وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة الموصل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدراسة / المسائية

الايقاع في عروض مسرح الجسد
" أنس عبد الصمد انموذجاً"

بحث تخرج تقدم به الطالبان

احسان اكرم احمد صفوان ابراهيم عبدالحميد

الى مجلس كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية كجزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في قسم الفنون المسرحية / التمثيل

بإشراف

الأستاذ الدكتور نشأت مبارك

٢٠٢٣ م ١٤٤٤ هـ

چ ث ث ث ث ث ط ط ط ط ق ق ق ق

سورة الشعراء: آية ٦٣

الاهداء

- إلى من نتعطش لرؤيتهما عند الفراق فترتوي من حنانهما عند اللقاء إلى من يبرقان في سماء حياتنا ضوءاً وهاجاً... فينيران لنا الطريق...

الى من ذكرا اسميهما يشرفنا... وصورتيهما لا تبرح عن ذاكرتنا ...

" ابراهيم الحبه " **" اكرم حبيب "**

- الى من أعطتنا من دمها وروحها وعمرها حباً وتصميماً ودافعاً لغد أجمل الى الغالية التي لا نرى الامل الا في بريق عينيهما

امهاتنا الغاليات

- إلى من احترقوا شموعاً انارت لنا الدرب .. الى إخوتنا وأخوتنا وإلى زوجاتنا واطفالنا الأعزاء ...
- إلى كل من كان له الاثر الطيب في هذا البحث... من الأصحاب والأساتذة الأكارم ..

نهدي هذا البحث

الباحثان

شكر وعرفان

لا يسع الباحثان في البداية إلا أن يتقدم بوافر الشكر والتقدير الى عمادة كلية الفنون الجميلة متمثلة بالأستاذ الدكتور(نشأت مبارك) لرعايته المستدامة، ورئاسة القسم متمثلة بالدكتور عمر جنداري لمتابعته العلمية وتوجيهاته السديدة، والى اساتذتنا في قسم الفنون المسرحية، جزاهم الله عنا ألف خير.

كما يتوجه الباحثان بجزيل الشكر والعرفان الى الأستاذ الدكتور نشأت مبارك لتحمله مشقة توجيهنا ووضعينا على الطريق الصحيح، اذ لم يتأخر عليَّنا في الإجابة على سؤال او متابعة، فله منا كل الشكر والامتنان

ونقدم امتناننا وتقديرنا إلى أصدقائنا وزملائنا في الدراسة جميعا لما منحوه لنا من محبة اخوية صادقة ولما قدموه من مصادر علمية اثرت البحث ولكل ما قدموه لنا من مساندة وتشجيع لإنجاز هذا البحث.

كما نشكر موظفي وموظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل على جهودهم في الإعارة ورحابة صدورهم لهم منا كل المحبة.

كما يتقدم الباحثان الى كل من قدم العون والمساعدة والذي فاتنا ذكر اسمائهم بالشكر والتقدير،

والى زملائي في معهد الفنون الجميلة / نينوى ، لما قدموه من معونة في دراستي.

الباحثان

ملخص البحث:

وجدت في المسرح نسخة متطورة من الحياة التي يستأنفها الانسان في ممارساته للفعل الحيوي لبنية الانشاءات الصورية والسمعية عبر اختزال شرائح عدة منتقاة من الصدامات ولازمات اليومية وكان الإيقاع حاضرا في المسرح منذ ولادته لما له من مميزات وخصائص ظهرت في المسرح العالمي ومالها من تأثيرات في المسرح عالميا ومحليا وكيفية التعاطي معها في التجارب الحية في المسرح.

وفي ضوء ما تقدم فقد قسم الباحثان موضوع بحثه إلى أربع فصول، ضم الفصل الأول الإطار المنهجي مبتدأً بمشكلة البحث متضمنةً التساؤل التالي: ما هو الإيقاع في عروض الجسد المسرحية.؟

ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه، اذ يعتبر ايقاع الجسد في المسرح آلية اشتغال متجددة اثرت واغنت المسرح بالنتاج الجمالي، أما الحاجة إلى البحث فتتركز في انه يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة والدارسين والباحثين بتعريفهم بإيقاع الجسد خصائصا واليات اشتغال في عروض انس عبد الصمد المسرحية.

واحتوى الفصل الاول في حدود البحث الزمانية والتي تحددت بالعام ٢٠٢١ والمكانية التي شملت عرض مسرحية (يس كودو) للمخرج انس عبد الصمد، اما الحد الموضوعي فقد تناول الباحثان فيه دراسة الإيقاع في عروض الجسد في التجارب العراقية، فضلاً عن تعريف الايقاع لغة واصطلاحاً وإجرائياً.

وجاء الفصل الثاني بمبحثين تضمن الاول المبحث الاول الايقاع في المسرح كمدخل مفاهيمي للكشف عن أبرز سمات الإيقاع في المسرح بشكل عام، اما المبحث الثاني فقد اشتمل على كيفية الكشف عن الية اشتغال الجسد في التجارب المسرحية.

اما الفصل الثالث فقد تناول اجراءات متمثلةً بتحليل العينة وجاء اختيارها بصورة قصدية لتمكن الباحثان من مشاهدتها عبر الأقراص الليزرية واعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) علاوة على اعتماد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة للتحليل، اما الفصل الرابع فقد أحتوى على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم قائمة المصادر والمراجع .

قائمة المحتويات

ت	الموضوع	الصفحة
١.	الآية الكريمة	أ
٢.	الاهداء	ب
٣.	شكر وتقدير	ج
٤.	الخلاصة	د
٥.	قائمة المحتويات	هـ – و
٦.	**الفصل الاول–الاطار المنهجي**	
٧.	مشكلة البحث	١–٢
٨.	اهمية البحث والحاجة اليه	٢
٩.	اهداف البحث	٢
١٠.	حدود البحث	٢
١١.	تحديد المصطلحات	٢–٣
١٢.	**الفصل الثاني– الاطار النظري**	
١٣.	المبحث الاول: الإيقاع في المسرح	٥–٩
١٤.	المبحث الثاني: الجسد في التجارب المسرحية	١٠–١٦
١٥.	المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري	١٦–١٧
١٦.	الدراسات السابقة	١٨
	الفصل الثالث– اجراءات البحث	
١٧.	مجتمع البحث	١٩
١٨.	عينة البحث	١٩
١٩.	منهج البحث	١٩
٢٠.	اداة البحث	**١٩**
٢١.	تحليل العينة	٢٠–٢١
٢٢.	**الفصل الرابع–النتائج ومناقشتها**	
٢٣.	النتائج ومناقشتها	٢٥
٢٤.	الاستنتاجات	٢٦
٢٥.	التوصيات والمقترحات	٢٦
٢٦.	المصادر والمراجع	٢٨–٢٩

الفصل الأول : الإطار المنهجي

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة اليه
- حدود البحث
- هدف البحث
- تحديد المصطلحات

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

اولا: – مشكله البحث

المسرح كفن بطبيعته شامل لكل الفنون الاخرى و الذي منحه تسمية ابو الفنون لاشتغال الفنون ضمن تفاصيل العروض المسرحية و كل تخصص فني يعتبر لبنة اساسية لتكوين العمل المسرحي و هذا أهله لأن يقترب الى التكامل الى حد ما في تقديم صورة من صور تفاصيل الحياة بجميع مجالاتها المختلفة الانسانية و الاجتماعية ، العلمية ، الثقافية ، النفسية ، الجمالية ، و ما الى ذلك من تفاصيل الحياة البشرية محاولاً اختزال صورة معينة من هذه الحالات على خشبة المسرح و ايصالها الى الجمهور في عرض مسرحي بلغة تواصل يمكن أن يفهمها المتلقي كلغة الكلمات المنطوقة إلا أنها قد تكون مقتصرة على مجتمع معين يتكلم بلغة معينة . أما اللغة الاساسية و التي تكاد الأهم في العروض المسرحية فهي لغة الجسد و الإيماءات التي هي الاكثر شمولية في ايصال المعلومات و الأفكار المطروحة على خشبة المسرح من اللغة المنطوقة ولغة الجسد هي المنافس الحقيقي لها .

و السبب هو ما شهده المسرح في القرن العشرين و بعد الانفتاح و التطور في العالم و التداخل ما بين الحضارات القى على عاتقه التعبير الجسدي و لغة الجسد مهمة ايصال و توضيح المعلومات مما هوى به بأن يكون وسيلة تواصلية عابرة لنطاق اللغة فهذا فرض على العاملين و المهتمين بالمسرح أن يجتهدوا لإيجاد لغة عالمية مشتركة يفهمها الجميع، فالحل كان هو جسد المؤدي بوصفه اداة تواصل مشتركة بين جميع ثقافات العالم. و على هذا الاساس ظهرت انماط جديدة للتعبير من خلال الجسد الممثل و ما يملكه من إمكانيات و تقنيات و مهارات جسدية و قدرات حركية لها بلاغة ادائية من خلال الايماءات و الحركات و الاشارات لتحقيق الجانب النافع للتواصل و الايصال حيث تعد لغة الجسد في العرض المسرحي حركات قصدية و فنية كالضحك و التصفيق و حركات الاطراف و السعال و ما الى ذلك من حركات الجسد فيتم بواسطتها انتاج الدلالة على خشبة المسرح من خلال علاقتها مع علامات العرض الأخرى كما يمكن أن تكون مقياس لتقييم الممثل و مدى نجاحه عند الجمهور و اخذت هذه اللغة الجسدية تبرز وتأخذ مكان أوسع في العروض الحديثة وإن ما يحكم و ينظم هذه الحركات القصدية او اللغة الجسدية فهو الايقاع الذي ينسق الازمنة المتخللة لهذه الحركات ضمن النسق البنائي لعرض المسرح كما أن الايقاع الحركي يتكون من الطاقة الكامنة لدى الممثل و الطاقة المصروفة في أدائهِ و يتأثر بالاتجاه و السرعة و الطاقة و السيطرة على الحركة وإذا كانت الحركة الجسدية تعبر عن ايقاع الجسد فإن الايقاع و الإحساس و تعميقه إنما يدفع الى الوعي العالي باشتغال أعضاء الجسد و هذا لا

يتحقق عند ماير خولد إلا في حال عدم وجود حركات إضافية غير منتجة ، الايقاعية و توافر مركز صحيح للجسد و الثبات و هكذا يكون الايقاع الحركي نوعان مما يستخدم في العرض المسرحي و هو البسيط و المعقود . ولابد أن يتوافق الايقاع الحركي مع الايقاع السمعي لخدمة الايقاع الدرامي. و بناء على ما سبق يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي.

كيف تمثل الايقاع في عروض مسرح الجسد للمخرج أنس عبد الصمد؟

ثانياً: – اهمية البحث والحاجة اليه

توضيح مفهوم الايقاع وتوظيفه في التمثيل المسرحي كميدان معرفي، كما ويفيد البحث جميع العاملين والمختصين والباحثين في حقل المسرح من ممثلين ومخرجين وتقنيين فضلاً عن طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة.

ثالثا: – هدف البحث

يهدف البحث إلى

١. تعرف على الية اشتغال الايقاع في عروض انس عبد الصمد المسرحية

رابعاً: – حدود البحث : يتحدد البحث من خلال .

حد الزمان : ٢٠٢١ تاريخ تقديم العرض المسرحي (يس كودو) .

حد المكان: مهرجان بغداد الدولي (الدورة الثانية) .

حد الموضوع: دراسة الايقاع الجسدي في عروض انس عبد الصمد المسرحية .

خامسا: – تحديد المصطلحات

اولا: الإيقاع لغةً:

أتفاق الاصوات و توقيعها في الغناء[١]

[١] **صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، بالالفاظ العربية و الفرنسية و الانكليزية و اللاتينية ، ج١ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) ج١، ص ١٨٥.**

ثانياً : الايقاع اصطلاحا:

اتصاف الحركات و العمليات بالنظام الدوري [١] تدل كلمة (الإيقاع) على الجريان أو التدفق، و المقصود به عامة و هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت و الصوت ، أو الحركةِ و السكون أو الإسراع و الإبطاء أو التوتر الاسترخاء [٢] ويعرف الإيقاع" بأنه حركة منتظمة متساوية و متشابهة ، تقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما" [٣] ، و الايقاع وهو توظيف خاص للأصوات في الكلام الذي يظهر في تكرار وحدات صوتية في سياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام على مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنب الرتابة وهو ينتج عن ملاءمة اللفظ مع النسق الخاص الذي ورد فيه. [٤]

ويعرفه الباحثان اجرائياً : يعد الإيقاع في المسرح اساسا ومرتكزا جماليا ومعرفيا يشترط حصوله بالشكل الأمثل بالإحاطة بكل عناصر العرض المسرحي مبتدأ ومنتهيا بالتمثيل اذ يكون المعنى المتداول والمرسل والشائع بين أدوات العرض كلها.

الجسد اصطلاحاً :

يؤكد ميشيل فوكو في الكلمات والأشياء بأن " الجسد كان دائما، ولا يزال واجهة تُسمّها مختلف التحولات الاجتماعية ، وصحيفة ينعكس عليها نمط علاقة الأفراد فيما بينهم ، ورؤيتهم للعالم والأشياء... فالتمثلات الاجتماعية في هذا السياق هي التي تمنح للجسد بعده ودلالته ، وتخصص له تموضع محدد في حضن الرمزية الشمولية للمجتمع ، وبالتالي فإن هذه التمثلات تخترق الداخل اللامرئي للجسد من أجل أن تودع فيه صوراً محددة تجد مكانها في حضن الكون حيث إيكولوجية الجماعة البشرية "[٥] .

كما إن " الجسد في عموم دلالته يتحدد كصيغة الحضور المادي للإنسان في العالم باعتباره يستحضر واقعة التجسد أي الانتقال من المستوى التصوري المرتبط بوعي الإنسان بذاته إلى المستوى الواقعي أي مستوى تجسد الذات في العالم "[٦] .

ويعرفه الباحثان إجرائياً بأنه : مادة تمتلك ايقاعها الحركي الذي يفضي الى تأكيد وجودنا في الهنا والآن.

---

[١]. ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم ، مادة وقع (بيروت : دار صادر للطباعة و النشر ، ب ت) . ص ٢٦٠

[٢] جميل صليبا ، مصدر سابق ، ص ١٨٥.

[٣] وهبة ، مجدي ن كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب (مكتبة لبنان ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨٤) ص٤٢.

[٤] عياد، شكري محمد ، موسيقى الشعر العربي (دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٨) ص٥٧.

[٥] . ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ،١٩٩٠ ، ص١٢٢ .

[٦] . ينظر الانترنت : http://falsafa.over-blog.com/pages/_-18810.html

الفصل الثاني : الإطار النظري

- الإطار النظري
- الدراسات السابقة
- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الاول : الايقاع في المسرح

يأخذ المسرح بوصفهِ علماً في الجذور الاجتماعية ومشكلاته للوصول الى حلول لتلك المشكلات حيث انهُ يعد مسيلة بالإمكان عبرها ان يتم تحقيق معالجات درامية بمسار أحداث محددة تختص حول بيئة او مناخ اجتماعي لغرض تحقيق نتائج ايجابية في شريحة منتقات بالمجتمع وبما ان المسرح يقوم على اختيار صور بحد ذاتها و القيام بتقديمها بطرق واساليب محددة، لأحداث اجتماعية او سلوكية لأفراد مختلفين ، فضلاً عن كون المسرح جامع لكل الفنون واحتوائهِ " العناصر الاساسية الخمسة للإخراج، وهي التكوين والحركة والتصوير التخيلي والايقاع والاداء الدرامي الصادق "[1] على اعتبار ان المسرح تعمدُ الى تضمين انواع مختلفة من الفنون الادائية والتعبيرية وبشكل واسع ومقصود، بحسب ما يتطلبهُ الحدث المسرحي .

وان ما يلتقى على عاتقهِ عملية تضمين تلك الانواع الاخرى من الفنون هو الفضاء المسرحي، وكل تفاصيل الخطاب الفن وتفرعاته مثل الشعر بوصفهِ المشكلة وحلولها، ومن بين تفاصيل العمل الفني وأحد اعمدتهِ هو الايقاع ، حيث تُعد الوحدة المنظمة والمنسقة للموجات الصوتية في فراغ الزماني فضلا عن كونهِ المنظم لحركة الصورة المشهديه في فراغ المكاني .

كما ان الموسيقى والتي يتضمن وحدات الايقاع المختلفة تُعد إحدى الدعامات الاساسية التي يحتويها العمل المسرحي ، والاعمال والعروض التي اهتمت في الجانب الموسيقي كثيرة تكاد لا تخلو من اغلب الأعمال المسرحية ، لنا لها من دور في تحقيق المتعة الفنية اولاً ، وثانياً تهيئة لعرض مناخ نفسي يتلأم مع ما يجري في العرض المسرحي فالموسيقى في المسرح ، هي اشتغال فني بحت وهي تساعد الممثل في ادائهِ على دعم الصورة الايقاعية للعرض ، بما توفرهُ من قدرة على المحاكاة ، وهي هنا بمثابة صدى حقيقي للموسيقى الداخلية و الايقاع الداخلي، وفي ما يخصنا هو الايقاع وتضمنهُ في المسرح ، والاداء الحركي على خشبة المسرح .

ارتبط الايقاع بالطبيعة من جهة ، و الكائن الحي من جهة اخرى حركة الارض و تعاقب الشمس والقمر و الذي نتاجه الليل والنهار والضوء والظلام والصمت والضجيج والتدرج اللوني بين الاسود والابيض ، ولكل من هذه المسميات ايقاع بتفاصيل مختلفة بالحركة كما ان العاطفة والاحساس والإيماء ، فيها ايقاع ايضاً ، وميلان الجسد وحركاته بأوضاع مختلفة والتصفيق بعدة اشكال ينتج انواع من الايقاعات المختلفة صادرة عن ما يترجمن ايقاعياً من قبل الانسان لخدمة احتياجاتهِ و بذلك لكل كائن حي ايقاعه الخاص .

---

[1] الكسندردين ، أمس الاخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، المكتبة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٥ م ، ص ٤٥ .

و هذا ما يوصلنا الى التفاوت الذي يحصل بين مختلف الايقاعات الحياتية السمعية و البصرية والحركية الحسية و غيرها ، و على ذلك " يندفع الانسان الى الشعور بأنواع الايقاعات المختلفة كل حسب طبيعة الاشياء التي يراها أمامه ، او يسمعها فالعين ترى ما من حولها من اشكال متنوعة من قوة و اضطراب ، و استرخاء و راحة "[١].

إن اشكال الايقاعات و انواعها المختلفة مستمدة من تكوين النظام الكوني كحركة النجوم و الكواكب و من تشكيلة البنية العضوية للجسم البشري ، كفعالية تنفس الانسان التي تستعمل على الشهيق و الزفير و نبضات القلب " تشترك كل الايقاعات في صفتين خاصتين هما – الحيوية و قوة الجاذبية انا صفة النبض الموجودة في التجربة الايقاعية فترتبط بعمليتين اساسيتين من العمليات الحيوية الطبيعية إحداهما نبض القلب و الاخرى تنفس الرئتين " [٢] كما ان هاتين العمليتين تؤديان و وظيفتهما الحركية المنتظمة في ايقاع من الانتفاخ و الانقباض يتابعان في نسق لا ينتهي إلا في حالة الموت . فالأشياء الايقاعية ترتبط بهاتين العمليتين ، و من المحتمل ان يكون سر استمتاع الجمالي بالتجربة الايقاعية راجع الى أساس عملي اكثر مما قد نظن ، لان الايقاع يرضي ميولنا الطبيعية للحركة التي تتسم للنظام و الدقة ، و الذي هو عكس الفوضى و المصادفة ، والاستجابة للإيقاع يمثل تكيفاً و تناغماً ترتاح لهُ ونميل بطبيعتنا إليه وذلك لقوة جاذبية الايقاع والانتظام كما الايقاع الداخلي والمتمثل في الافعال الحيوية المختلفة .

اما في العرض المسرحي فيشكل الايقاع عنصراً تنظيمياً و جمالياً مهماً لحالهُ من دور كبير في إبراز الطابع التعبيري و الادائي للممثل المسرحي و لعناصر تكوين الفضاء إذ تظهر الاهمية الخاصة للإيقاع في تنظيم هيكل وبيئة الزمن في العرض ، و ينظم كل ذلك ظهورها و اختفاءها " [٣] لا يمكن ان يوجد العرض المسرحي من دون الايقاع و في شتى الانواع و الاساليب المسرحية ، فإن الايقاع يحتل فيها جميعاً مرتبة الصدارة من حيث القيادة و التنظيم لمجمل وحدات الفعل الادائي للممثل المسرحي " حتى في الدراما الكلاسيكية التي يمثل فيها تطور الحدث و الشخصيات عنصراً اساسياً في تشكيل مسار العرض ، للإيقاع دور مهم ايضاً ، يظهر داخل المشاهد في اثناء الحركة و الحوار او الموسيقى او الرقص ، و يكون له معنى هام على العكس من ذلك يعد الايقاع العنصر القيادي في فنون العرض المسرحي منذ ستينيات القرن الماضي ، بل هو المحور الرئيسي لتشكيل و تنظيم زمن العرض " [٤]

---

[١] مياده الباجلان، الايقاع البصري في العرض المسرحي، دار مجد للنشر و التوزيع ، ط ١،عمان، ٢٠٢٠ م، ص ١٩.
[٢] الكسندرين،اسس الاخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة : ١٩٧٥ م، ص ٢٥٣.

[٣] إيريكا فيشر– ليشتة، جماليات الاداء: نظرية في علم جمال العرض،تر: مروه مهدي، المركز القومي للترجمة، ط ١ ، القاهرة ، ٢٠١٢ م ، ص ٢٤٤.
[٤] المصدر السابق نفسه ص ٢٤٤ .

كما ان الايقاع في المسرح يرتبط بمبدأ التغيير و التجدد و الابتعاد عن الرتابة في التعبير ، لان هذا امل شأنه ان يؤدي الى المال بالنسبة للمتفرج او لصالة المتفرجين ، إذ " تؤثر في الايقاع شروط يمكن التنبؤ بها وأخرى غير محسوبة ، وينشأ من داخل التكرار و الانحراف ، فالتكرار وحدة لا ينشئ الايقاع ، اي انه مبدأ تنظيمي تفترض التحول الدائم ، و يعمل من اجل المزيد من التحولات " [١] ومن بين مجمل الاهميات التي تميز الايقاع عن دونه في العرض المسرحي بوجه عام وفي الاداء التمثيلي على وجه الخصوص ، أنها تجعلنا نعيش اللحظات الحياتية بكامل تفاصيلها و تعابيرها المختلفة من حيث الشعور بديمومة الاحساس بما يمر به الممثل المسرحي على خشبة المسرح و ما يعيشه من حالات نفسية و وجدانية متنوعة على صعيد العاطفة و الانفعال و التأثر الانفعالي و الجسمي فإننا عندما " نشهد عرضاً ايقاعياً على المسرح ، نصبح مدركين لوجود كائن حي بشري في اندماج ايقاعي مع ما يحيط به و يؤدي في سهولة و يسر ما يبدو أنه شيء معقد . انه سيصبح نموذجا لنا نتابعه عن طيب خاطر قلباً و قالباً ، و هكذا نجد ايقاعاتنا تتمشى مع ايقاعات العرض الجاري على خشبة المسرح سواء فيما يتعلق بالشعور او بالحركة الجسمانية العقلية " [٢]

أن هدف اي تشكيل حركي هو اعطاء فرصة التحرك بحرية كاملة ضمن ما هو مرسوم في مخيلة المخرج بأشكال منتظمة أو غير منتظمة ضمن تلك الحركات و هذين النوعين من الحركات يشير كأن بصمة أساسية هي الاعتماد على التنسيق ما بين عنصر الايقاع و عنصر التوازن ، فارتطام الاقدام بسطح الارض بإيقاع منتظم ، يشترط توازن الجسد و توافق حركة الاعضاء . فإذا اختل التوازن اضطرب التوافق و ضاع الايقاع و الايقاع الحركي يكون نتيجة التوازن الجسدي و التوازن النفسي و ارتباطها معاً "[٣] و يرتبط الايقاع الى حد كبير بحركة جسد الممثل من حيث العناصر المتحدة بالزمان و المكان الذي يجري فيه الحدث المسرحي ، و الذي يجسد فيه الممثل بأفعال الحركية أو الايمائية او التعبيرية بصورة عامة فإذا حسبنا بدقة حركة الممثل فسنجد زمن فعل العرض ، و بما ان صورة الفعل هي حركة الجسم فإن الزمن مقدار متغير يتغير بحركة الجسم"[٤] و بدور الايقاع في علاقة جدلية ما بين ثيمة العرض و حالة المتفرجين من حيث دورهِ في تحديد ما يمكن ان يستقبله المتفرج و يتعايش معه من هدف سعى الممثل الى ايصاله " و يعد الايقاع احد العناصر الحاسمة في نجاح العرض المسرحي ، أو فشله على خشبة المسرح ، فهو العنصر القادر على شد انتباه المتفرج لحظة الفعل عبر الزمان و المكان ، اذ يختلف الايقاع من مسرحية الى اخرى بحسب العمل النص ، و الاسلوب الذي يعمل به الممثل ، لحل ذلك يشكل اختلافاً بالإيقاع المسرحي فالإيقاع هو العامل الذي الحياة للمسرحية "[٥] و يلعب

---

[١] ايريكا فيشر – ليثته ، مصدر سابق ، ص ٢٤٤ .
[٢] الكسندردين ، مصدر سابق ، ص ٣٥٤ .
[٣] يُنظر ، عبد الناصر صاحب ، التشكيل الحركي الميزانينفي العرض المسرحي ، دائرة الثقافة و الاعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٣ م ، ص ٦١ .
[٤] عبد الناصر صاحب ، المصدر نفسه ، ص ٣٣ .
[٥] ميادة باجلان ، مصدر سابق ، ص ٥٧ .

الايقاع دوراً مهماً و بارزاً في عملية تتالي و تتابع الاحداث المسرحية من حيث نوع المشهد و الحالة التي يعمل الممثل على محاكاتها ، والتي تتركزُ على منطلق نفسية وحركية مختلفة .

إن " الايقاع عنصر مهم في توحيد وربط المشاهد ، اذ يختلف كل مشهد عن ايقاع المشهد الاخر ، فلا بد ان ينطلق الايقاع مع مضمون المسرحية ، وفي علاقات الشخصية و افعالها فالإيقاع الكوميدي (يؤدي الى الفرح) يختلف عن الايقاع التراجيدي الذي (يؤدي الى الحزن) من حيث شكله و سرعته و بطئهِ .... واذ اي خلل في الايقاع يؤدي الى التشويه و الملل عند المتلقي و هكذا يرتبط بالحركة سواء عند الممثلين او في الديكور او في الاضاءة او في الالوان " [1] وهناك مجموعة اخرى من الآراء النقدية ترى ان الايقاع من شأنه ان يحدد زمكانية الحركة ، من خلال الاتكاء على بعض عناصر العرض المسرحي الاخرى " و الى جانب التصورات التي تتكون لدى الدارسين ان المواصفات المكانية للحركة هناك تصورات اخرى عن المواصفات الزمانية (مثل سرعة و ايقاع الحركة) . و لتوضيح التصورات الاخيرة يستعان لبعض المؤثرات الصوتية (كالعدو و التصفيق و المصاحبة للموسيقى) "[2] مما يجعل العمل المسرحي جميل جدا ايقاعياً .

---

[1] ميادة باجلان ، الايقاع البصري في العرض المسرحي ، مطبعة الديار ، العراق ، ٢٠١٣ م ، ط ١ ، ص ٥٩ .
[2] فيربتيكايا أ.ف ، حركة الممثل على خشبة المسرح ، تر : محمد مهران ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ١٩٩٥ م ، ص ١٥.

المبحث الثاني : الجسد في التجارب المسرحية

في البدء لم يكن الإنسان البدائي يمتلك لغة التخاطب، وإنما كانت لغته الايماءة والإشارة والحركة، وكانت هذه اللغة تعبر عن حاجاته ورغباته، كذلك تعبر عن الفرح والحزن اللذين يختلجانه، فالرقصات والحركات بأنواعها تعبر عن الفرح والحزن لديه. فحين يستخدم الإشارة ، يكون قد أفهم الآخر بما يريد توصيله من غاية أو معنى ، وما تثيره هذه الإشارة أو الإيماءة لدى الجماعات من قراءة الحالة المراد التعبير عنها. وهذا ما كان يحدث قبل آلاف السنين. وقد ظل على إشاراته وحركاته أزمنة طوال حتى استطاع أن يكتشف لغة الكلام. لكن بقيت بعض تلك الإشارات والحركات تلازمه حتى يومنا هذا. ولقد أمست جميع الفنون المعاصرة تحن إلى ما كان الإنسان البدائي يتمتع به من مهارة في التعبير عبر الإشارة، وهي بمجملها حركات تمثل بالنسبة له لغة تواصلية مع الآخرين. فالإنسان يستخدم إشاراته وعلاماته التي ينتجها جسده قديماً وحديثاً مع وجود لغة الكلام التي تمكنه من أن يكون مكتفياً بها، إلا أن إشاراته أكثر بلاغة وأصدق من الكلام، قد يتخلل الكلام بعض الكذب .

وتعتبر قدرة الانسان أو الممثل على ايصال الدلالات و المعاني عن طريق استخدام الحركات على خشبة المسرح و قدراته "الخلاقة و امكانياته الجمالية لا بوصفه جسد يتحرك بل جسدا يفكر و ينتج معاني بتكرار الحركة ليصنع التوازن ما بين الروح و الجسد من جهة و بين الجسد و الواقع من جهة اخرى أخرى لذلك اعتمدت حركات الجسد و طاقاته و تحركاته للتعبير عن كينونة الانسان و عن شعوره أولا شعورة و الاحتفال دارما يموت فيها كل ما هو ساكن و تبحث عن الحقيقة في الجسد " [١]و تعد اي حركة على خشبة المسرح وسيلة تعبيرية يوظفها المخرج لترجمة افكاره و اهدافه و تحويل النص المسرحي الى الصورة نابضة بالحياة من خلال الجسد و أيصال ها بأفضل طريقة وذلك بتحليل النص المسرحي الى صورة نابظة بالحياة من خلال الجسد وايصال ها بأفضل طريقة و ذلك بتحليل ذلك للحصول على تصوير معطيات فكرية و فنية و جمالية و تكون الاساسي في حد الترابط بين العرض والمتلقي"[٢] وهو اساسي فالعرض المسرحي تكون من انساق بنائية مثل النسق الحركي، النسق التكويني التركيبي، و النسق الضوئي و اللون و نسق الازياء فحركة جسد الممثل يخلق دلالات وإشارات و تنتج حالات معرفية وهي مليئة بدلالات و مشاعره و هي طريقة موجودة لديه منذ و لادته ويرتبط تطور الأنسان إلى حد كبير بتطور حركة " [٣] .

---

[١] دوفينو،جان، سوسيولوجية المسرح ترجمة: حافظ الجمالي، ج١، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦) ، ص ٣٦٥ .

[٢] الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، (القاهرة : اصدارات اكاديمية الفنون ، ٢٠٠٦) ، ص ١١٣ .

[٣] ينظر : فهمي ، أميمة أمين ، و اخرون ، الموضوعات الدالكروزية بين النظرية و التطبيق في الايقاع الحركي ، ج ١، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٠٠٢، ص ١٢ .

ومن هنا نجد ان الحركة احد العناصر الاساسية التي أسس عليها تدريباته التي تشكل في مجموعتها فنٍ متكاملا عن طريق استخدام جزء معروف بالتعبير الحركي المرن و قد اهتم ستانسلافسكي بتربية جسد الممثل عن طريق تكرار الحركات الجسدية التي تصدر من جسد الممثل و قدد اكد على " الفعل الجسماني الذي يقسمه الى افعال جسمانية و اعادتها و تكرار حركات جسمانية دون توقف " [١] .

لذا يجب ان يكون جسد الممثل مرناً و جاهزاً لكي يستطيع الممثل ان يعبر بشكل واضح و يعكس الافعال الداخلية بحركات جسدية خارجية مكررة و التي بها قد استدراك الفعل الجسدي أقرب في أيصال الدلالات و المعاني و كما يقول الكاتب و الناقد والخرج المسرحي الفرنسي انطوانين أرتو " سيرقم العرض من اوله إلى أخره كاللغة . هكذا لا توجد حركات ضائعة و تخضع كل الحركات للإيقاع و بما ان كل شخصية هي شخصية نمطية إلى أقصى حد فأن حركاتها و وجهها و زيها تبدو وكأنها لمحات من نور " [٢] أي ان الممثل يحتاج إلى تدريب طويل من أجل الحصول على جسد مطواعاً و مهيأ ليكون إحدى الحلقات في تلك الحركات الجسدية التي يتكون منها العرض . و قد اشار ارتو في اكثر الأحيان بالطاقة " و بالأخص تلك الموجودة بالحركات و الرقص و الإيماءة ، و الاشارة و الخاضعة جميعها لعنصر الزمن الذي يلعب فيه الايقاع دورا مهما في تكوين تناغم حسي يبعث روح السحر في داخل الجسم و الذي يتحدد من خلاله الشكل الحركي للصورة المتغيرة دائما و التي تضفي على العمل المسرحي طاقة سحرية و كلما تعددت الإيقاعات استجدت أشكال الصورة الجديدة " [٣] ولأن الجسد له إيقاعاته و ملازمته و كونه وسيلة للأبتزاز لذا اعتبر ارتو أن تدريب الممثل على الايقاع يوازي أهمية تدريب الممثل على التمثيل و الاداء لذا يستوجب ان يمتلك الممثل خبرة محسوسة جدا بالأصوات و الايقاع و هو ما كان معمول به في المسرح الشرقي .اما في المسرح الغربي " كان كبار الممثلين في الغرب يحصلون على تكنيكهم من خلال التجربة الشخصية الطويلة في ميدان العمل و ليس من خلال ايجاد اسلوبهم الخاص ضمن التقاليد السابقة لهم " [٤] و عليه فإن الممثل قد استمد التقاليد و التصرفات من التجربة الذاتية ومن المجتمع الذي ينتمي اليه ز إذن لا يمكن أن نتعرف على الجسد الممثل بمعزل عن مفهوم هذا الجسد . " وقد لعب المفهوم الجمالي للجسد في الثقافة الاوربية ، منذ اليونان القديمة ، الدور الاساسي في نشأة الحاجة إلى المسرح و استمرارها عبر العصور التالية " [٥] لهذا فإن جسد الممثل وهو يتحرك على الخشبة لا يتخذ من شكلها الخارجي و تحولاته هدفا خالصا للتعبير ، وإنما عليه أن يوحد ما بين الشكل الخارجي فيزياء الجسد عبر حركاته ، و المشاعر الداخلية للشخصية الدرامية من خلال الافعال و مجمل السلوكيات و التصرفات و عليه يمكن القول بان جعل الجسد الممثل هي التي تشكل جوهر

---

[١] غلوم ، ابراهيم عبدالله ، وآخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، الرياض : المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٠٠ .
[٢] أرتو ، انتوثان : المسرح و قرينه ، ص ٨٧ .
[٣] جميل ، جلال : ارتو وفن الممثل ، مجلة نون ، العدد (١ – ٢) ، اتحاد الادباء و الكتاب في نينوى ، نيسان – ابريل ١٩٩٥ ص ٦٧ .
[٤] بياتلي ، قاسم : دوائر المسرح ، دار الكنوز الأدبية ، ط / ١ ، بيروت – لبنان ١٩٩٨ ، ص ٦٤ .
[٥] سعد ، صالح : الأنا – الأخر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت ٢٠٠١ ، ص ٩٢

العرض المسرحي و ليس لغة الكلام . حيث " يتحدد النص المسرحي المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي ن ويشي ر في كل مكان خضوعه لشروط الخطاب داخل الفضاء المسرحي " [١] و هذا ما اهتم به أرتو أخيراً حيث كان يقدس النص في بادئي الأمر ، لكنه أخذ يبحث عن لغة جديدة تمارس سحرها و تأثيرها في إماطة اللثام عن أعماق النفس المخبوءه ، حيث خرج مقتنعاً من المدونات الى حيث الفضاءات البصرية التي تمتلئ بحركات جسد الممثل و صرخاته التي اعتمدها بوصفها وسيلة تعبير اكثر من اللغة المنطوقة . " و حتى هوراس الذي كان يخاطب الكتاب الناشئين في عصر أغسطس من خلال كتابة فن الشعر قال إن العين وسيط أكثر قيمة من الأذن و بناء على هذا أنصحهم بأن يكونا على وعي بما يعرضون على خشبة المسرح [٢]

ولهذا كان أرتو مهتما بالممثل و بجسده أكثر من أهمامه بأي شيء آخر و لقد دعا إلى جسد الممثل و قدرته على التعبير قبل أن يأتي (كروتوفسكي) و يعلن أهمامه بالجسد و تعبيراته، فالممثل هو الدعامة الرئيسة للعرض المسرحي ، فجسد الممثل يشكل المساحة الواسعة في الابداع المسرحي . "والممثل كما هو معروف هو الشخص الذي يخلق شخوصه على الخشبة. ولكن تبقى طبيعة حركته هي التي تميزه وتحقق إبداعه، ويتجلى ذلك من خلال ارتباطها بالتعبير الكلامي، ومن ثم مقارنة حركة الممثل بحركة الآخرين. كنوع من الصراع والارتباط، يستثمره في تجسيده للشخصيات وفي صراعها الدائم، التي تمثل خاصية (الدراما) المسرحية وتشمل امكانات صراع الشخصية ما يأتي: صراع مع شخصية اخرى، صراع مع مجموعة من الأشخاص ، صراع مع النفس ، صراع مع البيئة ، صراع مع مواد غير حية [٣]. إن التغيرات والتحولات التي جاءت نتيجة الصراع شملت العلاقات بأسرها، سواء الاجتماعية منها أو الاقتصادية أو السياسية أو المهنية، فالجسد وفقاً للتغيرات والتحولات التي باتت معروفة، أخذ يتشابه مع كل التغيرات والتحولات التي تطرأ على الأجساد الأخرى في سائر مجتمعات العالم المختلفة . " في المسرح يرتبط كل ممثل بعلاقة أيقونية مع دوره بمعنى أن وجهه يصبح دالاً على وجه الشخصية التي يؤديها. وتلعب المهمات المسرحية أيضاً دور العلاقات الأيقونية فهي تحاكي في مظهرها الأشياء التي تصورها.[٤] إن عناصر اللعبة الدرامية المعقدة حاضرة على الخشبة تمارس أنشطتها بنظام محكم، والممثل هو المحرك لخطوط هذه اللعبة التي لم تكن مجانية، وإنما لها أهداف ولغة، ومن دون ذلك تصبح بلا جدوى. "ومثلما في أية لعبة من ألعاب المغامرات، ففي المسرح أيضاً توجد قوانين قاسية. وبالتالي فالمعرفة الحاسمة بقواعد اللعبة وقوانينها، كما في أية لعبة من ألعاب المغامرات، هي تحديداً تلك التي تعمل على تفجير السعادة المتأتية من نكران الذات أثناء الفوز." [٥] فالمتفرج حاضر في أنشوطة

---

[١] اليوسف ، أكرم : الفضاء المسرحي ، دار مشر مغرب دمشق ، ٢٠٠٠، ص ٥٨ .

[٢]والتون ،ج ، مايكل: المفهوم الاغريقي للمسرح ، تر، محسن مصيلحي، المجلي الاعلى للثقافة، الكويت ، ١٩٩٨ م ، ص١٦ .

[٣] أونيل، أر. أج، وأن. أم. بورتز: المخرج فناناً، تر/سامي عبد الحميد، نيويورك، ١٩٨٧، ص٢٩٠.

[٤] هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، مركز الشارقة للابداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة، ص ٧٤.

[٥] سالنيكوفا، يكاترينا، وآخرون: السرد والمسرح، تر/ أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، ٢٠٠٠، ص١٦.

اللعبة الدرامية، وله دور فعال في التأثير على الممثل، وكذلك الممثل يؤثر فيه، وبهذا يكون كل واحد منهم يؤثر في الآخر. وهو ما يجعلنا نبحث في مستويات التعبير الجسدي الفني من جهة، ومن جهة أخرى ما يثيره هذا الجسد عند المتلقي (المتفرج)، وبات من الضروري أن تنشأ علاقة بين جسدين، جسد الممثل، وجسد المتفرج. "كي يتحقق التأويل والتفسير لأبعاد الفعل الدرامي. فوضعيات الأجساد المختلفة، تحدد وضع جسد الممثل، وجسد المتفرج، فالفرق واضح بينهما، جسد الممثل المشار إليه فوق الخشبة، يمارس فعله الدرامي، يختبئ خلف أقنعة الشخصيات التي يجسدها، ويكشف عن الأسرار المستترة في النفس، والمتفرج يرى الممثل ويسقط كل ما قام به على نفسه [١]. فاللعبة الدرامية تحكمها قوانين خاصة بها، والارتباط الوثيق بقوانينها يتم بين الممثل والمتفرج. وتتميز بأسلوبها التعبيري الذي يمثله جسد الممثل بشكل خاص من خلال ماديته الحيوية . " أن يتجاهلوا الأحاسيس الذاتية في معظم الأحوال ، وان نواة التعبير هي فعل ورد فعل الأعصاب والعضلة "[٢] ليحولهم من خلال تدريبات الألعاب البهلوانية والحركات الجسدية، والرقص، والقفز، إلى رجال يتسمون باليقظة والرشاقة والفعالية تايد لغة الجسد المعبر عن الاحساس . "إن تأثير المسرح الغربي في الشرق هو أحد المعطيات الثابتة. وصار من المؤكد أن للمسرح الشرقي أهمية كبيرة في التطبيق العملي في المسرح الغربي. ولكن هناك في ذلك إرباك لا يمكن نكرانه : وهو أن هذا النوع من التبادل يدور في حيز السوق الكبير (سوبر ماركت) للثقافة" [٣]. فالمسرح الشرقي، صار يجدد في مفاهيمه وبنيته المسرحية، التي كانت متقوقعة لسنوات طويلة، وذات تأثير على التجارب الغربية، وراح يكتشف اتجاهاتها وأشكالها المسرحية، وبالمقابل أخذ الغرب يتعرف على التراث الشرقي متأثرين بهذا الكثير من الغرب لما فيه من نموذج لحركة الجسد . يذكر آرتو "عن مشاهداته في عروض شرقية قد اعجب بها، ان الناس في بالي يحققون فكرة المسرح الخاص بمنتهى الدقة، هذه الوقفات ذات الزوايا التي تتقاطع خطوطها تقاطعاً عنيفاً، وطبقات الصوت الآتية من الجزء الخلفي للحلق، والجمل الموسيقية التي تتوقف فجأة، ورقصات الدمى" [٤]. إن حركات جسد الممثل هي التي تشكل جوهر العرض المسرحي، وليس لغة الكلام، حيث "يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي. ويشير في كل مكان إلى خضوعه لشروط العرض المادية، ولا سيما في جسد الممثل وقدرته على تجسيد الخطاب داخل الفضاء المسرحي الخطوات تترتب في حركة واحدة دائرية تحيل الجماعة إلى كيان منسجم لا تفصل بينه أية فروق أو عوائق" [٥]. وذلك للانفتاح على الحركات الأخرى مثل الرقص التعبيري(الدراما دانس)، والعرض المسرحي، والباليه والبانتو مايم، وغيرها من العروض التي تعتمد الجسد كلغة تجريدية أو تعبيرية في المسرح الحديث ، إن مركز الأداء عند الممثل

---

(١) ينظر: الياس، ماري، جسد الممثل في المسرح الشرقي والغربي، مصدر سابق، ص ٢٦

(٢) ديور، ادوين : فن التمثيل – الأفاق والأعماق ، ج٢ ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، الدورة الحادية عشر ، ١٩٩٧ ، ص ٤٧٩.

(٣) بياتلي، قاسم : دوائر المسرح، مصدر سابق، ص١٢٣.

(٤) يوسف، عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٨٨، ص٢١٦ .

(٥) جاك لوكوك : شعرية الجسد ،تر: محمد سيف ، (الأردن : المنهجية للنشر، ٢٠١٩)، ص ١٨.

هو جسده ونفسه وإذا تعلق بالجسد فقط فيُعدُّ مجرد تقني أو ما يشير إلى إنه مصدر الطاقة عند الممثل، وتركز ذلك من الناحية العملية في حضور الممثل. " فالممثل في اللحظة الاكثر انفعالية من خطابه الذي كان مصحوباً بالحركات، يتوقف عن الحركة ويكتفي بالكلام أو العكس يتوقف عن الكلام ولا يعبر عن انفعاله الا بالحركة. وقد تستخدم هذه الوسائل أحياناً في حالات مختلفة لا يوجد فيها تصاعد في التعبير الانفعالي" [١].

إن جسد الممثل هو المادة العيانية، بالنسبة للمتفرج ، ويحقق حركته في الفضاء، وهو يمتلك لغة، وحامل خطاب للآخر، ومعبر عن الذات وفي حركة متدفقة متجلية عبر تواصلها، ولها الرغبة في تحقيق حضورها المادي لنظرة المتلقي، ومن خلال الابتعاد والتقرب والنفور في الفضاء المسرحي " يمكن أن نميز بين اتجاهين ومجالين من العمل مختلفين: من جانب هناك الممثل الذي يعمل ضمن طريقة منهجية لبناء العروض المسرحية التي تعتمد على شفرات ثابتة (codificato) ومن جانب آخر هناك الممثل الذي يعمل على إيجاد (خلق – المترجم) وتثبيت طريقة حضوره في كل عمل منفرد جديد، محاولاً تحاشي الوقوع بتكرار ما قام به في العرض السابق"[٢]. فحركة جسد الممثل هي جوهر التعبير في العرض المسرحي، ولهذا انطلق المسرح لتتبلور نظرة جديدة لجسد الممثل من خلال تأكيد حضوره الإنساني، وشكله وحركته لنظرة المتفرج، لقد حجب جسد الممثل بالأزياء وقد أثقلت من حركته، والباروكات والأصباغ السميكة على وجهه، ولقد استعبدته النمطية، ولم ينل مكانته وممارساته بالفعل العفوي الطبيعي.

وهناك تأثيرات عدة من النظرة الاخلاقية والدينية حول الجسد لذا أعتبرت " أن حرية الجسد خطيئة وأن الفنون الجسدية فيها امتهان للكرامة الإنسانية، وبتأثير من النظرة الجمالية التي اعتبرت ان الكلمة والفكر وكل ما يأتي من الراس أبولوني وجدير بالاحترام، في حين ان كل ما يرتبط بالجسد والغرائز ديونيزي النزعة ومنحط"[٣] لقد حدد الجسد قديماً تبعاً للأعراف الاجتماعية و التابوات الدينية وقد أهمل لمدة ليست بالقصيرة، لكن عصرنا الحالي هو الذي منح الجسد الحرية التي أخرجته من التقوقع ومن التكبلات التي كانت تكبله.

لذا ينبغي على الممثل أن لا يعمل بنمط واحد، أو تبني أسلوب معين محدد، وإنما عليه أن ينفتح على جميع الأساليب والأنماط ، حتى لا يكون قاصراً في أدائه بحيث يستطيع أن يحاكي أو يتقمص شخصيات شتى بمختلف المستويات والمزايا هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، تقوم دراسته على استيعاب

---

[١] مجد القصصي :مسرح فيزيائية الجسد ، مجلة الفنون المسرحية ، نحو المسرح الجديد والمتجدد، ٢٠١٤ ، ص ٣٥.

[٢] سالنيكوفا، يكاترينا، وآخرون: السرد والمسرح، تر/ أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، ٢٠٠٠ ، ص١٦.

[٣] يوسف، عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٨٨، ص٢١٦ .

النص بشكل دقيق، حتى يدرك ما وراء السطور، ورسم معالم الشخصية وملامحها بشكل دقيق، عارفاً بعمق أبعادها والفعل الرئيس للمسرحية والفعل الذي يحركه إلى سلسلة المشاهد.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. يأخذ المسرح بوصفهِ علماً في الجذور الاجتماعية ومشكلاته للوصول الى حلول لتلك المشكلات حيث انهُ يعد سيلة بالإمكان عبرها ان يتم تحقيق معالجات درامية بمسار أحداث محددة .
٢. من بين تفاصيل العمل الفني وأحد اعمدتهِ هو الايقاع، حيث تُعد الوحدة المنظمة والمنسقة للموجات الصوتية في فراغ الزماني فضلا عن كونهِ المنظم لحركة الصورة المشهدية في الفراغ المكاني .
٣. في العرض المسرحي يشكل الايقاع عنصراً تنظيمياً وجمالياً مهماً لما لهُ من دور كبير في إبراز الطابع التعبيري والادائي للممثل المسرحي ولعناصر تكوين الفضاء .
٤. أن هدف اي تشكيل حركي هو اعطاء فرصة التحرك بحرية كاملة ضمن ما هو مرسوم في مخيلة المخرج بأشكال منتظمة أو غير منتظمة ضمن تلك الحركات .
٥. يلعب الايقاع دوراً مهماً و بارزاً في عملية تتالي وتتابع الاحداث المسرحية من حيث نوع المشهد و الحالة التي يعمل الممثل على محاكاتها ، والتي تتركزُ على منطلق نفسية و حركية مختلفة .
٦. تعتبر قدرة الانسان أو الممثل على ايصال الدلالات والمعاني عن طريق استخدام الحركات على خشبة المسرح وقدراته "الخلاقة و امكانياته الجمالية لا بوصفه جسد يتحرك بل جسدا يفكر وينتج معاني .
٧. تعد اي حركة على خشبة المسرح وسيلة تعبيرية يوظفها المخرج لترجمة افكاره واهدافه وتحويل النص المسرحي الى الصورة نابضة بالحياة من خلال الجسد وإيصال ها بأفضل طريقة .
٨. ان الحركة احد العناصر الاساسية التي أسس عليها تدريباته التي تشكل في مجموعتها فناً متكاملاً عن طريق استخدام جزء معروف بالتعبير الحركي المرن .
٩. أن تدريب الممثل على الايقاع يوازي أهمية تدريب الممثل على التمثيل والاداء لذا يستوجب ان يمتلك الممثل خبرة محسوسة جداً بالأصوات والايقاع .
١٠. الممثل هو الشخص الذي يخلق شخوصه على الخشبة، ولكن تبقى طبيعة حركته هي التي تميزه وتحقق إبداعه، ويتجلى ذلك من خلال ارتباطها بالتعبير الكلامي، ومن ثم مقارنة حركة الممثل بحركة الآخرين .
١١. إن حركات جسد الممثل هي التي تشكل جوهر العرض المسرحي، وليس لغة الكلام، حيث يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي .
١٢. إن مركز الأداء عند الممثل هو جسده ونفسه وإذا تعلق بالجسد فقط فيُعدُّ مجرد تقني أو ما يشير إلى إنه مصدر الطاقة عند الممثل، وتركز ذلك من الناحية العملية في حضور الممثل .

١٣.ينبغي على الممثل أن لا يعمل بنمط واحد ، أو تبني أسلوب معين محدد، وإنما عليه أن ينفتح على جميع الأساليب والأنماط ، حتى لا يكون قاصراً في أدائه .

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحثان على أي دراسة اقتربت أو تناولت الإيقاع الجسدي لدى انس عبد الصمد بشكل مستقل واشتغالاته في العرض المسرحي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- منهج البحث
- أداة البحث
- تحليل العينة

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

اولاً : مجتمع البحث :

يتحدد مجتمع البحث بالأعمال المسرحية التي أخرجها الفنان المسرحي أنس عبد الصمد والتي اعتمدت على الجانب الحركي لجسد الممثل .

ثانياً: عينة البحث:

قام الباحثان باختيار عينة البحث قصديا وقد تكونت العينة من عرض واحد فقط وهو عرض مسرحية **(يس كودو)** التي قدمت سنة ٢٠٢١ على قاعة مسرح بغداد، وفقاً للمسوغات الاتية:

١. وقوعها ضمن منطقة البحث.
٢. مقاربتها لهدف البحث وامكانية تحقيقه من خلالها .

ثالثاً: أداة البحث:

اعتمد الباحثان على ما اسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل العينة

رابعاً: منهج البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة .

خامساً : تحليل العينة:

مسرحية : يس كودو **تأليف وإخراج** : انس عبد الصمد. **مكان العرض** : بغداد

فكرة العرض:

يبدا العرض بممارسة غريبة من قبل الممثلين اذ يعمد المخرج الى تحريكهما في موضوع الدمار الذي خلقته الحروب على المدن فقد ذهب إلى بناء المدينة من مجسمات صغيرة الحجم بغية تمكينه من خلق حالة التسلية الدمار والفوضى. التي خلفتها الحروب دون احداث فوضى في فضاء العرض. المرجي، اضافة الى ان المخرج اردا اخبارنا من خلال هذه الاحجام الصغيرة ان المدينة خربة منذ زمن، وفي اشارة بيع اخرى لحجم الدمار الذي يلحق بالمدن نتيجة الاحتلالات وعسكرة المدن فقد جاء ذلك عندي ابي. لبس احد الشخصيات لحذاء عسكري قاطعاً المدنية بشكن عامودي ساحقاً سلطته رائحة المدن الامنة ،

وسبق ذلك ومع بداية انطلاق الحدث المسرحي استخدم (عبد الصمد) طائرتين ، دلالة على ان من جاء على متن هذه الطائرات اكمال الدمار الذي حل في المدينة، والذي حول المدينة. الى حضرة حيوانات /استخدم للأرانب مع نثر طعام الحيوانات على ما تبقى من المدنية، ويعتنى ذلك البراد حافظاً للذكريات بشكل ما تعمله منت طريات وويلات على مختلف الأزمنة والتحولات التي يعيشها الانسان والتي ينتقل من خلاط بواسطة قطار غودو.

التحليل:

بين عامين تمريه احداث هذه المسرحية، عالم الدمام الذي حميت على البلاد منذ سنوات طوال مضت ، حروب. وحصار وجوع واحتلال ومفخخات ، ودمار البنية المؤسساتية حقب مازالت قابعة في ذاكرة الإنسان، فكانت هناك. صرخات معبرة عن حجم الألم مصاحبة لضربات وضرب الطبول، الذي تعمل بالسلطة القامعة للأفكار والتي لطالما مورست وعلى مختلف الازمة بين سلطة الدولة وسلطة الدين، وبين عالم (بيكيت) عالم الانتظار، حيث يأخذ المسرح بوصفهِ علماً في الجذور الاجتماعية ومشكلاته للوصول الى حلول لتلك المشكلات حيث انهُ يعد سيلة بالإمكان عبرها ان يتم تحقيق معالجات درامية بمسار أحداث محددة هذا ما جاء به عرض (Yes Godo) هو من اعداد و اخراج (انس عبد الصمد) وعن مسرحية في انتظار غودو للكاتب (بيكيت) و تمثيل (أنس عبد الصمد، محمد عمر، صادق عبد الرضاء السيار الربيعي وفاطمة ابو هارون) والذي عرض حمت فعاليات مهرجان بغداد الدولي للمسرح/ الدورة الثانية، والذي اقامته نقابة الفنانين العراقيين بالتعاون مع الهيئة العربية للمسرح في تشرين الثاني من عام ٢٠٢١ في بغداد، وقد حصل علان جائزة افضل سينوغرافيا. العنوان جاء كاسراً الأفق التوقعات فقد استعار المخرج عبد الصمد فكرة الانظار من مسرحية (في انتظار غودو) واهما المتلقي بأنه مع بيكيت في فكرة الانتظار الا انه رافضاً الانتظار، فقد عمد مخرج العرض على التأكيد على رفضه لكل ما جاءت به مسرحية (بيكيت)، ورغبه في الإطاحة بالمؤلف وأفكاره ولا سيما فكرة الانتظار، معتمداً بذلك على اتجاهات ما بعد الحداثة الرامية بموت المؤلف ، مستزرياً النص نفسه لرفض المؤلف بيكيت من بين تفاصيل العمل الفني وأحد اعمدتهِ هو الايقاع، حيث تُعد الوحدة المنظمة والمنسقة للموجات الصوتية في فراغ الزماني فضلا عن كونهِ المنظم لحركة الصورة المشهدية في الفراغ المكاني ، ان الانتظار فكرة موجودة في كل زمان ومكان فهي قد تكون انعكاس لكل الصراعات ، سواء كانت دينية او سياسية او اجتماعية فكل العالم يعاني من الصراعات بين الطوائف ، بالتالي فان هذه الصراعات هي صراعات. دينية وهي من تعطل الاتصال، فقد ارسل لها الخرج اشارات على ان هناك فايرويس داخل الانسان يعطل الاتصال، حتى لا يتمكن الفرد منان يعرض بسبب . النيف والقسوة، والتي عانت منها المدنية /

بغداد في كل تلك الصراعات، وهذا ما جسده بحبس الراس البشري في قفص العصافير، في إشارة الى ان في العرض المسرحي يشكل الايقاع عنصراً تنظيمياً وجمالياً مهماً لما لهُ من دور كبير في إبراز الطابع التعبيري والادائي للممثل المسرحي ولعناصر تكوين الفضاء رفض انت كل تلك الصراعات من خلال تمزيقه الكتب او غسلها، وغسل الرأس (رأس انس)، رافضاً لكل الافكار والمضامين التي بدورها تهمش العقل وتجعل الجسد عبارة عن آلة يعيش على ركام المدن بفعل السلطة / الدين فمسرحية (في انتظر غودو) العديد من المعاني والافكار القابلة للتأويل، وهذا قالو ما جعلها تحمل صفة الديمومة في كل زمان ومكان، الا ان أنس عبدالصمد اقتنص ثيمة الانتظار وطرحها، حيث أن هدف اي تشكيل حركي هو اعطاء فرصة التحرك بحرية كاملة ضمن ما هو مرسوم في مخيلة المخرج بأشكال منتظمة أو غير منتظمة ضمن تلك الحركات طرحها بفكرة مغايرة لما طرحها (بيكت) وفق زمن ثابت لا يرجع إلى الماضي و لا يتقدم الى المستقبل محاكياً. ازمة الإنسان في ظل الحروب و الاقصاءات و الابعاد الذي يعاني منه الانسان ، بالتالي قام المخرج بتهميش مركزية النص (البيكيني) رافضا الانتظار فما الجدوى من الانتظار اذ لم يأتي ، فقد مهد المخرج رفضها ومواجهتها كونها تنتمي لفترة يستكين. زمانها في ازمة الانسان وصراعاته جراء الحروب . بكافة مسمياتها، حيث يلعب الايقاع دوراً مهماً و بارزاً في عملية تتالي وتتابع الاحداث المسرحية من حيث نوع المشهد و الحالة التي يعمل الممثل على محاكاتها ، والتي تتركزُ على منطلق نفسية و حركية مختلفة رغم الاحتجاج الفني المسرحي الذي قام به عبد الصمد، الا أنه أستعاره صورة الفضاء المسرحي كما التي اقترحها (بيكيت) في نصيب بالشجرة والفضاء العام المشكل بلوحة بانورامية لمدينة مظلمة ، واشخاص يعانون من هذه العقمة الانفعالية والفكرية التي انعكست على اداء الممثلين الجسدي فيما جاءت بشكل اهتزازات جسدية عالية . تجعلنا امام البيئة النصية التي اقترحها بيكتب في نصه. تعتبر قدرة الانسان أو الممثل على ايصال الدلالات والمعاني عن طريق استخدام الحركات على خشبة المسرح وقدراته "الخلاقة و امكانياته الجمالية لا بوصفه جسد يتحرك بل جسدا يفكر وينتج معاني تعد اي حركة على خشبة المسرح وسيلة تعبيرية يوظفها المخرج لترجمة افكاره واهدافه وتحويل النص المسرحي الى الصورة نابضة بالحياة من خلال الجسد وإيصالها بأفضل طريقة .اعتمد المخرج على الاداء الجسدي وتوظيف الايماءات، وفق لكل ما هو لفظي بغية جعل العرض عرضا عالما حتى انه استعاره بعض الاستعارات المسجلة لشخصيات (بيبكيت) وناطقة باللغة الانجليزية هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تكون احالة جديدة الموضوع الرفض الذي يتبناه المخرج ، فقد جاءت دلالتها وحضورها في مشهد تعنيف واقصاء الشخصية مما جعل هذه الشخصية تعيش جملة من الصراعات والتي عبرت عنها، ان الحركة احد العناصر الاساسية التي أسس عليها تدريباته التي

تشكل في مجموعتها فناً متكاملاً عن طريق استخدام جزء معروف بالتعبير الحركي المرن أن تدريب الممثل على الايقاع يوازي أهمية تدريب الممثل على التمثيل والاداء لذا يستوجب ان يمتلك الممثل خبرة محسوسة جداً بالأصوات والايقاع بالفعل الحركي، حيث يعتبر أداة من ادوات الشخصيات الرئيسية في هذا المسرحية هي شخصية واحدة تعيش الاغتراب فهي تنتظر تارة وتندمج تارة اخرى ، لذلك نجد ذلك واضحا في العداء السلوكي الحركي لكل من هذه الشخصيات وهو بيان لما تعانيه هذه الشرقية من صراعات. الممثل هو الشخص الذي يخلق شخوصه على الخشبة، ولكن تبقى طبيعة حركته هي التي تميزه وتحقق إبداعه، ويتجلى ذلك من خلال ارتباطها بالتعبير الكلامي، ومن ثم مقارنة حركة الممثل بحركة الآخرين. كما إن حركات جسد الممثل هي التي تشكل جوهر العرض المسرحي، وليس لغة الكلام، حيث يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي، كما جعل المخرج الأزياء متطابقة لهذه الشخصين وتنوعها للشخصيات الاخرى دلالة تأكيدية والطرحناه ، اضافة الا ان التنوع هذا في الشخصيات هو اخبارنا ان الكل مشترك العملية الرفض الاجتماعي اتجاها لانتظاره حتى ان المخرج قد زج الانوثة في الحدث المسرحي ليضعنا امام اتجاهين الاول هو استمرارية رفضه لما طرحه بيكيت، الذي همش دور المرأة في نصه، والثانية هي صفة الاخبار عن حضور المرأة لما لها من دور فعال وتحملها عناء الصبر على ما مرت به المدينة بغداد فهي بذلك تكون شريكة في رفض الانتظار وشريكة في رفض الاحتجاجات بكافة مسمياتها.

وظف المخرج بعض من التقاليد والأساليب الإحتجاجية والتي دائماً ما يستخدموها الاوربيون والامريكيون في احتياجاتهم وقبل مدة ثم رمي البيض على ملك بريطانيا، وهذا الفعل غير مألوف في مجتمعنا، وهو سبب اخر لجأ له المخرج بغية ترحيل عرضه نحو العالمية، اضافة الى جعل الحوار حركي جسدي لا لفظي. لجاء المخرج الى عمل سينوغرافيا العرض بما يتناسب وموضوع الدمار الذي خلقته الحروب على المدن، و موضوع الدمار وهو عامل المخرج بعضاً الاضرار والذي اصبح من الواضح عندها عرض صوراً من مدن مدمرة متداخلة مع صورة (بيكيت) و ترافقها الاغنية عراقية قديمة إن مركز الأداء عند الممثل هو جسده ونفسه وإذا تعلق بالجسد فقط فيُعدُّ مجرد تقني أو ما يشير إلى إنه مصدر الطاقة عند الممثل، وتركز ذلك من الناحية العملية في حضور الممثل. ينبغي على الممثل أن لا يعمل بنمط واحد ، أو تبني أسلوب معين محدد، وإنما عليه أن ينفتح على جميع الأساليب والأنماط .

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها

- النتائج ومناقشتها
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

النتائج ومناقشتها :

١. شكل عرض مسرحية يس كودو منعطفا يستقي علماً في الجذور الاجتماعية ومشكلاته للوصول الى حلول لتلك المشكلات حيث انهُ يعد سيلة بالإمكان عبرها ان يتم تحقيق معالجات درامية بمسار أحداث محددة .

٢. اخذ عرض مسرحية يس كودو من بين تفاصيل العمل الفني وأحد اعمدتهِ هو الايقاع، حيث تُعد الوحدة المنظمة والمنسقة للموجات الصوتية في فراغ الزماني فضلا عن كونهِ المنظم لحركة الصورة المشهدية في الفراغ المكاني .

٣. في عرض مسرحية يس كودو شكل الايقاع عنصراً تنظيمياً وجمالياً مهماً لما لهُ من دور كبير في إبراز الطابع التعبيري والادائي للممثل المسرحي ولعناصر تكوين الفضاء كما لعب الايقاع دوراً مهماً و بارزاً في عملية تتالي وتتابع الاحداث المسرحية من حيث نوع المشهد و الحالة التي يعمل الممثل على محاكاتها ، والتي تتركزُ على منطلق نفسية و حركية مختلفة .

٤. تمكن عرض مسرحية يس كودو من إيصال الدلالات والمعاني عن طريق استخدام الحركات على خشبة المسرح وقدراته "الخلاقة و امكانياته الجمالية لا بوصفه جسد يتحرك بل جسدا يفكر وينتج معاني .

٥. استعمل العرض الحركة كوسيلة تعبيرية يوظفها المخرج لترجمة افكاره واهدافه وتحويل النص المسرحي الى الصورة نابضة بالحياة من خلال الجسد وإيصال ها بأفضل طريقة ان الحركة احد العناصر الاساسية التي أسس عليها تدريباته التي تشكل في مجموعتها فناً متكاملاً عن طريق استخدام جزء معروف بالتعبير الحركي المرن .

٦. ظهر في اعرض التدريب المكثف للممثل على الالتزام بالإيقاع يوازي أهمية تدريب الممثل على التمثيل والاداء لذا يستوجب ان يمتلك الممثل خبرة محسوسة جداً بالأصوات والايقاع الممثل هو الشخص الذي يخلق شخوصه على الخشبة، ولكن تبقى طبيعة حركته هي التي تميزه وتحقق إبداعه، ويتجلى ذلك من خلال ارتباطها بالتعبير الكلامي، ومن ثم مقارنة حركة الممثل بحركة الآخرين .

٧. تشكل جوهر عرض يس كودو المسرحي، عبر حركات جسد الممثل وهي التي تشكل وليس لغة الكلام، حيث يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي كما إن مركز الأداء عند الممثل هو جسده ونفسه وإذا تعلق بالجسد فقط فيُعدُّ مجرد تقني أو ما يشير إلى إنه مصدر الطاقة عند الممثل، وتركز ذلك من الناحية العملية في حضور الممثل .

الاستنتاجات

١. اخذ الايقاع شكلاً مائزا باعتباره تقنية تمثيلية اخراجية وادائية.
٢. من اشتغالات الايقاع يعمل على كسر المألوف .
٣. هيمن الإيقاع على كامل العرض وانما ظهرت في عدة جزئيات من العرض .
٤. اعتبر من اساسيات الشكل الدرامي
٥. من من الوسائل التي اثرت الأداء اخذت من موقف او فصل او حوار او زي او تقنيات في العرض
٦. يعتمد الإيقاع الجسدي في حضوره بنائيا من خلال الأداء او الحوار في التمهيد لحضوره.

التوصيات والمقترحات :

- **التوصيات**

يوصي الباحثان بدراسة تأثيرات الإيقاع على سينوغرافية على المسرح العراقي.

- **المقترحات**

طباعة الدراسات المنجزة والتي تختص بدراسة تجارب إيقاع الجسد للممثل العراقي في مسارح اوروبا.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

١. أرتو ، انتونان : المسرح و قرينه، تر: سامية احمد اسعد، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٧٣ .

٢. أونيل، أر. أج، وأن. أم. بورتز: المخرج فناناً، تر: سامي عبد الحميد، نيويورك، ١٩٨٧.

٣. بياتلي ، قاسم : دوائر المسرح ، دار الكنوز الأدبية ، ط ١ ، بيروت – لبنان ١٩٩٨ .

٤. جاك لوكوك : شعرية الجسد ،تر: محمد سيف ، (الأردن : المنهجية للنشر، ٢٠١٩).

٥. جميل ، جلال : ارتو وفن الممثل ، مجلة نون ، العدد (١ – ٢) ، اتحاد الادباء و الكتاب في نينوى ، نيسان – ابريل ١٩٩٥.

٦. الحسب، جواد : جسد الممثل في المسرح الشرقي والغربي، مجلة الحياة المسرحية، ع/٤٢، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ٢٠١١ .

٧. دوفينو،جان: سوسيولوجية المسرح ترجمة: حافظ الجمالي، ج١، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦) .

٨. ديور، ادوين : فن التمثيل – الأفاق والأعماق ، ج٢ ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، الدورة الحادية عشر ، ١٩٩٧ .

٩. سالنيكوفا، يكاترينا، وآخرون: السرد والمسرح، تر/ أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق،٢٠٠٠.

١٠. سعد ، صالح : الأنا – الأخر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت ٢٠٠١ .

١١. غلوم ، ابراهيم عبدالله وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، الرياض : المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ٢٠٠٢م.

١٢. فهمي ، أميمة أمين واخرون : الموضوعات الدالكروزية بين النظرية و التطبيق في الايقاع الحركي ، ج ١، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٠٠٢.

١٣. فيربتيكايا أ.ف : حركة الممثل على خشبة المسرح ، تر : محمد مهران ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ١٩٩٥ م .

١٤. الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، (القاهرة : اصدارات اكاديمية الفنون ، ٢٠٠٦) .

١٥. مجد القصص : مسرح فيزيائية الجسد ، مجلة الفنون المسرحية ، نحو المسرح الجديد والمتجدد، ٢٠١٤ .

١٦. ميادة باجلان : الايقاع البصري في العرض المسرحي، مطبعة الديار ، العراق ، ٢٠١٣ م، ط ١.
١٧. هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، مركز الشارقة للابداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة.
١٨. والتون ،ج ، مايكل : المفهوم الاغريقي للمسرح ، تر، محسن مصيلحي، المجلي الاعلى للثقافة، الكويت ، ١٩٩٨ م .
١٩. اليوسف ، أكرم : الفضاء المسرحي ، دار مشرق – مغرب، ١٩٩٤ .
٢٠. يوسف، عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، دار الكتاب الجديد المتحدة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٨٨.

Abstract

I found in the theater an advanced version of the life that man resumes in his practices of the vital action of the structure of visual and audio constructions by reducing several selected segments of the clashes and daily crises. And how to deal with it in live experiences in the theater.

In the light of the foregoing, the researcher divided his research topic into four chapters. The first chapter included the methodological framework, starting with the research problem, including the following question: What is the rhythm in the theatrical body performances؟

Hence the importance of research and the need for it, as the rhythm of the body in the theater is considered a renewable functioning mechanism that enriched and enriched the theater with aesthetic production. theatrical.

The first chapter contained the temporal limits of the research, which were determined by the duration and spatial, which included the presentation of the play Yassin Kudo directed by Anas Abdel Samad.

The second chapter came with two sections, the first included the first topic, rhythm in the theater as a conceptual entrance to reveal the most prominent features of rhythm in the theater in general.

As for the third chapter, it dealt with procedures represented by the sample, and it was chosen intentionally so that the researcher could view it through the laser discs. for analysis.

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Mosul University

College of Fine Arts

Department of Performing Arts

Rhythm in body theater performances

"Anas Abdel Samad as a model"

Graduate research

submitted by the

Ihsan Akram Habib **Safwan Ibrahim Abdel Hamid**

To

the Council of the College of Fine Arts, Department of Performing Arts, as part of the requirements for obtaining a bachelor's degree in the Department of Performing Arts / Acting

Supervised by

Prof. Dr. Nashat Mubarak

2023 AD 1444 AH