# وظيفة التكرار في عروض مسرح الجسد

# The Function of Redundancy in the Shows of Body Theatre

م.م. ابراهيم سالم محمد م.م. أنور محمد زكي يونس

anwermoh.e123@gmail.com salim ibrahim 123123@gmail.com

جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة

**الملخص :**

يعد التكرار من الأساليب التعبيرية التي تقوي المعاني وتعمق الدلالات، وترفع من القيمة الفنية للعرض المسرحي، وظهوره يقدم نوعاً من الاستمرارية والتدفق والتأكيد للمعنى، والمراد به اعادة حركة أو كلمة أو عبارة في مواضع أخرى غير التي ذكرت فيه لأول مرة ، بما يمثل التكرار ، وهو الاتيان بشئ مرة بعد أخرئ ، وذلك لما يضفيه عليها من أبعاد دلالية وموسيقية متميزة ، فالصورة المكررة تحمل دلالة جديدة بمجرد خضوعها لظاهرة التكرار.

وقد تكون البحث من أربعة فصول ، وتضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، فتحددت مشكلة البحث في الإجابة عن الاستفهام وهو كيف تم توظيف التكرار في عروض مسرح الجسد ؟ كما تضمن هدف البحث لتعرف على وظيفة التكرار في عروض مسرح الجسد. فيما اقتصرت حدود البحث على العروض المسرحية المقدمة في كلية الفنون الجميلة . وتنهى الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً .

تضمن الفصل الثاني الاطار النظري الذي احتوى مبحثين ، تناول الأول التكرار مفاهيمياً ووظيفياً، ودرس الثاني التكرار في العرض المسرحي العالمي، خاتماً الاطار النظري بالمؤشرات

واحتوى الفصل الثالث على( إجراءات البحث ) التي تضمنت مجتمع وعينة وأداة البحث التي أعتمدها الباحثان في تحليل عينة البحث. واما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر .

**الكلمات المفتاحية : التكرار ، الحركة ، الجسد .**

**Abstract :**

Redundancy is considered as of the expressive styles which enforces meanings and deepens semantics, and promotes the value of the dramatic show which were treated by the Arabian and European rhetoricians critics. What is meant by redundancy is mentioning a movement or an utterance and their meanings in other situations rather than the place where they are mentioned before. Redundancy in literary text means to mention something one time after another, and in this way

it adds unique musical and semantic dimensions, so the redundant picture bares a new meaning the moment it is repeated.

The research consisted of four chapters. The first included the problem of the study, the importance of the study and the need for it. The problem was identified by answering the question: how redundancy was employed in the show of body theatre. While the limits of the study was restricted to the dramatic shows that are presented in the college of fine arts. The chapter ends with identifying the terminologies and define them procedurally.

The second chapter included the theoretical frame of the study which itself included two sections. The first talked about the concept of redundant function. The second dealt with redundancy in the international dramatic show. Then the chapter ended with some factors the most important of which are .

The third chapter dealt with (the procedures of the study), the community of the study and the tool of the study that was used by the two researchers in analyzing the two samples of the stud As for chapter four; it included the findings which we will mention the most important of them, ending the research with the bibliography .

**Key words : ( Redundancy ) , ( movement ) , ( Body )**

## الفصل الاول ( الأطار المنهجي )

**مشكلة البحث :**

يشكل التكرار وسيلة من الوسائل التعبيرية في العرض المسرحي التي يوظفها المخرج وفق العناصر التي تؤسس لمنظومة الحركة، وأيصالها بأفضل الطرق موظفاً بالحركات وفق أنواعها وأشكالها ، إلى جانب خصائص التعبير الطبيعي للجسد وفيزيائيته، مما ترتب عنه الوقوع في أحضان أساليب الحداثة وما بعد الحداثة، عن طريق تكرار الحركة للجسد ( التكرار الحركي، والتكرار الراقص )، ومنطق التكرار في العمل الفني والحركة البحتة ذات التجريد العالي، فضلاً عن الرؤية الأخراجية الجديده بدءاً من تجارب ( أنتونين أرتو ، وكوردن كريج ، ومايرهولد ، وكروتوفسكي ، وباربا) وكل مايرتبط بتجارب المسرح الأوربي، والتركيز على الحركة الجسدية وبنية الجسد بالنسبة للممثل التي ترسل صور معبره من خلال الحركات الجسدية في العرض المسرحي لتكشف الماضي والمستقبل في جسد الممثل ، على اعتبارها طريقة مبتكرة جامعة لكل وسائل النجاح ومنها اتخاذه الطريقة الروحية المباشرة والطقسية الشاعرية ، وتميز الاتجاه المعاصر ما بعد الحداثة

( بالمسرح الحركي )، والعنصر الأساسي فيه هو للجسد الحر الباحث عن وسائل متعددة ليكون وسيطاً في التعبير، عن طريق توظيف حركة جسد الممثل ، وما يحمله من قضايا مهمة تستدعي كل الوسائل المتاحة لديه ، كالتقليد حتى تتحول هذه الحركات الى نوع من الخبرات للمؤدي والتي يبثها على هيئة دلالات يدركها المتلقي بحواسه كلها الذهنية والبصرية والتعبيرية ، ومما تقدم حددت مشكلة البحث بالتساؤل الأتي : ( كيف تم توظيف التكرار في عروض مسرح الجسد ) .

**أهمية بحث :**

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على تكرار الحركة لجسد الممثل في العمل الفني وفق معايير علمية وفنية ، تحاكي الطريقة الروحية المباشرة والطقسية الشاعرية ، فتميز الاتجاه المعاصر في ( المسرح الحركي ) والعنصر الأساسي فيه هو للجسد الحر كونه أحد المفردات التي تحدد مدى الانتماء الشخصي للمكان ، ويحدد كذالك الخصوصية الفكرية في خلق خطاب مسرحي مميز ، ومدى أهمية المعالجات الفنية التي تقع ضمن حدها المكاني ، وكيفية أستلهام المخرج المسرحي للتكرار في حركة الممثل في عروض مسرح الجسد ( المسرح الحركي ) .

**هدف البحث :**

يهدف البحث الحالي الى التعرف على وظيفة التكرار في عروض مسرح الجسد.

**حدود البحث :**

الحد الزماني : 2009

الحد المكاني : كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل / العراق .

الحد الموضوعي : دراسة وظيفة التكرار في عروض مسرح الجسد / مسرحية الحقيبة أنموذجاً .

**تحديد المصطلحات :**

اولاً : وظيفة( لغةً ): (( تعيين الوظيفة- المواظفة- الموافقة ـ الملازمة ـ استوظفه ـ استوعبه ))[1].

وظيفة (أصطلاحاً) : (( العمل الخاص الذي يقوم به الشيء أو الفرد ، في مجموعة مرتبطة الأجزاء ومتضامنة ، كوظيفة الزافرة في فن البناء ، وتطلق الوظيفة في علم الحياة على مجموعة من الخواص الظرورية لبقاء الكائن الحي ))[2].

التعريف الأجرائي للوظيفة : (( توظيف المعاني والدلالات التي يعطيها تكرار الحركة أو الصورة ، وموافقتها ومؤازرتها للشكل والمضمون في انتاج معنى جمالي للحركة في مسرح الجسد )) .

ثانياً : التكرار ( لغةً ) : (( والكر: مصدر كر عليه يكر كراً وكروراً وتكراراً : عطف.. وكرر الشيء وكركره : أعاده مرةً بعد أخرى. والكرُ :الرجوع على الشيء، ومنه التكرار. وقال الجوهري : كررتُ الشيء تكريراً وتكراراً ))[3].

والتكرار (( الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني ، وهو اساس الايقاع بجميع صوره ))[4].

التكرار (أصطلاحاً) : (( أحد علامات الجمال البارزة ، وهو مصدر دال على المبالغة من ( الكر ) ويراد به التكثير في الافعال ))[5].

التعريف الأجرائي للتكرار :(( تكرار الصور والاشكال التي تحمل دلالات ومعاني مؤثرة ، التي يعطيها جسد الممثل في أماكن مختلفة في عروض مسرح الجسد ، عبر عناصر تشكيلية تسهم في شد أنتباه المتلقي )) .

ثالثاً : الجسد ( لغةً ) :(( الجسد ( محركة ) جسم للأنسان ، وهو لايقال لغير الانسان جسد من خلق الأرض ـ وكل خلق لا يأكل ولايشرب من نحو الجن والملائكة مما يعقل على غير الانسان من قبيل المجاز ))[6].

الجسد (أصطلاحاً) :(( الجسد هو هذا الجوهر الممتد القابل للأبعاد الثلاثة : الطول ، والعرض ، والعمق . وهو ذو شكل ووضع ، وله مكان اذا شغله منع غيره من التداخل فيه معه . فالامتداد وعدم التداخل هما اذن المعنيان المقومان للجسم ، ويضاف اليهما معنى ثالث هو الكتلة ويطلق الجسم على الجسد ، وهو مقابل الروح ))[7].

والجسد :(( ذلك الجسد الذي يمتلك حضوراً كلياً في السلوكيات والافعال ويتنوع بتنوع الحضارات ، والذي يندمج في الأنتاج الرمزي والخيالي من أجل ايصال الدلالة ))[8].

التعريف الأجرائي للجسد :(( يتخذ الجسد بعداً تواصلياً في امتداده مع العالم ، ويتحد ذلك من خلال الوضعيات المختلفة التي يتبناها، لما يحمله الجسد من دلالات ستترجم الى حركات ورقصات تجعله يخرج كل ما يجول في داخله ، وهي بدورها ترتبط بموضع حدوثها )).

## الفصل الثاني ( الأطـار النظري )

### المبحث الأول : التكرار مفاهيمياً ووظيفياً .

أن التكرار ظاهرة كونية ماثلة للعيان في الطبيعة والإنسان، وكل ما يتعلق بحياة البشر يتكرر أمام أعيننا، قد نجد لها شبها في تشابه شخصين من البشر تشابها تاما يصعب معه التمييز بينهما ، وهي ظاهرة تقوم عليها الفنون بجميع أشكالها ومختلف أنواعها ، فالنغمات عند الموسيقيين ، والحركة الجسدية عند الممثلين ، والأشكال عند الرسامين ، والألفاظ عند الشعراء جميها تتكرر، ولما لها من دلالات فنية وتأثيرات نفسية لدى المتلقي، وهو أحد(( الأدوات

الأسلوبية والدلالات التعبيرية التي ترفع من القيمة الفنية للعرض المسرحي وترسخ في فكر المتلقي، كما يعمل التكرار على اثراء العاطفة وتكثيف الحركة ، والمراد به اعادة ذكر حركة أو كلمة أو عبارة ، بلفظها ومعناها في مواضع أخرى غير الموضع الذي ذكرت فيه لأول مرة ، بما يمثل التكرار في النص الأدبي ))[9]، وتتمثل في وحدات متتابعة ومتنوعة تأخذ شكلها الجمالي عبر مستويات عدة ، وتكرار الحركة يأخذ معاني ودلالات عدة ، في عملية التعبير عن المكنون الدرامي وفق الوظائف التي تؤسس لمنظومة الحركة، أولها (( الوظيفة التأكيدية التي يراد بها اثارة التوقع لدى المتلقي ، وتأكيد المعنى وترسيخه في الذهن ، أو يظهر بوظيفة ايقاعية لبناء ايقاع داخلي يحقق انسجاماً موسيقياً خاصاً ، أو وظيفة تزينية مختلفة في المعنى ومتفقة في البنية الصوتية ))[10]، مما يضفي تلويناً جمالياً على النص ، وقد وضع أرسطو التكرار منذ القدم كأحد مقومات قانون الوحدة الذي يعده من أهم أركان الجمال التي تتفرع منها باقي الأركان الأخرى كـ (( الأنسجام ، التناسب ، التوازن ، التطور ، التدرج ، التقوية والتمركز . وأن تكرار العنصر أو الرمز أو الحركة على كل عمل فني جمالي فعال يشد أنتباه المتلقي ، وهو مصدر دال على المبالغة من (الكر)، ويراد به التكثير في الافعال. والتكرار بالمعنى العام (الاعادة)، وظاهرة تنظيم الكون والوجود والطبيعة وجسم الانسان قبل ان تكون ظاهرة في الفنون المختلفة ))[11]. فهو في الكون ماثل بوضوح في تكرار دوران الافلاك وظهور النجوم والكواكب وأختفائها. بل يمكن القول ان الكون كله قائم على ما يسمى فكرة ( العود الابدي )، اذ ينظمه مسار متكرر من البداية الى النهاية وفقاً لنظام ثابت، يعود فيتردد مرات لانهائية لها، فكل منها تمثل دورة كونية او سنة كبرى، وتشابه الدورات الكبرى في كل شيء [12].

فالتكرار متمثل بشكل ثنائي في تناوب الليل والنهار بشروق الشمس وغروبها، وفي تعاقب اوجه القمر مدا وجزرا، وبشكل رباعي في تعاقب فصول السنة الاربعة. وفي كل مكان وعلى جميع المستويات حيث تسلك الطبيعة مسلكاً متموجاً تعود من حيث بدات في حلقات او دورات تتشابه بدرجات متفاوتة ، وتعد من اهم القوانين التي تنظم الفعاليات الحيوية المختلفة للأنسان من الناحية الواقعية يعني وجود وحدات متعددة ( مكررة ) تتخللها فواصل أو انقطاعات أو فترات ينتج عنها تكرار الحركة والأفعال، وعن طريق الأمتدادات (الأمتداد الزماني، والأمتداد المكاني ، والأمتداد النوعي ) التي هي كمفهوم واقعي تعبر عن الحركة ، فإن الأمتداد الزماني والمكاني يساوي الحركة تماماً [13].

والتكرار المتواصل للوحدات يظهر بين وحدة وأخرى يحقق أنتقالاً مكانياً ، عن طريق الحركة المكررة في المجال المرئي لدى المتلقي ضمن أيقاع معين ( وحدة، وزمن ) . وأن هذا التكرار المتواصل للوحدات يعزز النتيجة كـ (( الأمتداد ، والتكامل ، والتتابع المرتبط بالحركة

والتي من شأنها أظهار الأيقاع الذي يعبر عن أهم مظاهر التكرار ، ويتنوع بتنوع أشكاله التي تضفي جمالية وذوقاً على تناسق الحركة ))[14]. وللتكرار أشكال متعددة فقد يكون في شكل من اشكاله تاماً ومنتظماً ، وفيه تتطابق حركات تطابقاً تاماً ، وهذا النوع من التكرار على شكلين هما :

أ . تكرار حركي متناوب : يكون على أساس التناوب والتعاقب بصورة منتظمة . ليكون تكرار حركي يشد الأنتباه .

2 . تكرار متغير حر : ويحدث من خلال تكرار حركي حر يحكمه ادراك عقلي فني بحيث تكون الوحدات مرتبة بشكل جميل [15].

وهكذا يكتسب التكرار جاذبية تحرك النفوس باتجاه حركة جسد الممثل من خلال الاشكال والصور التي تحمل مضامين ، ويكون دالاً على تعبير جمالي جاذب للمتلقي مسيطراً على مخيلته ، بصور حركية متتابعة من الأحداث كما في حالة الممثل الذي ( يجري أو يرقص و يتحرك )، فحركة (( الجسد تخاطب الحواس بشكل مباشر ودون قيد تجعل المتلقي يسهم بمشاعره بما يراه ويسمعه ويؤمن به، كونها تعد مثالاً للعلاقات القائمة داخل الطقس عند الانسان القديم بين الممثل الذي يجسد الكائنات فوق الطبيعية الاسطورية وجمهور المتلقين ))[16]، وهذه العلاقة المتفاعلة هي احد الاسباب المهمة التي استمد المسرح اصوله منها.

ويعد التكرار من الظواهر البلاغية التي تستخدم في الكثير من النصوص المسرحية ، وهو أحد الأساليب التعبيرية التي تعين الممثل على تأكيد كلامه من خلال تكرار حوار الشخصية الذي يسهم في يصال الفكرة الى المتلقي، مما دعا (( البلاغيين واللغويين الى الوقوف عنده كظاهرة أسلوبية لها دلالاتها في المعنى ، ويرفعه الى مرتبة الأصالة، التي تزيد قوته وترسخ في فكر المتلقي ، ويعمل التكرار على أثراء العاطفة ورفع درجة تأثيرها ، وتركيز الايقاع وتكثيف حركة التردد الصوتي في الحوار المسرحي))[17] مما يمنحه وحدة صوتية متناغمة ومنسجمة ، حيث تأتي مرة للتأكيد أو التحريض عن طريق تكرار حوار الممثل، وأن (( ترديد لغوية لا يغير من قيمتها الدلالية ، فنفس الكلمة يمكن أن تحفظ بنفس المحتوى الدلالي ، وهنا يأتي التكرار ليأكد الحوار، فمثلاً عندما يصيح ( جوكاست ): تعيس ، تعيس ! تعيس أو يصيح ( هاملت ) كلام ، كلام ، كلام ، فتكرار الكلمة أعطاها معنى أضافي ، من خلال التأكيد على حوار الشخصية ))[18] فالتكرار الصوتي والإيقاعي للممثل يراد به إثارة المتلقي، وتأكيد المعنى وترسيخه في ذهنه .

**وظائف التكرار : يمكن تحديد وظائف التكرار في عروض مسرح الجسد بما يلي :**

1. وظيفة تأكيدية :

يراد بها إثارة التوقّع لدى المتلقّين ( الجمهور )، وتأكيد المعاني من خلال تكرار الحركة التي تحمل معاني وترسيخها في اذهانهم ، فالتكرار هنا أدى وظيفة تأكيدية .

2. وظيفة إيقاعية :

يسهم التكرار في بناء إيقاع حركي لدي الممثل ، والذي يحمل دلالات يقاعية من خلال التشكيلات والتكوينات والصور التي تخلق في العرض المسرحي، وذلك يحقّق انسجامًا موسيقيًّا خاصًّا [19].

3 . وظيفة تنبيهية :

تحقق فعل التلقي الايجابي وبث شئ من الوعي واليقظة تفصل المتلقي عن الاندماج العاطفي، والفعل التنبيهي( ربما يكون أجلى وسيلة لشحن شيء ما، هو جذب الانتباه اليه مرات أكثر مما يبدو انه شيئاً سطحياً بسيطاً يستحقه من خلال هذا التكرار . يتنامى الشي في دلالته وقدرته الرمزية مع كل مرة يظهر فيها .

4 . وظيفة تحليلية :

تنتج هذه الوظيفة للمتلقي خوض غمار التحليل والاستقراء للوصول الى معلومات أكبر من ما هو موجود داخل حدود التشكيل الحركي، فالوظيفة التحليلية تدفع المتلقي الايجابي للتحليل والاستقراء والاستنتاج لما يشاهده من تكرار للحركات في جسد الممثل [20].

5 . وظيفة تزيينية :

تعد من أهم وظائف التكرار ويعنى بها (( وتكون بتكرار مختلفة في المعنى ومتّفقة في البنية الحركية والصوتيّة، مما يضفي تلويناً جمالياً على التكرار ))[21]. وهي تحمل دلالات جمالية من خلال تكرار التشكيلات الحركية التي تثير المتلقي .

هكذا يجد ألباحثان التكرار الموظف في جسد الممثل قد ساهم في خلق نوع من الإيقاعية والفنية، كما حقق أيضاً نوعاً من الجمالية داخل العرض ، على وفق نظام تشكيلي مرئي يؤثر في ذائقة المتلقي وادراكه الثقافي ، وهو الدور المؤثر في بنية العمل المسرحي وتركيبه .

**المبحث الثاني : التكرار في العرض المسرحي العالمي .**

لقد تم الأهتمام بلغة الجسد في المسرح حقبة بعد أخرى بدءاً بالمسرح الشرقي ( الهندي، والصيني، والياباني ) ووصولاً الى الحداثة وما بعد الحداثة ، وقدرة جسد الممثل على ايصال المعاني والدلالات عن طريق تكرار الحركة في العرض المسرحي، وقدراته (( الخلاقة وامكانياته الجمالية لا بوصفه جسداً يتحرك ، بل جسداً يفكر وينتج المعاني بتكرار الحركة ليصنع التوازن ما بين الروح والجسد من جهة ، وما بين الجسد والواقع من جهة أخرى ، لذلك اعتمدت حركات

الجسد وطاقاته وتحركاته للتعبير عن كينونة الأنسان وعن شعوره أو لاشعوره والاحتفال دراما يموت فيها كل ما هو ساكن ، وتبحث عن الحقيقة في الجسد ))[22]، وتعد الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره واهدافه وتحويل النص المسرحي الى صورة نابضة بالحياة وايصالها بأفضل الطرق مستعيناً (( بتحليل تلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث ))[23]، لتصوير معطيات فكرية وفنية وجمالية تكون الاساس في مد الجسور بين العرض والمتلقي، وهذا شيءٌ أساسي في العرض المسرحي المتكون من أنساق بنائية، كـ (( النسق الحركي، النسق التكويني التركيبي ، والنسق الضوئي واللون ، ونسق الأزياء ))[24]. فتكرار الحركة عبر جسد الممثل يخلق دلالات وإشارات مكررة تنتج حالات معرفية، وهي مفردات مكتظة بالدلالات والرموز والمعاني .

وقد وظف ( ميل جاك دالكروز )* تكرار الحركة عن طريق الرَبَط بين الأداء الجسديّ والموسيقى، والذي يعمل على تطوير الإحساس بالإيقاع وترجمته إلى حركة، كوسيلة من (( وسائل التعبير التي يستخدمها الإنسان ليعبر بها عن رغباته ومشاعره ، وهي فطرية موجودة لديه منذ ولادته ، ويرتبط تطور الإنسان إلى حد كبير بتطور حركته ))[25]، لذلك تعد الحركة أحد العناصر الأساسية التي أسس عليها تدريباته التي تُشكل في مجموعها فناً متكاملًا ، عن طريق إضافة الجزء المعروف بالتعبير الحركي المرن ( Expressive Moving Plastic ) والذي جعل الحركة المرنة وسيلة للتعبير عن الموسيقى، من خلال (( تكرار الحركات الأيقاعية يكون الطلاب قادرين على جعل الايقاعات تدخل الى أجسادهم ، كما أنه يتم الربط بين العناصر الثلاثة ، كـ ( التخيل ، والتذكر ، والأنتباه )، عن طريق تكرار الحركة التي تشجع الطلاب على تذكر ماتعلموه ))[26]، من خلال حركات الجسم وتشمل :

1. يعمل الايقاع الموسيقي كحافز لتكرار حركات الجسد ، وخاصة في المرحلة الاولى من التعلم لما له من اثر محبب للنفس .
2. يساعد التكرار على سرعة اكتساب الاحساس بالحركة المطلوبة الذي ينمي الوزن الحركي وبدوره يؤثر في تنمية التوافق العضلي العصبي والانتقال بالتعلم الى مرحلة التوافق الجيد.
3. يساهم التكرار على تحسين الاداء الحركي من حيث الزمان وديناميكية الحركة [27].

وقد شدد دالكروز على أن الجسد يعمل كوسيط بين العالم الموسيقي والمعرفة ، من خلال السيطرة على الحركات المتكررة التي تعزز حرية التخيل والأنتباه لدى المتلقي ، وأصبح دلكروز مقتنعاً بأن تكرار الحركة تؤدي دوراً مهماً في أثراء المفردات الحركية والتعبيرية ، لتحقيق التازر الحركي بين حركة الأيدي والأرجل أثناء أداء التمارين ، للحفاظ على زمن وسرعة الحركات وضبطها بشكل جمالي .

ولقد أهتم ( ستانسلافسكي ) بتربية جسد الممثل عن طريق تكرار الحركات الجسدية التي تصدر من جسد الممثل ، ويؤكد على(( الفعل الجسماني الذي يقسمه الى أفعال جسمانية واعادتها وتكرارها ، والممثل يلاحظ ظهور مشاعر واحاسيس جديدة نتيجة قيامه بأداء وتكرار حركات جسمانية دون توقف ))[28]، ويكون جسد الممثل مرناً وجاهزاً لكي يعبر بشكل واضح، ويعكس الأفعال الداخلية بحركات جسمانية خارجية مكررة ، والتي بها قد استدرك أن الفعل الجسماني أقرب في أيصال الدلالات والمعاني ، ويجد (( الممثل سبباً لكل حركة يقوم بها، حتى تصبح الحركة لها معنى، بتكرار الحركات والأفعال الجسدية التي تجعل الممثل مسيطراً على حركاته ))[29]، وتكرار حركة الممثل تساعده على الوصول الى الابداع والجمال في الأداء، لان تكرار الحركة تساعد المؤدي على القيام بالمهارات الجسدية، لكونها احدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض، وإن التعامل مع الحركة يتوقف علي قدرة المتلقي علي فهم تشكيلات الممثلين وحركتهم التي تحمل دلالات ورموز، وتعد محوراً هاماً في التواصل الفني والمعرفي على خشبة المسرح .

وأما (كروتوفسكي ) فقد أهتم بالجانب الدلالي لتكرار الحركة ، وركز على جسد الممثل الذي ينتج جميع أنواع الحركات الجسدية، ويعتمد كروتوفسكي على (( التقنية النفسية والجسدية للممثلين، فالممثل في نظره أنسان يقوم بتكرار الحركات والافعال بجسده أمام الجمهور، فلغة الحركات والأشارات هي وسيلة الممثل في مسرحه ))[30]، ويمكنه الأستغناء عن كل عناصر المسرح الأخرى ، ولكنه لا يمكن الأستغناء عن العلاقة الوجدانية والأدراكية بين تكرار حركة الممثل والمتلقيين ، لكونها تتمتع بقدر كبير من المهارات والأيماءات والدلالات المرتبطة بطاقة جسد الممثل ، فأراد أن (( يجعل من الممثل ماهراً في أداء الحركات الجسدية ، عن طريق التدريبات الجسدية والصوتية وتشمل ( مرونة الجسم ، والأيماءة ، والحركة )، ويجعل الممثل مهيئاً من ناحية الطاقة الجسدية ، وفهمه لتكرار الحركة وأداء الحركة بمهارة عالية ))[31]، وهي قناة الاتصال مع المتلقي داخل الفضاء المسرحي، والتركيز علي الجانب الصوري واختزال الكلمة والاعتماد علي جسد وروح الممثل وعلى تكرار الحركات الراقصة مع مجموعة عازفين يمارسون الرقص والتمثيل في ان واحد. هذا المزيج هو بوصلة الاتصال ما بين الجسد والمشاعر الجياشة هو عملية تحليق الاجساد والارواح في فضاء العرض المسرحي .

وأيضاً أهتم ( باربا ) بالمهارات الجسدية والتركيز على تكرار الحركات التي يؤديها الممثليين ، وأن جسد الممثل من أولويات عمل ( باربا ) في ايصال أفكاره وانجاح تجاربه ، فهو (( يسعى الى تربية الجسد بحركاته وأدوات تعبيره ، لأنه دائماً يجدد في

تكرار حركة الممثل ويعطيها في كل مرة دلالات جديدة ، فهناك ثلاثة أستخدامات تقنية للجسد وهي( الحركة الجسدية المعتادة ، والفائقة المهارة ، والغير معتادة )، لأنتاج صوراً جديدة غير التي كانت عليها ))[32]، لأن تكرار الحركة الجسدية للممثل هي جوهر التعبير في العرض المسرحي ، فتكرار حركة الممثل على خشبة المسرح تحتوي على تقنية بلاستيكية ، والممثل كتلة متحركة تنتج دلالات ورموزاً يستنطقها العرض ، كما طرح (( مفاهيم جمالية اقترنت بالتمرين لكنها شكلت منعكسات حقيقية على مساحة العرض ، فالتمرين وهو القيام بتكرار الحركات والوضعيات المعينة ، بل هو ممارسة الفعل المباشر والقيام به من خلال الاستناد على المبادئ في التنويع والإيقاع والشدة ، وإبراز أجزاء منه أو التحكم بدقة حتى بلوغ تفجيره نحو إمكانية الإبداع ))[33]. والذي شكل طابعاً أساسيا في عروضه ، وطرق توظيفها في بنية التشكيلات المألوفة والاتجاه نحو تكوينات جسدية تبلغ غايتها الجمالية ، بتجاوز أطرها التقليدية في تكرار حركة الجسد التي تتجاوز المألوف في الأداء ، وتشد المتلقي بحيوية الطاقة الكامنة حتى في حالة سكون .

ويتمثل التكرار الحركي في (( وحدات متتابعة ومتنوعة تأخذ شكلها الجمالي عبر اشتغالها الجسدي على مستويات عدة ، وتكتسب مقومات الجوهرية من فعل التكرار وما ينتج عنه من حركات تحقق الوظيفة الجمالية ، بما تثيره من انتظام في لغة الشكل ومستوياته الفنية ، لذا يُعد التكرار مجال لتحقيق الحركة المنتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير))[34]. لذا فالتكرار يوحي بالقانون الدوري لأوجه الحياة ، وإدراك سمات هذه التواترات يعطي الفرد الشعور بتوفر قانون لأي سلسلة فكرية منتظمة تكسبها تأكيد واضح ورصانة واتزان ، فيخضع التصميم السينوغرافي لعاملين مهمين هما الحركة والتكرار في وحدات العمل الفني، وتكرار ظهورهما يقدم نوعاً من الاستمرارية والتدفق والتأكيد للمعنى الدرامي .

**أسفر الإطار النظري عن عدة مؤشرات وهي كالآتي :**

1 . يساهم التكرار الحركي لجسد الممثل في إنتاج الدلالات التي تعبر عن المواقف والأفكار، فالحركة بأشكالها تأخذ دوراً رمزياً يهدف إلى الحصول على صورة مرئية مكثفة نابعة من تآلف الفنون المسرحية كافة .

2 . اتبعت بعض الأساليب الإخراجية أسلوب تكرار الحركة للممثل بدقة حركية وقدرة اتصالية ودلالية ليُزيد من قدرة المتلقي على التأويل والتفسير للخطاب المسرحي .

3 . تكرار الحركة تمنح الجسد قدرة بلاغية في التعبير وتعمق فعل تأثير الحركات والإشارات تواصلياً مع المتلقي .

4 . التشكيل الحركي يوظف مفردات وعناصر العمل المسرحي المادية بكل ما يتوفر من ايماءات ومعاني خارجية .

5 . يلعب التكرار في التشكيل الحركي دوراً أساسياً في تكوين الصور الجمالية في فضاء العرض المسرحي .

6 . تعد الحركة الجسدية النواة الأساسية للفنون المسرحية لما تمتلكه من ايقاعات على مستوى الأداء لتحقيق التواصل مع المتلقي .

## الفصل الثالث ( اجراءات البحث )

**أولاً : مجتمع البحث :**

يتكون مجتمع البحث من مسرحية واحدة وهي مسرحية ( الحقيبة ) التي قدمت في مدينة الموصل لسنة 2009 .

**ثانياً : عينة البحث :** لغرض تحقيق اهداف البحث اختار الباحثان العينة قصدياً وهي مسرحية ( الحقيبة ) تأليف وأخراج منقذ البجدلي لما لها من تقاربات تتوافق مع مريدات البحث اعتماداً على المسوغات الآتية :

1 . أحتواء هذه العينة على وظيفة تكرار الحركة بصورة مكثفة .

2 . توفر اقراص هذه العينة لدى الباحثان .

**ثالثاً : أداة البحث :** أعتمد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة للبحث.

**رابعاً : منهج البحث :** اعتُمِد الباحثان على المنهج الوصفي ( التحليلي ) في تحليل عينة البحث وذلك لملائمته هدف البحث .

**خامساً : تحليل العينة :**

**مسرحية الحقيبة****

**تأليف وإخراج : منقذ البجدلي**

**ملخص العرض :**

تناول عرض (الحقيبة ) قضية ممثل حاول جاهداً تأكيد دور عالمه الوحيد ( المسرح )، فقد كان يحلم دائماً في أن يعتلي خشبة المسرح ويمثل ليعرف الناس من هو ( مسعد ) الفنان

المسرحي الذي لطالما دافع بقوة عن مهنته واعتبرها في المقدمة دائماً ، إلا أنه أصطدم بموقف الأب الرافض لهذه المهنة وبكل ما تحمله من قيم أخلاقية وتربوية ، وهذه القضية جديرة بالاهتمام إذ أن الممثل مسعد دافع عن هدفه في الحياة مصمماً على تحقيقه حتى لو كان ذلك على حساب الآخرين ، لذا يقوم بخطوة خاطئة ومتعجلة أدت إلى كارثة حقيقية آلمت بأمه وأبيه حينما تجرأ وسرق النقود التي كان الوالدان قد جمعوها لدفع البدل العسكري لأخيه الأصغر ( احمد ) ، والكارثة التي كان طرفاً اساسياً فيها هي استشهاد أخيه في الحرب مما جعل الممثل ( مسعد ) يشعر بتحمل المسؤولية عن فعلته تلك فيقرر الابتعاد عن البيت والهجرة إلى مكان مجهول مفكراً في اللاعودة لكي لا يلتقي وجهاً لوجه مع أمه التي سبّب لها الألم الأكبر في حياتها ، في حين إن دعواتها المتواصلة كانت تطلب فيها عودة ( مسعد ) إلى البيت ليملأ الفراغ الذي خلفه استشهاد أخيه وسفره هو إلى بلد أخرى .

**التحليل :**

يبدأ العرض بعملية تشظي شخصية ( مسعد ) ، ويعكس واقعاً تتشكل عبره العلاقة التي تربط الفضاء الواقعي للشخصية الرئيسية بالفضاء المفترض للشخصيات المتشظية عنها فتحاكي دواخلها وصراعاتها لتبرير عملية حضورها في منصة العرض ، وقد كان لحضور الشخصيات المتشابهة في مظهرها الخارجي والمتداخلة في صراعاتها وفي تجربتها الذاتية ، تأثيراً واضحاً في إكساب فعل تكرار الجسد تنوعاً وقيمة من شأنها أن تدلنا على الموضوع ، والتي تقودنا إلى قدرته التعبيرية والبلاغية .

أن يوّحد ما بين الشكل الخارجي للجسد عبر تكرار حركاته ، والمشاعر الداخلية للشخصية الدرامية في مجمل الأفعال السلوكيات والتصرفات ، فأصبحت الحركة الجسدي مقرونة بالحالة الانفعالية للنفس والتوحيد بينهما ، وقد تجلى ذلك من خلال ارتباط المعينات الحركية كالإيماءة والإشارة ، ومن ثم مقارنة حركة الممثل بنوع الصراع الذي تعانيه (صراع مسعد مع نفسه ) ، ومدى استثماره في تجسيد الشخصية في تغييراتها وتحولاتها ، فكل حركة من حركات الممثل يجب أن تتشبع بالفكر والمشاعر والأسيس لتصل إلى المتفرج عبر تكرار الحركة، فيصبح جسد الممثل محادثاً لجسد الشخصية التي يؤديها، وكأنه قد تخلص من أي انفصال بين الذات وبين وجود الجسد ، وقد استطاع الممثل في هذا المشهد شغل الفضاء بتكرار حركاته وتوظيفها كمفردات سينوغرافيا ، ليصبح التشكيل رؤية معبرة تنتج من خلالها نصوص مرئية يُشكلها جسد الممثل مع عناصر الفضاء المسرحي .

ومع انتهاء المشهد واستقرار مسعد وشخصياته أعلى وسط المسرح تنطلق الموسيقى الإيقاعية مع صرخة ولادة طفل فيخرج من الحقائب الموجودة في ممرات صالة المتفرجين وفوق

المسرح ست أطفال عُراة يصرخون ليعبّروا عن بداية حياة جديدة ، ثم تبدأ حركتهم الموضعية ، فترفع الأيدي ثم تلمس الجسد كدلالة على اكتشاف الإنسان لنفسه ، يتبعها تكرار الحركة التي تدل على طريقة المشي الأولى للطفل ، ويتبعها مشي غير مستقر ثم مشي اعتيادي ، بعدها يتجهون صعوداً نحو خشبة المسرح كونها مكان التقائهم جميعاً ، وبمجرد تجمعهم في الوسط تتغير الموسيقى إلى أصوات إيقاعية أكثر حيوية من السابق ليبدأ الممثلون بتكرار الحركة الراقصة التي تحكي في كل جزء منها قصة حياة مسعد ، معتمدين في عملية تغيير أشكالهم على الزي المعلق في أجسامهم بطريقة فنية ، فاستطاعوا في كل انتقالة أن يجسدوا فترة عمرية معينة .

وجاءت التحولات الشكلية لأجساد الممثلين متناسقة في اتجاهاتها الحركية للتعبير عن المرحلة العمرية التالية لمرحلة الطفولة ( مرحلة البلوغ ) فمنحت الصورة التشكيلية تكراراً بصرياً ثابتاً تضمّن فواصل حركية تارة ووقفات موضعية تارة أخرى، وشيّدت عرضاً بصرياً يستند في أبنيته الدالة على معطيات الحركة الجسدية المنتجة للمعنى ، وقد تطلبت عملية التشكيل بناء نظام حركي ديناميكي يخدم المعنى ويمنح العرض لغة بصرية تظهر فيها الأبعاد والممارسات الاجتماعية والثقافية في أبرز تجلياتها ، لذلك نال التكرار الحركي للجسد مكانة متميزة بحكم مستوياته الرمزية والإيحائية الدالة ، فضلاً عن صيرورته في أشكال وتكوينات منفتحة على المعنى لتحقيق التواصل ، وعليه فقد أكتسب الفضاء صفة الانسجام من خلال التكوينات الجسدية المنظّمة التي تمتلك القابلية على الإيحاء بالوحدة الشمولية للصورة الكلية بأشكالها وجمالياتها وتأسيسها المعرفي والفكري ، ولذلك أعطى العرض تحريراً لحركة جسد الممثل ليكشف عن أبعاده كافة بعدّه مفردة أساسية داخل سينوغرافيا العرض ، وبأسلوب يوحّد بين الأداء التشكيلي الظاهر والتقنية الهندسية المعمارية ليُبرز طبيعة العلاقة الجدلية بين الأنساق المرئية للصورة واللغة الحركية المنتظمة والتي تُحقق توازناً وترتيباً متناغماً لمكونات الشكل المرئي في العرض المسرحي .

ثم أتجه المخرج إلى تنظيم تكرار حركة المجاميع ووقفاتهم وطريقة توزيعهم في مساحة الأداء كمحاولة لخلق نوع من التوازن الشكلي والجمالي في الصورة السينوغرافيا ، وإن التكوين الجسدي للمجموعة أعطى تعبيراً واضحاً عن مضمون الصورة البصرية ومعناها الفكري والاجتماعي ، فعندما بدأ الممثلين بتغيير طبيعة الإيقاع في حركتهم استطاعوا أن يوجهوا مجموعة من الرسائل التي تحاكي المرحلة الأخيرة من حياة مسعد ومدى تأثير ذلك في زيادة انفعالاته وصراعه الداخلي ، لذا فقد كشفت تشكيلاتهم الحركية عن قدرتها في اقتراح صيغ مرئية للتخاطب والتأسيس الإدراكي ، ثم الكيفية التي يتم عبرها انتقال هذا الإدراك إلى المتلقي ، وأستند

الممثل في ذلك على القيمة التي يربط بها نصه الجسدي بالوعي والموضوع ليودّع فيه مجموعة من الجمل الحركية والإيمائية وبمنظورات أدائية متعددة ، لذا جاءت تحركات الممثلين وتشكيلاتهم الفنية منسجمة ومتناغمة في بنيتها البصرية فخلقت محطات صورية مختلفة أثرت جمالياً في بلورت متطلبات الخطاب المرئي لمنظومة العرض وبما يؤكد دقة تصميمها وانسيابيتها ، كما حدث في تشكيل الثنائيات على الأرض والخطوط الحركية المتوازية للمجموعة حول شكل التابوت وسط المسرح ، لذا أصبح الممثل بحركته الجسدية المنظمة هندسياً داخل سينوغرافيا العرض هو المفردة التي تزعزع الفضاء المسرحي بوعي تام ، فضلاً عن كونه أساس المنظومة الحركية الدالة والكينونة المعبرة عن النزعة الداخلية التي حلت محل الحوار خلافاً لما جاء في الجزء الأول من العرض، وبهذا أختط الجسد نصوصاً خاصة به اعتمدت الأنماط الحياتية وممارساتها وضغوطاتها لإيصال المعاني والصور مثيراً بها حواس المتلقي عبر انطباعات أرسلها نحو دائرة فهمه مترجماً الجانب الواقعي إلى تعبيري بحيث يؤسس للجسد البلاستيكي وبما يفي إظهار الطقس البصري المزمع تقديمه على منصة العرض .

كما كان للتفاعل الأدائي بين الجسد وأنساق العرض دوره في تأسيس تكوين لوحات تعبيرية دالة تتحكم فيها منظومة متكاملة من الإشارات والرموز ذات مدلولات جمالية وفلسفية معبرة، فتدمج عناصر العرض في عملية الأداء وفق مبدأ تشكيلي وفي مجموعة صورية متتالية تستثير ذهن المتلقي لإدراك الشكل المرئي عبر الصورة المنظمة واعتماداً على التوزيع المنظم والتوظيف الإبداعي لأجزاء الجسد وقوانين حركته ، ولهذا جاء اعتماد الإخراج على المهارة والتكنيك ليُعزّز من أداء الممثل ونحتية الأجساد في العرض ، فامتلك فيها الجسد كينونته بوصفه مفردة تحتمل المتغيرات الشكلية التي تكشف عن الطابع الصوري المعروض مسرحياً، فوظّف في سياق لا يقف في حدود تعابيره المباشرة فقط وإنما تعداها لينتظم بأشكال وتعابير ومستويات تدعم الاتجاه التشكيلي والتخطيط المعماري والهندسي للسينوغرافيا ، لذا فقد أنطلق العرض في خطابه البصري من العطاءات التعبيرية في تكرار الحركة الجسدية ونصوصها المرئية لتتجاوز نمطية الأداء المسرحي وترتقي به نحو مستوى التصوير الرمزي والإشاري للأشكال الواقعية أو المتخيلة رؤيوياً وتحقيقها عبر أشتغالية الجسد كنص وخطاب دال يمتلك الفضاء بإمكانياتها التوليدية التي ترتقي إلى مصاف معمارية الأشكال وفق بنية العلاقات البنائية وتكوينها الشكلي .

## الفصل الرابع

### أولاً : النتائج :

1 . استطاع المخرج أن يجعل من تكرار الحركة وما تمتلكه من أدوات كالجسد ، في عرض ( الحقيبة ) دورها النفعي لمنظومة العرض، وتمكنها من استبدال السرد إلى لغة حركية تمتلك القدرة على التعبير، ويكسبها وظيفة دلالية لانساق الفضاء المسرحي.

2 . افرزت عملية توظيف التكرار في حركة الممثل لمنظومة العرض طبيعة إنشائية يُكسبها جدلية أدائية تجمع بين الثراء الحركي لجسد الممثل وبين إمكانيات التحول الوظيفي كوسيلة للاتصال المسرحي عبر حركاته ونشاطاته في العرض المسرحي .

3 . أختزل التكرار الحركي لمجمل الدلالات الإنسانية الحية في استعارتها لها من محيطها الذي تعيش فيه فهي تمثل بؤرة الحياة والحركة والفعل في جسد الممثل .

4 . ظهر تكرار الحركة في أحداث العرض ، مما مهد للأنتقال بالصراع من مرحلة الى مرحلة جديدة وحسب الدلالة التي يحملها التكرار .

5 . أتجه المخرج في عرض الحقيبة إلى تنظيم تكرار حركة الأجساد ، وطريقة توزيعهم في مساحة الأداء كمحاولة لخلق نوع من التوازن الشكلي والجمالي في الصورة السينوغرافيا ، ومخاطباً ذهن المتلقي داخل منظومة العرض .

6 . امتاز العرض من جهة أخرى بكثافة دلالية تحول فيها الجسد إلى وحدة إنشائية في الفضاء ، فقد تداخلت القوانين الفيزيائية مع تكرار حركة الممثل من حيث المرونة والرشاقة، فأنتجت نسقاً تشكيلياً ومعمارياً يمتلك مقوماته الجمالية في فضاء العرض .

**ثانياً : الأستنتاجات :**

1 . إن تكرار الحركة لها قدرة فاعلة في أيصال المعاني الأنسانية الحية عبر جسد الممثل ، وذلك لأن الدلالات الأدائية هي الوحيدة التي تظهر في العرض المسرحي ، وتكون غير مدعوم بلفظ لغوي كما في الأجناس المسرحية الأخرى .

2 . كان لفاعلية التكرار دوراً هاماً في جذب وتفعيل القوى المعرفية والإدراكية لدى المتلقي تجاه رسالة العرض، وذلك لأن الجسد المتحرك يكون أكثر جاذبية من سواه .

3 . يمنح التكرار الحركي للجسد قيمة جمالية وظيفتها بث علامات أو إشارات ناطقة تتجادل بحيوية في الفضاء السينوغرافي ، وتمتد تأثيراتها إلى بناء هيكلية العملية الإبداعية وتأسيس صور مرئية نابعة من تآلف بنية الجسد وأنساق الفضاء المسرحي .

4 . يحمل التكرار الحركي للجسد لغة تتنوع فيها الإيحاءات والأدلة الثقافية ليضع أطراً تمكنه من تحديد الوضع الثقافي للفرد والمجموعة ، وعليه تصبح عملية البحث في جسد الممثل هي بحث بشكل ما في المجتمع .

## إحالات البحث

1 . احمد الزاري ، الطاهر ، القاموس المحيط ، ج4 ، ط3 ( بيروت : الدار العربية للكتاب ، 1980 ) ، ص 629.

2 . صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والأنكليزية واللاتينية ، ج2 ، ( بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982 ) ، ص 581 .

3 . أبن منظور ، محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ط3 ، ج5 ،( بيروت : در صادر ، 1414هـ ) ، ص 135.

4 . معجم اللغة العربية ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ) ، ص 20 .

5 . حسين ، عبد القادر، اثر النحاة في البحث البلاغي،( مصر: مطبعة النهضة العربية ، 1975 )، ص 140.

6 . محمود ، أبراهيم ، ونما اجسادنا ... الخ ، ديالكتيك الجسد والجليد ، دراسات متقاربة ،( دمشق : منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب / وزارة الثقافة ، 2007 ) ، ص 30 .

7 . صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والأنكليزية واللاتينية ، ج1 ، ( بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982 ) ، ص 402 .

8 . بلخير ، أحمد ، معجم المصطلحات المسرحية ، ( المغرب : مطبعة سندي ، بلا . ت ) ، ص 14 .

9 . السيد ، علاء الدين رمضان ، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ،( دمشق : الكتاب العربي ، 1996 ) ، ص 61 .

10 . السيد ، عز الدين علي ، التكرار بين المثير والتأثير ، ط1 ، ( بيروت : مكتبة لبنان ، 1986 ) ، ص 107 .

11 . كتاب سيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، ( بيروت : عالم الكتب ، بلا . ت ) ، ص 83- 84 .

12 . زكريا ، فؤاد ، مع الموسيقى ذكريات ودراسات ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، بلا . ت ) ، ص 55 .

13 . ينظر : عز الدين ، علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ط2 ، ( بيروت : مطبعة لبنان ناشرون ، 1986 ) ، ص 89 ـ 90 .

14 . القاسمي ، محمد ، التكرارات الصوتية في اللغة ،( الأردن : عالم الكتب الحديث ، 2010 )، ص 91 .

15 . شيرزاد ، شيرين احسان ، مبادئ في فن العمارة ، ( بغداد : الدار العربية ، 1985 ) ، ص 67 .

16 . بن روان ، بلقاسم ، المقاربة النظرية للأتصال الشخصي والاقناع ، مجلة الجزائرية للأتصال ( الجزائر )، عدد ( 20 ) ، لسنة 2008 ، ص 173 ـ 174 .

17 . عاشور ، فهد ناصر ، التكرار في شعر محمود درويش ، ط1 ، ( الأردن : دار الفارس ، 2004) ، 11 .

18 . شريح ، عصام ، جمالية التكرار في الشعر السوري ، ط1،( دمشق : دار رند للطباعة والنشر ، 2010) ، ص 42 .

19 . أبو اصبع ، صالح خليل ، العلاقات العامة والأتصال الانساني ، ( عمان : دار الشروق ، 1998 ) ، ص 37 ـ 38 .

20 . السيد ، عز الدين علي ، التكرار بين المثير والتأثير ، المصدر السابق ، ص 95 .

21 . بوجز ، جوزيف ، فن الفرجة ، ( القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1995 ) ، ص 64 .

22 . دوفينيو ، جان ، سوسيولوجية المسرح ، ترجمة : حافظ الجمالي ، ج1 ، ( دمشق : وزارة الثقافة الارشاد القومي ، 1976 ) ، ص 365 .

23 . دوت ، جان ، التعبير الجسدي للممثل ، ترجمة : حمادة ابراهيم ، ( القاهرة : اصدارات اكاديمية الفنون ، 1996 ) ، ص 48 .

24 . الكاشف ، مدحت ، اللغة الجسدية للممثل ،( القاهرة : اصدارات اكاديمية الفنون ، 2006 )، ص 113 .

* . ميل جاك دلكروز : مدرس ومؤلف موسيقى سويسري ولد عام 1865 م ، الف العديد من المقطوعات الموسيقية والأوبرات وبعض السنفونيات ، كما الف الأغاني الشعبية الخاصة بالأطفال ، ويعتبر مؤسس علم الأيقاع الحركي . للمزيد ينظر : عبد القادر ، جيلان أحمد ، الموسيقى والطفل ، ( الجيزة : المتحدة للطباعة ، 2001 ) ، ص 58 .

25 . فهمي ، أميمة أمين ، واخرون ، الموضوعات الدالكروزية بين النظرية والتطبيق في الايقاع الحركي ، ج1 ، ( القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 2002 ) ، ص 12 .

26 . ابراهيم ، سعاد عبد العزيز ، الايقاع الحركي كمدخل الى التربية الموسيقية ، ( القاهرة : دار طيبة للطباعة ، 2008 ) ، ص 13 .

27 . رضا ، عايدة ، واخرون ، الايقاع الحركي ، ( القاهرة : مطبعة المدني ـ المؤسسة السعودية المصرية ، 1991 ) ، ص 43 .

28 . غلوم ، ابراهيم عبدالله ، واخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ( الرياض : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2002 ) ، ص 200 .

29 . جلين ، ويلسون ، تدريب الممثل وإعداد الدور، مجلة نزوى ( عمان ) ، العدد ( 14) ، لسنة 1998، ص115.

30 . كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة : د. سمير سرحان ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989 ) ، ص 37 .

31 . كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، نفس المصدر ، ص 22 .

32 . الكاشف ، مدحت ، المسرح والأنسان : تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008 ) ، ص 68 .

33 . بياتلي ، قاسم ، دوائر المسرح ـ تجربة الاودن وأنثروبولوجية المسرح ، ج1 ، ( بيروت : دار كنوز الادبية ، 1998 ) ، ص 60 .

34 . ينظر : بياتلي ، قاسم ، اوجينيو باربا ومسرح الاودن تياتر ، مجلة فضاءات مسرحية ( تونس ) ، العدد( الثامن ) ، لسنة 1986 ، ص 157 ـ 158.

(**) عرضت مسرحية الحقيبة في عام 2009 وعلى قاعة الاجتماعات الكبرى في جامعة الموصل كجزء من النشاطات المسرحية لكلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل .

## المصادر

1 . ابراهيم ، سعاد عبد العزيز ، الايقاع الحركي كمدخل الى التربية الموسيقية ، ( القاهرة : دار طيبة للطباعة ، 2008 ) .
2 . أبن منظور ، محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ط3 ، ج5 ،( بيروت : در صادر ، 1414هـ ) .
3 . أبو اصبع ، صالح خليل ، العلاقات العامة والأتصال الانساني ، ( عمان : دار الشروق ، 1998 ) .
4 . الزاري ، الطاهر احمد ، القاموس المحيط ، ج4 ، ط3 ، ( بيروت : الدار العربية للكتاب ، 1980) .
5 . السيد ، عز الدين علي ، التكرار بين المثير والتأثير ، ط1 ، ( بيروت : مكتبة لبنان ، 1986 ) .
6 . السيد ، علاء الدين رمضان ، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، ( دمشق : الكتاب العربي، 1996 ) .
7 . القاسمي ، محمد ، التكرارات الصوتية في اللغة ، ( الأردن : عالم الكتب الحديث ، 2010 ) .
8 . الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، ( القاهرة : اصدارات اكاديمية الفنون ، 2006 ) .
9 . الكاشف ، مدحت ، المسرح والأنسان : تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008 ) .
10 . بلخير ، أحمد ، معجم المصطلحات المسرحية ، ( المغرب : مطبعة سندي ، بلا . ت ) .
11 . بن روان ، بلقاسم ، المقاربة النظرية للأتصال الشخصي والاقناع ، مجلة الجزائرية للأتصال ( الجزائر )، عدد ( 20 ) ، لسنة 2008 .
12 . بوجز ، جوزيف ، فن الفرجة ، ( القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، 1995 ) .
13 . بياتلي ، قاسم ، اوجينيو باربا ومسرح الاودن تياتر ، مجلة فضاءات مسرحية ( تونس ) ، العدد( الثامن ) ، لسنة 1986 .
14 . بياتلي ، قاسم ، دوائر المسرح ـ تجربة الاودن وأنثروبولوجية المسرح ، ج1 ، ( بيروت : دار كنوز الادبية ، 1998 ) .
15 . جلين ، ويلسون ، تدريب الممثل وإعداد الدور، مجلة نزوى ( عمان ) ، العدد ( 14) ، لسنة 1998.
16 . حسين ، عبد القادر ، اثر النحاة في البحث البلاغي ، ( مصر : مطبعة النهضة العربية ، 1975 ) .
17 . دوت ، جان ، التعبير الجسدي للممثل، ترجمة : حمادة ابراهيم ، ( القاهرة : اصدارات اكاديمية الفنون، 1996 ) .
18 . دوفينيو ، جان ، سوسيولوجية المسرح ، ترجمة : حافظ الجمالي ، ج1 ، ( دمشق : وزارة الثقافة الارشاد القومي ، 1976 ) .
19 . رضا ، عايدة ، واخرون ، الايقاع الحركي ، ( القاهرة : مطبعة المدني ـ المؤسسة السعودية المصرية ، 1991 ) .
20 . زكريا ، فؤاد ، مع الموسيقى ذكريات ودراسات ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، بلا . ت ) .
21 . شريح ، عصام ، جمالية التكرار في الشعر السوري ، ط1،( دمشق : دار رند للطباعة والنشر ، 2010) .
22 . شيرزاد ، شيرين احسان ، مبادئ في فن العمارة ، ( بغداد : الدار العربية ، 1985 ) .
23 . صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والأنكليزية واللاتينية ، ج1 ، ( بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982 ) .

24 . صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والأنكليزية واللاتينية ، ج2 ، ( بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1982 ) .
25 . عاشور ، فهد ناصر ، التكرار في شعر محمود درويش ، ط1 ، ( الأردن : دار الفارس ، 2004) .
26 . عبد القادر ، جيلان أحمد ، الموسيقى والطفل ، ( الجيزة : المتحدة للطباعة ، 2001 ) .
27 . عز الدين ، علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ط2،( بيروت : مطبعة لبنان ناشرون ، 1986 ) .
28 . غلوم ، ابراهيم عبدالله ، واخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ( الرياض : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2002 ) .
29 . فهمي ، أميمة أمين ، واخرون ، الموضوعات الدالكروزية بين النظرية والتطبيق في الايقاع الحركي ، ج1 ، ( القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 2002 ) .
30 . كتاب سيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، ( بيروت : عالم الكتب ، بلا . ت ) .
31 . كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة : د. سمير سرحان ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989 ) .
32 . محمود ، أبراهيم ، ونما اجسادنا ... الخ ، ديالكتيك الجسد والجليد ، دراسات متقاربة ، ( دمشق : منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب / وزارة الثقافة ، 2007 ) .
33 . معجم اللغة العربية ، ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ) .