

الحركة في فن الباليه

د. أحمد حسن جمعة

مقدمة

فن الباليه من الفنون المسرحية ، التي يدخل في إطارها العديد من العناصر الفنية المختلفة مثل الموضوع والموسيقى والديكور والملابس والحركة الراقصة وأداء المؤديين والتكوين الحركي والإضاءة ... إلخ .

ومن المعروف أن فن الباليه لا يستعمل الكلمة كأداة مباشرة مخاطبة المتلقي ، إنما يعتمد أساساً على اللغة الجسدية والحركية كشكل من أشكال الإتصال الغير لفظي لتوصيل معنى العمل الفني للمشاهد ، الحركة في فن الباليه لا تعتمد فقط على الجسد الذي يؤدي هذه الحركات ، وإنما يعتمد كذلك على المدرس الذي يقوم بتعليم كيفية أداء هذه اللغة الحركية التي يؤديها الراقص ، كذلك تعتمد أيضاً على المصمم الذي سوف يكون بهذه اللغة ، المفردات الحركية التي يتكون منها في النهاية عرض الباليه الذي يراه المتفرج .

ومن هنا تأتي أهمية الكتاب الذي يركز بشكل أساسي على الحركة في فن الباليه والذي يعتبر الكتاب الثاني للأستاذ الدكتور / أحمد جمعة في تخصص فن الباليه .

والكتاب يشتمل على سبعة فصول ، كل فصل يطرق موضوع هام من موضوعات فن الباليه ، كذلك تعتبر هذه الفصول متصلة ببعضها فهو يبدأ الكتاب بفن الرقص ونشأته وأنواعه وطرق تدريسه ، ثم يبحث في أنواع العناصر الحركية في الرقص الكلاسيكي ، والتصنيف الحركي في الرقص الكلاسيكي ثم يتكلم عن جغرافية مسرح الباليه وصلات تدريسه على أساس أن هذه الجغرافية لها ضرورة علمية كمنطلق لمعرفة جغرافية المسرح ويتدرج بعد ذلك إلى الإنفعال الحركي على مسرح الباليه ثم ميكانيكية الحركة في فن الباليه والإبداع عند معلمي فن الباليه ثم ينتهي بمجموعة من الإثباتات في فن الرقص الكلاسيكي .

والكتاب يعتبر خطوة علمية جادة على طريق فن الرقص عامة وفن الرقص الكلاسيكي وفن الباليه بصفة خاصة ، كما يعتبر هذا الكتاب ثمرة أبحاث المؤلف إذ تعتبر هذه الأبحاث رائدة في هذا المجال وضرورية لدارسي فن الباليه وفن الرقص وكذلك للمهتمين بالفن عامة .

والأستاذ الدكتور / أحمد جمعة يعتبر من الرعيل الأول في مجال تدريس فن الباليه وفروعه وكذلك من أوائل الباحثين في الوطن العربي الذين يكرسون جهودهم للبحث العلمي في مجال فن الرقص ، كما أنه لا يدخر جهداً في تقديم الجديد دائماً في محيط هذا التخصص الهام .

وهذا العمل يعتبر إضافة رائعة للمكتبة العربية ومنازة بها الباحثين في أعمالهم وأبحاثهم وكذلك لمدرسي فن الباليه ومصممي ومخرجي عرض هذا الفن . أ.د. عادل عمر عفيفي

الفصل الأول

فن الرقص – نشأته وأنواعه وطرق تدريسه

إن الحركة سمة من أهم سمات الحياة ، إن لم تكن هي الحياة نفسها ولا تتطور بدون حركة ، ولو لم تكن الحياة تتحرك لما صارت المدينة إلى ما هي عليه الآن من تقدم فالجماد لا يتحرك إلا إذا حركه الإنسان لكي يصنع منه ما يريد (بصرف النظر عن الحركة الطبيعية ، مثل تحريك الهواء والماء للأشياء) وهنا نستطيع أن نقول أن الحركة قد بدأت مع بدء حياة الإنسان والحركة في حد ذاتها قد ظهرت لدى الإنسان قبل الكلام ، بل قبل أشكال المعرفة ، فنحن نعرف أن الطفل في بطن أمه يتحرك قبل أن يولد ، لذا فإن الإنسان قد فطر على الحركة .. والتحرك ، وما يستتبعها من تطور وتغير هذا وإن الله خلق الإنسان ، وعلمه البيان وأعطاه العقل ليفكر ويميز ويبتكر ، فقد حقق الإنسان درجات من العلم ، تطورت إلى ما نحن عليه الآن .

وشأن الإنسان في العلم شأنه في الفن ، فكلاهما مرتبط بالحياة وكلاهما لا غنى للإنسان عنه وإذا عدنا للإنسان البدائي لنرى ماذا كان هدفه في الحياة وإلى أي مدى كان يستغل الإمكانيات التي أعطاها الله

له ، وجدنا أنه لم يكن يعرف من العلم إلى ما كان يحيط به وبما حوله أي أن علمه كان محصوراً في الظواهر الطبيعية المحيطة به .

ولقد كان الهدف الأساسي عنده هو الحصول على قوته اليومي يستعين بقوته العضلية على قنص فريسته ، ومع التطور لجأ إلى استخدام الأخشاب والأحجار في مطاردة الحيوانات وإفتراسها ، وهكذا تعلم الإنسان الصيد ومن النباتات تعلم الزراعة ومن الزراعة تعلم الحصاد ، وهكذا تطورت أساليب الحياة إبتكاراً يلي إبتكاراً ، وعلم يلي علماً ومعرفة ، وكل ما يتعلمه الإنسان يصير بالنسبة إليه سهلاً وميسوراً ، ويدفعه إلى البحث في مجالات أخرى يفيد بها نفسه أولاً ، ثم من حوله من أفراد قبيلته .

ومن ثم صار للإنسان ماضٍ وخبرة في مختلف مجالات حياته وبخاصة في الصيد والزراعة والحصاد ، ولنتعرض ها هنا مشاعر هذا الإنسان البدائي لقد نشأ بفطرته التي فطره الله عليها يعرف الألم ويتوجع ، ونتيجة للألم عرف الإنسان نقيضه وهو السعادة ، عرفه لأنه عرف الألم ، ثم عرف أن الألم يزول فأدرك إن في هذا سعادة ، ومن معرفة الألم والسعادة عرف الإنسان كيف يصنع لنفسه ما يعطيها السعادة وخصوصاً بعد معاناة الألم .

بداية الإحتفال :

ولنتخيل معاً إنساناً خرج ليصيد فريسة متوحشة ، فصادته الفريسة ولم يعد ، وعلم أهله بتلك المأساة فحزنوا لفقدانه ولنتخيل أيضاً إنسان آخر خرج ليصيد فريسة متوحشة ، فأنتصر عليها وعاد بها إلى أهله فسعدوا به ، إذن كان عليهم أن يفعلوا شيئاً ما ، فما هذا الشيء ؟ إنه إحتفال بعودته سالماً غانماً بفريسته ، والتي هي قوته وقوت من حوله .

ولما كا الصيد بالنسبة لهؤلاء البشر رحلة غامضة ، فقد كان عليهم أن يحتفلوا بكل من يخرج للصيد ، وذلك لخطورة صيد الوحوش من ناحية ومن ناحية أخرى من أجل العمل على تشجيع الصياد عند خروجه للصيد ، ومن هنا أصبحت العادة أن يكون الصيد والخروج له إحتفال ، وكانت هذه هي بداية الإحتفالات وبداية الإحساس بالحاجة إلى الإحتفال .

وقد كان لكل إحتفال أسلوبه ، وكان كل عصر يعطيه شكله الخاص ، ويعكس عليه طبيعته وظروفه وجاء الرقص الذي هو حركة وقد خلقت الحركة مع الإنسان ومعها خلقت الإنفعالات وقد كان الإنسان ينفعل للحظات السعادة ، كما كان ينفعل للحظات الخوف وكانت الحركة هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن مشاعر الفرح والألم والسعادة والخوف وكانت وما شابه من مشاعر ومن هنا الفن الأول وهو فن الرقص الذي هو في الحقيقة قديم المشاعر الإنسانية .

وتعرف الإنسان على البيئة ومدى إمكاناتها في زمانه فاستعان بالأحجار في صنع الآلات الحادة التي ينقض بها على فريسته ، كما عرف خواص المواد وإستطاع أن يسخرها لخدمته في أغراضه المختلفة ، ومنها إحتفالاته فقد عرف الإنسان الصوت وبخاصة صوت الإصطدام أو الطرق وهي نتيجة لوقوع شئ له وزنه وثقله على شئ ثابت أو نتيجة إلتقاء شيئين متحركين في إتجاهين متضادين ، وهذا الصوت ذا أهمية كبيرة في العالم كله منذ بداية الحياة .

وقد تطور هذا الصوت وتطورت هذه الطرقات حتى أصبحت علماً هو ما نسميه اليوم بعلم الإيقاع . وما ذلك إلى صدى لترددات الحركة الدائمة في الحياة . وقد تطورت أنواع إنتظام الإيقاع بناء على تطور الإنسان وصارت له أوزان ومقاييس . وتقدم إلى أن صار علماً وهو أحد أركان الفن الموسيقي .

وقد إستغل الإنسان البدائي الإيقاع في إحتفالاته بوصفه الذرة التي وصل إليها الإنسان في الإستخدام البشري للصوت في ذلك الوقت ، وخصوصاً أنه لم يكن يملك من الأدوات ما يصنع له سوى هذه الإيقاعات .

ومن حكمة الله في خلقه أنه جعل للإنسان الخيال والتخيل والقدرة على التأمل ، مضافاً إلى عقله الذي يفكر ويبتكر ويداه التي تنفذ ، وعينيه التي يرى فيتابع بها التنفيذ فيطوره ويجوده وقد كان لدى الإنسان القديم الوقت الكافي للتأمل في مخلوقات الله : في ألوانها وأشكالها وأصواتها فرأى وتأمل وتخيل وفكر ثم إبتكر ثم نفذ بيديه ما يحاكي به ما يرى وما يسمع وما يحس ، فصنع آلات بسيطة ليخرج بها نغمة .

وأبسط تلك الآلات هو الناي أو البوصة المفرغة التي أعطت الإنسان لأول مرة نغماً وسرعان ما استخدم الإنسان النغم مع الإيقاع وخصوصاً بعد إكتشاف المعادن حيث أصبح هناك صوت رنان أضيف إلى سابقه ، وصار الإنسان يستخدم كل هذه الأصوات في إحتفالاته .

وكما أن الصيد قد أدى إلى إختراع أداة لإتمامه ، وهي القوس كذلك كان لوجوده عند الإنسان البدائي سبباً في وجود الآلات الوترية ، لأن الرنين الإيقاعي الذي يحدثه وتر القوس يؤدي حتماً إلى ذلك . وتعددت الأوتار فتعددت بذلك النغمات .

" وفيما بعد ظهرت الطبول التي تصنع من الفخار ويشد عليها الجلود ، وأصبح يستخدم كل تلك الآلات في إحتفالاته " . صورة (١)

وأستمر الإنسان في ممارسة الحياة بما توافر لديه من إمكانيات وبما كا لديه من خبرة مكتسبة وظل يكتسب كل يوم خبرة ومعرفة جديدتين تتوارثها الأجيال وتطور الإنسان وعرف إمكانياته ، وعرف كيف يستغل ما حوله لإشباع حواسه . وحواس الإنسان بالرغم من محدوديتها إلى أن طموحها لا ينتهي ، فالسمع والبصر والشم والتذوق واللمس كل هذه الحواس التي هي نوافذ على العالم ، وما زالت هي شغل الإنسان الشاغل حتى يومنا هذا . ونتيجة لعمل هذه الحواس وصل الإنسان إلى عمله الكبير بإستغلال عقله وخبرته وتجاربه وحواسه ، كما أبدع الفن العظيم الذي هو إمتاع للبشرية ، وهو القوة التي تبعث أنغام أوتار المشاعر والأحاسيس لدى الإنسان . وقد تنوع الفن نتيجة للتطور الإنساني فصار لدينا اليوم المسرح والسينما والموسيقى والتصوير والرسم والرقص ، الذي هو موضوعنا على هذه الصفحات .

" إن كل حركة تنتج مع إيقاع موسيقي وتقع معه هي رقص " .

كتب أحد اليونانيين المشهورين في القرن الأول الميلادي أصدق تعريف عن الرقص قائلاً : " إن الرقص من خلال حركاته يمثل عاطفة أو شعور أو إنفعالا . فالإنسان إذا ما شعر بفرح غامر أو ألم شديد يحتاج التعبير عنه ، ليس بالكلمات فحسب ولكن بحركات الجسم أيضاً ، وهذا أبسط ما يمكن أن نعرف به الرقص .

ولكن إذا تركت هذه الحركة لتأثيرات الإنفاعالات الأولية ، فإنها تصير غير منظمة ولا تسر الناظر إليها ، لذلك فإن الإنسان قد إتجه إلى تنظيم هذا التعبير أو الإنفعال الطبيعي بأن جعله يخضع لبعض المقاييس الإجتماعية ، وهكذا وعلى مر العصور ولد فن حقيقي هو الرقص " من الكلمة الفرنسية القديمة Dancier والتي تعني التحرك هنا وهناك .

فالرقص قد بدأ بصورة ما كانت بدائية بطبيعة الحال ، ولكنها بدأت مع الإنسان الأول قبل أي من الفنون فهو الفن الأول فالرقص نوع من أنواع الفنون ، وهو متنوع أيضا ، فمنه الرقص الشعبي ، والرقص التاريخي ، والرقص الكلاسيكي والرقص الحديث ، ولنتعرف على كل نوع من أنواعه في عدة سطور ...

١- الرقص الشعبي :

يعتبر الرقص الشعبي من أقدم أنواع الرقص ، فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بالتاريخ ، كما أنه يعبر عن الروح القومية والملاحم الوطنية لكل مجتمع ، فهو وسيلة حية لترجمة أحاسيس ومعتقدات وطباع الشعوب ، وهو يلعب دورا هاما في الترويح عن النفس ، ولا يوجد مجتمعا متحضرا أو مازال يعيش على الفطرة إلا ويدخل أرقص في إحتفالاته وحفلاته ولهذا فالرقص الشعبي نابع من الإنسان لأنه ظاهرة إجتماعية لها مكانتها منذ القدم ومازالت حتى الآن وسيبقى أبد الدهر العامل المؤثر في نفسية الشعوب . ويعتبر الرقص الشعبي لكل شعب تراثا له يعكس عاداته وتقاليده وتاريخه عبر السنين والأيام .

وحالياً الرقص الشعبي ينقسم إلى قسمين :

الأول : وهو الرقص الشعبي الذي يؤديه عامة الشعب .

الثاني : هو الرقص الشعبي المسرحي .

والفارق بين الإثنين ليس كبيرا كما يتصور البعض ف كلا النوعين يعتمد على الخطوة والحركة والإيماءة ، ولكن النوع الأول وهو الذي يؤديه عامة الشعب هو عبارة عن أداء حركي نابع من الفطرة ، فالطفل الصغير يرى الإحتفالات التي تقيمها أسرته وعشيرته ، فيلتقط الخطوة والحركة فتصبح في جسده لتظهر

وقت إحتفالا آخر ، وهذا النوع من الرقص لم يتدخل العلم ولا التقنيات الفنية الحديثة في أسلوبه أو في فرض أسس علمية عليه ، فهو ترجمة للأحاسيس الفطرية التي ينطلق بها الإنسان تعبيرا عن مشاعره .

أما النوع الثاني وهو الرقص الشعبي المسرحي فهو يعبر أيضا عما يعبر عنه النوع الأول ، ولكن لما كانت الحركة الفطرية تعبر حركة غير مدربة .

لذا فقد رأى المتخصصون في فنون الرقص ضرورة تحليله لإستخلاص عناصر حركية يتدرب عليها طالب الرقص الشعبي بأسلوب أداء متميز يصلح للعرض المسرحي . وبذلك يستطيع مصممي الباليه إستخدامه في الأعمال الفنية التي تتطلب هذه النوعية من الرقص وأصبح غالبية الرقص الشعبي الذي يمارسه شعوب العالم له أسلوب مسرحي متميز وأصبح مادة لها قواعد وأسس تدرس بها في معاهد الرقص العالمية . صورة رقم (٢)

٢- الرقص التاريخي :

من التسمية يفهم أنه رقص مرتبط بالتاريخ ، ولكنه ليس كذلك بالضبط ، فنظرا لإرتباط الرقص في فترة عصر النهضة إعتبارا من القرن الخامس عشر بالبلاط وقصور الأمراء في إيطاليا ثم إنتقاله بعد ذلك إلى فرنسا ومنها إلى أوروبا فقد سمي بالرقص التاريخي نسبة إلى هذه افترة التاريخية التي لها أثرا كبيرا وواضحا في نهضة الفنون جميعها ، وقد إرتبط الرقص في البلاط بالموسيقى إرتباطا وثيقا حتى أن تسمية الرقصة تسمى كذلك بالقطعة الموسيقية التابعة لها الرقصة ، فمثلا رقصة " المينويت " لا تؤدي إلى على موسيقى " مينويت " وقد كان أحيانا يؤلف الموسيقيين قطعا موسيقية خصيصا لنوع الرقصة ، والرقص التاريخي له خطواته وتشكيلاته التي يجب أن يؤدي بها .

وقد يغير بعض مصممي العروض الفنية بعض التشكيلات وهذا مسموح (حيث أن التشكيلات الموضوعة كانت داخل القصور أي في مساحة مغلقة وليس الهدف منها العرض المسرحي فلم يكن له زاوية رؤيا مخصصة) ولكن لا يصبح أبدا تغيير الخطوات الراقصة لأنه لو حدث تغييرا في الخطوات

لتحولت الرقصة إلى تسمية أخرى أو إلى نوع آخر من الرقص . ومن أمثال هذا النوع من الرقص " الكادريل ، الفالس ، المينويت ، السارابند ، والجافوت " .

٣- الرقص الكلاسيكي :

وتعتمد هذه العناصر الحركية على مقدار ليونة (مفصلي الفخذين) ومدى إمكانية رفع الرجل لأعلى من ٩٠ ° في اتجاهات (الأمام - الجنب - الخلف) وكذلك على درجة مطاطية العضلات والأوتار . وقد وضعت مناهج فن الرقص الكلاسيك طبقاً لمواصفات جسمانية دقيقة ، وتنقسم مناهج الرقص الكلاسيك تبدأ بسيطة ثم تأخذ في التطور والتعقيد حتى تصل إلى درجة عالية من العناصر الحركية المركبة . وقد تطورت العناصر الحركية ومازالت تتطور يوماً بعد يوم من حيث حرفية الأداء كماً وكيفاً .

ويتم تعليم العناصر الحركية في مادة الرقص الكلاسيك من السنة الأولى وحتى سنة التخرج على أربعة مراحل وهم :

المرحلة الأولى :

وتشتمل على عناصر حركية مبسطة تؤدي على " البار " وهو مسند خشبي مثبت على حوائط الصالة يساعد الطالب أو الراقص على أداء بعض التمارين البسيطة التي تعطيه الإحماء اللازم لعضلاته . شكل رقم (١)

المرحلة الثانية :

وتشتمل على عناصر حركية في وسط الصالة قد يكون منها ما قد استخدم على البار ولكن بصورة أكثر صعوبة وفي تركيبات حركية مختلفة حيث أن الطالب أو الراقص قد تحرر من قيود " البار " كما تشتمل على تكوينات تكون أساسية للتوازن . شكل رقم (٢)

المرحلة الثالثة :

وتشتمل على عناصر حركية للقفزات . والقفز ينقسم في حد ذاته إلى ثلاثة أقسام وهم :

أ) القفزات الصغيرة .

ب) القفزات المتوسطة .

ج) القفزات العالية .

ولا يصح أن يبدأ الطالب أو الراقص بالقفز العالي قبل أن يمر على القفزات الصغيرة والمتوسطة فهما بالنسبة للقفز العالي تمهيد له وإحماء للمجموعات العضلية التي تؤدي العناصر الحركية ذات الأداء الحرفي المتميز . شكل رقم (٣) ص ٢٣ .

المرحلة الرابعة :

وهي مرحلة خاصة بالرقص النسائي وهو رقص على (pointe) أطراف الأصابع ويشتمل على تمارين بسيطة على القدمين وعلى قدم رجل واحدة ، وتمارين خاصة باللف على قدم واحدة وعلى القدمين ، وتمارين خاصة بالقفز على (pointe) وهي ليست بالقفزات العالية ولكنها مجرد إرتفاع من على الأرض ومثال ذلك "Changement De Pieds" على البوانت (pointe) .

وهذه المناهج العلمية المختلفة وضعت ليتناسب أداؤها مع إمكانية الجسم البشري المناسب لها مع إظهار الجانب الجمالي أثناء الأداء ، كما أن غالبية العناصر الحركية وضعت ليكون لها تطوراً ، ولا مكان تطورها في الأداء وصلت إلى درجات من الصعوبة أظهرت قدرات الإنسان المهارية .

٤- الرقص المزدوج :

من الطبيعي أن يكون الرقص المزدوج أحد أنواع الرقص الهادف فالرقص ذو الموضوع يحكي قصة قد تكون واقعية أو خيالية أو أسطورية ... إلخ ، ولا يوجد في كل ذلك عنصراً واحداً من البشر أي يوجد

رجلا بدون إمراة أو العكس ، ولهذا فالقصر المزروج مشاركة بين الرجل والمرأة لأداء هدف معين لموضوع معين .

والرقص المزروج الذي نقصده هنا هو نوع من أنواع الرقص الكلاسيكي وله أهميته في الباليهات سواء كانت الهادفة أو الإستعراضية أو المنوعات ويقوم الرقص المزروج أساساً على نوعيات التوازن المختلفة فمنها توازن الراقص نفسه وتوازن الراقص مع زميلته كما يعتمد على قوة الراقص وخفة الراقصة .

ويعتبر الرقص المزروج من أهم أنواع الرقص التي يجب أن يهتم بدراستها مصمم الباليه فبدونها لا يستطيع أن يقدم أي رقصات مزدوجة ولا يكفي أن يلم بها إمام سطحيا ، فإن من أكثر الأشياء التي تعجز مصمم الباليه هو عدم معرفته بالرقص المزروج . صورة رقم (٣) .

والرقص المزروج في فن الباليه له أصوله ومناهجه العلمية مضافاً إلى ذلك الخبرة الشخصية التي يكتسبها الراقص من ممارسة العمل على المسرح أو مصمم الباليه بنفسه . فمصمم الباليه لا يستطيع أن يتخيل فقط ثم يطلب من الراقصين أن يؤديوا ويجب أن تنفذ إرادته بل على العكس أنه يجب عليه أن يعلم تمام العلم العلم مقدرة الراقصين على الأداء فليس كل ما يريده يستطيع تنفيذه إلا بعد أن يجرب مراراً .

ذلك لأن الرقص المزروج له خطورته التي قد تؤدي إلى إصابة الراقصين . ويجب أن يكون التدريب عليه تدريباً كافياً حتى يصبح الأداء في المستوى العالي من التلقائية .

٥- الرقص الحديث :

يعتمد الرقص الحديث على أساليب وأنماط مختلفة تبعد تماماً عن أنواع الراقص سابقة الذكر فهو يعتمد على حرية حركة الراقص وعدم تقيداً بالأوضاع والأشكال الكلاسيكية بل له لغته الخاصة في الأداء التي أسسها بعض مشاهير الراقصين المصممين والمبتكرين لهذا الفن وهم طبقاً لترتيب سنة ميلادهم .

١. سان دنيس روث (أمريكية) ولدت بنيو جيرسي سنة ١٨٧٧ .

٢ . إيزادورا دانكان (أمريكية) ولدت بسان فرانسيسكو سنة ١٨٧٨ .

٣ . لابان رودولف فون (مجري) ولد في براتسلافا سنة ١٩٧٨ .

٤ . مارتا جرهام (أمريكية) ولدت في بانسيفانيا سنة ١٨٩٣ .

فقد كان لهؤلاء الأثر المباشر في خلق هذا النوع من الرقص كما إنتشر مؤيدوه في أمريكا وأوروبا ، وقد لفت هذا النوع من الرقص أنظار العالم لما كانوا يقدمونه من عروض عامة .

وتعتبر أمريكا هي أساس إبتكار الرقص الحديث وهو الآن قوة كبيرة في الحياة الفنية في أمريكا حيث ذهب رواده إلى ابعده مما ذهب إليه أوربا إذ يوجد بأغلب الجامعات المختلفة كما أن بكليات البنات قسم للتربية البدنية قوامه الرئيسي الرقص الحديث . صورة رقم (٤) .

وفي أوربا كان للراقص المجري فون لابان أثر كبير في إنتشار أسلوبه في الرقص الحديث وكان صاحب نظريات تحليلية وفلسفية وكانت نظريته أن الحركة الخارجية يجب أن تكون لاحقة لحركة داخلية تابعة من تركيز عميق للفكر .

وهنا نصل إلى ختام كلامنا عن أنواع الرقص بسؤالين هما :

بدأ الرقص الحديث في أوائل هذا القرن فهل ترك لنا من الأعمال الفنية التي تصل إلى العالمية كما ترك لنا مصممي الرقص الكلاسيكيون والرومانسيون منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان فنحن نشاهد حتى الآن أعمال كلاسيكية ورومانسية عرضت على مسارح الباليه منذ منتصف القرن التاسع عشر ولكننا لم نشاهد الآن أي عمل فني حديث قدم حتى في منتصف القرن العشرين بالرغم من إنه أقرب لنا من الأعمال الكلاسيكية والرومانسية والتي منها جيزيل ، بحيرة البجع ، كسارة البندق ، الجمال النائم .

ونأتي إلى السؤال الثاني :

ترك لنا الأجداد تراث من الموسيقى والباليهات نشاهدها بإستمتاع حتى الآن ونحن ماذا سنترك

لأحفادنا ؟

نبذة تاريخية عن

طرق تدريس الرقص الكلاسيكي

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 .

وبالرغم من أن فن الرقص له جذوره الممتدة في أعماق الزمن إلى أن تاريخ تكنيحه وتدريبه لم ينضج إلا قبيل عصر النهضة . فيقول (ليونيد بلوك) في بحثه " نشأة وتطور تكنيك الرقص الكلاسيكي . "

" إن رقص البهلونات كان يعتمد على التكنيك الجيد في أداء الحركة الراقصة وكانوا يستعملون بعض الرقصات المنتشرة في ذلك الوقت في أوروبا . إذ أن الراقص كان يقوم بأداء حركة أكروبات ثم خطوات راقصة من الراقصات المعروفة ، ثم يمشي على يديه ورجليه مرفوعتان إلى أعلى وكان طابع هذه الرقصات يتميز بالسرعة والحرارة في الرقص وظهر بعد ذلك كثير من الأغاني والقصائد ارتبط بها الرقص وظهر على أثره نوعان مختلفان من الرقص النوع الأول كوميدي يتطلب السرعة والحرارة في الرقص بجانب إستعمال الرقصات الشعبية المختلفة ، أما النوع الثاني هو النوع الجاد والرقص فيه بطيء هادئ .

وقد سار هذين النوعين جنباً إلى جنب وأثر كل منهما في الآخر ، وقد تميزا بعدم الإعتماد الكلي على الموسيقى ولم يعتبرا الموسيقى عنصراً ملازماً للرقص .

وبجانب هذان النوعان من الرقص ظهرت رقصات أخرى عديدة منها (موسيكا) التي ذكرها شكسبير في مسرحية (هنري الخامس) ورقصة (بافانا) الهادئة التي دخلت هي ورقصة (موسيكا) في الفصول التمثيلية المختلفة وكانت تؤدي هذه الرقصات مع الموسيقى والغناء .

بدأ بعد ذلك في إيطاليا في القرن الخامس عشر الإهتمام بتدريس الأشكال المختلفة من الرقص بجانب العديد من الرقصات الجديدة المبتكرة ، كما ظهرت أشكال أخرى من الفن المسرحي إتحد فيها الرقص والدراما والموسيقى والفن الشعبي .

وفي عصر النهضة ظهرت مدارس لتعليم الرقص يقول " كورت ساكس " في كتابه (تاريخ الرقص العالمي) أن التعليم للراقص المحترف ظهر في شمال إيطاليا إذ أن الراقص الذي كان متجولا وبهلوانا أصبح له شأن عظيم . وفي نهاية القرن الخامس عشر كان يوجد في بلاط الملوك في أوربا مدرسين للرقص ليقومون بتعليم رجال ونساء البلاط الملكي أحدث خطوات الرقصات وكيفية أدائها .

وفي القرن السادس عشر زاد الإهتمام بفن الرقص وأصبحت له مؤلفات ونظريات وقوانين . ومن خلال هذه المؤلفات وضعت أسس المدرسة الأكاديمية . ففي كتاب Carosof Da Moneta المسمى الراقص الذي ألفه عام ١٥٨١ ربط فيه إلى حد كبير الرقصات وخطواتها كما إستعمل أوضاع قريبة من الوضع الأول والثالث والرابع الموجودة الآن . كما إستعمل حركات مثل :

Plié . Battement Tendu . Passe . Releve Glissade Pas- De- Bourré . e

وقد إنتقل الباليه إلى فرنسا إذ كان الملك (فرنسوا الأول) له علاقات وثيقة بالشخصيات الفنية الإيطالية ، وعندما تزوج ولي العهد هنري الثاني من (كاترين ديميدس) إزدهر الباليه في فرنسا إذ كان لهما الفضل في تطور هذا الفن ، فقد تبنت الفنانين والراقصين والمدرسين والمحترفين والمهيمين على فن الباليه .

وتطورت طرق تدريس الباليه الكلاسيكي على يد " بوشامب " فهو صاحب فكرة القفز الرجالي ، ووضع أشكال وحركات راقصة جديدة تستوجب عمل دوران في الهواء وقذف الأرجل إلى الأمام قبل الدوران على الأرض مثل :

Pas- De- Ciseaux En Tournant, Revoltat En Tournant

كما أكد الأوضاع الخمس للأرجل الموجودة حتى الآن .

أمكن " بوشامب " تحقيق تكنيك مهذب ومتنوع للرقص فأثر هذا التكنيك على الباليه التقليدي ،
وبتفوق التكنيك على الرقص البسيط احتلت مدرسة الرقص الفرنسي المكانة المرموقة في أوروبا وقد وضع
" بوشامب " حركات منزلة في إتجاهات مختلفة مثل :

Pas Glissade, Pas Chassé

ومن أساليبه الجديدة في الرقص أيضاً هو وضع الجسم في

En dedans- , Endehoras, En face

وقد ساهم " بوشامب " في تأسيس الأكاديمية الملكية للرقص التي كان لها فضل كبير على تطور فن
الباليه الكلاسيكي وتخرج على يديه تلاميذ كثيرون وعلى رأسهم " بيكور " ، " ليتانج " وظهر في فنهم
نوعين من التطور في الرقص أولاً : الراقص الماهر بالتكتيك الدقيق ، ثانياً : الراقص صانع الرقص
التقليدي .

ويقول (برويور) في هذا :

" لا يمكن وضع أحد بجانب (بيكور) فعندما يرقص فكأنه يطير عالياً ويعتبر أحسن من قام بأداء
كابروئل (Cabriole) " .

وبدون شك أن وجود راقصات ممتازات أمثال " ماري كمارجو " و " ماري ساليه " إن دل على شيء إنما
يدل على وجود أساليب تدريس سليمة ومتطورة والتي بفضلها وصلت هاتان الراقصتان إلى هذا المستوى .
وقد قام " نوفير " بتطوير فن الباليه عامة وحركات وطرق تدريسه خاصة وذلك كان واضحاً في
رسائله عن " فن الرقص " .

وقسم " نوفير " الرقص إلى نوعين : تكنيكي ، وراقص صامت " تحديد الرقص التكنيكي بالحركات
الميكانيكية للأيدي ، وبذلك يمكن النظر إليه كمهنة يتوقف نجاحها على المهارة وعلى السهولة والقوة

والرشاقة في أداء القفزات ، أما عندما يتخلل هذه الحركات الميكانيكية موقف تمثيلي صامت فيدب في الرقص الحيوية والإعجاز فيعكس الحماس ويستحق أن يصبح ضمن الفنون التعبيرية الأخرى " .

هذا ما صرح به " نوفير " في إحدى رسائله .

أما العصر الرومانتيكي فقد شاهد تطورا ملحوظاً في تكنيك الرقص الذي أصبح أصعب بكثير مما كان عليه إذ ظهرت حركات كثيرة معقدة سواء بالنسبة للخطوات التي تؤدي على الأرض أو بالنسبة للحركات والقفزات العالية التي تؤدي في الهواء .

وإن إستبدال الحذاء ذو الكعب بحذاء خفيف قد ساعد على أداء الحركة التكنيكية بسهولة . غير هذا فقد إرتفعت السيدات من أداء الحركات على كل القدم ورفع الكعبين لأعلى إلى أطراف الأصابع (البوانت) (Pointe) كأسلوب جديد للرقص إذ أحدث هذا الأسلوب ثورة في عالم الباليه الكلاسيك وبالطبع كان دور مدرسي الباليه أساسياً في تعليم وتدريب الحركات والخطوات والتكنيك الجديد وقد شاهد هذا العصر عديد من مدرسي الباليه أمثال " فيليب تاليوني " ، " جولي بيير " ، " ديدلو " وغيرهم .

وفي فن الباليه الكلاسيك كانت توجد مدرستين مشهورتين هما المدرسة الإيطالية والمدرسة الفرنسية . ثم بعد ذلك المدرسة الروسية .

أما المدرسة الإيطالية التي إشتهرت في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر على أيدي (انريكو تشيكيثي ثم بيرنو وكارلتا بيريستا وأنتيوني دل أرا) . وكانت تمتاز بالتكنيك الحاد القوي .

والمدرسة الفرنسية تبدأ من عهد " نوفير " في القرن الثامن عشر ثم بعده (أ. بورنونفيل وجوهانسون وجردت) في القرن التاسع عشر .

وكانت تمتاز بالليونة والهدوء والرقّة في الأداء ، أما المدرسة الإيطالية فكانت تمتاز بالتكنيك الحاد القوي .

ولم تستقل المدرسة الروسية ولم يظهر أسلوبها الواضح في طرق التدريس والأداء إلا في العشرينات من القرن العشرين أي بعد ١٩٠٠ عام من بداية تدريس الباليه الكلاسيك بصفة رسمية في فرنسا عام

١٧٣١ عندما قام " جان باتيسيت لاندي " المدرس الفرنسي بالتدريس في مدرسة لتخريج الموظفين الحكوميين في سان بطرسبرج .

وقدم أول عرض لها في عام ١٧٣٦ وتخرج على يديه أول مدرسي المدرسين الروس وهو " أندري إكسيفتش نسترييف " والذي أصبح مدرساً عام ١٧٤٨ .

وقد خرجت مدرسة أخرى جديدة " في بداية العشرينات من القرن العشرين " هي المدرسة الروسية والتي هي من أشهر مدارس الباليه في العالم . فقد جمعت هذه المدرسة بين أسلوب المدرسة الفرنسية وأسلوب المدرسة الإيطالية وهذا بفضل المدرسة فجانوفا التي درست على أيدي المدرسين الإيطاليين والفرنسيين .

وإستطاعت فيما بعد أن تخرج بأسلوب جديد هو أسلوب المدرسة الروسية وقد تخرج من هذه المدرسة أحسن مدرسي الباليه الكلاسيك في العالم من أمثال : (جيردت دوماشيف ، تيخاميروف ، ليجات ، لينيف ، سمير نوف ، بناماريوف ، شيفرت ، بيسارييف ، بيتروف ، بوشكن ، موسيرير ، وريدنكو ، جيرمالاييف ، جابو فيتش) .

ومن السيدات (فجانوفا ، جيرت ، سيمونوفا ، ماي ، كسترافيتسكايا .. إلخ) .

وعلى يد هؤلاء خرج مدرسين عظام كان لهم الفضل في تأسيس مدرسة الباليه المصرية التي بالتالي تخرج منها عديد من المدرسين الأكفاء الذين خرجوا عديد من الراقصين والراقصات ذو مستوى فني عالي .

الفصل الثاني

أنواع العناصر الحركية في فن الرقص الكلاسيكي

التصنيف الحركي في الرقص الكلاسيكي

أنواع العناصر الحركية في فن الرقص الكلاسيكي

تشتمل مناهج الرقص الكلاسيكي على أربع أنواع من العناصر الحركية هم :

١- عناصر حركية يمكن تكرارها .

٢- عناصر حركية غير متكررة .

٣- عناصر حركية عديدة .

٤- عناصر حركية جمالية إنسيابية .

أولاً :- عناصر حركية يمكن تكرارها :

وهذه العناصر الحركية تعتبر عناصر حركية مغلقة بمعنى أنه يمكن أداء الحركة لمرة واحدة وكذلك

يمكن تكرارها . فإذا كان الأداء مرة واحدة فهي بذلك تشتمل على ثلاثة مراحل هم :

١- مرحلة البداية .

٢- مرحلة القمة .

٣- مرحلة النهاية .

أما إذا كانت الحركة مكررة فهنا يشتمل الأداء المتكرر على مرحلتين فقط هما مرحلة البداية ومرحلة

القمة ، أما مرحلة النهاية فهي غير موجودة حيث أنها تندمج مع البداية الجديدة لإمكان تكرار الحركة ،

وبذلك تكون المرحلة الثالثة غير موجودة .

ولا ينصح أن يقال العكس أن مرحلة البداية هي التي ليس لها وجود عند تكرار الحركة ذلك لأن مرحلة البداية هي التي تدفع الأداء لمرحلة القمة ، أما مرحلة النهاية فهي تعتبر إدماج لها مع مرحلة البداية الجديدة وتختلف مرحلة البداية والنهاية تماماً . فإذا كانت مرحلة البداية هي أخذ قوة للإندفاع والتحرك فإن مرحلة النهاية هي فرملة لعودة الحركة من مرحلة القمة وتتمثل هذه الحركات في الرقص الكلاسيك على سبيل المثال في الحركات الآتية :

١- أسامبلية Pas Assemble

٢- إشابيه Pas Echappé

٣- بادي شا Pas de Chat

٤- سيسون فرميه Sissonne Fermeé

٥- بادي باسك Pas De Basque

٦- بريزيه Brisé

ثانياً :- العناصر الحركة غير المتكررة :

وهذه العناصر الحركية تؤدي من خلال بدايات مختلفة ولا بد أن تنتهي بنهايات مختلفة أيضاً وهي لا تتكرر إلا بعامل مساعد أو مع حركات وصل وبما أن هذا النوع من العناصر الحركية لا يؤدي إلا من خلال بدايات مختلفة فمنها تصبح المرحلة الثالثة للعنصر الحركي المساعد هي المرحلة الأولى لأداء العنصر نفسه والمرحلة الثانية هو العنصر الحركي نفسه ويمثل القمة أما المرحلة الأخيرة فهو يتمثل في العنصر الحركي الذي يؤدي بعد مرحلة القمة حتى يعود الجسم إلى حالته الطبيعية قبل الأداء وهذا العنصر الحركي له نفس الثلاثة مراحل أيضاً فنهاية الحركة (قمة الحركة) هي بداية المرحلة الأولى بالنسبة للحركة

المساعدة في الوصول إلى الوضع الطبيعي وتعتبر إمتصاص لقوة نزول الأرجل على الأرض . شكل رقم (٥) .

ويمكن تحديد مراحل الأداء الحركي في هذا النوع إلى مرحلة واحدة هي مرحلة القمة أما مرحلة البداية والنهاية فهما مختلفين فمرحلة البداية هي مأخوذة من المرحلة النهائية للعنصر الحركي المساعد ومرحلة النهاية تعتبر بداية الحركة المساعدة الأخيرة والتي تؤدي بعد عودة الأرجل إلى حالتها الأولى وتشمل حركة القمة للعامل المساعد في الأساس للعنصر الحركي نفسه والمرحلة الثالثة للعامل المساعد هو عودة الأرجل إلى حالتها الطبيعية ولتوضيح ذلك تضرب المثال الآتي :

لأداء حركة مثل حركة جران فوتيه **Grand Fouette** وهي حركة يمكن أدائها على الأرض وفي الهواء وعلى الأطراف **Pointe** ولأداء هذه تقف في الوضع الخاص في الإتجاه **En face** وتؤدي الحركة في الصورة التوضيحية الآتية :

ومن الأشكال التوضيحية نلاحظ أن بداية الحركة كان من الوضع الخامس أما نهاية الحركة فهي في الشكل " أتيتيد كروازيه " **attitude croisée** بالرجل اليمنى . ثم تعود الرجل التي في الشكل اتيتيد إلى وضع **sur le cou-de- pied** حتى يمكن تكرار الحركة .

مثال آخر لحركة مثل كابرؤل **Cabriole**

مرحلة البداية : وهي أداء الحركة ذاتها ، وهي تبدأ من خلال بدايات مختلفة مثل جليساد **glissade** .

مرحلة القمة : وهي أداء الحركة ذاتها ، وهي تشتمل على بداية وقمة ونهاية في مرحلة واحدة . ولتفسير ذلك نشرح حركة جليساد كابرؤل " **Glissade Cabriale** " فحركة جليساد وهي مرحلة بداية وإن كانت لنفسها تشتمل على ثلاثة مراحل أن المرحلة الثالثة لها تعتبر هي مرحلة بداية الحركة المرادة وهي الكابرؤل في نهاية حركة جليساد وتقذف الرجل لأعلى ثم تبدأ المرحلة الثانية وهي القمة التي فيها

ضرب الرجل الأخرى بالرجل الولى ثم عودتها مرة أخرى إلى الأرض لتبدأ المرحلة الثالثة من الحركة وهي عمل دمی بلیه " Demi plié " فترتفع في الهواء لتحداث حركة كابروئل Cabriole .

وعلى ذلك أنه عند محاولة عمل العناصر الحركية غير المتكررة مرات متصلة لابد من وجود حركة مساعدة لحدوث ذلك .

أما المرحلة الأخيرة فهي عمل نهاية من أي عنص حركي آخر مثل " أسامبليه Ensemble " حتى تعود الرجل المرتفعة في الهواء إلى الوضع الخامس الذي بدأت منه الحركة ومن الممكن أن نطرح هنا سؤالاً هل لابد من عمل حركة جليساد لإمكان أداء حركة كابروئل أم أنه يمكن عملها بدونها ؟ وللإجابة على هذا نقول أنه يمكن أداء الحركة ولكن بعامل مساعد آخر من شأنه أن يرفع الرجل إلى أعلى مثل حركة Grand battement jete ثم يلي ذلك أداء الحركة كما سبق .

ولأداء الحركة على الأرض تقف في الوضع الخامس من الإتجاه " ان فاس " en face وهذا هو الوضع العادي وتؤدي الحركة كما في الصورة التوضيحية الآتية بعد :

وهذه العناصر الحركية على سبيل المثال :

١-جران فوتيه Grand Fouetté

٢-بيرويت Pirouette

٣-جميع أشكال الجانيه Pas jete

٤-سيسون أوفير Sissone ouvert

٥-سودي باسك Saut de basque

٦-جانيه انترلاسيه Jete entrelase

ثالثاً :- عناصر حركية عديدة :

وهي التي يكون التصعيب والتطوير فيها هو زيادة عدد مرات أدائها ومثل هذه الحركات يكون لها بداية واحدة ونهايات مختلفة وهي تعتبر من الحركات المتكررة وغير المتكرر ومن أمثلة العناصر الحركية المتكررة مثل : شكل رقم (٦) .

١- تورشانيه **Tour chainés**

٢- توربيكيه **Tour Piques**

٣- فويتيه تورنا **fouetté entourant**

٤- جران جانيه في دائرة **Jete en tournant**

٥- جران تور **Grand tour**

ومن أمثلة العناصر الحركية غير المتكرر :

١- دوران على الأرض للداخل والخارج **Pirouette en dehor et en dedan**

٢- لف في الهواء **Tour en L'air**

رابعاً :- عناصر حركية جمالية إنسيابية :

وهي التي تضاف إما قبل بداية الحركة مثل حركة (بريبارسيون **Preparation**) أو ديجاجيه أو تلك التي تضاف في نهاية الحركة مثل حركة (الانجيه **Allange**).

فالحركات التي تضاف قبل بداية الأداء الحركي مثل حركة ديجاجيه تعتبر مراحلها الأولى والثانية مندمجين بمعنى أن البداية والقمة معا في نفس الوقت أما المرحلة الثالثة وهي النهاية تعتبر مرحلة بداية الحركة المرادة وهي تعتبر من الحركات التي تضاف لتجميل الحركة الأساسية .

أما الحركات التي تضاف قبل بداية الحركة أو نهايتها مثل حركة الانجيه فهي تؤدي بعد المرحلة الثالثة للحركة كنهاية إنسيابية في شكل لا نهائي جمالي ، ومن الملاحظ في مثل هذه العناصر الحركية أن لها درجة اهمية كبيرة جداً ، فالحركات التي تضاف في بداية الحركة مثل البريباراسيون وهو فتح اليدين قليلاً في الأجناب ثم سحبها مرة أخرى لوضع الإستعداد كما في الأشكال فهذا الأداء المقصود منه أخذ أكبر قوة ممكنة للأداء الحركي الذي يلي " البريباراسيون preparation " .

إذا كان الهدف منها إستخدام عنصر القوة كما في حالات القفز مثلاً . ومن الممكن أن يكون الهدف منه إحساس جمالي كما في بداية أداء تكوين التانلييه Temps lié أو تكوين أداجيو Adagio أما إذا كان إستخدامها في نهاية الحركات مثل حركة الانجيه فإن إنسياب حركة الانجيه تساعد الراقص على تخفيف القوة المبذولة وإمتصاص حدة الإصطدام بالأرض .

ومثل هذه الحركات في الرقص الكلاسيكي هي :

١- بليه Pilé

٢- ديجاجيه Degagé شكل رقم (٧)

٣- فاييه Pas faille شكل رقم (٧)

٤- الانجيه Allange

التصنيف الحركي في فن الرقص الكلاسيك

تقسم الحركة في فن الرقص الكلاسيك إلى أربعة اقسام هم :

أولاً : حركات أساسية .

ثانياً : حركات وصل .

ثالثاً : حركات ذات مستوى عالي في الأداء (مهارات حركية) .

رابعاً : حركات تعبيرية جمالية .

أولاً :- الحركات الأساسية :

يشكل هذا البند غالبية الحركات التعليمية الأولية وهي تعتبر الحركات الأساسية للأداء الحركي فيما بعد ، وكذلك أداء العناصر الحركية ذات المستوى العالي ، وفي واقع الأمر أن هذه العناصر الحركية بكل مشتملاتها يستطيع الطالب المختار لدراسة فن الباليه أدائها . فهي في مقدرة الطالب العادي طالما أن إمكانياته الجسمانية لا تعوقه عن الأداء . فمثلاً حركة **Battements Tendus** " هي حركة لا تظهر على المسرح في شكلها الأولى كعنصر حركي ذات أداء خاص داخل أي رقصة ولكننا نجدها ضمن حركات كثيرة وعديدة ولها تأثير على حسن الأداء ولها آثار كبيرة إذا لم تؤدي في بداية تعليمها تعليماً صحيحاً وكذلك أداء كل العناصر الحركية الأساسية ولنضرب مثلاً لذلك حركة الباتما تاندي **Battements Tendus** من شروط أدائها أن تفتح الرجل على إمتدادها في الإتجاه المراد (سواء كان ذلك للأمام أو للجانب أو للخلف) بدون أن تتأثر عظمتي الحوض . أي أن عظمتي الحوض في مكانها الطبيعي ولا بد أن يصل مشط القدم إلى نقطة ثابتة في الإتجاه الواحد عند تكرار الأداء وليس في نقط متعددة أو نقط مختلفة في كل مرة ومن أساسياتها أيضاً أن يكون مشط القدم مشدوداً تماماً وكذلك شد عضلات الفخذين . فإذا لم تؤدي هذه الحركة بالمواصفات والشروط السابقة كان لذلك أثراً على أداء حركات كثيرة مثل :

١- الجري المسرحي **Pas Couru**

٢- جميع حركات الباتيه **Battu** لن تؤدي في الشكل الحرفي السليم .

٣- جميع حركات القفز الكبير والصغير خاصة بعد نهاية الأداء سنلاحظ عدم تمكن الطالب من

الثبات بعد الأداء الحركي .

فمثلاً في حركة كابروئل “ Cabriole ” إذا لم يكن المشط والركبة مشدودين سنلاحظ إنخفاض الرجل بعد أداء الـ Cabriole وهكذا في كل الأداءات .

أما بالنسبة للحركات التي تؤديها الفتيات على " البوانت " فبذلك أي بعدم شد المشط لن تتمكن الفتاة من الحصول على أداء حركي سليم لجميع حركات الـ “ Pionte ” ذلك لأن مشط القدم لابد أن يكون مشدوداً داخل حذاء Pionte ويحدث ما لا يحمد عقباه .

وعلى سبيل المثال أيضا جميع اوضاع الـ “ Preparation ” سواء كان للدوران الكبير أو الصغير Grand et petit tour لا نراها على المسرح في شكلها التعليمي ولكننا إذا أهملنا تعليمها في وضع الإستعداد وكيفية الأداء والمحافظة على التوازن فلن يكون هناك أي عدد من اللفات .

وكل ما نراه على المسرح هو اللفات ولا نرى وضع الإستعداد إلا شكل عابر ليس هدفا للحركة وإنما هو مساعدا لها .

أما الشكل التعليمي فلا يظهر على المسرح أو حتى في الأداء الطلابي بعد ما يتم التعليم الأساسي للدوران ، وكل ما نراه على المسرح أو في صالة التدريب هو اللفات . وعلى هذا فالحركات الأساسية هي عماد جميع الحركات التي تليها .

ومن أمثلة الحركات الأساسية على سبيل المثال :

١- باتما تاندى Battement Tendus

٢- باتما فرابيه Battements Frappes

٣- باتما جانيه Battement Tendus Jetés

٤- دمي وجران بليه Demi et grand pilé

ثانياً :- حركات الوصل :

وهي تمثل جميع الحركات التي تسبق الحركات الأساسية أو تتوسطها حتى ولو كانت الحركة الأساسية مجرد حركة تعليمية .

وحركات الوصل عندما تربط بين حركة وأخرى أو تكون بداية لأداء حركي لا تؤدي مرتين وإلا فإنها بذلك تفقد صفة الوصل ولتوضيح ذلك نقول أنه من الممكن أداء حركة (بادبوريه) التي يمكن أن تؤديها أي عدد من المرات في الإتجاه المراد فهي بذلك تؤدي كحركة وليست حركة وصل .

وبناء عليه يقع عليها شروط الأداء الحركي لها كأداء متميز لأن المشاهد سينظر إليها باستمرار وهي بذلك هدفاً .

أما إذا كانت تربط بين حركة وأخرى أو بداية لأداء حركي فهي تؤدي مرة واحدة فقط وعليه يجب أن تكون حركة سريعة وخاطفة ولا تكون واسعة في تحركها وأن تؤدي فعلاً كعامل مساعد وليس عامل يعوق الحركة . ولنشرح ذلك على حركة " بادي بوريه Pas De Bourrée جران جوتيه " Grand " " Jete فالهدف الأساسي للحركة هو " grand jete " و " Pasde Bourrée " هنا عامل مساعد لأداء الجوتيه .

فإذا لم يكن أداء حركة البادي بوريه سريع وخاطف فسيكون تحميله على الزمن الموسيقي أكثر ، مما يقلل إرتفاع القفز لحركة الجوتيه " Jete " هذا أولاً ولإذا كانت (بادي بوريه) تؤدي بحركة إتساع أي مع التحرك الواسع فسيكون ذلك على حساب إتقان الجران جوتيه فقد إستنفذت قوة القفز أثناء أداء بادي بوريه ولم يعد هناك قوة لدفع الأرض لأداء حركة الجوتيه وأصبحت بذلك عاملاً يعوق الحركة ولا يساعدها .

وبناء على ما تقدم يجب أن تكون حركات الوصل ذات المواصفات الخاصة بالوصل وهي السرعة والدقة لأداء الحركة التي تليها .

ومن حركات الوصل في الرقص الكلاسيك ما يأتي على سبيل المثال :

١- فليك فلاك Flie Flae

٢- بادى يوريه Pas De Bourré

٣- باسيه Passé

٤- كوبيه Coupe

٥- الجري المسرحي Pas Couru

٦- جليساد Pas Glissade

ثالثاً :- حركات عالية المستوى (مهارات الحركية) :

تعتبر هذه الحركات هي قمة ما يمكن أن يقدمه فنان الكلاسيكي حيث أنها تتطلب لأدائها حرفية خاصة ومقدرة شخصية وحيث أن مبدأ الفروق الفردية وارد في فن الرقص إن لم يكن هو الأساس في هذا الفن لذا فليس من الممكن أن يصبح كل من درس فن الرقص الكلاسيك راقص أول أو يستطيع أن يؤدي الحركات الصعبة أو المهارات الحركية الحرفية لفن الرقص الكلاسيكي والعناصر الحركية في فن الرقص تعتمد أساساً على الإمكانيات الجسمية التي تستمر مع الطالب منذ قبوله طالباً لدراسه هذا الفن ليس هذا فقط بل يجب الإهتمام بتنمية هذه الإمكانيات حتى تصبح وسيلة للوصول إلى الهدف فبدون هذه الإمكانيات وبدون تطوير الأداء والإهتمام بتنميتها والرغبة الأكيدة من الطالب والعزيمة القوية منه للوصول إلى درجة عالية في هذا الفن الحركي لا يمكن أن تؤدي هذه المهارات الحركية .

وعناصر المهارات الحركية في فن الرقص الكلاسيكي كثير جداً ومن الخطأ أن يحاول الإنسان أن يحصرها لأن كل يوم فيه ما هو جديد ولن ينتهي الإبتكار إلا بنهاية العالم .

وكل ما يمكن أن يقال في هذا المجال هو أمثلة من هذه المهارات الموجودة حالياً وليست المتوقعة في المستقبل .

تنقسم المهارات الحركية في فن الرقص الكلاسيك إلى :

- ١- حرفية أداء تكنيك سريع على " Demi – Pionte " دمي بوانت وعلى البوانت Pionte .
- ٢- حرفية أداء كم عددي لأنواع اللف (الكبير والصغير على الأرض وفي الهواء) En
L'air Par Terre .
- ٣- حرفية أداء القفزات العالية .
- ٤- حرفية التمكن من التغير والإضافة أثناء القفزات العالية والدوران على الأرض وفي الهواء .

(١) حرفية الأداء التكنيكي السريع :

وتتمثل هذه الحركات في حركات الباتيه .. ويدخل ضمنها أيضاً

١. الانترشاه سيس Entrechats Six

٢. انتراشان ويت Entrechats huit

٣. دسي دسو Dessus – dessous

٤. انتر شاست Entrechats Sept

٥. دوپل كابروئل double Capriole

٦. بريزيه Brisé

٢) حرفية أداء كم عددي لأنواع اللف (الكبير والصغير) :

وتتمثل هذه الحركات في :

أ) بيرويت ان دى هور وآن دى دان Pirouette endehors et endedadans

ب) جران تور في الجنب Grand Tour á la seconde

ج) تور فوتيه هـ ء على البوانت للفتيات “ Tour Fouette “

د) توران دى دان tour en dedans والنهايات في الأشكال الكبيرة .

هـ) تور شائيه Tour chaînés

٣) حرفية أداء القفزات العالية :

ويتمثل هذا في حسن أداء القفزات العالية ويتوقف حسن الأداء على بداية الحركة وشكلها في الهواء وكيفية الإنتهاء منها . ذلك لأنه من الممكن أن تؤدي الحركة في بدايتها متقنة وشكلها في الهواء جميل أما النهاية فتكون سيئة أو تكون بعدم تحكم في الجسم عند النهاية . وهذه الحركات في الواقع كثيرة جداً في فن الرقص الكلاسيك .

ولا يسع المكان لسرد مثل هذه الحركات ولكن وعلى سبيل المثال :

أ) جران جاتيه في كل أنواعها Grand Jete

ب) جران كابروئل في كل اتجاهاتها Grand Capriale

ج) جران فوتيه Grand Fouette

د) تورسودى باسك Tour Saute de basque

هـ) جران جاتيه آن ترلاسيه Grand Jete entrelase

٤) حرفية التمكن من التغيير والإضافة :

الإضافة : ويتمثل هذا البند في إضافة حركات اثناء القفزات العالية ولنضرب هنا مثلاً في حركات Feurette وهي حركة خاص بذاتها وحركة كابروئل وهي أيضاً حركة خاصة بذاتها فمن الممكن أن تضيف هذه الحركات مع بعضها لتصبح كابروئل مع الفوتيه .

التغيير : فيمثل مثلاً في عمل جران جانيه مع إضافة حركة دي سي دي لا “ la “ “ de “ “ c “ “ de “ إليها أو عمل جران روندودي .. جامب ديفلوتيه من خلال القفز Grand rond de jambe developpe وكذلك عمل جران تور في إتجاه الجنب ثم بيرويت سيرلي كودي بيه “ pirouette sur le cou de pied “ .

رابعاً :- الحركة التعبيرية الجمالية :

تشتمل على جميع التعليمية وحركات القفز وحركات البوانت “ pointe “ وكل ما سبق ذكره عند الحديث عن أنواع الحركة الفنية فقد يختلف أدائها بعض الشيء عن العناصر الحركية التعليمية فالهدف من الحركة الفنية هو هدف جديد . يتبع الهدف الأصلي الذي من أجله تؤدي سواء كان هذا الهدف عمل فني درامي أو أداء فني إستعراضي أو مجرد شكل استاتيكي .

فالحركة الفنية هي حركة تعبيرية إرادية لأنها نابعة عن طريق العقل ودرجة تفهم الفنان للموضوع الذي يترجمه إلى حركة فهي تعتبر لغة بلا نطق لساني وهدفها تحقيق وظيفة فنية ولكنها لا تقفد إرتباطها بالأداء العضلي فهي نابعة منه وستظل مرتبطة بالأداء العضلي دائماً وأنه بلاى شك في أن الأداء الحركي العضلي هو الوسيلة للوصول إلى الأداء الحركي الفني .

وتعتبر الحركة الفنية التعبيرية جمالية إذا ما أتقن أدائها إذ أن الأداء السليم للحركة هو في حد ذاته شكل جمال وقد يختلف أحيانا الأداء السليم بين أداء تعليمي وأداء مسرحي للشكل الأول أرابيسك من الصورتين التاليتين فمثلا الشكل الأول أرابيسك التعليمي نلاحظ أن الأيدي تكون قريبة من زاوية ٩٠° أما الشكل المسرحي لنفس الوضع الأول أرابيسك arabesque نجد أن الأيدي في شكل زاوية منفرجة .

الفصل الثالث

جغرافية مسرح الباليه

وصالات تدريسه

يعتمد فن الباليه أساساً على الحركة وهي بالتالي تحتاج إلى مساحة فارغة لإمكان أدائها. وتعمل المساحة الفارغة في مسارح الباليه وفي صالات تدريسه وتدريبه على إستغلالها أفضل إستغلال بحيث يتيح لمصممي الباليه ومدرسي ومدربي هذا الفن أن يشكل من الراقصين أو الطلاب أشكالاً هندسية كثيرة تعمل على إتاحة الفرصة لخلق أفضل الشكال المناسبة للأعمال الفنية ، وهي في مجموعها لا تخرج عن كونها مربعات أو مثلثات أو مستطيلات أو دوائر أو خطوطاً إما منحرفة أو عمودية أو أفقية .

ومسارح الباليه وصالاته لا تختلف عن بعضها حيث أن ما يؤديه الراقص على المسرح من رقصات مختلفة إنما يؤديه أولاً في صالات التدريب إما التابع لها المسرح وإما التابعة لصالات المدرسة أو المعهد الذي يدور فيه التدريب . غير أن الفارق بين مسارح الباليه والصالات هي أن صالات الباليه لها مشتملات أساسية ومواصفات خاصة ، أما المسارح فتختلف بعضها عن بعض في الإمكانيات التي بكل مسرح والمساحة الكلية للمسرح .

ويتم تدريس فن الباليه ومواده المختلفة في صالات مغلقة ذات مساحات واسعة كي تكفي لعدد ليس بقليل من الطلاب ، حتى يتم تعليم المناهج الدراسية لمختلف المراحل التعليمية في إتقان . ذلك لأن مناهج هذه المواد الفنية تشتمل على عناصر حركية تحتاج لتنفيذها مساحة كبيرة ، كما أن بعض المواد الفنية يشترك فيها الطلبة مع الطالبات في الأداء الحركي وفي تشكيلات وفي دخلات مختلفة ، وهذا الأمر يحتاج في حد ذاته إلى مساحة واسعة ، هو بالتالي بفتح المجال للمدرسين لحرية الإبتكار والإبداع لتكوينات وتشكيلات تعود على الطلاب بمزيد من المعرفة والفهم والتمكن ، فتكثر من الإحساس بالمكان مع الإلتزام بالمسافات التي بين الراقصين دون الإخلال عن المطلوب .

وصالات التدريس يجب يجب أيضاً أن تكون ذات أسقف مرتفعة حتى تصبح صالات صحية . فالصالات أصلاً مغلقة وعلى هذا وجب أن تكون مرتفعة الأسقف حتى يمكن أن يتخللها الهواء من خلال

نوافذ كثيرة من شأنها دخول الهواء والضوء المناسب أثناء النهار . والصالات المرتفعة الأسقف صحية حيث أن الطلاب أو الراقصين يؤدون التمارين الحركية بجهد يؤدي إلى العرق الأمر الذي له في النهاية روائح لا تكون مناسبة مع إستمرار العمل لساعات طويلة داخل الصالة أو تغيير الطلاب والراقصين وتبديلهم على الصالات لأن صالات التدريس يتناوب عليها الفصول والتدريبات المختلفة ، ولذا يجب أن تكون صحية من ناحية التهوية وإذا أمكن أن تدخلها الشمس يكون ذلك أفضل .

ووجب أيضاً أن تكون الإضاءة في صالات التدريس معلقة على إرتفاع كبير قدر الإمكان وألات تكون إضاءة صارخة لأن الدارسين يقضون سنوات طويلة في مراحل التعليم داخل الصالات وحتى بعد تخرج الطلاب ويصبحون راقصون ، فهم دائما سيظلون يؤدون تدريباتهم داخل الصالات وعليه يجب أن تكون الإضاءة هادئة حتى لا تضر بنظر الطلاب والراقصين فالمجهود العضلي المبذول مع الإضاءة الصارخة قد يؤدي إلى ضعف الإبصار وهذه نقطة بحث طبية ليس هذا مجالها .

وصالة الباليه تشتمل على أربع حوائط يشغل حائط منها مرآة كبيرة . وهذه المرآة التي تشغل حائطا بأكملها هي بمثابة فتحة المسرح التي تغلق وتفتح بالستارة الأمامية التي من خلالها يشاهد الجمهور العمل الفني المقدم . وعلى هذا تكون المرآة في صالة التدريب من شأنها أن يرى الراقصين ما سوف يقدمونه للجمهور .

وفي بعض الصالات توجد أحيانا مرأتين وإنما أرى أن هذا خطأ لأن وجود مرأتين وإنما أرى أن هذا خطأ لأن وجود مرأتين يؤدي إلى وجود هدفين للطلاب أو الراقص قد يؤدي في النهاية إلى عدم إستطاعة المؤدي أن يوجه أدائه في الإتجاه الصحيح خاصة عندما يكون الراقص حيث التخرج أو يكون المؤدي مازال طالبا في مرحلة التعليم . ويظهر هذا الخطأ واضحا في حركات البيرويت والتور ، " tour " ، " pirouette جران جاتيه ان تورنا " grand jete en tournant " .

أما الثلاث حوائط الباقية فيثبت عليها مسندا خشبيا مزدوجا يطلق عليه (البار) وهو يبعد عن الحوائط بمسافة تتراوح من ٢٠ : ٣٠ سم ومرتفع عن الأرض بمسافة ٨٠ سم للأول و ١٠٠ سم للمستند الثاني . وفي المسارح ترفع هذه " الباربات " ليوضع مكانها ديكورات حسب الموضوع .

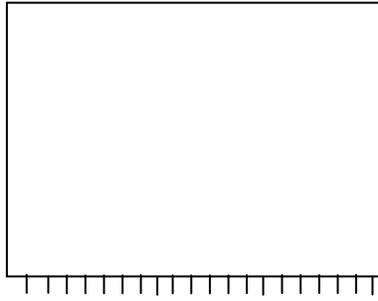
وصالات تدريس فنون الباليه لا يوضع فيها أي قطع موبيليا إطلاقاً . ولا يكون بها سوى كرسي واحد للمعلم ويوضع أمام منتصف الحائط المثبت عليه المرآه . كما يوجد بها بيانو واحد وكرسي يستطيع أن يجلس عليه مصاحب البيانو . ويوضع البيانو بزواوية تسمح للعازف أن يرى الطلاب إما مباشرة أو من خلال النظر في المرآه التي تشغل حائطاً من حوائط الصالة .

ولا يجب أن يكون بصالات التدريس أي صور أو متعلقات أو أي - أنواع من الزروع - فكل هذه الأشياء تسترعى إنتباه المؤدين فينحرفون بأذهانهم إليها تاركين الدرس . ولأن الأداء هنا أدائاً عملياً لذا فله خطورته التي قد تؤدي بالإصابة بالكسور إذا لم يكن الطالب منتبهاً لما يؤديه .

ومن الممكن أن يكون خلف باب الصالة شماعة بها علفات تتساوى مع عدد الطلاب الفصل الدراسي أو يزيد قليلاً ليضع الطلاب " البرانس " الخاصة بهم عليها .

ومسارح وصالات تدريس فنون الباليه إما أن تكون مستطيلة أو مربعة الشكل وقد حددت الكتب المتخصصة في تدريس الباليه حدود الصالة المربعة الشكل بأربع زوايا وأربع حوائط كما في الشكل رقم (١) .

ورقمت كل حائط رقماً فردياً ورقمت كل زاوية رقماً زوجياً ويطلق على الحائط المثبت عليه المرآه بالنقطة رقم (١) حيث يقف عادة مدرس الفصل في منتصفها وتكون الزاوية يسار المدرس الذي يقف وظهره للمرآه هي النقطة رقم (٢) وتتوالى بعد ذلك الأرقام فالحائط يسار المدرس هو نقطة رقم (٣) ثم بعده تكون الزاوية هي النقطة رقم (٤) ثم الحائط رقم (٥) وهو بمواجهة المدرس ثم الزاوية وهي النقطة رقم (٦) ثم الحائط وهي النقطة رقم (٧) وتقع يمين المدرس وأخيراً تكون الزاوية يمين المدرس وهي النقطة رقم (٨) وهذا التقسيم في الحقيقة تقسيماً دونه تقريباً كل من كتب عن تدريس الباليه . حتى أن بعض الدراسات التي قدمت بمعهد الباليه للحصول على درجات علمية (ماجستير ودكتوراه) قد دونت في صفحة من صفحاتها هذا الشكل لتقسيم صالة التدريس .



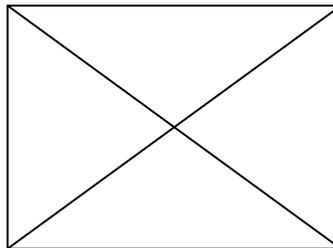
المראה
شكل رقم

ولكن هل هذا التقسيم يعتبر تقسيماً كافياً بحيث يتيح للمتعمم المعرفة الواسعة عن كل الإحتمالات التي تشتمل عليها جغرافية صالة التدريس ؟

بالطبع هذا لا يكفي فهناك إحتمالات كثيرة ومتعددة لم تذكر عنا الكتب المتخصصة ولا الدراسات التي ظهرت مؤخراً أي شئ . ويجب على المدرس الذي يقوم بالتدريس لفنون الباليه ، أن يكون ملماً بها حتى يستطيع أن يوصل معلوماته بوضوح وفهم لطلابه .

وكثيراً ما يحدث أن يعمل مدرس في صالة مربعة الشكل ثم يأتي يوماً آخر فيعمل بالتدريس في صالة مستطيلة فتختلف معه خطوط الإنحراف ذلك لأن خطوط الإنحراف في الصالة المربعة تختلف عنها في الصالات المستطيلة فالقطرين المنصفين لزوايا المربع تكون كل زاوية متعادلة أو متساوية ويتضح ذلك من التحليل الهندسي التالي في الشكل رقم (٢) .

وهو يمثل المربع أ ب ج د إذا وصلنا الزاوية بالزاوية ج بالقطر أ ج وكذلك إذا وصلنا الزاوية بالزاوية ب بالزاوية د بالقطر ب د كما في الشكل رقم (٢) - نجد أن هذه الأقطار منصفة للزوايا القائمة للمربع وتعادل 45° في كل الزوايا وهو الثمان زوايا أ ب د ، د ب ج ، أ ج ب ، أ ج د ، ج د ب ، ب د أ ، د أ ج ، ج أ ب ، وعلى هذا فالأقطار الواصلة بين زوايا المربع وهي قائمة الزوايا تنصفها إلى زاويتين كل منهما 45° .

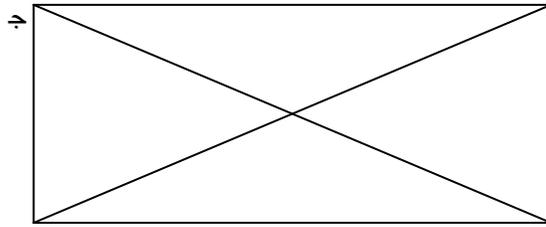


شكل رقم (٢)

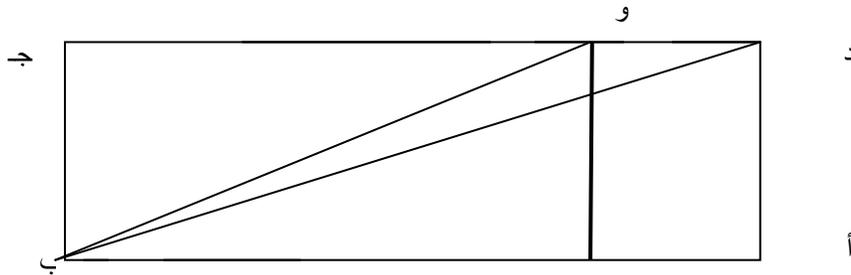
بينما نجد أن الصالة المستطيلة والتي تتمثل مثلاً في المستطيل أ ب ج د شكل رقم (٣) .

نجد أن القطرين د ب ، أ ج لا يقسمان زوايا المستطيل إلى نصفين متساويين .

فالزاوية أ د ب لا تساوي الزاوية ب د ج بل تساوي الزاوية د ب ج بالتبادل (نظرية) . وتختلف زوايا المستطيل الذي يقسمه القطران باختلاف طول ضلع المستطيل فكلما قصر عرض المستطيل كلما زادت درجة زاوية في الحدة وقلت الأخرى وبناء عليه نجد أن القطران المنصفان لزوايا المربع لا ينصفان زوايا المستطيل ويتضح هذا من الشكل رقم (٤) وهو يمثل مستطيل داخله مربع د .



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)

فمثلاً الشكل المستطيل أ ب ج د والشكل المربع ب ج و ع عندما نوصل الزاوية (د) بالزاوية (ب) بالقطر (د ب) ونوصل الزاوية (و) بالزاوية (ب) بالقطر (و ب) نجد أن القطر (و ب) قد قسم الزاوية ع و ج إلى نصفين متماثلين كل منهما ٥٤° وكذلك الزاوية ع ب ج .

بينما القطر (د ب) الواصل بين الزاوية (د) والزاوية (أ ب ج) لا يقسم الزاوية (ج ب أ) إلى نصفين ولا يقسم أيضاً الزاوية أ د ج إلى نصفين متماثلين .

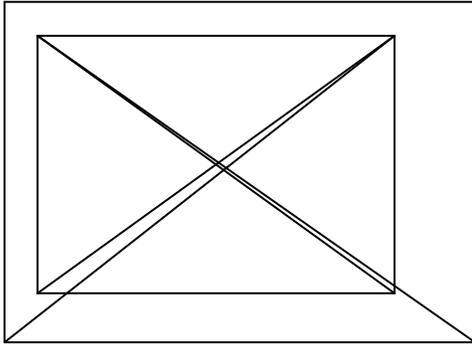
ولذا نجد أن بعض المدرسين حديثي التخرج والطلاب يصعب عليهم تحديد خطوط الإنحراف من صالة مربعة إلى صالة مستطيلة فزوايا الميل (EBAULEMENT) التي تمثل جزءا هاما في الأداء الحركي لفن الباليه تختلف فيه زوايا الإنحراف من صالة مربعة إلى صالة مستطيلة وكما سيوضح ذلك من خلال هذه الدراسة التي تكشف عن جغرافية جديدة لصالات تدريس الباليه سواء كانوا مصممين أو مخرجين أو مدرسين أو راقصين هو اتساع في الأفق يمكن أن تؤدي بهم إلى مزيداً من الإبتكار والإبداع في التشكيلات والتكوينات سواء كان ذلك في صالات التدريس أو على المسارح كما أنها تساعد الراقصين والطلاب على الأداء الحركي مع الإحتفاظ بالشكل العام الذي يرسمه الطلاب أو الراقصين بأجسامهم وأيديهم وأرجلهم لأداء عمل معين يكون التشكيل الهندسي جزءا هاما فيه وعلى سبيل المثال باليهات (شوبنيانا - الفصل الثاني من " جيزيل " - الفصل الثاني والرابع من بحيرة البجع) .

المساحة الكلية والمساحة الفعلية :

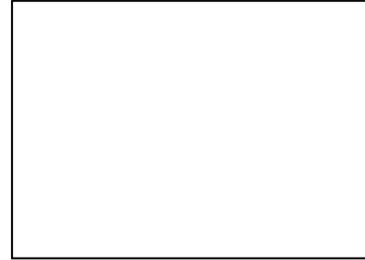
المساحة الكلية لخشبة المسرح أو لصالبة التدريب المربعة هي حاصل ضرب طول الضلع \times نفسه .
أما إذا كانت الصالة مستطيلة فهي حاصل جمع الطول + العرض $\times 2$.

أما المساحة الفعلية لخشبة المسرح أو لصالات التدريب أو التدريس فهي المساحة التي يستطيع الطلاب أو الراقصين الأداء الحركي فيها ز وهي تلك المساحة الكلية مطروحا منها المساحة التي يشغلها مدرس الفصل من الصالة والتي يوجد بها البيانو والمسافة بين المسند الخشبي والحوائط . وكذلك بالنسبة للمسرح فهي المساحة الكلية مطروحا منها ما تشغله الديكورات الموضوعه على خشبة المسرح سواء في الجوانب أو في الخلفية فإذا إفترضنا أن الصالة مربعة كما صورتها غالبية الكتب المتخصصة والأبحاث التي ذكر بها هذا الشكل هي المساحة الفعلية فبذلك لن يكون هناك مكانا لوضع البار أو البيانو أو مكانا لتحرك مدرس الفصل كذلك من المستحيل أن تكون الصالة المربعة كلها مخصصة للأداء الحركي فلا بد من وجود مسافة بين المرآه والطالب المؤدي تسمح له برؤية حقيقية لأدائه .

وعلى ذلك لا يمكن إعتبار أن الصالة المربعة هي مساحة فعلية ولكن المساحة العقلية في الصالة المربعة ستكون مستطيلة الشكل كما يوضح لنا الشكلين (٥ ، ٦) .



شكل رقم (٦)
المساحة الفعلية
وهي المستطيل



شكل رقم (٥)
المساحة الكلية

ولذا فإن الخط الفاصل بين النقط (٢ ، ٦) ، (٤ ، ٨) في الشكل رقم (٦) لا يقسم الزوايا إلى نصفين متماثلين كما سبق إثباته في الشكل رقم (٤) .

ولتحقيق ما جاء بالنسبة للشكل المربع في الكتب المتخصصة والأبحاث يجب أن تكون الصالة مستطيلة كمساحة كلية وغذا طرح منها المساحات التي يجب أن تطرح منها وهي كما ذكرت من قبل تصبح الصالة مربعة الشكل وهنا تكون الأقطار الواصلة بين الزوايا منصفة لها .

وبمراجعة غالبية الصالات الموجودة في معهد الباليه بمصر وجد أنها جميعا صالات مستطيلة الشكل سواء كمساحة كلية أو كمساحة فعلية كما أن غالبية المسارح ومنها مثلا قاعة المؤتمرات نجد أن فتحة المسرح ٢١ مترا بينما العمق وهو يعتبر العرض حوالي ١٧ مترا ، والمسرح الكبير بدار الأوبرا فتحة

المسرح فيه ١٥.٧٠ متراً تقريباً والعمق حوال ٣٤ متراً ، كما أن فتحة مسرح سيد درويش بالقاهرة ١٦ متراً والعمق ١٢ متراً . ويتضح من هذا أن المستطيل هو الشكل السائد في غالبية المسارح .

وبناء على ما تقدم يمكن تحديد جغرافية جديدة لصالات تدریس فن الباليه في شكلها المستطيل .

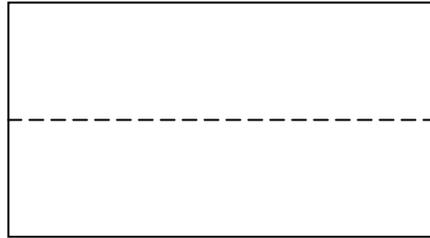
جغرافية مسرح الباليه وصلات تدریسه المستطيلة :

ذكرت من قبل أن المرآه في صالات التدریس تشغل الحائط رقم (١) وتعتبر الأرقام الفردية دلالة على الحوائط والأرقام الزوجية دلالة على الزوايا كما في شكل رقم (١) .

ومن زوايا وحوائط الصالة يمكن الوصول إلى أشكال عديدة توصل بين الزوايا بعضها ببعض والحوائط بعضها ببعض أو الزوايا بالحوائط الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى أشكال كثيرة منها :

أولاً :- خطوط عريضة (أفقية) :

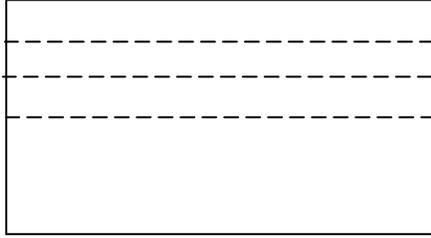
إذا نصفنا الحائط رقم (٣) والحائط رقم (٧) وأوصلنا بخط وهمي كما في شكل (٧) .



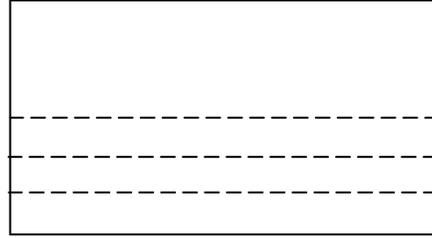
شكل رقم (٧)

أصبح عندنا خطأ أفقياً يقسم الصالة إلى نصفين متماثلين أمامي وخلفي وهذا الخط الأفقي كثيراً ما يستعمل في الأداءات الفردية .

وهذا الخط يمكن أن يتوازي معه عدة خطوط إما في الإتجاه أسفل الصالة أو لأعلى في إتجاه خلفية المسرح ، كما في الشكل (٨ ، ٩) .



شكل رقم (٩)

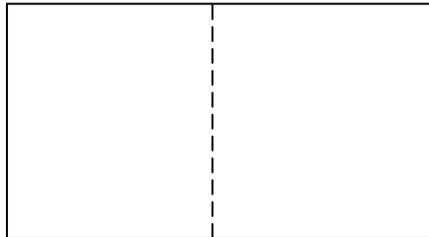


شكل رقم (٨)

وهذا ما نلاحظه مثلاً في أداء الأطياف في الفصل الثاني من باليه " جيزيل " صورة رقم (٥) .

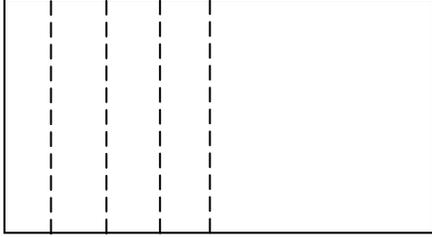
ثانياً :- الخطوط الطويلة :

ويمكن أن يطلق عليها الخطوط الرأسية أو الخطوط العمودية وأول هذه الخطوط الوهمية هو الخط المنصف للحائط رقم (٥) فيصل إلى النقطة رقم (١) شكل رقم (١٠) .

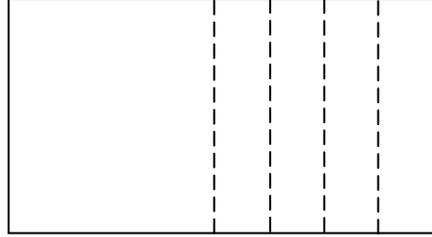


شكل رقم (١٠)

أي أن يكون عمودياً على المرآة وهذا من شأنه أن يعطي التعادل بين شطري الصالة حتى يحدث التوازن في الأداء بين الجزء الأيمن والجزء الأيسر . وهذا الخط العمودي والوهمي يمكن إضافته عدداً من الخطوط الوهمية الموازية له إما يميناً أو يساراً كما في الشكلين (١١) ، (١٢) .



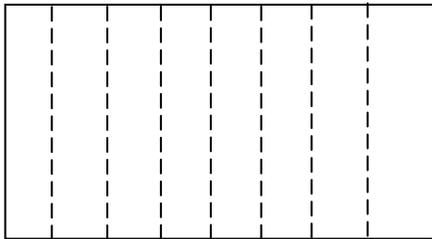
شكل رقم (١٢)



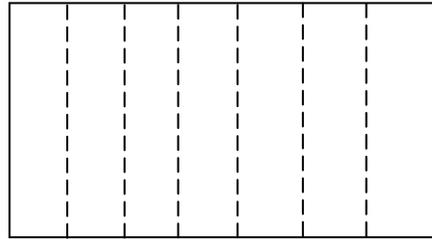
شكل رقم (١١)

وهذه الخطوط من شأنها أن تعطي دخولا للمؤدين من أعلى المسرح إلى أسفل أو العكس ، وهذا مما نشاهده في مجموعة " الكوردي باليه " **corps de Ballet** كما في باليهات جيزيل وشوبنينا وغيرها .

كما يمكن عمل خطوط وهمية عمودية على المرآة باستثناء الخط المنصف للصالة بمعنى أنه يعمل في الحساب أن عدد الخطوط الوهمية العمودية يجب أن تكون عدداً زوجياً فبذلك يصبح الخط المنصف للصالة غير موجود كما في الشكل رقم (١٣) .



شكل رقم (١٤)
عدداً فردياً من الخطوط



شكل رقم (١٣)
عدداً زوجياً من الخطوط

وهذا يعمل على أن يكون عدد المؤدبين عدداً زوجياً . إما أن يكون الخط المنصف للصالة موجوداً في إتجاه اليسار شكل رقم (١٤) .

ونلاحظ الشكل رقم (١٣) في الفصل الثاني من باليه بحيرة البجع عندما دخلت مجموعة " الكوردي باليه " (corps de ballet) . على المسرح في صفين يمين ويسار المسرح تاركين الخط المنصف للصالة لإتاحة الفرصة لدخول " أوديت " أميرة البجع وكأنهم بذلك يرسمون حرس شرف لها ويعظمون دخولها (أنظر الصورة رقم ٦) .

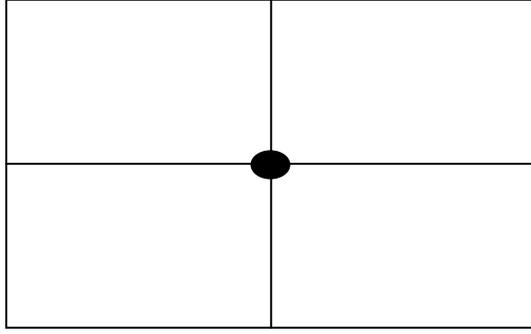
وعند مضاعفة الخطوط الطويلة زوجية كانت أم فردية يراعى أن تكون المسافات المأخوذة بينها تعمل على إتاحة الفرصة لجميع المؤدبين أن يتحركوا دون أن يعرقل كل واحد منهم حركة الآخر بل يعمل في حدوده دون الإنحراف لليمين أو لليسار .. كما إن التحرك لو كان لأي إتجاه فيجب على الجميع أن يتحركوا بمسافات متساوية للمحافظة على الشكل العام لهذه الخطوط حيث أن أي إنحراف لأي مؤدي سوف يشاهده الجمهور .

ومثل هذه الأشكال نجدها كثيرة في الباليهات الكلاسيكية التي يؤديها مجموعة الكوردي باليه (Corps De Ballet) مثل باليه شونبيانا أو بحيرة البجع الفصل الثاني والرابع والفصل الثاني من باليه جيزيل .. إلخ .

ثالثاً :- المحاور :

يمكن تحديد أي موقع في صالة تدريس الباليه أو على مسرحه عندما تتقاطع خطوط الطول والعرض وفي الواقع أن هذه الخطوط كثيرة جداً وتختلف من عمل إلى عمل .

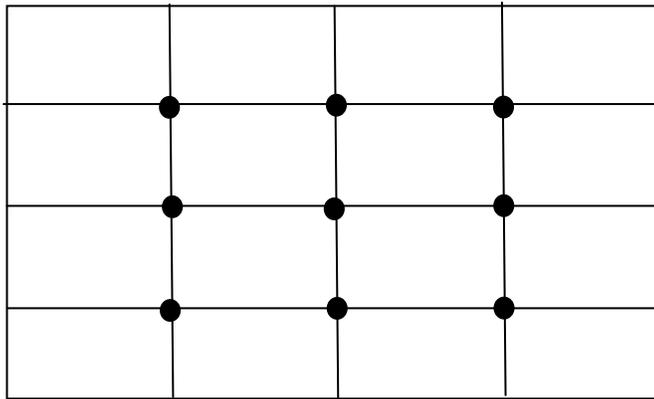
والذي يمكن أن يحددها هو عدد المؤدبين فإذا كان واحد كان موقعه عند إنتقاء الخطين المتقاطعين كما في الشكل رقم (١٥) .



شكل رقم (١٥)

كما أن تقاطع خطي الطول والعرض يقسم الصالة المستطيلة الشكل (شكل رقم ١٥) إلى مستطيلات متساوية اثنين في مقدمة الصالة واثنين في الجزء الخلفي من الصالة وهذا الشكل الوهمي يمكن إستغلاله في أداء المجاميع كما أنه كثيراً ما يستعمل في أداء الراقصين في اللف حول المحور (م) وهم متشابهين الأيدي .

أما إذا كانت الخطوط المتقاطعة كثيرة كان هناك أكثر من موقع ويمكن إستغلاله بتشكيلات كثيرة كما في الشكل رقم (١٦) .

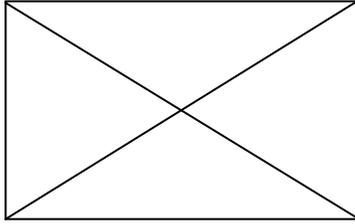


شكل رقم (١٦)

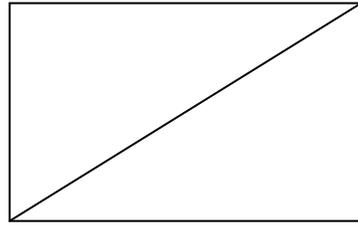
فبعد التقاء ثلاث خطوط طولية بثلاث خطوط عريضة مثلا نجد أن هذه الخطوط وهي ٦ خطوط تلتقي في وسط الصالة أو المسرح في تسع نقط كما هو مبين بالشكل رقم (١٦) ويزداد العدد بزيادة الخطوط المتقاطعة .

رابعاً :- الخطوط المنحرفة :

عند توصيل الزاوية رقم (٦) بالزاوية رقم (٢) بخط وهمي كما في الشكل رقم (١٧) يسمى هذا الخط " دياجنال Diagonal " وهو خط منحرف كذلك يمكن توصيل الزاوية رقم (٤) بالزاوية رقم (٨) بخط وهمي



شكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٧)

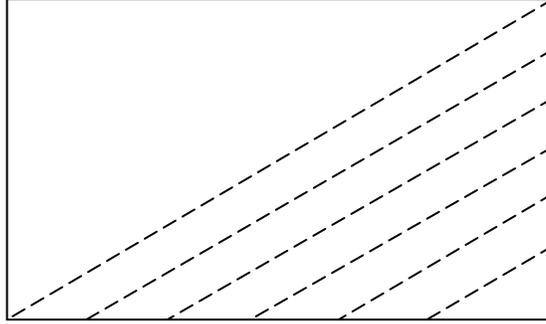
منحرف ك

وهذا الخط الواصل بين الزاويتين ٦ ، ٢ أو ٤ ، ٨ كثيراً ما يستخدم في الرقصات الفردية (VARIATTONS) " فرياسيونات " ومن السهل على كل مؤدي المحافظة على هذا الخط حيث أنه عند أدائه مثلا من النقطة ٦ يرى هدفه أمامه وهو النقطة رقم (٢) .

كما أنه يستخدم أيضاً في رقصات مجموعة " الكور دي باليه " (CORS DE BALLET) فنجد مثلا مجموعة الأطياف في الفصل الثاني من باليه جيزيل قد استخدمت خط الدياجنال الواصل بين النقطة ٤ والنقطة ٨ كما في الصورة رقم (٧) .

والخطوط المنحرفة لا تكون فقط من توصيا الزوايا بعضها ببعض ولكنها يمكن أن تكون أيضاً بتوصيل الحوائط بعضها ببعض ويتضح هذا من الأشكال الآتية :

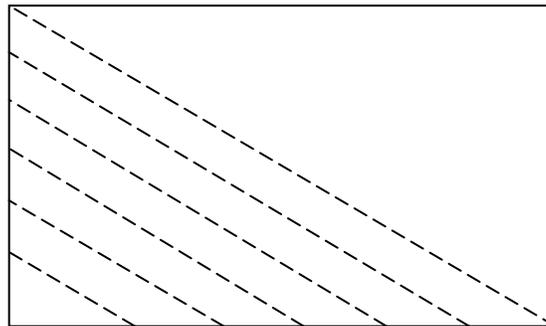
أ) توصيل الحائط رقم (١) بالحائط رقم (٧) بخطوط وهمية رمزية يتناسب عددها مع عدد المؤدين للحركة (شكل رقم ١٩) وعند الأداء الحركي نجد أن كل مؤدي يلتزم بالخط المنحرف الواقف عليه دون الإنحراف إلى خط آخر فيعرقل عمل زميله .



شكل رقم (١٩)

ومن الشكل نجد أن أطول خط دياجنال (DIAGONAL) هو الخط الواصل بين الزاويتين ويتناقص طول هذا الخط كلما بعدنا عنه سواء للأسفل أو لأعلى .

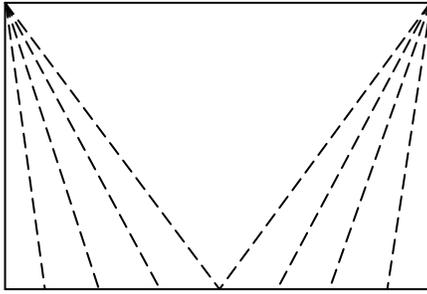
ب) توصيل الحائط رقم (٣) بالحائط رقم (١) بخطوط وهمية رمزية يتناسب عددها مع عدد المؤدين للحركة . شكل رقم (٢٠) وهنا يكون نفس المواصفات التي كانت في (أ) تنطبق على هذا الشكل أيضاً .



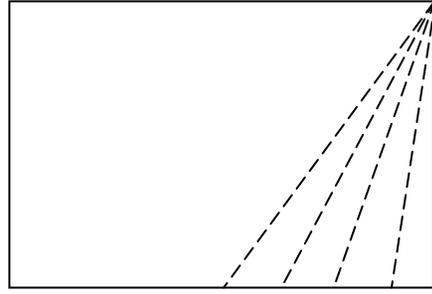
شكل رقم (٢٠)

ج) كما أنه يمكن أيضاً توصيل زاوية من الزوايا لنصف حائط من الحوائط بخطوط وهمية متعددة . فمثلاً يمكن توصيل الزاوية رقم (٦) بنصف الحائط رقم (٠١) بعدد من الخطوط الوهمية التي تأخذ في الإتساع من الزاوية حتى تصل إلى أكبر إتساع لها على نصف الحائط كما في الشكل رقم (٢١) .

أما النصف الثاني من الحائط رقم (١) فيمكنك توصيله بخطوط وهمية من الزاوية رقم (٤) حتى تصل إلى نصف الحائط رقم (٠١) لتملاً الفراغ بنفس الشكل والمقدار السابق كما في الشكل رقم (٢٢) .

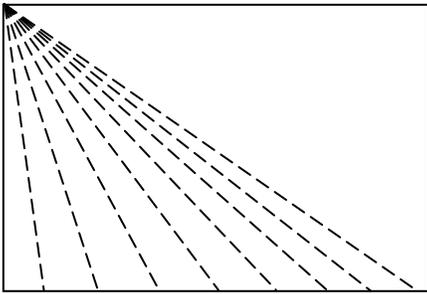


شكل رقم (٢٢)

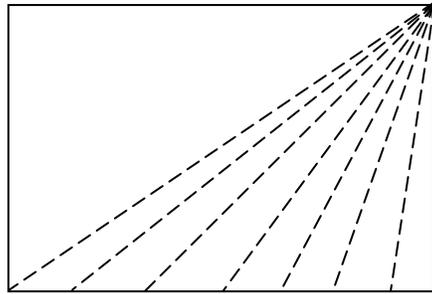


شكل رقم (٢١)

كما يمكن أن تسقط خطوط وهمية إما من الزاوية رقم (٦) أو الزاوية رقم (٤) كما في الشكلين (٢٣ ، ٢٤) على الحائط رقم (١) .

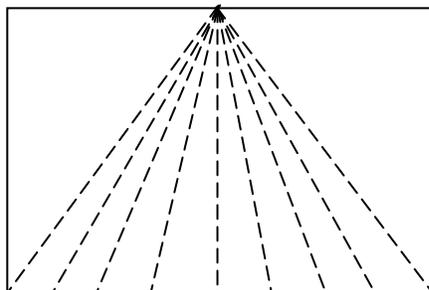


شكل رقم (٢٤)



شكل رقم (٢٣)

(د) من منتصف الحائط رقم (٥) يمكن توصيل خطوط وهمية مائلة تصل إلى الحائط رقم (١) بحيث ترسم أشكالاً هرمية كما في الشكل رقم (٢٥) ..

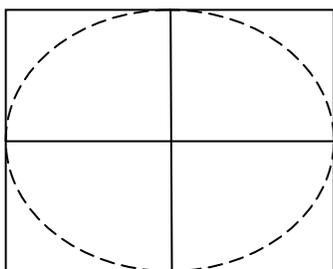


شكل رقم (٢٥)

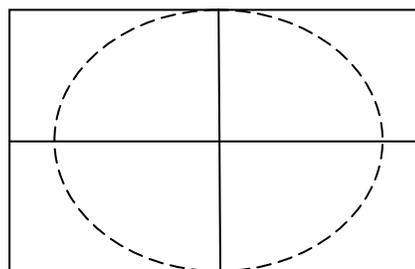
كما يمكن أداء شكل عكسي لهذا الشكل بأن يبدأ رأس حربة من منتصف المسرح متجهاً ناحيتي الزاوية ٦ ، والزاوية ٤ كما في الصورة رقم (٨) .

خامساً :- الدوائر :

تشغل الدوائر عاملاً هاماً في الرقص عموماً وهي تشكل مجموعة ليست بقليلة فمنها الدوائر الصغيرة والدوائر الكبيرة وتختلف الدوائر الصغيرة والكبيرة في نوعيتها وأصغر هذه الدوائر هي التي يؤديها الطالب أو الراقص أو مجموعة المؤدين بحيث تكون أطوال الصالة المستطيلة في المساحة الفعلية هي مماساً لهذه الدوائر شكل رقم (٢٦) (صورة رقم ٩) أما إذا كانت الصالة على شكل مربع فتكون حدود أضلاع المربع هي المماس للدائرة وكما يتضح من الشكل رقم (٢٧) .

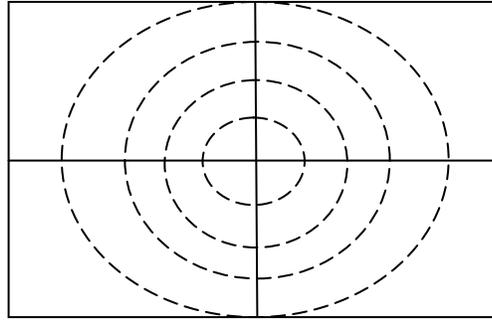


شكل رقم (٢٧)



شكل رقم (٢٦)

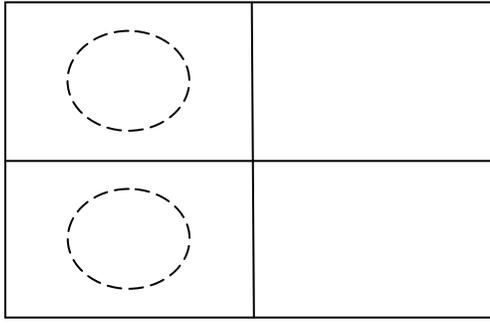
كما يمكن عمل دوائر في مختلف أجزاء المسرح أو صالة التدريس تعمل على إيجاد بعض التشكيلات المختلفة التي يرسم بها مصمم الباليه أشكال جمالية من خلال هذه الدوائر (مثل زهرة تتفتح) وتختلف من عمل فني إلى عمل فني آخر ولها أشكال عديدة نذكر منها عدة أشكال أولها دائرة كبرى يمكن أن يؤدي بداخلها دوائر أصغر منها شكل رقم (٢٨) .



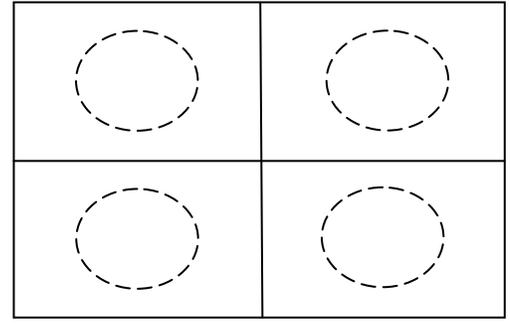
شكل رقم (٢٩)

وإذا قسمت الصالة أو المسرح بخطي الطول والعرض الوهميين بحيث يقسمان الصالة أو المسرح إلى أربع مستطيلات متساوية إستطعنا أن نشكل دوائر مختلفة منها :

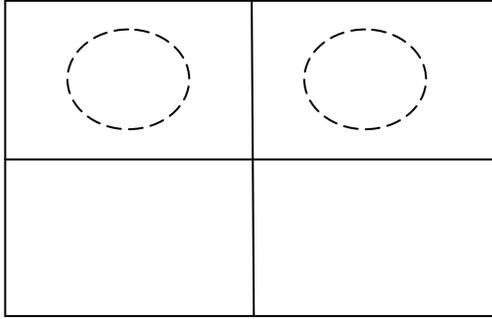
١- يمكن عمل دائرة في كل مستطيل من المستطيلات الأربعة ولا يشترط في هذه الدوائر أن تكون أطوال أضلاع المستطيل مماساً لها حيث أنها لا تعمل في تلاحم مع بعضها البعض بل تعمل كل دائرة في حدود ذاتها كما في الشكل رقم (٢٩) كما يمكن إستخدام الدائرتين إما اليمين فقط أو اليسار فقط كما في الشكل رقم (٣٠) .



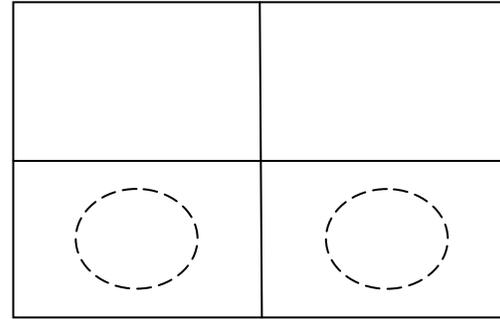
شكل رقم (٣٠)



٢- يمكن إستغلال المستطيل الأماميان في عمل دائرة واحدة في كل منهما شكل رقم (٣١) كما يمكن إستغلال المستطيلان الخلفيان في عمل دائرة في كل منهما شكل رقم (٣٢) .

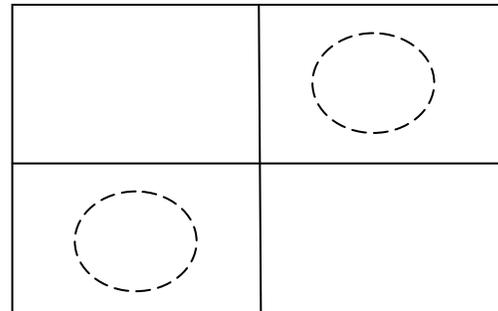
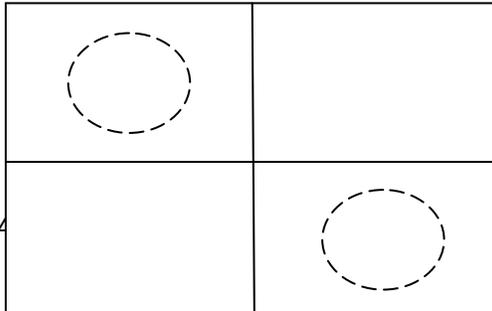


شكل رقم (٣٢)

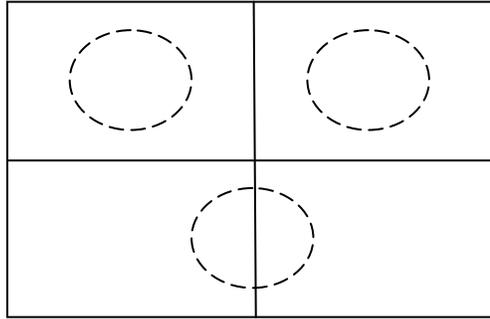


شكل رقم (٣١)

٣- يمكن إستغلال المستطيل العلوي الأيمن مع المستطيل الأمامي الأيسر في عمل دائرة داخل كل منهما شكل رقم (٣٣) . كما يمكن إستغلال المستطيل العلوي الأيسر والمستطيل الأمامي الأيمن في عمل دائرة في كل منهما شكل رقم (٣٤) .

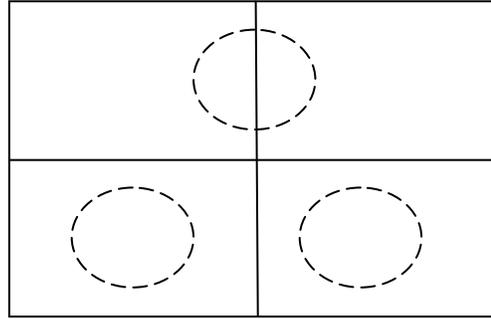


٤- يمكن إستغلال المستطيلان الخلفيان وجزء من المستطيلان الأماميان يعمل ثلاث دوائر اثنتين منهما في كل مستطيل خلفي والثالثة تتوسط المستطيلان الأماميان بحيث يكون قطرها هو الخط الوهمي العمودي الساقط من النقطة (٥) إلى النقطة رقم (١) كما في الشكل رقم (٣٥) .



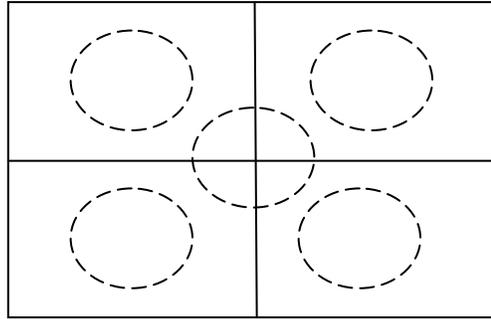
شكل رقم (٣٥)

ويمكن عمل العكس بحيث تكون الدائرتان في المستطيلان الأماميان وتكون دائرة واحدة بين المستطيلان الخلفيان بحيث يكون الخط الوهمي العمودي المنصف للصالة هو قطر الدائرة كما في الشكل رقم (٣٦) .



شكل رقم (٣٦)

٥- يمكن عمل خمس دوائر بإستغلال الأربع مستطيلات الوهمية بعمل دائرة داخل كل منهما ، أما الجائرة الخامسة فتكون في وسط المستطيل الكبير بحيث يكون مركزها هو التقاء خطي الطول والعرض كما في الشكل رقم (٣٧) .



شكل رقم (٣٧)

سادساً :- الأقواس :

يمكن عمل أقواس من تنصيف لكل الدوائر المذكورة سواء كان القوس لداخل الصالة أو لخارجها .

صورة رقم (١٠) .

الخلاصة :

نستخلص من هذا الفصل أن :

١- جغرافية مسرح الباليه وصلات تدريسه ليست هي فقط ما جاء في هذا العمل .

فهذا العمل ما هو إلا جزء من كل لم يكتشف بعد وأن هناك الكثير والكثير يمكن إستخلاصه من خلال هذا العمل . والعمل به في أشكال غير التي دونت هنا .

٢- أن الخطوط المنصفة لزوايا المربع لا تنصف زوايا المستطيل وذلك بلائثبات العلمي .

وعليه نجد أن الطلاب عندما يبدلون الصالات من صالة مربعة إلى صالة مستطيلة نجد أن زوايا الميل تختلف عندهم . فالطالب عندما يقف في الصالة المربعة على خطوط الإنحراف نجد أن زاوية ميله تكون 50° أما عندما يقف الطالب على خطوط الإنحراف في الصالة المستطيلة يكون الطالب الواقف قرب الزاوية أ ب ج .

وتزداد حدتها كلما قصر عرض المستطيل . راجع شكل رقم ٠٤) .

٣- أن أنسب صالات التدريس والتدريب هي الصالات المستطيلة في المساحة الفعلية وذلك بناء على القياسات التي قيمت بها لغالبية الصالات الموجودة بمعهد الباليه .

٤- من خلال ما جاء بهذا العمل يجب أن تكون الصالة خاوية من كل ما هو من شأنه أو يعوق سير الدراسة العلمية بها .

الفصل الرابع

الإنفعال الحركي على مسرح الباليه

يعتمد فن الباليه على الحركة كعنصر أساسي لترجمة العمل الفني المطلوب ، فالحركة لا غنى عنها في فن الباليه ، وعلى هذا قسمت الحركة إلى عناصر أدائية لها المنهجية الخاصة بها وهي تختلف من مادة فنية إلى مادة فنية أخرى ، فعرض الباليه المقدم على المسرح قد يشتمل على باليهات كلاسيكية أو باليهات **Demi Classic** أو حفل منوعات يشتمل على عناصر مختلفة وألوان عديدة من الرقص . وسواء كان هذا أو ذلك فالحركة في كل أنواع الرقص هي الأساس له . وحيث أن الحركة هي الأساس فقد تناولها المتخصصون بشئ من الإهتمام لتطويرها وإبراز وإظهار الإمكانيات الحركية الموجودة عندنا حتى وصل هذا الفن إلى الإستقلال بذاته وأصبح من الفنون الرفيعة التي لها أسلوبها في الأداء ولها أيضاً جمهورها الكبير .

ولكن هل يكفي أن يتعرف طالب هذا الفن على العنصر الحركي مجرد معرفة نظرية أم أن العمل العضلي حتى يتم بصورة جيدة يمر بعدة مراحل حتى يصل الطالب بأدائه إلى المستوى العالي والعالمي ؟
ويأتي الجواب على هذا السؤال من خلال هذا الفصل الذي يحتوي على أهم المراحل التي يمر بها المتعلم حتى يتمكن في النهاية من الأداء الحرفي الجيد والأداء الفني التعبيري .

وأول هذه المراحل هي مرحلة التعليم :

أولاً :- مرحلة التعليم :

وفيها يتم تعليم كل عنصر حركي منفرداً تعليماً بطيئاً حتى يمكن أن يكون مفصلاً وموضحاً لكيفية الأداء ، وكذلك لكي تظهر الأخطاء التي يمكن أن تحدث خلال الأداء ، ويتعرف المتعلم على العنصر الحركي كأسم له أولاً ثم كيفية بداية الحركة ثم قمة الأداء وكذلك يجب أن يتعرف على كيفية إنهاء الحركة وهذه الأربع نقاط ضرورية في حالة التعليم الأساسي لأي عنصر حركي حيث أن الأداء إذا تم دون

توضيح الحركة فلن يستطيع أن يتطور بالحركة . ومرحلة التعليم هذه يتعرف فيها الطالب أيضاً على كل جزئية من أجزاء الحركة ويكون فيها التعليم دون أي إضافات على الحركة سواء قبل الحركة أو بعدها حتى يكون جهده كله مركزاً على الحركة فقط .

والحقيقة أن الحركة في بداية أدائها في مرحلة التعليم يكون شكلها غير مقنع وبدائي والمدرس المتمرس على مهنة التعليم لا ييأس من هذا الشكل فهو يعرف تمام المعرفة أن هذا الشكل سوف يتقدم ليصل إلى الشكل النهائي للحركة بعد مرورها بعدة مراحل قادمة . إما بالنسبة للطالب نفسه فهو لا يرى الحركة ذاتها على نفسه ولكنه يستطيع أن يراها على الآخرين ويتعرف على الخطأ والصواب من خلال عمل زملائه .

وكثيراً ما يحدث أن يركز الطالب إنتباهه على جزء معين من أعضاء جسمه فيفقد بذلك سيطرته على جزء آخر قد يكون أكثر أهمية . ويتأرجح في هذه الحالة حتى يستطيع أن يتحكم في الأداء الحركي عن طريق السيطرة الكاملة على جميع أعضاء جسمه ويتضح ذلك جلياً في تعليم حركة " بيرويت " والتي يجب أن يقف الطالب على رجل واحدة مرفوعة على مشط القدم **Demi Pointe** والرجل الأخرى في وضع الـ **Sur Le- Cou- De- Pied** واليدين في الوضع الأول والرأس والنظر في إتجاه الأمام بمستوى أفقي يحدد بطول الطالب فعند إتقان كل هذه الحركات يبدأ المدرس في محاولة عمل لفة واحدة مع الإحتفاظ بالشكل السابق ذكره .

هنا نجد أن الطالب يفقد الشكل السابقة ذلك لأن تركيزه قد إنصرف إلى شئ آخر وهو اللف فيفقد سيطرته على أحد أعضاء جسمه أو أكثر من عضو وهكذا . وهذا مثال واحد لتقريب المفهوم والأمثلة مثيرة جداً تكاد في كل عضو حركي .

وعلى ذلك لا يصل الطالب إلى الأداء الأمثل مرة واحدة لأنه لا يزال في مرحلة التعليم التي يتعرف فيها على كل التفاصيل الدقيقة والصواب والخطأ مجرباً بنفسه .

وفي هذه المرحلة أيضاً يكون زمن أداء الحركة أطول منه في المراحل التالية لها .

وتكون الحركات ذات الزوايا المنفرجة تؤدي بزوايا حادة والعكس صحيح ولنضرب هنا أمثالا سريعة فحركة الاتييد Attitude يجب أن تؤدي والزاوية بين الساق والخذ تكون زاوية منفرجة بينما نجدها في مرحلة التعليم يؤديها الطلاب والزاوية بين الخذ والساق زاوية حادة وحركة مثل ديفلوبيه Développé يجب أن تؤدي في زاوية ٩٠° فأكثر فنجدها في مرحلة التعليم تؤدي بزوايا أقل من ٩٠° .

ونجد أيضاً أن الحركات التي تحتاج إلى إستدارات في شكل الأيدي أو حركات رسم دوائر على الأرض أو في الهواء بالأرجل مثل حركة (Rond de jambe en l'air) نجد أن الدوائر التي يرسمها الرجل على الأرض غير متناسقة وذلك كله يرجع إلى عدم السيطرة الكاملة في بداية هذه المرحلة على المجموعات العضلية التي تؤدي العنصر الحركي .

ونجد أيضاً أن الأداء الحركي لا يكون مسلسلا وإنسيابيا بل نجده متقطعاً ويطول ويقصر ويسرع ويبطئ في أثناء الأداء وكذلك نجد أيضاً أن الحيز المكاني المفروض أن تؤدي الحركة داخله ليس منتظماً فقد تأخذ الحركة حيزاً ضيقاً أكثر من اللازم أو حيزاً أكبر من المفروض ويتضح ذلك مثلاً في حركة جليساد " Glissade " أو سيسون فرميه Sissonne Fermée أو سيسون أوفير Sissonne ouverte .

ومرحلة التعليم في واقع الأمر لا تختص بسنة دراسية محددة لأنها موجودة في كل مرحلة من مراحل التعليم . وفي كل مرحلة من مراحل السن . فلو أراد إنساناً كبيراً أم صغيراً أن يتعلم شيئاً جديداً فسوف نجده يمر بالحركة التي يريد أن يتعلمها بنفس الحالات التي ذكرت سلفاً ونجده ينطبق عليه القواعد والشروط التي في هذه المرحلة .

ولا يزال الطالب في مرحلة التعليم حتى نجده مسيطراً على الحركة بمجموعاته العضلية ونجد أن الحركة أصبحت إنسيابية وبدأت تأخذ شكلاً جديداً يقترب من الشكل الصحيح لها من حيث الأداء والزمن المتساوي والمساحة المناسبة فهنا يستطيع المدرس أن ينتقل بها إلى المرحلة التالية وهي مرحلة الممارسة .

ويمكن أن نحدد خصائص هذه المرحلة في عدة نقاط هي :

١- يتعرف الطالب في هذه المرحلة على العنصر الحركي في كافة مراحلها وهي إسم العنصر وكيفية بدايته وإلى أي مدى يجب أن يصل وكيف ينهيه " كذلك يتعرف على الأداء الصحيح من الأداء الخاطئ " .

٢- الزمن الموسيقي المستخدم في هذه المرحلة يكون أكبر منه في المراحل التالية لها .

٣- الحيز المكاني الذي تؤدي فيه الحركة غير منتظماً ويتأرجح بين المساحة الكبيرة والصغيرة .

٤- الحركة تكون غير منتظمة الزوايا كما يجب أن تكون . كما أنها لا تكون سلسلة ولا تكون إنسيابية .

٥- مرحلة التعليم لا تختص بسن معين أو بسنة دراسية معينة ولكنها مرتبطة بالمادة التي يراد تعليمها .

٦- تكون السيطرة على المجموعات العضلية ضعيفة وغير كاملة .

٧- العناصر الحركية مفرطة في التوقيت .

ثانياً :- مرحلة الممارسة :

الممارسة هي التدريب المستمر على الأداء الحركي ومحاولة الوصول من خلاله إلى درجة الآلية في الأداء حتى تصبح الحركة طبيعية في أدائها . وفي هذه المرحلة يحاول الطالب الوصول إلى الشكل الدقيق للحركة . ولا يتم ذلك إلا تدريجياً ومن خلال الممارسة المستمرة حتى يصبح الطالب مسيطراً سيطرة تامة على مجموعاته العضلية المختلفة المؤدية للعنصر الحركي ويظهر ذلك عندما تصل الحركة إلى شكلها

النهائي من حيث الزمن الموسيقي المفروض أن تشغله ومن حيث الحيز المكاني الذي تتحرك فيه الحركة

وتصبح الحركة هنا إقتصادية في المجهود الأمر الذي يعطي فرصة للممارسة أكثر من عنصر حركي منم زمن أقل ، فبعد أن كانت الحركة تشغل زمناً موسيقياً أكبر في المرحلة السابقة نجدها هنا تشغل زمناً موسيقياً أقل .

وعند التدرج في الزمن الموسيقي في الأداء الحركي لفن الباليه نجد أن الأداء الحركي المتطور يشغل زمناً موسيقياً يعادل نصف الزمن السابق في مرحلة التعليم .

ولتوضيح ذلك نضرب مثلاً بسيطاً أنه عند أداء حركة على مازورتين بزمن موسيقي ٤/٤ نجده عند تطوير الحركة في مرحلة الممارسة يقل إلى نصف عدد المازورات فيصبح أداء الحركة في مرحلة الممارسة يقل إلى نصف عدد المازورات فيصبح أداء الحركة على مازورة واحدة بزمن والمدرس الماهر يستطيع الوصول إلى هذا الزمن الجديد دون أن يرهق الطالب بالعودة إلى مرحلة التعليم . وذلك عن طريق التفاهم مصاحب البيانو أثناء أداء الحركة على ال ٢ مازورة ٤/٤ أن يسرع الإيقاع قليلاً في أداء الحركة على ٢ مازورة ٤/٤ فيتعود الطالب بالتالي على السرعة في الأداء ثم ينتقل إلى مازورة واحدة ٤/٤ ، وهنا أيضاً بالتفاهم مع مصاحب البيانو يجعل السرعة أبطأ قليلاً . وهنا نجد زنة عند تقليل المازورات سيصبح من السهل على الطالب الانتقال بالأداء على الموسيقى المطلوبة . وخاصة عندما يستخدم مصاحب البيانو الإيقاع البطئ قليلاً ثم يسرع فيه حتى يصل إلى المطلوب وذلك تحت إشراف المدرس .

وفي هذه المرحلة أيضاً يصل الطالب بالأداء الحركي إلى الحيز المكاني المضبوط الذي يجب أن تشغله الحركة ، فبعد أن كانت الحركة تؤدي في مكان أضيق من اللازم أو أوسع من اللازم في بداية المرحلة التعليمية أصبحت الحركة هنا تؤدي في الحيز المكاني الطبيعي لها . وهذا ناتج من سيطرة الطالب الكاملة على عضلاته والتحكم فيها وتوجيهها التوجيه الصحيح . ويستطيع المدرس الماهر أن يستغل ذلك في إعطاء الفرصة للأداء الحركي الجماعي لأن كل طالب سوف يؤدي الحركة في مكانها الطبيعي دون أن يتعدى طالباً على الآخر في مكانه .

ومن مميزات هذه المرحلة هي إستقرار الحركة في جسم الطالب فنجده يؤديها بسهولة ويسر .

ويمكن أن نحدد خصائص هذه المرحلة في النقاط التالية :

- ١ . وصول الحركة إلى الحد الزمني والمكاني المفروض لها .
- ٢ . يمكن إستغلال المكان بإتاحة الفرصة لأكثر من طالب في ممارسة الحركة حيث لن يتعدى طالب على مكان الطالب الآخر .
- ٣ . تصبح سيطرة الطالب على عضلاته سيطرة كاملة .
- ٤ . يصل الطالب بالأداء الحركي إلى الشكل الدقيق للعنصر الحركي في سهولة ويسر .
- ٥ . يتوفر جهد الطالب مما يتيح له فرصة تعلم عنصر حركي جديد .
- ٦ . تصبح الحركة إقتصادية في الوقت مما يسمح بإستغلال الوقت في زيادة التعلم لعناصر حركية جديدة أو زيادة الممارسة بعناصر حركية موجودة .
- ٧ . تصل الحركة إلى درجة من الآلية في الأداء وهو ما يجعل المدرس ينتقل بطلابه إلى المرحلة التالية لمرحلة الممارسة وهي مرحلة الربط الحركي .

ثالثاً :- مرحلة الربط الحركي :

هذه المرحلة في الواقع دائمة البداية ، فما أن يتمكن الطالب من أداء حركة عن طريق الممارسة إلى ويجد نفسه مضطراً أن يقدم العنصر الحركي في تمرين يشتمل على أكثر من عنصر حركي أو تكوين به مجموعة عناصر حركية .

ويصبح العنصر الحركي هنا جزءاً من كل بعد أن كان هو الكل في مرحلة التعليم أو الممارسة ،
والتمرين أو التكوين هنا يمر من جديد مروراً سريعاً بمرحلة التعليم وهي هنا حفظ ترتيب العناصر الحركية
وارتباطها ببعضها من الأداء الموسيقي . ثم يمر بمرحلة الممارسة وهي المرحلة الثانية والتي يمارس فيها
الطالب العمل العضلي حتى يصل بالتمرين أو التكوين إلى مرحلة الآلية في الأداء .

ويمكن تلخيص خصائص مرحلة الربط الحركي في النقاط التالية :

١. أنها مرحلة دائمة الوجود فما أن ننتهي من مرحلة التعليم والممارسة إلا ونجد أنفسنا
مضطرين إلى دمج ما أتقناه في صورة تمارين وتكوينات الهدف منها الوصول إلى المستوى
العالي في الأداء الحرفي .

وهي في الحقيقة مرحلة لا تنتهي بالنسبة لفن الباليه فما أن تنتهي سنة دراسية إلا
وتبدأ سنة دراسية أخرى بها مناهجها . وبها من الصعوبات ما يلزم وأن يحطمها الطالب
ليكتسب المهارات الخاصة وحتى بعد التخرج وفي فرق الباليه . ما أن تنتهي عمل فني إلا
ويبدأ عمل فني آخر ويجد الفنان نفسه في نفس هذه المرحلة وكأنه يبدأ من جديد .

٢. يشترط في وجودها وجود أكثر من عنصر حتى يتم الربط بينهما .

٣. تشتمل على جميع العناصر الحركية الأساسية والوصلية .

٤. مرحلة الربط نفسها تشتمل على المرحلتين السابقتين . فهي مرحلة تشتمل على مرحلة
التعليم وذلك عند حفظ ترتيب العناصر الحركية ثم أنها تشتمل أيضاً على مرحلة الممارسة
لأن الطالب يستمر في أداء التمرين أو التكوين حتى يصل به إلى درجة الأداء الآلي
لمجموعة العناصر الحركية التي يشتمل عليها التمرين أو التكوين .

٥. تعتبر مرحلة الربط الحركي هي بداية إكتساب المهارات الحركية .

٦. يتم فيها التحكم بين الأداء الحركي في الزمن المطلوب والمكان المفروض .

٧. يمكن إعتبار أن قمة الربط الحركي هي عندما يصل الأداء إلى الشكل المالي ويكون انتباه وتركيز الطالب بعيداً عن المفردات والتفصيلات الأدائية التي يجب أن تكون تلقائية ويعتبر هذا إستعداداً للدخول في المرحلة الرابعة وهي مرحلة الإنفعال الحركي .

رابعاً : مرحلة الإنفعال الحركي :

" تمهيد "

بعد مرور الحركة خلال الثلاثة مراحل السابقة ، لا نستطيع أن نقول أن الحركة هنا يمكنها أن تعبر عن معنى ، بل هي حركة مجردة تشابه الحركات الرياضية ، ولكي نفرق بين الحركات الرياضية البحتة التي تبعد عن إعطاء المشاهد أي مضمون أو معنى درامي وعن الحركات الفنية في فن الباليه والتي من خلالها نستطيع أن نوصل معنى أو مضموناً درامياً للمشاهد ، وجب لهذه الحركات أن يكون لها أدائاً فنياً ذات صفات معينة حتى تصبح الحركة صالحة أن تعبر عن الحدث المقصود .

فإن ما يتعلمه الطالب أثناء المراحل الدراسية المختلفة من مواد فنية داخلها عناصر حركية متنوعة يصل بها الطالب أحياناً إلى المستوى العالي من الأداء الآلي التلقائي . ليس هو الذي يدفعه ويحدد اتجاهاته نحو القوى الإنفعالية المختلفة حتى يستطيع أن يدرك مدى الدرجة الإنفعالية المطلوبة للوصول إلى المفهوم الدراسي ، ولكنها هي الوسيلة التي بها يستطيع فنان الباليه أن يترجم القوى الإنفعالية الداخلية (الإحساس والشعور) لتتناسب مع العوامل الخارجية (مثل الموسيقى - الموضوع - المكان - الراقصين ... إلخ) للتعبير عن الحدث في توقيت زمني بأداءً حركياً في تكوين ديناميكي كان أو إستاتيكي ..

فكلما كان هناك ملائمة وإنسجام وتوافق للقوى الداخلية مع القوى الخارجية استطاع فنان الباليه أن يوصل للجمهور كل ما يريد توصيله من خلال أدائه الحركي السليم وأدائه التعبيري المفهوم في توقيت زمني محدد .

ويتوقف الأداء الحركي الإنفعالي على النقاط التالية :

١ . الإمكانية الجسمانية .

٢ . الإستعداد الفطري لفن الباليه .

٣ . الظروف الملائمة .

٤ . الأداء الحركي الجماعي .

١ - الإمكانية الجسمانية :

وهنا يحضرني سؤالاً . هل الأداء الحركي الإنفعالي الذي يتوقف على الإمكانية الجسمانية متساوٍ عند كافة الطلاب ؟

وللإجابة على هذا السؤال يجب التعرض لبعض العوامل الأساسية التي تحدد قدرات الطالب فنياً .

ففي بعض الأحيان يكون هناك طلاباً لديهم الإمكانية الجسمانية الممتازة ولكنهم فقراء في إمكانية توصيل الأداء الحركي الإنفعالي للجمهور . وتقف قلة درجة قدرتهم الإنفعالية حائلاً للوصول إلى الأدوار الرئيسية في فن الباليه .

وفي أحيان أخرى نجد طلاباً أقل في إمكانياتهم الجسمانية ولكنهم يمتلكون ثقة طبيعة وحضوراً مسرحياً وشجاعة عالية يستطيعون من خلال هذه القدرات الخاصة وغيرها أن يوصلوا الأداء الحركي الإنفعالي للجمهور . وهم بذلك يبرزون أنفسهم فيصلوا تدريجياً إلى الأدوار الرئيسية في الأعمال الفنية ذات المستوى الأدائي الخاص .

أما عندما تتوافق الإمكانيات الجسمانية مع القدرات الإنفعالية فهنا نجد أن فنان الباليه في إستطاعته الجمع بين الأداء الحركي المهاري مع الأداء الحركي التعبيري ليصل في النهاية إلى عرض شامل بين التكوين التمثيلي والتكوين الحركي .

وهذا الفنان في الحقيقة يعتبر من القدرات الخاصة . فهو يجمع بين تشغيل المجموعات العضلية الكبيرة في أدائه الحركي المهاري والمجموعات العضلية الصغيرة سواء كانت بعضلات الوجه أو أطراف الأصابع أو أي مجموعات عضلية صغيرة أخرى يكون من شأنها توصيل التعبير المفهوم إلى الجمهور دون عناء له وللمشاهد وهذه هي القمم التي يجب أن يصل إليها فنان الباليه . (صورة رقم ١١) .

ويتضح مما سبق أن هناك ثلاثة درجات متفاوتة في الإنفعال والإمكانية الجسمانية تتلخص في الآتي :

١ . إمكانية جسمانية ممتازة مع قدرات إنفعالية عالية .

٢ . إمكانية جسمانية بدون قدرات إنفعالية .

٣ . قدرات إنفعالية مع إمكانية جسمانية ضعيفة .

٢ - الإستعداد الفطري للفن :

وهنا يأتي سؤالاً آخر هل الإستعداد الفطري لفن الباليه متساوٍ عند كافة الطلاب ؟

وللإجابة على هذا السؤال نقول أنه من المعلوم أن الأطفال يختلفون عن بعضهم إختلافاً واضحاً في

الجسم والحجم والطول والوزن والإمكانات والسلوك والميول والرغبات والأمزجة .. إلخ .

وعلى الرغم من أن علماء النفس دونوا ملاحظاتهم وجمعوا مواصفات لكل مرحلة سنية ، إلا أن

الفروق الفردية واضحة تماماً بين الأشخاص . وهذا ما نجده واضحاً في الأطفال المقبولين لدراسة فن

الباليه فبالرغم من مرورهم بعدة إختبارات جسمية حتى يقبلوا لدراسة هذا الفن في معاهده المتخصصة إلا

أن الإستعداد الفطري للإبداع الفني لا يظهر عندهم من بداية التعليم ، ذلك لأن بعض الميول والرغبات من

الممكن أن تتأثر بعوامل جانبية تحول دون إظهار الإستعداد الفطري لهذا النوع من الفن .

ونحن نجد أحياناً أن بعض أولياء الأمور يرغبون أن يدرس أبنائهم ن الباليه مستندين في ذلك أن أطفالهم دائموا الحركة وعندهم حسن إيقاع ويمشون على أطراف أصابعهم . ناسين أن كل ما يقولونه عن أطفالهم ليس هو الإستعداد الفطري لفن الباليه أو حتى الإستعداد الجسماني له .

فبعض الطلاب يكونوا وهو صغاراً أكثر حركة أو أكثر نشاطا . وبعد مرحلة البلوغ نجدهم أقل في نشاطهم الحركي .

والحقيقة أن الإستعداد الفطري للإبداع الفني في مجال فن الباليه إن لم يكن موجودا في الطفل فلا يمكن مهما طالت سنين الدراسة وتنوعت موادها الفنية أن تخلق منه فناً .

ومن الملاحظ في دراسة فن الباليه أن القاعدة الكبيرة هي لمجموعة الراقصين والراقصات ويسمون (هيئة الباليه CORPS DE BALLET) أما الوصول للقمة في الأعمال الفنية لهذا الفن والوصول إلى الأدوار الرئيسية في الباليهات ذات الموضوع ، إنما هي لأعداد قليلة جداً بالنسبة لمجموع الدارسين لهذا الفن (وهذا وضعاً طبيعياً ليس فقط في مجال فن الباليه إنما في كل المجالات فالفقواعد دائماً أكبر من القمم) .

ويرجع هذا إلى عوامل كثيرة تضاف إلى ما سبق ومنا الفروق الفردية النفسية والظروف البيئية تمثل جانباً هاماً في لإتمام العملية التعليمية الفنية في فن الباليه ، وهي تؤثر تأثيراً مباشراً في وجود الحضور المسرحي عند الطالب أو عدم وجوده ، ويرجع ذلك إلى بعض الأسباب نسردها منها الأمثلة الآتية .

أحياناً نجد أن طالبة (أو طالباً) تتفوق في أدائها المسرحي في مرحلة الطفولة ، وما أن تنضج جسمانياً إلا ونجدها تنحني جانباً وتترك الساحة وتتخلى عن نجاحها الذي حققته في طفولتها . يرجع ذلك لأسباب عديدة ليس هذا مجالاً لسردها (بل ويستحق أن يخصص لها دراسة أخرى) .

وأحياناً أن طالبة (أو طالب) تستمر في نجاحها وتجنبي ثمار هذا النجاح في شكل أدائها لأدواراً رئيسية في باليهات كلاسيكية عالمية وعالية في مستوى أدائها الحركي والتعبيري ثم بعد فترة تنحني جانباً وتترك المسرح وهي مازالت في سن العطاء .

ونحن نرى أنه حتى الآن لم تستمر فتياتنا في الأداء على مسرح الباليه في مصر لمدة طويلة كما نجده في الخارج بالرغم من وجود الإستعداد الفطري لهذا الفن عندهن (وهذه نقطة هامة يمكن للسادة الباحثين البحث فيها) .

وأحياناً أخرى يوجد الإستعداد الفطري للفن بصورة جيدة عند بعض الأطفال ولكننا نجد أنهم يتوقفون عن الإستمرار في الدراسة أو العمل ويرجع ذلك في بعض الأحيان إلى الرفض الأسري الذي يحد من الإستمرار في أداء فن الباليه .

هذه بعض الأمثلة نذكرها لتوضيح بعض الفروق الفردية النفسية ليس على سبيل الحصر ولكن على سبيل المثال .

ومن هذا ستضح أن الإستعداد الفطري لفن الباليه ليس له قانوناً ثابتاً نستند إليه ، وإن وجوده عند الإطفال أو عند الطلاب الدارسين لفن الباليه يوجد بنسب مختلفة وإن لم يكن موجوداً في الأصل فإن تعليمه يصبح من العسير .

٣- الظروف الملائمة :

وعلى الرغم من أنه ليس من المستطاع زيادة الإستعداد الفطري لفن الباليه ، إلا أنه من الممكن عند تهيئة الظروف المناسبة إستغلال إمكانيات الطلاب الجسمانية في رفع المستوى العام للأداء الحرفي الذي يمكن إستغلاله من جهة مصمم الباليه لترجمة الحدث لادرامي عن طريق الحركة .

فمثلاً إذا أراد مصمم باليه أن يؤدي الراقص حركة مثل جراند جاتيه ان تورنا “ grand jete en tournant ” لتحقيق هدفاً درامياً (مثل أدائها في فن باليه ساندريللا عندما كان الأمير يبحث عن صاحبة الحذاء) فلا بد من توافر المساحة الكافية حتى يستطيع الراقص التحرك في دائرة تتسع لأداء الحركة .

أما إذا كان المسرح صغيراً فهذا بالطبع سوف يحد من الأداء الحركي السليم وبذلك لن يكون هناك إظهار المهارة الأدائية الإنفعالية ونكون قد حددنا من إمكانية الراقص . وعلى هذا يمكن القول أن الظروف المكانية المناسبة تساعد كثيراً في إستغلال كافة الإمكانيات للإرتفاع بمستوى الأدائين المهاري والإنفعالي .

ولا تتوقف الظروف المناسبة على المكان بالنسبة للراقص ، بل يجب توفيرها للطلاب قبل التخرج حتى يستطيع أن يتمرس على مثل هذه العناصر الحركية التي تؤدي في مساحات كبيرة . فهي تساعد كثيراً الطلاب ذوي الإمكانيات الجسمانية بتدريب هذه الإمكانيات وصقلها .

ولا تتوقف أيضاً الظروف المناسبة على حالات التدريب ، بل يجب أيضاً أن توفر للطلاب أثناء دراستهم مثل التدريب على أعمال فنية مدرسية ذات الموضوع الدرامي وذلك بتهيئة الظروف المسرحية الكاملة لإمكان عمل مثل هذه العروض الفنية لأنه مارس مثل هذه الأعمال أثناء دراسته فإنه يصبح من الصعب عليه التوائم مع هذه الظروف التي تعتبر بالنسبة له جديدة .

ولذا يجب على المسؤولين عن التدريس والتدريب في مجال فن الباليه تهيئة الظروف لإعطاء كافة الفرص للتدريس والتدريب حتى يتمكن الطلاب من التعرف على بعض الأعمال المدرسية التي تشتمل على المشاهد الدرامية التراجيدية والكوميديية في الباليهات ذات الموضوع حيث أن تجارب الطلاب الإنفعالية تتوقف على كم التدريبات والعروض التي قام بها خلال سنين دراسته ، فهي تعتبر للطلاب ذو الإستعداد الفطري لفن الباليه إشباع لميوله وحاجاته ، وهي للطلاب الأقل في درجة الإستعداد محاولة له لوصول به إلى درجة أعلى في الأداء الفني التعبيري ، هذا بالنسبة لتهيئة الظروف المكانية من حيث المساحة . ولا نغفل أن الظروف المكانية ليست هذه فقط بل تشتمل أيضاً على كل ما يلزم الطالب أو الفنان حتى يستطيع أن تكون حالته النفسية عالية فنظافة المكان وجماله يلعب دوراً هاماً في رفع الحالة النفسية التي تؤدي بالتالي إلى بذل أقصى جهد من التعلم أو المؤدى حتى يعطي العمل الفني حقه .

والظروف الملائمة ليست ظروفًا مكانية فقط ولكن الظروف الزمنية أيضاً لها أهميتها فالتدريب اليومي أو الأسبوعي لا بد أن يتبع نظاماً ثابتاً من حيث الوقت اللازم للتدريب . فنحن نجد مثلاً أن مادة الرقص

الكلاسيك تدرس بمعاهد الباليه المتخصصة بمعدل إثني عشر حصة عملية أسبوعياً بمعنى ساعة ونصف يومياً .

فإذا درس طالب هذه الحصة مرة الساعة التاسعة ومرة أخرى في الساعة الحادية عشر مثلاً ثم مرة أخرى في الساعة الواحدة فهذه ظروف زمنية غير مناسبة فطاقة افسان سوف تتغير من وقت لوقت فعند تحديد ميعاد ثابت لمثل هذه المادة سوف يؤدي بالتدرج إلى رفع مستوى الأداء الطلابي .

ومثل هذه الظروف الزمنية نجدها عند العروض . فيجب قبل العرض بمدّة طويلة " بالنسبة للطلاب التدريب في نفس ميعاد العروض فلا يصح أن يكون التدريب على العرض في الصباح أو في فترة الظهيرة ثم يكون بعد ذلك العرض في المساء فإن تغيير الزمن سوف يؤدي إلى هبوط مستوى الأداء " .

أما بالنسبة للمحترفين فيكون التدريب على العرض في نفس ميعاد العرض ليس فترة طويلة حيث أن المحترف يستطيع أن يتواءم مع الظروف أسرع من غيره .

وخلاصة القول أنه عند تهيئة الظروف المكانية والزمنية المناسبة فإنه من المتوقع في الحالة العامة حسن وإتقان للأداء الحركي قد ينتج عنه زيادة الإحساس الحركي الإنفعالي .

٤- الأداء الحركي الجماعي :

يتوقف الأداء الفني على مسرح الباليه على الراقصين والراقصات الأوائل الذين يقومون بالأدوار الأساسية خلال العروض ويطلق عليهم اسم صوليستات SOLO DANCER كما أن العرض يشتمل أيضاً على مجموعة الراقصين والراقصات وهم الذين يمتلكون القاعدة العريضة لهذا الفن وهم الذين يتوقف عليه إظهار الإطار العام للعمل الفني ذات الموضوع ، وأيضاً الأعمال الفنية ذات المستوى الأدائي العالي والتي قد لا يكون لها موضوعاً درامياً بل يكون الأداء فيها لإظهار الحرفية الجيدة من خلال صعوبة تركيب العناصر الحركية مثلاً أو جودة التشكيلات الهندسية الجماعية وغيرها ويطلق على مجموعة الراقصين والراقصات لفن الباليه هيئة الباليه CORPS DE BALLET . (صورة رقم ١٢) .

ويستطيع مصمم الباليه الجيد من خلال مجموعة " هيئة الباليه " أن يبرز معنى ومضموناً درامياً ذلك بتحريكها بأداء عناصر حركية موحدة أو متتالية من خلال عمل المجموعات العضلية الكبيرة لترجمة جزءاً من الحدث الدرامي يكون له علاقة وثيقة بالمضمون العام ولتقريب ذلك نضرب مثلاً من الفصل الثاني لباليه " جيزيل " فقد استطاع مصمم الباليه (كوراللي) استخدام مجموعة هيئة الباليه في إعطاء الإحساس العام للفصل الثاني لهذا الباليه عن طريق توحيد الأداء الحركي في عدة مواقف أظهر فيها مجموعة " هيئة الباليه " لها إرتباطاً وثيقاً بموضوع الحدث الدرامي فمثلاً عن رفض رئيسة الأطياف لهانز وعدم رغبتها في وجوده بينهما ، استغل المصمم الخط المنحرف الوهمي الواصل بين الزاوية الخلفية للمسرح (يسار المتفرج) والزاوية الأمامية (يمين المتفرج) وأوقف عليه مجموعة " هيئة الباليه " واتجاههم للأمام .

وعند دخول " هانز " على المسرح ليتوسل إلى " ميرتا " التي تقف في مقدمة المسرح بأن تسمح له بالبقاء عندهن ولقاء حبيبته " جيزيل " نجد أنها ترفض برفع يديها لأعلى وإستدارة رأسها بعيداً فيتجه إلى الأطياف واحدة بعد الأخرى فيرفضن أيضاً وذلك بأداء حركة موحدة بأيديهن ويستمر " هانز " في التوسل وتستمر الفتيات بأداء حركي بالأيدي مع لف الجسم نصف دائرة بتتابع واحدة بعد الأخرى فيتحول اتجاههن إلى الزاوية الخلفية (يسار المتفرج) معبرين بأيديهن الرفض التام لهذه الشخصية في الوجود بينهن . ويصل " هانز " إلى آخر فتاتين فيمسكن يديه وتخرجا من المسرح .

ويتضح للجمهور من خلال هذا الأداء الحركي أن الأطياف لا يرغبن في وجود هانز خاصة بعد أن يستكمل مصمم الباليه باقي المعنى وهي خروج جميع فتيات " هيئة الباليه " من الزاوية الخلفية للمسرح (يسار المتفرج) ثم يعدن لنفس الشكل السابق وق أحضرن معهن (ألبرت) الذي ينحني تحية لرئيسة الأطياف التي ما زالت تقف في مقدمة المسرح .

يتضح لنا من هذين الشكلين أن مصمم الباليه استطاع أن يبين أن لمجموعة " هيئة الباليه " أداءً حركياً إنفاعلياً ليس بالمجموعات العضلية الصغيرة ولكن بالمجموعات العضلية الكبيرة كان من شأنها ترجمة جزءاً هاماً من المضمون الدرامي لباليه " جيزيل " ويكون الأداء الحركي الجماعي أكثر فهماً للجمهور عندما يكون إختيار مصمم الباليه جيداً للعنصر الحركي وللتشكيل المسرحي كما أن تفهم

الموضوع الدرامي من جهة مجموعة " هيئة الباليه " يؤدي إلى صدق الأداء الحرفي الجيد وأيضاً التدريب على العمل الفني يصل بمجموعة " هيئة الباليه " إلى التوائم والإنسجام الذي يؤدي بالتالي إلى إتقان الأداء الحركي الذي يظهر للجمهور وكأنه أداءً حركياً إنفعالياً .

ويمكن تحديد خصائص مرحلة الإنفعال الحركي في عدة نقاط أهمها :

- ١ . يصل فيها الفنان بالأداء الحركي المهاري لدرجة الآلية .
- ٢ . يكون التعبير عن المضمون هو الأساس بصرف النظر عن الأداء الحركي الذي يكون عاملاً مساعداً للأداء التعبيري .
- ٣ . يستطيع الفنان أن يتحرك في أي زمن موسيقي مما يساعده على التعامل مع المصممين والمخرجين في أعمال فنية مختلفة .
- ٤ . يستطيع الفنان التوائم مع الظروف بسرعة .
- ٥ . يستغل فنان الباليه الأداء الحركي الماهر والأداء الفني التعبيري للوصول بالمشاهد إلى المفهوم الدرامي .
- ٦ . يمكن إعتبار أن قمة الوصول بالإنفعال الحركي هي درجة إعجاب المشاهد الناقد وليس المشاهد العادي .
- ٧ . التوافق التام بين الإمكانية الجسمانية والقدرات الإنفعالية ينتج عنه تكوين حركي وتمثيلي يؤدي إلى تعبير درامي مفهوم .
- ٨ . عند تهيئة الظروف المكانية والزمنية يمكن في الحالة العامة حسن وإتقان للأداء الحركي الذي ينتج عنه زيادة الإحساس الحركي الإنفعالي عند مجموعة " هيئة الباليه " .

ونستخلص مما سبق أن الإنفعال الحركي على مسرح الباليه يكمن في أربع مراحل هي مرحلة التعليم ومرحلة الممارسة ثم مرحلة الربط الحركي ثم المرحلة الرابع وهي الإنفعال الحركي .

الفصل الخامس

ميكانيكية الحركة في فن الباليه

تشتمل مادة الرقص الكلاسيكي على مجموعة عناصر حركية للأرجل والجذع والأيدي ومن خلال هذه العناصر تتكون الجملة الحركية الهادفة . والهدف دائماً مختلف فمن الممكن أن يكون هدف الجملة الحركية هو هدف تعليمي داخل إطار حصة الرقص الكلاسيكي أو أن تكون الجملة الحركية داخلة ضمن تكوين لرقصة لها موضوع درامي أو مجرد رقصة لها غستعراض إبداعي في الأداء المهاري وأياً كان الهدف فإن الجملة الحركية في فن الرقص الكلاسيكي تتضمن أداء ميكانيكي وهو ينقسم إلى قسمين الأول وهو أداء ديناميكي (متحرك) . والثاني أداء إستاتيكي (ثابت) .

والحركة الديناميكية هي تلك الحركة التي تشغل فترة زمنية يتحرك فيها الجسم أو أحد أجزائه من مكان إلى آخر في إتجاه من الإتجاهات الآتية :

(أ) إتجاه في خط منحرف Diagonale .

(ب) إتجاه في خط جانبي " أفقي " بروفيل .

(ج) إتجاه في خط رأسي " عمودي " بالموالفة Enface .

(د) إتجاه في شكل دائري وأصغر هذه الدوائر هي لفة حول محور الجسم وأكبرها لفة كبيرة داخل المسرح أو صالة التدريب .

(هـ) إتجاه قفز من مكان ثابت لأعلى والعودة إلى نفس المكان .

و) اتجاه قفز من مكان ثابت لأعلى مع التحرك لمكان آخر يبعد عن الأول بمسافة ويكون في اتجاه من الإتجاهات المذكورة في أ ، ب ، ج ، د .

الحركة الديناميكية :

إذا كان المؤدى للحركة الديناميكية راقصاً أو راقصة منفرداً فهي تتبع إمكانية هذا الراقص . فهو يستطيع أن يؤدي الحركة بحرية وفي أي اتجاه من الإتجاهات سابقة الذكر . أما إذا كان الأداء لأكثر من فرد فهذا يكون له بعض التقنيات نظراً لأنه لا يوجد إثنان متشابهان في كل شئ (في الوزن - الطول - الإمكانية الجسمانية - القوة - التحمل ... إلخ) فمثلاً إذا أدى شخصان مختلفان في الإمكانية الجسمانية أي جملة حركية من عناصر القفزات العلية للرقص الكلاسيكي يتضح لنا الآتي :

١- أن إرتباط الحركة بزمن موسيقي ثابت يؤدي إلى بذل جهد أكبر من الفرد الأقل في إمكانية وقدراته الجسمانية ليصل إلى أعلى نقطة في الهواء أو إلى أبعد مسافة .

٢- أن الشخص ذا الإمكانية والقدرات الجسمانية الممتازة عندما يؤدي المطلوب منه مع شخص مستوى إمكانيته وقدراته الجسمانية أقل يكون عليه أحكام ضبط للحركة وتحجيمها حتى لا يفقد الإحساس بالإيقاع الذي يسيطر على الأداء الثنائي والجماعي .

٣- أن يكون الأداء الحركي الجماعي في تناول إمكانيات المؤديين ولذا يجب إختيار العناصر البشرية المتشابهة والمتقاربة في الإمكانيات والقدرات الجسمانية بقدر الإمكان حتى يكون الجهد المبذول من الجميع متقارب وحتى لا يحدث تفاوت في التعب لفرد دون الآخر وبمعنى آخر حتى لا يصل إلى قمة التعب فرد والآخر يكون عنده حسن أداء وما زال عنده القدرة على مواصلة المجهود . كما يتوقف ذلك أيضاً على عدد التدريبات التي مارسها كل فرد في الأداء .

٤- في حالات الأداء الجماعي وإختيار الإمكانيات المتقاربة والمتشابهة في الإمكانيات الجسمانية يجب أن يكون تدريب هذه المجموعة بكل أفرادها دائماً وإذا تخلف أحد الأفراد عن التدريب سيؤدي إلى ظهوره أمام المشاهدين بعدم الكفاءة في الأداء وهو الأمر الذي يؤثر على الشكل

العام في الأداء الحركي الجماعي على مسرح الباليه ولذا يجب أن يتعادل عدد التدريبات التي يمارسها كل فرد في مجموعة هيئة اباليه " corps de ballet " حتى يتساوى الجهد والتعب وقوة تحمل الجميع على مسرح الباليه ويتوقف ذلك أيضاً على الصحة الجسمية لكل فرد .

هـ- كما أننا نلاحظ أحياناً أن بعض المعلمين حديثي العهد بالتدريس لفن الرقص الكلاسيكي أن يكونون مجموعات طلابية غير متوافقة في الإمكانيات والقدرات الجسمانية ومن المعروف أن الأداء الحركي في فن الرقص الكلاسيكي يحكمه الزمن الموسيقي المصاحب له وهنا نجد أنه من الصعب إيجاد توافق بين الطلاب فمثلاً نجد أن الطالب الذي لديه القفز ليس عالياً يبذل جهداً أكبر من الطالب الذي يمتلك موهبة القفز العالي .

فإذا كان الإثنين يشكلان أداءً ثنائي ، هنا يصبح مصاحب البيانو في حيرة أيهما يتبع في الأداء ؟ ذو الإمكانية العالية في القفز أو الآخر ؟ فإذا تبع الأول خرج الثاني عن التوافق الحركي السمعي والعكس صحيح .

وقد يثور المعلم على الطلاب ويحثهم على سماع الموسيقى وهو أساساً المخطئ . لذا فإننا ننصح أن يحاولوا دائماً ترتيب مجموعات المؤددين أو حتى الثنائية منها ترتيباً يتفق بقدر الإمكان في القدرات والإمكانيات الجسمانية وحتى تكون الحركة الديناميكية لكل في زمن واحد .

وهذا ما نلاحظه في مسارح الباليه الكبيرة أنه عند إختيار مصممي الباليه لمجموعة " هيئة الباليه " Corps De Ballet سواء للعناصر النسائية أو الرجالية يكون على أساس التشابه والتقارب بنسبة كبيرة بين الكل في الإمكانيات الجسمانية والقدرات الأدائية والشكل العام فمثلاً في الفصل الثاني من باليه " بحيرة البجع " لا نستطيع أن نحدد شخصية عن الأخرى فالجميع كأنهم واحد لا فرق في الأداء لأن هذا يظهر على الفور للجمهور لأن المشاهد لمجموعة هيئة الباليه لا يحدد أفراد بل يرى الشكل العام ومن خلال هذا نرى الأداء الحركي والجهد المبذول من الكل متعادل فلا يظهر التعب على فرد دون الآخر .

وكما سبق القول وهذه النقاط تعتبر من أهم النقاط في تميز مجموعة " هيئة الباليه " Corps de

. Ballet

التكوين الديناميكي :

هو تكوين للعناصر الحركية يؤديه الراقصون الأوائل أو مجموعة هيئة الباليه Corps de Ballet في الفراغ المسرحي ، ولا بد أن يحافظ المؤديين على الشكل المطلوب إظهاره طوال أداء التكوين الديناميكي (المتحرك) .

إن كل حركة في عروض الباليه يستغرق أداؤها فترة زمنية معينة سواء كانت قصيرة أو طويلة ، والحركة ذاتها إما أن تكون وحيدة أو كتكررة ، أو بسيطة ، أو مركبة ، ويحدث في أثناء الأداء الحركي وخلال المسافة الموسيقية إنقباض وإنبساط للمجموعات العضلية المختلفة ومعنى ذلك أن هناك تبادل بين العمل والراحة ، وكلما كان هذا التبادل بين الإنقباض والإنبساط أيضاً وسلساً ومتصلاً وليس به اي وقفات أو تقطع وبذلك يستطيع الجمهور أن يشاهده بإستمتاع . والتكوين الديناميكي سواء كان فرداً أو مزدوجاً أو جماعياً يبني أساساً على التوقيت الزمني والمكاني .

فالفترة الزمانية (الزمن) في فن الباليه تعني الزمن الموسيقي الذي يؤدي عليه العنصر الحركي ، والتكوين الحركي يشتمل على المازورات التي يشتمل عليها التكوين مع حساب السرعة التي يؤدي عليها هذا التكوين وهي تختلف ما بين اداجيو Adaigo والليجرو allegro وما بينها .

ويرتبط التكوين الديناميكي أيضاً بمسافة مكانية وهي المسافة التي يستطيع المؤدي أداء العنصر الحركي أداءً سليماً بدون أن يعوق أياً من المؤديين معه سواء كان بجانبه يميناً أو يساراً أو أمامه أو خلفه أو صفوفاً طويلة أو عريضة .. إلخ .

فالتكوين الديناميكي هو تكوين يتحرك به الفرد أو المجموعة بأداء فردي أو ثنائي داخل حركة المجموعة بحيث يظهر للمشاهدين الشكل العام في دقة وإتقان .

الثبات :

يعتمد فن ابلاليه على الحركة كما يعتمد على الثبات والثبات بعد الحركة في هذا الفن يعني جزءاً من المهارة الحركية والقدرة على التمكن في الأداء .

وعلى الرغم من أن الحركة هي المحتوى الأساسي لفن الباليه وهي الوسيلة الأساسية للتعبير عن هذا النوع من الفن الحركي إلا أن الثبات أيضاً له جزء في أساسيات العرض .

الحركة الإستاتيكية :

على الرغم من أن المفهوم الإستاتيكي هو ثبات أو توازن أو عدم حركة إلا أن معنى ومضمون هذا المفهوم في فن الرقص الكلاسيكي يختلف عن ذلك بعض الشيء ، فعند أداء حركة للوصول إلى شكل ثابت " إستاتيكي " هو في الواقع لا يكون به ثبات حيث أنه لمجرد إيجاد التوازن عند الراقص لحدوث الثبات معنى ذلك وجود قوتين على الأقل متعادلتين متساويتين ومتضادتين في الإتجاه حتى يحدث الإتزان وعلى هذا نجد أن المؤدي أو مجموعة المؤديين في حالة السكون في شكل من الأشكال هم في واقع الأمر في حالة حركة ثابتة في المكان ولكن المجموعات العضلية الكبيرة تكون في حالة إنقباض وإنبساط مستمرة كي تؤدي به إلى هذا الثبات التوازني .

ويختلف الأمر عند جمهور المشاهدين لأن مشاهدتهم أما شكل ثابت فهو بالنسبة لهم شكل " إستاتيكي " لا يشمل على أي حركة أو أي إنفعال في عضلات المتفرجين (عدا ما يكون من الشكل الثابت ما يضحك) . تستدعي الجهد ، فهو يستطيع أن ينظر نظرة واحدة لهذا الشكل تستغرق زمن بسيط كان أو كبير بدون جهد عضلي مبدول تجاه هذا الشكل .

والحركة الإستاتيكية لا تشغل مكانين بل تشغل مكان واحد وهي تشغل مساحة زمنية قد تطول أو تقصر فالحركة تؤدي في زمن ما ومكان واحد .

الأشكال الإستاتيكية في الرقص الكلاسيكي :

١ . الشكل الدائري الثابت لا يصح أن يستمر فترة زمنية طويلة لسببين : الأول لأن الشكل الدائري يعطي إحساساً بالإستمرار في الأداء لأن الدائرة دائماً متصلة فليس لها بداية أو نهاية .

وعلى ذلك فإن المصمم لعرض الباليه لا يستطيع أن يجعل نهاية الحركة في شكلها الدائري ذلك لما ذكرنا والسبب الثاني أن عدد كبير من المؤديين سيكون ظهورهم لجمهور وقد يحدث أن ينهي المصمم رقصه في هذا الشكل الدائري وهنا يجب ألا تطول الفترة الزمنية للشكل الإستاتيكي .

ومن أمثلة الأشكال الدائرية في عروض الباليه كثيرة فمثلاً بالباليه المولد الذي قدمه طلاب معهد الباليه نجد أن آخر شكل إستاتيكي على المسرح هو عمل عدة دوائر داخل بعضها والطالبة التي تقوم بالدور الرئيسي تتوسط هذه الدوائر ومرتفعة لأعلى يحملها طالبان في وسط الدائرة الصغيرة . ثم ترفع الإضاءة ويعود كل فرد على المسرح إلى مكانه لتقديم التحية للجمهور .

٢ . الثبات الزائد عن اللزوم والذي يستغل فترة زمنية طويلة يكون مدعاة لخروج الجمهور من حالة الإنفعال الجيد والتفاعل المتواصل مع المجموع ، وقد يؤدي هذا الثبات إلى حالة من الإستهزاء والضحك من جمهور المشاهدين حيث أنه لابد أن يكون الشكل الثابت نهاية إما بالخروج من المسرح أو بتتابع الأحداث أو الإنتهاء من الوضع الثابت بتأدية التحية للجمهور أو بغلاق الستارة الأمامية على هذا الشكل الثابت .

٣ . والشكل الإستاتيكي في عرض الباليه يعتبر أحياناً نهاية للرقصة وقد تكون الرقصة ضمن عرض المنوعات الذي فيه كل رقصة تعتبر كل في حد ذاتها ، وعلى ذلك فقد جرت العادة أن يؤدي الراقصون تحية للجمهور الذي يكون قد بادر بالتصفيق لأداء الراقصين حيث أنهم لن يعودوا إلى خشبة المسرح مرة أخرى لتقديم التحية للجمهور والأمثلة لذلك كثيرة .

٤ . وفي بعض الأحيان يكون الشكل الإستاتيكي في نهاية الرقصة التي بدورها تنتهي بوجود الراقصة ملفاة على خشبة المسرح وعليها دائرة ضوء أما باقي المسرح في إظلام تام . وبعد نهاية الرقصة لا تستطيع الراقصة أن تقوم إلى بعد أن ترفع دائرة الضوء عنها فتقوم من على الأرض ويضاء المسرح لتقديم التحية لجمهورها الذي يصفق لأدائها ونرى في أداء رقصة موت البجعة التي كتب موسيقاها المؤلف الموسيقي الفرنسي " سان صانص Siant Saëns " ، من تصميم فوكين .

٥ . وقد يأتي الشكل الإستاتيكي في نهاية المشهد أو الفصل كأن يكون كل الموجودين على المسرح في حالة ثبات في الشكل الأخير وهذا ما نجده مثلاً في نهاية الفصل الأول من " باليه جيزيل " الجميع واقفون على المسرح في شكل ثابت وجيزيل ملفاه على الأرض ويحمل رأسها وجسدها " ألبرت " أو يمسك يديها بعد أن ماتت . ثم يظلم المسرح على هذا الشكل الإستاتيكي فيعود كل راقص وكل راقصة إلى مكانه . ثم يضاء المسرح لأداء التحية لجمهور الحاضرين الذين بدأوا التصفيق في نهاية الفصل ويستمر حتى بعد رفع الضوء وأعادته مرة أخرى ، فيؤدي الراقصون والراقصات التحية للجمهور والتي تبدأ دائماً بمجموعات هيئة الباليه ثم الصولستات ثم الأوائل وهم أبطال العمل الفني . (صورة رقم ١٣) .

٦ . وأحياناً أخرى يستغل مصمم الرقصات الشكل الإستاتيكي لمدة لحظات يكون لهذا الثبات أهمية درامية أو أهمية مهارية ويكون ذلك بثبات الشكل مع وجود ساكنة موسيقية فيستغل مصمم الراقصات هذه الساكنة الموسيقية في تثبيت الشكل ويظهر ذلك مثلاً في " اداجيو كيتري " و " بازيل " في الفصل الأول من باليه " دون كيشوت " عندما يرفع " بازيل " (وهو البطل في باليه دون كيشوت) الراقصة الأولى " كيتري " بيديه لأعلى وهنا تسكت الموسيقى ثم يعود للعرض مرة أخرى ويعاود " كيتري وبازيل " الأداء الحركي . (صورة رقم ١٤) .

ونجد مثل هذه الساكنة أيضاً في نهاية الفصل الثالث من باليه " نافورة بخشى سراى " عندما حاول " الخان جيري " قتل " زاريمما " وتسكت الموسيقى ولكن " الخان جيري " لا يستطيع أن ينفذ القتل ثم يستأنف الموسيقى أدائها لإستكمال الأحداث الدرامية الحركية .

٧. كما نجد مثل هذه السكتات الموسيقية والحركية أيضاً على مجموعات هيئة الباليه من خلال " الكودا " Coda من باليه " شوبنينا " فبعد أن تجمعت هيئة الباليه Corps de Ballet في مقدمة المسرح .. تسكت الموسيقى وتثبت كل الراقصات في الأشكال التي حددت لكل منهن ويصبح مجموعة هيئة الباليه في شكل إستاتيكي ثم تستأنف الموسيقى وتستأنف الحركة .

٨. واحياناً أخرى يكون الشكل الإستاتيكي في الهواء وهو أعلى مهارة يمكن أن يؤديها راقص الباليه وهو أن يتحكم الراقص في أداء شكل استاتيكي ثابت في الهواء وهذا الشكل ليس من السهل أن يستطيع كثيراً من المؤديين لفن الرقص الكلاسيكي أدائه فهو من المهارات الحركية الفردية المتميزة .

ولنوضح ذلك بأنه يستطيع الراقص المتميز أن يؤدي حركة مثل حركة كابرؤل في الهواء بمسك الرجلين معاً في الهواء فترة زمنية قصيرة جداً ولكن الجمهور يستطيع أن يلاحظها جيداً . (صورة رقم ١٥) .

ومن خلال تلك الأمثال وغيرها الكثير نستطيع أن نلخص أن الشكل الإستاتيكي في عروض الباليه يعتمد على :

١- يجب أن يكون الشكل الإستاتيكي لمؤدي أو لمجموعة المؤديين لفترة زمنية قصيرة ذلك لسببين :

(أ) أن الشكل (الإستاتيكي) يحتاج المحافظة عليه وهذا من الصعب على المؤديين أن يستمر الثابت لفترة طويلة فمثلاً إذا كان الراقص يحمل الراقصة بيد واحدة ، فهو لا يستطيع أن يستمر في مثل هذا الشكل لفترة زمنية طويلة فليس فن الباليه هو إظهار البراعة في قوة الراقص .

ب) أن الشكل الإستاتيكي الثابت لفترة زمنية أطول من اللازم في الباليهات ذات الموضوع الدرامي سيؤدي إلى خروج المشاهدين عن الموضوع الأمر الذي من الممكن أن يؤدي أيضاً إلى الإستهزاء والضحك من الجمهور على طول الفترة الزمنية في الشكل الإستاتيكي فمثلاً إذا أنهت الراقصة الرقصة في شكل أرابيسك على البوانت " Pointe " وكانت تمتلك من المقدرة على الثبات في هذا الشكل فترة زمنية طويلة فاستمرت فيه وصفق لها الجمهور ولم تنه الراقصة الشكل واستمرت في الوقوف وانتهى التصفيق ولم تنزل . هنا سينقلب الحال فبعد أن كان الجمهور قد انبهر من الداء سوف يؤدي إستمرارها في الوقوف إلى الإستهزاء والضحك من الجمهور لأنه لم يعد هناك معنى لهذا الثبات .

٢- عندما يستطيع الراقص التحكم في أدائه المهاري المتميز هنا يستطيع أن يؤدي شكل إستاتيكي في الهواء لمدة زمنية قصيرة .

٣- يستطيع مصمم الباليه إستغلال السكتات الموجودة في النوتة الموسيقية (أثناء العزف) في تثبيت الشكل بالنسبة للمؤدبين وهذا هو حرفية الأداء الحركي السمعي والتوافق في الأداء .. المشترك بين المؤدبين .

٤- تلعب السكتات الموسيقية والأشكال الإستاتيكية أحياناً دوراً .. درامياً وهذا كما سابقاً رقم (٦) عن السكتة الموسيقية في الفصل الثالث من باليه " نافورة بخشى سراى " .

الفصل السادس

الإبداع عند معلمي الباليه

لا أحد ينكر الدور الذي يلعبه مدرس الباليه في حياة فناني الباليه . فالمدرسون هم الذين قاموا بالعملية التعليمية لهؤلاء الفنانين الواقفين على مسرح الباليه ، وهم الذين وجهوا ذهن الطلاب لإستيعاب

هذه النوعية من الفن وهم الذين وجهوا القوى الجسمية الطبيعية عندهم توجيهها سليماً وبثوا المثل العليا فيهم وانطلقوا بهم إلى الإبداع الفني الذي يشاهده بإستمتاع .

ولذا وجب على هؤلاء المدرسين الذين يقع على الفنانين أنفسهم مسؤولية هذا الفن قبل أن تقع على الفنانين أنفسهم أن يتسلحوا بسلاح العلم ويكون عندهم القدرة على الخلق والإبتكار والإبداع حتى يكونوا قدوة ناجحة يحتذى بها .

الإبداع في تدريس فن الباليه :

يتمثل الإبداع في تدريس فن الباليه في قدرة المعلم على خلق وإبتكار تكوينات جديدة مرتبطة بالمنهج الدراسي والمرحلة السنية ، وتكون ذات قيمة فنية لتعود على المتعلم بعد ادائها بالفائدة والنفع .

ويستمد الإبداع طاقته عند معلمي فن الباليه من مفهوم الحرية ، حرية عمل التكوينات ، فلا يفرض على المعلم تكوين معين بل له أن ينطلق بالمتعلمين في رحلة من التكوينات الحركية عبر السنة الدراسية . مقيداً فقط بقيود المنهج التعليمي للسنة الدراسية وماقبلها .

وعلى المعلم أن يخلق تكوينات جديدة بطريقته الخاصة من تلك العناصر الحركية المنهجية بحيث تكون شاملة تشكيلات للمجاميع والأفراد في توافق موسيقي حركي متكامل ، وتكون لها رؤية جديدة لا تخرج عن النطاق المنهجي ، ويكون أدائها في سهولة ويسر وفي تتابع للعناصر الحركية في شتى صورها حتى يستطيع المتعلم أن يتذوق التكوين فيجد في نفسه الرغبة والميل لأدائه . وعندئذ ينشأ عند المتعلم الرغبة في الإبداع هو الآخر والميل إلى التجديد والإتجاه إلى تناول التكوين بإتقان لإظهار مهارته الحركية الفردية أولاً ثم ضمن مجموعة العمل ، فيعود العمل في تعاون فيزيد من فاعلية سلوكه الفني لإظهار جماليات لا نهائية لإبعاد الحركة ذاتها .

والمعلم المبدع لا يتوقف عند حد معين من العلم بل هو دائم الإطلاع والتخيل ، وتنظيم أفكاره ، وهو في واقع الأمر يتمتع بطاقة عقلية وذاكرة حركية ممتازة ، وبالتالي فهو يحسن إستثمار هذه الطاقة

وإخراجها في صورة تكوينات حركية تطرح في كل مرة شيئاً جديداً ، وهذا لا يأتي له من فراغ ولكنه يأتي نتيجة أسناده إلى أرضية صلبة من المعلومات والدراسات والتجارب والخبرات تتيح له القدرة على الإتزان في تكويناته .

التكوين والمتعلم :

التكوين الحركي حين يقدمه المعلم للمتعلم يضع المعلم في إعتباره أن يكون قابلاً لأداء أي لابد أن تكون إمكانيات المؤديين تسمح بأن تؤدي هذا التكوين ومن الأفضل أن يكون مستوى التكوين أعلى بقليل من مستوى إمكانية المتعلم حتى يكون له قبول من جهة المتعلم المتلقي فيجد فيه المتعة كمتذوق فني له أولاً ثم كمؤدي له ثانياً .

فالتكوين الذي يكون أعلى من مستوى المتعلم بقليل وفي مستوى إمكانياته الجسمانية ويدخل في نطاق تذوقه الفني يدفع المتعلم إلى أن تؤديه بإحكام وإتقان فيكتسب من وراء هذا الأداء السرور والبهجة النفسية . وعندئذ يكون هو الآخر مبدعاً بأدائه وذلك بإضافة أحاسيسه الفعالة التي ترتبط وثيقاً بالموسيقى .

أما إذا كان التكوين أصعب بكثير من إمكانيات المتعلم فستكون النتيجة سيئة عكس ما قد يكون متوقع من المعلم هنا ينتاب المتعلم حالة من الإحباط وعدم الثقة في النفس الأمر الذي قد يجعله ينصرف عن مواصلة الأداء العملي والدراسة ، وقد ينسحب إلى عمل آخر يستطيع أن يؤديه ، أو قد يصدر منه بعض التصرفات العدوانية أو قد يكثر من الغياب والإستهتار بهذ الدروس .

وقد يكون التكوين أهل بكثير من مستوى إمكانيات المتعلم ولهذا أيضاً أخطاؤه فالمعلم بذلك يجعل المتعلمين ينصرفوا عن التمرين بكثرة الغياب لشعورهم أنهم بعد هذه الفترة التي تغيبوا فيها عن الدروس العملية يستطيعون أو يؤديوا هذه التكوينات .

ومن هنا يمكن القول أن الرباط الوثيق الذي يربط المعلم بالمتعلم إنما هو رباط حي نابض بالحركة ، ولا يتحقق هذا الرباط إلا بعناية المبدع (المعلم) بصياغة تكويناته صياغة حرفية (تقنية) جمالية متكاملة من خلال المناهج التعليمية الخاصة بالمرحلة ، فتعود على المتعلم بقيمة وفائدة ذاتية . ، كما نها تحقق إنتاجاً جديداً مرتبطاً بالفرد والجماعة (طلاب الفصل الدراسي) لإظهار إمكانياتهم ومهاراتهم الحركية بإبداع أدائي متميز .

بداية الإبداع عند المتعلم :

إن التفكير المبدع عن المعلم يبدأ عادة مع بداية تعليم العنصر الحركي للمتعلم ، وقد يعتبر البعض أن هذا الإبداع هو إبداع غير مكتمل لأن العنصر الحركي لم يأخذ شكله النهائي . وهنا نوضح أن الشكل النهائي للعنصر الحركي يتبع المرحلة السنوية والدراسية ، حتى لو لم يكن في مرحلة دراسية قد اكتمل فهو فيها في نفس شكله هذا هو الشكل النهائي له في هذه المرحلة وهنا يكون التكوين وهو لا بد أن يشتمل على أكثر من عنصر يكون إبداعاً بالنسبة لهذه المرحلة .

والتكوين الإبداعي الذي يدور في رأس المعلم يستغرق منه فترة ليست قصيرة ولكنه عند نقله للمتعلم يستغرق فترة طويلة تصل إلى عام دراسي كامل حتى يستطيع المتعلم أن ينطق ويترجم بمجموعاته العضلية المختلفة التكوين الإبداعي الذي يبتكره المعلم منذ أن فكر في العملية التكوينية فالمعلم ينقل الإبداع الحركي تدريجياً للمتعلم ، وهذا ليس بالأمر السهل . فهو يتطلب من المعلم الصبر والمثابرة لإعطاء المتعلم الجرعات التي تتناسب وأدائه حتى يستطيع إخراج النشاط النفسي الداخلي للمتعلم في صورة الشكل النهائي لتكوين وبهذا يكون المتعلم هو أيضاً مبدعاً بأدائه .

تنمية الإبداع الفني عند المتعلم :

إن عمليات التعليم والتنشئة الفنية وتربية الإحساس الفني لدى المتعلمين ، إنما هي أساس الإبداع الفني من هؤلاء المتعلمين عندما يتحملوا المسؤولية المستقبلية . فبث الإبداع من المعلم للمتعلم ما هو إلا تقارب بين الصغير والكبير يحاول فيه المعلم الوصول بالمتعلم إلى درجة إتقان ما يملئ عليه يوماً وتدرجياً حتى يصل به إلى مبدع بأدائه الحركي .

والهيئة الفطرية التي تتمثل في الإمكانيات الجسمانية الخاصة بدارسي فن الباليه إنما هي موجودة كأساس لإستخدامها في تطور الإبداع الحركي ، فالإمكانية الجسمانية الممتازة مع درجة عالية من الجد والمثابرة تحقق الإبداع أكثر مما لو كانت الإمكانيات الجسمانية ممتازة مع درجة منخفضة من الجد والمثابرة .

وعليه فإن عملية تنمية الإبداع نظرياً وعملياً (تطبيقياً) ينبغي أن تقوم على كثير من المنظومات العلمية التي تتعلق بالمادة الفنية وتتمثل في نوعيات الرقص المختلفة (رقص كلاسيك أو رقص شعبي قومي أو عالمي أو الرقص التاريخي أو الرقص المزدوج وغيرها) . وكذلك المرحلة السنية التي تبدأ من الطفولة وحتى تنتهي بالراقص المحترف . مستفيداً بالقدرة الفطرية عن الإنسان على الإستجابة بالمؤثرات التي يملئها المعلم لتكوين العلاقة بين المنبه والإستجابة .

ولتنمية الإبداع الفني لدى المتعلم لابد أن يمتلك المعلم القدرة على التأثير على المتعلم وقيادته نحو التفكير والأداء والمبدع لهذه المنبهات عن طريق الثقة والعاطفة والإحترام بين المتعلم والمعلم للوصول إلى أعلى تقدم وتطور إبداعي بتحويل القوة الكامنة في المتعلم إلى أداء حركي بفعل من ذات المتعلم المقتنع بالمعلم وبالمادة وبالهدف . وهنا يظهر الإبداع الكامن داخل المبدع الثاني وهو المتعلم في صورة الأداء الحركي لتكوينات المبدع الأول (المعلم) .

تقسيم مراحل الإبداع عند معلمي فن الباليه :

وتنقسم مراحل الإبداع عند معلمي فن الباليه إلى ثلاثة مراحل هي مرحلة الإعداد والتحضير ومرحلة الممارسة المتدرجة وأخرهما هي المرحلة القصوى .

المرحلة الأولى : الإعداد والتحضير :

وفيها يتعرف المعلم على إمكانية الفصل من حيث :

(أ) المرحلة السنوية

(ب) الإمكانيات الجسمانية

(ج) المستوى الثقافي

(د) المستوى الإجتماعي

(هـ) متوسطات الميول والرغبات

(و) التوافق الحركي والسمعي

(ز) التوافق الحركي العصبي

المرحلة الثانية : الممارسة المتدرجة :

يعمل المعلم في هذه المرحلة على تعليم المنهج الدراسي للمتعلمين بالتدرج آخذاً في الإعتبار كل ما تعرف عليه من المرحلة السابقة ، فيتمكن من تحديد الإطار العام الذي سوف يسير عليه خلال العام الدراسي ليصل في نهايته بالمتعلمين إلى المستوى العالي من الأداء الحرفي الفني . وتتوقف الممارسة المتدرجة على أربعة نقاط أساسية هي :

(أ) إجمالي عدد أيام العمل الفعلية خلال السنة الدراسية .

(ب) رغبة المتعلمين في العمل .

(ج) الصحة الجسمية والنفسية للمتعلمين .

(د) الجهود المبذولة من جهة المتعلمين .

المرحلة الثالثة : المرحلة القصوى :

وهي المرحلة التي يستطيع فيها المتعلم أن يؤدي بأعضاء جسمه التكوينات الحركية النهائية مع إظهار الجماليات التي تكمن فيها . وهذه المرحلة لا تظهر عند المتعلم فجأة بل تبدأ مع بداية تعليم العنصر الحركي وهي تبدو وكأنها قد نظمت تلقائياً دون تخطيط من المعلم . والحقيقة أنها لا تأتي إلا بعدما يبذل المعلم جهداً متعدد الأبعاد لوضع تكويناته الحركية ، فلا تكون مجرد عناصر حركية متتالية ولكنها تكوينات حركية إبداعية تحمل في طياتها خصائص العملية الفنية ذاتها فيصبح المتعلم بأدائها مبدعاً هو الآخر .

أبعاد العملية التكوينية :

إن العملية التكوينية تلعب دوراً هاماً في العملية الإبداعية فكلاهما مرتبطان ببعض ارتباطاً وثيقاً عبر المجموعات المختلفة من العناصر الحركية .

والعملية التكوينية لها أبعاد متعددة يلتزم بها المعلم حتى تظهر تكويناته هي أشكال إبداعية ومن هذه الأبعاد :

١- البعد المنهجي والبعد السني .

٢- البعد الحرفي (التكنيكي) .

٣- البعد الجمالي وهو بالتالي ينقسم إلى عدة أبعاد .

أولاً :- البعد المنهجي والبعد السني :

إن المناهج العلمية لفنون الرقص الأكاديمي قد وضعت لتتناسب مع المرحلة السنية . وعليه فالمعلم دائماً يربط البعد المنهجي بالبعد السني لأن هذين البعدين لا ينفصلان وقد يختلف البعد السني أحياناً

عند بعض المتعلمين من حيث النمو متفاوت بين السرعة والبطء ولكن هذا لن يكون عائقاً كبيراً لتنفيذ العناصر الحركية المرتبطة بالمنهج .

ثانياً :- البعد الحرفي (التكنيكي) :

يعتمد البعد الحرفي على المدى النهائي لإمكانية أداء العنصر الحركي نفسه . وهذا المدى قد يكون ثابتاً في الفترة الزمنية التي نعيشها ، ونحن لا نتوقع أن يثبت هذا المدى ويعتبر هو الإمكانية النهائية للعنصر الحركي فقد يظهر في المستقبل القريب أو البعيد بعض المتخصصين تكون لديهم إمكانية أكبر وأميز يستطيعون أداء العناصر الحركية في شكل أكثر حرفية مما هو عليه الآن .

وفي واقع الأمر أن البعد الحرفي لفنون الرقص غالباً هو بعد معياري ، فليس هناك مقياس يمكن به البعد الحرفي لهذه الفنون الحركية قدر ما هو أداء يستطيع الإنسان أن يدركه كلما زادت خبرته وكثرت مشاهدته لمثل هذه الفنون الحركية .

ولذا وجب على المشتغلين بالمجالات الحركية أن يكونوا ممارسين لمشاهدات أنواع مختلفة من الفنون الحركية والتي تدخل في صميم أعمالهم فقد تبرز مع الأيام أداءات أكثر تميزاً بذلك هذا الأداء هو المعيار الذي يقاس عليه .

وفي بعض الأحيان يكون في فن الرقص البعد الحرفي هو بع حرفي عددي وهو خاص ببعض العناصر الحركية التي يدخل في نطاقها اللف والدوران على الأرض وفي الهواء .

ثالثاً :- البعد الجمالي :

وينقسم هذا البعد في حد ذاته إلى ثلاثة أبعاد هي :

١- البعد الجمالي للعنصر الحركي .

٢- البعد الجمالي للمؤدي .

٣- البعد الجمالي التوافقي .

(١) البعد الجمالي للعنصر الحركي :

تختلف العناصر الحركية في فنون الرقص في جمالياتها . فالجماليات الخاصة بفن الرقص الكلاسيك تختلف عن غيرها من فنون الرقص الأخرى كالرقص الشعبي القومي والعالمي أو الرقص التاريخي أو الرقص الشرقي فلكل نوع من هذه الأنواع الخاصية الجمالية الذاتية .

فبينما يعتمد فن الرقص الكلاسيكي على الخطوط اللانهائية والحركات الإنسيابية للأطراف مع تثبيت الأطراف أحياناً ويختلف عنهما الرقص التاريخي الذي يعتمد في جمالياته على التحيات الرسمية التي لا تخرج عن حدود طبقة البلاط الملكي التي كانت تقدم فيه الرقصات خلال حفلات القصور وهكذا نجد أن العنصر الحركي التابع لفن الرقص له الجماليات الخاصة به مرتبطة ارتباطاً وثيقاً به . (صورة رقم ١٦) .

(٢) البعد الجمالي للمؤدي :

يختلف هذا البعد من متعلم إلى متعلم وهذا الإختلاف يرجع إلى إمكانية جسم المؤدي للعنصر الحركي ، فمثلاً قد يؤدي متعلم على قدر ضعيف من اللياقة البدنية والإمكانية الجسمانية التي تتناسب مع فن الرقص الكلاسيكي عنصراً حركياً فنجد أن أداءه غير جمالي لهذا العنصر نظراً لعدم وجود الإمكانيات الجسماعنية المناسبة .

وقد يؤدي متعلم آخر نفس العنصر الحركي ويكون ذا إمكانيات جسمانية ولياقة بدنية على مستوى عالي فيظهر لنا الأداء الحركي لهذا العنصر في شكل جمالي رائع . وعلى هذا نجد أن البعد الجمالي للمؤدي يتوقف على الإمكانية الجسمانية المناسبة لنوع الرقص . (صورة رقم ١٧) .

(٣) البعد الجمالي التوافقي :

وينقسم هذا البعد إلى ثلاثة أبعاد هي :

(أ) بعد جمالي توافقي موسيقي .

(ب) بعد جمالي توافقي حركي .

(ج) بعد جمالي توافقي تزامني .

(أ) البعد الجمالي التوافقي الموسيقي :

نحن نعلم أن فنون الرقص مرتبطة ارتباطاً وثيقاً في أدائها بالموسيقى ، وعلى الرغم من أن كل من الرقص والموسيقى له البعد الفني الخاص به إلا أنه عندما يرتبط فن الرقص بالموسيقى نجد أن التوافق يلعب دوراً هاماً بينهما ، ذلك لأن المشاهد لفن الرقص يستخدم حاستين هما السمع والبصر فعندما لا يتوافق فن الأداء الحركي مع العزف الموسيقي ، نجد أن ذلك موهق جداً للمشاهد الذي يبدأ في الإنصراف عن المشاهدة بأي شئ ، أما عندما تكون الحركة مؤداه في توافق وإنسجام مع الموسيقى فهذا يؤدي إلى وجود جمال توافقي مريح . (صورة رقم ١٨) .

(ب) البعد الجمالي التوافقي الحركي :

التوافق الحركي هو من أهم الأشياء التي يهتم بها معلم فن الرقص كي تأتي تكويناته سلسلة وإنسيابية يستطيع المتعلم أن يؤديها في سهولة ويسر وبدون معاناة مهما كانت درجة صعوبتها ، فالصعوبة ليس لها وقع طالما أن التكوين فيه توافق للعناصر الحركية .

والتوافق الحركي يعني أن مجموعة العناصر المستخدمة في التكوين تكون ذات طابع يتماشى مع بعض من حيث الرتم الموسيقي ونوعية العنصر ، فمثلاً في الرقص الكلاسيك نجد أن هناك عناصر حركية

تؤدي في إيقاع موسيقي بطيء وأخرى تؤدي على إيقاع موسيقي سريع ، فإذا إختلط الإثنان مع بعضهما من الممكن أن يفقد التكوين هدفه .

لذا يجب أن يكون التكوين ذا طابع واحد أما إذا كان التوافق الحري في رقصه وليس في تكوين فهنا قد يختلف الأمر فقد تكون الموسيقى متغيرة في أزمنتها وفي سرعتها وعليه ستكون الحركة أيضاً متغيرة في عناصرها وهذا يرجع إلى قدرة مصمم الرقصات في معالجة مثل هذه الأمور بحرص شديد حتى يستطيع أن يغير أن ينتقل من عناصر حركية إلى أخرى . (صورة رقم ١٩) .

ج) البعد الجمالي التوافقي التزامني :

ويظهر هذا البعد خاصة في الرقص المزدوج أكثر منه في الرقص المنفرد كما يظهر أيضاً واضحاً في الرقص الجماعي والتوافق التزامني يحدث بين إثنين .

فمثلاً الراقص والراقصة إن لم يكن بينهما توقيتاً موحداً لأداء رفعة معينة فلن تحدث هذه الرفعة ويصبح من العسير على الراقص أن يرفع الراقصة بدون تناغم مشترك . وإن إختلفا مع بعضهما في التزامن نبع شيئاً آخر ليس هو المقصود . كما أن عدم وجود تزامن بين الإثنين يمكن أن يحدث أخطاراً .

ويظهر هذا التزامن أيضاً في رقص المجموعات وإن لم تكن المجموعات الراقصة تعمل في تزامن موحد ظهر على المسرح أشياء غريبة كالتي تحدث في الأوركسترات قبل دخول الماسيترو والتوافق التزامني بين المؤديين ينتج عنه بعد جمالي قد لا يدرك إلا إذا فقد . (صورة رقم ٢٠) .

قدرات المعلم المبدع :

حيث أن الإبداع في تدريس فن الباليه يظهر من خلال التكوينات الحركية الحرفية الفنية ، لذا فإن التقدم والتطور الفني لا يمكن تحقيقه دون تطوير قدرات المعلم ذاته وهذه القدرات تتمثل في الآتي :

- ١- القدرة على إنتاج تكوينات تحمل أفكار وأشكال متميزة وفريدة ، وفي نفس الوقت ملائمة للمستوى المنهجي والمرحلة السنية للمؤدبين .
- ٢- القدرة على تحويل وتغيير التكوينات مع تثبيت العنصر الموسيقي من حيث السرعة وعدد المازورات .
- ٣- القدرة على الانتقال من عنصر حركي إلى عنصر حركي آخر في سهولة وفي تسلسل منطقي .
- ٤- القدرة على الانتقال من تشكيل إلى آخر في مرونة وإنسيابية .
- ٥- القدرة على رؤية الخطأ والعيوب ونواحي القصور في الأداء الطلابي والعمل على علاجها .
- ٦- القدرة على مواصلة الإتجاه لتحقيق الهدف والوصول بالمتعلمين إلى حالة من التكامل الحرفي والفني .
- ٧- قدرة التأثير على المتعلم وقيادته نحو الأداء الإبداعي الجمالي .
- ٨- القدرة على إكتشاف القدرات الإبداعية لدى المتعلم والعمل على تنميتها .
- ٩- القدرة على تحقيق التوافق بين المتعلم والمرحلة السنية والمنهج .

سلبيات المعلم :

أحياناً تكون خبرة المعلم قليلة ودراساته ليست على المستوى العالي وإحساسه الإبداعي أقل من المتوسط ، هنا يكون إنتاجه على المدى البعيد ضعيفاً جداً ، ذلك لأن ضيق أفقه وعدم وجود بعد نظر عنده يجعله ينطلق بإبداعاته ببدايات خاطئة ويسير بطلابه في طريق خاطئ لا يستطيعون الخروج منه فقد تعودوا على الأداء الخاطئ الأمر الذي يصبح من الصعب إلغاء هذا التعود .

وقد يكون هذا المعلم ذا شخصية كلامية (أي أنه يكلل أعماله بمدح القول) ولكن هذا زيف سوف يكتشف إن أجلاً أو عاجلاً ، فالمعلم المبدع هو ذلك المعلم الذي يكون إنتاجه وفيراً ويتمثل ذلك في عدد الخريجين الذي ساهم المبدع في إظهارهم على مسرح الباليه متمثلة في النشاطات الأدائية الحرفية والجمالية الناتجة عن التفكير الواعي والإحساس السليم للراقص لإمكان نقل الإنفعالات منه إلى الجمهور .

الفصل السابع

إثباتات عملية في فن الرقص الكلاسيك

تمهيد

بما إن في حركات الرقص الكلاسيك التي تؤدي على الأرض لا بد وأن يكون إرتكاز الجسم على الرجل غير العاملة .

وبما انه لا بد من أن تكون الرجل غير العاملة عمودية على الأرض وذلك حتى يحدث التوازن .

لذا فقد رأى المؤلف أنه من الممكن إستغلال نظرية فيثاغورث والتي منطوقها يقول :

" في المثلث القائم الزاوية المربع المنشأ على الوتر يساوي مجموع المربعين المنشأين على الضلعين الآخرين " .

وذلك لإثبات المسافة الفقية والرأسية والزوايا لبعض حركات الرقص الكلاسيك للإستفادة منها في وضع أسس تعليمية جديدة تساعد في التدريس السليم لحركات الآتية :

أولاً : Battement Tendu

ثانياً : Battement Tendu jete 25⁰

ثالثاً : Battement Releve' Lent 45⁰

رابعاً : Battement Releve' Lent 60⁰

خامساً : Battement Releve' Lent 90⁰

وكل هذه الحركات تعتبر تطور لبعضها بادئاً بـ Battement Tendu ومنتهاياً بـ Battement

Releve' Lent 90⁰

الوضع الصحيح للجسم

أولاً : الرأس والعينان :

الرأس ثابتة في مكانها الطبيعي وليست متجهة للأمام أو للخلف أو لأحد الأجناب والعينان تنظر في مستوى أفقي وفي نقطة واحدة تحدد بالنظر .

ثانياً : الجسم (الجذع) :

أ) يتجه الطالب إلى البار ممسكا باليدين بالخمس أصابع والأصابع كلها في إتجاه واحد ملتفة حول البار والمسافة بين الرسغين تساوي نفس مسافة إتساع الصدر والكوعين متجهين لأسفل والعضد تقريباً بمحاذاة كل جانب من جانبي الجسم .

ب) الأكتاف :

ألا تكون مقوسة أو مشدودة للخلف ولكن في مكانها الطبيعي مع الإحساس أنها مفتوحة للخارج .

ج) عظمتا اللوح :

عظمتا اللوح من الأشياء التي يجب أن يهتم بها أستاذ الرقص الكلاسيكي فيجب ملاحظة عدم تجنيح هاتان العظمتان للخارج ويجب أ يشعر كل طالب أن عظمتا اللوح دائماً للداخل ولأسفل وأن يحس دائماً بها .

(د) الصدر :

عدم إرتفاع عظمة القص لأعلى كذلك آخر عظمتين في القفص الصدري يجب أن تكونان لأسفل وللداخل .

(هـ) البطن :

دائماً مشدودة حيث أن الأطفال في هذا السن لهم بطن كبيرة وخاصة الفتيات ولذا يجب ملاحظة أن شد البطن يجب أن يكون للداخل وليس لأعلى لأنه لو شد الطفل بطنه لأعلى ارتفع الصدر أيضاً لأعلى وعلى المدرس ملاحظة ذلك .

(و) عضلات الآليتين :

شد عضلات الآليتين للداخل ولأسفل مع ملاحظة أن عظمتا الحوض تكونان مفتوحتان للخارج ولأعلى .

ثالثاً : الطرف السفلي :

عضلات الفخذ مشدودة لأعلى ، والركبتين مشدودتين ، وعضلة السمانة للأمام والقدمين مفتوحتين للجانب الوحشي (للخارج) بزاوية قدرها ١٨٠° والكعبين ملتصقين والخمس أصابع لكل قدم مسطحين على الأرض ... ويعتبر ذلك الوضع الأول للأرجل .

أولاً :- Battement Tentu

هدف المؤلف هنا هو إيجاد زاوية حركة الـ " Battement Tendu " وذلك لأن جميع الكتب المتخصصة لم يذكر فيها مقدار درجة هذه الزاوية وهي تعتبر المنطلق لجميع الحركات التي سوف يستخدمها المؤلف في هذا الجزء وهي كما ذكرت سلفاً وهي :

Battement Tendu

Battement Tendu jete 25⁰

Battement Releve' Lent 45⁰

Battement Releve' Lent 60⁰

Battement Releve' Lent 90⁰

وهذه العناصر الحركية من أهم الحركات في الرقص الكلاسيك وبمعنى آخر هي من أساسيات تعليم الرقص الكلاسيك وبالآداء الصحيح لها في بداية التعليم يساعد الطالب في أداء التمارين الأخرى في الفصول المتقدمة بطريقة صحيحة وسليمة وجميلة - ولذا يجب الإهتمام في تعليمها بإتقان - وكل خطأ أو إهمال في تعليمها سيؤثر في مستوى أداء تمارين وعناصر حركية كثيرة فيما بعد .

تؤدي الـ **Battement Tendu** من الأوضاع الأول والثالث والخامس - كنقطة بداية - ولا يمكن إعتبار الوضع الثاني والرابع نقطة بداية لأدائها . تعلم الـ **Battement Tendu** أولاً من الوضع الأول في الجنب ثم للأمام ثم للخلف ثم من الوضع الثالث في الجنب ثم للأمام ثم للخلف . ثم من الوضع الخامس في الجنب ثم للأمام ثم للخلف .

حيث أن أداء الـ **Battement Tendu** في الجنب أسهل من الأمام والخلف - لذا يجب تعليمها أولاً - تؤدي الـ **Battement Tendu** بالرجل اليمنى والرجل اليسرى ، وسنتكلم هنا عن أداء الحركة بالرجل اليمنى فقط في الجنب وذلك منعاً للتكرار حيث إن ما ينطبق على أداء الحركة بالرجل اليسرى . وأي إختلاف سيذكر في الملاحظات النهائية .

تعليم الحركة :

نقطة البداية : الوضع الأول الإتجاه : اليدين على البار .

شرح الحركة :

١- بالوقوف في الوضع الأول والركبتين مشدودتين ينتقل إرتكاز الجسم على الرجل اليسرى وبدون أن تفقد حركة من الملاحظات الصحيحة لجسم وذلك بالإحساس أن الرجل اليمنى لا بد أن تكون حرة الحركة ، وذلك بإنقباض أكثر في عضلات الرجل غير العاملة .

٢- يزحلق قدم الرجل اليمنى في إتجاه الجانب الأيمن على إمتداد نفس الخط في الجنب وبذلك سيرتفع الكعب تلقائياً على الأرض حتى يصل إلى أعلى مستوى يمكن أن يصل إليه في الإرتفاع عن الأرض وبذلك سيصبح مشط القدم اليمنى مشدوداً وأطراف الأصابع (مشط القدم) فقط هي التي تلمس وكعب القدم اليمنى متجهاً للأمام كما في الصورة رقم (٢١) .

الأخطاء والملاحظات :

١- إرتكاز الجسم يجب أن يكون على الرجل غير العاملة حتى تكون الرجل العاملة حرة الحركة وتكون أصابع مشط القدم العاملة ملامسة للأرض فقط عند الفتح ولا يرتكز عليها .

٢- عظمة الحوض اليمنى يجب أن تكون في مكانها ولا تتأثر بفتح الرجل أو عودتها للوضع الأول فكثيراً ما يحدث أن تحرك عظمة الحوض للأمام أو للخلف أو لأعلى .

٣- الأكتاف يجب أن تكون ثابتة في مكانها وعادة يحدث أن يرجع الكتف الأيمن للخلف وهذا خطأ .

٤- يجب أن تكون الركبتين مشدودتين تماماً من أول أداء الحركة حتى عودتها وأكبر الأخطاء أن تكون الركب مثنية .

٥- اتجاه كل ركبة في اتجاه مشط نفس الرجل .

٦- يجب عند زحقة القدم اليمنى ناحية الجانب اليمين أن تسيطر على كعب القدم اليمنى بحيث لا يرجع إلى الخلف وذلك باستمرار الإحساس أنها للأمام ومن أكبر الأخطاء أن يتحرك الكعب للخلف .

٧- تفتح الرجل اليمنى ناحية الجنب إلى آخر اتساع لها بحيث لا يؤخر هذا الفتح على إرتكاز الجسم على الرجل اليسرى .

٨- مشط القدم يلمس الأرض بأطراف الأصابع ولا يستند عليها والأصابع مشدودة على إمتدادها وليست منكمشة لأسفل والقدم بهذا الشكل يرسم قوس .

٩- عند عودة القدم من الشكل **Battement Tendu** من الجنب للوضع الأول يجب مراعاة عدم حدوث أي خطأ من الأخطاء التي ذكرت سلفاً .

١٠- عند تكرار عمل **Battement Tendu** في الجنب يجب أن يكون مشط القدم في نقطة واحدة ثابتة في الجنب في كل مرة وهي على إمتداد نفس الخط من الوضع الأول .

الزمن الموسيقي :

أولاً : ٤ مازورة ٤/٤ إيقاع سريع متوسط (تمبو الليجرو) لا يستمر أكثر من أسبوع فهو مجرد تعليم فقط وحتى لا يكون الإنتظار سبباً في إرتكاز الجسم على أصابع القدم .

١- في المازورة الأولى تفتح الرجل **Battement Tendu** تدريجياً .

٢- في المازورة الثانية (ساكنة) باوزا .

٣- في المازورة الثالثة تعود الرجل للوضع الأول .

٤- في المازورة الرابعة (ساكنة) .

ثانياً : ٢ مازورة ٤/٤ :

١- في المازورة الأولى تفتح الرجل **Battement Tendu** .

٢- في المازورة الثانية تعود الرجل للوضع الولى .

ثالثاً : ١ مازورة ٤/٤ أو ٢ مازورة ٤/٢ :

١- في النصف الأول من المازورة تفتح الرجل تدريجياً لنقطة **Battement Tendu** .

٢- في النصف الثاني من المازورة تعود الرجل للوضع الأول .

رابعاً : مازورة ٤/٢ :

١- وهنا يبدأ في فتح الرجل على بداية (الاناكروزو) أي قبل العد .

في العدد رقم (١) تكون الرجل جاهزة في وضع **Battement Tendu** قبل العد تبدأ بالرجل في

العودة إلى الوضع الأول .

في عدد رقم (٢) تكون الرجل في الوضع الأول .

في آخر السنة نكون قد وصلنا بالطلبة إلى الشكل رابعاً من القياس الموسيقي أما خامساً فهي الشكل

النهائي عموماً .

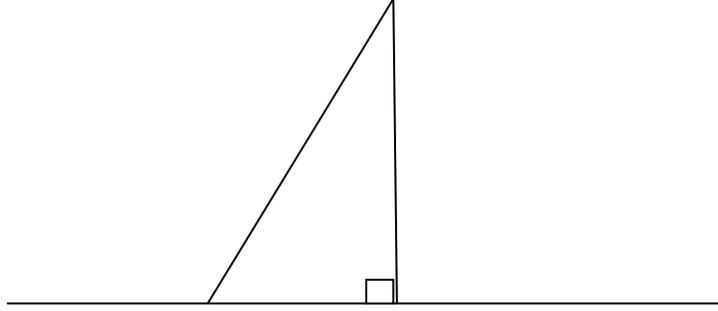
خامساً : نصف مازورة ٤/٢ :

في عد (الاناكروزو) أي قبل عد واحد تفتح الرجل في النقط **Battement Tendu** .

في عد واحد تعود الرجل للوضع الأول .

بالدء الصءء للءركة من الأءء فء الإءءبار كل ما فءءر من أءءاء ومع ءءفءء الملاءءاء بءلك سءكون زاوءة **Battement Tendu** هء زاوءة قدرها (١٢.٣٧) وذلك طءبءاً للءءلل الهندسء للءركة .

الءءلل الهندسء لءركة Battementtendu



شكل رقم (٩)

المءطءاء : أ د و مءءء قائم الزاوءة فء د

$$\overleftarrow{دو} = 22\% \text{ من } \overleftarrow{أد}$$

المءطوب : إءءاء د أ و

البءهان :

$$0.219 = \frac{2.15}{9.8} = \frac{\text{د و}}{\text{أ د}} = \frac{\text{المءابء}}{\text{المءاءور}} = \text{ظا د أ و}$$

∴ د أ و = ظا - ١ = ٠.٢١٩ = ١٢.٣٧ وهو المءطوب إءءاءه .

ءانءاً : **Battement Tendu jete 25⁰** :

تكلت فيما سبق عن زاوية حركة **Battement Tendu** هي ١٢.٣٧ درجة وهنا تنتقل إلى المرحلة الثانية في رفع الرجل ألا وهي حركة **Battement Tendu Jete** وهي في السنة الأولى يجب أن تؤدي على زاوية قدرها ٢٥° علماً بأن بعض الكتب المتخصصة مثل كتاب مدرسة الرقص الكلاسيكي ١٩٧٦ - للمؤلفة / كسترافيتسكايا صفحة ٣٤ تذكر أن الزاوية ٤٥° وعند أدائها في التمدد السريع (٨/١ أو ١٦/١) تنزل الرجل لـ ٢٢.٥° .

أما كتاب أبجديات الرقص الكلاسيكي ١٩٦٤ للسيدة / ماي والسيدة / بازاروفا صفحة ٣٢ فقد ذكرت أن الزاوية ٢٥° .

أما كتاب أسس الرقص الكلاسيكي ١٩٦٣ . للمؤلفة / فجانوفا فذرت أن **Jete** تؤدي على ٤٥° . ويرى المؤلف أن كتاب السيدة / بازاروفا هو أسلم وأصح في تحديد الزاوية ٢٥° وذلك - لأن في السنة الأولى لا يمكن رمي الرجل إلى زاوية ٤٥° لأن الطالب سوف يفقد الوضع الصحيح للجسم .

أضف إلى ذلك أيضاً أنه طالما أن المؤلفة كسترافيتسكايا ترى أن في حالة أداء حركة **Battement Tendu Jete** في تمب (٨/١ أو ١٦/١) تنزل الرجل إلى ٢٢.٥° .

وحيث أن حركة **Battement Tendu Jete** تؤدي لخدمة التكنيك السريع والإستفادة من ذلك في قوة الرجل .

إذن فإنني أرى أنه لا وجود هنا للزاوية ٤٥° .

ولهذا يجب أن تؤدي حركة **Battement Tendu Jete** بزاوية ٢٥° فقط .

وبناء على نظرية فيثاغورث فإنه يمكن إثبات المسافة الأفقية والمسافة الرأسية نسبة إلى طول الرجل غير العاملة على زاوية ٢٥° وفيما يلي شرح للحركة والزمن الموسيقي لأدائها ثم التحليل الهندسي :

تعطى الـ **Battement Tendu jete 25°** خفة حركة بالإضافة إلى قوة في الأرجل والمفاصل .

تعليم الحركة :

نقطة البداية : الوضع الأول أو الوضع الخامس كما أنه يمكن أن تؤدي من الوضع الثالث ولكن ذلك من النادر ولا يعتبر الوضع الثاني أو الرابع نقطة بداية .

الإتجاه : بوضع اليدين على البار والـ 25^0 Battement Tendu تعتبر إمتداد Battement Tendu من على الأرض لأعلى .

فإذا أدينا Battement Tendu على الأرض مزحلقة بسرعة من الوضع الأول أو الخامس في الجنب أو الأمام أو الخلف حتى نقطة الـ Battement Tendu ورفعنا مشط القدم مشدوداً لمسافة ١٠% من طول الرجل عن الأرض كان بذلك هو أداء الحركة .

شرح الحركة :

وهي رمي الرجل مزحلقة من الوضع الأول أو الخامس على إرتفاع ١٠% من طول الرجل عن الأرض سواء في الجنب أو الأمام أو الخلف من خلال نقطة Battement Tendu في أي إتجاه (كما في الصورة رقم ٢٢) .

تعلم من الوضع الأول ثم الوضع الخامس بالمواجهة للبار بالترتيب في الجنب للخلف ثم للأمام حيث أن أدائها للأمام يجب أن يكون بمسك البار بيد واحدة أما اليد الأخرى فتفتح للوضع الثاني عن طريق وضع افضتعداد ثم الوضع الأول إلى الوضع الثاني .

وهنا يجب أن يكون إرتفاع الرجل في جميع الإتجاهات بزاوية بين الفخذين تعادل 25^0 .

ملاحظات هامة :

١ . تؤدي 25^0 Battement Tendu في جميع الإتجاهات والركبتين مشدودتين .

٢ . لابد من مرور الرجل من خلال نقطة الـ Battement Tendu سواء كان الأداء (للجنب أو للأمام أو للخلف) .

٣. عند تكرار عمل الجاتيه في اتجاه واحد لايد وأن تكون ارتفاع الرجل في كل مرة في نفس الإرتفاع وفي نفس النقطة ثابتة في كل اتجاه تعادل زاوية قدرها ٢٥ ٠ .

٤. أن يكون المشط مشدوداً من أول وصوله في نقطة الـ **Battement Tendu** وحتى عودته من خلال نقطة الـ **Battement Tendu** أيضاً .

٥. يراعى أن تكون عظمتا الحوض في مكانهما الطبيعي أثناء أداء التمرين ولا تتبع عظمة حوض الرجل العاملة الأداء الحركي بل يجب أن يعمل الطالب على تثبيت عظمتا الحوض في مكانهما الطبيعي مفتوحتين للأجناب وذلك بشد عضلات الآليتين للداخل وللأسفل .

٦. كعب القدم العاملة يكون للأمام في حالة أداء حركة **Battement Tendu jete 25⁰** للجانب ويكون كعب القدم العاملة لأعلى في حالة أدائها للأمام ويكون كعب القدم العاملة لأسفل في حالة أدائها للخلف ومشط القدم مشدوداً على إمتداده .

٧. الفخذ ملفوف للخارج للإتجاه الوحشي .

٨. إرتكاز الجسم يكون على الرجل غير العاملة وتكون الركبة مشدودة تماماً طوال أداء الحركة .

٩. اليدين أو اليد الواحدة الموضوعتين على البار أو الموضوعة على البار يجب أن تلمس البار بخفة ولا تشد ولا تمسكه بشدة .

١٠. ألا يميل الجسم لأي إتجاه من الإتجاهات بل يكون الجسم عمودي على الرجل غير العاملة

١١. النظر للأمام في حالة أداء **Battement Tendu jete** في الجنب فالنظر في الجنب وذلك عند أداء الحركة بوضع يد واحدة على البار .

الزمن الموسيقي :

أولاً :- ٢ مازورة ٤/٢ :

المازورة الأولى :

١- في النصف الأول من المازورة الأولى ترمى الرجل في أي إتجاه من الإتجاهات بزواوية قدرها ٢٥ ° من خلال نقطة Battement Tendu .

٢- في النصف الثاني من المازورة الأولى تعتبر ساكنة والرجل ثابتة على نفس الإرتفاع .

في المازورة الثانية :

١- في النصف الأول من المازورة الثانية تعود الرجل من خلال نقطة Battement Tendu حتى الوضع الأول أو الخامس الذي بدأنا منه التمرين .

٢- في النصف الثاني من المازورة الثانية تعتبر ساكنة .

ثانياً :- ١ مازورة ٤/٢ :

١- في النصف الأول من المازورة ترمى الرجل من خلال Battement Tendu في إتجاه من الإتجاهات بزواوية قدرها ٢٥ ° من خلال نقطة Battement Tendu للإتجاه المراد .

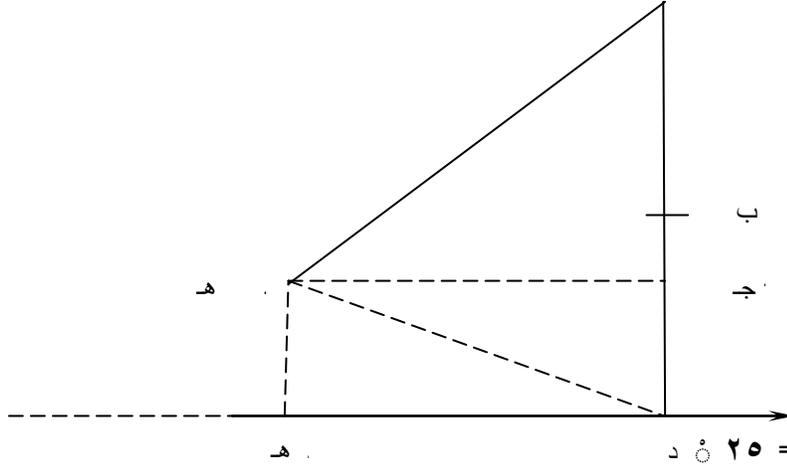
٢- في النصف الثاني من المازورة تعود الرجل لنقطة البداية وهي الوضع الأول أو الوضع الخامس .

بالأداء الصحيح للحركة من الخذ في الإعتبار كل ما ذكر من أخطاء مع تنفيذ الملاحظات ، بذلك

ستكون المسافات الأفقية والرأسية للرجل غير العاملة والأرض كما هو موضح بالتحليل الهندسي علماً بأن

الزواوية ٢٥ ° .

التحليل الهندسي لحركة 25⁰ Battement Tendu jete



شكل رقم (١٠)

المعطيات : د أو = ٢٥ °
أ ب = ب د ، أ د = أ و

المطلوب : إيجاد :

- ١) النسبة المئوية للمسافة (ج د) إلى (أ د) .
- ٢) النسبة المئوية للمسافة (ج و) إلى (أ د) .

البرهان :

$$= \overline{ود}^2 = \overline{أد}^2 + \overline{أو}^2 - 2 \overline{أد} \overline{أو} \cos 25^\circ$$

$$= \overline{ود}^2 = \overline{أد}^2 + \overline{أو}^2 - 2 \overline{أد} \overline{أو} \cos 25^\circ$$

$$\therefore \text{ود} = 3.46 \text{ سم}$$

في Δ وجد

$$\overline{\text{وج}}^2 = \overline{\text{ود}}^2 - \overline{\text{جد}}^2$$

في Δ وجأ

$$\overline{\text{وج}}^2 = \overline{\text{أو}}^2 - \overline{\text{أج}}^2$$

$$\therefore \overline{\text{ود}}^2 - \overline{\text{جد}}^2 = \overline{\text{أو}}^2 - \overline{\text{أج}}^2$$

$$\therefore \overline{\text{ود}}^2 - \overline{\text{أو}}^2 = \overline{\text{جد}}^2 - \overline{\text{أج}}^2$$

$$\therefore \overline{\text{ود}}^2 - \overline{\text{أو}}^2 = (\text{جد} - \text{أج})(\text{جد} + \text{أج})$$

$$= (\text{أد})(\text{جد} + \text{أج})$$

$$(\text{ص } 3) \times 2^2 = 2^2 (\text{أد} - \text{أج} - \text{أج} - \text{أد})$$

$$= (\text{أد})(\text{أج} - \text{أج} - \text{أج} - \text{أد})$$

$$\therefore \text{أج} = 7.2 \text{ سم}$$

$$\therefore \text{جد} = 7.2 - 8 = 0.8 \text{ سم}$$

$$\therefore \text{النسبة المئوية للإرتفاع (جد) إلى طول الرجل} = \frac{0.8}{8} \times 100 = 10\%$$

من نظرية فيثاغورث ينتج أن :

$$\sqrt{\text{جو}^2 = \text{أو}^2 - \text{أج}^2}$$

$$\sqrt{\text{ج و} = 2(8) - 2(7.2) = 3.48 \text{ سم}}$$

∴ النسبة المئوية للإرتفاع (ج و) إلى طول الرجل 3.48 × 100 = 345% .

ه . ط ث

ثانياً : **Battement Releve' Lent 45⁰** :

وهي تعتبر الزاوية الثالثة بعد زاوية 12.37 ، 25 ، وبالإطلاع في الكتب المتخصصة مثل كتاب أسس الرقص الكلاسيكي 1963 لم تذكر السيدة / فاجانوفنا هذه الحركة .

كما أن في كتاب أبجديات الرقص الكلاسيكي 1964 للسيدة / ماي والسيدة / بازاروفا لم تذكر عن حركة **Battement Releve' Lent** شئ كما أن في كتاب مدرسة الرقص الكلاسيكي 1976 للسيد / باساريف وللسيدة / كسترافيتسكايا لم تذكر **Battement Releve' Lent** علماً بأن المؤلف قد درس في مدينة ليننجراد على يد السيدة / كسترافيتسكايا أثناء وجوده في بعثة هناك لدراسة تدريس الرقص الكلاسيك وقد درس في منهج السنة الأولى في البند رقم 15 من حركة **Releve' Lent** بزاوية 45⁰ .

ويرى المؤلف أنه من الضروري تعليم حركة **Releve' Lent** بزاوية 45 ° لفصل السنة الأولى وهي تعتبر مرحلة تمهيدية لطلاب هذا الفصل خاصة وأنها تؤدي في " تمب " بطئ يساعد الطالب على حفظ الوضع الصحيح لجسم كما أن إرتفاع الرجل العاملة في هذه الحركة لا يتعدى 30% من طول الرجل (بناء على نظرية فيثاغورث) والتي سيأتي التحليل الهندسي لها وهو إرتفاع يسمح لطلاب المرحلة الأولى بالمحافظة على الوضع الصحيح للجسم أثناء أداء الحركة كذلك يحافظ على وجود الرجل في الوضع المفتوح طوال أداء التمرين خاصة وأن عضلات الأطفال في هذه المرحلة لم تكتمل قوتها .

وبذلك يكون تعليم الحركة قد حقق هدفاً كبيراً .

وفيما يلي شرح الحركة والزمن الموسيقي لأدائها والتحليل الهندسي :

نقطة البداية :

الوضع الأول أو الوضع الخامس .

الإتجاه :

اليدين على البار .

شرح الحركة :

هي رفع الرجل العاملة من خلال الوضع الأول أو الخامس بالمرور عن طريق نقطة **Battement** ثم **Tendu** ثم إرتفاع الرجل العاملة عن الأرض بمقدار زاوية قدرها ٤٥° ، وهي حركة تؤدي في " تمب أداجيو " **adagio** وهي حركة متصلة ليس بها وقفات إلا في بدايتها ثم في نهايتها أما خلال الرجل من وإلى الوضع الأول (أو الخامس) فتكون في حركة متصلة ولا يمكن تحديد أي نقطة وقوف للرجل على أي عد موسيقي وهذه الحركة هي بداية لتعليم عناصر " الأداجيو **adagio** .

وهي تنمي عضلات الساق وتعطي قوة تحمل للعضلات ويعتبر تطورها إلى المستويات الأعلى من الحركات الأساسية في الرقصات التي تعتمد على الأرتام البطيئة . تؤدي في جميع الإتجاهات بادئاً باتجاه الجنب كما في الصورة رقم (٢٣) ثم للخلف ثم للأمام .

الملاحظات والأخطاء :

- ١- يؤدي التمرين من بدايته إلى نهايته بدون أي توقف في أي نقطة ولا تقف الرجل في غرتفاع ولكن يجب أن تمر مصلاً لنقطة **Battement Tendu** مجرد مرور وليس هناك وقفة في نقطة **Battement Tendu** سواء في بداية الرفع أو بعد خفض الرجل .
- ٢- قدم الرجل غير العاملة يجب أن يحتفظ بالوضع الأول وأن تكون الخمسة أصابع مسطحة على الأرض .
- ٣- ركبة الرجل غير العاملة يجب أن تكون مشدودة تماماً طوال أداء التمرين .
- ٤- الرجل العاملة من بداية التمرين حتى نهايته يجب أن تكون ركبته مشدودة تماماً .
- ٥- أن تحتفظ الرجل العاملة بالوضع المفتوح من بداية التمرين حتى نهايته سواء كانت الرجل على الرض أو مرفوعة لأعلى بزاوية ٤٥ ° .
- ٦- رفع الرجل يكون من أطراف الأصابع بحيث تضمن بذلك أن تكون الركبة مشدودة والمشط أيضاً .
- ٧- عظمتا الحوض ثابتة في مكانهما كما لو كنا نقف في الوضع الـول والقدمين على الأرض وإلا تتأثر عظمتا الحوض برفع الرجل فالرفع يكون من الرجل وليس من الحوض سواء للأمام أو للجانب أو للخلف .
- ٨- عضلات الآليتين مشدودتين تماماً لداخل ولأسفل من بداية التمرين حتى نهايته .
- ٩- العمود الفقري يجب ألا يكون فيه أي تقوس لأي اتجاه .
- ١٠- الأكتاف للخلف لأسفل والطرف المدبب لعظمة اللوح للداخل .
- ١١- النظر للأمام .

١٢- جميع تعليمات أداء حركة الـ **Battement Tendu** ثابتة في كل اتجاهات ويجب المحافظة على الأوضاع المفتوحة طوال أداء التمرين .

١٣- يمكن أداء التمرين ليس أكثر من اربع مرات في الإتجاه الواحد .

الزمن الموسيقي : ٢ مازورة ٤/٤ اداجيو (بطئ)

المازورة الأولى :

في الربع الأول من المازورة الأولى في عد ١ تفتح الرجل في الإتجاه المراد من خلال مرورها لنقطة **Battement Tendu** في الربع الثاني والثالث والرابع من المازورة الأولى في عدد ٢ ، ٣ ، ٤ ، ترفع الرجل لأعلى لزاوية قدرها 45^0 **Battement Releve' Lent** لنقطة البداية (الوضع الأول والخامس)

الزمن الموسيقي لليد :

٢ مازورة ٤/٤ في حالة أداء الحركة بوضع يد واحدة على البار .

في المازورة الأولى :

في النصف الأول من المازورة الأولى في العد ١ ، ٢ ترفع اليد من وضع الإستعداد إلى الوضع الأول

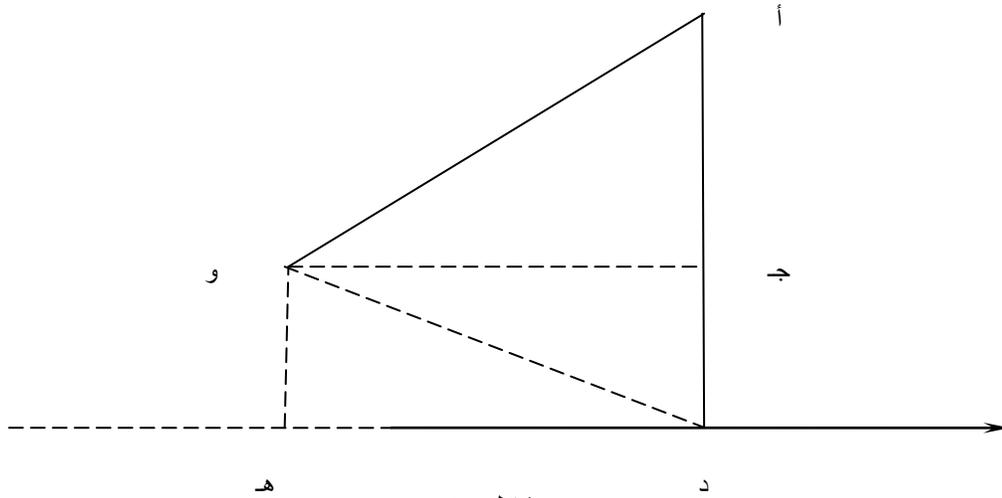
وفي النصف الثاني من المازورة الأولى في العد ٣ ، ٤ تفتح اليد من الوضع الأول للوضع الثاني .

في المازورة الثانية :

في النصف الأول من المازورة الثانية العد ١ ، ٢ تحرك رسغ اليد بحيث يصبح إصبع الإبهام وكف اليد لأسفل وذلك بحركة شبه دائرية .

في النصف الثاني من المازورة الثانية تعود اليد من الوضع الثاني لوضع الإستعداد .

التحليل الهندسي لحركة 45^0 Battement Releve' Lent



شكل رقم (١١)

المعطيات : $أد = أ و$

$د أ و = ٤٥^\circ$

المطلوب : إيجاد النسبة المئوية للمسافة :

(١) ج و

(٢) جد

البرهان : من نظرية فيثاغورث ينتج أن :

$$\overline{ود}^2 = \overline{أد}^2 + \overline{أو}^2 - 2 \overline{أد} (\overline{أو}) \text{ جتا } ٤٥^\circ$$

$$= \overline{٨}^2 + \overline{٨}^2 - 2 (٨) (٨) \text{ جتا } ٤٥^\circ \text{ ع}$$

$$\therefore \overline{ود} = ٦.١٢ \text{ سم}$$

في Δ أ ج و

$$\overline{ج و}^2 = \overline{أ و}^2 - \overline{أ ج}^2 =$$

في Δ ج و د

$$\overline{ج و}^2 = \overline{ود}^2 - \overline{ج د}^2 =$$

$$\therefore \overline{أ و}^2 - \overline{أ ج}^2 = \overline{ج و}^2 - \overline{ود}^2 =$$

$$\therefore \overline{أ و}^2 - \overline{ج و}^2 = \overline{ود}^2 - \overline{ج د}^2 =$$

$$= (\overline{أ ج} + \overline{ج د}) (\overline{أ ج} - \overline{ج د}) =$$

$$= (\overline{أ د}) (\overline{أ ج} - \overline{ج د}) =$$

$$\therefore \overline{أ و}^2 - \overline{ج و}^2 = \overline{أ د} (\overline{أ ج} - \overline{ج د}) =$$

$$\therefore ٦٤ - ١٦ = \overline{أ د} (٨ - \overline{ج د}) = ٦.١٢ - ٢(٨)$$

$$\therefore \overline{أ ج} = ٥.٦٥ \text{ سم}$$

$$\therefore \overline{ج د} = ٨ - ٥.٦ = ٢.٤ \text{ سم}$$

∴ النسبة المئوية للإرتفاع (ج د) إلى (أ د)

$$30\% = 100 \times \frac{2.4}{8} =$$

من نظرية فيثاغورث ينتج أن :

$$\sqrt{2(8) - 2(5.66)} = \sqrt{2(أ ج) - 2(أ و)} = ج و$$

∴ النسبة المئوية للمسافة (ج و) إلى (أ د)

$$70.75\% = 100 \times \frac{5.66}{8} =$$

ه . ط . ث

رابعاً :- $Battement Releve' Lent 60^0$ بزواوية قدرها ٦٠ ُ :

هي رفع الرجل العاملة إما من الوضع الأول أو الوضع الخامس حتى ترسم الرجل العاملة مع الرجل غير العاملة زاوية قدرها ٦٠ ، وتؤدي في الإتجاهات الثلاث للأجناب وللأمام وللخلف وتعتبر تطوراً لأداء $Releve' Lent$ من زاوية قدرها ٤٥ وهي تنمي عضلات الساق وتعطي قوة تحمل أكبر للرجل $Battement Releve' Lent$ في الجانب الأيمن بالرجل اليمنى بزواوية قدرها ٦٠ ُ .

نقطة البداية :

الوضع الأول أو الخامس .

الإتجاه :

إلى البار بوضع اليدين على البار .

شرح الحركة :

١- مع شد الركبتين تفتح الرجل اليمنى لنقطة **Battement Tendu** في الجانب الأيمن وبيبطء وبدون الوقوف في نقطة الـ **Battement Tendu** .

٢- ترفع الرجل اليمنى ببطء لأعلى بإمتداد قوس من نقطة الـ **Battement Tendu** حتى تصل الرجل اليمنى العاملة إلى إرتفاع يساوي نصف مسافة الرجل غير العاملة بحيث رسم الرجل العاملة والرجل غير العاملة زاوية قدرها ٦٠ ° كما في الصورة رقم (٢٤) .

٣- بعد وصول الرجل العاملة إلى النقطة المذكورة في البند " ٢ " تعود بنفس درجة الببطء إلى الوضع الأول من خلال نقطة **Battement Tendu** وبدون الوقوف فيها .

الملاحظات والأخطاء :

١ - تؤدي الحركة من بدايتها إلى نهايتها بدون أي توقف في أي نقطة بمعنى ألا تقف الرجل في اي نقطة ولكن مجرد أن تمر مثلاً لنقطة **Battement Tendu** مجرد مرور وليس هناك وقفة في نقطة **Battement Tendu** سواء في بداية الرفع أو بعد خفض الرجل .

٢ - قدم الرجل غير العاملة يجب أن يحتفظ بالوضع الأول وأن تكون الخمس أصابع مسطحة على الأرض .

٣ - ركبة الرجل غير العاملة يجب أن تكون مشدودة تماماً طوال أداء الحركة .

٤ - ركبة الرجل العاملة من بداية التمرين حتى نهايته يجب أن تكون مشدودة تماماً .

٥ - أن تحتفظ الرجل العاملة بالوضع المفتوح من بداية التمرين حتى نهايته سواء كانت الرجل على الأرض أو مرفوعة على الإرتفاع بزاوية قدرها ٦٠ ° .

٦ - رفع الرجل يكون من أطراف الأصابع بحيث تضمن بذلك أن تكون الركبة مشدودة والمشط أيضاً .

٧- عظمتا الحوض ثابتة في مكانهما كما لو كنا نقف في الوضع الأول والقدمين على الأرض وألا تتأثر عظمتا الحوض برفع الرجل فالرفع يكون من الرجل وليس من الحوض سواء للأمام أو للجانب أو للخلف .

٨- عضلات الآليتين مشدودتين تماماً للداخل ولأسفل من بداية التمرين حتى نهايته .

٩- العمود الفقري يجب ألا يكون فيه أي تقوس لأي إتجاه .

١٠- الأكتاف للخلف ولأسفل والطرف المدبب لعظمة اللوح للداخل .

١١- النظر للأمام .

١٢- جميع تعليمات أداء حركة **Battement Tendu** ثابتة في كل الإتجاهات ويجب المحافظة على الأوضاع المفتوحة طوال أداء التمرين .

١٣- يمكن أداء التمرين ليس أكثر من اربع مرات في الإتجاه الواحد .

الزمن الموسيقي :

٢ مازورة ٤/٤ اداجيو (ببطء) **adagio**

المازورة الأولى :

في الربع الأول من المازورة في عد ١ تفتح الرجل

في الربع الثاني والثالث والرابع من المازورة الأولى في عد ٢ ، ٣ ، ٤ ، ترفع الرجل إلى إرتفاع ٩٠° من الأرض .

المازورة الثانية :

في الربع الأول والثاني والثالث في العد ١ ، ٢ ، ٣ تنخفض الرجل من إرتفاع ٩٠° لنقطة Battement Tendu وبدون الوقوف فيها تستمر الحركة في الربع الأخير في العد ٤ فتعود من Battement Releve' Lent لنقطة البداية . (الوضع الأول والخامس) .

الزمن الموسيقي لليد :

٢ مازورة ٤/٤ عند وضع يد واحدة على البار .

في المازورة الأولى :

في النصف الأول من المازورة الأولى في العد ١ ، ٢ ترفع اليد من وضع الإستعداد إلى وضع الأول

في النصف الثاني من المازورة الأولى في العد ٣ ، ٤ تفتح اليد من الوضع الأول للوضع الثاني .

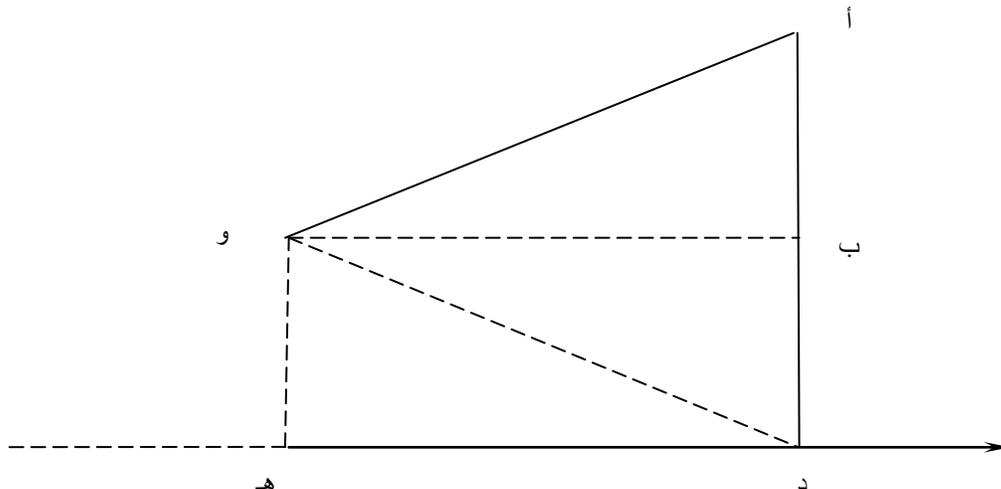
في المازورة الثانية :

في النصف الأول من المازورة الثانية العد ١ ، ٢ تحرك رسغ اليد بحيث يصبح إصبع الإبهام للأمام

وكف اليد لأسفل وذلك بحركة شبه دائرية .

في النصف الثاني من المازورة الثانية تنخفض اليد من الوضع الثاني لوضع الإستعداد .

التحليل الهندسي لحركة Battement Releve' Lent 60°



المعطيات أ د = أ و

أ ب = ب د

المحل الهندسي للنقطة (و) على خط عمل النقطة (ب)

المطلوب : إيجاد :

(١) > د أ و

(٢) النسبة المئوية لمسافة و ه إلى طول الرجل أ د .

(٣) النسبة المئوية للمسافة ب و إلى طول الرجل أ د .

البرهان :

:: أ د = أ و ، و ب عمودي واصل من رأس المثلث إلى منتصف القاعدة أ د

:: المثلث أ و د متساوي الأضلاع

:: > د أ و = ٦٠ ° (١)

نطبق المثلثان : ب و د ، د و ه فيهما :

> ب و د = > و د ه

> د و ه = > ب د و

د و ضلع مشترك

∴ ينطبق المثلثان ويمتج أن :

$$ب د = و ه$$

$$∴ ب د = ٢/١ الرجل أ د$$

$$(٢) ∴ النسبة المئوية للمسافة (و ه) إلى (أ د) = ٥٠%$$

ومن نظرية فيثاغورث ينتج أن :

$$ب و = \sqrt{٢(أ و) - ٢(أ ب)}$$

من الرسم طول الرجل أ د = أ و = ٨ سم

$$أ ب = ٤ سم$$

$$ب و = \sqrt{٢(٨) - ٢(٤)} = ٦.٩ سم$$

$$(٣) ∴ النسبة المئوية للمسافة (ب و) إلى طول الرجل = \frac{100}{8} \times ٦.٩ = ٨٦.٢٥%$$

ه . ط . ث

خامساً :- ' Battement Releve' Lent 90⁰

هي رفع الرجل العاملة إما من الوضع الول أو الوضع الخامس حتى ترسم الرجل العاملة مع الرجل غير العاملة زاوية ٩٠° ، وتؤدي في الإتجاهات الثلاث للأجناب وللأمام وللخلف وتعتبر آخر تطور لأداء حركة ' Releve' Lent وهي تنمي عضلات الساق وتعطي قوة تحمل أكثر وتعتبر من أساسيات تمارين الـ adagio .

شرح الحركة في الجانب الأيمن بالرجل اليمنى لزاوية قدرها ٩٠ ° :

نقطة البداية :

الوضع الأول أو الوضع الخامس

الإتجاه :

بوضع يد واحدة على البار .

شرح الحركة :

١- تفتح الرجل اليمنى لنقطة **Battement Tendu** في الجانب وبدون الوقوف في نقطة

. **Battement Tendu**

٢- ترفع الرجل اليمنى ببطء لأعلى على إمتداد قوس من نقطة **Battement Tendu** حتى

تصل الرجل اليمنى العاملة على إرتفاع يساوي مسافة الرجل غير العاملة وبحيث ترسم الرجل

العاملة مع كل من الجسم وغير العاملة زاوية قدرها ٩٠° كما في الصورة () .

٣- بعد وصول الرجل العاملة إلى النقطة المذكورة في البند رقم (٣) تعود بنفس درجة البطء

إلى الوضع الأول من خلال نقطة .

الملاحظات والأخطاء :

١- تؤدي الحركة من بدايتها إلى نهايتها بدون أي توقف في أي نقطة بمعنى ألا تقف الرجل في

أي نقطة بل يجب أن تمر من خلال نقطة **Battement Tendu** مجرد مرور وليس هناك

وقفة فيها سواء في بداية الرفع أو بعد خفض الرجل .

٢- قدم الرجل غير العاملة يجب أن يحتفظ بالوضع الأول وأن يكون الخمس أصابع مسطحة

على الأرض .

- ٣- ركبة الرجل غير العاملة يجب أن تكون مشدودة تماماً طوال أداء التمرين .
- ٤- ركبة الرجل العاملة من بداية التمرين حتى نهايته يجب أن تكون مشدودة تماماً .
- ٥- يجب أن يحتفظ الرجل العاملة بالوضع المفتوح من بداية التمرين حتى نهايته سواء كانت الرجل على الأرض أو مرفوعة بزاوية قدرها ٩٠ ° .
- ٦- رفع الرجل يكون من أطراف الأصابع بحيث تضمن بذلك أن تكون الركبة مشدودة والمشط أيضاً .
- ٧- عظمتا الحوض ثابتة في مكانهما كما لو كنا نقف في الوضع الأول والقدمين على الأرض وألا تتأثر عظمتا الحوض برفع الرجل فالرفع يكون من الرجل وليس من الحوض سواء للأمام أو للجانب أو للخلف .
- ٨- عضلات الآليتين مشدودتين تماماً للداخل ولأسفل من بداية التمرين حتى نهايته .
- ٩- العمود الفقري يجب ألا يكون فيه أي تقوس لأي إتجاه .
- ١٠- الأكتاف للخلف ولأسفل والطرف المدبب لعظمة اللوح للداخل .
- ١١- النظر للأمام .
- ١٢- جميع تعليمات أداء حركة **Battement Tendu** ثابتة في كل الإتجاهات ويجب المحافظة على الأوضاع المفتوحة طوال أداء التمرين .
- ١٣- يمكن أداء التمرين ليس أكثر من أربع مرات في الإتجاه الواحد .

الزمن الموسيقي :

٢ مازورة ٤/٤ اداجيو (ببطء) **adagio**

المازورة الأولى :

في الربع الأول من المازورة في عد ١ تفتح الرجل **Battement Tendu** .

في الربع الثاني والثالث والرابع من المازورة الأولى في عد ٢ ، ٣ ، ٤ ، ترفع الرجل إلى إرتفاع ٩٠°

من الأرض **Releve' Lent** .

المازورة الثانية :

في الربع الأول والثاني والثالث في العد ١ ، ٢ ، ٣ تنخفض الرجل من إرتفاع ٩٠° لنقطة

Battement Tendu وبدون الوقوف فيها تستمر الحركة في الربع الأخير في العد ٤ فتعود تستمر

لنقطة البداية .

الزمن الموسيقي لليد :

٢ مازورة ٤/٤ عند وضع يد واحدة على البار .

في المازورة الأولى :

في النصف الأول من المازورة الأولى في العد ١ ، ٢ ترفع اليد من وضع الإستعداد إلى وضع الأول

في النصف الثاني من المازورة الأولى في العد ٣ ، ٤ تفتح اليد من الوضع الأول للوضع الثاني .

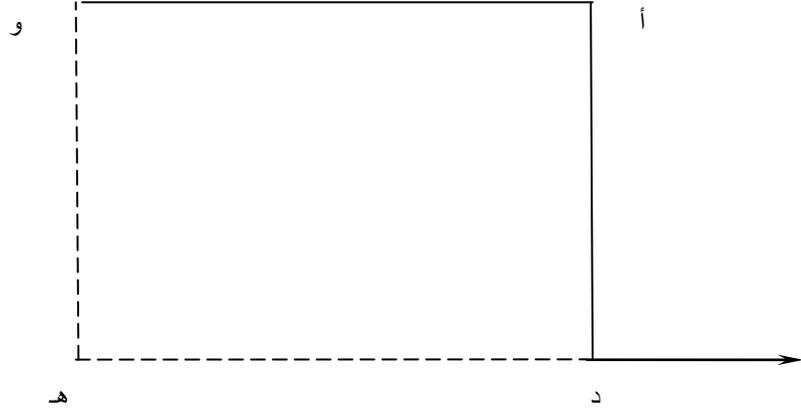
في المازورة الثانية :

في النصف الأول من المازورة الثانية العد ١ ، ٢ تحرك رسغ اليد بحيث يصبح إصبع الإبهام للأمام

وكف اليد لأسفل وذلك بحركة شبه دائرية .

في النصف الثاني من المازورة الثانية تنخفض اليد من الوضع الثاني لوضع الإستعداد .

التحليل الهندسي لحركة Battement Releve' Lent 90°



شكل رقم (١٣)

المعطيات :

$$أد = أو$$

$$\angle د أو = 90^\circ$$

المطلوب :

إيجاد النسبة المئوية :

(١) $وه إلى أد$

(٢) $ده إلى أد$

البرهان :

∴ $وه \perp أو$ ، $ده \perp وه$

بالمثل $أد \perp ده$

٣- (أ) أن النسبة المئوية للمسافة الأفقية لحركة ' Battement Releve' Lent بزواوية ٤٥ هي ٧٥% ، ٧٠% بالنسبة لطول الرجل غير العاملة .

(ب) أن النسبة المئوية للمسافة الرأسية لحركة ' Battement Releve' Lent بزواوية ٤٥ هي ٣٠% بالنسبة لطول الرجل غير العاملة .

٤- (أ) أن النسبة المئوية للمسافة الرأسية لحركة ' Battement Releve' Lent بزواوية ٩٠ هي ١٠٠% بالنسبة لطول الرجل غير العاملة .

(ب) النسبة المئوية للمسافة الأفقية لحركة ' Battement Releve' Lent بزواوية ٩٠ هي ١٠٠% بالنسبة لطول الرجل غير العاملة .

٥- (أ) توصل المؤلف إلى تمرين جديد يجب أن يضاف إلى البرنامج التعليمي للسنة الأولى باليه كلاسيك وهو :

60^0 ' Battement Releve' Lent بزواوية قدرها ٦٠ ويتوسط التمرينين ' Releve' Lent بزواوية ٤٥ بزواوية ٩٠ لما له من فوائد ذكرت في الفصل السابع .

(ب) أن النسبة المئوية للمسافة الأفقية لحركة ' Releve' Lent بزواوية ٦٠ هي ٨٦.٢٥% بالنسبة للرجل غير العاملة .

(ج) أن النسبة المئوية للمسافة الرأسية لحركة ' Releve' Lent بزواوية ٦٠ هي ٥٠% بالنسبة إلى الرجل غير العاملة .