الإيقاع وارتباطه بالتشكيلات الجسدية في أداء الممثل المسرحي العراقي (مسرحية طلقة الرحمة أنموذجاً)

أ.د. علي عبد الحسين رحمة الحمداني
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
Abuanwar60@yahoo.com

أمير باسم كريم سلمان
جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
fsaif01@gmail.com

تاريخ استلام البحث ١/١٠/ ٢٠٢٣
تاريخ قبول النشر:٢٥/١٠/٢٠٢٣

الملخص:

يرتبط الإيقاع بالتشكيلات الجسدية ارتباطا مباشراً؛ ليحدث تناسقاً وتنظيماً لحركة المجاميع ورقصاتهم وطريقة توزيعهم، وليخلق توازناً شكلياً وجمالياً في الصورة السينوغرافية، وعليه جاء البحث بأربعة فصول تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي الذي تبلورت فيه مشكلة البحث التي تبحث عن (الإيقاع وارتباطه بالتشكيلات الجسدية في أداء الممثل) وأهميته وهدف البحث وحدوده التي تمثلت في العرض المسرحي الموسوم بـ(طلقة الرحمة) الذي قدم على قاعة المسرح الوطني ضمن فعاليات مهرجان بغداد الدولي للمسرح ٢٠٢٢، ومن ثم تضمن تعريف المصطلحات (الإيقاع، الارتباط، التشكيل الجسدي) اما الفصل الثاني فقد جاء بمبحثين الأول المعطيات الفكرية والفنية للإيقاع، والثاني: إيقاع التشكيلات الجسدية في أساليب الأداء التمثيلي، لينتهي بأهم المؤشرات التي توصل إليه البحث والإجراءات في الفصل الثالث التي تحلل مسرحية (طلقة الرحمة)، لينتهي البحث بأهم المصادر والمراجع المحددة في الفصل الرابع.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع – الارتباط – التشكيلات الجسدية– الممثل.

ABSTRACT:

Rhythm is directly related to the physical formations to create consistency and organization of the movement of the groups and their dances and the method of their distribution and to create a formal and aesthetic balance in the scenographic image. The aim of the research and its limits, which was represented in the theatrical performance marked (The Shot of Mercy), which was presented at the National Theater Hall within the activities of the Baghdad International Theater Festival 2022, and then included the definition of terms (rhythm, connection, physical formation). And the second: the rhythm of physical formations in the methods of acting performance, to end with the most important indicators that the research reached and the procedures in the third chapter that analyze the play (Mercy Shot), so that the research ends with the most important sources and references specified in the fourth chapter.

Keywords: rhythm- correlation- physical formations- actor.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث:-

يعد الإيقاع بشكل عام مصطلحًا مهمًا يتناول كل مفاصل الحياة الاجتماعية، ويدخل بشكل خاص في كل مفاصل الفن وتفرعاته، إذ يساهم الإيقاع في تفعيل حركة الأشياء وتنظيمها وفقًا لانسجامها مع بعضها في الطبيعة، الإيقاعات والتعاقبات تحدث كحركة الأشجار المنعكسة عن حركة الرياح، وتتابع الظواهر الكونية بين غروب الشمس وشروقها وما بينهما. ويمكن العثور على الإيقاع في البعد الجسدي الحركي والمساحة التي يأخذها الجسم لأداء وظائفه اليومية، سواء في العمل أم الرياضة، ولكل منهما إيقاع خاص به، ويمكن التحكم في هذه الإيقاعات؛ لأنها إرادية. وما ينطبق على الإنسان والطبيعة ينطبق على الفن أيضًا، حيث يأخذ الفن أساسياته من هذين المصدرين (الطبيعة والإنسان)؛ لأنهما يسيران وفقًا لآلية محددة (أبو الحسن، سلام، ٢٠٠٤، ص٣٧).

إذن نشأة الإيقاع تعود إلى نشوء الحياة والموجودة في كل جوانبها. ولقد اندرج الإيقاع في العرض المسرحي وفي طبيعة أداء الممثل على المسرح، ولما له من تأثير كبير في المسرح، يجب على الممثل الالتزام بالإيقاع عن طريق تكوين تشكيلات جسمانية تتوافق مع عناصر العرض المسرحي. كما يجب عليه التمييز بين إيقاع شخصية وأخرى، فكل شخصية لها إيقاع وتشكيل جسدي يختلف أو يتشابه، ليحدث تناغم في التشكيل الجسدي ومع مكملات العرض؛ لأن الإيقاع يلعب دورًا مهمًا في المسرح، إذ "يشكل عنصر التوافق الزمني للكلمة والحركة في الصياغة والأداء وكذلك يشكل عنصر التوافق بين الحوار والشخصيات والأحداث والتشكيلات الجسدية والقيم الفكرية وعناصر العرض المسرحي"(أبو الحسن، سلام، ٢٠٠٤، ص٣٣). وعلى إيقاع الممثل من حيث الصوت والأداء الحركي أن ينسجم بالإيقاع العام وسينوغرافيا العرض المسرحي " وهكذا نجد أن إيقاعاتنا تتماشى مع إيقاعات العرض الجاري فما يتعلق بالحركة الجسدية والفعلية، وإن الإحساس بالدهشة اللذيذة التي نكتشف بها الحقيقة هي إحدى متع التجربة الإيقاعية" (الكسندر، دين، ١٩٨٣، ص٣٥٤). لذا فإن التشكيلات الجسدية في العرض المسرحي تحتمل على توافق إيقاعي يحاول رفدها بالتنسيق والتكامل الجمالي، وكذلك مزج بين العناصر المسرحية وعناصر التكوين مع الأداء لدى الممثل المسرحي. إذاً بناء على ما تقدم به الباحث بعنوان بحثه جماليات الإيقاع في التشكيلات الجسدية لأداء الممثل المسرحي صاغ الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الاستفهامي الآتي:

هل استطاع الممثل أن ينشأ علاقة جمالية بين الإيقاع والتشكيل الجسدي؟

أهمية البحث والحاجة إليه:- تتجلى أهمية البحث بأنه يقدم مادة نظرية حول مفهوم الإيقاع، وكشف علاقته بالتشكيل الجسدي للممثل، والذي يفيد بها الباحثين وطلبة المعاهد وكليات الفنون الجميلة في العراق.

هدف البحث:-

يسلط الضوء على موضوعة الإيقاع وارتباطها بالتشكيلات الجسدية لدى الممثل المسرحي العراقي.

حدود البحث:-

حدود الموضوع:- الإيقاع وارتباطه بالتشكيلات الجسدية.

الحدود الزمانية:- ٢٠٢٢.

الحدود المكانية:- بغداد- المسرح الوطني العراقي.

تحديد المصطلحات

الايقاع:- يعرفه شكري بأنه " طريقة تحرك الممثل، وطريقة أدائه لإيماءاته وإشاراته تسهم مجتمعة لاستكمال الإيقاع العام للشخصية المسرحية" (شكري، عبد الوهاب، ب ت، ص٣١٧) وهو أيضا " الصور المتلاحقة التي يضعها ويكونها الجسد بواسطة تلك الحركات يتشكل الإيقاع الحركي" (اوفيانيكوف، ميخائيل، ١٩٨٤، ص١٢).

التعريف الإجرائي للإيقاع: هو التنظيم القصدي للوحدات الحسية، السمعية، المرئية، التي تتمثل فيما بينها عبر جسد الممثل من خلال حركاته وإيماءاته وإشاراته المنظمة والمحسوبة.

التشكيلات:-

التشكيلات لغوياً: يقول عنها ابن (مسعود) " تشكلا تشكيلا (ش ك ل) الشيء: تصور، تمثل، الشيء: تألف"(جبران، مسعود، ١٩٦٧، ص٢٥٥)

التشكيلات اصطلاحا: يعرف (الزاهي) التشكيل بأنه " تصوير، حتى وهو يشتغل على الإشارات والعلامات غير الدالة بذاتها، فإن الصور التي تشكل تركيبة العمل الفني ذات بنية بلاغية كامنة أو معلنة" (فريد، الزاهي، ١٩٩٨، ص٢٢)

التعريف الإجرائي للتشكيلات الجسدية: مجموعة من العلاقات المترابطة بين أجساد الممثلين تتقارب ضمن تركيبة إيقاعية واحدة تكشف عن سمات جمالية تظهر صفاتها العلائقية ضمن سياقها الكلي.

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الأول:- المعطيات الفكرية والفنية للإيقاع:

يمثل الإيقاع نبضا للحياة، إذ إنّ كل ما موجود في الكون من أكبر شيء إلى أصغر جسيم أولي" النيوترينوهات" وهي أصغر من الذرة، يوجد بها إيقاع؛ لأن الإيقاع عنصر منظم وجمالي يوجد في كل شيء، أي إن حياتنا غارقة في محيط من الإيقاع لا يتوقف هديره، فأن ظواهر؛ كوننا وحياتنا تسري على وفق إيقاع منتظم، فاذا نظرنا وتمعنا في حركة الكون وسريانه وحركة الكواكب والأفلاك تسري على وفق آلية منظمة تسمى النبض الكوني، أي إن الكون منظم على وفق آلية إيقاعية محكمة "التكرار، الانتظام، الحركة، السكون" بتنظيم متوالٍ مستمر مترابط وهذا التنظيم يتوضح في (دوران الأرض حول الشمس وحول

محورها بانتظام وتعاقب الليل والنهار، وكذلك دوران الكواكب الأخرى ضمن خطوط ثابته مستمرة، وتتابع فصول السنة، جريان وتدفق الأنهر وحركة الأمواج...الخ) فكل ما ذكر يسري على وفق تنظيم وإيقاع مستمر كما ذكر في الآية الكريمة" لا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ" (القران الكريم، يس، ٤) أي إن كل شيء مقدر وكل شيء يسري ضمن إيقاع لا يتخلخل أي كل منها له سير مقدر لا ينقص عليه ولا يزيد، فكلّ ما ذكر له إيقاع خاص بمختلف أشكال الحركة.

كما ذكرنا أن الإيقاع موجود في كل مفاصل الحياة، كما هو موجود في الطبيعة، فهو موجود أيضا في الإنسان وجسده؛ لأنه جزء من هذه المنظومة الكونية، فأن تمظهر الإيقاع لدى الإنسان بدءاً من ولادته حتى مماته، وكذلك في داخل أجسامنا فكل وظائف الجسد العضوية تنظم تنظيما دقيقا محكما بطابع إيقاعي (فنبضات القلب بسرعانه واستقراره، والتنفس المنتظم الشهيق والزفير،...الخ) فنلاحظ التنظيم الإيقاعي المستمر من دون تدخل الإنسان بوظائف الجسد العضوية الداخلية، أي تعمل كل هذه الأعضاء بإيقاع رباني مستمر غير خاضع لتدخل الإنسان أو الكائن البشري، يولد تنوع في الإيقاع من خلال التبادل الوظيفي بينهما عبر الزمن في تلك اللحظة يؤثر على إيقاع الجسم البشري، ومن ثم تنتج من خلال هذه العمليات المختلفة إيقاعات مختلفة متنوعة عبر الزمن، وكذلك ارتبط الإيقاع بحركة الإنسان والركض والصيد ونشاطاته المستمرة لأجل العيش والاستمرار في الحياة فكلها تحمل إيقاع "إذ يتم إظهار أعضاء الجسم الإنساني مثلاً في أوضاع نشطة كالسيقان التي تجري، والأذرع التي تحارب، والإيماءات الخاصة بحالة الغضب والفرح وأوضاع القص"(شاكر، عبد الحميد، ٢٠٠١، ص٤٧).

ارتبط الإيقاع بظهور الإنسان وبحركته وبالتشكيل الجسدي والجسماني وبانفعالاته وإيماءاته وأحاسيسه وكلا له إيقاع مختلف ومتفرد عن غيره خاص به، إذ لكل إنسان إيقاع خاص تكون ونشأ مع تفكيره ووعيه من خلال الفعل الذي يقوم به أي إن الإيقاع لدى الإنسان في الحياة هو " تعبير يصدر عن النفس الإنسانية، وبالتالي يصبح لكل كيان حي إيقاعاً نتوصل به إلى التفاوت الحاصل بين إيقاعات الأنواع البشرية المختلفة" (عقيل، مهدي، ١٩٨٨، ص٩٦)، ومن خلال ذلك يميز الإنسان طبيعة اختلاف الإيقاع من خلال طبيعة الشيء الذي يراه أو يسمعه، فالعين تبصر كل ما حولها والأذن تسمع ما يصدر من الأشياء والكائنات من قوة وذبذبات وتنوع واضطرابات، فيستطيع أن يميز الإيقاع وشدته وقوته ورقته وانتظامه من سواه.

يمثل الإيقاع صفة جمالية بحتة على مستوى الفن، إذ هو منظم ومنسق لكل العمليات المتصلة والمترابطة مع بعضها؛ لأن "هو ما يثير فينا إحساسا بالانتظام والتناغم والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة أو في أثر فني من صنع الإنسان" (جبور، عبد النور، ١٩٨٤، ص٨٥)، ومن الصعب تفسير ماهية الجمال؛ لأن في الواقع إحساس داخلي ينشأ ويولد فينا عند مشاهده الأثر الذي تشترك فيه مجموعة من العناصر مختلفة ومتنوعة باختلاف الأذواق، فقد تعرف فلاسفة اليونان على قواعد الجمال واجتمعوا على أن أساس الجمال يوجد في الإيقاع وفي العناصر المكملة لنظامه، كما في قول افلاطون "أن الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال" (عز الدين، إسماعيل، ١٩٧٤، ص٤٦).

ناقش افلاطون موضوع الجمال ورأى "أن تناسق الأشياء وتناسبها يكسبانها جمالا" (عز الدين، إسماعيل، ١٩٧٤، ص١٢٠)، إذ طرح بنسبية الجمال في الأشياء وجمال هذه الأشياء يرتبط بالإيقاع، وإن في رأيه الأشياء ليست جميلة جمالا مطلقا، وإنما تصبح جميله عندما تكون في موضعها المناسب أي في ايقاعاتها المناسبة، وعندما تكون في غير موضعها تكون قبيحة، أي إن الأشياء إذا كانت في غير موضعها فسيكون جمالها جمالاً عارضاً لا غير، علما أن الجمال المطلق لا وجود له في كل شيء، إذ إنه يرى "الفن يقلد الأشياء وهذه الأشياء ظلال المُثل، والفن بذلك ظل الظل وعلى الإنسان أن يتعرف على الجمال عن طريق الإلهام والحدس، فالجميل الجوهري لا يُدرك الّا بالحدس" (فؤاد، المرعي، ٢٠٠٤، ص٣١).

رسخ افلاطون بعد النظام في الإيقاع وأصبح ممكن إدراك دورات الحياة وتمثل نظامها، وكذلك أعطى مجرى للإيقاع غير مجراه القديم، إذ ابتعد عن وصف الطبيعة وبدأ بملاحظة الفعل الإنساني، وتطلع إلى اضرورة النظر إلى الأبعاد الزمانية واختلافاتها، وتوليفاتها ودراسة الموسيقى، وركز على دراسة الجسد الراقص وما يؤتى عليه من انسجام في الشكل وتكوين هيئات الحركة.

إن الإيقاع الجمالي لدى افلاطون مرتبط بالشكل، إذ إن الشكل لدى افلاطون هو "تعبير عن الصورة الذهنية وإن الصورة هي أساس الشكل الذي يخلق من المادة أجساما مختلفة" (سوزان بينت، ١٩٩٥، ص٣٦). للحصول على شكل متناسق في العمل الفني يجب التعرف على حجم الفضاء أو المساحة، من خلال تقسيم الشكل عن طريق عناصر متنوعة واتصالها وتوزيعها وانسجامها، والتي تصل بنا إلى الشكل المطلوب، الذي يحقق الوحدة الإيقاعية داخل العمل الفني، من خلال طرح لغة جديدة تحقق البعد الجمالي للرؤية البصرية، ومن خلالها يتحقق إيقاعا جمالياً مبنياً على وفق هذه الرؤية، إذ ينبني العمل الفني على وفق إيقاعي بصري راسخ، فالشكل هو أهم عنصر في بناء العمل الفني والذي يتكون في حيز الفضاء البصري، والذي ينشأ من خلال تنوع وتنظيم الأشكال، وهذا التنظيم يتم من خلال وحدة إيقاعية؛ لأن "الإيقاع يشتمل على التنوع كشرط للنظام الجمالي، بل إن زيادة التنوع تعني زيادة التأثير الجمالي"(محمد، مدين، ١٩٨٧، ص٦٧).

ومن ثم ناقش (ارسطو) موضوع الجمال والإيقاع بعد أفلاطون، والذي يعد من أهم الفلاسفة الذين ربطوا الإيقاع بالعنصر الجمالي، إذ ركز على قضية الرائع وعدها مركز ومحتوى أبحاثه، إذ بحث في الشروط الموضوعية والجمالية لها، ولم يبحث فيما وراء الإدراك الحسي، وإنما بالواقع الذي يحيط به واعتبر أن الرائع صفة من صفات الوجود، التي تتواجد في الفنون فهي تكون في "الألوان والرسوم والصوت في الموسيقى مستخدماً الإيقاع أو توافق النغم (الانسجام)، ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتمعة مثل (الديثرامبوس)، وهو الشعر الغنائي الذي نشأت عنه التراجيديا، وعلى الفن أن ينحو نحو الأخلاق في المحاكاة بحيث يصوّر البشر أفعالهم أحسن مما في الواقع" (حسين التكمة جي، ٢٠١٦، ص٦٤)، إذ أكد على أن الرائع لديه يجب أن يتكون من أسس رياضية علمية محكومة بالترتيب والإيقاع والتناسب "إذ ربط أرسطو بين الجمال ومحاكاة الموجودات والظواهر، وبالشكل الذي تتمظهر به

من خلال التناسق والتلاؤم والتجاور والتناسب والانسجام بين عناصر تلك الموجودات" (علاء، مشذوب، ٢٠١٤، ص٢٦).

إنّ الفكر الأرسطي أكد على أن الرائع هو الشيء الكامل الذي يتحدد ببداية ووسط ونهاية، وأن تكون أجزاؤه متصلة مع بعضها ومترابطة وتتبع الواحدة منها الأخرى بشكل إيقاعي منظم، إذ اعتبر الفن الجيد هو الفن الذي يحتوي على ارتباط وانسجام وثيق وإيقاع في كل العلاقات، وإن يكون متماسك الأجزاء من دون أي اختلاف غير مسوغ، وإن حدث اختلاف فيعني أن هناك خلل في التوازن الإيقاعي العام للعمل الفني الذي سعى له ارسطو بأن يكون محكوماً بأواصر رياضية مشددة، ومن ثم لا بد أن يتحقق الإيقاع بأشكال هندسية ذات إيعازات عقلية تسيطر على تلك الأواصر؛ لأن "الإيقاع تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفما في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها" (عز الدين، إسماعيل، ١٩٧٤، ص١٢٤). إذ يبقى الإيقاع ملازما لكل حركة وفعل. كما يقترب أرسطو في موضوع المحاكاة الجمالية من مفهومات أفلاطون، بجعله يرتكز على العوالم الحسية ومفهومات الجمال والحدس الكبير المتضمنة فيها، وكذلك الإيقاع. ويعاني الجانب المادي من نقص في ذلك، إذ يحمل تعقيداً ويتسم بتلوث الواقع، ما يؤثر على جودة المحاكاة الجمالية ويقلل من قيمتها؛ "لذا فلم يكن أرسطو بعيداً عن توجه أفلاطون، وكلاهما أشار إلى وجود انتقاص نسبي في جماليات الحسيات، وأن دور الفن هو النهوض بواقع الحسيات، وإذا كان أفلاطون يفترض أنموذجاً جمالياً في عالم المثل، فإن أرسطو يفترض أيضا أنموذجاً يتمثل فيما يجب أن تكون عليه الحسيات لتحقيق تكاملها الجمالي، وهذا التقارب البنائي للفيلسوفين يلتقي في أن يكون تمام الجمال فيما يجب أن تكون عليه الحسيات في الأنموذج الافتراضي الذي يسعى الفنان لبلوغه" (محمد، عباس، ٢٠١٩، ص٣١).

يمكن تقسيم الإيقاع إلى خمسة أنواع أو أبعاد مختلفة وفقاً لحواس الإنسان الخمس، وهي " السمعي والبصري واللمسي والشمي والذوقي" وذلك حسبما قسّمه سامي عبد الحميد:

الإيقاع السمعي: وهو الإيقاع الذي يمكن سماعه عن طريق الأذن، وهو الإيقاع الذي يستعمل في الموسيقى والأغاني والرقص.

الإيقاع البصري: وهو الإيقاع الذي يمكن رؤيته عن طريق العين، وهو الإيقاع الذي يستعمل في الرقص وفي بعض الفنون البصرية.

الإيقاع الملموس: وهو الإيقاع الذي يمكن الشعور به عن طريق اللمس، وهو الإيقاع الذي يستعمل في بعض الفنون المسرحية والتمثيلية والرقص.

الإيقاع الشمي: وهو الإيقاع الذي يمكن استشعاره عن طريق الشم، وهو الإيقاع الذي يستعمل في بعض الفنون المسرحية والتمثيلية.

الإيقاع الذوقي: وهو الإيقاع الذي يمكن تذوقه عن طريق الحاسة الذوقية، وهو الإيقاع الذي يستخدم في بعض الفنون الغذائية والطهي والحلويات. (سامي، عبد الحميد، ١٩٩٣، ص٢٣).

ومن ثم، فإن تقسيم الإيقاع إلى هذه الأبعاد الخمسة يعكس تنوع حواس الإنسان وقدرته على الاستمتاع بالإيقاع والاستجابة له بطرائق مختلفة.

فالإيقاع هو النظام الحركي الذي يشتمل على تكرار النبضات في وقت محدد وبترتيب معين، ومن المهم جداً في العديد من الرياضات القتالية والرياضات الأخرى أن يتم الإيقاع بشكل صحيح "أي إخراج القوة بالقدر الأمثل في الزمن المناسب مثل إيقاع راكض الحواجز أو إيقاع راكض المسافات الطويلة وايقاع الحركات المتكررة في التجديف أو الجمباز" (عبد الكريم، صريح، ٢٠١٠، ص١٣).

الإيقاع في الفن:

يتكون أي عمل فني من مجموعة من الأفكار والجماليات والرؤى، التي تشكل مع بعضها تركيبة شكلية تحتوي على شيء من التناغم والإنسجام. وهذه العناصر تتبادل وتتنوع فيها وظائف التعبير والتأويل مكونة إيقاعات شكلية تختلف وتتبادل بحسب طبيعة العلاقات فيما بينها. ويتطلب كثير من الأشكال الفنية في الأدب والموسيقى والتصوير والمسرح تضاد الشكل الفني والسرعات الإيقاعية لإيصال الفكرة الأساس في العمل الفني. (الكسي، بوبوف، ١٩٧٦، ص٦).

وهذا يعني أن المتضادات الفنية سواء أكانت كتل ثابته أم متحركة بألوان وأحجام متباينة، يمكن لها أن تخلق أنماطا من الإيقاع يسعى إلى طرح فكرة أو تبني موضوع معين، فإنّ لكل عمل فني شكلا ومضمونا خاصا، وأيضا قيما جمالية تتكون من رؤية الفنان من خلال صياغة موضوع في عملية تنظيمية منسجمة مع كل الفنون في الزمان والمكان، وإن هذا الموضوع يحمل آفاقا من الخيال "فالإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً وهي تبدو واضحة في الموسيقى، والشعر، والرقص كما تبدو في بقية الفنون المرئية" (احمد كامل، مجدي، ١٩٧٣، ص٢٩٦).

يعد الإيقاع أحد العناصر الأساس في الفنون بشكل عام، وهو يلعب دورًا مهمًا في تكوين العمل الفني وإبراز المضمون التعبيري للعمل. فالإيقاع يحدد وينظم النغمات والألحان والحركات، ويضفي عليها نغمًا وإيقاعًا وحيوية. فضلاً عن أن الإيقاع يساعد على نقل المشاعر والأفكار والمعاني التي يحملها العمل الفني، ويعزز التأثير الإيمائي للعمل على المستمعين أو المتلقين.

ويمكن القول إن الإيقاع يشكل محركًا دائمًا لأي عمل فني، حيث يعزز من التناغم والتناغم الشكلي والموضوعي في العمل، ويجعله ينبض بالحياة والحركة والإيقاع ومن ثم، فإن الإيقاع يمثل عنصرًا أساسيًا لتشكيل العمل الفني وتعزيز مضمونه التعبيري، ويعد جزءًا لا يتجزأ من العناصر المادية والتنظيم الشكلي والموضوعي التي تؤدي جميعها إلى تكوين العمل الفني الخاص، إذ "إنّ الشكل والتعبير يعتمد كل منهم على الآخر، فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الآخر، والمضمون التعبيري لأيّ عمل لا يكون على ما هو عليه إلّا بسبب العناصر المادية، والتنظيم الشكلي والموضوعي، وهي العناصر التي تؤدي جميعها إلى تكوين العمل الخاص (جيروم، ستولنتيز، ١٩٨٧، ص٣٣٤).

يعد النشاط الفني عملية "تركيب، أو إنشاء جمالي مؤلف من الفكرة والشكل" (محمد، عزيز، ١٩٧٨، ص٦٥)، وهذا التركيب يتميز بإيقاعات مختلفة تتلقاها الحواس بمنتهى الحساسية والتركيز، فالفنان يستمد موضوعاته من الحياة ومن داخل الطبيعة الإنسانية على شكل خطوط وأشكال وأحجام وألوان، ويتم ترتيبها وربطها مع بعضها بعض لإظهار الشكل الجمالي المركب.

ويتميز العمل الفني بإيقاعات مختلفة، تختلف بحسب طبيعة الفن ونوع العمل الفني المقصود، إذ تكون إيقاعات العمل الفني الموسيقي مختلفة عن إيقاعات العمل الفني الرسمي أو النحتي. ويتمتع العمل الفني بإيقاع قوي ومؤثر عندما تكون الوحدات المكونة له مرتبطة ببعضها بطريقة مستقرة وتتكامل مع بعضها بعض، وكلما كانت القوة الرابطة في العمل الفني أقوى كلما كان الإيقاع أكثر قوة وتأثيراً.

وعلاوة على ذلك، يمكن أن يساهم الإيقاع في إضفاء الإحساس بالتناغم والتوازن على العمل الفني، وهو أمر مهم في العديد من الفنون، مثل الرقص والموسيقى والفن التشكيلي فعلى سبيل المثال، في الرقص، يستعمل الإيقاع لتحديد نوعية الحركة والتناغم بين الراقصين، بينما في الموسيقى يستعمل الإيقاع لتحديد نوعية الإيقاعات والنغمات التي تستخدم في الأغنية، أما الفن التشكيلي يستعمل الإيقاع لمزج متناسق للألوان والأشكال والخطوط.

المبحث الثاني:- إيقاع التشكيلات الجسدية في أساليب الأداء التمثيلي

أدى التطور التكنولوجي والتجربة إلى تفعيل دور الشكل على المضمون في نتاج العرض المسرحي، إذ أصبح المستهلك مهتمًا بالمعطيات التي تمهد لتناول الواقع البصري وتتناسب مع التقدم التكنولوجي؛ مما أدى إلى ابتكار تقنيات جديدة للممثل تستوعب التقنيات الحديثة وتضمن احتوائها داخل الصورة الشاملة لرسالة العرض المسرحي. وقد تم التأكيد على إصالة المسرح من خلال الاهتمام بعنصره الأساسي، وهو الممثل، بصفته العنصر الأساسي والحيوي الذي يعطي وسائل العرض الأخرى أهميتها الوظيفية بفعل اشتراكه الفني معها، أو محاولة استثمار أدائه الجسدي بدلاً من بعضها وتأكيد دوره الإبداعي. ولذلك، يلعب الممثل دورًا كبيرًا في استثمار جسده من خلال إنشاء منظومات علاماتية محملة بمعانٍ ودلالات كثيرة، حيث يتحول جسده الخارجي إلى منظومة علاماتية بعد ذلك، إذ يحتل الممثل مكانة كبيرة عن المخرج (بوبوف)، إذ يقول أن الممثل "هو الذي يوصل المضمون الأصيل للمؤلف الدرامي ومن دونه يفرغ كل شيء على خشبة المسرح من محتواه" (الكسي، بوبوف، ١٩٧٦، ص٥).

ومن ثم، يتحمل الممثل العبء الأكبر في مستوى الفعل الجمالي للعرض المسرحي، ويمثل جسده المادة الحسية التي من خلالها يعكس جميع الجهود التي تظافرت مع في صياغة أدائه ضمن التشكيلات الجسدية، وتشكيل الأجساد هو الصورة الرئيسة للفعل الجمالي ضمن خصوصية العرض المسرحي.

لتحقيق التأثير الجمالي الفعال للإيقاع، يتعين على الممثلين معرفة جميع الآليات التي يتم من خلالها صياغة العلاقات التشكيلية الجمالية للأجساد، والتعرف على طريقة توزيعها الفني على مساحة العرض المسرحي وفقًا للمنظور التكويني لجماليات العرض. ومن هنا تختلف أساليب التمثيل في رسم

وتوزيع هذه التشكيلات الجسدية ضمن إطارات إيقاعية متناسقة ومنسجمة مع مراعاة التبادل التأثيري لكل جسد ممثل مع الآخر.

فسيفولد مايرهولد (١٨٧٤-١٩٤٠):

مخرج مسرحي أولى أهمية كبيرة للممثل، إذ دعا إلى الاهتمام بجسده وتشكيلاته الحركية والتركيز على الإيقاع الجسدي وتنظيمه، أجبر الممثل على استعمال جسده من خلال قانون جديد سماه البيوميكانيك (علم حركة الجسم)؛ كونه "الطريقة المبتكرة من جانب مايرهولد، للأخذ بالممثل نحو استغلال كامل لطاقته التمثيلية، من خلال إطلاق العنان لاندفاعات الجسد" (فاضل، الجاف، ٢٠٠٦، ص٢٧).

اعتمد على التنظيم المتوالي لحركة الممثل وتناسقه الجسدي مع وحدة الزمان والعناصر المكملة للعرض، إذ عمد إلى بناء حالة ايقاعية جسدية متناغمة ومنسجمة مع بعضها، إذ "أراد أن يبني جسرا يمكن من خلاله التقريب بين الممثلين والمتفرجين، وبدلاً من تحديد الملامح الفردية للشخصية الإنسانية، جعل كتل الممثلين تتحرك في جماعة واحدة متناغمة؛ وذلك بغرض نقل خلاصة نقية للانفعالات" (مدحت، الكاشف، ٢٠١٩، ص٢٤٩)؛ لذا حاول تشكيل الممثلين على هيئة كتل ومجاميع تتحرك مع بعضها وهذا التحرك لا يكون متناسقاً ولا منسجماً إلّا من خلال عملية إيقاعية منضبة تعمل على وفق" تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص) أو أصوات (الموسيقى) أو ألفاظ (الشعر)" (محمد، صلاح الدين، ٢٠٠٧، ص١٢)؛ لذلك اعتماد مايرخولد على الإيقاع ولّد له تناسق حركي لأجساد الممثلين وتكوين صوري ذات مضامين واضحة وذات رموز وتعابير إرسالية مكونة للفكرة والمضمون.

اعتمد مايرخولد على النظرية (التايلرية) في عمله مع الممثل لإنتاج أسلوب أداء جديد، وهذا الأسلوب هو (البيوميكانيك)؛ لتحقيق آلية الحيوية، أي رأى أن على الممثل أنْ يهندس حركه جسده وأن يكون شبيه بالآلة، وأن يعتمد على قوانين التنظيم والتناسب والتناسق الحركي الإيقاعي، إذ يجب على الممثل "أن يكون واعياً وقادراً على تنظيم مادته الخام، خاصة أدوات جسده التعبيرية التي تخضع لقوانين ميكانيكية، وفسيولوجية" (مدحت، الكاشف، ٢٠١٩، ص٢٤٩)، يساعد نظام البيوميكانيك الممثل على تشكيل حركته وتنظيمها على وفق مدركات حسّية معرفية من خلال دراسة الجسد والقوانين الفيزيائية الميكانيكية والهندسية على وفق ما سماه "الآلية الحيوية" التي تشكل حركة الممثل والتي يقوم "على دراسة معقدة للجسد الإنساني والقوانين الحركية له، والتي تلعب دوراً في بناء الدلالات والمعاني" (مدحت، الكاشف، ٢٠٠٦، ص٨٣)، إذ من خلال هذه القوانين يقوم مايرهولد بتنظيم حركة الممثل وتشكيله الجسدي من خلال عملية ديناميكية مرتبطة بالإيقاع، وهذا العملية الحركية تحدث في فراغ ضمن زمن معين" على اعتبار أن لكل حركة وقت فراغ يشغل حيزاً في الزمان والمكان، ومن ثم فإن إيقاع الحركات في الفراغ المسرحي يؤكد وعي الممثل بالإيقاع المرن البلاستيكي" (مدحت، الكاشف، ٢٠٠٦، ص٨٣)؛ لذا أن هذه التشكيلات التي تحدث في زمن معين وفراغ تتطلب تدريب عالٍ في المستوى؛ للتحكم بالجسد،

وقد ساعد هذا الفضاء الممثل من خلال حركته وإيماءته وإيقاعه على اللعب والتشكيل بطريقة أكثر انضباطا وتكنيكا، إذ إن الصورة المشهدية تتنوع على وفق تنوع التشكيلات الجسدية سواء أكانت تشكيلات للمجاميع أم تشكيل جسد مفرد، وهذا اعتمد على نظام معين، ولتحقيق هذا النظام يجب أن تطبق عدة معايير أو مبادى أساسية" وهي:

الدقة: وهي قدرة الممثل على إعادة تمثيل الفعل عند الحاجة له.

التوازن: ويشمل التوازن الآلي.

التعاون: هو مهارة أساسية في العرض المسرحي، وهو في الأساس يشكّل الحاجة إلى التحكم بأعضاء الممثل الحركية الفردية.

الإيقاع: يشكل اللاصق الذي يجمع باقي مهارات الممثل معا.

التعبير: هي الوسيلة التي يتواصل بها الممثل مع الجمهور.

التجاوب: التجاوب مع ردة الفعل.

اللعب والنظام:" (عقيل، ماجد، ٢٠٢٣، ص١١٩).

إنّ الممثل يجب أن يخضع إلى قوانين ميكانيكية تنظم التشكيل الحركي في فضاء العرض ليست حركة الكتل، وإنما فن للحركة، إذ استثمر مايرهولد أجساد الممثلين بشكل أساسي في عروضه المسرحية، إذ أولى اهتماما لكل تفصيلات الحركة البسيطة، لكل جزء من أجزاء جسد الممثل، منتقلا من خلال تفصيلات الأعضاء الجسدية المستقلة، ومن ثم إلى جسد الفرد كاملا، ومن ثم إلى الكتلة المتكونة من مجموعة الأجساد، وهذا الذي اعتمده مايرهولد من خلال "هندسة الحركة الجسدية للممثل، والذي تقوم على الدراسة المتعمقة للجسد الإنساني، والقوانين الحركية له والذي تلعب دورا في بناء الدلالات والمعاني المقصود إيصالها للمتفرج" (سعد، اردش، ١٩٧٩، ص١٢٧).

إن مسرح مايرهولد تجاوز الاشتغالات التقنية في جسد الممثل إلى اشتغالات التشكيل البصري للجسد، إذ إن الجسد عنصرا مولد للشيفرات الموحية للمضمون، وربط عالم المثالية للجسد من خلال المتخيل بعالم المتلقي الواقعي عن طريق حركة المجاميع؛ لأخذ المتلقي إلى المشاركة الفعلية وجمالية المفضية للديكورات المسرحية، والانتقال بهندسة ومسارات تتوزع بحسب ما يعطى للتعبير عن الحدث الدرامي "إذ ليست الحركة تنتج كترجمة للحوار أو الكلمات في النص بل إيقاع متواتر ما بين الصمت والحركة للأستدلال عن المعنى" (لينز، بيسك، ١٩٩٦، ص١٢٧). وهذا المعنى الفكري يظهر قيمة الحركة؛ لكونها لغة تولد جماليات فنية على المسرح.

اعتمد الممثل في مسرح مايرهولد على الحركات البلاستيكية التي تعبر عن الحوارات الداخلية من خلال العبارات المكتوبة، كحركة الأيدي وأوضاع الجسم والتشكيلات الجسدية للمجامع بفعل إيقاعي من خلال العلاقات المتبادلة بين الممثلين والتعابير الجسدية التي يقومون بها عبر خاصية الفعل ورد الفعل "وبناء الفعل القائم على البلاستيكا الجسدية الحاملة، لأسس الحركة والوصول إلى الفعل الميكانيكي وإيقاعه الآلي المستمر

بزمن محدد، والحركة البلاستيكية في مسرح مايرخولد" (عقيل، ماجد، ٢٠٢٣، ص١١٦). تولد تشكيلات جسدية تتكون من خلال إشارات ديناميكية تتفاعل عن طريق تناغم إيقاعي يولد جانب جمالي، فالأداء الجسدي للممثل في مسرح مايرخولد "يعطي لقيمة الإيقاع عبر البلاستيكا دورا مهما، عبر بث تلك الحركات والايماءات المنتظمة التي أصبحت لغة مقروءة من قبل المتلقي؛ مما جعله يعتمد على السمات والخصائص الظاهرية (الخارجية) للجسد وصورته وتركيبه، بعيدا عن السمات(الداخلية) الشعورية والحالات النفسية الإنسانية" (عقيل، ماجد، ٢٠٢٣، ص١١٦). إذان فالتشكيلات الجسدية والايقاع تعد عناصر أساسية في مسرح مايرخولد، فهي تعطي تأكيدً للعنصر الحسي المتناغم، فالممثل لدى خولد يتميز أداؤه بالخفة والحركات الرشيقة والسريعة، إذ إن إيقاع التشكيلات الجسدية للممثلين يمنح العرض تفاعلا لباقي عناصر العرض الأخرى.

جيرزي غروتوفسكي (١٩٣٣م-١٩٩٩م).

يعد المخرج البولندي غروتوفسكي من الرائدين في الاهتمام بالجانب الجسدي للممثل في المسرح، إذ أولى أهمية كبيرة للإيقاع والحركة الجسدية وتمرينات الممثل، واعتمد مسرحه بشكل كبير على موهبة ومهارة الممثل، فكان يعد جسد الممثل وتشكيلاته الدافع الأساسي لمسرحه. ومن خلال التركيز على الجانب الجسدي للعرض المسرحي، رفض غروتوفسكي "الاستعانة بالابتكارات الحديثة في الإضاءة أو الموسيقى الالكترونية أو الفن التجريدي أو الماكياج البهلواني" (سعد، اردش، ١٩٧٩، ص٢٢٥).، إذ كان يريد إبراز المهارات الجسدية للممثل والاعتماد عليها بشكل كبير في تقديم العرض المسرحي. ومن خلال هذا النهج، استطاع غروتوفسكي إبراز مهارات الممثل في التعبير عن الشخصية والمشاعر والأحاسيس بطريقة فريدة ومميزة، وجعل من الممثل بطل العرض المسرحي بشكل كامل وبذلك، أصبح مسرح غروتوفسكي مسرحاً فريداً ومميزاً يعتمد بشكل كبير على مهارات الممثل وتشكيلات جسده.

عمد غروتوفسكي على تدريب جسد الممثل من خلال تمرينات عديدة بحيث يتمكن الممثل من السيطرة على إيقاعية التشكيلات والإيماءات التي يقوم بها وضبتها بشكل متناغم ومنضبط بين الممثلين؛ لذا فإن الممثل في المسرح الفقير لا يتمكن من حركاته ولا يكتسب إيقاعيته إلّا عن طريق "التدريب الشاق والمتواصل الذي يزيد من كفاءة الأجهزة الحيوية الداخلية ويرفع من الروح المعنوية" (كمال الدين، عيد، ٢٠٠٢، ص٢٧٦). إذ إن هذه التدريبات تمكن الممثل من الاستجابة السريعة للحركات والأفعال، وكذلك تمكنه من السيطرة على الإيقاع وتنوع التشكيلات الجسدية والحركات الحرة.

كذلك أن الممثل عند غروتوفسكي لا يعتمد على العضلات وقوتها، ولا على مرونة جسدية فقط بل يعتمد أيضا على "أعصابه وقلبه ورئتيه وعقله وباقي أجهزته الداخلية الأخرى، كما يعتمد في نفس الوقت على ما اكتسبه في التدريبات الشاقة من صبر ونصيحة وإنكار ذات" (كمال الدين، عيد، ٢٠٠٢، ص٢٧٦). وهذا يدفع التعاون بين الممثلين، أي يتمكن من عمل توازن لكي يكونوا وحدة صورية جسدية متناغمة متصلة تولد روح المعنى للعرض، إذ إن هذه التدريبات تقلل الجهد بين الممثلين أي يتمكن من عمل توازن بين أجزاء الجسد وبين الممثلين بعضهم.

فإذا عدنا إلى تمارين الممثل عند غروتوفسكي، فإننا سنلاحظ أنه يدرب الممثل على تمارين تشكيلية جسدية، وكذلك على ضبط الإيقاع الجسدي والإيقاع العام، إذ إن ضبط الإيقاع يتطلب تركيز عالٍ في التشكيلات الحركية والجسدية، وهذا التركيز يتطلب سيطرة الممثل على التنفس؛ لأن الحركات والتشكيلات تولد جهد عالٍ لدى الممثل، وهذا الجهد يولد فقدان التركيز، وللمحافظة على تركيز الممثل وضبط إيقاعه، فقد عمد غروتوفسكي إلى تدريب الممثل في مسرحه على ضبط التنفس، إذ "يجب على الممثل أن يعرف دوما متى يتنفس، مثلا في مشهد سريع الإيقاع، يجب أن يتنفس قبل أن تنتهي كلمات زميله الأخيرة، فيكون على استعداد للكلام حالما ينتهي زميله" (كمال الدين، عيد، ٢٠٠٢، ص٢٨١)، إذ يركز غروتوفسكي على ضرورة تدريب الممثل على التنفس وضبط الوقت الذي يجب أن يأخذ فيه كمية من الهواء والتنفس في الوقت المناسب.

إنّ التشكيل الجسدي يتطلب حركات وإيماءات وأساليب بهلوانية، فقد عمل الممثل في مسرح غروتوفسكي تشكيلات جسدية ذات حركات بهلوانية ورقصات اكروباتية؛ لأن غروتوفسكي تأثر في المسرح الصيني "بوعي أو غير وعي بمشاهد اكروباتية وأساليب بهلوانية والحيل البارعة وهو ما يتفوق به المسرح الصيني على سائل مسارح العالم " (كمال الدين، عيد، ٢٠٠٢، ص٢٨٤). فإن هذا التأثير دعا الممثل بإن يتنوع في التشكيل الجسدي بمختلف الحركات والإيماءات البهلوانية، كالرقص والاكروبات وتعد هذه الحركات جزءاً من التشكيل الجسدي، إذ إن ضبط الحركات تتطلب دقة في الإيقاع لكي تتكون صورة بين الممثلين وعدم إحداث أي حركة غير مناسبة وغير متوافقة مع الممثل الآخر، وأن يستطيع الممثل أن يركب حركات جسده كالرأس واليدين والقدمين بتنشيط متكامل يعود إلى ضبط الإيقاع الجسدي.

يركز الممثل عند غروتوفسكي على مبدأ الشكل، إذ يصفه بأنه هو الإنضباط، وهذا الإنضباط سيأتي من السيطرة على جميع أعضاء العضوية لجسد الممثل وتنظيمها لإظهار بكل متكامل وأنه يعتمد هذه الفكرة؛ لأنه "ركز على (العضوانية) وهي نظرية قائلة بأن العمليات الحيوية تنشأ من نشاط أعضاء الكائن الحي كلها بوصفها نظام متكامل" (كمال الدين، عيد، ٢٠٠٢، ص٢٩٣). أي انه يعمل على تنشيط كل جزء في جسم الممثل، أي يعمل على تحديد جسده ونفسه من المعوقات الداخلية والخارجية وإن يعمل على مبدأ الطقوسية والروحانية التي تحرر الجسد وكل أعضائه.

إنّ غروتوفسكي اهتم بالتشكيلات الجسدية وضبط الإيقاع لدى الممثل من خلال تدريب الممثلين على "القفز والحركة والليونة وقواعد فن الاكروبات والسيرك، والبالي وهي حركة خالصة أيضا مع الموسيقى" (كمال الدين، عيد، ٢٠٠٢، ص٢٩٥)، إذ إن الممثل يحتاج إلى تدريب عالٍ؛ لكي يتمكن من تكوين تشكيل جسدي قائم على حركات بهلوانية واكروباتية خاضعة إلى تنظيم إيقاعي عالي الدقة سواء أكان إيقاعياً سريعاً أم بطيئاً، وهذا ينتج من خلال تدريبات قاسية مستمرة.

تعامل المخرج (غروتوفسكي) مع الممثل وكان اعتماده بشكل رئيسي على جسده، فقد اعتمد على جسد الممثل وتدريبه والهدف الذي سعى إليه هو تطوير العلاقة بين الممثل والجمهور، فالممثل هو الفنان

الخلاق وكل حركة وتشكيل جسدي يقوم به منظم بإيقاع يؤدي إلى معنى يساعده في تجسيد العالم المتخيل التي تهدف الشخصية إلى تقديمه صوتا وجسدا، فالممثل عند(غروتوفسكي) هو الذي "يهب نفسه كامل لفنه، وهو تكنيك يعتمد على توظيف جميع إمكانيات الممثل النفسية والجسمانية التي تنبع من جميع طبقات كيانه وغرائزه؛ لتظهر على السطح في شكل كشف مبهر عن هذه الإمكانيات" (الكسي، بوبوف، ١٩٧٦، ص٢٥٢)، إذ إنّ الممثل لدى غروتوفسكي يستعمل تكنيك يوظف جسده وصوته، وهذا التكنيك يولد إيقاعاً، وينشأ من تنظيم إيقاعي يمزج بين ما هو شعوري داخلي وما هو جسدي خارجي، وهنا يكون الجسد مطواعا تحت ما هو روحي في هارمونية متناسقة، بين ما هو روحي، وما هو تشكيل جسدي. وهذه هي فلسفة غروتوفسكي، إذ أراد من الممثل أن يوضح ويركز على عمق التشكيلات الجسدية التي يقوم بها وعلى عمق حركته التي تكون مليئة بالمعاني، ومن هنا استطاع أن يستغني عن عناصر السينوغرافيا واعتماده الكلي على جسد الممثل بصفته جسدا معدا ومدربا وفعالا، إذ "بدأت تتجلى نظرته واعطاءه الأهمية القصوى للممثل وحركته الجسدية" (صافيناز، كاظم، ١٩٨٨، ص٤١).

إنّ للممثل دور كبير في العرض المسرحي، وفي خلق التشكيلات الجسدية عن طريق استعمال جسده وتعابير وجهه وإيماءاته وحركاته، وأن يستطيع تكوين تشكيلات جسدية مختلفة من دون الحاجة أو الاعتماد على آثاث وديكور أو أي عنصر سينوغرافي آخر. إذ يقول (تايروف) "الآلة الموسيقية والعازف عليها في الوقت نفسه أنه يستخدم جسده (التـه + يعبر عن نفسه من خلال صوته وإيمانه وأدائه" (نديم، معلا، ٢٠٠٠، ص٤٧). إذ يطابق (تايروف) جسد الممثل بالآلة الموسيقية، أي أن يتمكن الممثل عن طريق جسده من التعبير عن الانفعالات الداخلية. وتقترن الحركة بالميزانسين؛ لأن الحركة هي الحياة، والحياة هي الحركة، وكلاهما يبتدع ويكون إيقاعاً، ويقترن هذا الإيقاع بالممثل، ومن ثم الميزانسين وتشكيلات جسده. و"الإيقاع أساسا هو العامل الذي يعطي الحياة للمسرحية، هو الذي يربطها ببعضها البعض في كل متجانس، منسقا للفعل والممثلين والحوار، خالقا الإيهام عبر الفعل في المسرحية" (الكسندر، دين، ١٩٨٣، ص٣٥٥). أما الجسد على المسرح فيستطيع أن يكون وضعيات متباينة ومختلفة إلّا أنها تقترن بجدلية العرض، فالجسد وبتآلفه مع الأجساد الأخرى يشكّل الصورة المقترنة بالتكوين البصري.

يوجينيو باربا (١٩٣٦-)

مخرج مسرحي اهتم بشكل كبير بالممثل، واعتمد على ثقافته الفنية، إذ دعا إلى الاهتمام بجسده، وبكل طاقاته الفنية كالرقص والاكروبات وتشكيلاته الحركية والتركيز على توحيد عنصر الإيقاع الجسدي وتنظيمه، واهتم بشكل كبير في موضوع الجسد الثقافي، إذ "كان استخدام الجسد في كل ثقافة هو استخدام اجتماعي منظم ودقيق، أعطى صورة للسلوكيات المشتركة والمنفردة لطبيعة بنائه ونظامه التقني والاركيولوجي والسيكولوجي والانثروبولوجي" (عقيل، ماجد، ٢٠٢٣، ص١٤٥)، فقد عد ثقافة الجسد عبر التاريخ ممارسة اجتماعية منظمة ودقيقة، إذ كان يعد وسيلة مهمة للتواصل والتعبير عن الذات والثقافة والإنتماء إلى مجموعة معينة.

أسس باربا مسرحاً ثالثاً يعتمد على ثقافة المجتمع والممثلين الذين يؤدون العروض المسرحية، فقد أكد مسرحه "على الإنتاج وتأمل أو نشر الثقافة، ويركز على الإتصالات أو العلاقات بين هؤلاء الذين ينتمون إلى مجموعات خاصة أو علاقتهم بالمجموعات الأخرى، وعلاقاتهم بالمشاهدين" (ايان، واطسون، ٢٠٠٠، ص٦٥). تتمثل الدورة الإنتاجية والإبداعية للعمل الفني في الاتصال بين الممثل والجمهور، ويتم توظيف التشكيلات الجسدية والحركات والإيماءات والأداء الصوتي واللغوي للتواصل مع الجمهور ونقل رسالة العمل الفني بشكل فعّال، وينظم الإيقاع والتشكيلات الجسدية للممثل من خلال الرسالة التي يحاول تقديمها، وبالطبيعة الإنسانية للشخصية التي يجسدها، وبأسلوب التواصل الذي يتبعه المجتمع الذي يوجد فيه الممثل.

ومن ثم، يعد الإيقاع جزءًا أساسيًا من عملية التشكيل الجسدي والحركي للممثل "فإن أهمية الممثل عند (باربا) لها صلة مباشرة بمفهومه عن الجسد الحي، فقد قسم باربا اتصال وبناء الجسد الحي على مستويين الأول: المغزى وهو ينتمي إلى علم الدلالة، إذ هو الذي يحتوي المعاني المقصودة التي يمكن قراءتها في العرض، وهو ما يشكل القيمة الجمالية في التعبير للتأثير على المتفرجين، والثاني: الجمع: وهو الذي يشير إلى مستويين الاتصال بين الممثلين والمتفرجين، ويتمثل ذلك (في تأثير توترات جسد الممثل على المشاهدين أو استجابة المشاهدين لمشاعر ما أو منظر ما)" (مدحت، الكاشف، ٢٠١٩، ص٢٨٨).

انشأ باربا فرقة سماها مسرح (الاودين)، فقد عمل من خلالها على جمع ممثلين مختلفي المواهب والأشكال والأعراق، فقد كانت عروض هذا الفرقة منحصرة "في بدايتها على تقديم الرقصات وتطورت تلك الرقصات فيما بعد لتأخذ شكل العروض الاحتفالية التي تضم أشكالاً فنية تم تجميعها من مناطق محلية مثل الأشكال والرسوم التي تعبر عن الموت في جزيرة بالي" (محمد، مصلحي، ١٩٩٨، ص٣٢٧). فقد كان الممثل في مسرح باربا، يعمل على تقديم عروض فنية متنوعة، إذ كان يركز بشكل خاص على الرقصات الاحتفالية والحركات الأكروباتية التي تشكل جزءًا أساسيًا من هذه العروض، وكانت هذه الرقصات والحركات الأكروباتية تنظم من خلال عملية إيقاعية دقيقة بين الممثل وعناصر العرض الأخرى، حيث يتم التنسيق بينهم بشكل متناغم لتقديم عرض فني منسجم معتمد على الجسد بشكل كبير، إذ يقول باربا "إن جسدي هو بلدي، فهو المكان الوحيد الذي أكون دائماً فيه مهما ذهبت إلى أي مكان" (ايان، واطسون، ٢٠٠٠، ص٤٦)، وهذا إن دلّ فيدلّ على اهتمام باربا بجسد الممثل وحركته؛ لأن الصورة المرئية التي يبث من خلالها الثقافات للمجتمع.

ومع مرور الوقت، تطورت هذه الرقصات والحركات الأكروباتية لتأخذ أشكالًا فنية متنوعة، إذ تم دمج العديد من التقاليد والممارسات الفنية المحلية فيها؛ لتعبر عن ثقافات وتقاليد مختلفة بأسلوب فني جديد ومبدع. وبهذا، تمكن الممثل في مسرح باربا من تطوير هذه العروض الفنية وتقديمها بأسلوب يلامس المتفرج المشاهدين، إذ يمثل المسرح الثالث واقعًا ماديًا ملموسًا للعديد من المجموعات الدرامية التي تمارس نشاطها في مختلف أنحاء العالم.

اعتمد الممثل في مسرح باربا على الإيقاع بشكل كبير؛ لبثّ صور تشكيلية من خلال الأجساد والحركات المتنوعة والرقصات المختلفة، لكن على وفق عملية مدروسة معدة تشتمل على وحدة التنظيم المسبق، أي إن التشكيلات الجسدية للممثل ليس مجرد 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 (قاسم بياتلي، ١٩٩٨، ص٢٨)، فعند تنفيذ النشاط البدني بهذه الطريقة، يصبح أكثر إثارة وتحديًا ويساعد على تحسين القدرات البدنية والعقلية للممثل. كما يسمح التركيز على المبادئ الأساس بتعزيز الإنتاجية وتحسين النتائج التي يتم الوصول إليها.

يتحرك الممثلون خلال العروض الفنية بدوافع شعورية أو غير شعورية، ويحتاجون إلى ضبط دقيق لحركاتهم، ولا يمكن تحقيق هذا الضبط إلّا بوجود نظام يسيطر عليهم ويوجههم نحو أهدافهم؛ وذلك من خلال منظومة تحدّد بعد حركاتهم من خلال الاتجاه والسرعة والطاقة المستخدمة، أي "يمكن للسيطرة والإيقاع أن يوحدوا بين العناصر الصوتية والحركية، وتتأثر بالدافع والمحرك وبالعناصر البصرية، وتتأثر كذلك بضبط الأعصاب أو عدم ضبطها وتتأثر أيضا بالتفكير والتصميم" (اوجينو، باربا، ١٩٩٩، ص١٤٣).

أي إن العنصر الأساسي الذي يعتمد عليه الممثل في مسرح باربا هو الإيقاع؛ لأنه يعد من العوامل الأساس في عملية التمثيل الحركي، إذ يقوم بتوحيد وتنسيق الحركات الجسدية للممثل، وتحديد نسق وإيقاع الحركة بشكل متناغم ومنسجم وبتوحيد الحركات وتنسيقها يتم تحقيق تناغم بين الحركات ويتم تحسين جودة التمثيل الحركي وإيصال المشاعر والأفكار بشكل أكثر وضوحًا ودقة فإن "استخدام جسد الممثل ككل في شكل فني مترابط ومتماسك، يساعد الممثل على استغلال هذا الترابط لتعزيز حضوره الفعلي عن طريق تنمية وتوسيع رقعة عمل عضلاته وتفاعلاته العصبية والاستجابات الذهنية التي تنعكس في أدائه واستجابته المسرحية. فجميع جهود الممثل، من استخدام الطاقة والحركة والوضعيات والإيقاعات الحركية والأفعال الجسدية، تسهم في بلوغ تفاصيل صغيرة بجهد كبير" (نشأت، مبارك، ٢٠٢٣، ص٢٧٣).

إنّ التنسيق الإيقاعي للتشكيلات الجسدية يتطلب جهداً وطاقة؛ لتوضيح أدق التفاصيل في المشهد المسرحي، إذ يتميز الممثل المسرحي بطريقة تحركه واختياره لأسلوب توازنه المتحرك وسيطرته على تشكيل جسده وتنوع حركته وإيقاعه بالسرعة والتضاد؛ مما يسمح له بتجربة حسّية مختلفة للزمان والمكان والفضاء، "أي إنه من خلال ذلك يستطيع مواجهه التضادات الأخرى الجسدية والنفسية والاجتماعية التي تتسم بها الحالات الدرامية التي يقوم بتحليلها وتركيبها أثناء فترة الإعداد للدور؛ ومن ثم أثناء عمله الخلاق على خشبة المسرح أمام المتفرجين" (مدحت، الكاشف، ٢٠٠٦، ص١٢٣)، وهذا الأمر يتطلب من الممثل القيام بتمارين مستمرة وأن يصبح نوعاً من التطبيع الذاتي للسيطرة على عملية التحكم بالطاقات أسواء الداخلية أم الخارجية، وهذا التحكم هو عملية تولد سيطرة على وحدة الإيقاع وتحدث عملية تنظيم واضحة في تشكيلات الممثلين الجسدية وإيماءاتهم الحركية في مكان وزمان معين، حتى يتمكن الممثل من ترجمة الصور الذهنية في النص المسرحي، وتحويلها إلى دوافع وأفعال جسدية.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.

تتطلب التشكيلات الجسدية للممثل توافق إيقاعي هارموني جمالي مع العلامات السمعية (الموسيقى- المؤثرات الصوتية)؛ لكي تحقق التباين المتوازن بين جميع هذه العناصر.

تتطلب التشكيلات الجسدية نظاما ديناميكيا إيقاعيا بالاعتماد على أسس البيوميكانيك؛ كونه يهدف إلى تصوير الأبعاد الإفتراضية المتخيلة بدلاً من تحديد الملامح الفردية المألوفة عن طريق التشكيلات النحتية البلاستيكية الجسدية.

إنّ تفاعل إيقاع التشكيلات الجسدية للممثل مع العلامات البصرية (الضوء) ساهمت نحو صياغة صورة رمزية وإشارية وإيحائية دالة.

يرتكز أداء الممثل على خصوصية إيقاعية في التشكيلات الجسدية، تتجه نحو نسق ثقافي واجتماعي مشترك يلامس الممثلين والمتفرجين بعلاقة حية متبادلة وهذا ما سعى إليه (باربا) نحو خلق بناء ثقافي قائم على أساس التنشئة الاجتماعية بين الفرد ومحيطه.

تكتسب التشكيلات الجسدية مساحة تعبيرية وانشائية تكوينية من خلال اعتمادها على خلق بيئات مكانية مختلفة، فتظهر تكويناتها متكاملة من خلال الأنساق الإيقاعية (السمعية والبصرية).

الفصل الثالث: (الإجراءات)

عينة البحث:- تم اختيار عينة البحث الموضحة في الجدول الآتي:

ت	اسم المسرحية	تأليف وإخراج	سنة العرض
١	طلقة الرحمة	محمد مؤيد	٢٠٢٢

وقد اختار الباحث هذه العينة كنموذج قصدي للأسباب المسوغة الآتية:-

اتفاقها مع هدف الدراسة؛ لما تحتويه من عناصر ملائمة، لما احتوى الإطار النظري من مؤشرات.

وضوحها سمعيا (الإيقاع) وبصريا (التشكيلات الجسدية)؛ مما يستطيع الباحث العمل على تحليلها على وفق أهداف البحث.

منهج البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة؛ تبعا لما تمليه عليه طبيعة البحث.

أداة البحث: اعتمد الباحث في تصميم أداة بحثه على عدد من الخطوات التي تؤهله؛ لتحليل عينة البحث بطريقة علمية وموضوعية وهي كالآتي:

١. المشاهدة الحية للعروض، فضلا عن توفر الأقراص الليزرية.

٢. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

٣. الاستفادة من أدبيات التخصص حيث استعمل الكتب، المجلات، الأطاريح، الرسائل.

تحليل العينة:- طلقة الرحمة، تأليف وإخراج: محمد مؤيد

تحليل مسرحية (طلقة الرحمة):

إنّ التشكيلات الجسدية لا يكتمل تنظيمها وتنسيقها بشكل تام إلى من خلال الإيقاع الموسيقي الذي يعد محوراً أساسياً لدعم حركة الممثلين وانتقالاتهم ورقصاتهم بشكل منتظم، ففي عرض مسرحية (طلقة الرحمة) كان للموسيقى دوراً كبيراً وفعالاً؛ لإنتاج صور بصرية توصف الحالة التي يريد الممثل إيصالها للمتلقي، فقد بدأ العرض بدخول أربع ممثلات راقصات على المسرح يتفاعلن مع موسيقى تعمل على تنظيم إيقاعية الرقص الجسدي التي تنظم الرقصات الإيمائية للممثلات، وكذلك استعمال مؤثرات صوتية بكاء أطفال وصرخات التي تساعد الممثلات على التعايش والانسجام الإيقاعي في الجو العام للعرض، إذ ابتدأت خطاب الجسد بحركات بطيئة مختلفة التشكيل بين ممثلة وأخرى تحضيراً للطقس المسرحي من خلال تآلفهن مع الإيقاع الموسيقي الهادئ، ومن ثم بدأن الراقصات بالخروج من المسرح زاحفات على الأرض باستثناء الراقصة أو المؤدية الرئيسة بدأت بالارتعاش مع تغيير الموسيقى التي تشبه نقر الأجراس السريع والمقلق، وفي نفس المؤثر الموسيقي خرجت الراقصة من المسرح ومن ثم دخل الممثلون على الخشبة بطريقة ثنائية بطريقة الرجوع إلى الخلف أي كل اثنين دخلوا مع بعض أخذا يؤديان رقصات اكروباتية رياضية مع تسارع الإيقاع الموسيقي وحركة الجسد والرقصات، واستمر الممثلون بالرقص والتشكيل الجسدي حتى خفت المؤثر الموسيقي مع تغيير الإضاءة إلى الحمراء وانتقال الممثلين من بقعة إلى بقعة أخرى زاحفين على الأرض، ومن ثم تغيير الإيقاع الموسيقي إلى صوت الطبول التي من خلاله تجمع الممثلون على هيئة كتلة واحدة برقصات متناغمة متشابهة بمكان وشخص آخر متحكم بالجهة الأخرى من المسرح، ومن ثم خرج الممثلون وبقى ممثلان أثنان يرقصون على صوت طبول رقصات اكروباتية ولكلّ ممثل تشكيل جسدي خاص وكل منهم يعبر عن آلآم ومشاعر دفينة، أي لكلّ قصة لها تأويل خاص، استمر الممثلون بالأداء حتى تغيير الإيقاع الموسيقي في الدقيقة (١٨:٠٠) إلى نقر طبول سريعة؛ مما أدى إلى تحرك الممثلين بشكل غير منتظم، مع أصوات طبول إلى أن يستقروا على الأرض، ومن ثم يؤدون طقوس العبادة والصلاة (السجود والركوع والدعاء) التي تمارس عن المسلمين ومن ثم خرج الممثلون ودخلت مجموعة من الممثلات بتغيير الإيقاع الموسيقي. كذلك في مشهد آخر في الدقيقة (٢٧:٤٥) كان للإيقاع الموسيقي دوراً كبيراً في التأثير على الحالة النفسية للممثلين، إذ تم توظيف موسيقى حزينة مع تشكيلات تدل بشكل مباشر على الحزن وتعذيب الروح والبكاء. إذن كما رأى الباحث أن للموسيقى دوراً كبيراً في عرض مسرحية طلقة الرحمة، بوصف الموسيقى عنصراً أساسياً من عناصر العرض المسرحي وعنصراً مكملاً للتشكيلات الجسدية.

إنّ التشكيلات الجسدية تهدف إلى تصوير أبعاد افتراضية متخيلة بدلاً من إظهار الملامح الفردية المألوفة، لكنها تتطلب نظاماً ديناميكيا يعتمد على أسس البيوميكانيك والذي ينسق هذا النظام هو الإيقاع من خلال بناء علاقة جمالية بين الأجساد متناغمة ومنسجمة مع بعضها، أي بناء جسر يمكن من خلاله التقريب بين المتفرجين والممثلين بدلا من تحديد الملامح الفردية للشخصية، أي جعل الممثلين كتل تتحرك في جماعة

واحدة متناغمة لنقل خلاصة نقية للانفعالات؛ مما ولد تكويناً صورياً ذا مضامين واضحة، ففي الدقيقة (٧:٣٠) اشتغل الممثلون على آلية التقارب الجسدي بينهم، إذ كونوا كتلة مترابطة ومنسجمة تتحرك على شكل جسد واحد بإيقاع متقن بطريقة بيوميكانيكية؛ لتحقيق آلية حيوية أي هندسة حركتهم التي كانت أشبه بالآلة وقد اعتمدوا على قوانين التناسب والتناسق الحركي الإيقاعي من خلال السيطرة على قوانين الجسد الميكانيكية والفسيولوجية، فقد تميز الممثلون بعدة معايير وضعها (مايرخولد) من خلال تشكيلاتهم الجسدية وهي (الدقة والتوازن والتعاون والإيقاع والتعبير والتجاوب واللعب والنظام)، فقد اكتسب الجسد سمة الإنسجام عن طريق التكوينات الجسدية المنظمة التي لها القدرة على الإيحاء بالوحدة الشمولية بتكوين صورة شاملة من أجساد الممثلين بأشكالها وجمال تكوينها للفكر المعرفي، فقد تميز أداء الممثلين من خلال الحركات البيوميكانيك بتوحيد الأداء الشكلي الظاهري والهندسية المعمارية؛ ليبرز العلاقة الجدلية بين اللغة الحركية والأنساق الصورية المرئية المنتظمة بإيقاع والذي يحقق توازن لمكونات الصورة البصرية، فقد تم توضيف هذا الجمال الهندسي الشكلي في الدقيقة (٣٢:٤٠) من خلال تعامل الممثل مع تشكيل الجسد بقوانين ميكانيكية تنظم التشكيل الحركي في فضاء العرض، فقد أولوا اهتماماً لكل حركة وتفصيله في جسد الممثل، منتقلا من تفصيلات الأعضاء الجسدية المستقلة إلى جسد الفرد بالكامل، أي هندسة الحركة الجسدية والاعتماد على القوانين الحركية التي تلعب دوراً في بناء الدلالات والمعاني التي تهدف إلى الوصول للمتفرج، إذ إن التشكيلات الجسدية في عرض (طلقة الرحمة) معتمدة على حركات بيوميكانيكية بلاستيكية هندسية منظمة تعمل على تكوين تشكيل بصري يهدف إلى تصوير الأبعاد الافتراضية المتخيلة بدلا من تحديد الملامح الفردية المألوفة.

يعد الضوء من أهم العناصر البصرية التي تبرز التشكيلات الجسدية والحركات الإيمائية، والتي تساهم في إثراء الحالة النفسية للممثل والمتلقي. إن للضوء أهمية كبيرة في تنظيم إيقاع التشكيلات الجسدية من خلال البقع المستعملة والإنارة الفيضية التي تساعد الممثل على التعايش الإيقاعي معها، وأيضا للإضاءة دور فعال في صياغة صور رمزية وإشارية وإيحائية دالة، فقد بدأ العرض بإضاءة فيضيه باللون الأزرق الذي يشير إلى جو حالم ويخلق فضاء وجو خيالياً وعاطفياً يوحي بالسلام، فقد كانت الرقصات التي أدتها الممثلات رقصات هادئة حالمة من وحي الخيال محملة بمعاناة النساء، إذ استمر الضوء الأزرق لمدة في العرض بخروج الممثلات ودخول الممثلين مؤدين رقصات إيقاعية حالمة وبناء صور خيالية، ومن ثم تلاشى الضوء الأزرق وحلّ محل بقع بيضاء تحرك الممثلون داخلها أي قيدت هذه البقع حركة الممثلين ونظمت إيقاعهم العام، وفي الدقيقة (٦:٢٠) تلاشى الضوء الأبيض وحل محله الضوء الأصفر الذي يعبر عن الضعف الذي يملأ الشخصيات، فقد أخذ الممثلون يسقطون بهدوء كلهم مع بعض عند إضاءة المسرح باللون الأصفر، وعند سقوطهم تلاشى الضوء الأصفر وعم الضوء الأحمر في المسرح، وهنا أخذ الممثلون يرتعشون ويزحفون بإيقاع سريع؛ لأن دلالة اللون الأحمر في المسرح يزيد من ضربات القلب ويرع في الإيقاع، وهو أيضا مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة وهو من الأوان الساخنة التي تشير أيضا إلى الدم والحقد، إن الضوء في عرض مسرحية (طلقة الرحمة) له تأثيرات إيجابية على تنظيم الإيقاع، وكذلك على الحالة النفسية للممثلين والمتفرجين، وكذلك يثري العرض بصور بصرية دقيقة وممتعة.

إن للإيقاع خصوصية في التشكيلات الجسدية، إذ من خلاله يبث الجسد صوراً متناغمة تنتج نسقاً ثقافياً عن مجتمع ما، وهذا النسج يكون من رحم البيئة التي يعيشها المتفرج والممثل أي إن التشكيلات الجسدية قادرة على بث صور من المحيط الذي ينتمي إليه الطرفين، ففي عرض مسرحية (طلقة الرحمة) استثمر الممثلون أجسادهم بطريقة حرفية؛ لبث صور متعددة متنوعة من داخل البيئة التي ينتمون إليها ومن رحم المعاناة التي يعيشونها، فقد كان للإيقاع دوراً كبيراً في تنسيق هذه الصور والأجساد التي تبث من خلالها، ففي مشهد من المشاهد في الدقيقة (١٣:٥٠) تم توظيف التشكيلات الجسدية بطريقة إيقاعية متناسقة بين الممثلين عن الظلم والمعانات والتعذيب الذي عاشه المجتمع في حقبة من الحقب مع صرخات تعذب من قبل الممثلين تدل على أنهم في مكان تعذيب، إذ سلط بقعة من الضوء على ممثل وهو مقيد في الأرض ويتلوى على نفسه بحركة دائرية ومن ثم يموت من شدة التعذيب، وفي مشهد آخر في الدقيقة (٢٢:١٠) تتشكل مجموعة من الممثلات يحملن العباءة السوداء التي ترمز أو تشير إلى مناطق وسط وجنوب العراق، إذ تم توظيف هذا المشهد بطريقة إيقاعية وتشكيل جسدي يعبر عن حجم المعاناة التي واجهت هذا الفئة من النساء من فقد أحبة ومعاناة وحروب، وفقد أطفال من خلال توظيف مسطبة لكل ممثلة بوشاح أبيض يرمز إلى طفل من خلال حضن هذه المسطبة، وفي مشهد آخر في الدقيقة (٢٩:٠٠) تم الرمز من خلال صور تشكيل جسدي وإيقاع موسيقي إلى (اللطم) الذي يتميز به العراق، فقد قسم المسرح إلى شقين شق خلفي علوي ظهر به الشخصيات النسائية التي (تلطم) بأسلوبين أسلوب الوسط والجنوب في العراق والشق الرئيسي في المسرح يصف من خلال لطم الممثلين على أرجلهم المعاناة التي عاشها أصحاب هذه المناطق، أي إن هذه الصفات يتميز بها بقع معينة من العراق فتم الإشارة إليها عن طريق عاداتهم وتقاليدهم التي يعبرن عن حزنهم من خلالها، إذ إن توظيف هذه الأساليب هي ليست دخيلة، وإنما هي مرجعيات تعود إلى مناطق محددة من خلالها يشير إلى هذه المناطق، وهذه الأساليب هي أساليب مشتركة بين الممثلين والمتفرجين، أي من بيئتهم فقد وضحها الممثلون من خلال إيقاعهم الجسدي وحركاتهم التعبيرية من دون الحاجة إلى اللغة المنطوقة.

إن التشكيلات الجسدية تكتسب مساحة تعبيرية وتكوينية من خلال استعمالها؛ لأنشاء تكوينات مكانية متنوعة ومفترضة، من خلال هذه البيئات المكانية يتم تعزيز تكامل التشكيلات الجسدية وظهورها بشكل كامل، إذ تتميز هذه التكوينات بالتناغم والانسجام الإيقاعي بين العناصر السمعية والبصرية، إذ يتم استعمال الأنماط الإيقاعية في هذه العناصر؛ لتعزيز جمالية التشكيلات الجسدية، بالإضافة إلى ذلك تعمل التشكيلات الجسدية على بناء بيئة مكانية متنوعة بين الحين والآخر، فقد يتم ذلك من خلال تنوع الحركات والتشكيلات الجسدية المعبرة، فعندما تفاعل الممثلون مع الفضاء المحيط به، إذ استعملوا حركاتهم الجسدية وتشكيلاتهم؛ لخلق بيئات متنوعة من خلال تفاعلهم مع بعضهم ومع المساحة المحيطة بهم، فقد تم إنشاء بيئات متنوعة تعبر عن فكرة العرض، وهذا يسمح للجمهور بالاندماج في هذه البيئات المكانية المفترضة التي تحيلهم إلى واقعهم، ففي الدقيقة (١٩:٢٠) كون وشكل الممثلون من خلال أجسادهم بيئات مكانية تدل على بقع جغرافية محددة، كما في المشهد المذكور أحالتنا هذه البيئة إلى

مناطق الجنوب التي وظفتها الممثلات من خلال إرتداء (العباءة العراقية) وهذه العباءة ترمز في الغالب على انحباس الفرح عن الناس، فمن خلال هذه الصورة توضح المكان البيئي المفترض، فمن خلال البيئة المفترضة والتشكيلات الجسدية للممثلات حاولن خلق محطات صورية بصرية تدل على حجم المعاناة التي مرت بها هذه المناطق التي بلورت متطلبات الخطاب المرئي للعرض، ففي نهاية العرض عاود المخرج تكرار نفس البيئة المكانية المفترضة (جنوب العراق) وباستعمال (العباءة العراقية) للمرة الثانية، لكن هنا اختلفت حركة التشكيل الجسدي للممثلات فقد رمز من خلال حركتهن السريعة ورقصاتهن ومحاولات طعن أنفسهن بالسكين الإفتراضية هو تأكيد وجزم على الوجع والآلام والمعاناة التي عاشرتهن ومحاولة التخلص من هذا الوجع، ومن المعاناة مع ارتداء العباءة ومحاولة التخلص منها ولكن لم يستطعن فحاولن التخلص من أنفسن بالطعن المتكرر، كما حضور الإيقاع بتكرار وتشابه حركاتهن. إنّ البيئة المكانية الافتراضية لا تنشأ فقط من خلال العناصر الديكورية، وإنما تنشأ من التشكيلات الجسدية والرموز التعبيرية التي يقوم ببثها الممثلون التي تحيلنا إلى أماكن معينة ذهنيا.

الفصل الرابع: نتائج البحث واستنتاجاته

أولا: النتائج

توصل الباحث إلى جملة من النتائج استنادا إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث، وعلى أثر ما تقدّم به الإطار النظري من مؤشرات وهي كالآتي:

١. انتجت التشكيلات الجسدية تنظيما وتنسيقا بشكل تام من خلال الإيقاع الموسيقي الذي يعد كمحور أساس الذي دعم حركة الممثلين وانتقالاتهم ورقصاتهم بشكل منتظم.
٢. التشكيلات الجسدية عمدت إلى تصوير أبعاد افتراضية متخيلة بدلاً من إظهار الملامح الفردية المألوفة من خلال نظامنا ديناميكيا يعتمد على أسس البيوميكانيك، والذي ينسق هذا النظام هو الإيقاع من خلال بناء علاقة جمالية بين الأجساد متناغمة ومنسجمة مع بعضها.
٣. شكّل الضوء أهمية كبيرة في تنظيم إيقاع التشكيلات الجسدية من خلال البقع المستعملة والإنارة الفيضية التي ساعدت الممثل على التعايش الإيقاعي معها وأيضا للإضاءة دور فعال في صياغة صور رمزية وإشارية وإيحائية دالة.
٤. اتصف الإيقاع بخصوصية كبيرة في التشكيلات الجسدية، إذ من خلاله بثت الأجساد صور متناغمة نتجت نسق ثقافي عن مجتمع ما، وهذا النسق كان من رحم البيئة التي يعيشها المتفرج والممثل أي إن التشكيلات الجسدية قادرة على بثّ صور من المحيط الذي ينتمي إليه الطرفين.

ثانيا: الاستنتاجات:

١. تعد الموسيقى عنصراً موازياً للتشكيلات الجسدية، إذ كل منهم يولد معنى وفكرة والتآلف بينهم يتم من خلال الإيقاع.

٢. إنّ للإيقاع دوراً كبيراً في تنظيم التشكيلات الجسدية وتحركاتها وإيماءاتها وإشاراتها.
٣. إنّ جوهر التشكيلات الجسدية هو الإيقاع من خلال تصوير أبعاد افتراضية وهذه الأبعاد تتطلب نظاماً ديناميكياً يعزز وينظم هذه الأبعاد.
٤. يعد الضوء عنصر أساساً في إبراز المشاعر الشخصية للتشكيلات الجسدية من خلال عنصر الإيقاع.

قائمة المصادر

القران الكريم

١) اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرف١٩(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع اليقظة، ١٩٧٩).
٢) إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٣ (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٤).
٣) باربا، اوجينو واخرون: طاقة الممثل، مقالات في انثروبولوجيا المسرح، ترجمة: سهير الجمل(القاهرة: اكاديمية الفنون مركز اللغات والترجمة، ١٩٩٩).
٤) بوبوف، الكسي: التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر واخرون(دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٦).
٥) بياتلي، قاسم: دوائر المسرح، تجربة الاودن وأنثروبولوجيا المسرح، ج١ (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨م).
٦) بيسك، لينز: الممثل وجسده، ترجمة: حسين علي يحيى (القاهرة: اكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للاثار، ١٩٩٦).
٧) بينت، سوزان: جمهور المسرح، ترجمة: سامح فكري، ط٢(القاهرة: مركز اللغات والترجمة، ١٩٩٥).
٨) التكمة جي، حسين: مدخل إلى علم الجمال المسرحي، (بغداد: مكتب كارديا للطباعة، ٢٠١٦).
٩) الجاف، فاضل: فيزياء الجسد مايرهولد ومسرح الحركة والايقاع (الشارقة: وزارة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٦).
١٠) حمداوي، جميل: اتجاهات الإخراج المسرحي (البصرة: دار الفنون والآداب للنشر، ٢٠٢٢).
١١) حنتوش، محمد عباس: جماليات تشكيل الجسد المسرحي (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٩).
١٢) دين، ألكسندر: اسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣).
١٣) ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا (القاهرة:
١٤) سلام، أبو الحسن: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي (مصر: دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، ٢٠٠٤).
١٥) صليوا، نشأت مبارك: الكتابة النصية للجسد، دراسة في فنون الأداء المسرحي (بابل: مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠٢٣).
١٦) عبد الحميد، سامي: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين (البصرة: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٢).

١٧) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠١).
١٨) عبد النور، جبور: المعجم الادبي، ط٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٤).
١٩) عبد الوهاب، شكري: الأسس العلمية للإخراج المسرحي (الإسكندرية: مؤسسه حورس الدولية، ب ت).
٢٠) عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٨).
٢١) عيد، كمال الدين: مناهج عالمية في فن الإخراج (الكوفة: جامعات الفاتح، ٢٠٠٢).
٢٢) الفضلي، عبد الكريم صريح: تطبيقات البيوميكانيك في التدريب الرياضي والأداء الحركي (الأردن: دار دجلة، ٢٠١٠).
٢٣) الكاشف، مدحت: اكتشاف الممثل، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩).
٢٤) الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل (مصر: اكاديمية الفنون، ٢٠٠٦).
٢٥) كاظم، صافيناز: مسرح المسرحيين (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٨).
٢٦) مجدي وهبة، احمد كامل: معجم الفن السينمائي (القاهرة: وزارة الثقافة والاعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣).
٢٧) محمد، صلاح الدين طاهر: الإيقاع في اللوحة التشكيلية (القاهرة: مكتبة العباسي، ٢٠٠٧).
٢٨) محمد، نديم معلا: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ط١(مصر: مركز الإسكندرية للكتاب، ٢٠٠٠).
٢٩) المرعي، فؤاد: محاضرات في علم الجمال، (سوريا: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ٢٠٠٤).
٣٠) مشذوب، علاء: جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة (دمشق: دار صفحات للنشر والتوزيع، ٢٠١٤).
٣١) الملا حسن، عقيل ماجد: ستراتيجية هندسة أداء الممثل المسرحي (العراق: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٣).
٣٢) ميخائيل، اوفيانيكوف: جماليات الصورة الفنية، ترجمة: رضا الظاهر(عمان: دار الحمداني للطباعة والنشر، ١٩٨٤).
٣٣) نظمي، محمد عزيز: الإبداع في علم الجمال (مصر: دار المعارف، ١٩٧٨).
٣٤) واطسون، أيان: نحو مسرح ثالث ، ترجمة: منى سلامة (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٠).

المجلات:

١) عبد الحميد، سامي: إيقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره، مجلة اسفار، العدد ١٥(بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٩٣).
٢) مدين، محمد: التفسير الطبيعي للفن عند جون ديوي، في مجلة آفاق عربية، العدد الثامن دار الشؤون الثقافية العامة، آب ١٩٨٧.
٣) مصلحي، محمد: أنثروبولوجيا الجسد عند يوجينو باربا، عدد ٥٧، (عمان: مجلة الكرمل، ١ أكتوبر، ١٩٩٨).

References:

1) Abdennour، Jabour: The Literary Dictionary، 2nd ed. (Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin, 1984).
2) Abdul Hamid, Shaker: Aesthetic Preference (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature, 2001).
3) Abdul Hamid, Sami: Innovations of Playwrights in the Twentieth Century (Basra: Dar Al-Funun wa'l-Adab for Printing, Publishing and Distribution, 2022).
4) AbdulWahab, Shukry: Scientific foundations of theater directing (Alexandria: Horus International Foundation, PT).
5) Al-Fadhli, Abdul Karim Sarih: Applications of biomechanics in sports training and motor performance (Jordan: Dar Dijlah, 2010).
6) Aqeel Mahdi Youssef: Looks at the Art of Acting (Mosul: Dar Al-Kutub Directorate for Printing and Publishing, 1988).
7) Ardash, Saad: Director in Contemporary Theater, World of Knowledge Series 19 (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature, Al-Yaqaa Press, 1979).
8) Barba, Eugenio et al: The Actor's Energy, Essays on the Anthropology of Theater, translated by: Suhair El-Gamal (Cairo: Academy of Arts, Languages and Translation Centre, 1999).
9) Basic, Lenz: The Actor and His Body, translated by: Hussein Ali Yahya (Cairo: Academy of Arts, Supreme Council of Antiquities, 1996).
10) Beatly, Qasim: Theater Circles, the Auden Experience and the Anthropology of Theater, Part 1 (Beirut: Dar Al-Kunoz Al-Adabiya, 1998 AD).
11) Dry, Fadel: The Physics of the Body, Meyerhold, and the Theater of Movement and Rhythm (Sharjah: Ministry of Culture and Information, 2006).
12) Hamdawi، Jameel: Theatrical Directing Trends (Basra: Dar Al-Funun wa Al-Adab Publishing، 2022).
13) Hantoush، Muhammad Abbas: The aesthetics of shaping the theatrical body (Amman: Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution، 2019).
14) Hello، Abu Al- Hasan: Rhythm in the Arts of Acting and Theatrical Directing (Egypt: Dar Al-Wafa Donia for Printing and Publishing, 2004).
15) holiday, Kamal Al-Din: International Curricula in the Art of Directing (Kufa: Al-Fateh Universities, 2002).
16) I showed, Suzan: The Theater Audience, translated by: Sameh Fikry, 2nd edition (Cairo: Center for Languages and Translation, 1995).
17) Ismael, Ezz El-Din: Aesthetic Foundations in Arabic Criticism, 3rd edition (Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1974).
18) Kazem, Safinaz: Playwrights Theater (Cairo: Madbouly Library, 1988).

19) Magdy Wahba, Ahmed Kamel: Dictionary of Cinematic Art (Cairo: Ministry of Culture and Information, Egyptian General Book Authority, 1973).
20) Michael, Ovyannikov: Aesthetics of the Artistic Image, translated by: Reda Al-Dhaher (Amman: Dar Al-Hamdani for Printing and Publishing, 1984).
21) Mohammed, Nadim Mualla: In theatre, in the theatrical performance, in the theatrical text, Critical Issues, 1st edition (Egypt: Alexandria Book Center, 2000).
22) Mohammed, Salah El-Din Taher: Rhythm in Plastic Painting (Cairo: Al-Abbasi Library, 2007).
23) Mullah Hassan, Aqeel Majid: Theatrical Actor's Performance Engineering Strategy (Iraq: Dar Al-Funun wa'l-Adab for Printing, Publishing and Distribution, 2023).
24) Organize, Muhammad Aziz: Creativity in Aesthetics (Egypt: Dar Al-Maaref, 1978).
25) Pasture, Fouad: Lectures on Aesthetics, (Syria: Directorate of University Books and Publications, 2004).
26) Popov, Alexi: Artistic Integration in Theatrical Performance, Translated by: Sharif Shaker and others (Damascus: Ministry of Culture and National Guidance, 1976).
27) Pray, Nashat Mubarak: Textual Writing for the Body, A Study in Theatrical Performance Arts (Babylon: Dar Al-Sadiq Cultural Foundation, 2023).
28) religion, Alexander: Fundamentals of theater directing, Translated by: Saadia Ghoneim (Cairo: Egyptian General Book Authority, 1983).
29) Stolentis, Jerome: Art criticism, an aesthetic and philosophical study, translated by: Fouad Zakaria (Cairo:
30) The detector, Medhat: The Body Language of the Actor (Egypt: Academy of Arts, 2006).
31) The detector, Medhat: The Discovery of the Actor, (Egypt: Egyptian General Book Authority, 2019).
32) The sequel ji, Hussein: An Introduction to Theatrical Aesthetics, (Baghdad: Cardinia Printing Office, 2016).
33) Trimmed, Alaa: Body Aesthetics between Performance and Response (Damascus: Pages Publishing and Distribution House, 2014).
34) Watson, IanTowards a Third Theater, translated by: Mona Salama (Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2000).
35) Articles:
36) Abdul Hamid, Sami: The rhythm of the theatrical performance and the response of its audience, Asfar Magazine, No. 15 (Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing, 1993).
37) debtor, Muhammad: The natural interpretation of art according to John Dewey, in Arab Horizons Magazine, Issue 8, House of General Cultural Affairs, August 1987.
38) My reformer, Muhammad: Eugenio Barba's Anthropology of the Body, No. 57, (Amman: Al-Karmel Magazine, October 1, 1998).