخص تجربة انسانية حياتية وهذا النسق الرمزي لا يكتسب وجوده الحي الا عندما يتصل بالحياة ليصبح من خلال تفاعله معها تجربة فنية".[٣]

ويرى زكريا أبراهيم في كتابه " مشكلة الفن" الفن مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تؤدى في جملتها الي تحقيق غاية واحدة بعينها. والفن بهذا المعني هو ما يقوم في مقابل (العلم) من جهة، بوصفه معرفة خالصة مستقلة عن سائر التطبيقات العملية. وما يقوم في مقابل الطبيعة من جهة أخرى بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعى أو تفكير. وقال في المعني الثاني، فان الفن هو عملية ابداعية تنحو نحو غايات أستطيقية.

وفي مفهوم عام للفن معني عام يجعل من الفن مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الأنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية، لكي يشكلها ويسوغها ويكيفها، ومعني خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة الي المتعة أو اللذة: لذة الحواس ومتعة الخيال. والفن عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها، بحيث أنه لو قدر الطير وهو يبنى عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع، لصح أن نقول عنه يمارس نشاطا فنيا". [٤]

---

[١] رمضان الصباغ مرجع سابق، ص٤٠.
[٢] عز الدين أسماعيل، الفن والأنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٢١.
[٣] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مرجع سابق، ص١٤.
[٤] زكريا أبراهيم، مشكلة الفن، الناشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص١٠.

فان الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق. فالفن هو عامل حيوي فعال يلعب دور هاما في الحياة.[١]

وبالرغم من أنه لا يوجد تعريف جامع مانع للفن، الا أننا من الممكن أن نضع له توصيفا بالمقارنة الي الأنشطة الإنسانية الأخرى، فأولا الفن وهو وسيلة لمساعدة الانسان لأن يفهم العالم من حوله، وبهذا المعني يمكن أن نقارنه بالتاريخ أو الفلسفة أو العالم. وبهذا المعني أيضا فأن الفن يستخدم نفس الوسائل التي يستخدمها بعض هذه الفروع الأخرى" [٢]

ويقول ألكسندر دين أن الغرض من الفن كله هو أثارة الأحاسيس.[٣]

٧-مفهوم فن الرقص:

الرقص: يعتبر الرقص بصفة عامة وسيلة هامة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب، كما وأنه أهم مصادر للترويح عن النفس".[٤]

الرقص: "هو عبارة عن تعبير ثقافي وعملية رمزية اجتماعية بنيوية، والرقص مجموعة مركبة من العلاقات التي تبلغ ذروتها في التعبير عن المعتقدات الثقافية من خلال أشكال جمالية تتراوح بين الأفكار المدركة في شكل التفاعلات المتوافقة ثقافياً، أي في شكل التواصل بين الاجساد. بذا يكون الرقص انعكاسا للثقافة ومصدراً تاريخياً للمعلومات حول الشعب حيث يتضمن روح ونبض العصر والعقل للجماعة التي أنشأته".[٥] ويري أخر بأن الرقص: (بمعني فن الحركة والإيقاع والنغم)[٦]

الرقص: "هو أولى فنون الاداء الحركي التي مارسها الانسان، وهو شكل من اشكال التعبير الجسدي الذي يحقق من خلاله الانسان أكبر قدر من المتعة الذاتية. وغالبية

---

[١] زكريا ابراهيم، نفس المرجع، ص١١.
[٢] سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، ص٦.
[٣] ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، ترجمة، سعديه غانم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م، ص١٣.
[٤] فاطنة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، الناشر فاطمة العذب، الاسكندرية، ١٩٩٠، ص٣.
[٥] جاستن جون بيلي، توظيف الرقص الشعبي في تطوير تقنيات الممثل، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، يناير ٢٠٠٩م، ص ٥٧.
[٦] سهيل حبيب سماحة، معجمي الحي، مكتبة سمير، ص ٢٨٣.

الموضوعات المعبر عنها بالرقص خاصة وأنها مشبعة بالناحية الحركية مأخوذة من حركة الحيوان السائد في المنطقة واشكال الحركة الانتاجية والحركية التي يمارسها الناس، كالصيد والزراعة والحصاد والحرب، ويتم الرقص بصورة جماعية يشترك فيها الرجال والنساء، ويعتمد الرقص على الغناء سواء من جانب النساء، أو متبادل بين الرجال والنساء في شكل تناغم لحني، ويستخدم الناس الايقاع وهو اما أن يكون بالأرجل أو التصفيق أو قرع الآلات، هذا بالإضافة الي أصدار الكرير والتعبيرات الصوتية المحددة المنغمة".[١]

الرقص: هو أقدم الوسائل التي كان الناس ينفسون بها عن انفعالاتهم منذ فجر التاريخ للتسلية والمتعة والتعبير عن مشاعرهم في شتى المناسبات. وفي ظل الطقوس والممارسات البدائية، كان الرقص وسيلة تعبير للتواصل والتفاهم مع القوي الغيبية. ويؤكد" شلدون تشيني" أن " الأنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ويكون الرقص طقساً دينياً، فهو يتحدث الي الهته بلغة الرقص ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة".[٢]

٨-نشأة وتاريخ الرقص:

"فالرقص بدأ بصورة ما، كانت بدائية بطبيعة الحال، ولكنها بدأت مع الانسان الأول قبل أي فن من الفنون فهو الفن الأول، فالرقص نوع من أنواع الفنون، وهو متنوع أيضاً، فمنه الرقص الشعبي، والرقص التاريخي، والرقص الكلاسيكي، والرقص الحديث وانواع اخرى للرقص".[٣]

"أن الانسان فنان بطبيعته، أحس الرقص في جسمه ولمس ايقاعاته في بدنه قبل أن يتعرف على العالم الخارجي بل حتى قبل أن يهتدي الي لغة للتخاطب والمعاملة

[١] سليمان يحي محمد، (بروفسير) موسوعة تراث دارفور الجزء الأول، شركة مطابع السودان للعملة، الخرطوم، ٢٠٠٧م، ص١٢٦.
[٢] عادل حربي، فنون الاداء التمثيلي في السودان، الابعاد الثقافية، ج١، مؤسسة أروقة للثقافية والعلوم، السودان، ٢٠٠٣م، ص٥٧.
[٣] احمد جمعة، الحركة في فن البالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب/٢٠٠٥م، ص١٤.

بمعني أن الرقص قد ظهر مع بداية الخطوات الأولي للبشرية اذ بدأ مع الانسان وتطور معه عبر السنين والعصور والقرون".[١]

أن الدراما والرقص كأنا منذ البداية متصلين بالأخر أتصالاً وثيقا، فالرقص في حركته يشبه التحليق الشعري للغة في مجال الفكر، والرقص يملأْ خشبة المسرح في الوقت الذي يقوم فيه الراوي بسرد قصته ونجد ذلك في مسرحيات(الكاتاكالي) الراقصة. ويظهر توظيف الرقص في المسرح عند المجتمع الشرقي لأنه وجد في الرقص الرمزي أو التعبيري الحركي المؤسلب وسيلته الناجحة في الظهور والبقاء".[٢]

الأنسان يرقص: فبعد النشاطات التي تضمن للبدائيين الضرورات المادية من طعام ومأوى يأتي الرقص أولاً. (ويرى شلدون تشيني، أن بداية الرقص عن الأنسان الأول بأنه رقص تعبيرًا عن السرور وتعبيراً عن الطقوس. لقد كلم ألهته بالرقص وصلي بالرقص وقدم الشكر بالرقص، الرقص موجود حتى هذه الأيام، ويؤدي على حدة كل الأغراض التي وضعه لها البدائيون".[٣]

الرقص: اذن هو الأم الكبرى للفنون. ويستحيل أن نعرف متى أو أين تطور الرقص، لقد جاء البشرية في ألاف الأمكنة والاف الأزمنة، أنه التاريخ الذي يسبق كل ما اتي للبشرية، كما أنه ليس من السهل أن نحدد متى ظهرت الدراما، ومتي دخل الرقص والشعر مع الموسيقي في القصة أو الحبكة لإكمال الشكل الدرامي". [٤]

ومن طبيعة المسرح الراقص أن يختزل الدراما في التعبير الجسدي الذي يقوم على حركة الجسد، مستعرضاً بذلك تاريخ الجسد ورموزه وايماءاته، بوصفه عالماً معرفياً

---

[١] وولتر سوريل، الاوجه العديدة للرقص، ترجمة، عنايق عزمي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ص١٧.
[٢] فراس الديموني، الطقوس البدائية في المسرح، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٤م، ص٦٨.
[٣] شلدون تشيني، المسرح ثلاثة الأف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، ج١، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق١٩٩٨، ص٢٧.
[٤] شلدون تشيني، مرجع سابق، ص٢٩.

قائماً بذاته، وكياناً مستقلاً، وهذه الزاوية يرتبط المسرح الراقص بجذوره الغريزية القائمة على طقوس البدائية واستلهام التراث".[١]

وقد اضطر الانسان البدائي من أجل أن يؤكد انتصاره على الحيوان، أن يمرن جسمه ويقويه، لقد وجد نفسه حيا يرزق، فكان صراعة في سبيل الحياة، وكانت حاجته الي تأمين سلامته سببا لبراعته في الرياضة البدنية، كالنشوة التي تختلج في نفوسنا، والتعبير عنها بالحركات والاشارات.اليس من الطبيعي إذا، أن الانسان إذا ما سيطر على عضلاته، سعى جاهدا لأخضعا تلك العضلات لقوانين الايقاع التي كان يكتشفها رويد رويدا في ضروبها التي لا نهاية لها. وهكذا ولد الرقص. والرقص الذي

هو ضرورة للجسم، أصبح ضرورة للروح، وكان الوثنيون الاوائل يكرسون للرقص عبادات وشعائر ويستخدمونه لتمجيد القوى الخارقة للطبيعة".[٢]

المبحث الثاني

مفهوم الرقص الشعبي

في هذا المبحث سوف يستعرض الباحث، مفهوم الرقص الشعبي، مع الآراء التي عرفت مصطلح الرقص الشعبي، ومن ثم علاقته بالفنون الشعبية الاخرى، وخصائص الفن الشعبي، واستعراض قيمه، ويختتم الباحث هذا المبحث، بأهمية الرقص الشعبي.

الانسان في جبال النوبة يعتمد بشكل اساسي وبصورة طبيعية حرة على ممارسة الرقص الشعبي بدافع من الغريزة كمحرك حر يعبر عن تجاربه وعلاقته مع العالم المحيط به من حيوانات وجبال وغابات وبشر اخرون.

[١] فراس الديموانى، مرجع سابق، ص٦٨.
[٢] سيرج ليفار، فن تصميم البالية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة،١٩٦٤م، ص١٩.

يستطيع الباحث أن يقول، أن الرقص الشعبي قد أصبح في الصدارة بين أشكال التعبير في مجتمع جبال النوبة، وبخاصة بعد أن اتضحت أصالته وقدرته على البقاء والوفاء بحاجات المجتمع الشعورية، والمعنوية، ذلك لأنه يحقق الحياة ويعيين على حركة التاريخ. ويكبر من شأن القيم الاجتماعية والانسانية العليا، ويبرز خصائص القومية والملامح الوطنية والمثل الاجتماعية.[١]

أولاً: الآراء التي عرفت مصطلح الرقص الشعبي:

عرفت فاطمة العذب: "الرقص الشعبي بأنه" تشكيل رمزي للشعب يتحرك فيه وفقاً لتراثه وطبيعته العامة" ويمكن أن يقال" خطوات وحركات تعبيرية نابعة من البيئة تعبر عن العادات والتقاليد الشعبية في طابع مميز".[٢]

يظل الاهتمام بالتراث والفنون الشعبية السودانية علي تنوعها وتفردها وتمازجها هو اعتراف بالتاريخ والتعدد العرقي والثقافي لقيم المجتمع وتطوره وكثير من الدارسين استخدموا التراث والفنون الشعبية ومفردتها وعناصره في أعادة جوانب تاريخية غابرة ودراسة قيم المجتمعات وثقافاتها لأن الفنون الشعبية هي تعبير صادق عن انفعالات شعب عن أفراحه والامه واحلامه وخوفه من المجهول وتبركاً للعطاء الجزيل ومن الفنون الشعبية ينبعث الشعور القومي ونقاط التلاقي للثقافات المتباينة وللفن الشعبي وظيفة اجتماعية هي "ربط المواطن بتراثه وتجميع الشعور القومي وتكثيفه وشحذه، وذلك بالكشف عن القيم الفنية فيه".[٣]

وفي السودان ارتبط الرقص الشعبي بقيم المجتمع وعاداته وثقافاته المتنوعة المتعددة واحتياجاته فتنوعت الرقصات وتعددت تبعاً للعرقية المتنوعة والجغرافية المتعددة والثقافات المختلفة، بالإضافة لأتساع رقعته وطول حدوده، وكما احتضنت هذه الرقصات المتنوعة في داخلها عناصر متنوعة ومتباينة في وحدة واحدة أكسب

[١] محى الدين صابر، التغير الحضاري في مجتمع أفريقي، المكتبة العصرية بيروت، ١٩٨٧م، ص٣١٨.
[٢] أنظر كذلك عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٦٨.
[٣] عادل حربي محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٦٧.

الرقصات الثراء والتفرد، واصبحت أي رقصة تجربة جمالية اجتماعية خاصة ترتبط بفكر وقيم خاصة".[١]

"هذا المصطلح يستخدم بصفة عامة لوصف الرقصات المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة، والتي تكون ذات أصول متشابهة تم تناقلها من جيل لأخر لفترة طويلة. وكانت الرقصات الشعبية منذ قرون مضت تستقى من العادات والطقوس والمهن الشعبية المختلفة التي يمارسها أفراد الشعب، وتؤدى في المناسبات والاعياد. ويعتبر الرقص بصفة عامة وسيلة هامة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب".[٢]

هذه الأهمية التي يتصف بها الرقص الشعبي عند كافة الشعوب هي الخطوة الأولي نحو الفنون، فالأنسان في بدياته، وعلى الرغم من فقر وسائله الرتيبة الموزونة ومرد ذلك أن الطبيعة من حوله تتحرك حركة إيقاعية فكان من هذا الانسان البدائي يرقص بدافع الفرح أو الحزن ويكون الرقص طقس ديني فهو يتحدث الي الهته بلغة الرقص ويثني عليهم ويشكرهم بحركاته الراقصة".[٣]

ويري عادل العليمي بأن الدراما الشعبية والرقص الشعبي، هي كل ما أبدعه الشعب في مجد حياته، من فنون تعبيرية ودرامية، تلبية لحاجات اجتماعية ونفسية وجمالية بعيداً عن الفن الرسمي النظامي".[٤]

وفي تصور الباحث، فأن الرقص الشعبي، بأشكاله المختلفة وهو دراما الطبقات الشعبية وواحد من مكوناتها الثقافية والسياسية والجمالية المنعكسة عن أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية.

---

[١] نفس المرجع، ص٦٩.
[٢] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص٣.
[٣] عثمان جمال الدين، دراسة في كتاب الطبقات، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم السودان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٩١.
[٤] عادل العليمي، الزار ومسرح الطقوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص٦٤.

وهذا النوع من الرقص، أكثر من غيره من أنواع الرقص الأخرى بعد تراكما لمعتقدات ولأفكار بلدان مختلفة مع تنوع ثقافاتها من خلال حركات متتابعة ومعبرة مرتبطة بالموسيقى والغناء وطبقا لطقوس معينة وزى مميز".[١]

"لذا أصبح الرقص الشعبي جزءً من عادات وتاريخ الشعوب بحيث نجدهم يقلدون الحيوانات والطيور ويرقصون بدافع المسرة أو تعبيراً عن الحزن لوفاه عزيز أو بدافع الحوجة للمطر والغذاء فالقبيلة محتاجة الي المطر الذي يجعل المحصولات تنمو لذلك ترقص القبيلة رقصة المطر ورقصة الاخصاب والصيد والحرب ودفاعاً عن القبيلة ومخاطر الشر".[٢]

وتري فاطمة العذب بأن الرقص الشعبي: هو أحد أنواع الرقص، والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ وله جذور اجتماعية فهو يعبر عن الروح القومية والملامح الوطنية لكل مجتمع وما فيه حركات تميز كل عصر عن الأخر من خلال التعاون بين الموسيقى والحركة والغناء والازياء.

والرقص الشعبي عبارة عن خطوات، وحركة تعبيرية نابعة من البيئة تعبر عن عاداتنا وتقاليدها الشعبية في طابع مميز من حيث أن لكل بلد عاداتها وتقاليدها".[٣]

ويتميز الرقص الشعبي سواء كان أداؤه لغرض ديني أو سياسي أو لمجرد اللهو واللعب بأنه ذو صيغة حركية تبدأ وتنتهي طبقا لتغيرات منطقية ووفقا لأهميتها للإنسان في عالمه الذي يعيشه. وهنالك علاقة وثيقة بين الاجناس المختلفة وبين الرقص الشعبي، فالرقص الخاص بجنس من الاجناس بصفة عامة يؤديه الراقصون لتحقيق معاني الاتصال ومظاهر الاحتفال التي يفهمها أفراد تلك الاجناس، وقد تكون هذه الرقصات

---

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص٤.
[٢] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق.
[٣] فاطمة العذب، التعبير الحركي بين النظرية والتطبيق، مركز الدنيا للطباعة، ١٩٩٣م، ص ٢٢.

تعبيرا عن الافكار السائدة، وبيان لدور الالهة والابطال الذين يحتلون مكانة هامة في معتقداتهم". [١]

"نجد أن الأداء الحركي (الرقص) من أقدم ما قام بها الأنسان القديم من فنون أذ يأتي في مقدمة الفنون التي استخدمها الانسان منذ اقدم الحضارات الانسانية التي قدمت له فرصة متميزة للتنفيس عن التوتر الداخلي والروحي والنفسي والرغبات المكبوتة من فرح وألم واكتئاب، وذلك من خلال انشغال الانسان بالأداة الأولية التي يمتلكها وهي الجسم الانساني ، ويبقى الرقص أكثر الفنون حركة وحيوية ، الي جانب كونه وسيلة من وسائل التنفيس والتعبير الفردي والجماعي ، ولا يمكن أن يربط الرقص الشعبي بمجتمع وأحد لأن كل المجتمعات التقليدية تستعمل هذا الفن في كثير من المناسبات والمراسيم الاجتماعية والدينية والطقسية". [٢]

ويري محمود رضا في (كتابه في معبد الرقص)، بأن الرقص الشعبي الذي يكون فيه مجهود مبزول مسبقاً يصبح لدي المشاهد ذلك الرقص الذي يخاطب روحك وطوايا نفسك، ويشيع بين جوانحك فيوض الجمال ونفحاته، فتؤخذ به كأنما تنهل من أكرم الشعر أو بدائع من أعذب الغناء). [٣]

ويعتبر الرقص الشعبي من أقدم أنواع الرقص، فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، كما أنه يعبر عن الروح القومية والملامح الوطنية لكل مجتمع، فهو وسيلة حية لترجمة أحاسيس ومعتقدات وطبائع الشعوب وهو يلعب دوراً هاماً في الترويح عن النفس، ولا يوجد مجتمعاً متحضراً أو ما زال يعيش على الفطرة الا ويدخل الرقص في احتفالاته وحفلاته ولهذا فالرقص الشعبي نابع من الانسان لأنه ظاهرة اجتماعية لها مكانتها منذ القدم وما زالت حتى الأن وسيبقى أبد الدهر هو العامل المؤثر في نفسية الشعوب.

---

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص٤.
[٢] عبد القادر سالم، الغناء والموسيقى التقليدية، مرجع سابق، ص٨٥.
[٣] محمود رضى، في معبد الرقص، الناشر دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م، ص٨.

ويعتبر الرقص الشعبي لكل شعب تراثاً له، يعكس عاداته وتقاليده وتاريخه عبر السنين والأيام".[١]

وممارسة الفنون الشعبية تنمي الذوق والقيم الجمالية وتدعو لروح الوحدة في الجماعة. ونجد الرقص الشعبي وهو أقدر الفنون الشعبية على التعبير عن تحركات وأفكار وانفعالات الانسان، فهو الخطوة الأولى نحو كل الفنون".[٢]

وما أصدق شلدون تشيني حين قال:" الرقص هو أقدم الوسائل التي كان الناس ينفسون بها عن انفعالاتهم، وقد كان الانسان البدائي–بالرغم من فرق وسائلة التعبيرية وقلة محصوله من أوليات الكلمات الأساسية المنطوقة، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره، هي الحركة الرتيبة الموزونة وذلك لأن الطبيعة من حوله كانت تتحرك حركة ايقاعية، وذلك لحركات الأمواج المائية وتموجات الحقول التي تداعبها أنامل الريح. ولقد كان القمر والشمس يشرقان ويغربان في نظام ثابت، وكانت ضربات قلبه ايقاعية وكان طبيعياً لهذا السبب أن يخلق الحركة الإيقاعية يعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة".[٣]

يعد الرقص الشعبي بصورة عامة أحد وسائل الترابط الاجتماعي والتداخل الثقافي بين الناس، ويمكن أن يتحقق من خلالها أقوى أواصر الترابط واقصى درجات الوحدة هذا إذا وضعنا في الاعتبار طابعه الجماعي وتكوينه الابداعي".[٤]

"وتاريخياً وعلى صعيد الشكل لا تنفصل الدراما عن الرقص الشعبي والموسيقى الشعبية، "Folk Music" أو أغنية الرقص التي تحتوي في مكوناتها بهذا المفهوم على عناصر درامية مرتبطة بالحركة كمادة محورية أصلية تطورت الي دراما شعبية"Folk Dram"[٥]

---

[١] أحمد حسن جمعة، ا(بروفسير) الحركة في فن الباليه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص١٤.
[٢] عادل حربي، محاور دامية في الثقافة السودانية، مرجع سابقن ص٦٧.
[٣] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٦٧، أنظر كذلك شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة. مرجع سابق، ص ١١.
[٤] سليمان يحي محمد، (بروفسير) موسوعة تراث دارفور، ج١، مرجع سابق، ص١٢٧.
[٥] عثمان جمال الدين، (بروفسير)، الفلكلور في المسرح السوداني، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ٢٠٠٤م، ص١٠٨.

ثانياً: علاقة الرقص الشعبي بالفنون الشعبية:

الفنون الشعبية:

هي الارضية التي ينبعث منها الفن القومي الحقيقي، والوظيفة الاجتماعية للفن الشعبي هي ربط المواطن بتراثه وتجميع الشعور القومي وتكثيفه وشحذه، وذلك بالكشف عن القيم الفنية والتاريخية فيه.

وقد خضعت الفنون الشعبية في القرن التاسع عشر للدراسة العلمية والنظريات والمناهج، واصبحت موضوعات مهمة من موضوعات الدراسة ومصدر اهتمام علماء التاريخ والاجتماع، وبذل العلماء من الجهد للتنقيب عن مأثورات شعوبهم وتدوينها وتحليلها، وكان الدافع الاساسي لهؤلاء الرغبة القوية في احياء الروح القومية".[١]

والفولكلور يشمل جميع الفنون الشعبية الموروثة والعادات والعقائد الاجتماعية والامثال الشعبية والاساطير والحكايات، وجميع الجوانب الانسانية التي تعبر عن حياة المجتمعات الشعبية، وتدخل في دائرة الابحاث الانثروبولوجيا والتي تبحث حياة الانسان والمجتمعات. ويعتبر الرقص الشعبي عنصراً من عناصر الفولكلور اذ هو يعبر بصدق عن مشاعر الشعوب ويحكي تاريخها ويحفظ تراثها. فالفولكلور أنما هو تراث انتقال من شخص الي شخص أخر عبر الزمن عن طريق الذاكرة أكثر مما حفظ عن طريق التدوين والتسجيل، فهو جانب من تراث الشعوب متمثلا في العقائد والعادات والتقاليد، وفي الاساطير والحكايات الشعبية.

وهذا يتضح أن الرقص الشعبي أنما هو عنصر من عناصر الفولكلور وله أهمية كبيرة كنوع من أنواع الرقص المحببة للنفس والتي تجلب السرور والمرح ليس لمن يمارسها فقط وأنماء لمن يشاهد أيضاً ".[٢]

ثالثاً: خصائص الفن الشعبي:

---

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٧.
[٢] نفس المرجع، ص١٨.

تميز الفن الشعبي عن سائر الفنون بالآتي:

أولاً: قدرته على التعبير عن مفاهيم الجمعية التي تدور بين افراد المجتمع واهتماماته الروحية والترويحية، والتي تتميز بعدم القابلية للتغير السريع لأن الانسان الشعبي البسيط باق بعواطفه واستجاباته للحياة على مدى كل زمان ومكان والجدير يكون لديه مرتبط برغبته في سد احتياجاته وتجميل حياته.

ثانياً: لا يخرج الفن الشعبي عن الابعاد الاجتماعية والحضارية للمجموعة المجتمعية باعتبار أن فكرة الابداعي الشعبي لتعبير عن الذوق الجمالي في المجتمع لا يمكن أن تنفعل عن هذه الابعاد، فبقاء الاجيال تبقى الممارسة حيث يتم نقله عبر الاجيال وهذا اضافة اليه بعداً اخر وهو البعد التطبيقي والذي من خلاله يتم تناقل هذه الخبرات وفي المقام الأول يكون الاولوية للدور الاجتماعي والوظيفي بعدها يلي البعد الفني".[١]

ثالثاً: هو ممارسة جماعية شأنه في ذلك شأن سائر الممارسات الاجتماعية الأخرى والتي يلجأ اليها المجتمع في حياته اليومية. مما يكسب فنهم خواص المكان وسمات الانسان (فهي استجابة طبيعية للوعي الجمعي أو هو التعيين عن رد فعل الوعي الجمعي لدي فئة معينة من الجماعة تربطهم سباق اجتماعي معرفي معين".[٢]

رابعاً: الممارسة الجماعية للفن الشعبي واعتماده على البيئة المحيطة غيب في الفنون الشعبية بدور الشخص المؤلف، المبدع هذا الشخص الحاضر في الفنون الاخرى. فكل شخص يطغى روحه على ما ثوراته عن اجداده ويورثه الي ابنائه من بعده واحفاده من بعده، فيتجدد التاريخ بتجدد المستجدات في الحياة اليومية التي تنعكس بدورها على ممارية الفنون الشعبية (فتاريخ الفن لدى جماعة سكانية معينة هو تاريخ هذه الجماعة، وتعينه عن تطورها.

---

[١] جاستن جون بيلي، مرجع سابق ص٤٧.

[٢] جاستن جون بيلي، مرجع سابق ص٤٧، وانظر كذلك هاني ابراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٦٠.

خامساً: ممارسة هذه الفنون الشعبية تحقق للفن الشعبي شعورا بالانتماء الي الجماعة والاحساس بالتجانس معها وهو شعور يشجع في نفسه السكينة والطمأنينة ويردف عز الدين اسماعيل أن من الوجهة النفسية أن المشاركة في مثل هذه الطقوس هي في بعض الاحيان تشمل اعمال عتيقة تنهك البدن، رغم هذا الا أنه يحقق له " نوعاً من التخلص من طاقته الذائدة ومن الاعباء الروحية".[١]

وبناء على ما سبق يرى الباحث أن الرقص الشعبي يعد شكلاً من أشكال التعبير المستمر، الذي يوضح الكثير من قدرات الانسان بجبال النوبة، في أعطاء الحياة سمات جمالية وتذوقاً شاعرياً".

رابعاً: الرقص الشعبي والمجتمع:

كثيراً ما يرتبط الرقص الشعبي بالتحول الذي يطرأ علي حياة الانسان في كل نواحيه، وعند دراسة هذا الفن دراسة متعمقة نقف على حقائق مهمه عن تطوره، ووظيفته ومناسباته. فالرقص الشعبي يؤدي وظائف مهمه في المجتمع، وفي كثير من المناسبات المهمة في حياة الفرد مثل: ميلاده، وزواجه، ووفاته، وفي حياه الجماعة".[٢]

وعند دراستنا للرقص الشعبي والمجتمع يتيح لنا معرفة كم هائل من معلومات وثقافات شعوب كثيرة في أماكن متفرقة من العالم، وعبر عصور زمنية مختلفة، وأن القائم منها الان يعتبر امتداد طبيعيا لما كان يمارس قديماً ولكن في صور جديدة تعكس نفس القيم مع اختلاف في الاداء تعبر عن الانسان المعاصر".[٣]

خامساً: قيم الرقص الشعبي:

أن القيم هي أحد مقومات التكامل الثقافي فهي كل المبادئ والاحكام والاختيارات التي اكتسبت معاني اجتماعية خاصة خلال التجربة الانسانية، والثقافة وتوجه الفرد

---

[١] جاستن جون بيلي، مرجع سابق، ص٤٨.
[٢] سعيد محمد السيابي، توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي، الناشر وزارة الثقافة والاعلام، الشارقة، ٢٠٠٥م، ص٢١٠.
[٣] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي، مرجع سابق، ص٤.

نحو اكتساب اتجاهاته والقيم التي يؤمن بها والاهداف التي يسعى اليها لأن الفرد يكتسب القيم خلال تفاعله مع ثقافته في المواقف الاجتماعية. فالقيم مجموعة من المفاهيم المتقاربة والمبادئ والمعاير التي وضعها المجتمع الذي يعيش فيه الفرد والذي يحدد المرغوب فيه والمرغوب عنه من السلوك، والقيم الايجابية هي قيم مرغوب فيها والقيم السلبية قيم غير مرغوبة، فهي النسبية للأشياء".[١]

١-القيم الفنية:

يقول عادل حربي: للرقص الشعبي في السودان قيم اساسية، تنحصر القيمة الفنية في شكل الأداء الفردي والجماعي الذي يتجسد في مفهوم التقمص والتقليد ممثلة في الحيوانات التي ظلت تحتل مكانة خاصة في وجدانه وحياته، كما ارتبطت القيمة الفنية بالجسد ونشاطه الذي يؤثر في بناء الجسم وتشكيله ومهاراته الحركية، من رشاقة وقوة ولياقة وجمالية مفرداته والقيمة الفنية خلقت للجسد مفهوم جديد للجسد وهو ما يعرف بثقافة الجسد أو النشاط الجسدي الاجتماعي وهو دوماً يظهر عن المفردات الجمالية الخاصة للمجتمع الذي نمى فيه الجسد".[٢]

"وأن عملية اختيار القيم لا تتم من فراغ وانما يقوم الافراد بهذه العملية متأثرين بالأساس الثقافي للمجتمع الذي يعيشون فيه وبالوسيط الذي ينشؤون منه، وما ينظمه هذا الوسط من نظم وتقاليد مرعية ومن أنماط سلوكية ومن عادات اجتماعية أصبحت جزاء من ثقافة المجتمع" [٣]

ويشتمل الرقص الشعبي على القيم التالية:

٢-القيم البدنية:

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٢.
[٢] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٧٢.
[٣] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص ١٣.

يعتبر الرقص الشعبي نشاطاً بدنيا يؤثر بصورة واضحة في بناء الجسم وتشكيله، فحركته المتتابعة والعديدة تضيف الكثير الي تعلم المهارات الحركية واكتساب القوام الجيد والاحتفاظ بالصحة وزيادة كفاءة الاجهزة العضوية في الجسم، الي جانب مساهمته في رفع مستوي اللياقة البدنية عن طريق تحسين وتنمية كل من القوة، والرشاقة، والمرونة، والتوافق، والتحمل الي غيره من عناصر اللياقة البدنية، وكما ينمى الاحساس بالإيقاع والعلاقة بين المسافات، والهدف من التدريب وممارسة الرقص الشعبي هو اكتساب الجسم والصحة والقوة والسرعة في الحركة، والجمال في الاداء".[١]

٣-القيمة الاقتصادية:

نجد في كثير من الأحيان للرقص قيمة اقتصادية تظهر قدرة القبيلة من قوة وبطوله فمثلاً رقصة النقارة تعبر عن صيد الأفيال، ففي الرقصة أبعاد تبرز معني الثراء لهذه للقبيلة، فصيد الفيل يحقق الثراء ويعبر عن القوة".[٢]

٤-القيم الاجتماعية:

تتصف حركات الرقص الشعبي بالسهولة والتلقائية والجماعية، مما يشجع الافراد من الجنسين ومن كافة المستويات الاجتماعية، وفي مختلف المناطق على ممارسته، مما يعمل بالتالي على اكتساب خبرة العمل مع الجماعة وتوفير روابط الصداقة والالفة بين الافراد، فالفرد يتعلم باشتراكه مع الجماعة في جماعة الرقص الشعبي كيف يتعاون مع الاخرين وكيف يقبل مسئولية اللعب لدورة المحدد له في الجماعة.

٥-القيم الثقافية:

يعد الرقص الشعبي وسيلة مثالية لتطوير التفاهم واحترام الثقافات الاخرى. أن دراسة بعض الافراد للرقص قد يكون في نظرهم مجرد دراسة للحركة، وفي نظر البعض الاخر قد يكون صورة معبرة عن الحياة القومية بألوانها وخلفيتها الرائعة من خلال زي الرقص،

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٤.
[٢] عادل حربي، محاور درامية في الثقافة السودانية، مرجع سابق، ص٧٣.

والعادات، والفن، والموسيقى، والقصص الشعبي. لأن كل شعب من الشعوب رقصاته المختلفة التي تميزه عن غيره من الشعوب يتمسك بما تحمله من مظاهر البيئة الاجتماعية والتقاليد الموروثة، لذا يصبح لكل طابعه المميز في رقصاته تبعا لاختلاف البيئات والموروثات، ومن هنا تكون دراسة الرقص الشعبي وسيلة للتعريف بالبيئة".[١]

٦-القيم الترويحية:

"لا يجب أن نهمل أو نغفل الجانب الترفيهي للرقص الشعبي والسعادة والمرح الذي يكتسبه الفرد من الرقص في مجموعة تتصف بالود واحترامها للأخرين وإذا أداء ما تم الرقص الشعبي في صورته الطبيعية فأنه يحقق الانتعاش والارتياح ويزيل الارهاق العقلي والقلق العاطفي".[٢]

سادساً: أهمية الرقص الشعبي:

يرى الباحث أن للرقص الشعبي أهمية تتمثل في الاتي:

١ – تنمية اتجاهات اجتماعية مرغوب فيها في نشاط المجموعة.

٢ – تنمية الجسم بما في ذلك التوافق، السرعة، الرشاقة، التوازن، التحمل الي غير ذلك من عناصر الياقة البدنية، وذلك من خلال ممارسة المهارات الحركية الاساسية ومزيج من المهارات الاخرى.

٣ – تنمية وفهم واحترام وظيفة الفرد وميراثه الاجتماعي وكذلك احترامه للأخرين.

٤ – تطوير وتقدير قيمة الرقص الشعبي كنشاط مرح يستمر طوال حياة الفرد.

---

[١] فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٥.
[٢] نفس المرجع السابق، ص١٧.

٥ – القيمة الترويحية التي يشعر بها الفرد أثناء وبعد ممارسة الرقص الشعبي.

٦ – يعتبر الرقص الشعبي خبرة سارة ونشاطا صحيا مصحوبا بالابتهاج والمرح. ويتخلله الموسيقى المصاحبة التي لها أثرها النفسي العميق على الفرد.

٧–يغير الرقص الشعبي في سلوكيات الممارسين له حيث أن الخبرة تعطى ثقة كبيرة في النفس تنعكس اثارها على جميع مظاهر الحياة.

٨ – يعتبر الرقص الشعبي نشاطا علاجيا حيث يؤكد على احترام التراث وتحمل ظروف الحياة المتغيرة، فيخفف من ضغوط الحياة اليومية المختلفة.

٩ يعطى انطباعا اجتماعيا قويا بالمشاركة والتعاون مع الاخرين مع تكوين صداقة اجتماعية.

١٠–تكوين العادات واكتساب المعارف عن حياة الشعوب من خلال الاشتراك في الرقصات الشعبية المختلفة.[١]

المبحث الثالث

الغناء والرقص في جبال النوبة

في هذا المبحث، سوف يستعرض الباحث أشهر الرقصات الشعبية في جبال النوبة.

الرقصات الشعبية:

تتميز جبال النوبة بالرقصات الشعبية المتعددة التي يختلف في طريقة أدائها من منطقة لأخرى ومن مجموعة قبلية لمجموعة قبلية أخرى، ومعظم الرقصات الشعبية لها سبر معين تؤدي فيه وبعضها يرتبط بعادة عقائدية معينة، وتودي كل رقصة في

[١] انظر كذلك فاطمة العذب، الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، مرجع سابق، ص١٦.

موسمها فهناك رقصات تؤدي في موسم الزراعة وأخرى تؤدي في موسم الحصاد، وبعضها مرتبط بمناسبات اجتماعية معينة، والقليل من الرقصات الشعبية النوبية يؤدي طوال أيام السنة. أما الرقصات التي ترتبط بالسبر فهي عبارة عن مهرجانات كبيرة يومها كل الناس، وغالباً ما تقام في ميادين معدة لمثل هذه الرقصات.

أما الرقصات التي تؤدي دون ارتباط بسبر وموسم معين وليس لها ارتباط بذلك يكون هناك زمن معروف لبدايتها ونهايتها. أضافة للرقصات التي تؤدي في المناسبات على طول أيام السنة كرقصات الافراح".[١]

"وهنالك تلازم دائم بين الأسبار والرقص والغناء ، فالرقص أحدي متطلبات السبر كما أن هناك تلازم بين الغناء والرقص في أغلب الأحيان ، فلا تذكر أغنية لا ذكرت معها الرقصة التي تصاحبها فأغاني الكيسة لرقصة الكيسة وأغاني النقارة لرقصة النقارة وهكذا ، ولكن هنالك أغاني أيضاً لا ترتبط بأي رقصة مثال لذلك أغاني الربابة" الطنبور" فالطنبور يمكن أن يستعمل في أغاني التي ترتبط بالرقصات والحالة الثالثة ، هي الأغاني التي لا ترتبط اطلاقا بأي رقصة وهي تلك الأغاني التي تبعث في الرجال معاني الشجاعة والكرم والجراءة والرجولة والشهامة والعمل".[٢]

أغاني الرقصات:

"هنا نجد أن لكل أغنية معينة بحيث يمكن أن يتحدث الناس عن أغاني خاصة برقصة الكمبلا وذلك من واقع ايقاعات رقصة الكمبلا، كما نجد أن لرقصة البخصة أغاني خاصة بها تنسجم مع إيقاعات رقصة البخسة وفي ذلك لكل رقصة أغاني. أما أهم الموضوعات التي تعالجها أو تتناولها هذه الأغاني فغالبا ما تكون هجاء وذم اللصوص والخارجين عن نظم المجتمع المعني. فكل من سرق بهيمة أو بنت حملت سفاحاً، أو

[١] عبد العزيز خالد، جبال النوبة اثنيات وتراث، مرجع سابق، ص ١٦٧.
[٢] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير أحمد، جبال النوبة الثقافة والتراث والتاريخ، مرجع سابق، ص٤٥.

كل من أرتكب جرم يعتبر عند القبيلة جرم فستتناوله أغاني الموسم في كل المجالات في البخسة، أو الكيسة، أو النقارة أو كلهما".[١]

ارتباط الرقص والغناء في جبال النوبة:

"ليس من العجب أن نجد الرقص ومنذ البداية في ترابط وثيق مع الطقوس والمعتقدات والبيئة. فنجد الرقص عند الخروج للصيد وطرد الارواح الشريرة، وفي احتفالات ومناسبات الزرع والحصاد واحتفالات الولادة والختان والتأهيل ومراسم الوفاة عند الوثنية. أن الرقص كفن يهدف في أغلبه عرض وتوضيح فكرة معينة والوصول الي غاية محددة".[٢]

ويرى الباحث أن هنالك ارتباط ما بين الأغاني والرقص، وهنالك أيضا ارتباط بين الرقص والطقوس التي يمارسها الكجور في الأسبار والاحتفالات العامة حيث أن لكل سبر رقصة تميزه عن السبر الأخر. وبما أن هذه الرقصات كثيرة حيث نجد كل مجموعة عدد من الرقصات كان لازما على الوقوف على بعض الرقصات التي ترتبط بطقوس موسمية وهي رقصة الدري عند الدلنج، البخصة عند مجموعة كادقلي عند مجموعة تقوي، النقارة عند مجموعة ميري كحليات، تنقلي تلشي، كنارة عند تيرا، أطورو، الكمبلا عند مجموعة كادقلي والكرنك، ورقصات أخرى.

١-رقصة الدرى عند قبيلة الدلنج:

وهي رقصة تصاحب سبر أورمالجية وهو سبر الحصاد الأكبر عند قبيلة الدلنج ويقام في نوفمبر من كل سنة، ويشترك في الرقص الرجال والنساء خاصة كبار السن ، حيث يدور الراقصون في حلقتين حول ضارب الطبل ، والنساء في دوران حركة الساعة والرجال في تجاه المعاكس ، لا يلزم الرجال ارتداء ملابس معينة لهذه الرقصة مقارنة بالنساء فأنهن يربطن الثوب علي الكتف تماما مثل اللاوي عند القبائل النيلية، ويسمي

[١] علي جمعة سنقادي، فيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٤٥.
[٢] أبراهيم الحيدري، أثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٨٤م، ص٨٤.

محليا " بالكتيفة" ، وبعد مرور زمن ليس بالقصير أثناء تأدية الرقصة يمكن أن تكون هناك مدخلات من حين لأخر من رقصة الكرنك الصاخبة السريعة التي تولد في الحضور والراقصين الحماس والفرح والمتعة والاستمرار وتجديد النشاط، كما يمكن أيضاً أضافة فقرات من رقصة " نط العالي" وهي أن تقفز المرأة عالية ويتبعها الرجال ايضا، هذه الرقصة نجدها بكثرة عند القبائل النيلية ، كما أنها تحمل معاني أخرى عند النساء خاصة الضرائر فتقول أحداهن انها تغفز لأعلي نقطة متفوقة في ذلك علي ضرتها جاذبة بذلك نظر زوجها ليرعاها بالاهتمام والاعجاب .

أما الالة الوحيدة المستخدمة في هذه الرقصة هي النقارة. أما أدوات الزينة التي تتزين بها النساء فلا حصر لها فكل م يخطر في البال من الزينة عند المرأة النوبية فهو موجود في هذه الرقصة والمناسبة".[١]

٢-رقصة الكرنق" الكرنك"

هي رقصة جماهيرية صاخبة عرفت في معظم مناطق جبال النوبة، فهي منتشرة وأصبحت كل القبائل النوبية تمارسها. وليس لها زي محدد، ويشترك فيها الرجال والنساء، والشيب والشباب، وهي رقصة عنيفة تهتز لها الارض من جراء ضربات الارجل السريعة، وكل قبيلة لها أدائها الخاص واسلوبها في الرقص، خاصة فيما يتعلق بوضع اليدين أثناء الرقص، وقد انتشرت رقصة الكرنك حديثاً عبر وسائل الاعلام خاصة التلفزيون فعمت كل أرجاء البلاد وقد تعلمها الناس من خلال أداء الفرق الشعبية بالتلفزيون وأصبح يرقصها الجميع أهازيج الاطفال في المدارس، وذلك لروعة هذه الرقصة وخفتها وطريقتها الجماعية.[٢]

" ورقصة الكرنك من الرقصات الحرة التي لا ترتبط بأي طقوس أو موسم معين، فهي ترقص في كل الأوقات وفي كل الفصول. وهي كذلك تعتمد على الاختيار عند

[١] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٤٨.
[٢] عبد العزيز خالد، مرجع سابق، ص١٨٢.

الكيسة. فالشخص يختار من يريد وتخرج هي الساحة ويخرج الذي يريد أختارها ومعه مجموعة من زملائه يراقصونها حتى يغلبها التعب فتنسحب من الساحة أو حلبة الرقص والكرنك مشهورة في مناطق الدلنج، والأما، والغلفان، وكما أنها تمارس في أسبار الدلنج والأما ولكنها الان أصبحت تمارس في معظم جبال النوبة. ولكل مجموعة أسلوبها الخاص في أداء رقصة الكرنك ويمكن للمتابع أن يتعرف على كل قبيلة وطريقة أسلوبها في الرقص، فأسلوب الكواليب في أداء الرقصة يختلف كثيرا عن أسلوب الأما " النمانج " وأسلوب الأما يختلف عن الدلنج والغلفان، والذي يختلف أن أسلوبهم يعتمد على الكشاكيش في أرجل النساء، الآلات المستخدمة هي الطبول واي صفيح لضبط الايقاع. الكرنق والكيسة يعتمدان على حركة الارجل السريعة والعنيفة".[١]

٣-رقصة الكمبلا:

الرقصات الشعبية في جبال النوبة عامة، وخاصة في جنوبها " منطقة كادقلي" في تقسيمها القديم والذي يضم الريف الجنوبي، والريف الشرقي، الي مناطق هيبان، والريف الغربي الي حدود غرب كردفان، ينحصر في رقصات أساسية ورقصات فرعية والكمبلا تعتبر من الرقصات الاساسية في منطقة كادقلي، ابتداء من منطقة تلو، وصبوري، ولقوري، وأم دريس، والتيس، والعفين، ومناطق دلدقوا، جميع هذا القطاع يرقص الكمبلة. ونشأت هذه الرقصة في منطقة العفين، وحتى الان القطية الاثرية الخاصة بسياط الكمبلة موجودة في هذه المنطقة لها ما يقارب الأربعمائة سنة. وهي عبارة عن قطية صغيرة مترين في شكل دائري في قاعدة حجرية وأعاليها بالقش، موجود بداخلها سياط الكمبلة ولا تخرج ألا بواسطة الكجور المعني، وأي أنسان غير الكجور لا يلمس هذه السياط. وتخرج السياط في موسم السبر عادة.[٢]

اشتهرت بأداء رقصة الكمبلا منطقة شرق كادقلي حيث قبائل صبوري ولقوري ونسبة لتشابه العادات والتقاليد بين هاتين القبلتين والقبائل والقري المجاورة لها فقد أنتقل هذا

[١] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٥٢.
[٢] مقابلة مع مصطفي عبد الله حسن عبد الله، بإذاعة كادقلي.

السبر أو هذه الرقصة الي مناطق مرتا، حجر المك، تافري، ميري برا، ميرة جوه، ومناطق غرب وجنوب كادقلي، وعموما فاقت القبائل التي تمارس هذه الرقصة الأن خمسة وأربعين قبيلة. وهي أول رقصة وجدت فرصتها للخروج من منطقة جبال النوبة والانتشار على مستوي القطر بل تعدت شهرتها السودان، وكان الفضل في انتشارها يرجع في الاساس الي معهد التربية بالدلنج وذلك في العام ١٩٤٨م، حيث تكونت فرقة من أبناء كادقلي تؤدي الكمبلا. تتكون أدوات الرقص من قرون البقر التي تربط على الرأس بواسطة شريط" أو عمامة" ومن رحط مصنوع من السعف يربط في الخصر، ويمتد الي تحت الركبة، وكشكوش يربط في الارجل لأحداث الايقاع، وجرس يحمل في اليد اليمني لأحداث أيقاع أيضاً، وذيل يحمل في اليد اليسرى يسمى" سبيب" للتلويح به أثناء الرقص وذيول صغيرة تربط في العضلات وجلود طويلة تربط فوق الرحط وتحت الركبة شرائح من الجلد، وعلي جنبيه عقود وزينة، أما النساء فهن يرقصن بالزي العادي، وغالباً ما تحمل أحداهن عصا صغيرة أو سبيباً لتهوية الوجه والحركة به. [١] والرقصة تعود الي قبيلة لقوري بعدها تسربت الي المك رحال مك قبيلة كادقلي حيث كانت تمارس في المناسبات الرسمية عند القبيلة. كان في الماضي أي قبيلة تود ممارسة رقصة الكمبلا لا بد من الاستئذان من قبيلة اللقوري مقابل تيس أو أي شيء عيني بعدها يتم الاستئذان. والرقصة يمارسها الشباب ويتعرضون خلال الرقص للجلد بالسياط وهو عادة ما يصنع من السعف، وكما للرقصة أغاني خاصة بها تتناغم مع إيقاعات الكشكوش المربوط في الساق والأجراس يحركها الراقص بيده". [٢]

أن رقصة الكمبلا في ماديتها أو شكلها الظاهري ، تعد حركات مباشرة لحالة التلازم والتقليد المتكرر بين أحد رجال القبيلة ، والثور الذي يقود القطيع ، وهذا ما تعكسه رقصة الكمبلا ، فأمامنا رجل يتصدر رفاقه الراقصين ، ويقودهم وعلي راسه قرون ثور ضخمة وحادة، وهو يتقمص شخصية الثور ويحاكيه في كل حركة يقوم بها حركات

[١] عبد القادر سالم عبد القادر، الغناء والموسيقى التقليدية بإقليم كردفان. مرجع سابق، ص٩٣.
[٢] علي جمعة سنقادي وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٥٠.

الثور ، مدللاً علي فحولته ورجولته، ويشاركه نسوة في نصف دائرة يتغنين ويرقصن ، ولكل منهن " ذيل ثور" يمسكن به ، ورجال يلبسون قرون ثيران، ويشارك أيضاً أيقاع الطبل الافريقي الحاد في تكملة الشكل العام للموقف لدرجة خلق توافق بين الايقاع وحركة الراقصين ، ومنظر الراقصين يمثل تجانساً لسير القطيع ، وقائد القطيع هو الثور الأكبر ، قوي البنية ، يعرف أصول الرقصة، يرقص ويميل في خط متعرج وهو يميل بجسمه ويحرك رجليه ويديه ، ومن خلفه الراقصون يتبعونه ويفعلون فعله، وتسمع صياح وجلبة أشبه خوار البقر ، وتكملة للصورة بمؤثرات صوتية فيها أجراس وخلاخل في الاقدام ، ويبدو الراقصون وكأنهم في لحظة جنون جماعي ، جنون من نوع أخر ، غير المتعارف عليه ، ويكتمل الالهام بالبهجة التي تغمر الوجوه وعليها يسيل العرق مدراراً، فالامتناع عن الرقص يجلب للناس المجاعة والتعاسة ، أما الفرحة فهي بشري ، وحين يرقصون حسب المفهوم القبلي ، تنمو المحصولات". [1]

بما أن الكمبلا أصبحت تمارس بشكل وأسع عند قبائل منطقة كادقلي، نجد لها ثلاثة أشكال أدائية في الايقاع وهي، خفيق ومتوسط، وثقيل، نجد كمبلا القطاع الشمالي من كادقلي مشهورة بكمبلا كيقا: وهي ذات أيقاع خفيف. وكمبلا القطاع الشرقي: وهم أصل الكمبلا نجد أيقاعهم متوسط. والقطاع الغربي: تافري الي ميري الغربية ذات أيقاع ثقيل. [2]

٤-رقصة البخسة:

"هي رقصة تمارسها مجموعة كادقلي ، ميري، كرنقو ، ولا تزال تمارس حتي الان في كل من مرتا وأم بطاح" أحد أحياء مدينة كادقلي" ودمبا ، وكرنقو ، كاتشا، أبوهشيم، تكو، وهي أيضاً رقصة متلازمة مع سبر الحصاد في نوفمبر أو أوائل ديسمبر، وهنا أيضاً يشترك الجنسان، الذكور والاناث ، شباب وشيوخ في هذه الرقصة ولذلك ينتظم الراقصون في حلقات الراقصون في حلقات ، النساء مع حركة عقارب الساعة والرجال

[1] عادل حربي، فنون الأداء التمثيلي في السودان، ج١، الابعاد الثقافية، ط١، ٢٠٠٣، مرجع سابق، ص٦١.
[2] مقابلة، مصطفي عبد الله حسن عبد الله، مصدر سابق.

في الاتجاه المعاكس أيضاً حيث نجد العازفين يقفون في مكان عال وتدور الحلقات حولهم، ويمكن أن تشاهد كل أنواع الازياء والملابس، والاقنعة والزينة المفضلة عند الفتيات وهي السكسك الملون والمنظوم بشكل هندسي رائع وجاذب يغطي منطقة الصدر والخصر والوسط بينما يحلى الودع الرأس الممشوط بأشكال تحكي عظمة التراث والابداع الفني والذوق حول الفنون والفولكلور الشعبي عند تلك المجموعات. أما الشباب يزينون أجسادهم بالرماد وسيور من جلد الماعز كالرحط ويفصل دائما الماعز ذات الصوف الابيض، كما أن هنالك من يربطون فروع الاشجار على أوساطهم، وقطع من سيور الماعز والابقار على المعصم والارجل والرقبة، واحياناً يربطون على الرقبة ظهر سلحفاة بداخلة أجراس النحاس، وعلى الارجل كشكوش لأصدرا أصوات تتناغم وتنسجم مع إيقاعات الأرجل والتصفيق والغناء كما يحمل الشباب عصاة ودرقة وتكتفي الشابات بحمل عصاة مزخرفة بالسكسك ومحلى بالودع. أما كبار السن من الجنسين فيرقصون بملابسهم العادية. ورقصة البخسة تؤدي على أيقاع ونغمات تصدر من ثمانية الات من القرع المطاول يشبة الوزا في مناطق الأنقسنا بالنيل الازرق، الا أن الات القرع عند الوزا أطول من تلك التي تستخدم عند رقصة البخسة في جبال النوبة، يعزف على تلك الآلات الثمانية من العازفين البارعين في فنون النفخ الالي كما يقوم أحدهم بضبط الايقاع. كما أن العرض قد يتخلله فترات من الراحة". [١]

ورقصة البخسة رقصة تعبير بالجسد الأعلى، عكس الكمبلا حركة وضربات بالأرجل، ورقصة البخسة رقصة تعتمد على الغناء والعزف على أبواق البخسة".[٢]

٥-أغاني البخسة:

"المعروف عن الرقص الشعبي عموما في جبال النوبة أنه مصحوب بالغناء، ولرقصة البخسة أغاني متميزة يتفق على ترتيبها في حينها فيشير أحد الراقصين بأنه يريد أن يغني الاغنية المعنية فيغني خلفه الجميع في شكل كورال رجالا ونساء. تتغني

[١] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٤٨.
[٢] مصطفي عبد الله حسن عبد الله، مصدر سابق.

البخسة للقيم الفاضلة في المجتمع فيغنون للكرم والشجاعة والأمانة والصدق ومكارم الأخلاق ويهجون كل جبان وخائن وقد تتعرض أغاني البخسة لجوانب أخري اجتماعية وسياسية".[١]

وكل الغناء والرقص الشعبي في جبال النوبة، هو يعبر عن القيم الاجتماعية التي من شأنها تقود المجتمع المحلي نحو القيم الفاضلة، وهجاء العادات الذميمة، وتربية الصغار على العادات والتقاليد.

٧-رقصة الكتارة:

"وهي رقصة كرنفالية عند قبائل مورو وأطورو، الكل فيها يسير ويرقص على أيقاع الطبول وغناء كوارالي مصاحب من الجميع رجالا ونساءا، أثناء هذه المسيرة يقوم الرجال بالاستعراض أمام الجميع ويفتخرون. ويتحدثون عن أنهم يخضون الصعاب كأن يقول أحدهم "أنا سرقت مراح بقر وأسياد البقر لحقوني وطاردوني بالخيول أنا سبقتهم " وهذا الكلام ليس ضروريا أن يكون صحيحا ولكنه على كل ابراز جانبا من ثقافاتهم اذ أن السرقات الكبيرة مثل هذه لا تعتبر عيبا بل اظهار لمعني الرجولة والشجاعة والفروسية والجراءة فهذه هي ثقافة المجتمعات في بقاع الأرض ما تراه عيبًا مخجلًا في مجتمع يكون ظاهرة عادية في مجتمع أخر، وما هو علامة من علامات الرجولة والشهامة والكرم في مجتمعات يعد جرما وخيانة وبخل في مجتمعات أخرى. وعلية حتى تتمكن من الدخول في مجتمعات ودراستها دراسة انثربلوجية لابد من الوقوف على تلك العادات والثقافات تلك المجتمعات حتى لا يتم الحكم علي عمل أغترف تحسبه جريمة لا تغفر في مجتمع أخر ويمون فعلا عاديا يثاب فاعله في مجتمع أخر".[٢]

---

[١] نفس المصدر السابق.

[٢] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٤٩.

وهي رقصة ترقص في كل المناسبات ولكنها تأخذ مضمونا خاصا عند سبر الجير. وفي فترات التوقف عن الرقص تقوم الفتيات بالرقص تجاه الشباب في رقصة هادئة حتى تواجه الشباب فتصدمه بصدرها. فيبدأ الشاب في الافتخار: كأن يقول أحدهم أنا الاسد، أنا الفيل، أنا النمر، أنا الكرم يمشي على قدميه، علما بأن الناس أو الراقصون لا يتقيدون بأزياء معينة بل تجد مجموعة من الالوان المتفرقة والتي يغلب عليها الازياء المزركشة، وهي من الازياء التي تصادف هوى في قلوب ونفوس الأفارقة بصفة عامة، ومجتمع النوبة بصفة خاصة. أما الآلات التي تستخدم فهي الطبول وموسيقى القرن الصغير".[1]

٨-رقصة النقارة:

"وهي تمارس في كثير من مناطق كادقلي وهي ترتبط بسبر الديبوي وأنشطة القنيص وهي أيضاً ليس لها زي خاص ويشترك في أدائها الجميع والالة الوحيدة المستعملة فيها هي النقارة وتستمر طيلة ليالي فصل الخريف لا تتوقف الا عند نزول الأمطار ولها أغاني خاصة بها وتتميز هذه الأغاني بالتركيز على فضائل الرجال وقوة التحمل والكرم والشجاعة والاشادة بهذه الخصال". [2]

ومن التسمية الالة الوحيدة المستخدمة هي الطبول وهي رقصة هادئة يمكن لأي شخص أن يرقصها دون تعقيد أو طقوس لازمة حيث يجلس طارق الطبل على الأرض ومن ورائه الحكامات يتغنين بينما يطوف الرجال والنساء في حلقات دائرية كل يسير عكس الأخر ويمارسها الكبار والصغار والنساء. وليس هناك تقيد بأزياء محددة، ولكن النساء دائما يتزين بالأساور والسكسك والودع، والرجال يحملون العصي والدرق وهي رقصة تمارس أثناء ليالي الصيف المقمرة وتبلغ الذروة أثناء سبر الديبوي: وهو بداية موسم هطول الأمطار، وبعدها ينتهي السبر ويبدأ المواطنين للاستعداد للزراعة هذه الرقصات

[1] مقابلة مع حسن محمد كوة، بأكاديمية العلوم الصحية كادقلي، ب تاريخ٢٠١٥/١٠/٧م
[2] عبد العزيز خالد، مرجع سابق، ص ١٨٣.

فقدت مضمونها الطقسى وأصبحت تمارس في كل المناسبات. أشهر فرق النقارة ممارسة الان في جبال النوبة عند كحليات وكرنقو عبد الله".[١]

نقارة كرنقو رقصة مشهورة في منطقة كادقلي: وهي عبارة عن عدد من الطبول متفاوته في الأحجام والأصوات، والالات القرع وأشتهرت بها قبائل كرنقو، ولها اكسسوارات أخرى. ونقارة كحليات ترقص في شكل صفوف متوازية وفي شكل دائرى وتعتمد على ضارب النقارة".[٢]

٩-رقصة النقارة عند القبائل العربية:

يرى الباحث أن يستعرض رقصات أخرى من جبال النوبة، وهي رقصات القبائل العربية الموجودة في المنطقة، وهي مكون أصيل للمجتمع ويشارك القبائل النوبية معظم رقاصاتهم. ورقصة النقارة من أشهر رقصات قبائل الحوازمة، والمسيرية، واولاد حميد والهبانية، والنقارة رقصة محببة لديهم، تؤدى دون غناء، حيث يكون الاعتماد على إيقاعات مجموعة الطبول، التي يعزف مكونة أيقاعاً قوياً يرقص عليه الراقصون. تقدم النقارة في كل مناسبات الافراح، ووقت أدائها يكون عادة عصراً، حيث يتم الرقص في ساحة كبيرة ليتمكن الجمهور من المشاهدة والاستمتاع بالرقص، حيث توضع النقارة وما يصاحبها من طبول في منتصف حلبة الرقص، ويتبادل العازفون المهرة القرع على النقارة وملحقاتها" التنبل" وبالطبع هناك من يشرف على أعداد المكان وتنظيم الجمهور المتفرج". [٣]

للنقارة أزياء خاصة، اذ يلبس الشباب " الذكور" (العراريق) المحلاة بالرتوش والزركشة، ويكون ذلك العراقي في مستوى الركبة، كذلك يلبس الراقص منهم سروالاً طويلاً بجانب المركوب. ووضع الريش والطواقي الحمراء (التلايل) المشغولة بالسكسك على رؤوسهم، أضافة الي الكشكوش في الارجل، وسكين أو عصا أو المنديل تكملة لمظهر الراقص.

---

[١] علي جمعة سنقادي، وفيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٥١.
[٢] مقابلة مع مصطفي عبد الله حسن عبد الله، مصدر سابق.
[٣] عبد القادر سالم عبد القادر، مرجع سابق، ص١٠١.

أما البنات فإنهن يتزين بالحلي والريش والتلاتل والسكسك، ويربطن على خصورهن العمائم، والزى الاساسي هو الفستان بالألوان المزركشة. المتتبع لرقصة النقارة يجد أن مؤديي الرقصة جميعهم يحركون رؤوسهم وأعناقهم وأرجلهم وأيديهم تماما مثل حركة جري الخيل، فالكل يحاكي الخيل، اذ للخيل محبة كبيرة عند البقارة، عادة ما تقف الفتيات في شكل نصف دائرة، يقابلهم الراقصون من الفتيات، الذين يتحركون بناء على توجيه قائد المجموعة والذي يوجه بإيماءة من راسه أو عبر استخدام الصفارة والحركة".[١]

١٠-رقصة المردوم:

تؤدي غناء ورقصة المردوم قبائل الحوازمة، المسيرية الحمر، والمسيرية الزرق، أولاد حميد والهبانية. ولقد تحور اسم الرقصة من مردوع الي مردوم، جاءت كلمة المردوع من كلمة(رداع) المستخدمة في اللهجة العامية بغرب السودان والتي تعني " ضرب الفرس برجله في حالة اسراعه. وهو ما يفعله الراقصون عندما يضربون بأرجلهم على الأرض أثناء رقصهم، وبمرور الزمن تبدل من مردوع الي مردوم.[٢]

"المردوم رقصة حرة تمارس في كل المناسبات وأحياناً دون مناسبة " خاصة في الليالي القمرية بعد موسم الحصاد" حيث يتطلع الشباب والفتيات للزواج بعد موسم الجد والعمل في الخريف وعودة الأبقار من المخارف. [٣]

يشارك في أداء غناء ورقص المردوم الفتيات والفتيان اللائي يقمن بالغناء، حيث تقوم واحدة منهن بقيادة الغناء وتقوم مجموعة الفتيات الأخريات بالتصفيق وترديد جزء من مقاطع الأغنية (كورس) ودور الفتيان يختصر على الرقص فقط بمصاحبة الراقصات من الفتيات، وغناء المردوم لا يصاحب بالة موسيقية".[٤]

---

[١] نفس المرجع، ص ١٠٢.
[٢] عبد القادر سالم عبد القادر، مرجع سابق، ص ٨٢.
[٣] عبد العزيز خالد، مرجع سابق، ص١٨٤.
[٤] عبد القادر سالم عبد القادر، مرجع سابق، ص٨٢.

والازياء المميزة لرقصة المردوم، يرتدي الفتيان العراريق المحلاة بقطع من أجزاء المرأة، ويرتدون السراويل المزينة مع تثبيت الريش بأشرطة ملونة على الرؤوس وربط " الكشكوش " من السعف ويوضع بداخله ثمار نبات الكول الناشف، ليخلق ايقاعاً عند ضرب الأرجل على الأرض عند الرقص، مع حمل الصفارة لاستخدامها في اللحظة المحددة لذلك أثناء الرقص. يخرج راقصو المردوم صيحات قوية لتتناسق وتنسجم مع ايقاع الضرب بالأرجل وهذه الصيحات تساهم في خلق صور متنوعة لتشكيلات رقصة المردوم ونشر الحماس بين المؤدين.

أما الفتيات فإنهن يتزين بأجمل الفساتين مع لبس الحلي والودع والخرز على العنق ووضع الريش علي رؤوسهن.

المبحث الأول

الاخراج المسرحي

مفهوم وتاريخ الاخراج المسرحي:

في هذا الفصل سوف يستعرض الباحث مفهوم الاخراج المسرحي والتكوين الفني في العرض المسرحي، يتناول المبحث الاول مفهوم وتاريخ الاخراج المسرحي، المخرج قديماً، وتعريف الاخراج المسرحي، والتعرض لمفهوم الاخراج المسرحي.

نشأة الاخراج المسرحي، إذا كان كل الاشارات السابقة التي تكشف حقيقة مفهوم الدراما والمسرح نجد من ذلك البدايات الاولى لمفهوم فن الاخراج المسرحي.

"ما يتفق عليه المتخصصين في الشؤون الفكرية المسرحية ان الوظيفة الاخراجية الفنية المسرحية ليست مستحدثة فوجودها يرتبط بنشأة النشاط المسرحي ولكن دون تحديد

اطاري تعريفي يحدد مهامه التوظيفية بشكل تميزي بل كان في كثير من الاحيان ضمنيا أو تحت مسميات أخرى، فالحقيقة الاستدلالية تجعل من يقوم بالتنظيم والارشاد والتوجيه في الممارسات الطقسية لعملية الصيد مخرجا توظيفياً لهذا الفعل الطقسي المسرحي وكذا الحال في المسرحة للطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية ، لان الوثائق التاريخية اكتفت بالإشارة الي تلك الوظيفة باعتبارها جزء من مهام الساحر أو الكاهن أو قائد الاحتفال دون الفصل بين المهام الطقسية والتكوينية الجمالية ، أي الفصل بين الارشادات التوجيهية التي تخص الطقس وتلك التي تهتم بالتطبيقات الفنية الجمالية للتكوين الطقسي ، حيث من هذا الفصل نشأة الفعل الفني الاخراجي وتطور مع تطور مهامه، فقد سجل التوثيق التاريخي لليونان القديم أن احتفالات الديثرامث البدائية ، لها قائد يقوم بتوجيهه وارشاد الكورس وتقسيم الأدوار بل ويبدأ الاحتفال بإشارة من قائد الكورس".[١]

"وكذلك نجد نمازج مشابهه لتلك الوظيفة التوجيهية الارشادية في الطقوس الصينية القديمة والفرعونية، كما أنه مع انتقال الاحتفالات الطقسية من المراحل البدائية الي المراحل الادبية". [٢]

بالرغم من قدم الدراما المسرحية على مستوى الممارسة والتنظير حيث يرجع ذلك الي ما قبل التاريخ، نجد أن فن الاخراج لم يُعرف كمسمي ومهام وظيفية الا من خلال القرنيين الاخريين حيث خلت الدراسات المسرحية القديمة من أي دلائل تشير الي حقيقة فن الاخراج وابعاده واوصافه".[٣]

مفهوم المخرج قديماً:

لقد تطور عمل المخرج عبر العصور تطوراً كثيرا اذ حتى أواخر القرن التاسع عشر لم يكن مركز المخرج في الانتاج المسرحي قد تحدد بعد، ففي عهد الاغريق القدماء

[١] عبد الحفيظ علي الله، التفكير النقدي للمخرج المسرحي السوداني، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، ٢٠١٢/، ص٤٨.
[٢] نفس المرجع، ص ٤٦.
[٣] أحمد زكي دراسة في عبقرية الاخراج والمدارس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١١.

كان الكاتب أو الشاعر هو الذي يقوم بعملية توجيه الممثل والجوقة" فهذا لم يكن يعلم الرقص(تكنيكه) للراقصين المتفردين والرقصات الجماعية فحسب ولكن كان يفسر موضوع الدراما وكان يتدخل في النواحي الفنية الاخرى".[١]

"كانوا يعهدون، في مختلف عصور تاريخ المسرح، بتفسير المسرحية الي طوائف شتى من الناس. فلدى الاغريق، كانوا المسئول عن التفسير عادة، هو المؤلف أو مدرب الكورس الموكول اليه أمر تنسيق الاخراج كله".[٢]

"وابان العصور الوسطى، كان المسئول عن هذا العمل هو أحد القساوسة أو أحد رؤساء نقابات العمال، أي فرد لديه فكرة عن اخراج المسرحية".[٣]

وعندما نشأت جماعات التمثيل الجائلة الدائمة، كان المسئول عن هذا العمل، عادة، مدير الفرقة، الذي قد يكون ممثلا نفسه، أو مؤلفا مسرحيا (وهذه فترة الممثل النجم أو الكاتب المسرحي هو من يقوم مقام المخرج).

وفي القرن الثامن عشر، عند نهاية شرارات الابتكار اللامعة لعصر النهضة كان المسرح مجال الممثلthe star actor ، فاختصرت المسرحية الي وسيلته لعرض ممثل معين أو شخصيته، كان هذا الممثل هو الذي يقرر ما يرى وما يسمع.

فقرب نهاية القرن التاسع عشر برهن دوق سأكسيه–ميننجين–هو وفرقته من الممثلين، في برلين المميزات العظمى للتمثيل المتماسك، والذي يمكن تحقيقه عن طريق ارشاد قائد ذكي" وهو المخرج" وبرهن هؤلاء الرجال، بما أرضى معظم الناس، على أن المخرج مسئول، ويجب أن يظل مسئول عن ادماج وتنسيق جميع عناصر الانتاج، التمثيل والمناظر والاضاءة والملابس والموسيقى، حتى تندمج معا وتخرج وقعا موحدا على المشاهدين. وهو الذي يقصده مؤلف المسرحية ايضا".[٤]

---

[١] بدري حسون فريد، وسامي عبد الحميد، مبادئ الاخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي، العراق ١٩٨٠م، ص٩.
[٢] كارل النزويرث، الاخراج المسرحي، ترجمة، أمين سلامة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠م، ص٥٥.
[٣] كارل النزويرث، المرجع السابق، ص٥٥.
[٤] كارل النزويرث، مرجع سابق، ص٥٥.

خلاصة ذلك نستطيع القول بأن فعل الاخراج بدأ مع بداية الفعل المسرحي ووجود الانسان نفسه، الا أنها لم يكن بمفهوم الاخراج اليوم، بل كانت ملاحظات يؤديها المعلم والمؤلف في قيادة الجوقة في الرقص عند الاغريق. وصاحب المجموعة عند الرومان، وقام بهذه المهمة كذلك رجال الكنيسة في العصور الوسطى، وقام بها ساكس ميينجن، وشكسبير وموليير، حتى تطور فن الاخراج بشكله الحالي، وكان الغرض في كل ذلك هو الاشراف ووضع الخطوط الاخراجية للممثلين والاشراف على تنفيذ فنيات العرض المسرحي من أزياء وديكور، واكسسوار، ومؤثرات، الخ، حتى يصل النص المسرحي الي المتلقي بشكل الذي اراده المخرج باعتباره المسئول الاخير عن العرض المسرحي.[١]

الاخراج المسرحي:

" يمكن تعريف الاخراج بأنه: عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية علي خشبة المسرح. والحقيقة فأن المخرج وهو العامل الرئيسي في العملية الانتاجية لا يستطيع في الوقت الحاضر أن يقوم لوحدة بتنفيذ عناصر الاخراج المختلفة ولا بد من تعاون العاملين الاخرين معه لكي يتم أنجاز تلك العملية وهم الممثلون والمصممون والفنيين وأداره الانتاج، ومن هذا نفهم أن علية تجسيد النص المسرحي وتقديمه الي المتفرج تقضي وجود خبرات ومهارات معينة.

ولقد حتمت التجارب والمهارات والمعارف التي تبلورت عبر الزمن نوعاً من التخصص في كل عنصر من عناصر الاخراج المسرحي".[٢]

اذا أردنا تعريف الاخراج المسرحي فسنقول بأنه: تحويل النص المكتوب الي عرض نابض بالحياة، وكذلك هو قراءة ثانية أو تأليف ثان للنص المسرحي ، وهو الطريقة الوحيدة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي المختلفة والمتعددة منظمة

[١] انظر كذلك احمد ذكي، المرجع السابق.
[٢] بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الاخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق – بغداد، ١٩٨٠م، ص٣.

ومنسجمة مع بعضها البعض لتدخل ضمن رؤية فنية وفكرية واحدة ، وهذا لا يعني بأن الاخراج عملية تابعة للتأليف أو ترجمة له، بل هي عملية فنية مستقلة بذاتها ،فأدوات المؤلف هي الورق والحبر والكلمات، بينما أدوات المخرج أكثر سعة وجمالا وتنوعا وخطورة في نفس الوقت ، أنها الممثل(الانسان) بالدرجة الاولى، فالديكور والاضاءة والازياء والماكياج والاكسسوارات وفنون بصرية وسمعية مختلفة ، لذلك فالإخراج يكتب بلغات مختلفة ومتعددة ، هو يضعها متضافرة في وحدة عضوية قوامها ما عجزت اللغة والكلمة في طرحه، والمخرج هو الذي يبني هذه الوحدة بدقة ".[١]

"لقد أصبح من المتفق عليه أن المخرج هو الفنان الذي يوحد بين العناصر الفنية التي تشارك في الانتاج المسرحي ويوجهها لتصب رافد واحد هو رؤياه باتجاه ايصال الافكار التي يريدها الي المتفرجين".[٢]

لا شك أن عملية الاخراج لصعوبتها قد جعلها الكثير من فناني المسرح يفكرون مئات المرات قبل الاقدام على التعرض لنص مسرحي بالإخراج.

لأن الاخراج المسرحي: هو فن قيادة عناصر العرض المسرحي، نصاً واداءً وتشكيلاً الي جانب الاعداد لكل هذه العناصر مجتمعة بحيث تبدو منسجمة وفي خط ايقاعي واحد ينبض في أجزاء العرض كله" لذلك فلا بد من أن يكون المخرج أيا يكن اتجاهه الفني قادراً في البداية على ترجمة النص الي حياة وشخصيات تتحرك بشكل مقبول علي اقل تقدير فوق خشبة المسرح وهذا يتحقق بقدرة المخرج علي توزيع الأدوار وتوظيف باقي عناصر العرض بشكل يلائم مع النص المسرحي وابداعات المخرج الصادقة".[٣]

يذكر لنا التاريخ أن الفترات التي سبقت القرن التاسع عشر لم تكن فيها هوية محددة للمخرج المسرحي، فطالما كان المؤلف هو المخرج، وكما هو معلوم فأن اسيخيلوس

---

[١]

[٢] بدري حسون فريد، وسامي عبد الحميد، مرجع سابق، ص ٣٣.

[٣] محمد نصار، وقاسم كوفحي، الاخراج المسرحي في المسرح المدرسي، جامعة اليرموك، ط١، ٢٠٠٤م، ص٤١.

كان يخرج مسرحياته، وموليير كذلك وفي أحيان اخرى يكون الممثل الرئيسي هو المخرج وقد يكون مدير الخشبة هو المخرج، كما كان قائد الجوقة في المرحلة الاغريقية هو المخرج".[١]

"أما المخرج الذي نعرفه اليوم في عصرنا الحاضر فهو نتاج مسرح القرن التاسع عشر، بدأ الاخراج الحديث عام ١٨٦٦م مع الدوق ساكس مينغن الذي أسس فرقته" ميينغين بليرز" وكان القوة المحركة لها، على الرغم من الدوق ساكس كان رسما ومصمم مشاهد وليس مخرج بالمعني الحرفي للمخرج، لكنه بالنتيجة استطاع أن يؤثر في كل من ستانسلافسكي المخرج السوفيتي الشهير، وكذلك أندرية انطوان".[٢]

"ولعل ما بلور مفهوم الاخراج المسرحي كما نراه اليوم هو كتابات غوردن كريج التي بدأت عام ١٩٠٥م، وكان مبدأه هو الاصرار على الوحدة حيث كان يؤكد أن المسرحية ليست نصاً يتراكم فوقه الممثلون والمشاهد والموسيقى، بل هو جسد واحد أجزاؤه هي تلك العناصر المختلفة".[٣]

أن مفهوم الاخراج بعد تجربة الدوق ساكس قد تحول بشكل جزري، حيث أصبح المخرج قائداً فعلياً ومعلماً. للمخرج المسرحي مهمه مستقله، ولكنه شأنه شأن أي شخص أخر في المسرح يجب أن يعتمد على المتعاونين معه.

هكذا كان الاخراج المسرحي قبل الدوق ساكس ولكن مع تجدد الاهتمام بالجانب الفني للمسرحية ومع تزايد السبل التقنية المساعدة على تحقيق العمل المسرحي المتقن واهميته على الخشبة، أصبح لابد من وجود مخرج موجه للعمل، بما أن عناصر الاخراج المسرحي قد اجتمعت في عمل مسرحي نحو الهدف، لذا ظهر المخرج في المسرح المعاصر".[٤]

---

[١] احمد زكي، اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص١٥.
[٢] سعد عزيز دحام، جماليات التجديد في مناهج الاخراج، مهرجان النور الثاني للابداع،٢٠١٠م.
[٣] نفس المصدر السابق.
[٤] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢،٢٠٠٧م، ص٢٣.

اذاً نستطيع القول: بأن العملية الاخراجية هي الاستراتيجية الجمالية في تحويل النص المسرحي أو الفكرة التي يقوم عليها العرض الي منظومة متناغمة من المؤثرات الصوتية والمرئية التي تحتوي المشاهد وتثير تأملاته وانفعالاته".[١]

مفهوم المخرج والاخراج:

"في البدء لابد من محاولة التوصل الي تعريف مانع جامع للمخرج والاخراج منعاً للخلط الشائع بين الناس في تعريفهما، وضبطاً للمصطلح وتخليصه من الشوائب الكثيرة التي توقعنا فيها المتاهات التي خلقتها التعريفات المتعددة، المختلفة بل المتناقضة أحياناً، لعل من المفيد هنا تثبيت حقيقة أن المخرج والاخراج مصطلحان ظهرا في وقت متأخر من تاريخ الحركة المسرحية (عند حوالي منتصف القرن التاسع عشر).[٢]

المخرج والاخراج في اللغة:

"المخرج عند الأمريكان Director وكان المخرج عند الانجليز Producer وهو مصطلح يدل علي المنتج عند الأمريكان الي أن تم توحيد المصطلح عندهما فأصبح الأن المخرج. عند الانجليز والأمريكان وكل الناطقين بالإنجليزية Director والمنتج عندهما.Producer وفي ألمانيا وروسيا كانوا يطلقون علي المخرج مصطلح Regisseur وكلمة Regisseur هذا تعني عند الفرنسيين مدير الخشبة Stage Manager.

[١] نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م، ص٧٩.
[٢] سعد يوسف عبيد، (بروفسير) أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥.

أما مصطلحMiser en scene (ميزانيسين)، الذي نستخدمه للتعبير عن رسم حركة الممثلين علي خشبة المسرح، فان الفرنسيين يطلقونه على الاخراج كما يطلقونه على الانتاج المسرحي بكامله، الا أنه يمكن القول بأن المصطلح قد أصبح الان معروفاً ومعتمداً لدى دارسي الفنون المسرحية والدرامية".[١]

"أن البحث عن معني كلمتي Director وDirecting في معاجم اللغة العربية" سواء تلك التي تشرحها باللغة العربية أو الانجليزية" تقودنا الي الفعلDirect ولهذا الفعل معاني عديدة من بينها (يقود، يشرح، يوجه، يدير) أما الاسم Director فهو الشخص الذي يقود أو يوجه أو يدير أو يشرف على مجموعة من الناس أو الوحدات الادارية أو غيرها، وعلى ذلك يصبح الDirector لغة هو المسئول الأول عن قيادة أو ادارة أو توجيه أو الاشراف على مجموعة أو وحدة أداريه أو شركة أو فرقة أو أي تنظيم أخر مهما اختلفت طبيعته".[٢]

ومن ذات المرجع نتعرف على مفهوم كلمة مخرج في اللغة العربية، يمكن القول بأن اللغة العربية لم تكن خالية من كلمة(اخراج) فكلمة اخراج هي مصدر الفعل أخرج وتصرف كالاتي (أخرج يخرج اخراجاً) واخرج الشيء تعني أبرزه، وأخرج الحديث" النبوي" أي نقله بالأسانيد الصحيحة. والمعني الاصطلاحي للكلمة.

" خرج خروجاً: برز من مقره أو حاله وانفصل، وخرج فلان من دينه: قضاه. وخرج علي السلطان: تمرد وثار. و –فلان في العلم أو الصناعة: نبغ فيها. فهو خارجّ، وخراج. (أخراج) الشيء: أبرزه".[٣]

المخرج والاخراج اصطلاحاً:

"أما المخرج Director كمصطلح فني فان دائرة المعارف البريطانية تعرفة بأنه: (هو المسئول عن تفسير النص واختيار الممثلين والمناظر والأزياء، يساعده في ذلك مدير

---

[١] نفس المرجع، ص٦.
[٢] سعد يوسف عبيد، (بروفسير) أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٦.
[٣] المعجم الوجيز، باب خرج، مجمع اللغة العربية، القاهرة، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٦م، ص١٨٩.

الخشبة وربما يستخدم مساعدين أخرين. ويشرف المخرج علي سير البروفات وعلى كل الجوانب الفنية للعرض مثل الاضاءة واشارات رفع الستارة والاكسسوارات والملحقات والمؤثرات الصوتية وغيرها. في هذا التعريف نتوقف عند مسئولية المخرج عن تفسير النص واختيار عناصر العرض الفنية والبشرية بجانب ادارته لمساعديه وجلسات التدريب" البروفات" وعلى ذلك يكون للمخرج نوعان من المسئوليات:

١ – مسؤوليات فنية.

٢ – مسؤوليات ادارية".[١]

وهنالك تعريفات كثيرة للمخرج المسرحي نعرض منها التالي:

المخرج: هو الشخص الذي له المسئولية النهائية في توجيه الممثلين مباشرة أو بطريقة غير مباشرة بواسطة أعضاء هيئة الاخراج الاخرين (مصممي المناظر، والملابس، والاضاءة، ومدير المنصة) وله حق الاعتراض النهائي".[٢]

ويرى بيتر بروك في كتابه النقطة المتحولة بأن: بوسع المخرج أن يتعامل مع المسرحية كالفيلم السينمائي، ومن ثم فهو يستخدم كل العناصر المسرحية من ممثلين ومصممين وموسيقيين الخ، كأنهم خدم له، من أجل أن ينقل للعالم كله ما يريد أن يقول.[٣]

ويرى الباحث، يمكن تقسيم فعل " الاخراج Direct" من منتصفه تماما: فنصف الفعل ينصرف للإدارة والتوجيه، أي تحمل المسؤولية واتخاذ القرارات وان تكون له الكلمة الاخيرة في الرفض والقبول. النصف الثاني ينصرف الي تحقيق الاتجاه الصحيح للعمل، هنا يصبح المخرج دليلا، أنه قابض على الامر".[٤]

---

[١] نفس المرجع، ص٧.
[٢] أمين سلامة، دليل الاخراج المسرحي، العرب للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م، القاهرة، ص٨.
[٣] بيتر بروك/ النقطة المتحولة: اربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة، فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، ١٩٩١م، الكويت، ص٢١.
[٤] أنظر كذلك بيتر بروك، المرجع السابق، ص٢٢.

"أن كلمة مخرج تعني Director تعني لفظياً " الموجه" ومن هذه اللفتة في التمييز بين عمل المخرج، وضع الخطوط والتوجيه".[١]

المخرج هو" هو المنسق لمجهودات المؤلف، الممثل، مصمم المناظر، والمشتركين الأخرين في العرض المسرحي".[٢]

ومن المعلوم أن المخرج هو الذي يخرج النص من حالته المجردة الكتابية الي حالة المعايشة والتجسيد الحركي الملموس. ومن ثم يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من المخرجين، المخرج المفسر (المخرج الحرفي)، والمخرج–المرأة (المخرج الذي يغير يحافظ علي روح النص)، والمخرج المبدع (المخرج الذي يغير النص ويعيد بناءه من جديد".[٣]

كما أكد ذلك نديم معلا بأن حدد للمخرج ثلاثة وجوه:

١ – المخرج–المفسر: وهو الذي يفسر للممثل دوره ويُريه كيف يؤديه.

٢ – المخرج–المرآة: التي تعكس ملامح وسمات الممثل الشخصية.

٣–المخرج–المنظم: منظم العرض المسرحي: وهو الذي يدير شؤون العرض المسرحي ويشرف عليه. يقول، نحن كمتفرجين لا نعرف الا الوجه الثالث، لأننا نراه عياناناً، مادياً محسوساً أمامنا. نراه في عناصر العرض، في الحركة والديكور والاضاءة والازياء الخ، في حين أن الوجهين الأخرين غير ملموسين، ولا يقاربان المتفرج".[٤]

إذا المخرج كما يردد الكثيرون، هو ذلك(المايسترو)أو قائد الأوركسترا، الذي يتطلع العازفون الي عصاه. وان لم يتجابوا مع علاماته، توقفوا عن العزف.[٥]

---

[١] هارولد كليرمان، حول الاخراج المسرحي، ترجمة، ممدوح عدوان، مراجعة علي كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، ط١، ١٩٨٨مص٢٤.
[٢] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٣٢.
[٣] جميل حمداوي، الاخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح،٢٠١٠م، الشارقة، ص٤٧.
[٤] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٣٦.
[٥] نفس المرجع، ص٤٣.

وكل ذلك ينصب في أناء واحد بأن المخرج هو الشخص المسئول عن العرض المسرحي منذ البداية من اختيار النص والممثلين والفنيين، الي يخرج النص بشكله النهائي الي مجموعة المشاهدين.

وظيفة المخرج:

"المخرج في المسرح المعاصر: هو المخطط لمشروع الانتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي: هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، وان لم يكن بالضرورة القيادة الادارية والمالية".[١]

المخرج: هو الذي يختار النص المسرحي، أو يوافق عليه على الاقل" إذا قامت ادارة الفرقة باختياره" وهو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي: مكان العرض، والفنانين التعبيرين من ممثلين وراقصين وموسيقيين".[٢]

ولما كان المخرج رئيس هذه الجماعة المفسرة، فله وظيفة ثلاثية المهام: فأولا، يجب عليه أن يحدد بالضبط الأثر الذي يحاول المؤلف المسرحي أن يحصل عليه بمسرحيته.

ثانيا: يجب عليه تصميم خطة اخراج تنتج الأثر المطلوب، على المشاهد.

ثالثا: يجب عليه أن يستخدم كافة فنون المسرح لتنفيذ خطته. ولتحقيق هذا العمل، لابد أن يكون المخرج ذا إدراك".[٣]

لقد أصبح من المتفق عليه أن المخرج هو الفنان الذي يوحد بين العناصر الفنية التي تشارك في الانتاج المسرحي ويوجهها لتصب في رافد واحد هو رؤياه باتجاه ايصال الافكار التي يريدها الي المتفرجين، لذلك فان مهمته تتعدى توجيهه الممثلين الي توجيه

[١] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ٢٠٠٧م، ص١٤.
[٢] نفس المرجع، ص١٥.
[٣] كارل النزويرث، الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥٥.

المصممين والمنفذين وتصل احياناً الى توجيه الاداريين والمتفرجين ايضاً، فهو ليس مفسراً وانما خالقاً ومنظماً أيضاً".[١]

ومن مهام المخرج ايضاً، استخلاص الفكرة من وراء كل العبارة بالتحليل، أو بالتفكيك.

–توجيه صوت الممثل ومشاعرة لخدمة الفكرة التي استخلصها خلال رؤيته في اخراج النص المسرحي المعين.

– توجيه حركة الممثل تجاه الفكرة المستخلصة من الحوار والعلاقات والدوافع مع مراعاة تناغم الحركة شكلا في حالة صنع اكتمال فني.

– ايجاد حلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد عن طريق التصوير والتخيل واستشارة المصممين والمساعدين".[٢]

ولكن الوظيفة الاساسية التي تقضي المخرج الجهد الاكبر في اعداد العرض المسرحي، هي اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية، بحيث تتوافر لكل منهم المقومات الفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها، وبحيث تتوافر لجماعة الممثلين امكانيات التواؤم في مجموعة عمل واحدة تتعايش فترة من الزمن تطول أو تقصر حسب ضرورات العرض المسرحي، ثم تأتي وظيفة تدريب مجموعة الممثلين على أدوارهم".[٣]

والمخرج في بدايات تشكيل مهنته، أي قبل أن تتبلور لتأخذ شكلها الناجز، الذي نعرفه اليوم، كان يُفهم على أنه القدرة على التحريك، وبث الحياة عبر الحركة التي يقوم بها الممثل علي خشبة المسرح. بيد أن تحريك الممثلين، ليس الا لحظة من لحظات عمل المخرج".[٤]

---

[١] بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مرجع سابق، ص٣٣.
[٢] أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط ١، ٢٠٠٤م، ص١٤.
[٣] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص١٥.
[٤] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٣٥.

إذا وظيفة المخرج هي ليس تحريك الممثلين علي خشبة المسرح، وليست اختيار للنص فقط، بل تتعدا ذلك بأن يكون هو المسئول النهائي والعقل المدبر لكليات العملية المسرحية والادارية.

المبحث الثاني

التكوين في العرض المسرحي

التكوين:

"هو الترتيب المعقول للناس المؤدي في مجموعة علي خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد والثبات والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناس".[١]

التكوين: ليس كلمة عابرة نمر عليها، بل كلمة يجب أن نقف عندها كثيرا، وهناك الكثير من الآراء التي اختلفت بمضامينها في التعبير عن التكوين كمفهوم مسرحي ولكنها أجمعت بمضمونها وتقارب آرائها كفكرة.

كلمة التكوين على المستوي اللغوي:

كلمة تكوين وردت على أساس وصيغة (كون)و (كان)و(وكن). وفي هذا الجانب نستعرض أصلها ومعناها في عدد من القواميس العربية بما يستوفي تعريف وتقريب معنى ومفهوم الكلمة وردت في قاموس مختار الصحاح والمصباح المنير والقاموس المحيط، كالتالي (كان ناقصة وتحتاج الي خبر وتامة بمعنى حدث ووقع ولا تحتاج الي خبر تقول أنا أعرفه منذ كان أي منذ خلق، وتقول كان كونا وكينونة وكونه فتكون أي أحدثه فحدث، وكون الله الشيء فكان أي أوجده والكون واحد الأكوان والمكانة المنزلة والموضع.[٢]

---

[١] ألكسندر دين، اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٧٣.

[٢] عوض الكريم الزين البشري-لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية-رسالة دكتوراه-غير منشورة-جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا-كلية الموسيقى والدراما-يوليو ٢٠١١م.ص٤٠.

"وتشتق كلمة التكوين من كون يكون تكوينا، وكينونة الشيء صورته وجمعه تكاوين الصورة والهيئة".[١]

المستوي الاصطلاحي للتكوين:

"التكوين في مفهومه العام هو: الانتقاء والتنسيق تبعا لبعض المبادئ، وضرورة أساسية في الفن وفي معظم ألوان الجمال الطبيعي أن لم يكن كلها وتسمى عملية الانتقاء والتنسيق في فن باسم التكوين. والتكوين وسيلة هامة في الدراما لتوضيح وتركيز القيم العقلية والعاطفية في الاخراج".[٢]

"وللتكوين عدة عوامل مساعدة أو عوامل رئيسية في التكوين شكل التكوين، وهذا ما أكده (أ.ف. فايفليد) بقوله" التكوين ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني، ويشير أيضاً الي التكوين هو تصميم حركة العمل الفني، وهو عملية تجسيد المعنى الذي يشتمل على جميع عناصر العمل الفني بدون استثناء".[٣]

ويقترب الاسكندر دين في تعريفه للتكوين من فايفيلد بالمضمون من تعريف التكوين " وهو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة، ومع ذلك فهو ليس يعني الصورة. فالتكوين قادر علي التعبير عن شعور ولكنه وحالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل، أنه التكنيك وليس التصور.

ويري الاسكندر كذلك في نفس المرجع في ذات الصفحة أن التكوين: هو الترتيب المعقول للناس الموجودين في مجموعة علي خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد والثبات والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناس".[٤]

---

[١] معجم المنجد في اللغة العربية والاعلام، بيروت، دار المشرق، ط٢،
[٢] عوض الكريم الزين البشري، مرجع سابق، ص٤١.
[٣] المرجع نفسه، ص٤٢.
[٤] الكسندر دين، مرجع سابق، ص١٧٣.

"ومن خلال تعريف فايفيلد والاكسندر دين للتكوين، ويقترب الاسكندر من فايفيلد بالمضمون من أن تعريف التكوين " هو بناء شكل أو تصميم المجموعة ومع ذلك فهو ليس صورة. فالتكوين قادر علي التعبير عن شعور وكأنه حالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل لأنه لا يري الحكاية أنه التكنيك وليس الصورة".[١]

اذن التكوين هو تكنيك هو تكنيك عند الثاني وهو عملية تجسيد المعني عند الاول ، لكي نقترب من طرح المفهومين يمكن القول أنهما يقتربان من معني واحد هو أن التكوين نتيجة ربط ومزاوجة كافة عناصر العمل الفني لكي نصل الي الشكل المتبقي أو الذي يطمح الوصول الهيكلي يعبر عن حالة ما لموضوع ما ولكن هنالك عدة عوامل ،عناصر لابد تواجدها لكى يتم الحصول من خلال اندماجها وربطها مع بعضها علي شكل التكوين : الترتيب المعقول للعناصر في مجموعة من خلال استعمال التأكيد ، الثبات ، التتابع ، والتوازن، لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناس كما زكر الاسكندر دين.[٢]

"وبما أن التكوين ليس صورة كما يرى الاسكندر دين، وأنماء هو بناء شكل او أشكال من خلال التعرف بالمجموعة المتواجدة والمتشاركة في صياغة العمل الفني، حيث يقوم المخرج ومن خلال هذه المجموعة بتكوين تكوينات معبرة عن روح العمل، وتعطي بذلك شكل حركي يتسم بالجمال، فالتكوين يدخل بكل شيء فني قصدي، والتكوين يقترب من الفن التشكيلي باعتبار اللوحة أيضا لها تكوين، ولكن تكوين اللوحة ثابت وذو مساحة محددة وأطارها واحد عكس التكوين في العرض المسرحي، الدرامي الذي يسير وفق متغيرات النص. والتكوين ليس حكراً على خشبة المسرح وانما حتى في السينما والتلفزيون". [٣]

---

[١] عوض الكريم الزين بشري، مرجع سابق، ص٤١.
[٢] عوض الكريم الزين، مرجع سابق، ص٤٢. وانظر كذلك الاسكندر دين، مرجع سابق، ص١٧٣.
[٣] المرجع السابق، ص ٤٣.

"ومن ذلك يمكن أن نعرف التكوين في شكله الوظيفي كما يراه هينج نيلمز في كتابة الاخراج المسرحي بأن: التكوين هو " الانتقاء والتنسيق تبعا لبعض المبادئ، ضرورة أساسية في الفن وفي معظم ألوان الجمال الطبيعي أن لم يكن كلها، وتسمي عملية الانتقاء والتنسيق في الفن باسم التكوين. والتكوين وسيلة هامة في المسرح لتوضيح وتركيز القيم العقلية العاطفية في الاخراج، وإذا جاء التكوين ممتعا في حد ذاته خلق قيما جمالية"[١]

العوامل التي من خلالها يتم الحصول على التكوين:

وأول هذه العوامل هو التأكيد:

التأكيد: هو العامل الأول في التكوين الذي سنلتزم به، ولما كان لكل أنتاج فني عنصر تأكيده، وجب أن يكون لكل مجموعة علي خشبة المسرح شخصها أو شخصياتها المؤكدة، مشكلة المخرج الأولي تحل نفسها بنفسها باختيار الشخصية التي يجب أن تتركز عليها أنظار الجمهور على الفور. وكل الآراء العلمية التي عرقت التأكيد لم تذهب بعيدا عن تقارب هذه الآراء بعضها لبعض، فجميع الآراء كانت متقاربة بالعلمية الموجودة داخلها، والتأكيد هو ابراز الشخصية أو الممثل الذي يؤدي شخصية مهمة علي خشبة المسرح وتسليط الضوء على الشخصية من خلال استعمال التأكيد ومن خلال التأكيد ازاحة مشكلة من المخرج وذلك بإبراز الشخصية التي يريد هو أبارزها، وبالتالي يتعرف الجمهور على الشخصية التي أكد عليها المخرج وذلك بإبرازها، ونجد هناك عدة طرق ووسائل للحصول على هذا التأكيد".[٢]

طرق الحصول على التأكيد:

١ – أبسط الطرق في هذا المجال استخدام الأوضاع الجسمية القوية والمساحات والمناطق والمسطحات والمستويات، وهذه العوامل الأربعة، توصف بأنها درجات

[١] هينج نليمز، الاخراج المسرحي، ترجمة، أمين سلامة، مطابع مؤسسة فرانكين، القاهرة، ١٩٦١، ص ١١٤.
[٢] الاكسندر دين، مرجع سابق، ص١٧٤.

متفاوتة ومتنوعة من القوة تسهم في هذا العنصر الأول من عناصر تأكيد التكوين، ويمكن الحصول على التأكيد كذلك عن طريق التضاد، عن طريق وضع الجسم: الوضع الجسمي القوى هو أبسط الطرق التي تؤدي للحصول على التأكيد، ففي مجموعة من الناس واقفين علي خشبة المسرح في أوضاع جسمية مختلفة فأن الشخص الواقف في وضع مواجهه كاملة بالجسم هو الذي سيتلقى التأكيد.

٢-عن **طريق المنطقة أو المجال:**

يستخدم وضع المنطقة كثيرا للتأكيد، فاذا وزعت مجموعة من الناس علي خشبة المسرح دون أن يكون لها شكل معين فسينقل التركيز الي الممثل الواقف في منطقة الوسط، إذا تساوت الأشياء الأخرى مثل أوضاع الجسم.

٣-عن طريق المسطح:

إذا تساوت العوامل الأخرى كأوضاع الجسم مثلا، يكون المسطح الاسفل هو أقوى المسطحات وأن شخصًا في هذا الوضع سوف يتلقى التأكيد.

٤-عن طريق المستوى:

تتيح المستويات منهجا أكثر استخدما، فانتباه المشاهد يجتذبه ما هو أعلي من مستوى الخط العادي (المنتظم) للرؤية، فاذا كانت مجموعة من الناس جالسة فوق المنصة، ووقف الشخص المهم أو جلس على ذراع معقد أو حتى جلس في مقعد بمسند عال، ففي هذه الحالة سيكون مؤكدا للعيان.

٥-عن **طريق التضاد:**

التأكيد من خلال التضاد يكون عن طريق الممثل أو الشخص المراد التأكيد عليه يتم ذلك بطريقة العكس، أي الممثل الذي يجلس أو يقيف عكس بقية الممثلين حتى ولو كان ذلك في وضع مختلف أو ضعيف وبالتالي يحصل هو على التأكيد".[١]

أن الهدف من التنوع بطرق الحصول على التأكيد بالإضافة الي الجانب الوظيفي بطرق التأكيد، هنالك الجانب الجمالي الذي يتكون من خلال هذه الطرق والتي من خلالها اغناء الجانب البصري للمشاهد بتنوع المستويات والاشكال كي لا نجعل العين ترى شكلا واحد علي خشبة المسرح مما يولد تعب العين للمشاهد من رتابة الاشكال التي يراها علي خشبة المسرح، والتأكيد ذو أهمية كبيرة للتعريف بالشخصيات للجمهور حتى يعرف الجمهور من هم الممثلين فاذا عرف الشخصيات كأسماء ودلالات يستطيع أن يبنى تصوره على هذا الاساس.[٢]

أنواع التأكيد:

ما زكر سابق هو تأكيد شخص واحد، ومع ذلك فكثيرا ما نحتاج في أية مسرحية الي تأكيد أكثر من شخص، وفي بعض المشاهد أو مواقف الذروة في مشهد يكفي أن نؤكد شخصا واحد، ولكن معظم المشاهد من ناحية أخرى تحتاج الي تأكيد شخصين أو ثلاثة أو أربعة أو أكثر.

وهنالك أربعة أنواع للتأكيد:

١-التأكيد المباشر.٢-التأكيد المزدوج.٣-التأكيد المتنوع.٤-التأكيد الثانوي.

١-التأكيد المباشر:

وهو عبارة عن ترتيب الأشخاص علي خشبة المسرح بحيث يتجه الاهتمام مباشر وبسهوله وسرعة الي الشخص المطلوب توجيه والتركيز عليه.

---

[١] أنظر الاكسندر دين، مرجع سابق، ص١٧٦.

[٢] ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، دليل الي فن بناء المسرحية والمبادئ الاساسية للدراما، ترجمة د عبد الله معتصم الدباغ، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦م، ص٧٦.

٢-التأكيد المزدوج:

وهو عبارة عن ترتيب الأشخاص بحيث يتجه الاهتمام الي شخصين متساويين في الأهمية في مشهد واحد، ويستخدم هذا الأسلوب حينما يقوم بتأدية جوهر المشهد في النص المكتوب كل من الشخصين أو كما يسمى بالمشهد المتساوي القسمة.

٣-التأكيد المتنوع:

هذا أصعب أشكال التكوين، لكنه من الاشكال التي كثيرا ما يلجأ اليها في المشاهد التي تضم مجموعات كثيرة من المسرحيات، ففي كل مسرحية نجد مشاهد تضم شخصيتين، أو ثلاثة تعد عادة ضعيفة من حيث فنية الكتابة المسرحية، ونلاحظ في التأكيد المتنوع هو تأكيد على أكثر من شخص أو اربعة، علي خشبة المسرح وجميعهم من حيث الاهمية مهمون ورئيسيون وهنا يكون التأكيد عليهم تباعا وفي أوضاع، من الجسم وتكون متسلسلة، وبذلك تحصل جميع الشخصيات المهمة على التأكيد.

٤-التأكيد **الثانوي:**

التأكيد الثانوي قريب جدا من التأكيد المزدوج، ولكن وضع وتأكيد شخصية ثانوية مسألتان مختلفتان كل الاختلاف، ومع ذلك فهذا الاختلاف كثيرا ما يلقى الاهمال والتجاهل، وقد يكون الشخص الثانوي للتأكيد ضمن مجموعة لا تضم غير شخصية أساسية من حيث التأكيد أو قد يحدث أن يكون هنالك شخصان أو ثلاثة أو حتى أربع شخصيات مؤكدين غيره. [١]

الثبات: عنصر يؤدي الي اشباع الرغبة الداخلية في الانسان للاشياء المتنافسة.حيث أن أي منظر أو صورة مفتقرة للثبات تشيع في الأنسان حالة من النفور لأنها تبدو له كما لو كانت غير مستقرة أو كأنها تطير في الفضاء.[٢]

[١] أنظر الاكسندر دين، اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص ١٠٢.
[٢] سعد يوسف عبيد(بروفسير) أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٢٥.

الثبات هو عامل من عوامل التكوين تشد الصورة أو تربطها بالمنصة، وهو الذي يحد ويحدد الفضاء " المسافة"، أنه العامل الذي يرضي النزوع الداخلي في الانسان للتناسق في ذواتنا وفي كل ما نرى بقوة الجاذبية، فالصورة المفتقرة الي الثبات تبدو وكأنها تطير في قلب الفضاء ولهذا السبب تبدو منفره.[١]

الثبات: هو عامل من عوامل التكوين كي تشد الصورة المسرحية، الصورة هي رؤية المتفرجين لخشبة المسرح وحولها البرواز المسرحي في لحظة معينة محصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقات فنية مع بعضها، ومع المنظر المسرحي بكل عناصره المختلفة.[٢]

فعليه أن يجب علي المخرج المسرحي ان يثبت الصورة المسرحية أو التشكيلات، والتشكيلة هي " عملية أوضاع ومواقف اللاعبين فوق خشبة المسرح ولا شك أن التشكيل في نظر المخرج خاضع لأسس نفعية وجمالية أيضاً".[٣]

وعلى الرغم من أن التنوع الموجود في الثبات صفة صالحة ومناسبة للاستعمال في كل عناصر التكوين . التأكيد، الثبات، التتابع، والتوازي، فهو يستخدم بنوع خاص في عوامل التأكيد التي هي وضع الجسم، المناطق المسطحات، المستويات، المسافة، التكرار". [٤] "والتكرار وقد يبدو التكرار وسيلة مبتذلة ولكن عندما تكون الغاية اساسية يكون ضروري التأكيد أن بعض النقاط المهمة أو بعض العلاقات بين الشخصيات أو بعض الدوافع القوية تبقي واضحة في أذهان المشاهدين".[٥]

التتابع: هو عبارة عن ربط الوحدات سويا على المنصة بواسطة المسافة أن هذه المسافة المقررة لابد أن تكون ذات تواتر منتظم أو ظهور متكرر لقدر من تلك المسافة.

---

[١] أنظر الاسكندر دين، مرجع سابق، ص٢٢٠.
[٢]أنظر ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات النقدية، مرجع سابق، ص١٢٢.
[٣] أنظر ألكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٢٢.
[٤] أنظر ألكسندر دين، المرجع السابق، ص١٧٧.
[٥] ستوارت كريفش، صناعة المسرحية، مرجع سابق، ص٧٥.

التتابع بمفهومه الشامل فهو يعني علاقة مسافية، وهو في تأثيره عبارة عن نبرة تحدث بانتظام، انه أيقاع في التكوين، ايقاع في المسافات الفاصلة بين الاشخاص أو المجموعات علي خشبة المسرح، والتتابع وسيلة بالغة الأهمية لربط التكوين حينما يكون متسعا ومنتشرا يغطي مساحة المسرح كلها والتركيز البؤري المنوع يكاد يحتاج دائما الي استعمال التتابع".[١]

التوازن: أن عملية خلق التوازن علي خشبة المسرح تتم من خلال التساوي في توزيع التشكيلات والمجامع التي تشغل قطاعا أو قطاعين لا أكثر توازن نفسها بنفسها، اذ لا تستطع عيون النظارة أن تشمل المسرح كله، بل تتركز على التشكيلات وتنتقي مركز التوازن الصحيح من تلقاء نفسها، وهكذا نكون قد حصلنا على التوازن المسرحي والذي هو، أحداث تعادل في الصورة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية والشخصيات والألوان والظلال والأحجام والأنوار".[٢]

يميل الانسان عندما يرى كفين غير متعادلتين الي المعادلة بينها ورفع الجانب الراجح، وكلما طالت مراقبته له كلما زاد ضيقه بسبب هذا الموقف غير المتكافئ، فاذا كان أحد جانبي التكوين الموجودة فوق المنصة متكافئا مع الجانب الأخر، نقول إن التكوين متوازن. وهذا عامل مهم في احداث تأثير لطيف، وهو الغاية الدائمة التي يسعى اليها التكوين".[٣]

التوازن المادي: أن التوازن المادي هو مظهر التوازن أو التوازن الملموس ويتم تحقيقه عي الخشبة بتوزيع الممثلين وقطع المناظر والأثاثات بحيث لا تحتشد في جانب دون اخر، ويكون ذلك بخلق مظهر للتساوى بين شقي الخشبة.[٤]

القواعد الأساسية للتكوين:

---

[١] أنظر الكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٢٧.
[٢] النت، مغال بعنوان جماليات التكوين في العرض المسرحي، منتدى الاعلام التربوي، العراق قسم المسرح، ٢٢ديسمبر ١٠١١م
[٣] أنظر لكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٢٧.
[٤] سعد يوسف عبيد(بروفسير) أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٢٠.

تقوم القاعدة الفنية علي جملة من القوانين البصرية والشكلية باعتبار أن عملية المشاهدة / الفرجة هي عملية فيزيولوجية غريزية تعتمد بشكل أساسي علي الرؤية البصرية، والتي تلعب فيها العين البشرية دوراً مهماً وأساسيا في التوليف الغريزي ما بين العناصر، فالعين ترى ما هي مجبولة عليه وهي الطريقة التي يتم وفقها تحديد قواعد التصميم والتكوين البصري من ناحية ، ومن ناحية أخرى تلعب الجوانب السيكو فيزيولوجية كالتوازن والثبات ، والتي هي لازمة حتمية ومصدر أخر لهذه القواعد ، والثبات هنا لا يعني بالضرورة عدم الحركة وانما يعني الاستقرار والاستقامة ، فالحركة اذا لم توجد في الاجسام فأنها فطرة في العين البشرية والتي هي في حركة دائمة في حال وجود الضوء ، وهذه الخاصية المتفردة فيه أصبحت المنطق الأساسي لكل الأليات التي تصنع لأغراض التصوير هناك قواعد اساسية للتكوين الشكلي تتلخص في:[1]

الاهمية: وتعني التركيز على مفردة من المفردات ضمن السياق العام لموضوع التكوين البصري، وقد يكون أيضاً بالتركيز على جملة من المفردات تشكل وحدة موضوعية وشكلية لا يمكن الفصل بينها وتوجد في منظومة علاقات مع وحدات أخرى ضمن نفس الأطار اذ لابد أن يحتوي على الشكل البصري الذي يقتضي وجود عناصر أخرى ثانوية لتأكيد المكون البصري، اذ تصبح بقية العناصر مكونات ثانوية وتتضمن بعد جماليا صرفاً.

التشويق/ التوتر: يجب أن يبعث التكوين علي نوع التوتر، بصرف النظر عن موضوع التصوير الفني، أو الفعل في القصة، يحدث ذلك التوتر حين لا يُسمح لعين المتفرج بالاستقرار على عنصر واحد، حيث تُدفع العين باستمرار للانتقال بين العناصر المتباينة، أو المتنافسة، ومن خلال هذا التواتر يتم توصيل التكوين للمتفرج.[2]

الدلالة للعناصر المرئية للتكوين:

[1] عوض الكريم الزين البشري، مرجع سابق، ص٤٧.
[2] عوض الكريم الزين البشري، مرجع سابق، ص٢٨.

العناصر المرئية في التكوين لها تأثيرها الواضح على مزاج المتفرج وهي تدخل في التكوين الاساسي للوحة لما له من تأثير الخط والكتلة والشكل.

الخط: الخطوط المسيطرة في التكوين المسرحي يجئ الوصول اليها عن طريق وضع اجسام الاشخاص. فالأوضاع المنحنية وكثير من أوضاع الجلوس والتساوي العام.

ويمكن تقسيم الخطوط الداخلة في أي تكوين الي خطوط أفقية ورأسية ومائلة وهذه الخطوط قد تعالج بالشكل أو المنحى أو التقاطع للحصول على تأثيرات إضافية. فسيطرة الخطوط الافقية تخلق شعور بالراحة أو الضيق أو السكينة أو البعد أو الضني أو الاسترخاء في المشاهد، وتعتبر الخطوط الافقية عن الثبات والثقل والرتابة والراحة وغير ذلك من الصفات.

أما **الخطوط الرأسية:** فتعبر عن الارتفاع والعظمة والكرامة والابهة الملكية أو التأثير الغلاب الذي يفرض نفسه بقوة، وكما تعبر عن البرود والصفات الروحية أو السماوية أو الصفات التي تعبر عن السمؤ والطموح.

الخطوط المائلة: قلما ما تستخدم، لكن في الاحوال النادرة التي تستخدم فيها فهي تعبر عن معني الحركة أو ما هو غير محسوس، أو مصطنعا وحيوي.

الخطوط المستقيمة: تعبر عن القوة والصرامة والتمسك بالشكليات والقوة والبساطة والقرب والانتظام.

الخطوط المتقطعة: فتعبر عن البعد عن الرسميات وعدم الانتظام والتواضع والضالة والغرابة والاستغلال. وواضح من استخدام دلالات هذه الخطوط أو الانماط ليست كلها متميزة أو مستمرة أو منفصلة فقد تكون الخطوط الرأسية مستقيمة أو منحنية، وقد تكون الخطوط الأفقية مستقيمة أو متقطعة.[1]

[1] أنظر الكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٤٥.

الكتلة: هي مجموعة من الناس يقابلها فرد، وتقل الكتلة له شان هام فيما يتعلق بالتوازن.

الشكل: للشكل أهمية في التعبير عن التأثير المزاجي للموضوع من خلال الترتيب التكويني، ويتم الحصول على التنوع في العرض المسرحي عن طريق التنوع الكبير في الشكل خلال مسار الفعل. أن التراكيب الممكنة للشكل وكذا تراكيب الخط مع الشكل لابد وأن تعطي تأثيرات وجدانية مختلفة".[1]

العلاقة بين التكوين والتصوير التخيلي:

التصوير التخيلي: هو التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية. وهو وضع الشخصيات في موضع بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض الامر الذي يؤدي الي نقل طبيعة المواقف الدرامية الي النظارة دون استخدام الحوار والحركة. دور التكوين هو تنظيم واعادة وترتيب التكنيك والمزاج الخاص بالموضوع على أساس عقلي، أما التصوير التخيلي فيسهم بالمعني أو الفكر. وهنا يكون التكوين معبرا عن الاحساس أو المزاج الذي ينطوي علية التصور.[2]

من خلال ذلك يمكن أن نقول: أن أول تعريف للتكوين ومنذ أقدم العصور كان يعتمد على المحاكاة في أبسط أشكالها، ومدام كل مشهد قابل للتموضع فنيا فان النتائج بشكل مباشر وغير مباشر أيضا، ترتبط بالعناصر الفنية الأولى أي بالخامات التي سيحولها الانسان الي فن من الفنون.

"من خلال ما زكر نستنتج أن ليس هناك عنصر واحد فقط من خلاله يمكن أن نحصل على التكوين، بل أن هناك مجموعة عناصر مثل التأكيد، التتابع، التنوع، التوازي،

[1] نفس المرجع، ص٢٤٦.
[2] الاكسندر دين، مرجع سابق، ص ٢٤٣.

وجميعها تكون شيء واحد أسمه التكوين الذي يشاهده المتفرج علي خشبة المسرح. والتكوين هو عنصر بصري وليس عنصر سمعي.[١]

المبحث الأول

العناصر الحركية في رقصة الكيسة

الجانب الحركي في رقصة الكيسة "

رقصة الكيسة من الرقصات المعروفة في مجتمع جبال النوبة، خاصة المنطقة الجنوبية في كادقلي. وهي رقصة حرة بمعني أنها لا ترتبط بأي طقوس ولا ترتبط بأي زمان، أنها ترقص في أشهر الشتاء والصيف وتتوقف في أشهر الخريف لا لطقس فقط نسبة لانشغال المواطنين بالعمليات الفلاحية. التقليد الوحيد المتبع أنه عندما تقوم إحدى الحكامات بتأليف قصيدة جديدة تختلف من حيث الشكل والمضمون تتم اجراءات البروفة وبعد التجويد يتم الاتفاق على موعد محدد يقام فيه الاحتفال لتعرض الحكامة قصيدتها وغالبا ما تعجب الحضور. ورقصة الكيسة يشترك فيها الرجال والنساء ولكنها تعتمد على الاختيار فالمرأة أو الفتاة تختار من يرقص معها وكل أنثي يجب أن تختار رجلا، وبعد أن تتم عملية الاختيار يبدأ الرقص أما الذين لم يحالفهم حظ الاختيار عليهم الانتظار حتى نهاية الرقصة علماً بأن ضبط الايقاع يتم بضرب الارجل والكشكوش يضفي على الايقاع روعة". [٢]

"والقبائل التي تمارس رقصة الكيسة هي: أبو هشيم، دامبا، كاتشا، تونا كافينا، التمة، بلنجا، كرنقو عبد الله، شرورو، وبعض مناطق ميري، كما أن المساكين الطوال يرقصون الكيسة ولهم فيها أسلوبهم الخاص في الرقص. والكيسة عموما لا يصاحبها

[١] النت، جماليات التكوين في العرض المسرحي، نقل عن .http:ll alnlasrah.com
[٢] علي جمعة سنفادي، فيصل بشير أحمد، مرجع سابق، ص٥١.

أيقاع خارجي مثل الطبول بل تعتمد الرقصة على حركة أرجل الراقصين وحركتهم وللحركة شكل وصوت ويقاع في رقصة الكيسة".[١]

ورقصة الكيسة: رقصة موسمية وتأتي بعد فصل الخريف لان فترة الخريف تهتم قبائل جبال النوبة بالزراعة، وتأتي هذه تحديداً نهاية شهر ديسمبر لأن هذه الفترة تلاقي فترة طقوس وأسبار.

وهذه الرقصة منقولة من الأجداد والاسلاف، وترقص بعد السبر النهائي للبخصة، وعند نهاية سبر البخصة تعلن الحكامات بداية رقصة الكيسة. وتبدأ الاحتفالات لرقصة الكيسة، حيث يحضر كل فئات المجتمع وخاصة كبار السن الشيوخ، ولحضور الشيوخ مكانه خاصة بغرض توريث هذه الرقصة للأجيال المقبلة وبطريقة منظمة. وعادة ما تبدأ الرقصة مع طلوع القمر.[٢]

"النموذج "الكيسة عند أبو هشيم:

تقع منطقة أبو هشيم في الجنوب الشرقي لمدينة كادقلي عاصمة ولاية جنوب كردفان وتبعد عنها حوالي عشرة كيلومتر تقريباً.[٣]

رقصة الكيسة من الرقصات المميزة عند أبو هشيم، لأن الرقصة عندهم دايماً ما تضم أعضائها من الراقصين الشباب وفي هذا يكون فيها استعراض للقوة وجماليات الحركة والانسجام في الرقص.[٤]

يبدأ موسم رقصة الكيسة بعد نهاية الخريف مباشراً، حيث تبدأ الحكامات بتأليف الأغاني الجديدة للموسم الجديد، لان أي موسم له أغنيات جديدة تعبر عن كل ما دار في الموسم من أحداث. وتتم عملية تحفيظ الأغاني الجديدة للبنات، وتحرص النساء على

---

[١] نفس المرجع، ص٥٢.
[٢] مقابلة مع، حسن محمد كوة، بأكاديمية العلوم الصحية كادقلي، بتاريخ
[٣] مقابلة مع حسن محمد كوة المصدر السابق.
[٤] مقابلة مع، كريا كباشي عطية، مبني أذاعه جنوب كردفان. بتاريخ

عدم تسريب الأغاني الجديدة للشباب حتى يكون هنالك عنصر المفاجأة عند سماع الأغاني أثناء الرقص.

وهنالك طقوس خاصة لخروج الكيسة الي الميدان: يذهب مجموعة من الشباب الاقوياء الي منزل الحكامة الكبيرة حيث مكان تجمع النساء والشبات داخل قطية كبيرة يأتي الشباب أمام القطية ويقفون في شكل صف واحد، ويمد لهم عصى من داخل القطية يمسك بطرفها البنات من داخل القطية وتبدأ عملية جذب من الطرفين، وأخيراً يسحب الشباب الشبات خارج القطية، وبهذا الطقس تتم عملية " خروج الكيسة".[١]

وهذه الرقصة أساسها الكشكوش والحركة، ويأتي جمال الرقصة من أنها لا تعتمد على الايقاع الخارجي مثل رقصة النقارة أو البخصة، أو نفخ القرن أو أي ايقاعات أخري مصاحبة للرقص، بل اصدار الايقاع يعتمد في المقام الأول علي الراقصين بتنوع اصدار الايقاعات المختلفة بالضرب على الارض بواسطة الحركة وصوت الكشكوش، ويصدر الراقصين أصوات متجانسة منسجمة في شكل معزوفة موسيقية. يصدر الأول صوت محدد والثاني صوت مختلف والثالث وهكذا كل مجموعة الراقصين وذلك في سرعة منسجمة لتخرج جميع هذه الاصوات في شكل منسجم ومنغم.[٢]

أخيرا نستطيع القول بأن رقصة الكيسة تمارس في كثير من مناطق كادقلي، وهي رقصة حرة ولا ترتبط بأي موسم أو سبر، وأن كان الأشهر من ديسمبر حتى مارس هي أشهر الكيسة في أغلب مناطق كادقلي ولا تستعمل فيها أي الة انما يتم الرقص على الحان الأغاني وتتميز بإيقاع سريع والرقص في بعض جوانبها عنيف. وهي من الرقصات المميزة أحبها عدد كبير من الناس وتمارس عند عدد كبير من قبائل جنوب الجبال في مناطق شات الدمام، وشات الصفية، وكلولو، ودلوكة والبرام، والريكة.[٣]

---

[١] مقابلة مع كريا كباشي عطية، مصدر سابق.
[٢] مقابلة مع حسن محمد كوة، المصدر السابق.
[٣] عبد العزيز خالد، جبال النوبة اثنيات وتراث، مرجع سابق، ص١٨٣.

العناصر المجردة للإخراج والرقص:

١-مفهوم الحركة:

الحركة: "هي روح الرقص، والرقص هو أقدم الوسائل التي كان الناس ينفسون بها عن انفعالاتهم منذ فجر التاريخ للتسلية والمتعة والتعبير عن مشاعرهم في شتي المناسبات.[١] ولإشاعة جمال الحركة البدنية أمر له تقديره الجمالي في مجالات عديدة، في الرياضة، والجمباز والسباحة، ولكن هذا ليس فنا، أن عمل الفن هو التعبير أو تجسيد شيء يتكون من عناصر متشبعة ولكنها منسجمة، وفي الرقص قد يكون هذا الشي أو الفكرة أو الاتصال عن أفراد أو أحداث أو ربما عن الحركة ذاتها.

والحركة هي: تجرد من المشاعر الحقيقية أو الأحداث الفعلية لكي نعرض المعاني الدالة على فكرة الرقصة والحركة".[٢]

والحركة المعبرة المجردة دون كلمات، هي لغة عالمية، مفهومة عند كل الأمم.[٣]

الحركة هي الأساس في الرقص باعتبار أنها الاستجابة المادية، المرئية للجسد في الفضاء، وهذه الاستجابة لا تكون في المساحة الموضوعية بالانتقال من نقطة الي أخرى، بل أن تجدها متمددا في الزمن وتكن الحركة حينها سكونا. فالحركة تعد ظاهرة من ظواهر الطاقة في علاقتها بالحيز الزماني والمكاني في الفضاء. وهي في إحدى أشكالها مقاومة شيء ما للجاذبية الكونية تارة ومسايرتها تارة أخرى".[٤]

---

[١] عادل حربي فنون الاداء التمثيلي في السودان، ج١، مرجع سابق، ص٥٩.
[٢] فاطمة العذب، التعبير الحركي الحديث بين النظرية والتطبيق مرجع سابق، ص١٦.
[٣] أبو الحسن عبد الحميد سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص٣٦٣.
[٤] جاستن جون بيلي، مرجع سابق، ص٦١.

أن الحركة سمة من أهم سمات الحياة، ان لم تكن هي الحياة نفسها ولا تطور بدون حركة. والحركة في حد ذاتها قد ظهرت لدى الانسان قبل الكلام فنحن نعرف الطفل في بطن أمه يتحرك قبل أن يولد، لذا فان الانسان فطر على الحركة والتحرك".[١]

المعني في اللغة العربية: حرك–يحرك – تحريك، حركك: حركا وحركة ضد السكون أي سكن وحرك فتحرك ضد سكنه فسكن.

المعني في اللغة الأجنبية:

الحركة بمعني:Movement أي الانتقال من مكان لمكان أخر.

الحركة بمعني: Motion أي الحركة بعد التوقف".[٢]

الحركة تعني الحياة: إذا تحرك الذراع أو الرأس أو أي عضو من أعضاء الجسم، هذا يعنى أن الجسم به حياة سواء كانت تلك الحركات طبيعية أو عشوائية، فأي حركة مهما كان شكلها تصدر عن الانسان تعنى وجود الحياة له.[٣]

"فالتعبير الحركي (الرقص) ليس فقط فناً مفعماً بالحيوية، ولكنه أيضاً يعتمد بشكل كبير على الاحساس الحركي، فعندما تشاهد عملاً راقصاً على المسرح فان المنظومة العضلية لأجسامنا تتفاعل مع حركات الراقصين الناتجة عن انفعالاتهم المستمرة على المسرح".[٤]

أن الحركة والايقاع أقدم من الكلمة، لأنهما وجدا بمعزل عن الالفاظ والعبارات، وكثيرا ما كانت تصاحب الصيحات التي تحمل معني محددا بقدر ما تحمل من دلاله شعورية. ومن المسلم به أن الأغنية الجماعية تقترب دائماً بالتمثيل، وأن الرقص وما أليه من فنون الحركة لا يزال شائعاً بين الجماعات الافريقية بفنونها الاصيلة".[٥]

---

[١] احمد حسن جمعة، الحركة في فن البالية، مرجع سابق، ص١١.
[٢] صلاح السيد حسن قادوس، الاسس العلمية الحديثة في الاداء الحركي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٩٣م، ص٢٨.
[٣] بسطويسى أحمد، اسس نظريات الحركة، دار الفكر العربي للنشر، القاهرة، ط١٩٩٦،١م، ص٣٤.
[٤] صفية احمد محي الدين، التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي مكتبة الانجلو المصرية،٢٠٠٧، ص٩
[٥] عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م، ص٢٢٧.

"الحركة هي عنصر من عناصر الاخراج المسرحي، ونجد أن الحركة قيمة فنية وقيمة مزاجية".[1]

أولاً: عناصر الحركة في رقصة الكيسة:

يرى الباحث أن عملية البراعة في تصميم حركة الكيسة تعتمد على قدرة المصممين لها في اضفاء التشكيل المناسب الي الحركة، بحيث يضفي على الرقصة معني واحساس الشمولية والتكامل، وكما تعتمد على البراعة في التصميم على التنوع في عناصر الحركة وهي التنوع في الحركة ذاتها واستخدام حركات جديدة ومختلفة ومتنوعة مع تنوع في استخدام الاتجاه، المسار، شكل الجسم، والجهد والطاقة المبذولة، والسرعات المختلفة مما يجعل الحركات جديدة ومغيرة ومتنوعة في الشكل. ويظهر ذلك واضحاً في استخدام الراقصين التنوع في الحركات بناء على فهم عناصر الحركة للرقصة وهي: الفراغ(المكان) والوقت(الزمن) الايقاع الداخلي للرقصة، وعنصر الطاقة لدى الراقصين، والتعبير الجسدي.

وعناصر الحركة: هي العنصر الذي يضاف للحركة أو المهارة التي تجعل من الرقصة، رقصة تعبيرية وهادفة، وهذا التنوع والتعدد في شكل التعبير الجسدي يكسب الحركة حيويتها وجاذبيتها.

"يقف راقصين الكيسة في بداية الرقصة الي صفين متباعدين متقابلين، صف من النساء والاخر من الرجال، وتبدأ الحركة بعد غناء الحكامة، وتبدأ الحركة من صف النساء لاختيار الراقص الذي سوف يؤدي الرقصة معها من صف الرجال، وتبدأ الحركة في الرقصة بتقدم صف الراقصين ورجوع صف الراقصات في حركة ايقاعية منسجمة تتخللها ضربات الارجل، وترجع الحركة في شكل عكسي من صف الراقصات ويعود

[1] الكسندر دين، مرجع سابق، ص٢٧٥.

صف الرجال الي الخلف في نفس الحركة الاولي، ويصاحب ذلك التعبير الجسدي والاستعراض: الدرقة التي يحملها الراقص في يده".[١]

ثانياً: **الجسد في الرقص:**

قد شغل الجسد الانساني اهتمام كل المعتقدات الدينية والحضارات والثقافات، وكافة العلوم بما له من تعبيرية كلغة تواصل بين البشر، وتكون مفردات هذه اللغة دلالات ورموز لا حصر لها، وقد ظهر ذلك واضحاً في الراقصات البدائية، والطقوس الدينية الاولي، ليحاكي الطبيعة. عندما كانت تلك الطبيعة بإيقاعها المتغير مؤثرة في ابداع ضرورة متعددة للتعبير بلغة الجسد، حينما أخذها الانسان الاول كوسيلة يعبر به عن طموحاته، والامة، واماله، ومخاوفه الخ، فأمام هذه البدائية في التعبير، وقله الحصيلة اللغوية التي تعتمد على الصوت الي جانب ثراء الحركة الطبيعية اللانهائية في بناء الدلالات والمعاني التي يرسلها للأخرين، تم تطوير التعبير بلغة الجسد فكانت الطقوس الدينية، والرقصات الشعبية، والفنون القتالية التي اعتمدت جميعها على الجسد وطاقته التعبيرية الدالة".[٢]

الجسد لغة تعبيرية رافقت حركات الجسد وايماءاته منذ مراحل وجوده الأولي، وتعقدت وتشابكت هذه الحركات والايماءات، بدخول الحياة الانسانية مجالات مختلفة وظهور أنماط متقدمة من هذه الحياة، ويبدو أن العلوم الانسانية لم تكتف بملاحظة هذه الحركات والايماءات، بل جعلتها مادة للدراسة والتأمل سعياً الي فك رموزها ودلالاتها ومن ثم تفسيرها".[٣]

---

[١] كريا كباسي عطية، مصدر سابق.
[٢] فاطمة العذب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، الفنون للطباعة والتجهيزات، القاهرة،١٩٩٣م، ٨٧.
[٣] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٤٥.

ومن خلال الارهاصات في مفاهيم الجسد تأسست نزعة للجسد من حيث الافكار والتقنية، ترتبط بالكرنفالات والطقوس الشعبية والرقص والاداء الشعبي بكل مظاهره، وأصبح الجسد الثقافة وخاضعاً لمفهوم التوازن حيث استخدم كوسيلة لنقل مشاعر الانسان الشعبي واحساسه لكي يعبر عن افكاره وينمى طاقاته، أصبح الجسد في أطار هو وسيط للغة الحية التي تحقق التواصل والاتصال عن طريق الحركة ودلالاتها لذا خضع مفهوم الجسد في هذا التيار لأمرين:

ماديته في الأطار والمفهوم الشعبي.

خضوعه لعامل الطبيعة.

وما من تعبير جسدي في أي عمل فني الا كان هدفه توصيل رسالة فنية، وبذلك يتبعه مجهود مقابل ينحصر في إدراك تلك الرسالة من خلال الوقوف على مضامينها ومحتوياتها. الرقص ولغة الجسد في الطقوس والممارسات الشعبية تظل أيضاً مترابطة ولكنها متعددة بتعدد المجتمعات المؤدية لتلك الطقوس".[١]

(أ)تطور مفهوم التعبير الجسدي في الرقص:

"يعتبر التعامل مع الجسد وتحولات الاشياء، كلغة بصرية لخلق الصورة المعبرة في فضاء الطقس، اسلوب عمل فني معاصر، حيث سعت الكثير من التجارب الاخراجية أو سينوغرافيا الفضاء المسرحي لجعل الجسد علامة بصرية واضحة في المسرح والتعامل مع الجسد كلغة له القدرة على التعبير سواء كان في الرقص أو الاداء المسرحي".[٢]

وتطور التعبير الجسدي في الرقص هو تطور الانسان نفسه لان الفن يحمل معاني الحياة نفسها (لان الانسان رقص قبل أن يتكلم).[٣]

---

[١] عادل حربي محاور في المسرح العالمي، الافكار والتقنية، دار السودان للطباعة ،٢٠٠٤م، ص٨٩.
[٢] فاضل سوداني، بصريات الجسد في الطقس المسرحي، الحوار المتمدن، ال عدد١٩٤٧، ٢٠٠٧/٦/١٥م.
[٣] محمد رضا، في معبد الرقص، مرجع سابق، ص٣٠.

فالحركة التلقائية في الرقص ولغة الجسد في الطقوس والممارسات الشعبية، تظل أيضاً مترابطة، ولكنها متعددة بتعدد المجتمعات المؤدية لتلك الطقوس والممارسات الشعبية، ومن ثم متنوعة الرؤى والفلسفات ومن هذا ظل الجسد مرتبطاً بعالم الخلود وعالم الميتافيزيقيا، فأضحت قدرات التعرف والتقمص والانجذاب، وربما أحياناً تجاوزت تلك الحدود بتلقائيتها وفطرتيها".[١]

اذن ما من تعبير جسدي في أي عمل فني الا كان هدفه توصيل رسالة فنية، وبذلك يتبعه مجهود مقابل ينحصر في إدراك تلك الرسالة من خلال الوقوف على مضامينها ومحتوياتها. فأن كان لا مناص قائمة بين الرقص والحركة التلقائية ولغة الجسد في الممارسات والطقوس الشعبية من وجهة، والتعبير الجسدي من جهة أخري، ولكن في الممارسات والطقوس الشعبية، يظل الجسد يفتقد العمدية والقصدية أو الوعي حدوده الفنية، أما في التعبير الجسدي الفني يتم بقصدية وأدراك".[٢]

واهم ما يميز رقصة الكيسة عن الرقصات الشعبية الاخرى في جبال النوبة انها: تعتمد على الاداء التعبيري الجسدي ولا تعتمد على الايقاعات الخارجية، بل التعبير الجسدي ويظهر الاهتمام بالجسد وتدريبة عند راقص الكيسة منذ التنشئة مرور بمراحل عمره المختلفة لأن الرقص في مجتمعه قائم علي عنصر الجسد، لذا نجده يقيم الراقص فترات للتدريب جسده قبل بداية موسم الكيسة بغرض أضافة الحيوية للجسد، وحتى يكون بذلك هو نجم الرقص في الموسم، هذا اضافة لاهتمامه بالاكسسوارات والازياء الخاصة بالرقصة قبل فترة من بداية موسم رقصة الكيسة، وبهذا نجد أول ما يهتم به راقص الكيسة هو جسده لأنه هو وسيلته التعبيرية في توصيل مشاعره وافراحه واحزانه اثناء الاداء الحركي التعبيري في الرقص، ويكون الجسد وتدريبة والتعبير به مجال للتنافس بين الشباب الراقصين، أفضل شاب في القرية أو في الرقصة هو من يمتلك

[١] عادل حربي، فنون الاداء التمثيلي في السودان، الابعاد الحرفية، ج٢، مرجع سابق، ص١٠.
[٢] نفس المرجع السابق، ص٩.

جسد جيد أو يستطيع الرقص بمرونة وخفة حركة هو يكون محط الانظار لذا كان الاهتمام بالجسد عند راقص الكيسة من أولى اهتماماته الفطرية والمكتسبة"[١]

ثالثاً: الايقاع في الرقص:

نجد أول من استخدم مفهوم ومصطلح الايقاع: Rhthm هم اليونانيون القدماء تحت مصطلح Rhytmos والذي كان يعني لديهم في ذلك الوقت الانسياب المغنن، حيث أخذوا هذا المفهوم من الحركة المنتظمة والمستمرة لأمواج البحر.[٢]

أ-الايقاع لغة واصطلاحا:

الايقاع في لسان العرب: من ايقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها.[٣]

وأوقع ايقاعاً: جعله يقع، والمغني بني الحان الغناء على موقعها وميزانها أو بينها.[٤]

"الايقاع: عنصر مشترك في الفنون جميعا، وهو عنصر رئيسي في الفنون الزمنية بوجه خاص، في الموسيقى والرقص والشعر وفي القصة والمسرحية والفيلم، والايقاع حركة عامة في الكون".[٥]

والايقاع ظاهرة فنية لا يقوم فن أو أدب دونها، بل لا يقوم فعل في الوجود دون أن يتخلله ايقاع ما، ملائم لطبيعته الاجتماعية والاقتصادية.

---

[١] مقابلة مع كريا كباشي عطية، مصدر سابق.
[٢] السيد عبد المقصود، نظريات التدريب الرياضي، الفنية للطباعة والنشر، الاسكندرية، ١٩٧٦م، ص٧٨.
[٣] معجم لسان العرب لابن منظور جمال الدين محمد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ج٩، ص٢٨٧.
[٤] المنجد في لغة الاعلام، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، ص٦٤٠.
[٥] جمال عبد الملك (ابن خلدون) مرجع سابق، ص١٠٠.

"والايقاع يشكل عنصر القبول أو الرفض عند ذوق المتلقي لفكرة من الافكار، متوافقاً مع ايقاع الاسلوب أو الشكل الذي يكون بدوره نظاماً زمنياً متدفقا وفق خطة بنائية جمالية محكمة في الزمان (فنون السمع) أو في المكان (فنون الرؤية) أو فيهما معاً".[١]

ب-الايقاع والطبيعة:

أن الطبيعة بإيقاعاتها المختلفة، تعطي للكون هذه الديمومة والشكل المميز لها، والأمثلة على ذلك كثيرة وظاهرة كإيقاع الليل والنهار والشمس والقمر، وايقاع الفصول الاربعة، وحركات الأجرام السماوية كل ذلك يحدث بإيقاع منتظم وموزون لا دخل للإنسان في حدوثه أو نظامه فهذه قدرة الخالق جلت قدرته".[٢]

ج-الايقاع المسرحي:

تبعاً لما تقدم فان الايقاع المسرحي، هو ما تلمسه العين والاذن في ان واحد لمساً مباشراً، وتحيله الي تركيز مباشر على النسب المرئية والصوتية المنسقة والمدركة.

د-الايقاع المرئي:

وهو ما تلمسه العين من النسب غير المنسقة وغير المنتظمة، والمتعاقبة في حيز مكاني. أو هو الصورة، ويتحول الي ايقاع فني عندما يحوله المخرج وينسقه.

هو ما تلمسه الاذن من الاصوات غير المنسقة، غير المنتظمة والمتعاقبة في حيز زماني يطول أو يقصر، ينخفض أو يعلو، ويتحول الي ايقاع موسيقى عندما يتحول".[٣]

أذن فلكل فعل صوتي أو حركي قيد ايقاعي، اذ أن الايقاع هو تقييد الأداء بزمن محدد تقييداً جمالياً تقبله أذواق في مجتمع متلقى له رؤية أو سماعا أو لهما معاً".[٤]

---

[١] أبو الحسن عبد الحميد سلام، الايقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص٧.
[٢] بسطويسى أحمد، اسس نظريات الحركة، مرجع سابق، ص٢٢١.
[٣] أبو الحسن عبد الحميد سلام، مرجع سابق، ص٩.
[٤] نفس المرجع، ص١٠.

والايقاع بالغ الاهمية بالنسبة للمخرج، لان له قوة التأثير مباشرة على النظارة. فبوسعه أن يجعل المشاهدون يشعرون بالمرح والبهجة أو بالحزن، وبسبب هذه القدرة يمكن للإيقاع أن يكون ذا نفع في تكوين الجو العام الملائم".[١]

"أن الايقاع حولنا وفي دواخلنا وفي كل شيء وكل مكان. ويعتبر الايقاع واحداً من أبرز عناصر اللغة الموسيقية، فهو الذي يضبط حركة الألحان، ويسكب فيها الحياة".[٢]

هـ-الايقاعية المسرحية:

عرفت بنوع خاص في المسرح التقليدي. والغرض منها هو خلق انسجام بين أجزاء العنصر المسرحي الواحد، أو بين العناصر كلها. والايقاع في التمثيل هو ملاحظة التالفات الصوتية والحركية ومدى ارتباطاتها. اما الايقاع الإخراجي فيدل على العلاقة الانسجامية بين الاضاءة، والتمثيل، والمناظر الخ.[٣]

و-ماهية الايقاع الحركي:

الايقاع يؤدي دوراً رئيسيا في الموسيقى فهو كل ما يتعلق بالشق الزمني للصوت الموسيقي أي أنه ينظم الاصوات الموسيقية المكونة لأي لحن الي وحدلت زمنية متساوية أو مختلفة النسب سواء في الطول أو في القصر كذلك يؤدي الايقاع الي سهولة قراءة القطعة الموسيقية حيث تكون مقسمة الي خانات وهي ما تسمى بالموازير أو الحقول وتشمل كل واحدة منها على عدد متساوي من الوحدات الزمنية التي يحددها الميزان الذي يكتب علي يمين المفتاح الموسيقى لكل قطعة موسيقية. فالإيقاع هو الحياة، والحياة هي الايقاع. أما الايقاع الحركي من ثلاث وحدات هي (الزمن – القوة- الدافع الاساسي للقوة) أي يحدد العضلات العاملة في الحركة الرياضية وبذلك يوفر الجهد المبزول".[٤]

---

[١] كارل النزو يرث، الاخراج المسرحي مرجع سابق، ص١٥٦.
[٢] عادل حربي فنون الاداء التمثيلي، الابعاد الثقافية، ج١، مرجع سابق، ص٧٤.
[٣] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٨٦.
[٤] فاطمة العذب،

ح-الايقاع والحركة:

يرتبط الايقاع بالحياة، نجدة يرتبط بالفنون الزمانية والمكانية، وكل مظاهر التعبير حتى في الظواهر الاجتماعية التي تحتوي على بعض العناصر كالممارسات والطقوس الشعبية. وبالنسبة للفنون الزمانية كالموسيقى، يعتبر الايقاع أقوى العناصر الموسيقية تعبيراً. إذا رجعنا في الزمان الي المراحل القديمة للمدينة، وجدنا الايقاع الموسيقى يرتبط بالشعائر والطقوس الدينية، ويكون جزءاً لا يتجزأ من مظاهر العبادة أو من الطقوس السحرية والرقص التي تحل محلها. لذلك نجد الايقاع في الممارسات والطقوس الشعبية في السودان يدخل في أطار زماني ومكاني، حيث يحتوي على حركة ورقص وطبول وتصفيق بالأيدي وضرب الأرجل، وهي وسائل ايقاعية لتنظيم حركات الطقس أو الممارسة. والايقاع في الرقص يأخذ بعدين، بعداً مكانياً، يرتبط بإيقاع حركة الرقصة وابعادها وامكانية الانسجام والتوافق والتماثل والتكرار والحركة، وبعداً زمانياً يرتبط بالإيقاع الموسيقى في الآلات الموسيقية التي صنعت خصيصاً لهذه الرقصات حركاتها".[1]

ط-الايقاع في الكيسة:

رقصة الكيسة من الرقصات التي تتميز بالإيقاع الذاتي، بمعني أنها لا تستخدم الايقاعات الخارجية كرقصة البخصة ورقصة النقارة. نجد ان الايقاع يعتمد بشكل اساسي على المؤدي "الراقص"، وهو نتاج الحركة المستمرة والسريعة، ضربات أرجل الراقص المزينة بالكشكوش هي التي يعتمد عليها الايقاع في الكيسة، مثال يصدر الراقص الاول ضربات محددة ويأتي الثاني بضربات والثالث، وهكذا حتى يصبح لدينا معزوفة صوتية ملحنة، ومعزوفة بدقة ومرسومة علي شكل حركي واداء جسدي تعبيري متناغم (يسمى محلياً الخلفة).[2]

[1] عادل حربي، فنون الأداء التمثيلي، (الابعاد الثقافية) ج١، مرجع سابق، ص٧٦.
[2] مقابلة، حسن جمعة كوة، مصدر سابق.

هذا اضافة الي غناء الحكامات في بداية التجمع للرقص، ويكون شكل الغناء هو تشجيع وذكر محاسن الراقصين. خلاصة ذلك أن رقصة الكيسة تتمتع بإيقاع ذاتي يقيمه مجموعة الراقصين وهذا ما جعل الرقصة مميزة من قريناتها الاخريات في محيطها.

والاستجابة للحركة ذات الصفة الايقاعية يصحبها شعور بالفرح والابتهاج لأن الايقاع يدعم الرقصة ويذيد من براعتها ويعطيها عمقا واتساعا".[1]

المبحث الثاني

المخرج وتشكيل الصورة البصرية

جماليات الفضاء(المكان):

أن أول ما يرصده الباحث، هو يفكر في تشكيل المخرج للصورة البصرية في رقصة الكيسة، هو مكونات الفضاء الذي يشكل الإطار الجوهري الدرامي، لان المكان المسرحي هو أول عنصر يواجه المتلقي، وبالتالي فهو الذي يؤسس الفرجة، ويبلورها فنياً، ويشكلها جمالياً، (ونعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من سينوغرافيا وجداريات وديكور وأجواء وظلال فنية وعلامات سيمائية واشارات بصرية ولغوية يتزين بها العرض والمكان، وتأثير ذلك على المفهوم الكلي للصورة البصرية وإمكانية تشكيل المخرج لهذه الصورة)"[2].

"والمخرج هو الذي يختار مكان العرض الذي يراه مناسباً للعرض وبالتالي له الحق في استغلال المكانين (مكان الجمهور ومكان الممثلين) لمصلحة خلق الجو الملائم لتوصيل رؤيته الاخراجية، وهذا لن يكون متاحاً أو سهلاً ان لم يكن للمخرج معرفة

[1] فاطمة العذب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، مرجع سابق، ص١١٣.
[2] انظر كذلك جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص٧.

تامة بالخصائص المعمارية العامة للأشكال المختلفة للمسارح والامكان المختارة للعرض المسرحي".[١]

"يلعب المكان دوراً مهماً في الطقوس، كما هو الحال في المسرح والدراما، لأن المكان نفسه، في أطار فهم العملية، المسرحية أو الطقوسية، لا يمكن تجاهله، لان جوهر الشكل في المسرح في المسرح أو الطقوس هو العرض".[٢]

هذا يقود الباحث الي الحديث عن مفهوم تشكيل المخرج للصورة المسرحية والسينوغرافيا.

التشكيل: كما جاء في معجم المعاني الجامع: تشكيل(اسم) الجمع تشكيلات: مصدر شكل، تشكيل المنظر: الباسه صورةً، تشكيل الكلمة ضبط حروفها بالحركات.

أولاً: مفهوم الصورة المسرحية:

"الصورة في اللغة العربية تعني: الشكل أو التمثال المجسم. وكما أنها تتخذ نفس المعني في اللغة الانجليزية. أذن فالصورة في اللغة تدل على الهيئة التي تبدو عليها الاشكال سواء كانت مجسدة مادياً بحيث تدركها حاسة البشر أو تصوراً في مخيلة الانسان.

أما الصورة كمصطلح فني تعني: مجالاً بصرياً مكوناً من عدة عناصر مثل اللون والخط والكتلة والسطح والظل الخ".[٣]

صور: جعل له صورة وشكلا ورسمه ونقشه وصور ليخيل لي، توهم صورته وتخيله له الشي: صارت له عنده صورة وشكل. فالصورة بمعنى الشكل والرسم والنقش، وصور لي، تصورت الشي وتخيلته".[٤]

---

[١] سعد يوسف عبيد، أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥٩.
[٢] شمس الدين يونس، مرجع سابق، ص٥٩.
[٣] سعد يوسف عبيد(بروفسير)، اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٣.
[٤] المعجم المنجد في اللغة والأعلام بيروت دار المشرق، ط٣٨، ص٤٤٠

ثانياً: الصورة المسرحية:

"هي رؤية المتفرجين لخشبة المسرح في لحظة معينة، كصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقات فنية مع بعضهم ومع المنظر المسرحي وبكل عناصره المختلفة.

وعليه تشتمل الصورة المسرحية على كل ما يراه المشاهدون من كتل وأحجام والوان وظلال وخطوط ومسطحات ولا تقتصر على الديكورات والإكسسوارات بل يدخل في قلبها المثلون والمجاميع كعناصر رئيسية مكونه لها".[١]

كما أن هذا التعريف لم يقم بحصر مكونات الصورة المسرحية بما هو على الخشبة ثابتاً أو متحركاً بل تعداها الي الجزء الظاهر من معمار المسرح، وهو هنا يتحدث عن البرواز المسرحي، مما يشير الي تناول التعريف لشكل واحد من أشكال المسارح هو، المسرح البروازي، ويرى سعد يوسف عبيد بأن التعريف يمكن أن يندا ح ليشمل كافة الانماط المعمارية للمسارح".[٢]

من هذا نرى أن الرؤية البصرية تكملها الرؤية العقلية، وأن الصورة يكملها أطارها في الماضي والحاضر، وأن الرؤية ليست عملية سلبية " وكذلك الاحساس الذي تبعثه الحواس للمخ" فبين المخ واعضاء الحس يدور حوار مستمر. تكون حصيلته انجلاء الرؤية وتطابق الصورتين البصرية والذهنية".[٣]

ثالثاً: تكوين الصورة المسرحية:

والصورة المسرحية كما يقول ابراهيم حمادة: هي رؤية المتفرجين لخشبة التمثيل محاطة بالبرواز المسرحي، في لحظة معينة. كصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقات فنية مع بعضهم. ومع المنظر المسرحي بكل عناصره المختلفة.[٤]

---

[١] سعد يوسف عبيد(بروفسير)الاخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سناده، مؤسسة اروقة للثقافة العلوم، ٢٠٠٣م، ص٩.
[٢] سعد يوسف عبيد(بروفسير) الاخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سناده، مرجع سابق، ص٩.
[٣] جمال عبد الملك (ابن خلدون) مرجع سابق، ص١٩.
[٤] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٦٣.

وصورة المنصة: هي ما يراه المشاهد في اية لحظة معينة أثناء التمثيل، وبطبيعة الحال لا تستمر هذه الصورة ثابتة.

"التكوين الفني للصورة: هو تصميم صورة المنصة أو نمطها، ويشمل الممثلين وملابسهم، والمناظر".[١]

ويرى كارل النزو يرث: التكوين الفني يشير الي نمط صورة المنصة فأن تكوين الصورة هو التمثيل البصري، أنه التفسير البصري للمعني".[٢]

ويتضح مما سبق أن الصلة بين الصورة والتكوين الفني قريبة. أن تقسيم النزو يرث للصورة المسرحية الي " تصوير "و"تكوين" لا يعني امكانية فصل أحدهما عن الاخر عند الاخراج أو عند الفرجة، بل هو نفسه يراهما " وجهان لتصميم واحد ويشتركان معاً في خلق الصورة التي يتلقاها المشاهد كصورة مسرحية واحدة موحدة".[٣]

ويرى سعد اردش بأن: الصورة المسرحية كل متكامل، ويعتبر نتيجة تضافر جهود ابداعية وحرفية يمكن اجمالها في عناصر أربعة: الكلمة، التعبير، الجمهور، التنظيم".[٤]

رابعاً: مكونات الصورة البصرية:

يرى سعد يوسف بأن أجمل النزويرث مكونات الصورة المسرحية في عنصرين رئيسيين هما: التصوير، والتكوين. ولعلل تقسيم الصورة المسرحية الي تصوير وتكوين لا يعني امكانية فصل أحدهما عن الاخر عند الاخراج أو أثناء الفرجة، حيث أن النزويرث نفسه يراهما (وجهان لتصميم واحد ويشتركان معاً في خلق الصورة التي يتلقاها المشاهد كصورة واحدة موحدة".[٥]

---

[١] كارل النزويرث، الاخراج المسرحي ترجمة، امين سلامة مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٠م، ص٧٨.
[٢] كارل النزويرث، مرجع سابق، ص١٠٠.
[٣] سعد يوسف عبيد(بروفيسور) الاخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سناده، مرجع سابق، ص١٠.
[٤] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص١١.
[٥] سعد يوسف عبيد(بروفسير) اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٤.

والشكل والمحتوى: أن الفنون كلها تلتقي في الشكل عند كونها ترتيبا للعناصر الجمالية المشتركة في الأشياء المعروفة اجتماعيا، وأنها وليدة التكامل بين الغريزي والعقلي في الانسان، وأنها نابعة من فعل ابداعي يتجه لتنظيم تجارب ذاتية في أطار ذي أصول اجتماعية. وهو فعل يكتمل بالتذوق ويسعى لاستعادة حالة، أي لتكامل الفرد والمجتمع".[١]

والشكل والمحتوي يعني التشكيل البصري عبر عناصر التصوير والتكوين التي تخلق الصورة النهائية عند الفرجة في الرقص، عبر تشكيل المخرج لسينوغرافيا توظيف الفضاء والمكان.

خامساً: التشكيل البصري والسينوغرافيا:

من المعلوم بأن المخرج لا يمكن له بمفرده أن يترجم النص الي عرض مسرحي، الا إذا تكاتفت جهوده مع مجموعة من المساعدين الاساسيين، كالمتخصصين في تقنية الاضاءة وتقنية الموسيقا، وصانع الماكياج والعناصر المكونة للسينوغرافيا.

وأن السينوغرافيا مهمة في العرض ويستند اليها المخرج الدرامي المعاصر بشكل واضح".[٢]

ويمكن القول إن المصطلح بدلالته المعاصرة يشير الي عملية تحقق وتضافر الصوت والحركة والتشكيل والازياء والاضاءة، في فضاء العرض المسرحي، وتعني تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم فيه.[٣]

(أ)السينوغرافيا المسرحية:

[١] جمال عبد الملك (ابن خلدون) مسائل في الابداع والتصور التأليف والترجمة والنشر جامعة الخرطوم، ١٩٧٢، ص١٣١.
[٢] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص٢٤.
[٣] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص٩٧.

ترجع السينوغرافيا الي جذورها اليونانية القديمة(سكينغرافين) Skenegraphein، وتعني هذه الكلمة اليونانية تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم، وهذه الالواح التي عليها الرسوم، ويعرف قاموس بأفيس Pavice الفرنسي السينوغرافيا على الشكل التالي (فن تزيين المسرح، الديكور، التصوير)

تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: ال سينو scene بمعني الصورة المشهدية، وكلمة غرافيا Geaphie وتعنى التصوير، وبهذا فالسينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة، وتعني أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متالف بين ما هو سمعي وبصري وحركي ومن ثم تحيل السينوغرافيا الي ما هو سينمائي بصري مشهدي، من جسد وديكور واكسسوار وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت واضاءة".[١]

فن السينوغرافيا لا يقف عند حدود خشبة المسرح بل يتجاوزها الي مظهر المكان كله من الخشبة الي الصالة، ويمكن أن تتجاوز داخل البناء المسرحي أي يمكن أن تخرج الهواء الطلق (خارج البيوت والمسارح).[٢]

"وللسينوغرافيا عدة اهتمامات كما أنها فن متكامل في عناصره، يقوم علي نقل المجرد وتحويله الي واقع عن طريق التجسيد واعادة الخلق، فالسينوغرافيا في المسرح تعتمد على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الاضاءة والصوت أو المؤثرات الصوتية الموسيقية الغنائية والديكور والملابس بالقدر نفسه، ويدخل المخرج والمؤلف لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد للنص".[٣]

ويبدو من شمولية هذا المصطلح أن مهمة المخرج امتدت لتطول ادارة وضبط عملية التحقق، ولم يعد المخرج مجرد مسئول عن اختيار المكان فقط، بل تشكيل المكان نفسه. وبالتالي، وأمام سطوة المشهدي، والبصري، والقراءة السيميولوجية الدلالية، كان

[١] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص ٢٥.
[٢] نديم معلا، مرجع سابق، ص٩٨.
[٣] جميل حمداوي، مرجع سابق، ص٢٥.

لا بد للمخرج من أن يلتفت الي عناصر العرض المسرحي كلها، مستنطقاً اشاراتها وعلاماتها وصولاً الي المعني الذي ينطوي عليه العرض المسرحي".[١]

عرف ابراهيم حمادة الصورة المشهدية بانها: العرض المسرحي الذي يتكون من رقصات حية، وحركات ايمائية، وموسيقى، ومناظر جميلة الخ".[٢]

يرى الباحث أن التشكيل البصري الحركي يعني وضع المشهد في شكل الفرجة التي يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر الرقص والتكوين التشكيلية في فضاء المكان.

التكوين في رقصة الكيسة:

"التكوين هو نمط أو شكل الصورة بما فيها من ممثلين ومناظر ومؤثرات ضوئية ويدخل في تكوينها عدد من العناصر هي: التأكيد والتأكيد المتعدد والتوازن والثبات والتنوع".[٣]

نجد أن التكوين الفني بشكله العلمي المعروف يمارس بصورة غير قصدية في الرقص الشعبي بجبال النوبة، وخاصة رقصة الكيسة، بها كل اشكال التكوين الفني المسرحي، وفيما يلي سوف يستعرض الباحث اشكال التكوين في رقصة الكيسة.

أ-التأكيد: Emphasis

هو لفت انتباه المشاهد لأحد الممثلين في لحظة من لحظات العرض المسرحي. والتأكيد هو أهم عناصر تكوين وتشكيل الصورة المسرحية، حيث أنه في غياب التأكيد علي الممثل فان المشاهدين لن ينصرف اهتمامهم اليه والي ما يقوله خاصة لو كان مع الممثل ممثل أخر على الخشبة.[٤]

---

[١] نديم معلا، المرجع السابق، ص٩٨.
[٢] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٧٥.
[٣] سعد يوسف عبيد(بروفسير) أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٧.
[٤] نفس المرجع، ص١٠٧.

التأكيد في رقصة الكيسة: نجد رقصة الكيسة تستخدم كل عناصر التكوين أولها التأكيد، احياناً يتحرك كل راقصين الكيسة في حركة واحدة ويتم تأكيد واحد من الراقصين بأن يتحرك وحدة، ويتم تأكيده عبر حوارات يقولها أثناء تأدية الراقصة بهذا يكونوا استخدموا تأكيد واحد أو اثنين من الراقصين وكثيراً ما يستخدم التأكيد في رقصة الكيسة وخاصة تأكيد الراقصات.

ولتحقيق التأكيد في تكوين وتشكيل الصورة المسرحية توصل المخرجون الي عدد من العناصر أهمها: أوضاع الجسم، المستوي، المساحة، الفراغ، التكرار والتعزيز، التضاد، التركيز.[1]

أوضاع الجسم:Body position

يقصد بأوضاع الجسم الهيئة التي يبدو عليها جسد الممثل علي خشبة المسرح، والمخرجون ينظرون الي هذه الاوضاع من زاويتين: الأولى هي زاوية رؤية المشاهدين لأجسام الممثلين وهم علي خشبة المسرح، والثانية علاقة أجسام الممثلين مع بعضهم البعض. وبين أوضاع أجسام الممثلين من حيث التأكيد والقوة والضعف علي خشبة الي خمسة أوضاع هي:

أ-المواجهة الكاملة: Full front

هي أقوي أوضاع الجسم من حيث التأكيد، وهي الحالة التي يكون فيها الممثل مواجهاً لجمهور المتفرجين بكامل جسده. ونجد أغلب الاوضاع في رقصة الكيسة هي: مواجهة كاملة بالجسد والوجه.

ب-المواجهة بثلاثة أرباع: Three-quarters front

[1] نفس المرجع، ص١٠٧.

في هذه الحالة يكون الممثل منتحياً قليلاً عن المشاهد، ويكون غالب الجانب الأمامي من جسده مرئياً لهم. الاوضاع المائلة أو أوضاع الثلاثة أرباع موجودة ومستخدمة في الكيسة وكثير ما يستخدمون الوضع المائل.

ج-الوضع الجانبي:Profile

في هذا الوضع يكون الممثل مواجهاً يمين أو يسار الخشبة. ونجدها مستخدمة كثيراً في الرقصة.

د-المظاهرة بثلاثة أرباع:Three-quarters back

هي من أوضاع جسد الممثل ضعيفة التأكيد حيث لا يواجه المشاهدين سوى جزء يسير للمشاهد سوى الجانب الخلفي من جسم الممثل. يستخدم هذا الوضع في رقصة الكيسة ولكنه ليس كثيراً ودايماً ما يركزون على المواجهة الكاملة.

ح-المظاهرة الكاملة:Full back

المظاهرة الكاملة أضعف أوضاع جسد الممثل تأكيداً. والمظاهرة تستخدم في الكيسة بحركة الرجوع.

علماً بأن الاوضاع في رقصة الكيسة متغيرة لأن وضعية المكان هي في شكل دائري وهو شكل الفرجة والجمهور محيط بالراقصين وتتغير الاوضاع تبعاً لوضع الجمهور

٢-المستوى: Level

التأكيد عبر المستوى في رقصة الكيسة يتم بجلوس كل الراقصين في لحظة ويكون هنالك راقص أو راقصين من النوعين واقفين يرقصون وبهذا يكون هنالك تأكيد بالمستوى.

٣-التضاد:Contrast

التضاد مستخدم بصور متعددة في الرقص، ودايماً ما يأكد راقص نفسه بتأخذ وضعية مخالفة لمجموعة الراقصين.

٤-الفراغ:Space

يقصد به المساحة المحيطة بالممثل على الخشبة، وكلما احتل الممثل فراغاً أكبر من غيره كلما زاد تأكيده عليهم. والحركة في الرقصة غير مرسومة بشكل مسبق دايماً فكثير ما يأكد الراقصين أنفسهم بالفراغ بالذاهب الي منطقة خالية وبعيدة من الراقصين حتى يأكد نفسه.

٥-التكرار والتعزيز: Repetition and Reinforcement

هو استخدام قطع المناظر والأثاثان والممثلين الاخرين في تكرار وتعزيز الممثلين لزيادة تأكيده. هذا النوع من التأكيد يستخدم عادةٍ بوقف عدد من الراقصين خلف الراقصين الاساسين. ويأكد كذلك بالفراغ.

٦-التركيز:Focus

والتركيز: هو ترتيب عناصر التشكيل المختلفة بحيث يتم قيادة عين المشاهد مباشرة للشخص أو النقطة المراد تأكيدها والتركيز عليها ويتم ذلك بواسطة خطوط حقيقية أو خطوط بصرية".[١]

وكذلك يستخدم الراقصين أحياناً انواع التأكيد التالية:

١-التأكيد المباشر.

٢-التأكيد المزدوج.

٣-التأكيد المتنوع.

٤-التأكيد الثانوي.

[١] كل عناصر التكوين، أنطر سعد يوسف عبيد(بروفسير) أسس الاخراج المسرحي(التكوين).

ويرى الباحث أن التكوين في الرقص هو الصورة البصرية التي نحصل عليها بمزواجة كل العناصر التي ذكرت سابقا، والتي يستنبطها المخرج من خلال قراءاته للنص المسرحي. وايضا هناك التعبير الحركي الذي يمارس من خلال تجسيد التكوين لإشباع النظر عند المتفرج، وايضا التكوين عنصر جمالي يضاف الي جماليات العرض المسرحي إذا وظف بصورة جمالية وعلمية.

وكذلك التكوين في الرقص هو الترتيب البصري لمفهوم المكان وعناصر الرقص من أيقاع وحركة وجسد، لتدخل كل العناصر في تكوين عملية تحقق وتضافر الصوت والحركة والتشكيل والازياء والاضاءة، في فضاء المكان، وتعني تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم فيه عبر تشكيل المخرج (المدرب) للراقصين، ويدخل معهم الجمهور في تكوين الصورة النهائية لتكوين الرقصة.

المخرج في الرقص:

مفهوم الاعداد التدريب والمدرب في الرقص

مفهوم الاعداد: فالإعداد لغوياً من فعل أعدَّ الشي أي هيأه وجهزه.[١]

التدريب: "من فعل درّب، درب عليه أي عوده ومرنه"[٢]

"التدريب: عملية تعليمية متخصصة وموجهة بهدف اكساب المتدرب خبرة محددة، فاذا كان التعليم هو: اكساب قواعد المتعلم المعرفة العامة، فالتدريب هو" اكساب المتدرب المعرفة المتخصصة في مجال حصري متخصص، بهدف رفع الكفاءة الي أقصى درجة تنافسية" أن التدريب عملية مستمرة خلال حياة الفرد وفقاً لاحتياجاته كفرد وكعضو

[١] عادل حربي، فنون الاداء التمثيلي في السودان، الابعاد الحرفية والتقنية، ج ٢، مرجع سابق، ص٥.
[٢] نفس المرجع، ص٦.

في المجتمع، وهو ويسعى الي احداث تغييرات في أنماط السلوك من خلال تعريضه لأساليب ووسائل تدريبية".[١]

وان الكفاءة في العملية التدريبية ترتبط بمجموعة من العناصر التدريبية المهمة، منها: المدرب، المتدرب، مكان التدريب، ومحتوي التدريب، ووسائل التدريب.

والتدريب في رقصة الكيسة يبدأ من المدرب، وهو عبارة عن شخص كبير في العمر وذو خبرة ودراية بالرقصة منذ طفولته ولا بد تتوفر فيه صفات مثل الصبر، والحكمة ومعرفة سلوك الراقصين، والمتدرب في الكيسة يبدأ منذ الطفولة الاولى بالخروج الي مكان الرقص ومحاكاة الراقصين وتوفير ماء الشرب وخدمة الراقصين الكبار ومشاهدة اداء الراقصين، ويتطور مع تتطور العمر حتى يصبح راقص. مكان التدريب: هو المجتمع نفسه والراقص يتدرب طوال فترة تواجده في القرية. ومحتوي التدريب، هو تعلم رقصة الكيسة مع الحرفية في الاداء وضبط الايقاع والحركة والقدرة على التعبير بالجسد. ووسائل التدريب: هي كل الوسائل التعليمية المتاحة في التدريب، حتى يخرج في نهاية العملية التدريبية راقص ذو قدرة وكفاءة عالية في أداء رقصة الكيسة.[٢]

المخرج والإخراج:

يمكن تعريف الإخراج المسرحي بأنه عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية علي خشبة المسرح والمخرج هو العامل الرئيسي في العملية الإنتاجية لا يستطيع في الوقت الحاضر أن يقوم وحدة بتنفيذ عناصر الإخراج المختلفة ولا بد من تعاون العاملين الآخرين معه لكي يتم أنجاز تلك العملية وهم الممثلون والمصممون والفنيون، ومن هذا نفهم أن عملية تجسيد النص المسرحي وتقديمه الي المتفرج تقضي وجود خبرات ومهارات معينة".[٣]

---

[١] منتدى الاصدقاء الأكاديمي، www.abahe.co.ukcom

[٢] مقابلة مع، حسن جمعة كوة، وبابكر علي جمعة سنقادي، مصدر سابق.

[٣] حسون بدري، وعبد الحميد سامي، مرجع سابق، ص٧.

أذاً المخرج هو المسئول عن تفسير النص واختيار الممثلين والمناظر والأزياء، ويساعده في ذلك مدير الخشبة يشرف المخرج علي سير البروفات وعلى الجوانب الفنية للعرض مثل الإضاءة واشارات رفع الستارة والإكسسوارات والملحقات والمؤثرات الصوتية وغيرها".[١]

للمخرج كمصطلح تعاريف كثيرة تختلف في معانيها وتتفق في معانيها العامة وكما عرفها سعد أردش: هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي في الوقت ذاته العقل المدبر لتفاصيل وكليات العرض المسرحي وهو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية أن لم يكن بالضرورة العملية الإدارية والمالية".[٢]

وبمعني أن عناصر التشكيل الحركي لا توجد الا في المكان لكي تأخذ بعدها البصري الدال فالممثل(الراقص) وعناصر البيئة بأبعادها التشكيلية، يعمل المخرج علي أنتاجها في وحدة فنية تشكيلية داخل المكان الذي يوظفه المخرج.

وفي رقصة الكيسة هنالك من يقوم مقام المخرج إذا كان المخرج هو المخطط والمدبر للعرض، هنالك من يقوم مقام المخرج وهو المدرب الذي يدرب الراقصين على الرقص والحركة وهو أيضاً له حق اختيار المكان للرقص وتحديد أزياء الرقص وهو أحياناً يكون مشارك في الرقص ويقود الصفوف ويوزع الحركة أثناء الرقص وهو من يعطي الإشارة بإيقاف الرقص وهو أيضاً الذي يفتتح الرقص. فدور المخرج في الرقص موجود ومتأصل منذ نشأة الرقص ومراحل تطوره المختلفة هنالك من يشرف عليه وهنا نطلق عليه لفظ المخرج(المدرب) المشرف هو من يقوم مقام المخرج في الرقص الشعبي.

ويشترك مع المدرب مجموعة من المساعدين، كما في الاخراج مجموعة من الذين يشرفون على الازياء والماكياج والاكسسوارات وتنفيذ المؤثرات الصوتية، حتي يخرج في النهاية الرقص بصورة نهاية الي جمهور مشارك بصورة اساسية في

[١] سعد يوسف عبيد(بروفسير)أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٧.
[٢] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص١٣.

الرقص(العرض) بهذا يكون المدرب أنجز خطته تجاه الرقصة وبمساعدة المساعدين له في رقصة الكيسة.

وخلاصة ذلك أن رقصة الكيسة رقصة اجتماعية لها علاقة بالجوانب الاجتماعية والثقافية والفكرية لمجتمع كادقلي، وخاصة قبيلة أبو هشيم.

المبحث الثالث

عناصر الاخراج المسرحي في رقصة الكيسة

عناصر الاخراج المسرحي، هي المكونات الاساسية للعرض المسرحي، ويري الباحث بأن العرض المسرحي كالبناء المعماري، لا تتكون صورته النهائية الا باستكمال عناصره والادوات المكملة له. وينتخب الباحث هذه العناصر وقد لا تكون هذه كل عناصر الاخراج المسرحي ولكنها أكثر العناصر شيوعاً في مسرحنا اليوم. وهي العناصر المكونة للعرض المسرحي.

١ – النص المسرحي.٢ – مكان العرض المسرحي.٣ – الممثل المسرحي.٤ – الديكور المسرحي. ٥–الماكياج المسرحي.٦– الاكسسوار المسرحي.٧. الاضاءة المسرحية.٨ –المؤثرات الصوتية. ٩–الجمهور.

قد تتفاوت أهمية هذه العناصر من عرض الي أخر أو وجهه نظر دون أخرى، ولكن الثابت أن كل عنصر من هذه العناصر أهمية محددة خاصة يقوم بها أثناء العرض المسرحي ولها أهمية في الاخراج المسرحي، ولا يجب النظر الي العناصر التقنية كالأزياء والديكور والاضاءة والماكياج والمؤثرات الصوتية باعتبارها مجرد عناصر مكملة أو غير أساسية ومن الممكن الاستغناء عنها لأنها مع بقية العناصر تشكل صورة العرض المسرحي الحقيقي، وتلعب دوراً جمالياً وتعطي للمسرح أبعاده الفنية وتعمق متعة التذوق وسحر الفرجة المسرحية، هذا عدا أهميتها الدلالية المتعددة لأن عناصر الاخراج بمفردها أو بمجموعها تشكل لغة أو عدة لغات موازية تستطيع أن تخاطب المتفرج وتوصل اليه معلومات وحقائق وأفكار ومشاعر، وتوثر بشكل إيجابي في عملية الاخراج المسرحي وعملية التلقي. هذا أضافة للاستفادة من الرقص والطقوس والممارسات المحلية والاستفادة من عناصر العرض الموجودة في الرقص الشعبي بجبال النوبة لأنها تملك قدر من العناصر المسرحية والدرامية التي يمكن أن يستفيد المخرج منها في تشكيلات الحركة والايقاع وغني الرموز والدلالات في الرقص الشعبي.

١-**النص:** تعتبر الكتابة المسرحية من أهم الوسائل الجمالية التي تساهم في أثراء الفرجة المسرحية. وتتخذ الكتابة المسرحية عدة أنماط من بينها: التأليف والاقتباس والترجمة والتوليف والاستنباط والتكييف.[١] إذا اتفقنا أن الكلمة هي رمز مكتوب أو منطوق يشير الي دلالة أو مفهوم، وأن الحركة أو الاشارة هي رمز مرئي ومحسوس يسعى الي خلق معني، كما ترمز الكف الممدودة الي معني الترحيب مثلا، نستطيع أن نصف النص المسرحي بأنه نسق رمزي من الكلمات والاشارات الحركية يسعى الي تكوين دلالات من خلال تبادل حواري حركي يفترض وجود مفسر. أي أن العمل المسرحي هو شكل يتكون من وحدات لغوية واشارية ويسعى الي انتظام معني وإذا كان أي نص مكتوب يبحث عن مفسر فان الدراما التي تفتقر الي المنظور الروائي بطبيعة شكلها

[١] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص٢١.

تعتبر أكثر الأنواع الادبية الحاحا في طلب تفسير.[1] النص: هو الذي يحمل الفكر المراد اقناع المشاهد به والقصة المطلوب متابعة أحداثها، كما يحمل العناصر الرئيسية لما يجب أن يسمع أو يرى، والنص المسرحي لا يكون في جميع الاحوال مكتوباً من كلمات منطوقة وقسم الي ثلاثة أنواع. **النص المكتوب:** هي نصوص ما يسمى بالأدب المسرحي حيث يقوم المؤلفون بكتابة مسرحياتهم مستخدمين اللغة شعراً أو نثراً ثم يقوم المخرجون بإخراجها والممثلون بحفظها وتجسيدها أمام الجمهور. **النص المرتجل:** فكرة يتم الارتجال حولها أثناء مرحلة البروفات فلا يكتمل النص الا قبيل العرض.**النص الصامت:** يقصد به نصوص المايم Mime والبانتومايم Pantomime، وكلمة صامت هنا لا تعني أن العرض لا يحتوي على مسموعات فقد يستعان بالموسيقي والمؤثرات الصوتية وقد يستعاض بالحوار بالحركة والايماءات أي بالتعبير الجسدي.[2] في رقصة الكيسة يكون البديل للنص المكتوب هو الرقص والغناء وهو عصب الممارسة ولأنها ببساطة رقصة، والرقص هنا من نوع الرقص التعبيري الذي يحكي قصة ما عبر الحركات والايماءات الموقعة على ايقاع الموسيقي وعازفوها هم في ذات الوقت راقصون ومغنون.[3]

٢-مكان العرض المسرحي:

مكان العرض المسرحي: هو المسرح أو المكان الذي تقدم فيه العروض المسرحية ويشتمل على مكان التمثيل (خشبة المسرح) ومكان الجمهور (صالة المسرح) وملحقاتها.[4]

ويرى شكري عبد الوهاب بأنه ذلك المكان الذي يتصف بسمات خاصة بهدف رؤية أناس يقدمون ويجسدون أحداثاً ويقولون بعض العبارات والجمل وتسمع ما يلقونه عليك،

---

[1] نهاد صليحة، المسرح بين الفكر والفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص١٠٩.
[2] سعد يوسف عبيد، اسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥٥.
[3] سعد يوسف عبيد، أوراق في قضايا الدراما السودانية، مرجع سابق، ص٢٩
[4] سعد يوسف عبيد(بروفسير)أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٥٨.

وكل ما تري وما تسمع أعده أناس أخرون، ومؤلف، مخرج، مصمم مناظر، مؤلف موسيقى. وبهذا المعني هو توظيف كل ما يدور في المسرح. [١]

يمثل المكان أحد عناصر المسرح المهمة، فهو المكان الذي يجد فيه زائر المسرح مبتغاه، والمكان في المسرح له ازدواجية في معناه، فهو المكان المادي (كمبنى له هيئة وشكل، ومعنى رمزي (لمكان داخل العرض أو النص أو الموضوع المقدم مسرحياً. وبهذا نجد تحديد تعريفه وفقاً من الثنائيات المرتبطة بالمكان.[٢]أن مصطلح المكان، يعني معان عديدة أقربها الي ذهن المشاهد تلك البيئة المسرحية التي يشرحها المؤلف في النص. أما المعني الاخر فهو دار العرض بقسميها، المنصة المسرح أو منصة التمثيل، وقاعة المشاهدة أو صالة العرض.[٣]

أ-مفهوم المكان في لغةً واصطلاحاً: المكان لغة: والمكان لغة عند ابن منظور " انه الموضع والجمع أمكنة، وأماكن. وهو الفضاء غير الفارغ والمحدد، أي المسكون فيزيائياً وجسدياً.[٤]المكان هو الموضع والجمع أمكنة.[٥] الفراغ لغة: الخلو، والمكان الخالي، والفارغ الخالي.[٦] الفضاء لغة: ما اتسع، وخلا. فضاء: ما اتسع من الارض، والخالي من الارض. والجمع أفضية.[٧]

ويشير سعد يوسف عبيد بأن: يمكن للمخرج أن يقيم عرضه المسرحي في أي مكان شاء (ساحة عامة، مخزن، أمام مباني تاريخية قديمة. الخ.[٨]

ب-المكان في الرقص:

المكان في الرقص مرتبط بالإنسان نفسه. وقد يصبح المكان فارغاً (فضاء) دون معني إذا كان خالي من الكينونة والصيرورة أو خالياً من الجسد "الشخوص" فالجسد هو الذي

---

[١] شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص٥.
[٢] مرتضي جبريل عبد الله، مرجع سابق، ص٢٢.
[٣] شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع الطبعة الثالثة،٢٠٠٢م، ص٤.
[٤] أبن منظور لسان العرب، ج١٣، ص٤١٤.
[٥] المعجم الوجيز، معجم اللغة العربية، القاهرة، ص٥٨٨.
[٦] المرجع نفيه، ص٤٦٨.
[٧] المرجع نفسه، ص٤٧٥.
[٨] سعد يوسف عبيد، (بروفسير)أسس الاخراج المسرحي، ص٥٩.

يعطي المكان كينونته وتفسيره وضرورته وحيويته وكذلك فان المكان يسهم في بلورة الشخصية وكيانها وابعادها الاجتماعية والنفسية والحركية الامر الذي يشكلها معرفياً وفكرياً وجمالياً، ويصبح المكان وعاء لها." فالمكان لا يحقق قصيدته الا من خلال عنصر الشخصية الجسد، الدرامية المحركة فتضفي قيمة للمكان وتمنحه دلالات تكسبه القوة والمرونة والتنوع، وهذه الصفة لازمة المكان.[١]أن الرقص هو فن المكان وهو فن الزمان فالرقص يوظف استخدام المكان ويتطلب ويستغل وقتا معينا من الزمان، وهذان العنصران (المكان والزمان) لا ينفصلان.[٢]أن جوانب المكان يجب دراستها واكتشافها من أجل حركة واضحة وذات معني. فالمكان الذي يتم فيه الرقص هو ببساطة كل المكان الذي يحيط بالرقص سواء أكان ذلك على المسرح أو في أي مكان أخر.[٣]

٣-التمثيل:

التمثيل اصطلاحاً: هو حرفة الممثل، وهي مهنة قديمة قدم أول أنسان شارك في تأدية الطقوس الدينية للتعبير عن ذاته بالإيماء والرقص ثم بالحوار الدرامي.[٤] والممثل بهذا المفهوم هو الشخص الذي يؤدي دوراً في عرض تمثيلي، وكانت بداية الممثل والتمثيل في بادئ الامر كعضو في مجموعة من الراقصين والمنشدين في طقس ديني، عندما ادخل تسبس الممثل الاول الي الجوقة فكانت بداية التمثيل عند الاغريق الاوائل.[٥]

والتمثيل في اللغة:(يقال مثل ومثولا، أي صار مثله، تمثيلا وتمثالا أي شبهه به وجعله مثله، مثل الرواية أي عرضها على المسرح، ومثل دور في الرواية بمعني التمثيل وهو منقول عن المصدر (ماثل) مماثلة أي مشابهه.[٦] ومن ذلك نجد فن الممثل فن خلاق،

---

[١] منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، الاردن ١٩٩٩م.ص٦١.
[٢] فاطمة العذب العناصر الفنية للتعبير الحركي، مرجع سابق، ص٦٥.
[٣]فاطمة العذب، التعبير الحركي الحديث بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٨٧.
[٤] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١١١.
[٥] المرجع نفسه، ص ١١٢.
[٦] المنجد في اللغة العربية، دار المشرق، بيروت ،٢٠٠٠، الطبعة الثامنة والثلاثون، ص ٧٤٦.

لذا نجد فن الممثل يهتم بالفعل.[1]أن الممثل: هو الوسيلة البشرية التي تتحدث بها الدراما الينا، هو الذي يمنح الحيوية والكثافة والانسانية للفن.[2] ويقول أدوين ديور (أن التمثيل هو ترجمة أو تفسير لكلمات المؤلف، أو تجسيد لمجالات الحياة الانسانية الذي يصورها المؤلف.[3] وقد ارتبطت كلمة التمثيل بالمؤدي المسرحي الي جانب عدد من الكلمات التي أطلقت على ذات مؤدي المسرح مثل كلمة مشخص، متقمص، مؤدي، ولاعب، ومثال وغيرها من الكلمات، وقد نظر للمثل بأنه بمكان في العمل المسرحي بل أنه من أهم العناصر فيه، حيث يتوقف العمل المسرحي ويرتكز على قطبين هما (الممثل والمتفرج) ويقول ماكس رانها رات: لولاهما لكان المسرح عبارة عن مبني لا حياة فيه.[4] كما أشارت المراجع أن التمثيل والممثل بدأ مع مجموعة الجوقة الراقصين، فأن المؤدي الراقص في جميع اشكال الرقص هو الممثل نفسه.

٤-الديكور:

يسهم الديكور المسرحي في توصيل فكرة ومضمون العرض المسرحي، والديكور هو المساحات والسطوح والكتل والفضاء والاشكال الواقعية التي تساهم في تفكيك الرؤية الإخراجية توحي بها والتي تخلق شكلا متجانسا لتوصيل مضمون العرض.[5]

ويعرف أبراهيم حمادة الديكور المسرحي بأنه: هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوها، والمقامة في الغالب فوق المسرح، لكي تعطي شكل لمنظر واقعي، أو خيالي أو منهما.[6]ويري المعجم المسرحي بأن كلمة ديكور في اللغات الاجنبية المأخوذة اللاتينية Decoris التي تعني التزينات في اللغة العربية استخدمت كلمتا مناظر وتزينات، واستخدمت كلمة ديكور بلفظها الفرنسي.[7] ومعجم المصطلحات الدرامية والمسرحية يقول الكلمة فرنسية المصدر ولكنها لاتينية الاصل décor، ومن

[1] عادل حربي، فنون الاداء التمثيلي في السودان، الابعاد الحرفية والتقنية، ج٢، مرجع سابق، ص٣.
[2] شلدون تشيني/ المسرح ثلاثة الاف سنة، مرجع سابق، ص١٩.
[3] ادوين ديور، فن التمثيل الافاق والاعماق، ج١، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، ص٧.
[4] مرتضي جبريل عبد الله، مرجع سابق، ص٢٥.
[5] طارق العذارى، حرفية الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٨٦.
[6] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٦١.
[7] ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ١٩٩٧، ص٢١٤.

الافضل تعريبها الي (منظر) العربية متخمة بكثرة الدلالات الدرامية والمسرحية ومن المعروف أن الديكور من أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنيا بالفرجة الجمالية. والديكور يجمع بين كل من المكونات البصرية والسينمائية التي تعرض علي خشبة المسرح ويعكس لنا المكون السينواغرافي ونوع الروية الاخراجية وطبيعتها.[١]

ويري لويز مليكة، بأنه الفن الذي يحمل معني المسرحية ويبلور فكرتها، وإذا كان الفن المسرحي يتألف من عناصر أساسية هي التي تسوغه في الشكل الدرامي، فأن الديكور المسرحي هو أهم هذه العناصر، ويعبر عما يحتويه النص، وليس الغرض منه الرسم فقط لكنه القدرة على ترجمة فكرة النص في معان واضحة.[٢]

والديكور في الكيسة ليس شكل ثابت بل هو دايماً ما يكون خلفية لشكل طبيعي جبل شجر ويتغير الديكور بتغير مكان الرقص ولكن يعتمد دايماً على المنظر الطبيعي.

٥-الازياء:

تعبر الازياء عن وضعية الممثلين، وتقدم لنا معلومات عن سنهم وطبيعة طبقاتهم الاجتماعية ووظائفهم وأدوارهم في المجتمع ونمط تفكيرهم، وقد تمتاز الازياء بالأصالة أو المعاصرة، وبالحرفية والرمزية.[٣] ومن الناحية العملية البحتة تساهم الملابس المسرحية في تحيق عدد من الاهداف الهامة ن فهي تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية وجنسها وديانتها ومكانتها الاجتماعية فكأنها فهرس كامل يلخص على مستوي الصورة طبع الشخصية وطبيعتها. والازياء المسرحية مجرد أن تعتلى جسد الممثل حتى تصبح جزءاً حياً من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتساهم في تشكيل الصورة النهائية للعرض هذا أضافة الي طاقتها الاشارية التي تساهم في الافصاح عن معاني الاحداث ودلالات الشخصيات.[٤]

---

[١] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص١٥.
[٢] لويز مليكة، الهندسة والديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص٥.
[٣] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص١٢
[٤] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، هلا للنشر والتوزيع، ترجمة نهاد صليحة، ٢٠٠٠م، ص١٦٧.

الملابس المسرحية التي يمكن من خلالها تقدم الشخصية الدرامية نفسها وبعدها الفكري والثقافي، وما على المتلقي الا أن يلتقط تلك العلامة ليفسر الشخصية ويفهم من خلال العرض المسرحي.[١]

وعليه فالزي المسرحي، بوصفه ابداعاً مسرحياً في عرض ما، ويقوم بإعادة صياغة الواقع الزمكاني من جهة نظر مصممه ومخرجه الذاتية، والتي يريدا من خلاله التعبير عن واقع زمكاني أخر مغاير، ليجعلا من هذا الواقع الجديد وسيلة للمشاركة والمداخلة وبمساندة عناصر العرض الأخرى.[٢] فالمخرج وبالاتفاق مع مصمم ومنفذ الازياء يضفي على الملابس الرموز والايحاءات التي تخدم فكرة الشخصيات والعرض المسرحي عموما، بحيث أصبح ثوب الممثل، كتمثيله كعنصر في الإطار العريض، وهو الإطار البصري للمسرحية ككل.[٣]

الازياء أهم ما يميز الرقص الشعبي في جبال النوبة بشكل عام ورقصة الكيسة تتكون من الشباب يلبسون بنطلون باللون الاسود وقميص أو فلينه باللون الابيض وهذا يميز راقص الكيسة والفتيات يلبسن التوب أو الاسكرت والبلواز ودايما ما يلبسن ازياء تسهل الحركة أثناء الرقص.

٦-الماكياج:

يبرز المكياج المسرحي كثيرا من الملامح الشكلية والنفسية في الشخصية خاصة فيما يتعلق بالوجه، والماكياج يدخل في جميع أعضاء الجسم وكذلك البشرة والتشويهات والجمال وغيره، فهو أما يغير ملامح وسمات وشكل الممثل بما يتناسب والشخصية الجديدة التي يمثلها، أو يؤكد على قيم وشكل الممثل نفسه ليقربه من الشخصية ويبالغ في تحديد ملامح الوجه ويقرب الشخصية الي الجمهور.[٤]

---

[١] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص١٠٣.
[٢] منال نجيب العزاوي، أبجدية فن الازياء في المسرح، الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الاردنية الهاشمية، ٢٠١٤، ص٥٢.
[٣] حيدر جواد كاظم العميدي، جماليات الازياء المسرحية، دراسة نقدية جمالية في أزياء العرض المسرحي، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥م، ص٩٥ز
[٤] عبد العزيز صبري، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص ٩٩.

والماكياج كاصطلاح درامي يعني أن يعد الممثل أو يهيا للولوج في الشخصية، سوأ اندماجاً أو عرضاً، أنه الوسيلة التي يعبر من خلالها الي الشخصية.[١]

ويري جميل حمداوي (بأن الماكياج ليس فعل زائد نستعمله من أجل الحفاظ على وجوهنا أو نستعمله وقاء من أشعة الكاميرا أو العاكسات الضوئية الارضية أو العلوية، بل الماكياج تقنية وظيفية تساهم في اغناء العرض المسرحي واثرائه وظيفيا ومشهديا، ويعكس الماكياج طبيعة الشخصية وقناعها الدرامي ووظيفتها داخل المسرحية، وقد يكون الماكياج جزئياً أو كلياً طبيعياً أو اصطناعياً، وقد يكون لغويا أو بصرياً. [٢] ومن هنا نقول: أن الماكياج هو الذي يؤطر الشخصية ويشكلها بصرياً وسيمائياً ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الدأدوار التي يؤديها فوق الخشبة.[٣] وعن طريق الماكياج يستطيع الممثل أن يضيف سنيناً الي عمره أو أن يبدو في معية الصبا، وعلى المستوي الجمالي يستخدم الماكياج المسرحي في تجميل صورة الممثل، ويلعب كذلك الماكياج دوراً مهماً في الاشارة الي الاصول العرقية للشخصيات وثقافاتها المختلفة، وله عدة استخدامات وظيفية منها التأكيد على ملامح وجوه الممثلين وابرازها والتأكيد على الملامح تلائم الشخصية.[٤]

الماكياج في الرقص الشعبي أصيل ومتأصل وضارب في القدم بشكل مختلف وفي الكيسة نجد يستخدم النساء ألوان مختلفة لتلوين الوجه وتجميله، في السابق هنالك تربة يستخرج منها الالوان. أضافة الي مشط وكوفير الشعر بالمحلب والقرنفل لتفوح منه الرائحة الذكية.

٧-الاكسسوار:

[١] ريتشارد كورسون، فن الماكياج في المسرح والتلفزيون، ترجمة أمين سلامة، ١٩٨٢م، ص١.
[٢] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص١٣.
[٣] هومان بوشمان، عجائب المكياج السينمائي والتلفزيوني، مؤسسة الايمان، بيروت لبنان، ص ٥.
[٤] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص١٧٨.

الاكسسوار: هي كلمة فرنسية استخدمت في المسرح المصري بمعنى ملحقات أو لتدل على الشيء الموجود فوق خشبة المسرح فيما عدا المناظر المسرحية، وأجهزة الاضاءة والملابس وتنقسم الملحقات الي ثلاثة أنواع:

١-ملحقات يدوية: وهي الاشياء التي يستخدمها الممثل كالمنديل والسجائر والكتب.

٢-ملحقات المنظر: أشياء ثابتة فوق المرزح، لا تستخدمها اليد في التناول كمطفأة السجائر.٣-ملحقات التزيين: كالصور المعلقة والستائر.[١]

الاكسسوار أو الملحقات التي يستخدمها الممثل علي المسرح تضفي حيوية كبيرة على صورة المشهد، خاصة أذا كانت الحاجات المستخدمة جاءت من طبيعة الشخصية ودوافعها ومهنتها، لتصبح مبررة وذات تأثير على المشهد وغير زائدة أو متطفلة على المشهد والفعل المسرحي المرئي [٢]

ويطلق أيضاً على الاكسسوارات المسرحية مصطلح المهمات المسرحية على كل الأدوات والأشياء التي تستخدم في تحقيق الأحداث المسرحية أثناء العرض، فالقتل يستلزم وجود مسدسات أو خناجر، وتوظيف المهمات المسرحية في بعض الحالات لأداء مهام خاصة في العرض فتتحول وقتها الي عنصر فاعل في العرض المسرحي.[٣]وكذلك يطلق على الاكسسوار الاشياء: ويمكن القول بأن الاشياء في كثير من الاوقات تتحول الي أشياء مهمة في العرض المسرحي، وهكذا يظهر لنا أن الأشياء متعددة الدلالات والوظائف والاستعمالات.[٤]

رقصة الكيسة غنية بالإكسسوار والملحقات أولاً: الكشكوش وهو مصنوع من شجرة الدليب من قلب الدندور وشجرة الدليب موجودة في جبال النوبة لها لحاء يصنع منه الكشكوش واحياء من الزعف وداخل الكشكوش نبات الكول ويسمي محلياً(اولاد الكول)

---

[١] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٨٢.
[٢] صبري عبد العزيز، مرجع سابق، ص١٠١.
[٣] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص ١٦٢.
[٤] جميل حمداوي، مرجع سابق، ص١٤.

هذه مكونات الكشكوش الذي يربط في الارجل عند الرجال يصدر هذا الكشكوش أصوات متجانسة ومنسجمة ومتناغمة حسب استخدام وضربات الراقصين علي الارض وعادة ما تلبس المراكيب علي الارجل مع الكشكوش وفي اليد اليمني تحمل عصا ودرقة في اليد اليسرى مصنوعة من الجلد بغرض الاستعراض والحماية اثناء الرقص وهنالك اكسسوارات اخري مستخدمة في الرقص بغرض التزين مثل الطواقي والزعفية والالوان المعبرة عن الفرح ويتفاوتون في ذلك ، وهنالك صفارة عند الراقصين من الطرفين النساء والرجال . واكسسوار النساء يتكون من عصا صغيرة في اليد وصفارة تستخدم للتميز مع الدخول والتحولات على مستوي الايقاع تسمي عند راقصين الكيسة بالرمية اضافة الي السكسك والخرز وربط قطع ملونة في أنحاء الجسم بغرض التزيين.

٨-الاضاءة:

تعد الاضاءة المسرحية من أهم التطورات التكنولوجية التي ادخلها المجتمع الصناعي علي فن المسرح، أذ لا يمكن تقديم عرض مسرحي دون وجود نور أو ضوء، في العراء أو داخل الصالات المغلقة، فللإضاءة وظائف في المكان لا يمكن الاستغناء عنها.[١] ليست الاضاءة المسرحية مكونا سينوغرافيا زائد بل هي لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيمائية المشهدية الأخرى، وقد أهتم كثير من المخرجين بالإضاءة، نظراً لأهميتها في تشكيل العرض الدرامي وإيصاله للجمهور، فمن هنا الاضاءة خطاب بصري ووظيفي يقوم بدور مهم في العرض المسرحي وتأكيد الممثلين والديكور والفصل بين المشاهد والفصول، ومن المخرجيين العالميين الذين أهتموا بالإضاءة المخرج أدولف ابيا.[٢]

والاضاءة الناجحة هي التي يعرف صاحبها كيف يخلق صورة جذابة، تقترب من اللوحة التشكيلية، من حيث توزيع الظل والضوء وفرز ما هو أهم، علي خشبة المسرح، الاضاءة تخلق أيضاً الاحساس بالتجسيم تماماً كما تخلق الايهام بالبعد الثالث،

[١] طارق العزاري، حرفية الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص١٠٣.
[٢] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص١١.

وللإضاءة تأثير واضح على اللون في المسرح، كما يبدو أن تحدد الزمن (النهار والليل) ولها تأثير في تشكيل الممثل.[1] وفي رقصة الكيسة دايماً ما يستخدم أول مصدر للإضاءة وهو الشمس لأن دايماً ما يكون الرقص في الصباح أوالمساء. وفي الليل ينتظرون الليالي القمرية لاستخدام أضاءه القمر وأحياناً يوقدون النار في بغرض الاضاءة.

٩-المؤثرات الصوتية:

تتولد المؤثرات المسرحية عن طريق تشغيل أجهزة في أوقات معينة أثناء العرض، وذلك بقصد خلق مشابهات واقعية، وقبل اختراع أشرطة التسجيل والأسطوانات التي أمكنها الأن أن تعطي كل المؤثرات الصوتية المطلوبة، والغرض منها توليد أصوات واقعية أو متخيلة، مثل الرعد، هبوب الريح، هطول الامطار الخ.[2]

فأن الذي يهمنا في هذا هو مدى الروابط التي تجمع الموسيقى والمؤثرات مع بقية عناصر العرض المسرحي الأخرى لإعطاء وحدة فنية نموذجية لان الموسيقي عنصر درامي تبلورت دراميته في المسرح باعتباره المجال الاول للدراما، ولهذا كانت الموسيقى مصاحبة للمسرح منذ نشأته الأولى، وظلت تصاحبه الى الان.[3]

وأهم ما يشكل المؤثرات الصوتية الموسيقى لأنها لها القدرة على أعطاء جميع الاصوات المطلوبة للمسرح من طبول واصوات، والموسيقى من المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي، وتساهم الموسيقي كثيرا في خلق تواصل حميمي فني وجمالي ونفسي بين العارض والراصد المشاهد، وتحضر الموسيقى في شكل مؤثرات اصطناعية أو أصوات طبيعة محاكيه، أو موسيقى ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة، أو أغان مهجنة بلغات مختلفة وحركات ورقصات معبرة، وتحضر أيضا في العرض بمثابة

[1] نديم معلا، في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية، مركز الاسكندرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٩.
[2] ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص٢٢٢.
[3] طارق العزاري، مرجع سابق، ص١٠٧.

أصوات خلفية بشرية أو الية.[1] أن الموسيقى عنصر سمعي فيمكن أن تصمم علي أساس إمكانياتها في التأثير على المشاهد، والموسيقي لا تبتعد عن العناصر المسرحية الأخرى، بل هي مرتبطة بهم ولكي يكون الديكور منسجما مع المسرحية، لابد من سماع الموسيقى التي تشترك معها في أظاهر العوامل المعبرة المختلفة، فالموسيقي تروى القصة والصراع الذي يدور في المسرحية وترسم الشخصيات.[2] ما يميز رقصة الكيسة عن الرقصات الاخرى في جبال النوبة بانها: لا تستخدم أي مؤثرات خارجية مثل الطبول أو النقارة أو الكرنك، بل المؤثرات الصوتية في الكيسة هي عبارة عن صفارة الراقصين من الطرفين النساء والرجال أضافة الي ضربات الارجل المزينة بالكشكوش وهي اساس اصدار الاصوات المختلفة، يبدا الراقص الأول بإصدار ضربات صوتية محددة وثاني يصدر ضربات وثالث وهكذا حتى يكتمل الصوت النهائي وهو في شكل موسيقي منسجم عمادة صوت الصفارة والكشكوش في جماليات الرقص الاستعراضي".[3]

١٠-الجمهور:

كثيرون لا يحسبون الجمهور عند حسابهم لعناصر العرض المسرحي، ولكن الوجود الحي للجمهور هو ما يميز العرض المسرحي عن سواء من فنون الدراما. الجمهور بشكل وبأخر مشارك في الابداع فالممثل يتلقى اشارات مباشرة من الجمهور في كل لحظة من لحظات العرض ويكون لها تأثير على أبداع الممثل نفسه. لقد كان الجمهور منذ البدايات الأولى للظاهرة المسرحية عنصراً لا يستغني عنه. والجمهور هو الذي يمنح العرض استمرارية أذ أن الاقبال الجماهيري من أهم مؤشرات نجاح العرض المسرحي.[4] **الجمهور في الرقص:** الجمهور في الرقص الشعبي بجبال النوبة هو جمهور مشارك في الطقس أو الرقص ويتكون الرقص من المؤدين الراقصين والجمهور.

---

[1] جميل حمداوي، مدخل الي السينوغرافيا، مرجع سابق، ص١٢.
[2] طارق العزاري، مرجع سابق، ص١٠٨.
[3] مقابلة مع كريا كباشي عطية، مصدر سابق.
[4] سعد يوسف عبيد(بروفسير) أسس الاخراج المسرحي، مرجع سابق، ص٩١.

وتكون مشاركة الجمهور بشكال مختلفة قد يكون مشارك في الرقص من حين لأخر أو تريد للغناء. الجمهور **في رقصة الكيسة:** يقف الجمهور في رقصة الكيسة في شكل دائري محيط بالراقصين وتتخذ شكل الفرجة شكلاً دائرياً ويشاركون بتردد الغناء المصاحب للرقصة لأن الرقصة قائمة على الغناء والرقص واحياناً يشارك الجمهور في الرقص. وللجمهور أهمية كبري للمؤدي الراقص في العرض لأن الرقص مصمم ليعرض امام جمهور مشارك في الرقص.

الخاتمة والنتائج والتوصيات

الخاتمة:

درس الباحث من خلال أبواب وفصول هذه الدراسة عناصر الاخراج المسرحي في الرقص الشعبي بجبال النوبة (تطبيقاً على رقصة الكيسة) ومحاولة ايضاح عناصر الاخراج المسرحي في رقصة الكيسة بجانب توظيف الحركة والجسد والايقاع والمكان محاولة التوصل الي الصورة في التشكيل البصري في الرقص الشعبي وامكانية استفادة المخرج المسرحي من ذلك.

وقد جاءات هذه الدراسة معتمدة على فرضيتين مفادهما التالي:

أولاً: احتوت رقصة الكيسة علي قدر كبير من التعابير والدلالات التي تحمل المضامين

الفكرية والثقافية التي يمكن الاستفادة منها في استخراج عناصر تحمل قدر من عناصر الاخراج المسرحي.

ثانياً: هنالك عناصر بصرية وسمعية في الرقص الشعبي قوامها الحركة والجسد والايقاع يمكن أن تفيد المخرج المسرحي بتوظيفها في تشكيل وتكوين الصورة البصرية في عملية الاخراج المسرحي.

وفي طريق أثبات أو نفي تلك الفرضيات، درس الباحث منطقة جبال النوبة من حيث الموقع الجغرافي والخصائص البيئية ونوع المناخ السائد وتأثير البيئة والجغرافيا على الانسان وطرق الانشطة الانتاجية والاقتصادية لأنسان المنطقة، ودرس كذلك التركيبة السكانية والعلاقات الاثنية التي تربط قبائل جبال النوبة والقبائل الأخرى التي سكنت المنطقة وجاورت النوبة هذا اضافة الي تعريفات أصل النوبة، وكما تناول الباحث عادات وتقاليد النوبة القائمة على الموروثات الشعبية.

وكما تناول الدارس مفهوم الدراما والمسرح والرقص وتاريخ نشأة الرقص، ومفهوم الرقص الشعبي والقيم الاجتماعية في الرقص، وبجانب الغناء والرقص في جبال النوبة وأشهر الرقصات الشعبية في المنطقة.

وقد درس الباحث كذلك الاخراج المسرحي متناولاً مفهوم وتاريخ الاخراج المسرحي، المخرج قديماً مع تعريفات الاخراج والتعرض لمفهوم المخرج والاخراج ووظيفة المخرج المسرحي، هذا بجانب دراسة التكوين الفني في العرض المسرحي والعوامل التي من خلالها يتم التأكيد في العرض المسرحي.

وتناول الباحث كذلك التشكيل البصري والعناصر الاخراجية تطبيقاً على رقصة الكيسة، مفهوم الحركة والجسد في الرقص والايقاع، بجانب المخرج في تشكيل الصورة البصرية من خلال مفهوم الصورة البصرية وتشكيل السينوغرافيا والتكوين للمكان في الرقص ودور المدرب والتدريب المخرج ومن يقوم مقام المخرج في الرقص.

وأخيراً تناول الباحث تطبيقياً على رقصة الكيسة عناصر الاخراج المسرحي، من نص ومكان والممثل (المؤدي) وعناصر الصورة البصرية، السينوغرافيا المكونة للرقص، الازياء والديكور والاكسسوارات والماكياج، والاضاءة، والمؤثرات الصوتية، ودور الجمهور.

وبعد دراسة كل تلك الجوانب توصل الباحث الي عدد من النتائج يمكن تلخيصها في التالي:

النتائج:

١ – امكانية الاستفادة من الموروث الشعبي في السودان وتطوير امكانية المخرج المسرحي في السودان.

٢ – احتواء رقصة الكيسة على قدر من العناصر الاخراجية والدرامية التي يمكن توظيفها في تطوير عمل المخرج.

٣–يمكن للمخرج الاستفادة من الحركة الجسدية والايقاعية في رقصة الكيسة في تدريب وعمل الممثلين.

٤–بحث المخرج السوداني المستمر في الرقص الشعبي والطقوس والممارسات الشعبية الاحتفالية السودانية، يمكن أن يفيد المخرج في أيجاد شكل به شكل من الخصوصية للإخراج المسرحي في السودان.

٥–الكشف عن واقع ومكونات واشكال الابداع الشعبي وخاصة ما يرتبط بموضوعات الرقص الشعبي والمهارات الحرفية والادائية التي تحقق للمخرج صورة بصرية مستخرجة من المجتمع المحلي.

٦–رقصة الكيسة بها تنوع من العناصر المسرحية والدرامية التي تحقق موضوعاً للبحث العلمي.

٧–**كثيراً** ما يقدم الرقص الشعبي في المسرح في السودان منتزع منه الجوانب العقائدية والفكرية والثقافية التي انتجته.

التوصيات:

استناداً الي ما جاء في هذا البحث من نتائج رأى الباحث أهمية أن تكون هنالك مجموعة من التوصيات على النحو التالي:

١ –تشجيع البحث الميداني عبر الطرق العلمية لجمع رقصات شعبية ومعرفة جوانبها الاجتماعية والثقافية والفكرية ومعرفة الاخر.

٢ – يوصي الباحث الاستفادة من الرقص الشعبي بجبال النوبة ودراسته وتوظيفه في الإخراج المسرحي بما يحوي من جماليات العرض المسرحي.

٣–اهتمام المخرجين في السودان بالصورة البصرية في الرقص الشعبي ومن ثم توظيفها في التكوين الفني للعرض المسرحي.

٤–كيفية الاستفادة من عناصر ومكونات الثقافة الشعبية المتوارثة في اعمال فنية محدثة، من حيث الاستلهام والتوظيف في الابداع الفني والاخراج المسرحي.

٥–العمل على الاستفادة من الرقص الشعبي بجبال النوبة في تدريب طلاب كلية الموسيقى والدراما.

٦–الكشف عن الرقص الشعبي في جبال النوبة كرقص له علاقة بالجوانب الاجتماعية والعقائدية والفكرية.

٧–العمل على مواصلة البحث العلمي في استخراج أكبر قدر من عناصر المسرح والدراما والاخراج من الموروثات الشعبية والممارسات الطقسية السودان

قائمة المراجع والمصادر:

(أ)المراجع باللغة العربية:

١/ القران الكريم.

٢/ ابراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية–دار الشعب–القاهرة–مصر–١٩٧٢م.

٢/ ابراهيم مدكور–المعجم الوجيز–مجمع اللغة العربية –طبعة خاصة–القاهرة–مصر–٢٠٠٦م.

٣/ ابراهيم الحيدري–اثنولوجيا الفنون التقليدية–دار الحوار للنشر والتوزيع–الطبعة الاولي–سوريا–١٩٨٤م.

٤/احمد ذكي–دراسة في عبقرية الاخراج والمدارس–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٨٩م.

٥/احمد ذكي–اتجاهات المسرح المعاصر (فنون العرض) –الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠٢م.

٦/امين سلامة–دليل الاخراج المسرحي–العرب للنشر والتوزيع – القاهرة–مصر–١٩٩٦م.

٧/ابو الحسن سلام–المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص–دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر–الطبعة الاولي–٢٠٠٤م.

٨/ابن منظور–معجم لسان العرب

٩/احمد جمعة(بروفسير) الحركة في فن البالية – الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–٢٠٠٥م.

١٠/ارسطو طاليس–فن الشعر–ترجمة عبد الرحمن بدوي–بيروت دار الثقافة–١٩٧٣م.

١١/ابو الحسن عبد الحميد سلام–الايقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي–دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر–الاسكندرية–مصر–٢٠٠٦م.

١٢/أ، ف فايفيلد–التكوين في السينما–

١٣/ادوين ديور–فن التمثيل الافاق والاعماق–جزء الاول–ترجمة–مركز اللغات والترجمة–اكاديمية الفنون–

١٤/المنجد في اللغة والاعلام–دار المشرق–بيروت–لبنان–الطبعة ٣٨–٢٠٠٠م.

١٥/المعجم الوجيز–مجمع اللغة العربية القاهرة – طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم–٢٠٠٦م.

١٦/السيد عبد المقصود–نظريات التدريب الرياضي–الفنية للطباعة والنشر–الاسكندرية–مصر–١٩٧٦م

١٧/ألكسندر دين–اسس الاخراج المسرحي–ترجمة–سعدية غانم–الهيئة المصرية العامة للكتاب–١٩٨٣م.

١٨/بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد–مبادئ الاخراج المسرحي–وزارة التعليم العالي–العراق–١٩٨٠م.

١٩/بيتر بروك (النقطة المتحولة) اربعون عاماً في استكشاف المسرح–ترجمة –فاروق عبد القادر–عالم المعارف–الكويت–١٩٩١م.

٢٠/بسطويسي احمد–أسس نظريات الحركة–دار الفكر العربي للنشر – القاهرة–مصر١٩٩٦–م.

٢١/جميل حمداوي–الاخراج المسرحي–الهيئة العربية للمسرح–الشارقة–٢٠١٠م.

٢٢/جمال عبد الملك (أبن خلدون) مسائل في الابداع والتصور–التأليف والترجمة جامعة الخرطوم –السودان–١٩٧٢م.

٢٣/جوليان هيلتون–نظرية العرض المسرحي–ترجمة–نهاد صليحة–هلا للنشر والتوزيع–القاهرة –مصر–٢٠٠٠م.

٢٤/جرهام عبد القادر دمين حسان–التاريخ والاسطورة في جبال النوبة–الناشر كادقلي عاصمة للتراث السوداني–السودان–٢٠٠٥م.

٢٥/حسن عطية –الثابت والمتغير–دراسات في المسرح والتراث–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٩٠م.

٢٦/حسن رامز محمد رضا–الدراما بين النظرية والتطبيق–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–لبنان–١٩٧٢ م.

٢٧/حامد البشير ابراهيم–في البحث عن الحقيقة الغائبة والوعي المفقود–السودان–الخرطوم السودان–٢٠٠٢م.

٢٨/حيدر جواد الكاظم العميدي–جماليات الازياء المسرحية–دراسة نقدية في ازياء العرض المسرحي–دار رضوان للنشر والتوزيع–عمان –٢٠٠٥ م.

٢٩/رمضان الصباغ–العلاقة بين الفن والاخلاق (عند جاك مارتن) –دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر–الاسكندرية–مصر–٢٠٠٤م.

٣٠/ريتشارد كورسون–فن الماكياج في المسرح والتلفزيون–ترجمة–امين سلامة–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٨٣م.

٣١/سعد يوسف عبيد(بروفسير) أوراق في قضايا الدراما السودانية–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–طبعة الاولي–الخرطوم –السودان–٢٠٠٢م.

٣٢/سعد يوسف عبيد(بروفسير) أسس الاخراج المسرحي–دار جامعة السودان للنشر والطباعة والتوزيع–الخرطوم –السودان–٢٠١٤م.

٣٣/سعد يوسف عبيد(بروفسير) الاخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم –السودان–٢٠٠٣م.

٣٤/ سمير سرحان–مبادئ علم الدراما–هلا للنشر والتوزيع–

٣٥/ سهيل حبيب سلامة–معجمي الحي–مكتبة سمير–

٣٦/ سليمان يحي محمد(بروفسير) موسوعة تراث دار فور–الجزاء الاول–شركة مطابع السودان للعملة–الخرطوم –السودان–٢٠٠٧م.

٣٧/ سيرج ليفار–فن تصميم البالية–الدار المصرية للتأليف والترجمة–القاهرة–مصر–١٩٦٤م.

٣٨/سعيد محمد السياني–توظيف الادب الشعبي في النص المسرحي–الناشر–وزارة الثقافة والاعلام الشارقة–٢٠٠٥م.

٣٩/ سعد أردش–المخرج في المسرح المعاصر–الهيئة المصرية العامة للكتاب–الطبعة الثانية القاهرة–مصر–٢٠٠٧ م.

٤٠/ ستوارت كريفش–صناعة المسرحية–دليل الي فن بناء المسرحية والمبادئ الاساسية للدراما–ترجمة–د–عبد الله معتصم الصباغ–دار المأمون للترجمة والنشر–بغداد–العراق–الطبعة الثانية–١٩٨٦م.

٤١/شكري عبد الوهاب–المكان المسرحي–الموسوعة المسرحية–الكتاب الأول–دار فلور للنشر والتوزيع–٢٠٠٢م.

٤٢/شمس الدين يونس نجم الدين–الطقوس السودانية عبر التاريخ–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٣م.

٤٣/شلدون تشيني–المسرح في ثلاثة الاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية–الجزء الأول–منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية–دمشق–سوريا–١٩٩٨م.

٤٤/عطا الحسن البطحاني–جبال النوبة الاثنية السياسية والحركة الفلاحية–دار عزة للنشر والتوزيع–الخرطوم – السودان–الخرطوم–٢٠٠٩م.

٤٥/ عبد العزيز خالد–مستقبل الاندماج الوطني في السودان (جبال النوبة نموذجا) مؤسسة الصالحابي للطباعة والنشر–سوريا–٢٠١١م.

٤٦/عبد العزيز خالد–جبال النوبة أثنيات وتراث–المجلس الاتحادي للمصنفات الادبية–الطبعة الثانية–الخرطوم – السودان–٢٠٠٢م.

٤٧/علي جمعة سنقادي وفيصل بشير احمد–جبال النوبة–الثقافة والتراث والتاريخ–الناشر –كادقلي عاصمة التراث السوداني–الخرطوم–السودان–٢٠٠٥م.

٤٨/علي حمودة منزل كحيف–قبيلة الحوازمة ومكنون الهوية السودانية–شركة مطابع السودان للعملة–الخرطوم–السودان–٢٠٠٤م.

٤٩/عبد العزيز ياغي–في الجهود الاغريقية الأوربية–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٩٨م.

٥٠/عثمان جمال الدين–دراسة في كتاب الطبقات–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الطبعة الاولي–الخرطوم–السودان–٢٠٠٢م.

٥١/عثمان جمال الدين(بروفسير) الفلكلور في المسرح السوداني–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٤م.

٥٢/عز الدين اسماعيل–الفن والانسان–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠٣م.

٥٣/ عادل حربي–فنون الاداء التمثيلي في السودان (الابعاد الثقافية) مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٣م.

٥٤/ عادل حربي–فنون الاداء التمثيلي في السودان (الابعاد الحرفية والتقنية) الجزء الثاني–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الجزء الثاني–الخرطوم –السودان–٢٠٠٣م.

٥٥/ عادل حربي–محاور في المسرح العالمي (الافكار التقنية) دار السودان للطباعة والنشر–الخرطوم–السودان–٢٠٠٤م.

٥٦/ عادل حربي–محاور درامية في الثقافة السودانية–مطبعة جامعة الخرطوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٥م.

٥٧/عادل العليمي–الزار ومسرح الطقوس–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠٥م.

٥٨/عبد القادر سالم عبد القادر–الغناء والموسيقى التقليدية بإقليم كردفان–الطبعة الاولي–الخرطوم–السودان–٢٠٠٦م.

٥٩/ عبد الحميد يونس–دفاع عن الفولكلور–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠١م.

٦٠/عبد العزيز صبري–القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–٢٠٠١م.

٦١/ فاطمة العذب–العناصر الفنية للتعبير الحركي–مركز الدنيا للطباعة–القاهرة – مصر–١٩٩٣م.

٦٢/فاطمة العذب–الاسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي–الناشر – دار بور سعيد للطباعة–الاسكندرية–مصر–١٩٩٠م.

٦٣/فاطمة العذب–التعبير الحركي بين النظرية والتطبيق–مركز الدنيا للطباعة والنشر–القاهرة–١٩٩٣م.

٦٤/فضل الله احمد عبد الله–الدراما والهوية في شعر عبد الحي–مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم–الخرطوم–السودان–٢٠٠٣م.

٦٥/فراس الديموني–الطقوس البدائية في المسرح–دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع–عمان–٢٠١٤م.

٦٦/كمال ممدوح حمدي–الدراما اليونانية–دار المعارف–القاهرة–مصر–بدون تاريخ.

٦٧/كمال الدين عيد–اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي–مراجعة –ابراهيم حمادة–

٦٨/ طارق العذارى–حرفية الاخراج المسرحي–دار الكندي–الأردن–٢٠٠٥م.

٦٩/كارل النزويرث–الاخراج المسرحي–ترجمة–امين سلامة–مكتبة الانجلو المصرية–مصر١٩٨٠م.

٧٠/لويز مليكة–الهندسة والديكور المسرحي–الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة–مصر–١٩٩٥م.

٧١/محمد أبي بكر الرازي–مختار الصحاح–دار الفكر للطباعة والنشر–

٧٢/ محمد هارون كافي–الكجور–ودور العرافة الافريقية في جبال النوبة–مكتبة الشريف الاكاديمية–الطبعة الثانية–الخرطزم–السودان–٢٠٠٢م.

٧٣/محمد حمدي ابراهيم–نظرية الدراما الاغريقية–الشركة المصرية العامة للكتاب القاهرة–مصر–١٩٩٨م.

٧٤/محمد نصار وقاسم كوفعى–الاخراج المسرحي في المدارس–جامعة اليرموك–بغداد–العراق–٢٠٠٤م.

٧٥/ محمود رضي–في معبد الرقص–دار المعارف–القاهرة–مصر–١٩٦٨م.

٧٦/ محي الدين صابر–التغير الحضاري في مجتمع افريقي–المكتبة العصرية – بيروت–لبنان–١٩٨٧م.

٧٧/محمد كندة كافي–الارث واللغة المشتركة بين نوبة الجبال والشمال–شركة مطابع السودان للعملة–الخرطوم–السودان–بدون تاريخ.

٧٨/ منصور نعمان–

٧٩/منال نجيب العذارى–ابجدية فن الازياء في المسرح–الأكاديميون للنشر والتوزيع–عمان–الاردن–٢٠١٤م.

٨٠/ ماري الياس وحنان قصاب–المعجم المسرحي–١٩٩٧م.

٨١/معجم لسان العرب–لأبن منظور جمال الدين محمد–المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر–الجزء التاسع.

٨٢/معجم المنجد في اللغة العربية والاعلام–دار المشرق–الطبعة الثانية–

٨٣/نديم معلا–لغة العرض المسرحي–دار المدى للثقافة والنشر–دمشق–سوريا–٢٠٠٤م.

٨٤/نعوم شقير–جغرافيا وتاريخ السودان–دار عزة للنشر والتوزيع–الخرطوم–السودان–٢٠٠٧م.

٨٥/ نجم الدين العليمي–المكان في النص المسرحي–دار الكندي للنشر والتوزيع— الطبعة الثانية–الاردن ١٩٩٩م.

٨٦/هارولد كليرمان–حول الاخراج المسرحي–ترجمة–ممدوح عدوان–مراجعة–علي كنعان–دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر – الطبعة الاولي–١٩٨٨م.

٨٧/ هينج نلميز–الاخراج المسرحي–ترجمة–امين سلامة–مطابع مؤسسة فرانكين–القاهرة–مصر–١٩٦١م.

٨٨/هومان بوشمان–عجائب الماكياج السينمائي والتلفزيوني–مؤسسة الايمان–بيروت لبنان–٢٠٠٢م.

٨٩/وولتر سوريل–الأوجه العديدة للرقص–ترجمة–عنايق عزمي–مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر–القاهرة مصر–نيويورك–الناشر مكتبة غيب.بدون تاريخ.

٩٠/ يوسف اسحق احمد–الماضي المعاش في جبال النوبة (منطقة الاجانج) دار عزة للنشر والتوزيع–الخرطوم–السودان–٢٠٠٨م.

(ب)المراجع باللغة الانجليزية:

Nadel s. f: nuba:an athrologicalstudy of hill tribes in kordofan oxford londan 1947.

(ج)الدوريات والمجلات:

١/ ابراهيم حمادة–هل الدراما فن جميل؟ مجلة أقرأ–دار المعارف–مايو١٩٧٨م.

٢/علي عثمان محمد صالح–خواطر حول أصل الثقافة السودانية–مجلة الثقافة السودانية–العدد السادس عشر–ديسمبر–١٩٨٠م.

٣/سعد عزيز دحام–جماليات التجديد في مناهج الاخراج–مهرجان النور الثاني للابداع–٢٠١٠م.

٤/مغال بعنوان–جماليات التكوين في العرض المسرحي–منتدى الاعلام التربوي–العراق–قسم المسرح–٢٢ديسمبر–٢٠١١م.

٥/فاضل سوداني، بصريات الجسد في الطقس المسرحي، الحوار المتمدن، عدد١٩٤٧، ٢٠٠٧/٦/١٥م.

(د)الرسائل الجامعية:

١/ الماحي ادونا امينا–أثر التحديث في بعض القيم الاجتماعية بجبال النوبة–رسالة دكتوراه–غير منشورة–جامعة دنقلا–كلية العلوم الاجتماعية–السودان–٢٠٠٥م.

٢/عوض الكريم الزين البشري–لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية–رسالة دكتوراه–غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–كلية الموسيقى والدراما–يوليو ٢٠١١م.

٣/عبد الله محمد عبد الله سلمان–النزاع المسلح في منطقة جبال النوبة–أسبابه ونتائجه–رسالة ماجستير–غير منشورة–جامعة جوبا–مركز دراسات السلام والتنمية–مارس ٢٠٠٩م.

٤/مرتضي جبريل عبد الله–العناصر المسرحية والدرامية في ظاهرة مسرح الموقاي بدارفور–رسالة ماجستير غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–كلية الموسيقى والدراما–يناير ٢٠١٤م.

٥/صالح حمدان تية–سوء ادارة الالغام الارضية وأثرها على السلام (منطقة كادقلي نموذجاً) رسالة ماجستير–غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–مركز ثقافة السلام–٢٠١٠م.

٦/ جلال تاور كافي–اسباب الحروب الاهلية في جبال النوبة واثارها–رسالة دكتوراه–غير منشوره–جامعة جوبا–مركز دراسات السلام والتنمية–٢٠١٠م.

٧/ جاستن جون بيلي–توظيف الرقص الشعبي في تطوير الممثل (تطبيقاً على رقصة الموت لدى الفرنتيت) رسالة ماجستير–غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–كلية الموسيقى والدراما–يناير–٢٠٠٩م.

٨/عبد الحفيظ علي الله–التفكير النقدي للمخرج المسرحي السوداني–رسالة ماجستير غير منشورة–جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–كلية الموسيقى والدراما–٢٠١٢م

(هـ)المقابلات المسجلة:

١/حسن محمد كوة–تسجيل صوتي–بتاريخ–٢٠١٥/١٠/٧م–بأكاديمية العلوم الصحية – بمدينة كادقلي.

٢/بابكر علي جمعة سنقادي–تسجيل صوتي–بتاريخ–٢٠١٥/١٠/٧م–بأكاديمية العلوم الصحية – بمدينة كادقلي.

٣/مصطفي عبد الله حسن عبد الله–تسجيل صوتي–بتاريخ–٢٠١٥/١٠/٨م–بإذاعة جنوب كردفان_ بمدينة كادقلي.

(و) اللقاءات المكتوبة:

١/ كريا كباشي عطية–لقاء مكتوب–بتاريخ–٢٠١٥/١٠/٩م–بأذاعة جنوب كردفان–بمدينة كادقلي.

(ز)مواقع الانترنت:

١–الموسوعة الحرة www.Goole.nat

٢–جماليات التكوين في العرض المسرحي، نقل عن .http: ll alnlasrah.com

٣–منتدى الاصدقاء www.abahe.co.uk.com

ملحق(١)

اللقاءات المسجلة والمكتوبة

مقابلة مع الاستاذ: حسن محمد كوة

الاسم: حسن محمد كوة

العمر:٥٣ سنة

السكن: كادقلي

الحالة الاجتماعية: متزوج واب

الوظيفة: استاذ تمريض عالي بأكاديمية العلوم الصحية كادقلي.

المقابلة يتاريخ:٧/١٠/٢٠١٥م

١/الاستاذ حسن كوة حدثني عن كادقلي الموقع والجغرافيا والانسان؟

كادقلي: وتكتب كادوقلي: وهو أسم مجموعات قبائل النوبة التي تقطن المنطقة، وهي أسم الجبل الذي المدينة على سفوحه، ومن تاريخ مدينة كادقلي تعتبر نقطة حربية متقدمة، وسوقاً للمحاصيل الزراعية والانتاج الحيواني.

٢/حدثنا عن رقصة الكيسة كرقصة اجتماعية ولها علاقة بالجوانب الثقافية لمجتمع كادقلي وخاصة قبيلة أبو هشيم؟

اولاً رقصة الكيسة: رقصة الكيسة من الرقصات التي يرقصها عدد من قبائل كادقلي خاصة المنطقة الجنوبية منها، وأنها رقصة موسمية، وهذه الرقصة تأتي بعد فصل الخريف، لان فترة الخريف تهتم قبائل جبال النوبة بالزراعة، وتأتي هذه الرقصة تحديداً بعد نهاية شهر ديسمبر لأن هذه الفترة تلاقي فترة طقوس واسبار، وهذه الرقصة من المنقولات التي نقلت من الاسلاف والاجداد وتعتبر من الرقصات الشعبية المميزة في أقليم جبال النوبة وهذه الرقصة ترقص بعد السبر النهائي للبخسة، وعند نهايته تعلن الحكامات بداية رقصة الكيسة مع تجهيز اغاني خاصة للموسم الجديد، ومع بداية موسم الكيسة يكون نهاية سبر البخسة ولا يرجعون مرة اخرى للبخسة ، ويبدأ موسم الكيسة من شهر١ الي شهر ٤، وبعد شهر ٤ يبدأ موسم جديد للرقص وهو موسم رقصة النقارة.

٣/ ماهي القبائل الراقصة للكيسة؟

القبائل هي: أبو هشيم–الشات–بأقسامها–شات الدمام–شات الصفية –دمبا–وهي كيسة دمبا ذات لونية مختلفة قليلاً، وعادة ترقص قبائل أبو هشيم وشات هذه الرقصة مع القمر ليلاً، وتتنقل الرقصة في احياء السكنية للمجموعات الراقصة للكيسة.

وقد تبدأ الرقصة من الساعة الثامنة مساء الي الرابعة صباحاً، ويكون هنالك حضور كبير للجمهور المشارك من الاعمار المختلفة وخاصة الكبار، والشيوخ، والشباب بمختلف الاعمار، ولحضور الشيوخ مكانة خاصة بغرض توريث الرقصة للأجيال المقبلة وتصحيح أخطاء الرقص.

٤/ حدثنا عن أكسسوار وازياء الرقصة وكل الملحقات؟

كيسة أبو هشيم تمتاز بأزياء مميزة ،رقصة الكيسة غنية بالإكسسوار والملحقات أولاً: الكشكوش وهو مصنوع من شجرة الدليب من قلب الدندور وشجرة الدليب موجودة في جبال النوبة لها لحاء يصنع منه الكشكوش واحياء من الزعف وداخل الكشكوش نبات الكول ويسمي محلياً(اولاد الكول) هذه مكونات الكشكوش الذي يربط في الارجل عند الرجال يصدر هذا الكشكوش أصوات متجانسة ومنسجمة ومتناغمة حسب استخدام وضربات الراقصين علي الارض وعادة ما تلبس المراكيب علي الارجل مع الكشكوش وفي اليد اليمني تحمل عصا ودرقة في اليد اليسرى مصنوعة من الجلد بغرض الاستعراض والحماية اثناء الرقص وهنالك اكسسوارات اخري مستخدمة في الرقص بغرض التزين مثل الطواقي والزعفية والالوان المعبرة عن الفرح ويتفاوتون في ذلك ، وهنالك صفارة عند الراقصين من الطرفين النساء والرجال . واكسسوار النساء يتكون من عصا صغيرة في اليد وصفارة تستخدم للتميز مع الدخول والتحولات على مستوي الايقاع تسمي عند راقصين الكيسة بالرمية اضافة الي السكسك والخرز وربط قطع ملونة في أنحاء الجسم بغرض التزيين.

الماكياج في الرقص الشعبي أصيل ومتأصل وضارب في القدم بشكل مختلف وفي الكيسة نجد يستخدم النساء ألوان مختلفة لتلوين الوجه وتجميله، في السابق هنالك تربة يستخرج منها الالوان. أضافة الي مشط وكوفير الشعر بالمحلب والقرنفل لتفوح منه الرائحة الذكية.

الحركة في رقصة الكيسة:

يقف راقصين الكيسة الي صفين متباعدين متقابلين، صف من النساء وصف أخر من الرجال وهنالك الحكامة والغناء، وتبدأ حركة البنات من الصف لاختيار الرجال، وبعد تحديد الراقصين تبدأ الرقصة الاساسية وهي حركة الرجوع من صف الراقصات وتقدم لصف الراقصين في حركة ايقاعية منسجمة وعكسها مصاحبة للإيقاع والصفارة.

وهنالك وصف أقرب للاداء التمثيلي أن يحاكي الرقص شكل لحيوان أثناء الحركة أو يصف شكل القندول في زراعته، بمعني أنه نجح زرعه وهنالك كثير من الاشكال التعبيرية في الرقصة.

٥/ منذ متي وانت ترقص الكيسة؟

أنا ارقص الكيسة منذ الطفولة حتي الان أشارك من حين لأخر وانا الان عمري ٥٣ سنة رقصة الكيسة تعتمد علي الايقاع عند الراقصين، بمعني أنها تعتمد علي حركة وصفقة وضرب أرجل الراقصين ويأتي جمال هذه الرقصة في كونها لا تعتمد علي الايقاع الخارجي كالنقارة أو نفخ القرن أو أي ايقاعات أخرى مصاحبة للرقص، بل اصدار الايقاع يعتمد في المقام الاول علي الراقصين بتنوع اصدار الايقاعات المختلفة بالضرب علي الارض بواسطة الكشكوش، ويصدر هذا بانسجام الراقصين، ومثال لذلك يمكن يكون هنالك أربعة راقصين واقفين تبدأ الحركة ويصدر الأول صوت محدد والثاني صوت أخر والثالث وهكذا في النهاية تكتمل الصورة النهائية لإيقاع الرقصة، لذا يقولون أن رقصة الكيسة رقصة أيقاع وجسد وحركة.

وفي رقصة الكيسة دايماً ما يستخدم أول مصدر للإضاءة وهو الشمس لأن دايماً ما يكون الرقص في الصباح أو المساء. وفي الليل ينتظرون الليالي القمرية لاستخدام أضاءه القمر وأحياناً يوقدون النار في بغرض الاضاءة.

٦/حدثنا عن قبيلة أبو هشيم:

تقع منطقة أبو هشيم في الجنوب الشرقي لمدينة كادقلي، عاصمة ولاية جنوب كردفان وتبعد عنها حوالي عشرة كيلو متر تقريباً، وهي من القبائل المعروفة في منطقة جبال النوبة عامة، وكادقلي بصفة خاصة.

ملحق(٢)

مقابلة مع الاستاذ/مصطفي عبد الله حسن عبد الله

الاسم: مصطفي عبد الله حسن عبد الله

العمر:٤٧ سنة

الحالة الاجتماعية: متزوج واب

السكن: كادقلي

الوظيفة: مذيع وممثل ومخرج بإذاعة جنوب كردفان.

المقابلة بتاريخ:٢٠١٥/١/٧م

المقابلة بالزمان: الساعة الثالثة ظهراً

١/ حدثني عن أشهر الرقصات الشعبية في جبال النوبة عامة، وكادقلي ومحيطها بصفة خاصة؟

الرقصات الشعبية في جبال النوبة عامة وخاصة جنوبها، منطقة كادقلي في تقسيمها القديم والتي تضم: الريف الجنوبي والريف الشرقي الي منطقة هيبان، والريف الغربي الي حدود غرب كردفان، تنحصر في رقصات أساسية ورقصات فرعية.

الرقصات الاساسية هي:

الكمبلا بشهرتها وانتشارها، والكيسة، والبخسة، والكرنق. والكمبلا ترقص عند عدد من القبائل شرق كادقلي، ابتداء من منطقة تلو وصبوري ولقوري، وأم دريص والمسعودية، والتيس، وطقسونة، والعفين، ومناطق دلدقوا، جميع هذا القطاع يرقص الكمبلا، ونشأت هذه الرقصة في منطقة العفين. وللأن القطية الاثرية الخاصة بسياط الكمبلا موجودة في هذه المنطقة ولها ما يقارب الاربعمائة سنة، وهي عبارة عن قطية صغيرة مترين في شكل دائري في قاعدة حجرية واعاليها من القش، موجود فيها السياط ولا تخرج الا بواسطة الكجور المعني، وأي انسان غير الكجور لا يلمس هذه السياط، تقولب الاسطورة إذا لمس أي انسان السياط يصاب بالشلل.

وتخرج السياط في موسم الحصاد، ويسمي سبر جدع النار لان السياط يخرجها الكجور في هذا السبر وهذا يعني إيذان ببداية أكل الجباريك المنتوج الزراعي الجديد، ثم بعد ذلك يعطي السوط لشاب من القرية بأذن الكجور للحركة به في الجبال الأخرى، وهذا اذن من الكجور بأكل الجباريك، ونسبة للاماكن البعيدة يوقدون النيران في قمم الجبال، مثال لذلك جبل حجر النار بكادقلي (سمي بهذا الاسم لهذا الطقس) وكان هذا الجبل رابط بين جبال كادقلي المختلفة.

والكمبلا في شمال كادقلي ترقصها بعض القبائل في كُلبا، ومُرتا، وشمالاً الي مناطق كيقا تيمرو، وكيقا جرو، وكيقا الخيل، الي مناطق دابري يرقصون الكمبلا.

وهنالك أيضاً قبائل ميري الغربية ابتداء من تافري، ودمبا، وكحليات، وفرق الدرب، الي ميري برا، وميري جوة، الي بحيرة كيلك يرقصون الكمبلا.

وللكمبلا ثلاثة أشكال أدائية في الرقص والايقاع، ايقاع خفيف، ومتوسط، وتقيل.مثلا كمبلا القطاع الشمالي من كادقلي مشهورة بكمبلا كيقا، وزهي ذات ايقاع خفيف، وكمبلا القطاع الشرقي: وهم أصل الكمبلا ايقاعهم متوسط، والقطاع الغربي من تافري الي ميري الغربية ذات الايقاع الثقيل.

٢/ ماهي الازياء والاكسسوارات والمكياج الخاص برقصة الكمبلا؟

هي في الراس القرون، قرون الابقار، كان قديماً تربط القرون بأشجار السعف والان تربط بالقماش (العمامة) وكان أيضاً في السابق يرقصون دون ملابس في العالي والغرض من ذلك لطقس الجلد بالسياط، ويصاحب الجلد حركة الفتيات في أياديهم الملح والزيت لوضعة في أثار السياط عند الشباب، وحركة البنات ايضاً لها الجانب التشجيعي. وكان طقس الجلد لفئة عمرية محددة، الصبي دون سن البلوغ يسمح له يرقص الكمبلا وفي يده عصا فقط، وفي مرحلة مع بعد البلوغ يرقص الكمبلا ولدية الكشكوش والرهط، ولكن بدون القرون، وعندما يكتمل النضج يرقصون كراقصين

اساسين، يرقصون في الساحة ويجلدون، وبعدها يوقف الجلد ويرقصون كعامة الشعب ولا يجلدون.

الاكسسوار:

القرون، والرهط مصنوع من السعف، والان أصبح من الشوال، سابقاً السعف يصدر صوت وهذا مطلوب في الرقص. وفي الارجل الكشكوش من لحاء شجر الدليب، وطور الي المعادن الان (علب الصلصة) والأحذية في الاقدام، وفي اليد سوط، وهو مكمل للراقص، وهنالك بعض السيور تربط في العضلات للتجميل والتزين، وايضاً هنالك السكسك يلبس في الرقبة بغرض التزين وعادة يكون عبارة عن هدية من المحبوبة.

الماكياج:

يستخرجون الجير المحلي من الارض بألوان مختلفة لتلوين الوجه وبعض الجسم بغرض الزينة كظاهرة احتفالية. والنساء في اليد زنب البقر، اضافة الي بعض الاكسسوارات الأخرى الصغيرة، وفي الازياء يلبسون التوب، والخرز والسكسك والخلاخل في الارجل، والكشكوش في الارجل. واصبحت الكمبلا ترقص بصورة عامة، أي أن الكمبلا أصبحت ثقافة منطقة وليست لقبيلة واحدة.

٣/ الاستاذ مصطفي حدثنا عن رقصة البخسة؟

رقصة البخسة: هي لقبائل كادقلي، الريف الجنوبي ويشمل شات، ومناطق انقولا، وكجا ومناطق البرام والريكة. البخسة في مضمونها الاساسي هي ماعون للقيم مثلها ومثل الكمبلا، وتحمل مضامين للقيم مثال لذلك، الحض على الكرم والشجاعة، وهجاء الكسلان. والبخسة في الاساس تجمع بين الرقص والغناء، وتأتي البخسة بعد نهاية موسم الخريف.

الاكسسوارات:

كشكوش مع أنها رقص تعبيرية باعلي الجسد، عكس الكمبلا ضرب بالأرجل، ورقصة البخسة هي رقصة تعتمد على الغناء والعزف على الة البخسة، وهي عبارة عن ابواق البخسة، مثل الوزا في النيل الازرق، وهي عبارة عن قرع مختلف الاحجام والاشكال.

ونسبة للراقصين، السكسك، الخرز، القيطان، وهي حبال مزركشة، وعادة يلبسون الالوان الزاهية، وبعد السبر تخرج الرقصة الي الميادين العامة.

٤/ رقصة الكيسة؟

الاكسسوار: عبارة عن كشكوش ودرقة وعصا، وهنالك مبارزة لأظهرها القوة عند الشباب الراقصين، وهي رقصة شباب في الغالب، صفين متوازين في شكل حلزوني دائري وتبدأ الحركة بجماليات الاستعراض،

٥/ الكرنق:

يتفاوت الايقاع في الكرنق من منطقة لمنطقة. وهنالك مع الكرنق رقصات اخري ذات محدودية في التعامل مثل، المنضلة، أرقش، أغاني طوسوا، وهي رقصات للكبار في العمر، وهي عبارة عن رقص تعبيري يشبه رقص الرقبة.

٦/ نقارة كرنقو:

هي تعتمد على عدد من الطبول متفاوتة في الاحجام والاصوات وتصاحبها ايقاعات القرع واشتهرت بها قبائل كرنقو.

٧/ نقارة كحليات:

هي رقصة في شكل صفوف متوازية وشكل دائري وتعتمد علي عازف النقارة مثل نقارة الحوازمة والمسيرية، وهي نقارة سريعة في ايقاعها.

٨/ كلمة أخيرة عن التراث في جبال النوبة:

يخلق التراث والرقص الشعبي تمازج بين القبائل وذلك لقرب العادات والتقاليد، والمظاهرة، وهذا جعل القبائل العربية في منطقة جبال النوبة ترقص رقصات القبائل النوبية، وكذلك القبائل النوبية ترقص رقصات القبائل النوبية، وهذه من الخصائص التي تتميز بها قبائل جبال النوبة بصفة عامة، وهذا قاد الجميع في جبال النوبة بكل قبائلها لتعلم اللهجات المحلية للقبائل المختلفة بسبب الغناء والرقص، والرقص الشعبي يستطيع أن يخلق سلام اجتماعي بين القبائل المختلفة.

ملحق (٣)

لقاء مكتوب مع الاستاذ/ كريا كباشي عطية.

الاسم: كريا كباشي عطية

العمر: ٣٨ سنة

السكن: كادقلي

الحالة الاجتماعية: متزوج واب

الوظيفة: مدير أذاعه جنوب كردفان كادقلي.

١/الاستاذ كريا حدثني عن رقصة الكيسة عند ابو هشيم وخاصة وانت واحد من القبيلة وراقص للكيسة؟

رقصة الكيسة تعتبر من الرقصات المميزة والمحبوبة عند ابو هشيم، لأن رقصة الكيسة تضم اعضائها الراقصين من الشباب وبهذا يكون فيها استعراض للقوة، قوة ضربات الارجل على الارض والحركة وجماليات الاستعراض، لأنها رقصة استعراضية جمالية، والشباب في الرقصة يكون بينهم تقارب في الافكار على مستوي الرقصة.

٢/ ماهي أزياء الرقصة والحركة ومميزات رقصة الكيسة وشكل الحركة؟

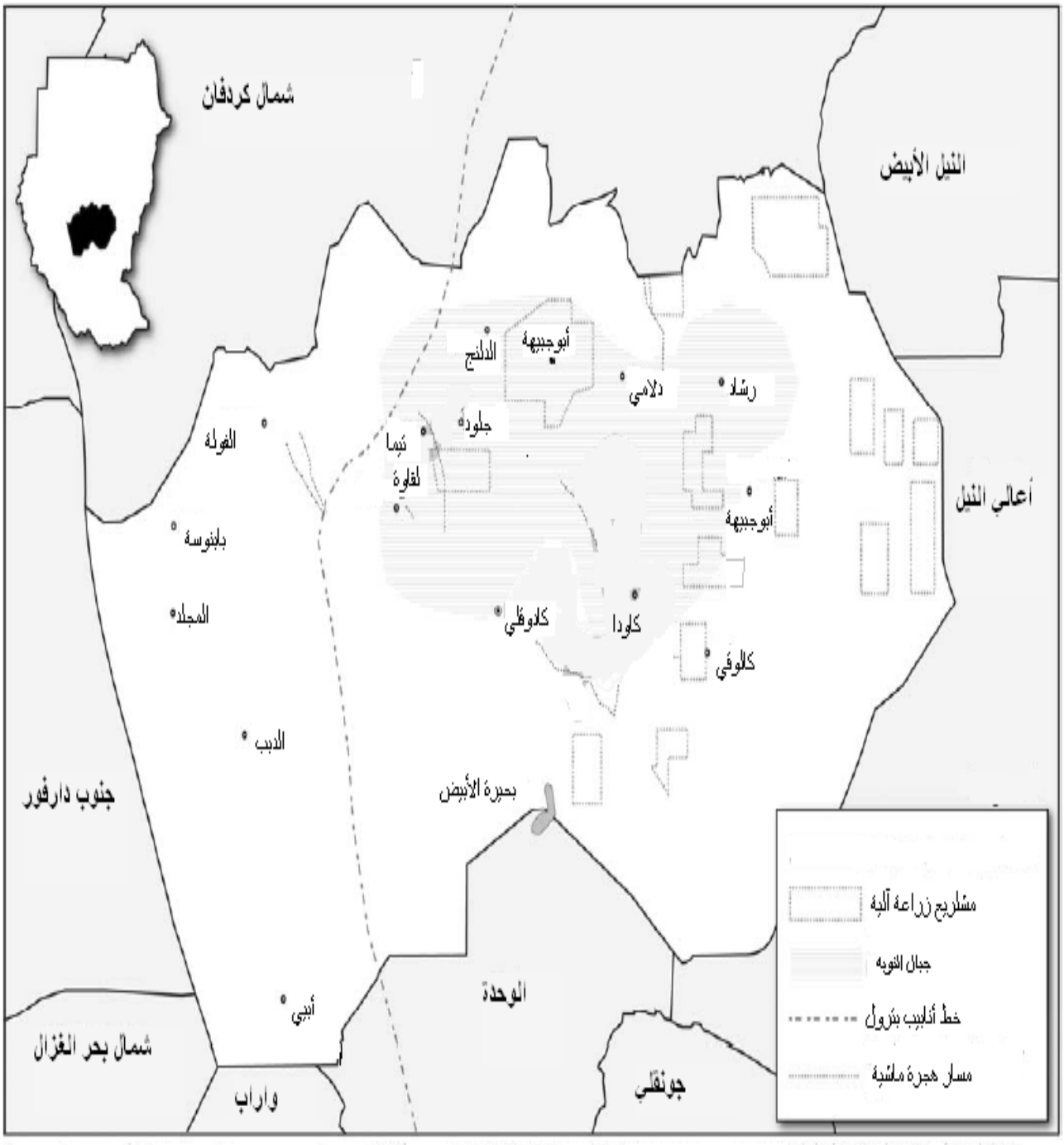
قديماً كانوا يلبسون الاسموكن وهذا للشباب، والان الشباب يلبسون البنطلون باللون الاسود، وقميس أبيض وهذا ما يميز راقص الكيسة، اضافة الي ذلك الكشكوش وهو مصنوع من (دندور الدليب) من قلب شجرة الدليب. وللايقاع الكشكوش الذي ربط في الارجل لأصدار الاصوات المطلوبة. ما يميز رقصة الكيسة عن الرقصات الاخرى في جبال النوبة بانها: لا تستخدم أي مؤثرات خارجية مثل الطبول أو النقارة أو الكرنك، بل المؤثرات الصوتية في الكيسة هي عبارة عن صفارة الراقصين من الطرفين النساء والرجال أضافة الي ضربات الارجل المزينة بالكشكوش وهي اساس اصدار الاصوات المختلفة، يبدا الراقص الأول بإصدار ضربات صوتية محددة وثاني يصدر ضربات وثالث وهكذا حتى يكتمل الصوت النهائي وهو في شكل موسيقي منسجم عمادة صوت الصفارة والكشكوش في جماليات الرقص الاستعراضي.

رقصة الكيسة من الرقصات المميزة عند أبو هشيم، لأن الرقصة عندهم دايماً ما تضم أعضائها من الراقصين الشباب ن وفي هذا يكون فيها استعراض للقوة وجماليات الحركة والانسجام في الرقص. يبدأ موسم رقصة الكيسة بعد نهاية الخريف مباشراً، حيث تبدأ الحكامات بتأليف الأغاني الجديدة للموسم الجديد، لان أي موسم له أغنيات جديدة تعبر عن كل ما دار في الموسم من أحداث. وتتم عملية تحفيظ الأغاني الجديدة للبنات، وتحرص النساء على عدم تسريب الأغاني الجديدة للشباب حتى يكون هنالك عنصر المفاجأة عند سماع الأغاني أثناء الرقص. وهنالك طقوس خاصة لخروج الكيسة الي الميدان: يذهب مجموعة من الشباب الاقوياء الي منزل الحكامة الكبيرة حيث مكان تجمع النساء والشبات داخل قطية كبيرة يأتي الشباب أمام القطية ويقفون في شكل صف واحد، ويمد لهم عصى من داخل القطية يمسك بطرفها البنات من داخل القطية وتبدأ عملية جذب من الطرفين، وأخيراً يسحب الشباب الشبات خارج القطية، وبهذا الطقس تتم عملية " خروج الكيسة.

واهم ما يميز رقصة الكيسة عن الرقصات الشعبية الاخرى في جبال النوبة انها: تعتمد على الاداء التعبيري الجسدي ولا تعتمد على الايقاعات الخارجية، بل التعبير الجسدي ويظهر الاهتمام بالجسد وتدريبة عند راقص الكيسة منذ التنشئة مرور بمراحل عمره المختلفة لأن الرقص في مجتمعه قائم علي عنصر الجسد، لذا نجده يقيم الراقص فترات للتدريب جسده قبل بداية موسم الكيسة بغرض أضافة الحيوية للجسد، وحتى يكون بذلك هو نجم الرقص في الموسم، هذا اضافة لاهتمامه بالاكسسوارات والازياء الخاصة بالرقصة قبل فترة من بداية موسم رقصة الكيسة، وبهذا نجد أول ما يهتم به راقص الكيسة هو جسده لأنه هو وسيلته التعبيرية في توصيل مشاعره وافراحه واحزانه اثناء الاداء الحركي التعبيري في الرقص، ويكون الجسد وتدريبة والتعبير به مجال للتنافس بين الشباب الراقصين، أفضل شاب في القرية أو في الرقصة هو من يمتلك جسد جيد أو يستطيع الرقص بمرونة وخفة حركة هو يكون محط الانظار.

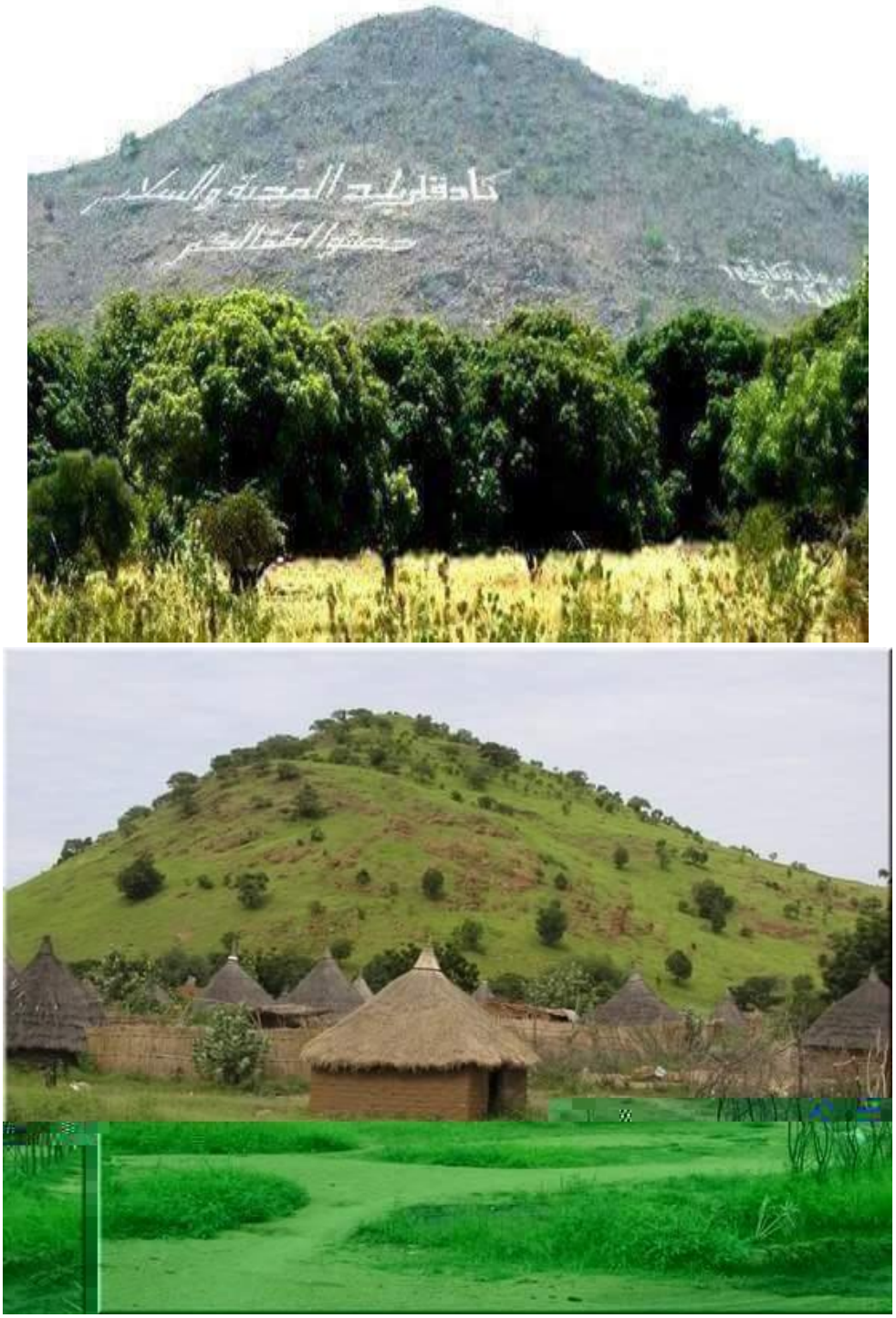
٣/ما هو شكل الحركة في رقصة الكيسة؟

يقف راقصين الكيسة في بداية الرقصة الي صفين متباعدين متقابلين، صف من النساء والاخر من الرجال، وتبدأ الحركة بعد غناء الحكامة، وتبدأ الحركة من صف النساء لاختيار الراقص الذي سوف يؤدي الرقصة معها من صف الرجال، وتبدأ الحركة في الرقصة بتقدم صف الراقصين ورجوع صف الراقصات في حركة ايقاعية منسجمة تتخللها ضربات الارجل، وترجع الحركة في شكل عكسي من صف الراقصات ويعود صف الرجال الي الخلف في نفس الحركة الاولي، ويصاحب ذلك التعبير الجسدي والاستعراض: الدرقة التي يحملها الراقص في يده.

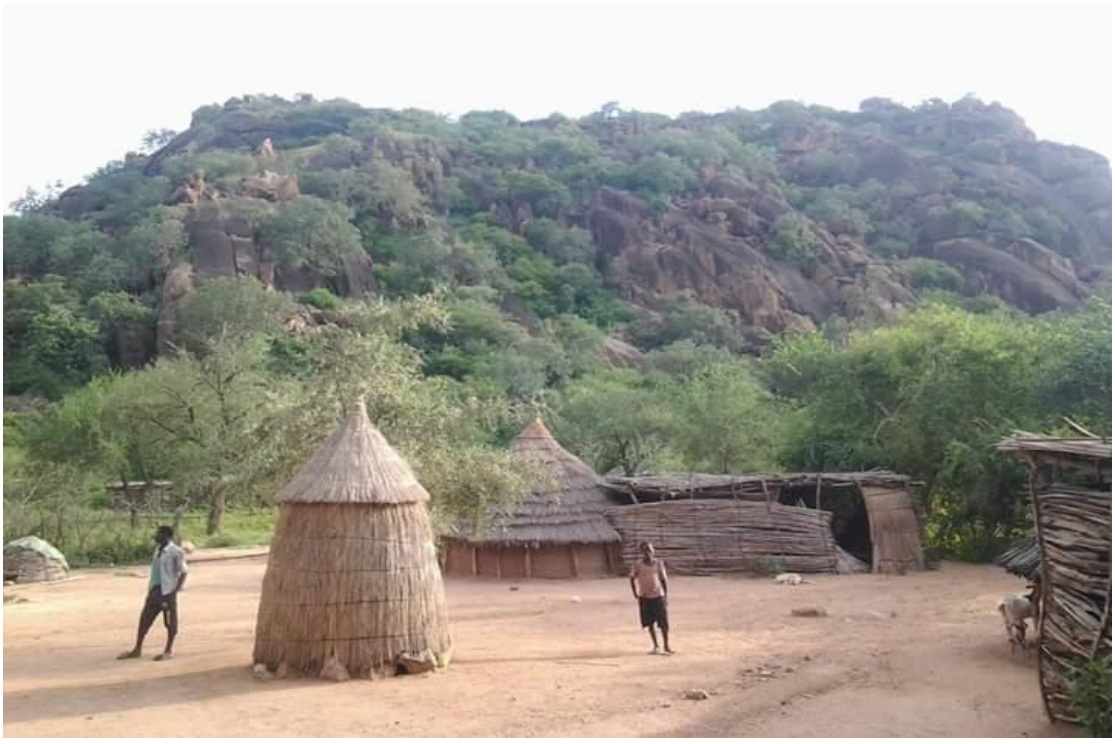

شمال كردفان
النيل الأبيض
الدلنج
أبوجبيهة
دلامي
رشاد
جلود
نيما
لقاوة
الفولة
أعالي النيل
بابنوسة
أبوجبيهة
المجلد
كادوقلي
كاودا
كالوقي
الدبب
جنوب دارفور
بحيرة الأبيض
مشاريع زراعة آلية
جبال النوبه
خط أنابيب بترول
مسار هجرة ماشية
الوحدة
أبيي
شمال بحر الغزال
واراب
جونقلي

ملحق(٤)

خريطة جبال النوبة



ملحق(٥-٦) شكل البناء في كادقلي



ملحق(٧-٨) شكل فنون البناء

ملحق(٩) فن بناء مساكن القبائل العربية بجبال النوبة

ملحق(١٠) المصنوعات الفخارية بجبال النوبة

ملحق(١١) صورة طبول النحاس

ملحق(١٢) صورة خروج العروس

ملحق(١٣) قطر العريس

ملحق(١٤) صورة للنفير والعمل الجماعي

ملحق(١٥) صورة لمصارع من جبال النوبة

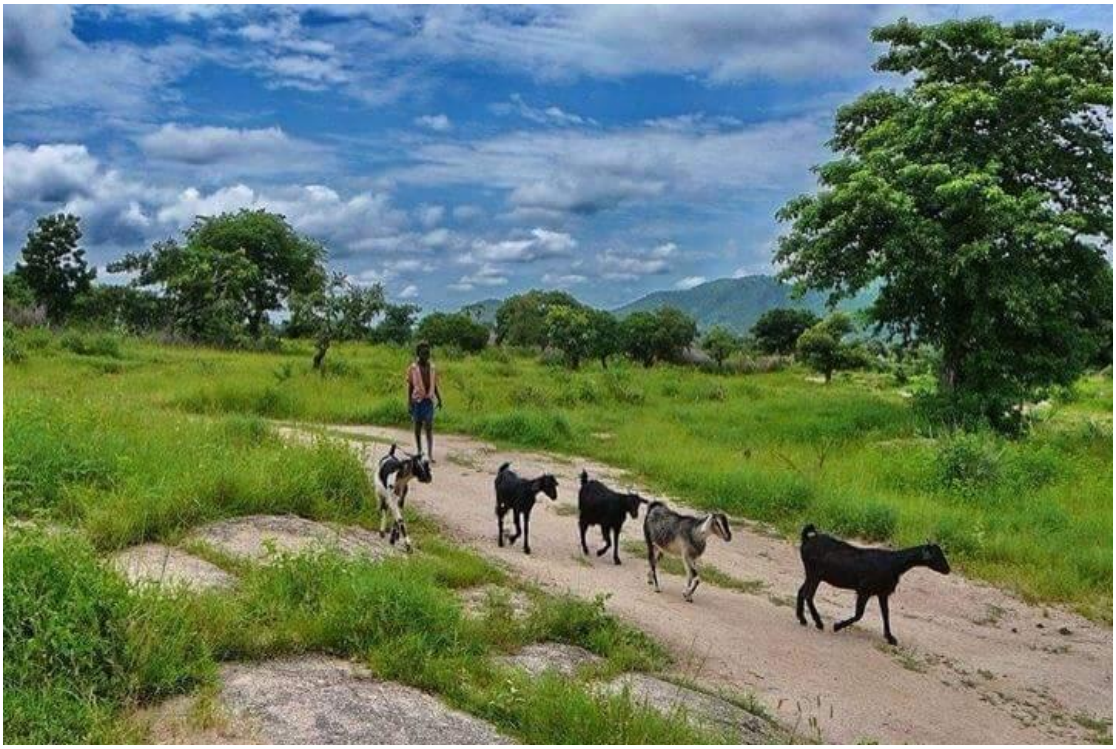
ملحق(١٦) المصارعة البيئية

ملحق(١٧) صورة لرقصة الكمبلا

ملحق(١٨) اكسسوارات وازياء الكجور عند الدلنج

ملحق(١٩) صورة للباحث بازياء أخر كجور للدلنج، عرض طقس تتويج الكجور

ملحق(٢٠) صورة للسبر



ملحق(٢١) التنشئة الاجتماعية الاطفال عند النوبة

ملحق(٢٢) صورة لرقصة الكرنق

ملحق(٢٣) الباحث ومجموعة من راقصي الكرنق فرقة قبيلة والي

ملحق(٢٤) رقصة الكمبلا

ملحق(٢٥) رقصة البخسة

ملحق(٢٦) رقصة النقارة عند القبائل النوبية

ملحق(٢٧) فرقة كرورو تايسى

ملحق(٢٨) رقصة الكمبلا لقوري أساس الكمبلا

ملحق(٢٩) رقصة الكيسة

ملحق(٣٠) شجرة الدليب التي يصنع منها الكشكوش، لحاء الدليب

ملحق(٣١) جانب من أزياء النقارة عند الحوازمة

ملحق(٣٢) صورة الكشكوش رقصة الكيسة