قصدية التكرار في العرض المسرحي العراقي المعاصر

Intentional Repetition in the Contemporary Iraqi Theatrical Shows

الباحثة : رسل رعد حمزة

Rusul Raad Hamzah

اشراف : أ.م.د فاتن حسين ناجي

Dr. Faten Hussein Najy

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

الملخص :

ان لمفهوم التكرار امتداد يتعدى حدود اللغة فقد ارتسم في اللاوعي الانساني عبر ملاحظته المتواصلة لتعاقب الليل والنهار وولادة الحياة من جديد ودوران الافلاك ما جعل الانسان منذ القدم يدرك ان التكرار سنة من سنن الحياة واحد اكبر نواميسه الذي يتجلى في اعادة صنع الحياة وتنظيميها، لا يوجد اتفاق حول تعريف محدد للتكرار، والتكرار ظاهرة فنية عرفها الشعر العربي منذ القدم ، استخدمها كبار الشعراء للتعبير عن أفكارهم ورغباتهم. يحمل التكرار دلالات نفسية وعاطفية مختلفة، تفرضها طبيعة السياق، وهو وسيلة لتكوين الموسيقى الداخلية، ظاهرة التكرار من الظواهر المهمة والمثيرة في شعر العراقي المعاصر. يضيف التكرار في الشعر جمالًا فنيًا وثراءًا دلاليًا وإيقاعًا إيقاعيًا. يساهم في خلق جو متناغم يشجع القارئ على الاستمتاع بالنص خالي من التعب والملل والرتابة، والبحث يوضح أهمية التكرار في المسرح العراقي ، إذ تسعى الدراسة إلى دراسة التكرار في العروض المسرحية العراقية المعاصرة، وجاءت الدراسة في اربعة فصول ، واهتمامات الباحثين والعاملين في شؤون المسرح ومعاهد وأكاديميات الفنون الجميلة ، ويسعى البحث من خلال تحليل عروض مسرحية عراقية الى معرفة قصدية التكرار في العرض المسرحي العراقي المعاصر، التكرار سيف ذو حدين اذ يمكن ان يصبح عاملا سلبيا في العرض المسرحي وهناك امكانية واحتمالية كبيرة ان يفقد المتلقي رغبته يحتاج التكرار الى مؤهلات لغوية وبلاغية متميزة اضافة الى اتقان توظيف السينوغرافيا، هناك عناصر في العرض المسرحي اكثر اثارة للفت نظر المتلقي وعلى صانعي العرض المسرحي تحديدها وتوظيفها في التكرار، ان للتكرار حضوره في المسرح بكل اشكاله ومنذ ظهوره كطقس روحي في بلاد ما بين النهرين وبلاد الاغريق ومصر القديمة فكان التكرار اداءة لتلقين المريدين واستنفارا لطاقاتهم الروحية ودعوة للتواصل مع المطلق ، يمكن للتكرار ان يتجسد في المسرح ابتداً من ابسط مفردات العرض المسرحي صعودا الى تكرار فكرة العرض العامة مرورا بتكرارية الحوار والحركات الادائية والمناورة بالاضاءة والموسيقى، كما ويعتمد التكرار في المسرحية على طابعها . **لذا تم صياغة المشكلة بالتساؤل** (ما هي قصدية التكرار في العرض المسرحي العراقي المعاصر ؟) **اما اهمية البحث والحاجة** اليه فيسعى البحث الى تسليط الضوء على دراسة اهمية التكرار في المسرح العراقي، كما يسعى البحث الى دراسة قصدية التكرار في عروض المسرح العراقي المعاصر، فضلاً عن أفاده الباحثين والعاملين في شؤون المسرح ومعاهد وكليات الفنون الجميلة كونها اول دراسة بهذا المجال،

ويهدف البحث الحالي إلى تعرف قصدية التكرار في العرض المسرحي العراقي المعاصر) من خلال تحليل عروض مسرحية عراقية مختارة **وقد توصل البحث** الى إن الأساليب الفنية تتشابه الى درجة ان يشعر الدارسين بوجود تكرار لمفردات وجزئيات الفن عموديا في الزمان وافقيا في المكان وكذا وجود استنساخ لتجارب فنية وتماثل في الارهاصات التي تسبق ذلك الا انها سرعان ما تستهلك وتبتذل وتظهر الحاجة الملحة للتجديد والابتكار ذلك ان الفن في جوهره يسعى الى التحرر وينزع نحو التغيير وعدم الاستنساخ ولان كل عمل فني يجاهد لصناعة تفرده وخصوصيته وبالتالي فهو ينظر الى التكرار بحذر والتطورات التي حدثت في الفن هي نقلات نوعية في مجملها والعمل الفني الناجح لا يقصد التكرار بنية مسبقة بل بعفوية لا تهدف الى استنساخ ما سبق من تجارب لان لكل عمل فني ظروف انتاجه الخاصة والتي لا يمكن ان تتشابه مع غيرها . **كما استنتجنا** ان هناك عناصر في العرض المسرحي اكثر اثارة ومدعاة للفت نظر المتلقي وعلى صانعي العرض المسرحي تحديدها وتوظيفها في التكرار. **ومن اهم توصيات البحث** يجب ان يستخدم التكرار بنسبة مدروسة بلا افراط يوصل المتلقي الى الملل او تفريط يضيع فرصة لأحداث تأثير ضروري في نفس المتلقي، كما يحتاج الى مؤهلات لغوية وبلاغية متميزة اضافة الى اتقان توظيف السينوغرافيا. **اما اهم المقترحات** فهي اجراء دراسة للتكرار الموسيقي في عروض المسرح الاوروبي الحديث.

كلمات مفتاحية : (التكرار، القصدية، الاخراج، النقد، المسرح العراقي، المعاصر)

ABSTRACT

Although repetition extends in the language horizontally and vertically, the concept of repetition extends beyond the limits of language, as it was drawn into the human subconscious through his continuous observation of the succession of night and day, the recurrence of seasons, the birth of life again and the rotation of the spheres. Which is reflected in the remaking and organization of life, there is no agreement on a specific definition of repetition, and repetition is an artistic phenomenon known to Arabic poetry since ancient times, used by great poets to express their thoughts and desires. Repetition carries different psychological and emotional connotations, imposed by the nature of the context, and is a means of forming internal music. The phenomenon of repetition is one of the important and exciting phenomena in contemporary Iraqi poetry. Repetition in poetry adds artistic beauty, semantic richness, and rhythmic rhythm. Contributes to creating a harmonious atmosphere that encourages the reader to enjoy the text free from fatigue, boredom and monotony. The first study area, and the research seeks through the analysis of Iraqi theatrical performances to know the intention of repetition in the contemporary Iraqi theatrical performance. In addition to mastering the use of scenography, there are elements in the theatrical performance that are more exciting and claim to draw the attention of the audience, and the makers of the theatrical show must identify and employ them in repetition, despite the fact that pragmatics is a relatively recent term and as a branch of knowledge, its rules have not been fully established and many questions are still being asked about it. Unresolved controversy. Repetition has its presence in the theater in all its forms, and since its appearance as a spiritual ritual in Mesopotamia, Greece and ancient Egypt. In fact, repetition can be embodied in the theater, starting from the simplest vocabulary of

theatrical performance, up to the repetition of the general idea of the show, passing through the repetition of dialogue, performing movements and maneuvering with lighting and music, and repetition in the play depends on its character..

Keywords: repetition, intentionality, directing, criticism, Iraqi theater, contemporary

الفصل الاول : الاطار المنهجي للبحث

اولا : مشكلة البحث :التكرار من الموضوعات الخصبة وقد يتجلى التكرار في الكثير من الميادين نظراً لأهميتة والتكرار أحد الأدوات الفنية الأساسية وبسبب اختيار هذه الظاهرة كونها من الظواهر التي امتاز بها الفن العراقي كما ان للتكرار أهمية لكونه يعمق الدلالة والمعني وهو ظاهرة لها حضورها في المسرح بشكل عام كما أن التكرار يصاغ بصورة مختلفة من مخرج الى مخرج اخر فالتكرار عند المخرج اما يصاغ بطريقة مقصودة و واعية حيث أن هدفه التنوع وأستمالة المتلقي والتأثير فيه كما أن استخدام التكرار في المسرح هو لجذب المتلقي وايضا لأيصال فكرة ما حول موضوع معين ولفت أنتباه المتلقي ومع تزايد الوعي والمدركات اصبح يدخل في أطر متنوعه وميادين مختلفة والفن هو جزء من هذه المساحة الميدانية التي تنظري تحت مضامين اجتماعية يتوجب فيها حضور التكرار الذي يأخذ وظيفة مهمة في العرض المسرحي في تأسيس لصياغة التصورات الذهنية للمتلقي، لذا تم صياغة المشكلة بالتساؤل **(ما هي قصدية التكرار في العرض المسرحي العراقي المعاصر ؟)**

ثانيا : اهمية البحث والحاجة الية: يسعى البحث الى تسليط الضوء على دراسة اهمية التكرار في المسرح العراقي، كما يسعى البحث الى دراسة قصدية التكرار في عروض المسرح العراقي المعاصر، فضلاً عن أفاده الباحثين والعاملين في شؤون المسرح ومعاهد وكليات الفنون الجميلة كونها اول دراسة بهذا المجال.

ثالثا : هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى تعرف:(قصدية التكرار في العرض المسرحي العراقي المعاصر) من خلال تحليل عروض مسرحية عراقية مختارة .

رابعاً: تحديد المصطلحات :

القصدية لغة : جاء في لسان العرب لابن منظور " القصد: استقامة الطريق، وطريق قاصد: سهل مستقيم، والقصد في الشيء بخلاف الإفراط، والقصيد من الشعر :ماشطرت أبياته، شتي بذلك لكماله وصحة وزنه[١] ، فقد ذكر الزمخشري في أساس البلاغة: عنيت بكلامي كذا أي: أردته وقصدته، ومنه المعنى[٢] .

القصدية اصطلاحا : عرف "جون سيرل "John Searle القصدية بقوله: "هي تلك الخاصية الكثير من الحالات والحوادث العقلية التي تتجه عن طريقها الأشياء وتسير الأحوال في العالم أو تدور حولها أو تتعلق بها[٣]

التكرار لغةً: ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (كرر) الكرُّ : الرجوع ، يقال كرَّه وكرَّ بنفسه ، يتعدى ولا يتعدى . وكَرَّرْتُ الشيء تَكْرِيراً وتَكْراراً. وفي الذكر الحكيم تأكيد الإنذار، نحو قوله تعالى: ﴿ **كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ**﴾[٤].والكَرَّةُ: البَعث وتَجْديُد الخَلْق بعد الفناء[٥]. والتكرار في اللغة الانكليزية repetition وفي الفرنسية : (repétition) أي بمعنى إتيان الشيء مّرة بعد أخرى. وفي علم المعاني: هو إعادة لفظة أو تركيب أو معنى، لغرض بلاغّي [٦] ويعطي قاموس اكسفورد[٧] The oxford English –Arabic current usage

كلمة التكرار repetition, n المعنيين تكرار ، إعادة (repeating) أما كلمة التكرارية فهي مولدة تفيد الوصف بالنسب وتطبق عليها قاعدة النسب وقاعدة التأنيث وإذا عدت مصطلحا فتجري مجرى المصادر الصناعية ، فكلمة (تكرار) أضيف إليها ياء النسب فأصبحت (تكراري) وأنثت لدلالتها على القابلية المؤنثة ولابد من ذلك. و(التكراري) كلمة مذكرة والقابلية مؤنثة فأنثت للمطابقة ومثلها (الشعر) نسب فأضيفت للكلمة ياَء ثم أنثت فأصبحت (الشعرية). و(التكرارية) صفة تعني تأكيد التكرار لتدل على مفهوم فني جديد ولتكراره اصبح مصطلحا لتفريقه عن التكرار[٨].

التكرار اصطلاحاً: التكرار هو الآتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وهناك أنواع عدة للتكرار تناولته كتب ادبية وبحوث نقدية عدة على النحو التالي[٩]:(عبارة عن ألاثبات بشيء مرة بعد أخرى)[١٠]_ فهو لا يخرج عن حدود اعتباره اعادة اللفظ او للمعنى، أذا (هو الاعادة في أبسط مفاهيمه هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا)[١١] فالتكرار هو الاعادة من اجل التأكيد على اللفظ المكرر .

التعريف الإجرائي: يشكل التكرار وحدة تهدف لبث الرسائل الى المتلقي وفق بنية تحتوي على صورة متكررة لإيصال رسائل تتضمن حدثاً او موقفاً او قيمة بطريقة منتظمة مقصودة ذات اتزان عال .

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: مفاهيم التكرار

تجاوزت لفظة التكرار حدودها اللغوية والنحوية لتبحر في عوالم فكرية وفلسفية كبيرة، فقد تجاذبتها دراسات نقدية وفلسفية عدة، التي وجدت في مصطلح التكرار، اداة قرائية وبنائية مهمة على مستوى النص المنتج. والتكرار احد علامات الجمال البارزة، وهو مصدر دال على المبالغة من (الكر)، ويراد به التكثير في الافعال. والتكرار بالمعنى العام (الاعادة)، ظاهرة تنظيم الكون والوجود والطبيعة وجسم الانسان قبل ان تكون ظاهرة في الفنون المختلفة. فهو في الكون ماثل في بوضوح في تكرار "دوران الافلاك وظهور النجوم والكواكب وأختفائها."[١٢]، بل يمكن القول ان الكون كله قائم على ما يسمى فكرة (العود الابدي)، اذ ينظمه مسار متكرر من البداية الى النهاية وفقا لنظام ثابت، يعود فيتردد مرات لانهائة لها، كل منها تمثل دورة كونية او سنة كبرى، وتشابه الدورات الكبرى في كل شيء[١٣].

"ان التكرار يؤكد المعنى عندما اقول "جاء الطالب"؛ فهذا تاكيد انه قد جاء، ولما اقول "الشمس ساطعة" "الشمس ساطعة". فهذا تأكيد ان الشمس ساطعة. فاذا اكدت المعنى باسلوب مختلف فيكون تقوية للمعنى وقد يكون في التكرار زيادة اخرى مفيدة يوكد المعنى بفائدة جديدة، والتكرار في القرآن من اسبابه انه كان يثبت الرسول (ﷺ)، ويؤكد المعنى ليرسخ المعنى في نفوس اصحابه، فمن حيث المبدأ لا حرج من التكرار في القرآن وقد جاء التكرار في

القرآن الذي هو اعلى مستوى للغة وكما جاء في قوله تعالى: ﴿ **وَإِنْ أَرَدتُّمُ اسْتِبْدَالَ زَوْجٍ مَّكَانَ زَوْجٍ وَآتَيْتُمْ إِحْدَاهُنَّ قِنطَارًا فَلَا تَأْخُذُوا مِنْهُ شَيْئًا ۚ أَتَأْخُذُونَهُ بُهْتَانًا وَإِثْمًا مُّبِينًا**﴾(١٤)

ولهذا، فان "التكرار": يعني الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، وهو اساس الايقاع بجميع صوره، والتكرار مغاير: ترديد، جناس متشابهة مرارا وتكرارا: لعدة مرات(١٥).

اما عن مستويات التكرار فهو ذكر الجملة مرتين او ثلاث مرات فصاعدا، لأغراض منها للتأكيد، كقوله تعالى ﴿ **كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ** ﴾(١٦). او لتناسق الكلام فلا يضره طول الفصل، قال تعالى ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾، بتكرير (رأيت) لئلا يضره طول الفصل. او للاستيعاب، كقوله (الا فادخلوا رجلا رجلا ...). لزيادة الترغيب في الشيء، كالعفو في قوله تعالى ﴿ **إِنَّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَّكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ ۚ وَإِن تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ** ﴾. لاستمالة المخاطب، كقوله تعالى ﴿**وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَٰذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ**﴾، بتكرير (ياقوم). للتنويه بشأن المخاطب،كالسخاء في قوله: قريب من الله السخي وانه قريب من الخير الكثير (١٧).

ومن وظائف التكرار ما يلي :

أ- الوظيفة التأكيدية: ويراد بها اثارة التوقع لدى المتلقي، وتأكيد المعاني وترسيخها في ذهنه.

ب- الوظيفة الايقاعية: بالتكرار يساهم في بناء ايقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا.

ت- الوظيفة التزينية:هي تكرارات مختلفة المعنى ومتفقة البنية الصوتية، فتضفي تلوينا جماليا على الكلام(١٨).

كما يتحقق التكرار عبر عدة طرق منها :

أ- **تكرار الحرف:** وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام، مما يعطي الالفاظ التي ترد فيها تلك الحروف ابعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية.

ب- **تكرار اللفظة:** وهو تكرار بعيد اللفظة الواردة في الكلام لاغناء دلالة الالفاظ، واكسابها قوة تاثيرية.

ت- **تكرار العبارة او الجملة:** وهو تكرار يعكس الاهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم. اضافة الى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه(١٩).

أن وجود مفهوم التكرار في حياة الإنسان يرتبط بشكل حضاري بمجمل التاريخ الإنساني منذ البدايات الأولى وحتى الزمن المعاصر، اذ يرتبط مفهوم التكرار بعملية العودة، بل في بعض المواضيع الأسطورية، التي أخذت من التكرار أساساً لوجودها وقوتها الفكرية، فما نراه عند تموز الإله السومري وقصته مع عشتار، وعملية عودته كل سنة، فالتكرار لنهوض تموز هو من يشع الحياة والخير للبشر، " فاخذوا يتصورون إن نمو الزرع وموته وولادة المخلوقات الحية وموتها إنما هي نتيجة لازدياد قوة كائنات إلاهية أو نقصانها "(٢٠).

تجلى مفهوم التكرار بنمط الطبيعة الكونية وما يتخللها من الدورات المتعاقبة والمتكررة على مر العصور وحتى الان، كما في تعاقب الليل والنهار، والمواسم والفصول، والشهور والايام، والسنين، والأثر الذي يتبلور من

خلال التغيرات التي تطرأ على الكائنات البشرية في تعاقب ألازمان ليصبح موروثاً ذهنياً تتجسد فيه الكثير من الأساطير والملاحم والحكايات الشعبية والخرافية لاسيما حضارة وادي الرافدين التي صاغ السومريون فيها عددا من أشعار المدح والغناء التي تمجد الالهة، و" تصف الإجراءات والطقوس التي كانت تجري في المعبد أثناء إقامة – الزواج المقدس– الذي صار جزءا من احتفالات رأس السنة البابلية والذي كانت تجري خلاله محاكاة للزواج الإلهي بين دموزي (تموز) وحبيبته إنانا (عشتار) فيقوم الملك أو الكاهن الأعظم بدور الزوج الإلهي في حين تقوم الكاهنة بدور الزوجة الإلهة وكان الغرض من طقوس الزواج المقدس إدامة مظاهر الخصب والنماء مثل سقوط المطر ووفرة المياه في الأنهار وكثرة المحاصيل في الحقول وكانت طقوس الزواج المقدس تتضمن أمرا مهما آخر هو تقرير المصير للبلاد والملك لسنة أخرى قادمة"[٢١].

المبحث الثاني: التكرار فلسفياً:

كيف يمكن للوعي أن يتمثل اللاوعي وهو الذي لا يمتلك إلا حضور؟ ولا لتكرر عناصر متطابقة إلا تحت شرط استقلال الحالات، وانقطاعيتة عدة مرات تجعل الواحد لا يظهر من غير أن يكون الآخر قد اختفى و رغم التكرار في التمثل على أن ينهدم ، إذاً الأمر سيان أن نقول أن التكرار المادي يمتلك ذاتا متلقية وسرية لا تفعل شيئا، ولكن في داخلها الكل يصنع، وأن هناك تكرارين، والمادي هو الأكثر سطحية. ربما من غير الدقيق إسناد كل سمات الأخر إلى الذاكرة، حتى وإن فهمنا بالذاكرة الملكة المتعالية الماض محض، اختراعية بقدر ما هي تذكيرية. يبقى أن الذاكرة، هي الهيئة الأولى حيث تظهر السمات المتعارضة للتكرارين[٢٢].

ان التكرارين هما تكرار الى عينه، ولا يمتلك أختلافا إلا مسحوبا أو منتزعا ؛ اما الأخر تكرار المختلف ويضم الاختلاف. يمتلك الأول حدوداً ومواقع ثابتة، ويضم الآخر أساسا الانتقال والتخفي، الأول سلبي وبالنقص، والآخر إيجابي وبالإفراط. الأول تكرار العناصر والحالات والمرات، الأجزاء الخارجية، والآخر تكرار الشموليات المتغيرة الداخلية، تكرار الدرجات والمستويات. الأول منتابع في الواقع، والآخر تكرار التعايش قانونا. الأول ساكن والآخر دينامي. الأول تكرار الماصدق والآخر اشتدادي. الأول عادي والآخر بارز وتكرار الفرادات. الأول أفقي والآخر عامودي الأول مطور ويجب أن يفشر، والآخر معلف ويجب شرحه. الأول تكرار مساواة وتناظر في الأثر، والأخر تكرار اللامساوة كما تكرار اللاتناظر في العلة. الأول تكرار الدقة والآلية، والآخر تكرار الانتقاء والحرية. الأول تكرار عار، لا يمكن تفنيعه إلا بالزيادة والبعد؛ والآخر تكرار مكسو، أقنعته وانتقالاته وتخفيانه هي عناصره الأولى والأخيرة والوحيدة . الاختلاف عليهما (بما هو اختلاف منتزع أو محتوى)، ومن ناحية أخرى، أن تنتج هي ذاتها الوهم الذي يؤثر فيهما، بمنعهما مع ذلك، من تطوير الخطأ المخفف حيث يقعا. لهذا يستجمع التكرار النهائي، المسرح النهائي الكل من زاوية ما؛ ويدمر الكل من زاوية أخرى؛ وينتقي في الكل من زاوية أخرى أيضا[٢٣].

ربما الموضوع الأرفع للفن، هو بجعل كل هذه التكرارات تلعب بالتزامن، مع اختلافها بالطبيعة والإيقاع، انتقالها وتخفيها المتتاليين، تباعدها وإزاحتها عن مركزها، وتداخلها بعضها في البعض الآخر، ومن الواحد إلى الآخر، وتغليفها في الأوهام التي يتغير أثرها في كل حالة. الف لا يقلد، لكن ولأنه يكرر في البداية، ويكرر كل التكرارات بواسطة قدرة داخلية المحاكاة هي نسخة، إلا أن الفن مظهر خداع، يقلب النسخ إلى مظاهر خداعة. حتى إثر

التكرار الأكثر آلية، الأكثر يومية، الأكثر عادية ، الأكثر قولبية يجد موقعه في العمل الفني، بما أنه منتقل دوما بالنسبة إلى تكرارات أخرى، وبشرط أن نعرف كيف نستخرج منه اختلافا ما، بالنسبة إلى هذه التكرارات الأخرى. لأنه لا وجود لمشكلة جمالية أخرى غير إدماج الفن في الحياة اليومية[٢٤].

وكلما بدت حياتنا اليومية منمطة ومقولبة وخاضعة لإنتاجات مسرعة لمواضيع الاستهلاك، كلما وجب ربط الفن بها، وانتزاع منها هذا الاختلاف الصغير الذي يلعب من ناحية أخرى، وبالتزامن بين مستويات تكرار أخرى، حتى إنه يجعل الحدين الأقصيين للسلاسل العادية، للاستهلاك يتجاوبان في الرنين ويكتشفان السلاسل الغريزية للتدمير والموت، وبهذا يضمان جدول القسوة إلى جدول الحماقة، ويكتشفان تحت الاستهلاك، اصطكاك فك مصاب بخبل البلوغ، وتحت التدميرات الأكثر خسة للحرب، سياقات الاستهلاك، إعادة إنتاج الأوهام جمالية، والانخداعات التي تصنع الماهية الواقعية لهذه الحضارة من أجل أن يعبر الاختلاف أخيرا عن ذاته ، بقوة هي نفسها مكررة للغضب، قادرة على إدخال أغرب الانتقاءات، أقلها الإدغام هنا أو هناك، أي حرية ما بالنسبة إلى نهاية عالم ما[٢٥].

المبحث الثالث: التكرار في الطروحات النقدية (تداولياً . سيميائياً . تأويلياً)

التكرار يحتاج الى مهارة ودقة بالغتي التاثير لاقتناص المتناصات اذ انه يقوم على اعادة النص الاخر من خلال الاشارة اليه وقد عرفته الناقدة السيميائية جوليا كريستيفا بانه احد مميزات النص الاساسية فالتكرار النصي يقوم على اعادة النص الاخر وهذا ما اكده عبد الله الغذامي ايضا من خلال تاكيده على ان كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وهكذا يكون التكرار متحقق بالدلالات الايحائية المنفتحة وظاهرة التكرار تقودنا الى فكرة الوعي بالاخر وتداخل النصوص لانه من المعاني تتولد المعاني ومن الافكار تتولد الافكار وان ظاهرة التكرار اكثر من عملية جمع هي عملية ضرب وهي وليدة ضرورة لغوية ومدلولية[٢٦].

وللتكرار عدة وظائف ومن هذه الوظائف ان التكرار في الوحدات لعدد من المرات انما يؤكد ويولد الوحدات والتي هي بحد ذاتها تتجسد في شكل علاقات منسقة بين العناصر سواء أكانت متقابلة او متضادة الى جانب تعزيز فكرة الصلة والتركيب بين الاجزاء وأيضاً يعمل التكرار على انشاء التواصل في العناصر المتجسدة بخط الاستمرارية مكونة نسق الشكل الحركي للعناصر البنائية وهذه الحركة تتمثل بشريط خطي يعل على ربط عناصر اللوحة مع بعضها[٢٧].

نظرا لأهمية التكرار التقنية والإيديولوجية، فقد استوفي كثيرا النقاد الغربيين باسم التكرار (La Repetition) حينا و باسم التواتر أو التردد (La frequence) حينا آخر، فقد أشار جاك دريدا (Jaque derrida) إلى التكرار ورأى أنه (سمات جوهرية في اللغة، لفظا و حروفا، وأن هذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللغة قائمة مستمرة)[٢٨] .أما التكرار في نظر فيليب هامون (Philippe Hamon) مبدأ عام له وجوده من التحقق، فهو يعتبر النظم (La verification) شعبة من التكرار، وهذا الأخير له وجوه كثيرة منها ما يجري على نظام، ومنها ما يحدث على وجه التقريب، ومنها ما هو جار بمحض الاتفاق[٢٩].

ومن النقاد الأسلوبيين الذين التفتوا إلى هذه الظاهرة الناقد ميشال ريفاتير في كتابيه "دلائليات الشعر" و"سيميوتيقا الشعر: دلالة القصيدة" من خلال مصطلحه الذي أسماه التراكم وهو تكرار سلسلة من الأسماء أو الصفات بدون رابط)[٣٠]. وقد رصد في كتابه الأول عدة أشكال من التكرار ضمن مصطلحه الخاص: "التمطيط" كالتفريع، والتوازي والتقابل، وتكرار اللازمة وتكرار الروابط كحروف العطف وحروف الجر[٣١].

كذلك من النقاد الذين تناولوا هذه الظاهرة بدقة وموضوعية الناقد الأسلوبي جان كوهن في كتابيه بنية اللغة الشعرية" و"اللغة العليا"، وقد طبق كوهن مصطلح التكرار بمفهومه المحدد أثناء دراسته لقصيدة "رباعيات السأم" لبودلير، إذ قسم التكرار في هذه القصيدة إلى ثلاث مستويات(على المستوى الصوتي والتكرار على المستوى التركيبي.و التكرار على المستوى الدلالي)[٣٢].

أما التكرار عند المستشرقين فلم يكن أحسن حالا من النقاد الغربيين في تناولهم لهذه الظاهرة، وربما كان (موريه) أكثرهم اهتمام بهذه الظاهرة، ففي كتابه: "الشعر العربي الحديث، ١٨٠٠، ١٩٧٠" قسم موريه التكرار إلى عدة أقسام هي: ١- تكرار كلمة واحدة فقط، ٢- تكرار جملة، ٣- تكرار شطر شعري كامل[٣٣].

واتخذ التكرار أشكالا مختلفة في شعر شعرائنا العرب المعاصرين، منها: التكرار البياني وتكرار اللازمة، والتكرار الختامى. وما يؤخذ على هذه الدراسة عدم اهتمامها بالجانب الدلالي للتكرار، وخصوصا التكرار الصوتي، والإيقاعي وتركيزها على بعض الأشكال التكرارية دون بعضها الآخر، وقصور الأحكام النقدية وعدم دقتها فيما يتعلق بالتكرار الإيقاعي، والتكرار البياني، ففي التكرار البياني يقول موريه مثلا: (التكرار البياني يقصد منه تأكيد التهديد للآخرين، والانتقام منهم، والحط من شأنهم، وإرهابهم، وهذا النوع هو النمط الرئيس للتكرار في الشعر الكلاسيكي)[٣٤]. فهذا التحديد بعيد كل البعد عن دلالته الحقيقية لأنه لم يفرق بين وظيفة التكرار البيانية ووظيفته النفسية.

اولاً: التكرار تداولياً : ان استخدام مفهوم التكرار في الفن يتم باعتماد الناحية الاسلوبية في التعاطي مع العرض ، والتكرار هنا يعني النمطية وقيام الفنان باعادة وحدات وعناصر اسلوبية بشكل مستمر بحيث أن وصف عمل فني ما بأنه تكرار آلي، يعني أنه يفتقر الى الخيال والابتكار وليس فيه تفكير ويقلل ذلك من قيمته "[٣٥]. ويؤدي التكرار الى الجمود الاسلوبي واستنساخ قوالب جاهزة كان الفنان قد وضعها او اكتشفها من قبل او استعارها من فنانين سبقوه او عاصروه. في حين ان الفنان المبدع يبحث في كل عمل من أعماله عن الجديد والمثير بناي عن الأفكار الشائعة والتعبيرات التي صارت في كل يد، أنه يبحث عن طريقة الخاص، طريق الأصالة الذي هو طريق الابداع"[٣٦]، مما يعني أن التكرار هنا هو نقيض الاصالة التي تؤدي الى الابداع وعلى الرغم من ذلك فان ارنولد هاوزر يدعو أن ليس هناك من وسيلة امام الفنان لتحاشي التنميط والأخذ بما هو سائد الى حد ما، "اذ ان الاثر الفني الذي يتألف في جملته من عناصر أصلية، خلاقة بالمعنى الحرفي لن يكون مفهوما، كما لن يصبح مفهوما إلا عن طريق التضحية بشيء من الاصالة"[٣٧].ويرتبط مفهوم التكرار من جانب اخر بالتقليد أي باعادة انتاج لثيمات وعناصر تم انتاجها من قبل وهو أي التقليد اليس من الابداع الفني في شيء، باعتبار الابداع حالة متميزة من النشاط الإنساني يترتب عليه انتاج جديد يتميز بالجدة والاصالة والطرافة"[٣٨].والتكرار لا يعني الوحدة الأسلوبية التي تميز فنانا عن

فنان آخر وهي ضرورية (أي الوحدة الاسلوبية) لأنها ترتبط بتكوين شخصية أي فنان وباستخدامه العناصر الشكل او المضامين الفكرية التي تعبر عن موقفه تجاه الإنسان والعالم.

ومن هذا المنطلق، يمكن القول – بنوع من الاختزال – إن التداولية حقل لساني يهتم بالبعد الاستعمالي أو الإنجازي للكلام ويأخذ بعين الاعتبار المتكلم والسياق. إلا أن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن هذا الاهتمام في حد ذاته ليس منسجما وموحدا، لأنه يتوزع بين مجالات تداولية مختلفة ميزت فيها أورشيوني بين ثلاث تداوليات أساسية متجاورة هي:

١. **التداولية التلفظية** أو لسانيات التلفظ التي بسيرها تهتم بوصف العلاقات الموجودة بين بعض المعطيات الداخلية للملفوظ، وبعض خصائص الجهاز التلفظي مرسل– متلقي–وضعية التلفظ التي يندرج ضمنها الملفوظ.
٢. **التداولية التخاطبية** نظرية أفعال اللغة التي تخصص لدراسة القيم التخاطبية المنكتبة داخل الملفوظ والتي تسمح له بالاشتغال كفعل لغوي خاص.
٣. **التداولية التحاورية** نتج تطورها الحديث جدا عن استيراد الحقل اللساني للأفكار المؤسسة، أصلا من لدن الإثنولوجيين وإثنوميتودولوجيي التواصل والتي تهتم بدراسة اشتغال هذا النمط الخاص من التفاعلات التواصلية الذي هو "الحوارات" (وهي تبادلات كلامية تقتضي خصوصيتها أن تنجز بمساعدة دوال لفظية ولفظية موازية . (٣٩)

ثانياً: التكرار سيمائياً : ويعني التكرار هنا استخدام وحدات شكلية معينة كالخطوط والدوائر والمنحنيات والمساحات لإبراز جانب معين في العمل الفني او التأكيد عليه لغايات جمالية او تكوينية أو لا يشترط في التكرار أن تكون الوحدة (الشكل المكرر) معتدلة بل للفنان الخيار في جعلها معكوسة او مقلوبة او متبادلة مع مراعاة الدقة عند التقسيم والنظام في العمل"(٤٠)، أي أن تنسجم الوحدة التي تم تكرارها مع بنية العمل الفني ومع الصياغة التعبيرية له وبما لا يتعارض مع مبدأي الوحدة والتنوع فيه ، أو يؤدي به إلى أن يكون عملا مسطحا ينحى الى الرتابة وجمود الشكل.

ان التكرار هو من بين أهم مبادي تنظيم العناصر في تكوين العمل الفني ويرتبط بالايقاع الذي يتم من خلاله التأكيد على عناصر بصرية بذاتها في ذلك العمل لتكوين وحدة العمل على شرط ان لا يكون تكرارا مملا.

ويمكن التفريق هنا بين التكرار التام الذي يحدث في تكرار الاشكال على الاقمشة والسجاد وورق الجدران والاشكال الزخرفية في العمارة. والتكرار غير التام وهو على نوعين : التكرار المتناوب والتكرار المتغير. ويعني التكرار المتناوب: تعاقب الوحدات بصورة غير منتظمة كما يحدث مثلا في تكرار الثيمات الموسيقية . اما التكرار المتغير فيحصل عن طريق تكرار العناصر الإنشائية لخلق الوحدة في التكوين مع اجراء تغييرات في بعضها لكسر الرتابة كتكرار الاقواس في واجهة معمارية مع ادخال تغيير في احجامها"(٤١).

ان مفهوم التكرار وفق هذا لا يتعارض مع مفهوم الوحدة والتنوع بل يشترك معه في خصائص كثيرة لتكوين بنية العمل الفني وتوضيح سماتها المرئية. كما يعتبر الفن منتج للعلامات والإيماءات – من خلال النص – هذه العلامات التي يتم استقبالها من طرف المتلقي، فيقوم بالتعامل معها وفق ما يحمله من مخزون ثقافي واجتماعي

وسياسي، وبما أن هذا النص يشكل مجموعة من العلامات والرموز فلن يكون الاشتغال عليه إلا من خلال اهتمام معرفي ومنهجي موحد يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات والدراسات السيميائية والسردية التي أسست لدراسة شاملة ومتكاملة للإبداع الفني ككل، والعمل بخصوصيته يفرض مساراً يجمع فيه الدارس بين شقين: النص والعرض، حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي، مما يفتح أقواساً متعددة لدراسة الأداء والصوت والحركة والإيقاع التي تدخل ضمن مستوى آخر هو: سينوغرافية النص الدرامي(٤٢). ومن خلال هذا الكلام نجد أن "السيمياء" أعطت للنص بعداً آخر من التواصل بين النص والمتلقي، ويظهر هذا من خلال ما تحدثه العلامة من تأثيرات على المتلقي باعتباره مستقبلاً لتلك العلامات، هذا الأخير الذي يقوم بعملية القراءة و التأويل للوصول إلى الفكرة المخفية وراء ذلك النص.

وقد ذهب الكثير من النقاد إلى تطبيق المنهج السيميائي على النص الدرامي، إذ يرى "إسلن" (أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكلايين الروس الذين بدأوا في تطوير الأساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية، عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال وتأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة خاصة في "مدرسة براغ" في الثلاثينات من هذا القرن في تطبيق هذا المنهج على الدراما تأثراً برائدين هما: الفيلسوف الأمريكي "تشارلز بيرس" و "دي سوسير)"(٤٣).

ثالثاً: التكرار تأويلياً: يقوم هذا الوضع على جملة العلاقات الداخلية للخطاب، ويصرف إليها بناء التراكيب التي تصنع هذه الإمكانية، و يزيدها رسوخا التوجه الثقافي المشترك بين المخاطب والمؤول (المخاطب). ليحيل هذا الوضع على سيمياء الثقافة، وتعدي تعالق الدال بالمدلول إلى تعالقهما بالمرجع الخاضع لمقام يصرف اللفظ إلى المعنى الجديد، ويقربه دلاليا من ألفاظ أخرى داخل حقل معجمي واحد(٤٤). وبهذا التصور يكون التأويل بالتكرار حرا، شاهده التركيب وقرينته اللفظ من عين الخطاب لا من غيره، لتعيين المعنى الذي يفرضه هذا التردد والتكرار اللفظي والتركيبي، بوصفه نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص.

إن التكرار يجري على فواتيح التراكيب وخواتيمها؛ فأما الأول منهما –ويسمى التكرار الاستهلالي أيضا– فيتكرر فيه اللفظ أو العبارة في بداية الكلام بشكل متتابع أو غير متتابع، وحين يرد التكرار بهذه الصورة يعمق الدلالة بثبات الإحساس في نفس الفنان. وأما الثاني –ويسمى تكرار النهاية أيضا– فيتكرر فيه اللفظ في نهاية الأسطر بشكل متتابع أو غير متتابع. ويكون التوازي تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها، وتسمى بالمتطابقة أو المتوازية(٤٥).يجب التأكيد على أن التكرار خاصية فنية في المقام الأول، تتحول بفعل الاستخدام المقصود وبأشكال مكثفة ومعينة إلى آلية تأويلية؛ فالتام من التكرار يحيل رأسا على معنى مراد يركز عليه ويجعله بؤرة للنص ، ومازاد عنه بالإضافة اللفظية زاد معناهَ وتحول إلى غيره الذي يشمل المعنى الأول ومعنى الملفوظ الثاني، وما نقص منه فيه صرف لمعنى جديد يعضد الأول أو يقابله، ليحصل من تفاعلهما وتلاقحهما المعنى المركب الجديد(٤٦) . وفي جميع الأحوال؛ فإن الزيادة على المعنى الأصلي أو الاقتصار على ما دون بنيته الأصلية يحرك النص ويجعله يكشف عن مراميه التي قد لا تدرك بغير هذا التكرار، الذي يحقق وجهي الملفوظ ، التكرار من جهة الانفعال

الوجداني، وآلية التأويل من جهة إدراك ذلك الانفعال كما يجب أن يدرك إن التشاكل اللفظي (تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها) وهو التكرار الذي يسري في جسد النص [٤٧].

كما إن التكرار بجميع أشكاله تشاكل لغوي يلفت الانتباه كما يرى جون كوهين ، فيتحول من الخاصية الخطابية للفنان إلى الآلية التأويلية دون تغييبها، فهما يشترك فيه انفعال وقصد الفنان وإدراكا وفهما من المؤول[٤٨]. وأشار فرويد منذ البداية إلى أنه للتوقف عن التكرار لا يكفي التذكر بشكل مجرد (بلا مؤثر)، ولا تشكيل مفهومه عموما، ولا حتى تمثل الحدث المكبوت في كل خصوصيته: علينا الذهاب والبحث عن الذكرى حيثما هي، والإقامة على الفور في الماضي لإجراء الوصل الحي بين المعرفة والمقاومة، التمثل والتجميد لا تشفينا إذا فقط الذاكرة كما لا يمرضنا النسيان. هنا كما في مكان آخر اليس فعل الوعي أمرا مهما.

المبحث الرابع: التكرار الفني :

تطمح عملية تفكيك العمل الفني إلى إزالة الوهم الشائع الذي يتعلق بكونه نتاجاً لرؤية ذاتية معزولة عن سواها ساهمت بمفردها في وضع وتحديد سماته وانه لم يكن نتيجة لسلسلة طويلة من الاقتباسات والإضافات مارست حضورها في ذات المبدع أولا من خلال الآليات المعقدة للاوعي الذي يمثل خزينا هائلا من الرؤى والأحلام و الحدوس والخبرات والتجارب ، وكذلك من خلال العمليات الواعية التي يقوم بها بوصفه فردا وكائنا اجتماعيا في مشاهداته وتأثيراته وعلاقاته ببيئته ومحيطه الاجتماعي إلى جانب تأثير اللاوعي الجمعي وهيمنته بوصفه قوة سياقية تعود جذورها إلى عصور سحيقة ويتم ذلك عبر لعبة (التكرار والاختلاف) التي يتحقق من خلالها الإبداع "بوساطة استخدام الأدوات القديمة نفسها ولكن عبر أسلبة جديدة فالتكرار هنا يحدث من اجل تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز والتفرد بعيدا عن مجرد المحاكاة أو المعارضة أو إعادة الصياغة"[٤٩].

كما يمكننا القول إن الأساليب الفنية تميل باستمرار إلى التشابه والتقارب لتؤلف سياقات متماثلة في صياغاتها العامة في كل عصر. وفي هذا الصدد يرى شلوفسكي " إن الأنساق تستهلك وتجدد نفسها باستمرار وان الفن يجاهد ليجعل رؤيتنا للأشياء جديدة وهذا هو ما نسميه نسق الإفراد ... غير إن هذا النسق مدعو إلى إن يتجدد إلى ما لانهاية وذلك لكي لا يتحول إلى نمط متكرر، إن كل جيل يعمل على رفض طريقة الرؤية التي تكون لدى الآباء"[٥٠].

ويمكن القول من جانب آخر إن عملية الاقتباس وإعادة إنتاج الظواهر في العمل الفني لا تتم في كثير من الأحيان بشكل قصدي بل على وفق تسلسل غير ظاهر وغير محسوس تعود أصوله إلى مراجع مختلفة وهذه الفكرة تعد جزءا من نظرية التكرارية التي " تكشف لنا السياق على انه ذو طبيعة اعتباطية إضافة إلى قوته البنائية ولذا فأن السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكررة كاسرة لحواجز النصوص وعابرة من نص إلى آخر حاملة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة فيتمدد معها الموروث الأدبي و تنشأ من خلال حركتها فكرة النصوص المتداخلة ويصبح السياق مطلقا لا تحصره حدود"[٥١].

وعبر ذلك ومن خلال نتاجات فنية معاصره لنا قد نستطيع أن نقرأ ما لا حصر له من الأعمال السابقة والمعاصرة ونراقب تحولاتها وتداخلها داخل العمل و نجد فيها ما لا يحد من سياقات تعيد تذكيرنا بها الإشارات

المكررة ، وهذه الفكرة أيضا قد تساعدنا في تصحيح الاعتقاد السائد المتعلق بالسرقة أو وقوع الحافر على الحافر من دون أن يعني ذلك تبرير عملية الاستنساخ المقصودة، إذ إن مفهوم التكرارية يتعلق بـ"حركة الإشارة المقتبسة و ما جلبته معها من سياقاتها السابقة أي الكلمة وتاريخها وكم يبدو الأمر طبيعيا إذا نحن تذكرنا إن صانعي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث وهم يكتبون من فيض هذا المخزون الثقافي في ذاكراتهم كأفراد وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم "[٥٢]، ولا تتغير العلامة لدى انتقالها من سياق إلى سياق آخر على الرغم من اختلاف مظاهر وسمات السياق الجديد نفسه لأن من خصائص العلامة استنادا إلى ما يقوله دريدا أنها " : يمكن أن تكرر رغم غياب سياقها . و قادرة على (أن) تحطم سياقها الحقيقي وتقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة في خطابات أخرى، وأنها تكون فضاءً للمعنى بوجهين : هما القابلية على الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات. والقدرة على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر"[٥٣].

كما إن التكرارية تلغي وجود الحدود بين نص وآخر ومن ثم بين شكل فني وآخر إذا اعتبرنا أن العمل الفني هو نص أيضا، إذ تقوم هذه النظرية "على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص، لأن أي نص أو جزء من نص هو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر ... والمادة المقتطعة تنفصل من سياقها لتقيم ما لا يحصر من السياقات الجديدة التي لا تحد حدودها ولذا فأن السياق دائب التحرك و ينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة ما لا يحصى من النصوص قبله"[٥٤].

وبحسب رأي سورين كير كجارد "إن التكرار هو كلمة السر في كل رؤية اخلاقية، كما إن التكرار هو (الشرط الذي لا محيص عنه) لكل مسألة خاصة بأصحاب النزعة القطعية"[٥٥].

التكرار حين يمارس حضوره في العمل الفني تلقائيا وتشحنه بقوة انفعالية وطاقة تنفيذية وتعطيه في آن معا عناصر تميزه كالذاتية وانتمائه إلى السياق ثم اختلافه عنه" لا تعتمد على نية المؤلف ولا تصدر عن إرادته و لكنها فعالية وراثية فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد و تتلاءم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص، وما التكرارية إلا حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسمها أقدام المارة في الصحراء تلقائيا "[٥٦]

إن دلالات العمل الفني اللانهائية وغير المحددة، تتوالد بعد أن يجري عليها تخصيب ذاتي " مثل تيار متدفق فينتج الدال دالا آخر في لعبة متواصلة لا نهائية من دون أن يتيح سيل الدالات لمدلول ما أن يفرض حضوره أي أن يتعالى ومن هنا يأتي الإصرار على عدم الاعتراف بوجود حدود تحصر المعنى بسبب إن الدلالة لا تملك قوة حضور بنفسها لأن مقولة الحضور نفسها هي العامل المؤثر في إنتاج الدلالة"[٥٧].

إن عملية تفكيك العمل الفني وفق مبدأ التكرارية لا تتم بآلية ومن خلال وصفة جاهزة وهي أيضا لا يمكن أن تعيد للوهلة الأولى كل مكونات هذا العمل إلى مرجعياتها مباشرة، بل لعل هذه العملية شبيهة إلى حد ما بعملية تنقيب في ارض تعاقبت عليها أدوار حضارية متتالية، تركت كل منها آثارها و لقاها وأشكالها بل وسياقاتها في كل طبقة من طبقاتها، لذا فـ " التفكيك يعلن بطريقة ممتازة عن العملية المتمثلة في تحليل جسم ما بإرجاعه إلى عناصره المكونة له، لكن هذه العملية تذكرنا بتفكيك الآلة"[٥٨].

اولاً: نسق التكرار:

يشابه نسق التكرار في حالة اعتماد وجهة نظر واحدة، النسق التتابعي، ولكن تتعدد وجهات النظر بتعدد الرواة، هو ما يمنح هذا النسق بنية سردية زمنية خاصة،اذ يتم سرد الحدث الواحد عبر أكثر من وجهة نظر، مما يوجد قصصاً متشابهة ضمناً بعدد الرواة، فيكون سرد الحدث خاضعاً لتعدد مستويات وجهة النظر داخل بنية الأحداث المسرودة، ففي هذا النسق "تتكرر مكونات المتن الحكائي في الرواية والفلم أكثر من مرة، تبعاً لتعدد الرؤى وزوايا النظر التي تعرضها، علاقة الراوي تختلف باختلاف طبيعة موقعه من الحدث الذي يرويه"[٥٩]، وهذا ما يمنح الراوي سعة اكبر في صياغة الأحداث وعملية سردها من دون تأثير ذلك في عمل باقي الرواة في الأحداث نفسها، اذ يضطلع "التكرار بدور قوي في صيرورة البناء وذلك لاننا يجب ان نبني حدثاً واحداً من مجموع قصص عديدة والعلاقة بين القصص التكرارية تتراوح بين التطابق والتناقض، فالتطابق المادي لا يؤدي بالضرورة إلى التطابق في المعنى"[٦٠]، استطاعت الباحثة تحديد انماط تكرارية عدة موظفة في سرد الأحداث داخل بنية العرض، وعملية تكرار هذه الأحداث هو ما يمنحها الشكل المميز، ويمكن تحديد طرائق التكرار السردي:

أ- تكرار سرد الأحداث من خلال العرض المباشر مع إضافات ونمو، يظهر معلومات جديدة داخل كل تكرار، أي أن السرد يأخذ الشكل الموضوعي من دون تبني وجهة نظر الشخصية الحكائية التي تقوم بفعل السرد، وهذا ما يطبع الأحداث المسرودة بشكلٍ وثائقي، والسبب إنها لم تخرج من عيني أية شخصية حكائية داخل العرض. أن الشكل الموضوعي في البنية التكرارية للفلم السينمائي يجعل الأحداث اقرب إلى الواقعية والمصداقية منها إلى مجرد أحداث خيالية.

ب- تكرار سرد الأحداث من خلال وجهة نظر رواة عدة يتناوبون في سرد ما وقعت عليه أعينهم من أحداث، ولا تكتمل الأحداث بشكلها المنطقي الا بوجود وجهة نظر السرد الموضوعي في التكرار الأخير، فيكون هناك تداخل بين السرد الذاتي (أي ما تراه الشخصية الحكائية وما تقوم بفعله)، والسرد الموضوعي (الرؤية الخارجية للأحداث)، لعكس وجهة نظر أخيرة.

ت- تكرار سرد الأحداث من خلال وجهة نظر راويين مع استمرارية تدفق الأحداث السردية، إذ لا يشكل التكرار النهاية الحقيقية للأحداث، بل يتبع ذلك أحداث جديدة لم تكن مؤشرة في التكرار السردي.

ث- تكرار سرد الأحداث من خلال رواة عدة من دون تقدم الأحداث زمنيا، فالأحداث لا تستمر صوب المستقبل وإنما تكون منتهية مع بداية العرض، وما عملية التكرار السردي ألا شكلاً أسلوبياً يراد منه إضاءة جوانب اكبر من القصة المعروضة، ويطغى الشكل السردي الذاتي على هذا النوع من البنى التكراري[٦١].

ثانياً: أوجه التكرار في العرض الفني:

لا تكمن أهمية السرد بشكل عام في القصة المروية فحسب وإنما في التقنيات الموظفة في بناء هذه القصة، كما ظهر ذلك في محور السرد السابق، فالتقنيات السردية تنقل القصة في مستويات عدة اكبر من شكل السرد ألتتابعي، وتغلب خطية الأحداث القصصية، والتقنية السردية الأحداث وتتسلط عليها، ومن بين التقنيات السردية البنائية

المهمة في فضاء السرد ، تظهر تقنية التكرار السردي، التي تعمل داخل حدود القصة المروية لإنتاج وظائف دلالية تعمل على ملء الفجوات التي قد يضعها صانع العمل في بنية القصة لإيصال معانٍ معينة بشكل واضح ومدروس وأكثر تأكيداً، وغالباً ما يرتبط مفهوم التكرار بـ "الفنون الزمنية كالأدب والموسيقى، فالسيمفونية او الرواية يستغرق تكثيفها وقتاً من الطول لا نستطيع معه استيعاب الموضوع ما لم تتكرر الشخصيات والحوادث"[٦٢]، وهذا الشكل السردي التكراري في الفنون الزمانية لا يمثل حقيقة عمل التكرار السردي بكليته، وإنما في جانبٍ منه، اذ يتمثل التكرار في عملية العودة، او كما يقول رولان بارت عند تحدثه عن قضية التكرار في الأدب: "قبل كل شيء فأن الموضوع يتصف بـ العودوية وهذا يعني انه يتكرر على امتداد العمل الأدبي"[٦٣]، وهذه العودة قد تهتم بتكرار سردي كامل للأحداث كما رأينا عند بحثنا للنسق السردي التكراري او تكرار مقاطع بعينها من الأحداث تعود في كل مرة على الرغم من تبدل المكان والزمان، لان "إعادة السرد يدخل في نطاق تكرار الرواية لإعادة موضوعها، انه تكرار محمول في العملية السردية لحمله على الموضوع في العبارة المنطقية بحيث يجيء هذا التكرار تحصيل حاصل في المآل الأخير"[٦٤].

وستقوم الباحثة بدراسة هذين النوعين بالتفصيل لكونهما اساساً تنظيرياً لموضوع البحث، وهذان النوعان هما:

١-تكرار فعل: يقوم العرض الفني عموماً والمسرحي خصوصاً على دعامة الفعل، ولا يمكن تقديم عرض من دون معرفة وتحديد الأفعال التي تقوم بها الشخصيات وصولاً إلى الأهداف المعلن عنها، وبغض النظر عن كون الفعل نبيل او قبيح، تام او ناقص، فان الأفعال ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها وعلى هذا الأساس فإن عملية تكرار الفعل السينمائي لا تتعدى ان تكون وسيلة مبتكرة يقصد منها إنتاج معانٍ متعددة، فـ"المتكررات تتصل بصورة تامة بالنسيج الواقعي للفلم حتى ان باستطاعتنا أن نشير أليها على أنها رموز"، فالمتكرر من الأفعال يتجاوز علاقاته التماثلية ليدخل شبكة من العلاقات الاتفاقية التي تحيله إلى قيمة فكرية متجاوزة التشابه البحت بين الفعل في العرض المسرحي والفعل في الواقع. كما ويجب التمييز بين نوعين من تكرار الفعل داخل بنية العمل الفني ، اذ ان **النوع الأول** يتمثل في تكرار الفعل بتعدد الشخصيات المؤدية له، فالفعل نفسه يتكرر على أساس عدد الشخصيات التي تقوم به، فقد يوظف صانع العمل ثلاثة موضوعات سردية، يمثل كل موضوع خطاً قائماً بذاته يرتبط بشكل مباشر احياناً وضمني أحيانا أخرى بالموضوعات الأخرى، وهذا ما أبرز عملية التكرار السردي سواء بشكل تماثلي حرفي او بشكل تناقضي، حينما تعيش الشخصيات الضغط والأحداث نفسها وان اختلف المكان والزمان، الا ان تصرف الشخصيات هو ما يميز عملية التكرار التناقضي ، حيث ان تكرار الأحداث والافعال نفسها، جعل من الماضي درساً وعبرة يجب اتخاذها للنجاح في الحياة. **اما النوع الثاني** تكرار الفعل (الحدث)، بثبوت الشخصية التي تقوم به، فنرى ان الشخصية تقوم بتكرار أفعالها نفسها، اما ضمن بناء سردي خاص، يعتمد التذكر او التحليل، او في بنية صورية تعرض رتابة الأفعال التي تقوم بها الشخصية او لغرض عرض ابعاد دلالية جديدة من تكرار الفعل نفسه من دون تغير، حيث ان صانع العمل يوظف تكرار فعل لشخصية البطل لأكثر من مرة[٦٥].

٢- تكرار صوت (اللازمة)هو عملية إعادة صوت معين أو استمراره مع تغير اللقطات والمشاهد، وعملية الإعادة هي توظيف صوتي لمقطع موسيقي أو حواري معين في أجزاء متفرقة من العرض، أما استمراره فنقصد بهه أن

التكرار يأخذ شكلاً متواصلاً مع تغيير الزمان والمكان في اللقطات، يعتمد هذه النوع على الشريط الصوتي، بتقسيماته، مستغلا الصور الذهنية التي يتم خلقها في ذهن المتلقي بفعل سلسلة الأصوات التي توصل المعنى المراد بثه، ولأجل هذا لابد من الاعتماد على دراسات (دي سوسير) في العلامة الصوتية والتي تعتمد على العلاقة بين الدال والمدلول، فهما وجهان لعملة واحدة، الوجه الأول، الدال، وهو " حقيقة نفسية، او صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها آذانه وتستدعي الى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية"[٦٦]، والصورة الذهنية هي الوجه الثاني من العلامة، اي المدلول، وهو " الصورة الذهنية التي تستدعيها سلسلة الأصوات هذه في ذهن المستمع.

ثالثاً: الجملة الحوارية:

يتميز الحوار في بنية العرض، بامتلاكه لمجموعة من السمات والصفات، التي تجعله مختلفاً بصورة كلية عن الحوار الاعتيادي، فالجملة الحوارية في الفلم هي وسيلة بلاغية غايتها احداث علاقات عاطفية وعقلية بين المتلقي والصورة المرئية، لان اللغة الحوارية "ليست مجرد ألفاظ ومعاني ولكنها تنطوي على الكثير من النواحي الموسيقية والوجدانية والخيالية ويتضمن ذلك ألوانا من الإيحاء والرمز والإيماءة"[٦٧]، فالصوت وتلوينه الذي يبرز نوع المضمون، هو الدال، أما المدلول فيوجد التصورات الذهنية التي توازي ذلك التلون الصوتي، فالشخصية المريضة تبرز بإيقاعها المتقطع، والبطيء، وهي تتلعثم بالكلمات، يصاحب ذلك مؤثرات السعال أو البكاء والحشرجة بالصوت، أو قد يدل الحوار عن الحالة النفسية والانفعالات التي تعتمل داخل الشخصية، فأهمية "الحوار الدرامي الذي يبزر وظيفتين رئيسيتين، دفع الفعل إلى الإمام والثانية الكشف عن الشخصيات"[٦٨]، فالحوار هو الدال، الذي يكون مباشراً في إيصال المعلومة او الفعل الصوتي، ليظهر المدلول عبر الصور الذهنية التي تتشكل. وتتحد الحوارات الدرامية بوجود عنصر او كلمة منطوقة لا مكتوبة وعنصر محسوس بشكل ذهني، وان محتوى الفكر الذي ينطوي عليه الحوار لا يكشف عن نفسه الا من خلال هذا الاتحاد، وبذلك تعمل مخيلة المتفرج على بناء احداث درامية كشف عنها الحوار وتبناها فكر المشاهد " ان الكلمة تفتح مجال التفكير ثم بلحظة تتحد مع المشهد كلاً من الخبرة وملاحظة الحياة البشرية"[٦٩]، والمستوى الدلالي للمؤثرات الصوتية لا يتجاوز تأثير الصورة المرئية المرافقة للمؤثر ومن ثم فأن المؤثر الصوتي يكون أحادي المستوى، أن وظيفة المؤثرات الصوتية، هي " خلق الجو العام ألا أنها يمكن أن تكون بصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى "[٧٠]، فعن طريق تجسد اللهاث وصوت الأقدام، تلك الأفعال في الصورة المرئية للعرض، يتضح المدلول من خلال الصورة التي تظهر بها هيئة ذلك الرجل ونوع ملابسه والإضاءة والمكياج المستخدم في رسم ملامح الشخصية.

١-**المؤثر الصوتي:** يعمل المؤثر الصوتي ايضا على ابراز جو المكان الذي يزيده حيوية وتجسيداً فيصبح مرة دال ومرة اخرى مدلولاً، فسماع اصوات منبهات السيارات القادم من خارج الكادر، يجلب الى ذهن المشاهد صورة الشارع المزدحم بالسيارات، وكذلك صوت الانفجار ودوي المدافع يعطي انطباعاً عن حقيقة الجو الذي يحيط ذلك المكان، او مشهد المرأة تجلس حزينة في غرفتها المطلة على البحر، نسمع على الشريط الصوتي صوت تلاطم أمواج

البحر، هذا التوظيف عبر عما يجيش في أعماق المرأة، أي تم توظيف المؤثر لايجاد استعارة وفي الوقت نفسه جلب المؤثر صورة ذهنية للبحر الهائج، فـ "المؤثر يميل الى توسيع الصورة خارج حدود الإطار"، فعند الاستماع إلى مؤثر صوت بكاء أو نواح فتاة ما من خارج كادر يمكننا بذلك التعرف عن الجو العام الذي يسود ذلك البيت.

٢-**الصمت:** للصمت استخدامات كثيرة فهو يطالعنا بوجوه عدة، كالصمت المطلق والحوار الصامت (غير المسموع) الصمت في الجملة الحوارية، والصمت شانه شأن أي عنصر صوتي أخر، يدل على طريقة معينة في توجيه الانتباه، غير أن ما يميزه عن بقية العناصر هو كونه يشكل رؤية محجوبة لما هو منظور، ولعل هذا هو سر روعة توظيفه. حيث ان العالم الخالي من الصورة هو عالم غير حقيقي من وجوه عدة وقد استغل بعض المخرجين الصمت بوصفها وسيلة سريالية للايحاء بحالات الغربة والحلم(٧١).

المبحث الخامس: التكرار المسرحي بين الازدواجية والتضخيم والالهام :

التكرار جوهري في المسرح إلى جانب الأشكال الارتجالية المسرحية الاخرى ، فيعرض الأداء المسرحي أمام جمهوره سلسلة من الأحداث التي تدرب عليها الممثلون وتمثيلها عدة مرات، فالتكرار أكثر من كونه مطلبًا عرضيًا للمسرح ، كونه مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالقيمة الجمالية، وقد تم وصف التكرار الناجح على سبيل المثال من قبل ستراسبيرك على أنه التحدي الأكبر للممثل من خلال اتقانه بوتيرة لا يمكن أن تلتقط بشكل واقعي الا في الوقت الفعلي للمحادثة وبالتالي تكشف مثل هذه الإخفاقات عن عدم القدرة على تكرار عملية معيشية عندما لا يتم تعليق المعرفة السابقة بالكامل للحدث المراد تمثيله او الفكره التي يصبو المشهد الى ايصالها الى المتلقي(٧٢). أما بالنسبة للجمهور، فمن المغري الافتراض أنه يتجاهل أو يجهل تمامًا حقيقة أنه يحضر فعل التكرار ، لكنها ربما تكون مبسطة، اذ يعرف الجمهور أن الممثل الذي يبكي الآن قد بكى في أداء الليلة الماضية أيضًا فإذا شاهد المتفرجون العرض مرة أخرى ، فسوف يرون الدموع تذرف في نفس اللحظة بالضبط في حال طُلب منهم ذلك، سيؤكد رواد المسرح أنهم مدركون تمامًا أن التكرار يحدث من خلال تجاهل الصعوبة التي يمثلها التكرار في فهم المسرح، فإننا نجازف بفقدان المفتاح المثير للاهتمام الذي يوفره لفتح أبعاد تفرد المسرح، من المحتمل أيضًا أن نتجاهل جانبًا يغذي افتتاننا المستمر بالمسرح ، وهو سحر كان يجب أن يتلاشى مع الواقعية المتزايدة التي أوجدتها السينما بسهولة(٧٣).

١ – **التكرار والتمرين والازدواجية:** من اجل بيان أفضل طريقة لوصف تكرار سلسلة من الحركات المخططة بدقة أو سلسلة دقيقة ومكتوبة جيدًا من النسخ المقلدة في المسرح، فاننا نحتاج أن نبدأ بفك الارتباط بين التكرار المسرحي وأشكال التكرار الأخرى ، مثل التمرين أو الازدواجية(٧٤). ويختلف التمرين عن الازدواجية ، ولكنه يتداخل معها أيضًا ، وهو مجرد نسخ حركات شخص آخر كأن يقوم مزورًا بصنع نسخة متطابقة من قطعة مجوهرات باهظة الثمن من خلال إعادة إنشاء الإجزاء التكوينية التي خلقتها فالازدواجية من هذا النوع – في حين أنها غير مرتبطة بتطوير مهارة – تشبه التمرين في كونها موجهة نحو الهدف، كما يمكن أن تثير عملية الازدواجية بعض الاهتمام وتشكل تحديات خاصة بها، ولكنها في حد ذاتها غير مهمة وربما تم الاستغناء عنها إن أمكن ولكن ما يهم هو إنشاء جوهرة متطابقة بغض النظر عن طبيعتها الآلية، تتضمن هذه الازدواجية أيضًا محاولة للعمل من عينة أصلية

من الناحية المثالية ، كان المزور سعيدًا لإنتاج الأصل نفسه مرارًا وتكرارًا بدلاً من تكرارها، فضلاً عن ان هناك أشكال أخرى مختلفة قليلاً من تكرار الأفعال: طفل يزعج أخته من خلال محاكاة حركاتها أو ترديد كلماتها، أو طاهٍ يطبخ طبقًا أعده في كثير من الأحيان ، أو عالم يكرر تجربة(٧٥).

٢-التكرار المسرحي والتضخيم الوجودي: بعد فصل التكرار المسرحي عن التمرين والازدواج، يمكننا الآن تحديد دوره وأهميته. في استقصاء حديث عن تجربة اللعب، اقترحت أن التمثيل يبهر ممارسيه والمشاهدين لأنه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتصيير معين للتجربة الذاتية، وهو ما تمت صياغته مرارًا وتكرارًا في الفكر الغربي الذاتية كما تم تحديدها مع مجموعة من الاحتمالات نحن ما يمكن أن نصبح وبناءً على ذلك، نحن مفتونون بالكيانات مثل الوقت أو المال، والتي يمكن أن توسع بشكل جذري المجموعة الكمية والنوعية من الاحتمالات التي تجعلنا نصل إلى ما نحن عليه(٧٦). يقدم التمثيل الدرامي مثل هذا الامتداد من خلال ارتداء سيرة ذاتية أخرى بطريقة مدروسة وممتدة زمنياً ومفصلة ، يقوم الممثلون بتوسيع إمكانياتهم بشكل جذري، وبالتالي تضخيم من هم وما هم لقد جادلت أيضًا أن الجمهور ليس بمعزل عن هذه العملية على العكس من ذلك، فإن الكثير من الجاذبية الجوفية التي تجذب المتفرجين إلى المسرح تتعلق بالمغناطيسية التي يمارسها التمدد الذاتي المسرحي لقد حاولت أيضًا إثبات تميز هذا النوع من التوسع مقارنة بأشكال أخرى من "العيش أكثر" من خلال الفن والأدب في هذه المقالة، أقترح أن التضخيم الوجودي يوفر طريقًا يمكن من خلاله شرح استيراد التكرار للممثل والجمهور في المقابل، يشكل التكرار من خلال طريقتين متميزتين تعميقًا مهمًا للمعنى المحتمل للتوسع الوجودي، والوجود الشخصي يمكن اختزاله جزئيًا إلى مجموعة من الاحتمالات، كما يتضمن التكرار المسرحي اكتشاف الفروق الدقيقة الجديدة المهمة الموجودة في الأحداث التي تبدو متطابقة كما تستدعي إعادة النظر في الاحتمال الخيالي المتجسد مثل هذا الاكتشاف النوعي نفس الجملة أو الإيماءة في نفس السياق مفتوحة للعديد من التصريفات الناجحة المختلفة لا يُجبر الممثل على الاعتراف فكريا فحسب، بل يجسد بنشاط عدم التجانس التجريبي الذي تحتويه لحظة متطابقة على ما يبدو هذا ليس مجرد نمط من "العيش أكثر" من خلال الفن بالمعنى المألوف للدخول إلى حقائق ممكّنة خياليًا، وعادة ما يتعذر الوصول إليها إنها دراسة للحظات الشديدة والمعيشية التي يتمتع فيها الممثل بفرصة لفحصها وإعادة فحصها التمثيل هو استكشاف للسمك الخفي للحاضر(٧٧).

٣-التكرار والإلهام: إن إدراك التكرار المسرحي على أنه يتيح استكشاف علاقة الفرد بالمحتوى الحي ونقله ، والدرجات المتفاوتة لتجسيد إمكانية ، يفتح عرضًا جديدًا غير لاهوتي لمعنى واحد محتمل للإلهام المسرحي(٧٨).

الإلهام – مصطلح ستراسبيرج – هو مفهوم محير من الناحية الفلسفية يعود "الإلهام" إلى الارتباطات الميتافيزيقية القديمة بين العواطف والنفس الاعتقاد بأن الشجاعة والطاقة يتم استنشاقها وزفيرها، وأن الآلهة يمكن أن تنفث هذه المعتقدات في البشر ومع ذلك، يمكن الحفاظ على بعض المتغيرات الصالحة معاصرة لـ "الإلهام" إن السبب وراء حث الفلاسفة على الاحتفاظ بالإلهام ضمن مفردات جمالية موثوقة بدلاً من إلقاءه في سلة مهملات المصطلحات الشعبية غير المجدية، متجذرًا في كل من الوظيفة الجوهرية التي يلعبها الإلهام (أو المصطلحات البديلة) في المشاهدة وفي الطريقة التي يميز بها الممثلون كثيرًا خبرة ما يشير الإلهام إلى ميزة مألوفة للغاية من

الناحية الجمالية لفنون الأداء نفس الأداء من قبل نفس الممثل يمكن أن يمتلك أو يفتقر إلى عنصر تنشيط حاسم بشكل ملحوظ، يشير الاستخدام الكتابي لـ"الإلهام" ككلمة تدل على الفعل الحرفي لبث الحياة في الإنسان يشير إلى وجود صلة بين الملهم والشعور بالحياة، عبور من الموت إلى الحياة هناك العديد من الكلمات القابلة للتبديل التي تقف أحيانًا في هذا الكيان "الطاقة"، "العاطفة الحقيقية"، "الكثافة"، "المشحونة" وننتقد العروض لكونها "ميكانيكية" أو "دقيقة ولكن بلا حياة" فان فنانو الأداء يختبرون هذا العنصر باعتباره تحريكًا لأدائهم وتحديد جودته بشكل حاسم وعلى الرغم من أنها ليست شرطًا ضروريًا ولا كافيًا للتمثيل الرائع، إلا أن الجمهور والممثلين يبحثون عن هذه الخاصية المراوغة في عيون المؤدي أو صوته أو حركته.لقد طور الفكر الغربي نهجين "للإلهام". يربط الأول الإلهام بقوة خارجية متجاوزة تعمل من خلال الممثل (في حالة المسرح) ، حيث تصل إلى الجمهور تمامًا مثل قوة المغناطيس (الاله) التي تصل إلى قطعة من الحديد (الجمهور) عبر قطعة حديد وسيطة مختلفة (الممثل). الثاني يفسر الإلهام كقوة داخلية يمكن للأفراد النادرون أن يأمروا بها في بعض الأحيان. لا يقول كلا النهجين سوى القليل عن ماهية الإلهام ، ويخبراننا المزيد عن مكانه ومن الذي يأمر به. كلا النهجين يدفعان المصطلح إلى المنطقة اللاهوتية ، مستوردين إلى الفن قوة غير دنيوية تحييه[٧٩].

٤- **عملية التكرار الموجهة نحو الأهداف** :يختلف التكرار المسرحي من هذا النوع عن التمرين أو الازدواجية فعلى الرغم من أنه ليس شكلاً من أشكال الممارسة التي يتم إجراؤها من أجل إتقان بعض المهارات، إلا أن التمثيل هو بالتأكيد موجه نحو الهدف بمعنى أنه يهدف إلى الحصول على استجابة معينة من الجمهور ومع ذلك، على عكس التمرين أو الازدواجية، فإن مثل هذه الاستجابات ليست هي "الكل" و"النهاية" للعمل كله قد يكون الممثل راضيًا عن الأداء حتى لو كان الجمهور نائما أو غافلًا أو فشل في الاعتراف ويتأثر بالخيارات الدقيقة، فقد تكون الممثلة غاضبة من نفسها لأنها حركت جمهورها بطريقة تعتبرها رخيصة أو فجّة أو عاطفية التمثيل لا يعتمد حتى على وجود جمهور خارجي قد ينشأ بعض أفضل تمثيل للفرد كجزء من التدريبات قد يظهر عندما يصبح المرء متفرجًا وحيدًا إنه نشاط يولد استجابة، وقد يكون مرضيًا أو مرضيًا داخليًا ومع ذلك، نظرًا لأهمية هذه المكافآت من الناحية المهنية، فهي ليست أسبابًا للتصرف قد يستمر الممثل في التمثيل حتى لو اشتبه في أنه لن يكون سعيدًا أبدًا بأدائه[٨٠]. في حين أن لها العديد من النتائج المرغوبة التي تساهم في حد ذاتها في القيمة الجمالية للأداء ككل ، فإن التكرار المسرحي ليس موجهاً نحو الهدف وصحيح أن بعض تمارين التكرار التمثيلية مصممة لغرس لفظي فارغ للنص من أجل تسهيل التشريع الصحيح لاحقًا التدريبات من هذا النوع موجهة نحو الهدف بنفس طريقة التدريبات الأخرى؛ يتم إجراؤها من أجل تحقيق اللوح العاطفي النظيف الذي يمكن أن يبدأ منه الاكتشاف المسرحي، كما يحدث شكل مختلف من التكرار المسرحي الموجه نحو الهدف (نادرًا) عندما يركز الأداء صراحة على التكرار، ولكن على عكس التمرين (المسرحي أو غيره) أو الازدواجية، التكرار المسرحي ليس وسيلة لهدف آخر التكرار المسرحي (سواء تم التدرب عليه أو أداؤه للجمهور) موجه نحو العملية إنه القدرة وفعل العيش من جديد التسلسل الذي تم سنه للأحداث[٨١].

الادعاء بأن التكرار المسرحي هو عملية – وليس تباينات موجهة نحو الهدف – تعمل، أولاً على أشكال التكرار التي يمكن الاستغناء عنها لهدف آخر وثانيًا، يميز هذا الادعاء التصرف عن أشكال التكرار" الميكانيكية" بمعنى أن يتم اختبارها فقط كوسيلة يتمثل الاختلاف بين حساسي النشاط الأداتي في أن الشخص قد يقوم بنشاط فعال أثناء خضوعه لتجربة مشاركة كاملة على النقيض من ذلك، فإن "الميكانيكية" تجسد إحساسًا بالخلو الداخلي الذي يصاحب الإجراء المنجز وقد تحمل الإجراءات الموجهة نحو الهدف مثل دفع الأوزان هذه الخاصية الميتة الإضافية لا يتم تقديرها في حد ذاتها وقد يتم إجراؤها شارد الذهن ما يهم هو أنها تحقق النتيجة المرجوة يختلف التكرار المسرحي عن كلا النوعين من النشاط الأداتي فهو ليس وسيلة، والعديد من الممثلين (وإن لم يكن جميعهم) ينكرون أنه يمكن أن يكون تجربة ميكانيكية من المؤكد أن التمثيل يمكن أن يتدهور إلى تقليد ما فعله الآخرون أو ما نجح الممثل في تحقيقه في الماضي ومع ذلك،في أفضل حالاتها، يتم تمثيل المشاريع، وفي الغالب يكون لقاء فريد من نوعه لأول مرة علاوة على ذلك، فإن الادعاء بأن التمثيل موجه نحو العملية يميزه عن أنواع التكرار مثل أنشطة الشيف أو المزور، وهي الأنشطة التي تنتج كائنًا مستقلاً تمثيل الممثل هو العمل، لا ينفصل عنه، ويختفي عند انتهاء العرض[٨٢]. وقد يعترض شخص ما على مثل هذا الفصل الحاد بين فن إنتاج الأشياء وفن الأداء وقد يجادل المرء بأن "كائن الممثل" هو الشخصية الخيالية التي تخلقها، وإذا تم تسجيل أدائها، فإننا نمتلك أيضًا كائنًا منفصلًا عن صانعها" لمعالجة هذا الاعتراض، نحتاج إلى التمييز بين الأداء المصور والتمثيل السينمائي تم تصوير كلاهما في فيلم ويمكن مشاهدتهما بشكل متكرر لكن في حين أن الأداء المسجل لمسرح ما يسجل لحظة كانت موجودة بغض النظر عن تصويرها، فإن التمثيل السينمائي يرتبط ارتباطًا جوهريًا بتصويرها يرتبط التمثيل السينمائي بشكل فني آخر (في الواقع ، مجموعة من الأشكال الفنية) مسؤول عن نسخ التمثيل إلى كائن مستقل[٨٣].

مؤشرات الاطار النظري:

١. التكرار في علم المعاني هو إعادة لفظة أو تركيب أو معنى، لغرض بلاغّي، نحو قوله تعالى: ﴿ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ﴾
٢. يعد التكرار في اللغة العربية من الظواهر الاسلوبية التي تستخدم لفهم النص الادبي، وهو مصطلح عربي كان له حضوره عند البلاغين العرب القدامى فهو في اللغة من الكر بمعنى الرجوع. ويأتي بمعنى الاعادة والعطف وكلمة "تكرار" لاتينياً معناها يحاول مرة اخرى ومأخوذة من "Petere" ومعناها يبحث، والتكرار احدى الادوات الفنية الاساسية للنص وهي تستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر.
٣. فلسفياً أن التكرار المادي يمتلك ذاتا متلقية وسرية لا تفعل شيئا، و، ولكن في داخلها الكل يصنع، وأن هناك تكرارين، والمادي هو الأكثر سطحية. ربما من غير الدقيق إسناد كل سمات الأخر إلى الذاكرة، حتى وإن فهمنا بالذاكرة الملكة المتعالية الماض محض، اختراعية بقدر ما هي تذكيرية. يبقى أن الذاكرة، هي الهيئة الأولى حيث تظهر السمات المتعارضة للتكرارين.

٤. مفهوم التكرار سيميائياً لا يتعارض مع مفهوم الوحدة والتنوع بل يشترك معه في خصائص كثيرة لتكوين بنية العمل الفني وتوضيح سماتها المرئية. اما التكرار تداولياً هو من بين أهم مباديء تنظيم العناصر في تكوين العمل الفني ويرتبط بالايقاع الذي يتم من خلاله التأكيد على عناصر بصرية بذاتها في ذلك العمل لتكوين وحدة العمل على شرط ان لا يكون تكرارا مملا.

٥. أن المسرح في مكنونه عمل إبداعي مهما تعددت تعريفاته، يستعمل الخيال في صناعة الفرجة ويوحي بالحقيقة وإن كانت نسبية، كما يعتبر المسرح الفن الذي يزاوج بين النص والعرض في غايته، وبين ازدواجية التلقي بين الممثل والجمهور وكذا مكان الأداء.

٦. إذا كانت العملية المسرحية وليدة تزاوج بين النص والعرض في العملية النقدية يجب أن تكون ملازمة لها في شقيها، أولا من ناحية الكتابة ثم من ناحية الإخراج، إذ يتحتم على الناقد أن يدرس العلاقة بين النص المقروء والنص المعروض فيكشف عن فهم المخرج النص وقدرته على استنطاق أفكار المؤلف، وكذا الكشف عن قدرة المخرج في اختيار عناصر العرض المسرحي ككل.

٧. العملية النقدية في روحها وليدة العملية المسرحية، ولا تكون إلا بها. وعلى المنبري لهذه العملية أن يتمتع برصيد ثقافي واسع عالي المستوى بين النظري والتطبيقي ليكون له باع في تطوير العملية المسرحية.

٨. الحركة النقدية هي غربال الأدب، وإن المسرح لا يكون رفيعا راقيا إلا إذا كان معه نقد يمين الصالح من الطالح ويتميز الخبيث من الطيب، وإن غابت الحركة النقدية الجادة فسيهيم المسرح إلى بئر سحيق من الرداءة و الضعف.

٩. النقد المسرحي يشمل في طياته أطر متعددة ومتنوعة، فهو يقوم بدراسة الحركة المسرحية نصوصا مكتوبة وعروضا مؤداة، كما يهتم النقد المسرحي بكتاب المسرح، ومخرجي العروض المسرحية والممثلين الذين يعدون الرابطة الأساسية بين نص المؤلف ونص المخرج. كما يهم النقد المسرحي بتاريخ المسرح، والمفاهيم والمصطلحات المسرحية، كل هذا يمكن أن يصدر في كتب أو محلات مختصة، كما يمكن أن تبث عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة.

١٠. في الاطر الفنية حددت الية التكرار بحسب العمل الفني ونوعه وخاصيته واسلوبه فقد يختلف توظيف التكرار في الاعمال الصورية عن الاعمال النحتية او مثيلاتها من الفنون التشكيلية الاخرى بحسب رؤية الفنان واسلوبه وطرق استخدامه للتكرارات ذات المعنى والفعل او كلاهما معاً.

الفصل الثالث: تحليل العينات

اولا: مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من (٥) عروض مسرحية قدمت في محافظات العراق المختلفة جمعتها الباحثة وحصرتها ضمن الحد الزماني للبحث.

ثانيا: عينة البحث:

تكونت عينة البحث من (٢) عروض مسرحية تم اختيارهم بطريقة قصدية بوصفها عينة للبحث كما مبين في الجدول ادناه وفقاً للمسوغات الاتية:

١- توافر الاقراص المضغوطة DVD.

٢- مشاهدة الباحثة لتلك العروض بشكل مباشر.

٣- توافر شروط لعرض بما ينسجم وهدف البحث.

٤- تنوع العروض بما يخدم الهدف العام للبحث.

ثالثا: منهج البحث:

اعتمدت الباحثة في تحليلها على المنهج الوصفي التحليلي طريقة لاستخراج النتائج وذلك لمناسبته لموضوعة البحث .

العينة رقم (١)

ت	اسم المسرحية	المخرج	اسم المؤلف	مكان العرض	سنة العرض
١	السندباد	احمد محمد عبد الامير	احمد محمد عبد الامير	بابل	٢٠١٩

حكاية المسرحية:

تتمحور القصة العامة للمسرحية حول شخصية (السندباد) والذي يمثلنا جميعاً من خلال استعراض ترحاله لأماكن متعددة ترسمها المادة الظلالية. فمن خلال الضوء والظل يذهب السندباد عبر خط مرسوم بمونتاج الى اماكن ارضية وسماوية مروراً بكل المخلوقات وعلى مر الازمان فيتم التعامل معها بطريقة المكس/ الكولاج الرقمي. تتكون المسرحية من تسع مشاهد بصورة عامة والاف الصور المسرحية والسينمائية بصورة خاصة.

التحليل:

المشهد الاول/ بمنظر للستائر المتعددة الالوان – الزرقاء والسوداء والبيضاء والتي تذعن ببداية الشغل المسرحي وتكوين شخصية ادائية تنتمي لعصر غابر عبر يد ذات حجم كبير وكأنها هي المسيطرة على هذه التكوينات التي تصنعها. ويتبين التكرار المرمز في حركات اليد وهي تكّون مجموعة التشكيلات هذه وفق حركات منمطة وذات تكرارية متسقة. هذه التكرارية في الحركة الظلية يمكن تتبعها بصورة مركزة جداً اذ ان مايم خيال الظل دائماً ما يبنى على مجموعة من الحركات التي تكون ذات قصد لإبراز الصيغة الجمالية بديناميكية التكرار اولاً ولإضفاء طابع من الشعور النفسي وفق المبررات التي يسمح بها الشغل العام المسرحي وبذلك تصبح الحركة المنمطة ذات ابعاد تسمح بتعدد القراءات والتأويلات وفق خصوبة خيال المتفرج عبر ما يطرح من تشكيلات جسدية وصورية تحمل صفة الرقمنة الحديثة ذات المزج المتجانس بين الصور الخلفية ذات التسجيل المسبق بالمونتاج والاداء الحي الذي تمثل

بالسندباد. ان مايم خيال الذي تشكل في هذه المسرحية يسمح بتكوين تكرارات مختلفة قد تكون ذو فعل تراتبي او وفق ارتجال معين يّكونه الممثل بما يسمح له الفعل الظاهر خلفه اي المتشكل بتلك الصور المسجلة.

المشهد الثاني/ انه الغوص في مجرات الفضاء الواسع الذي تم ترسمه بعناية فائقة من خلال الادوات المونتاجية حيث ارتفاع الممثل الى تلك العوالم ليصادف مجموعة من تشكيلات الفضاء من شمس ونجوم وقمر ويصادف انواعاً حتى من الحيوانات ويتجسد بعدها الشغل المسرحي بأستظهار احد القصور الفارهة وبحركة معروفة عن طريق المشي يتحرك اليها الممثل ليصادف باب يفتحه ويدخل الى ذلك القصر. ان الفيديوهات الاشهارية التي تم رسمها بتقنية الرقمنة تفصح عن الاثر الفعال الذي يمكن ان يحدثه الطرح الآني للفعل وبذلك يمكن عد التكرار كلازمة فعالة ذات امر مفروغ منه ولا يمكن التخلي في العمل اذ تصبح حركات الممثل/ المؤدي ذات تكرارية من خلال حركات المشي (المشي في نفس المكان) او حركات اليد عندما يركض او حركات الانفعالات الداخلية والخارجية متمثلة بمجموعة متفق عليها التي تكون معروفة اغلبها لدى المتلقي ويحتاج الى رؤية مركزة لمعرفة بعضها.

المشهد الثالث/ وبحركة ممنتجة على طريق السقوط الى الارض يسقط الممثل عابراً تلك الفضاءات العالية التي مر بها اول الامر عندما صعد، ليقع بعدها في منطقة مقفرة جرداء تتيبس فيها اوراق الاشجار ومن خلال ذلك الحدث يتبين لنا شخصية اخرى ترتسم بالابيض والاسود كأنها شخصية كارتونية اذ ترافق شخصية السندباد. هذه الشخصية الثانية تظهر بين الحين والاخر وكأنها مرافق اتخذ عدة شخصيات لا ترتسم معالمها التبريرية وذلك بسبب تعدد اداءاتها التمثيلية لكل مشهد اذ تظهر بصيغ متعددة و تكوينات تختلف من حين لأخر وفق تكرارية بعض الحركات. وبذلك تكون لصفة الوجود حيز مهم في تسلسل الاحداث من خلال السرد الرقمي اذ ان السندباد هنا قد عمل على قضية الانوجاد الذاتي في عالم العدم وهذا بطبيعة الحال يمكن رده الى مجموعة من الاحداث الواقعية والتي يمكن تبيانها من خلال تتبع الحدث المبني بتلك الصورة المؤفلمة/ المسرحنمائية اذ ان نظام الفيديو قد سمح رغم صعوبة التلقي، سمح بطريقة معينة وعن طريق مرجعيات فكرية ان تتولد تلك القراءة. هذا التباين الصوري للمشهد المتحرك سواء عن طريق المادة الفلمية او الاداء الحي من خلف الستارة ادى الى ان يكون هناك حدث فرجوي زمكاني متعدد الابعاد والقراءات.

المشهد الرابع/ هو الفراغ الوجودي وبأستمرارية الفعل المؤدى من خلال الالوان التي تظهر فيما بعد على شكل مربعات فهي تحمل دلالة الحياة اذ ان الممثل وبعد سقوطه يجد نفسه في فراغ طويل وعريض لا يتبين له اي حدود ولكن وبحركات المونتاج التي تنوعت نجد الممثل يتحرك وبسرعة كبيرة تارة يكون الحدث جانبي وتارة امامي وبعض الاحيان نرى عن طريق لقطة عين الطائر وبذلك يحدث التنويع في زوايا التصوير الفلمية التي تعطي انطباع بالقرب من الحدث لدى المتلقي مما يولد اثناء تنامي الحدث اننا امام حدث واقعي عبر ما يحمله المشهد من تأثيرات. اذ

تخرج لنا بعد ذلك الشخصية المرافقة لشخصية السندباد والتي تمثل الخوف لديه وبذلك عبر الحدث الذي يتدفق من خلال الركض الذي يقوم به السندباد نرى اننا امام قضية تمثل الجميع ليبقى ذلك الهاجس متغلغلاً نفوس المتلقين.

المشهد الخامس/ وبحركة استنساخية تتعد شخصيات ذلك الظل المرافق لشخصية السندباد وتصبح مجموعة . هذه المجموعة تستعرض عدة قضايا حياتية معاشة فنجد من خلالها ان السندباد قد انصهر مع تلك المجموعة ونراه يفعل ما يفعلون اذ ان هذا الانصهار في بوتقة واحدة بوحدة شاملة ادى الى ان يكون الحدث تكراري من خلال الحركات الجسدية ذات الايقاع الموسيقي الطقوسي فتمثل بحركات قبائل بدائية تستعرض مجموعة من مشاهد الحياة. ان هذا الاستعراض قد اشر لمجموعة من الثنائيات ابرزها هي الموت والحياة وكيفية ادامة تلك التمرحلات التي تتعرض لها البشرية من خلال ذلك السرد الصوري/ الرقمي/ البصري بامتياز.

المشهد السادس/ يتمحور هذا المشهد حول التعددية في التكرار اذ نرى ان هناك مجموعة من الاقنعة تظهر من زوايا مختلفة وهذه الاقنعة تقوم بعملها مع السندباد عن طريق مشاكسته بعض الاحيان واللعب معه في احيان اخرى وعبر هذا السرد الصوري يتم استنساخ الاقنعة لتظهر كل مرة بتكوين وتشكيل جديد يسهم في دفع الحدث الى الامام. هذا الاستنساخ لا يتم بالاقنعة فقط وانما بأذرع الممثل الذي يؤدي هذا الفعل فالتكرارية للفعل تتم بتعدد الاقنعة والاذرع مما يسمح بتقسيم الشاشة التي يظهر عليها الفعل الى عدة مستويات، هذه المستويات تتشكل بحركات معينة اغلبها يعتمد على التكرارية في الاداء. وبعد حركات مصارعة مع العين المتمثلة في القناع يسقطها جميعها.

المشهد السابع/ بعد الاحداث المتوالية ما بين الاستنساخ والتعددية والتكرار الادائي وما بين اثبات الذات يرى السندباد نفسه امام كم هائل من التقنية متمثلة بمواقع التواصل الاجتماعي (تلكرام- فيسبوك- واتساب...) ويرى عبر الحدث الرقمي ما آلت اليه التقدمية ولكن بلحظة معينة تظهر له طائرة وتبدأ بملاحقته يمنياً وشمالاً وتقذف عليه انواعاً من القذائف التي تحرق المدن التي يسير على شوارعها فتحدث بذلك فوضى عارمة يسببها ذلك التوحش الانساني جراء الاستخدام الخاطئ لأدوات الحروب. وبنفس التكرارية المباشرة من حيث تحرك الممثل من منطقة الى اخرى تتم تلك العملية بصورة ذات خلفية متعددة المشاهد المسجلة.

المشهد الثامن/ هذا المشهد يمكن ان يقرأ على انه الفعل الديني وما يمكن ان يكون له تأثير على القوى الشيطانية اذ تظهر تلك اليد التي تتحكم بالسندباد ونراه يعذبه داخل قضبان فلا يجد السندباد وسيلة غير الصلاة لمحاربة هذا الوحش/ الشيطان فنرى في الاخير انتصار السندباد على هذا المخلوق الذي يتحول اخر امر الى خفافيش تطير وتذهب بعيداً.

المشهد التاسع/ بتصوير الابيض والاسود وبصورة مباشرة يمكن نرى المقاربات ما بين مصير الانسان بشكل عام والانسان العراقي على وجه التحديد اذ ان هذا المشهد هو للشوارع العراقية بكل ما تحمله من الام ومأساة وحركة

فنرى السندباد يمشي في هذه الشوارع لتحدث الصدمة بعدها بأنفجار يهز تلك الشوارع لتتطاير بعدها الاجساد وتصعد الارواح بطريقة ممنتجة سينمائياً الى بارئها.

ومن خلال ما رسمته تلك الخلفية البيضاء من تتابع صوري رقمي يمكن عد الخطاب العام للعرض على قد جاء ضمن اشتغالات العرض الذي يهتم بمحنة الانسان ابتداء من اللحظة الاولى في الجنة لأدم ومن ثم اكله التفاحة التي بليت بها البشرية وهبوطه الى الارض وما صاحب هذا الهبوط من كثير من الاحداث التي ادت الى تتابع المحن والانسلاخات لدى الانسان ممثلة بشخصية السندباد على اعتبار ان هذه الشخصية هي المتنقلة بين الازمان والامكنة، استعرض من خلالها المخرج تلك الازمنة الغابرة وما آلت اليه مصائر البشرية بكثير من التكرار في الحركة الادائية وبتلك المقاربات التي عملها المخرج من الانسان العالمي الى الانسان العراقي هو قد ركز على المحن التي طالت الشخص العراقي والتي اصبح القتل والالم مسايراً له وبذلك تكون هذه القضية هي القضية الابرز. لقد صمم المخرج الكثير من الفضاءات المتعددة بأستخدام تقنية ٣D فضلا الافلام المصممة بما تقتضيه الرؤية الاخراجية وفق منطلقات اراد منها المخرج ان تكون ذات تأثير مباشر وفعال سواء على مستوى الشكل او المضمون التي ترجمت من خلال اداء الممثل الذي امتاز بكثير من الليونة والمران الكثير وهذا بالطبع ينبع من الاهتمام بتفاصيل كل حركة خلف تلك القطعة البيضاء التي خلقت عوالم سماوية/ ارضية متكاملة .

يمكن عد ان التكرار قد لعب دوراً كبيراً وهاماً في العرض اذ من خلاله تم تجسيد الكثير من التحولات الادائية التي صاحبتها الموسيقى بكل جزء من لحظات العرض وبذلك تصبح الموسيقى التي جاءت بتنويعات كثيرة جزء فعال ومؤثر كبير ضمن ديناميكية الصور المشهدية.

العينة رقم (٢)

ت	اسم المسرحية	المخرج	اسم المؤلف	مكان العرض	سنة العرض
١	شواطئ الجنوح	منعم سعيد	قاسم محمد	الديوانية	٢٠١٠

البنية او الحكاية المسرحية :

على أكوام من الطين وكأنها شاطئ عتيق مر عليه الدهر وجفت مياه وكانت هنالك سفينه مرت متهرئة مرت عليها مئات السنين يمر على ركامها نحات ليكتشف ان تلك السفينة كانت تحمل ارثا لحضارة بشرية متنوعة من رقم طينية وأثار لحضارات متعددة الا انها جنحت في هذا الشاطئ منذ مئات السنين فحاول ان يتمعن كثيرا فيها وفي تفاصيلها فيكتشف ان هنالك مجموعة من البشر قد غرسوا في هذا الطين ومعهم تراثه المتنوع فيحاول ان يعيد الحياة الى كل من في هذه السفينة حتى ان هنالك بعض الشخصيات التي ظهرت اجزاء منها على فنرات متهرئة بقرب السفينة إعادة اكمالها بطريقة النحت فإعادة الحياة بالتدريج الى اجزائها وبشرها وكذلك كل ما عليها من رقم

سلخ عنها الطين وأعادة حبال الأشرعة لتتحرك ومن ثم الشخصيات لتتحرك وكان يرافقه في كل محاولاته من يحاول ان يكون هو العنصر المخرب الى هذه المحاولات بشخصية وشخصية مزدوجة (تون) التي تمثلت بشخص توأم يتبعه حيوان خرافي يسلط ظلمه وقسوته على النحات والشخصيات التي انتزعها من الركام الطين وبرفقته حيوان اخر كأنه طير بشكل تنين اسود لأعاقة النحات من الوصول الى هدفه للوصول الى الحياة في هذه السفينة وشخوصها لكن أرادة النحات لتفاعله مع الشخصيات وخلق روح المحاولة لتحريك تلك السفينة باستمرار للوصول الى النتيجة النهائية ان السفينة تتحرك .

التشابه نوعان في الفنارات التي كانت موجوده بشكل عام كانت هنالك موجودة على جهة اليمين وعلى جهة اليسار ايضا كانت هنالك كتل متشابهة في العمق توزع على مساحة الفعل المسرحي اول مكان المسرحي المفتوح حيث كان العرض في مكان مفتوح اكوام من التراب تشابه في الكتل التشابه متطابق في الفنرات فكان الفنار الاول شكله من الطابوق غير المفخور (اللبن) واستدارة الفنر ايضا كانت الاستدارة متشابه في نفس المسافات والمساحة وكان موقعها من المكان المسرحي كانت ايضا موقعها في اطراف مقدمة المسرح من جهة اليمين واليسار الكتل كانت موزعه بشكل متوازن على مكانات المسرح من بينها مثلا اضافة الى الكتل كانت هنالك استخدامات للإضاءة الطبيعية استخدم النار في الإضاءة مجموعة من الصفائح تمت تعبئتها بالرمل وتمت التعبئة فوقها مادة (الكيروسين) وايضا وضعوا فيها مجموعة من الخشب ليتم الاحتراق طول العرض هذه ايضا موزعة في كل جانب اربع صفائح بلهب ناري طبيعي دلالات كل ما ذكره هي بالنسبة الى الفنارات هي التمييز او التعريف في المكان انه بحر متروك ما كانت متهرئة ومهشمه ورغم تشابه مكانتها ونوع المادة التي كانت مستخدمها في تأثيرها على المتلقي كان هنالك تشابه كبير اما الصفائح ليست امام المتلقي بل انها مغروسة في الطين حتى يتم المحافظة على عدم اطفاء النار فهذا النوع كان فيه تشابه ايضا في مصادر الإضاءة الطبيعية الحالة الاخرى الكتل التي كانت توزع ايضا كانت متشابهة في مواقعها حيث ان هذا الشيء وتكرار كان يخلق تنوعا كبيرا في العرض التكرار الشكلي الذي كان موجود في الكتل في الطبيعية في الفنارات والكتل الاخرى الموزعة على مكان الاداء التمثيلي رغم التشابه الذي كان موجودا فيها فهي كانت تنقلنا الى التنوع في هذا التشابه لأنه ليس تكرارا مملا وانما تكرار يبعث من تأمل عند المتلقي والدليل ان السنة الإضاءة الطبيعية (السنة النار) كانت هي التي يحركها الهواء فتحرك شكل الممثل لأنه مطلي في الطين فكانت تعطي حركه من الاشعاع او الانعكاسات الضوئية المتحركة على الجسم الثابت لذلك حتى وان كان هنالك تشابه في الحركة عند الممثلين او تمثل فكان يغيرها حركه السنه النار وانعكاسات الضوء ان هنالك كانت تكرار ايجابي اصبح هنا التكرار هو عمليه لتنويع الحركة داخل العرض حيث تم استخدام التكرار بطريقه الخاصة وكان هذا التكرار تكرار مقصودا لهدف ايجابي اذا كان في مشهد ما انه هنالك ممثلين على شكل مثلث بيدهم حبل استخدموه بشكل اخر ليعملوا فيه سفينة حركة مكرره جميعهم بحركة واحده لكن الإضاءة والشكل والطين

الذي كان موجود قاعدة في ذلك الاداء حيث كان الممثلين جميعهم مغروسين في الطين من فوق الى الاسفل الديكور كان جميعه مطلي من الطين ومغلف من

(الخيش) فكانت هذه الأشرعة ما تمت طلس الأشرعة والأعمدة الخشب والبوم السفينة المحطم جميعهم مطلي من الطين تماثل موجود في المكان وليس هنالك تماثل في استخدم المخرج التشابه في المكان ولم يستخدم التشابه في الشكل الهدف من ذلك هو الميزان سين وهنا التشابه انحسب تشابه ايجابي وليس سلبي للتكرار حصل تكرار متكرر في تفاصيل العمل هو باستخدام ماده الطين الطبيعي كخامه الممثلين اجسامهم مطليه بالطين قطع الديكور كانت مطليه بالطين أفعال الممثل الرئيسي (النحات) كان ينحت في ماده الطين حتى الحبال التي كانت تستخدم للدلالات على السفينة وتحريك الشراع والحبل السري للولادة فكانت هذه الحبال مغروسة في الطين حتى كانت عمليه تحريك الحبل وجر الحبل له علاقه بملمس الطين انزلاقه بين كفوف الممثلين هذا التكرار كان يبعث التأمل أما الرقم الطينية فكانت تستخدم في السينوغرافيا عباره عن مواد فخاريه مطليه بالطين اما الجلد فكان عليه رقع المخطوطة بكل لغات استخدم المخرج القائد جلد مكتوب عليها كلمات من جميع اللغات العالم القديمة كالمسمارية واللاتينية والصينية والهيروغليفية فاستخدمت في احد المشاهد وهنا كانت عمليه التكرار لأنها كانت مطليه في الطين واستخدمه ايضا استخدام الماء وهنا ايضا كان تكرار في المشهد الذي يرمي فيه الماء او يغسل فيه الممثلين ما يعتبر هذا تكرار جديد لتعميم فكره ومن اجل اظهار تنوع ما استخدم المخرج التضاد(الكونتراس)انه استخدم الطين واخراج جلد لاستخراج كتابه واستخدام الماء والهواء تكرر في حالتين استخدم المواد الطبيعية او الحالات الطبيعية في التكرار كما استخدم الهواء في مشهد تناثر الاوراق حيث كانت هنالك مجموعه من المراوح تدفع اكوام من الاوراق على المكان لكن هذه الاوراق وبمرور الزمن انها غرست في الطين واصبح شكلها جزء من الطين حيث هنا التكرار تحول من حاله الى حاله اخرى اي من الهواء الى الطين وكان التكرار الذي كان يستخدمه المخرج ليس ثابت وانما متحول والدليل على ذلك تحويل الاوراق البيض الى لون طيني والرقم الطينية تحولت الى جلد وهنا يبين التضاد الهدف منه ان يخلق المخرج وخز ذهنيا عند المتلقي للوصول الى الحالة الطقسية التي كان يقصدها المخرج كما استخدم المخرج اسلوب (البوتوه) ، اما الحالة الثانية الذي استخدمها فيها الهواء استخدم الطيارات الورقية بطريقة اخرى كانت على شكل تنين اسود يطير في المكان ويتفاعل مع الممثلين المقصود منه هو يؤدي فعل بدلالات سيميائية فيها تكرار وهي شخصيه العجوز الخرافي الذي كان يشبه العنصر الشر او عنصر الدمار وكان فكرة المخرج هنا الارض انه ليست مسالمة ولا الانسان كان مسالم ويحاول البشر تدمير هذه الارض وهم البشر نفسهم حيث كانت هنالك شخصية من الشخصيات تظهر بوجهين وهي شخصيه(التون) وهي من الاستخدامات الحديثة في المسرح العراقي وكان هذا (التون) ايضا كان فيه نوع من التكرار وكانت هنالك الشخصية هي نفسها متكررة بشكلين لكن ليس بنفس الشكل اذا كانت هنالك شخصية مزدوجة توأميه انها تدفع الى التأمل اكثر وبنفس الوقت تدفع بروح طقسيه الى

المتلقي اثناء التفاعل مع هذه التناقضات داخل الانسان هذا كان الجميع اعمال المخرج منعم السعيد هي صامته مسرح بصري كانت هنالك حالة من التكرار الايجابي في العرض المسرحي اذا كان التكرار في عروض منعم سعيد مختلفة عن باقي العروض بسبب انه هذا التكرار الذي يعمل منه المخرج اسلوب تأمل طقسيه الذي موجود فيه هو هدف لأجل الوصول الى نتائج جديده وافكار مستحدثه استنادا الى العناصر الطبيعية في العرض هي الماء والنار التراب والهواء العناصر الاربع هما اساس الفلسفة الكونفوشيوسية كفلسفة شرقيه بعيدة عن اساليب العرض الغربي فكان العرض هو استخدم هذا التكرار من اجل الوصول الى اسلوب جديد في العرض المسرحي وهو فن (البوتوه) وهنا التكرار اصبح تكرار طقسي ..المخرج هنا كانت فلسفته شرقية كما استطاع المخرج ان يبتدع بمسألة جديدة من التكرار مغايره لما يدور من عروض اخرى فهنا التكرار الغي نفسه واصبح جديد وبالنتائج ان الدلالات الى السيميائية العرض نقلت المتلقي من حالة المشاهدة الى حالة الانسجام الروحي وكانت هذه الدلالات عبارة عن خيوط وصل بين المبدع والمتلقي حيث كان النص هو قصيدة شعرية كتبها الكاتب قاسم محمد حيث وضع المخرج السينوغرافيا قبل كتابة النص ووضع السينوغرافيا الى العمل مبني على الفعل خالي من الكلمات استمر العمل عليه من ٢٠٠٥ وتم تدريب الممثلين على تقنية هذا النوع من العرض بأسلوب (البوتوه) وتوقف التمثيل الى ان كتب النص من قبل الكاتب قاسم محمد حيث وجدت تكرار هنا عندما كتب المخرج السينوغرافيا كتب لها نص الفكرة نفس الفكرة التكرار في الفكرة والتكوين تكوين الفكرة كانت قبل كتابه النص التكرار في فكرة السينوغراف وتطبيقها بالتماثل مع المؤلف كنص وعندما وصل النص الغيت كل الكلمات التي كتبت وتحولت الى أفعال في دعم الفكرة نفسها اذآ الفكرة مكرره بين السينوغراف والمؤلف والمخرج هنا كان الهدف منه هو التضاد اي الوصول الى الطقسية او التضاد ولذلك اصبح التكرار هو تكرار ايجابي وليس سلبي كان الممثلين عبارة عن اشخاص عراة ما عدا السراويل وكانت السراويل مطلية بالطين وكانت تشبه الجسد فكان هنالك تكرار ان كانت هنالك شخصية مختلفة وهي شخصيه(تون) وشخصيه (الوحش) الذي يسند او يحمي التون اما الممثلين الأخرين فكان عددهم ١٣ ممثل اثنان منهم شخصيه (التون) وشخصيه (الوحش) وكان ١١ شخص متشابه في اشكالهم واجسادهم كانت الفكرة من هذا الشيء هم يمثلون التراث البشري وأصل الانسان وايضا كفلسفة شرقية ان الخلق كانت تتحدث عن العناصر الاربع الهواء والماء والتراب والنار وكانت هذه ضمن اسس العمل كما ان الزمان والمكان في عروض منعم سعيد جميعها ومن ضمنها مسرحية شواطئ الجنوح لا يوجد زمان محدد ولا مكان محدد الاحداث العرض المسرحي وانما العرض يمكن هذا العرض بثلاث عيون العين الاولى يقدم العرض بتصور ان يقدم العرض ما قبل الف سنة وبتصور اخر بعين اخرى العرض الى ما بعد الف سنة وبعين الثالثة يقدم العرض الان بمعنى انها تصلح الى كل الازمان عروض منعم سعيد لأنها تعتمد على انسانية الاحداث وليس زمن الاحداث.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

اولاً: النتائج :

١- ان التكرار ارتبط بالشعر اكثر من غيره من مجالات الابداع الانساني لكون الوزن آلية عمل الشعر ومادة بنائه ولانه يحقق انسجاما وتناغما موسيقيا وبخاصة ما كان منه موزونا، وما الوزن – في حقيقة الأمر – إلا تكرار لتفعيلة ما وما النظم الا شعبة من التكرار كما يرى فليبي هامون اما جاكيبسون فيعتقد أنه أهم ملمح على الإطلاق اللغة الشعرية في كثير من اللغات بينما يرى لوتمان ان (البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية) وقد يكون على مستوى الصوت والتركيب النحوي وقد يصبح مفتاحا لفهم وتفكيك بناء القصيدة .

٢- بعد ان فاضت منتجات الادب بالتكرار تسربت الى الفلسفة فكان لابد لمن يتعاطى الفلسفة ان يتعامل معها وفق تساؤلات الفلسفة ومراميها التي تمتاز بها عن سواها من مجالات البحث الانساني ولذا فهي تنظر الى اسباب وجود التكرار وتبحث عن نتائجه و تحاول ان تمنح كل تكرار شخصية قائمة ومنفصلة بذاتها ولكن نلاحظ ان الفلاسفة الأوائل تناولوا هذا الموضوع بطريقة تقترب من طريقة الادباء ومع تعقد البحث الفلسفي وتطوره ظهرت اعمال اكثر اصالة بالنسبة للفلسفة فيما يخص التكرار وعلى راس تلك الاعمال نظرية العود الابدي للفيلسوف الالماني فريدريك نيتشة .

٣- موقف الفن من التكرار يستدعي التدقيق فبرغم انه يستخدم هذه التقنية ويقوم بتوريثها عبر التلقين الا ان الطموح الفني يطالب بالتجديد والبحث عن اساليب جديد فان ارنولد هاوزر يدعي أن ليس هناك من وسيلة امام الفنان لتحاشي التنميط والأخذ بما هو سائد الى حد ما وهو ما يعني التكرار .

٤- يمكن القول إن الأساليب الفنية تتشابه الى درجة ان يشعر الدارسين بوجود تكرار لمفردات وجزئيات الفن عموديا في الزمان وافقيا في المكان وكذا وجود استنساخ لتجارب فنية وتماثل في الارهاصات التي تسبق ذلك الا انها سرعان ما تستهلك وتبتذل وتظهر الحاجة الملحة للتجديد والابتكار ذلك ان الفن في جوهره يسعى الى التحرر وينزع نحو التغيير وعدم الاستنساخ ولان كل عمل فني يجاهد لصناعة تفرده وخصوصيته وبالتالي فهو ينظر الى التكرار بحذر والتطورات التي حدثت في الفن هي نقلات نوعية في مجملها والعمل الفني الناجح لا يقصد التكرار بنية مسبقة بل بعفوية لا تهدف الى استنساخ ما سبق من تجارب لان لكل عمل فني ظروف انتاجه الخاصة والتي لا يمكن ان تتشابه مع غيرها .

٥- تعاملت السيميائية مع التكرار وفق انظمتها التي تتعامل مع انساق العلامات وتناولتها ككل.

ثانياً: الاستنتاجات

١. هناك عناصر في العرض المسرحي اكثر اثارة ومدعاة للفت نظر المتلقي وعلى صانعي العرض المسرحي تحديدها وتوظيفها في التكرار.

٢. ان تكرار جملة الأفعال والأحداث في البنى السردية يؤدي الى معانٍ كثيرة تظهر بشكل متزامن مع عملية التكرار، فضلاً عن الوظائف الأساسية التي يقوم عليها التكرار مثل وظائف التنبيه والتأكيد... الخ، وذلك بسبب المدلول التماثلي في الشكل الايقوني الصوري مع كل عملية تكرار للحدث نفسه.

٣. ان تأثير التكرار يأتي من ارتباطه الذهني في عملية التلقي، أي ان التكرار لا يتمثل واقعياً، بل هو بناء ذهني محض ولاسيما ان التكرار "تقنية بلاغية هامة وتتمثل في تكرار كلمة او اكثر او جملة او فقرات وكثيراً ما يستخدمه الشعراء والكتاب لعكس ابعاد نفسية وذهنية داخل النص نفسه.

ثالثاً: التوصيات

١. ان التكرار بحد ذاته وسيلة وليس غاية ولذا يجب التعامل معه على هذا الاساس، وهو سيف ذو حدين اذ يمكن ان يصبح عاملا سلبيا في العرض المسرحي وهناك امكانية واحتمالية كبيرة ان يفقد المتلقي رغبته وعندها سيكون من الصعب شد انتباهه مرة اخرى .

٢. يجب ان يستخدم التكرار بنسبة مدروسة بلا افراط يوصل المتلقي الى الملل او تفريط يضيع فرصة لأحداث تأثير ضروري في نفس المتلقي، كما يحتاج الى مؤهلات لغوية وبلاغية متميزة اضافة الى اتقان توظيف السينوغرافيا .

٣. ان التكرار ليس نظاما او نسق جامد غير قابل للتغير او التطور، لذا لابد من ان يتم توطيد نسق معين من انساق التكرار حتى يتم ولادة اخر يتجاوزه او يكسره.

٤. توظيف التقنيات الحديثة في صناعة تكرار ناجح من برامج رقمية ومناورة بالضلال والاضاءة والموسيقى .

٥. عدم الاكتفاء بالاعتماد على الحس الداخلي لصانعي العرض المسرحي في صناعة تكرار ما واللجوء الى تمثل تبادل الادوار او عكس الادوار (السيكودراما) لإدراك مدى نجاح وجدوى التكرار وهذا يقودنا الى الحديث عن المستوى الثقافي للمتلقي التي يجب ان تؤخذ بنظر الاعتبار والامزجة والميول.

رابعاً: المقترحات:

١- اجراء دراسة للتكرار الموسيقي في عروض المسرح الاوروبي الحديث.

٢- دراسة التكرار في عروض المسرح الاوروبي المعاصر.

الهوامش :

(١) ابن منظور، جمال الدين محمد: لسان العرب، ج ٣، ط٣،دار صادر، بيروت، ١٩٩٤،ص٣٥٣-٣٥٧.
(٢) الزمخشري محمود: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، ج ٢، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨،ص٨٠.
(٣) صلاح إسماعيل : فلسفة العقل ، دراسة في فلسفة مول، دل، دار نباء الحديثة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٢٩.
(٤) التكاثر، ٣-٤.
(٥) ابن منظور، العلامة أبي الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور ، لسان العرب، بيروت، دار صادر ، ١٩٩٠م، ص١٣٥.
(٦) السابق جروان، قاموس الرائد، مادة التكرار، الإصدار الأول، الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي،الأمارات العربية المتحدة، دار السابق ، ١٩٧٠ ، ص٤٥.
(٧) Oxford Learner's Dictionaries : Oxford University Press is a department https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/current_١
(٨) السابق جروان، قاموس الرائد، مادة التكرار، المصدر السابق، ص٥٦-٨٧.
(٩) القباني، دنيا: وظائف التكرار لتعميق المعنى في بنية السرد الفلمي ، جامعة بغداد ،مكتبة الروضة الحيدرية، ٢٠٠٥، ص٥.
(١٠)القاضي الجرجاني ، التعريفات ، تحقيق : نصر الدين تونسي ، شركة القدس للتصوير ، القاهرة ن مصر ، ط١ ، ٢٠٠٧ص١٣ .
(١١)محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة ، عالم الكتب الحديث ، بيروت ، لبنان ط٢٠١٠، ص ٢٠٠.
(١٢) كتاب سيبويه (تحقيق عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت)، ص. ٨٣-٨٤.
(١٣) فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد)، ص. ٥٥.
(١٤) سورة النساء / الاية ٢٠.
(١٥) معجم اللغة العربية المعاصر، ص. ٢٠
(١٦) التكاثر : ٤ .
(١٧) علي أسماعيل الجاف: التكرار أهميته وأنواعه ووظائفه ومستوياته في اللغة، مقالات تل السقف، ٢٠١٢، ص٦-٧.
(١٨) عبد الكريم شبرو : التناص في شعر محمد العيد ال خليفه ، مجلة علوم اللغة العربية وادابها ، العدد الخامس، ٢٠١٣، ص١٢٩.
(١٩) الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، ج٢ ،ص٣٨.
(٢٠) جيمس فريزر ، أدونيس أو تموز ، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات ،ط١٩٧٩،٢)،ص١٦.
(٢١) فاضل عبد الواحد علي ، سومر ، أسطورة وملحمة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٧)، ص١١٤.
(٢٢) جيل دولوز: الاختلاف والتكرار ،ترجمة وفاء شعلان، مراجعة جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩ ،ص٥٢٥-٥٥٠.
(٢٣) جيل دولوز: الاختلاف والتكرار ،مصدر سابق ، ص٥٢٦.
(٢٤) سورين كير كجارد: التكرار مغامرة في علم النفس التجريبي، مصدر سابق،ص٢٥٥.
(٢٥) جيل دولوز: الاختلاف والتكرار ،مصدر سابق ، ص٥٢٧.
(٢٦) عصام عبد السلام،اساليب التكرار في لغة الحداثة الشعرية في سورية،ط١،عمان:دارالمعتزللنشر،٢٠٢٠،ص١٥.
(٢٧) الحمامي،نجوى صديق:البناءالنفسي للايقاع في الرسم،مجلة الاكاديمي،الغدد(٢١)المجلدالسادس،كلية الفنون الجميلة،١٩٩٨،ص٧٩,٨٠
(٢٨) عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، دط، ٢٠٠٩، الجزائر، ص٧٥.
(٢٩) ينظر : المرجع نفسه، ص ١٨.
(٣٠) ميشال ريفاتير، دلالية الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط١، ١٩٩٨، المغرب، ص ٧٥، نقلا عن عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص ٤٢.
(٣١)عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص ٤٢.
(٣٢) كوهن، جان النظرية الشعرية (البنية اللغة الشعرية واللغة العليا)،تر،أحمدرويش،دارغريب،ط١،٢٠٠٠،القاهرة،ص٤٥٨،٤٥٧.
(٣٣) س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ترجمة، الدكتور شفيع السيد، والدكتور سعد مصلوح دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ٢٠٠٣، القاهرة، ص ٣٢٠، ٣٣١.
(٣٤)س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ص ٣٤١.
(٣٥) عرفان سامي، نظرية الوظيفة في العمارة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١، ١٩٦٦، ص٥٥.
(٣٦) احمد حسن عيسى، الابداع في الفن والعلم ، عالم المعرفة ، سلسلة تصدر عن المجلس الوطني،الكويت،العدد٣٤، ١٩٩٠م،ص٨٤.
(٣٧) هاوزر،ارنولد، فلسفة تاريخ الفن، ت:رمزي عبده،مراجعة زكي نجيب،الهيئةالعلمية،مطبعةجامعةالقاهرة،ط١،١٩٦٨م،ص٣٩٣.
(٣٨) شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٨٧، العدد١٠٩، ص١٠٢.

(٣٩) Kerbrat-Orecchioni, Catherine, «Pour une du dialogue théâtral, in Pratiques, N° ٤١, mars ١٩٨٤.p١٤٢.
(٤٠) محمد بن حمودة ، قضايا الأستيطيقا من خلال النصوص ، سلسلة مفاهيم ، دار الحامي،صفاقس،تونس،٢٠٠١،ط١،ص٦٥.
(٤١) العبيدي اسماعيل، التكرار في الرسم العراقي المعاصر، رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة،١٩٩٧م،ص٦٣.
(٤٢) ظاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص ١٦٩.
(٤٣) جاب الله أحمد، العلامة والعمل المسرحي،الملتقى ٣،منشورات جامعة بسكرة،دار الهدى،عين مليلة،الحرائر،٢٠٠٢،ص١٣٤.
(٤٤) حسن الغرفي: حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠ ،ص٨٥.
(٤٥) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط١ ،١٩٩٩ ، ص٧.
(٤٦) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، د ت ط ، ص٢١.
(٤٧) بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، د ت ط، ص١٢٠.
(٤٨) أحمد مداس : تأويل التكرار في شعر فدوى طوقان الثورة والرفض ، مجلة المخبر ، العدد١١، ٢٠١٥ ص٢٠٥-٢٤٥ .
(٤٩) الغذامي ، عبد الله ، قراءة القصيدة الحرة ،الأقلام، العدد ٥-١٩٩٨-ص٩.
(٥٠) تودروف،ت ، نظرية المنهج الشكلي – ت: إبراهيم الخطيب– مؤسسة الأبحاث العربية–بيروت ،١٩٨٢ص١١.
(٥١) الغذامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير – النادي الأدبي الثقافي – جدة – السعودية ١٩٨٥،ص٥٦.
(٥٢) القباني، دنيا: وظائف التكرار لتعميق المعنى في بنية السرد الفلمي ، مصدر سابق، ص٦.
(٥٣) عبد الله إبراهيم : التفكيك: الأصول والمقولات – الناشر: عيون المقالات – الدار البيضاء، المغرب١٩٩٠م،ص٨٠.
(٥٤) الغذامي – مصدر سابق ص٥٥.
(٥٥) سورين كيركجارد:التكرار مغامرة في علم النفس التجريبي،ترجمةمجاهدعبد،تحرير:محمدحسين،دارالكلمة،ط١،٢٠١٣،ص٦١.
(٥٦) نوريس ، كريستوفر، التفكيكية ، النظرية و الممارسة ، ت: د. صبري محمد حسن – دار المريخ – الرياض١٩٨٩، ص١٧ .
(٥٧) عبد الله إبراهيم، التفكيك، الأصول والمقالات – مصدر سابق، ص٨٥.
(٥٨) سارة كوفمان – روجي لابورت / مدخل إلى فلسفة دريدا – مصدر سابق، ص١٣.
(٥٩) عبد الله ابراهيم، بنية الرواية والفلم.. قراءة في التناظر السردي، مصدر سابق، ص ١١٦.
(٦٠) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب،ط١،١٩٩٠،ص١٥٥.
(٦١) عبد الله ابراهيم، بنية الرواية والفلم.. قراءة في التناظر السردي، مصدر سابق، ص ١١٦.
(٦٢) جيروم ستولينز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، ط٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١)، ص٣٥٦.
(٦٣) رولان بارت، التكرار في الأدب، ترجمة نجم باعشيق، ع (١٨-١٩)، (بيروت: مركز الإنماء القومي، شباط١٩٨٢)، ص ١٩٧.
(٦٤) مطاع صفدي، البلاغة في الادب العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، (بيروت: مركز الإنماء القومي، ع (٦٨-٦٩)، ص ٩.
(٦٥) لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد لنشر، ١٩٨١)، ص ٤٦٠.
(٦٦) سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى السيميوطيقيا،مصدر سابق، ص ١٩.
(٦٧) مجلة الفن الاذاعي، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، عدد ٢٢، يناير، ١٩٦٢)، ص١٣.
(٦٨) مجلة الفنون الاذاعية، (بغداد: منشورات معهد التدريب الاذاعي والتلفزيوني، ع١٢، ١٩٧٧)، ص١٦.
(٦٩) غيورغي غاتشف، الوعي والفن، تر نوفل نيوف، (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠)، ص ٩٤.
(٧٠) لوي دي جانيتي، مصدر سابق، ص ٢٦٤.
(٧١) القباني، دنيا: المصدر السابق، ص٥٠.
(٧٢) Tzachi zamir: Theatrical Repetition and Inspired Performance ,The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume ٦٧, Issue ٤, November ٢٠٠٩, Pages ٣٦٥–٣٧٣.
(٧٣) Michael Goldman relies on “energy” in his discussion of acting; The Actor's Freedom: Toward a Theory of Drama (New York: Viking Press, ١٩٧٥), p. ٥.
(٧٤) Compare J. R. Roach, The Player's Passion: Studies in the Science of Acting (University of Michigan Press, ١٩٩٣), pp. ١٦–١٧.
(٧٥) R. B. Onians, The Origins of European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate (Cambridge University Press, ١٩٨٨ [١٩٥١]), pp. ٥٠–٥٢.
(٧٦) Deborah Pollard :Entanglements with Time: Staging Stasis, Repetition and Duration in the Theatre ,University of Wollongong University of Wollongong Thesis Collection ١٩٥٤-٢٠١٦ ,p٩٨.
(٧٧) Tzachi zamir: Op cite ٣٦٧.
(٧٨) ibid p٦٦.
(٧٩) Suzanne Little: Repeating Repetition, Journal Performing Arts,Vol٢٠,٢٠١٥Is٥: On Repetition Journalhomepage https://doi.org/١٠.١٠٨٠/١٣٥٢٨١٦٥.٢٠١٥.١٠.p٣٠.

(٨٠) Suzanne Little: Op cite .p٣٣.
(٨١) Heathfield, Adrian (٢٠٠٠) 'End Time Now', in A. Heathfield (ed.) Small Acts: Performance, the millennium and the marking of time, London: Black Dog, pp. ١٠٤–١١.
(٨٢) Kierkegaard, Søren ١٩٦٤ Repetition: An essay in experimental psychology, trans., New York: Harper.
(٨٣) Schneider, Rebecca (٢٠٠١) 'Performance Remains', Performance Research, ٦(٢): ١٠٠–٨.

المصادر ومراجع البحث:

١. سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، تاريخ ووصف موجز لابرز اعمال المؤلفين والمخرجين والمصممين، مجموعة دار الهنا للعمارة والفنون ، بغداد ، ٢٠٠٩.
٢. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين بن مكرم المصري ، لسان العرب، بيروت،دار صادر،المجلد٥، الرقم ٣٢١٢، ١٩٩٠م.
٣. أحمد أمل، نظرية في الإخراج المسرحي، طبعة ٢٠٠٩، م.
٤. احمد حسن عيسى، الابداع في الفن والعلم ، عالم المعرفة ، سلسلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، العدد ٣٤، شباط ١٩٩٠م.
٥. أحمد مداس : تأويل التكرار في شعر فدوى طوقان الثورة والرفض ، مجلة المخبر الجزائري، العدد١١، ٢٠١٥ .
٦. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
٧. تودروف،ت ، نظرية المنهج الشكلي – ت: إبراهيم الخطيب– مؤسسة الأبحاث العربية–بيروت ،١٩٨٢.
٨. جاب الله أحمد، العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى ، عين مليلة، ٢٠٠٢.
٩. جاسم، سعد هادي: التكرارية في النحت العراقي المعاصر –دراسة تحليلية، رسالة غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، الروضة الحيدرية ، العراق ، ٢٠٠٤ .
١٠. جيروم ستولينز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، ط٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١).
١١. جيل دولوز: الاختلاف والتكرار ،ترجمة وفاء شعلان، مراجعة جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ٢٠٠٩ .
١٢. جيمس فريزر ، أدونيس أو تموز ، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات ، ط٢، ١٩٧٩).
١٣. حسن الغرفي: حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠ .
١٤. الحمامي،نجوى صديق:البناءالنفسي للايقاع في الرسم،مجلة الاكاديمي،العدد(٢١)المجلدالسادس،كلية الفنون الجميلة،١٩٩٨.
١٥. رولان بارت، التكرار في الأدب، ترجمة نجم باعشيق، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع (١٨–١٩)، (بيروت: ،١٩٨٢).
١٦. الزمخشري محمود: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، ج ٢، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.
١٧. زيما ، بيير ف – التفكيكية – دراسة نقدية – المؤسسة الجامعية للدراسات – بيروت – ١٩٩٦.
١٨. س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ترجمة، الدكتور شفيع السيد، والدكتور سعد مصلوح دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ٢٠٠٣، القاهرة.
١٩. السابق جروان، قاموس الرائد، مادة التكرار، الإصدار الأول، الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي،الأمارات العربية المتحدة، دار السابق ، ١٩٧٠ .
٢٠. سارة كوفمان – روجي لابورت، مدخل الى فلسفة دريدا، ترجمة : إدريس كثير، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١م، ط١.
٢١. سوالمي الحبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، جامعة وهران ، الجزائر ، ٢٠١١.

٢٢. سورين كير كجارد: التكرار مغامرة في علم النفس التجريبي، ترجمة مجاهد عبد المنعم ، تحرير: محمد حسين عنيم، مكتبة دار الكلمة ، ط١، ٢٠١٣.

٢٣. شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، سلسلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، كانون الثاني ١٩٨٧، العدد١٠٩.

٢٤. فكتور شلوفسكي ،: كاتب و ناقد روسي ولد عام ١٨٩٣. من جماعة الشكلانيين الروس .لتفاصيل اكثر ينظر رضوان القضماني. "شكلوفسكي (فكتور بريسوفيتش)، دار صادر، لبنان ، ١٩٩٩.

٢٥. صلاح إسماعيل : فلسفة العقل ، دراسة في فلسفة مول، دل، دار نباء الحديثة، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢٦. عبد الكريم شبرو : التناص في شعر محمد العيد ال خليفه ، مجلة علوم اللغة العربية وادابها ، العدد الخامس، ٢٠١٣.

٢٧. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط١ ،١٩٩٩.

٢٨. العبيدي اسماعيل، التكرار في الرسم العراقي المعاصر، رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة،١٩٩٧م.

٢٩. عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، د.ط، ٢٠٠٩، الجزائر.

٣٠. عرفان سامي، نظرية الوظيفة في العمارة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١، ١٩٦٦.

٣١. عصام عبد السلام،اساليب التكرار في لغة الحداثة الشعرية في سورية،ط١،عمان:دارالمعتزللنشر،٢٠٢٠.

٣٢. علي أسماعيل الجاف: التكرار أهميته وأنواعه ووظائفه ومستوياته في اللغة، مقالات تل السقف، ٢٠١٢

٣٣. عبد الله الغذامي ،: الخطيئة والتكفير – النادي الأدبي الثقافي – جدة – السعودية ١٩٨٥.

٣٤. عبد الله الغذامي ، ، قراءة القصيدة الحرة ،الأقلام، العدد ٥-١٩٩٨.

٣٥. غيورغي غاتشف، الوعي والفن، تر نوفل نيوف، (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠).

٣٦. فاضل عبد الواحد علي ، سومر ، أسطورة وملحمة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٧).

٣٧. فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد).٢٠٠٠.

٣٨. القاضي الجرجاني ، التعريفات ، تحقيق : نصر الدين تونسي ، شركة القدس للتصوير ، القاهرة ن مصر ، ط١ ، ٢٠٠٧.

٣٩. القباني، دنيا: وظائف التكرار لتعميق المعنى في بنية السرد الفلمي ، رسالة غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ،مكتبة الروضة الحيدرية،٢٠٠٥ .

٤٠. كوهن، جان النظرية الشعرية (البنية اللغة الشعرية واللغة العليا)، ترجمة، أحمد درويش، دار غريب، ط١، ٢٠٠٠، القاهرة.

٤١. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد لنشر، ١٩٨١).

٤٢. مجلة الفنون الاذاعية، (بغداد: منشورات معهد التدريب الاذاعي والتلفزيوني، ع١٢، ١٩٧٧).

٤٣. محمد بن حمودة ، قضايا الأسيتيطيقا من خلال النصوص ،سلسلة مفاهيم ،دار محمد علي الحامي،صفاقس،تونس،٢٠٠١،ط١.

٤٤. محمد بنيس: ٍ الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، في الشعر المعاصر، دار توبقال ، الدار البيضاء،المغرب،ط١٩٩٠،١.

٤٥. محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة ، عالم الكتب الحديث ، بيروت ، لبنان ط٢٠١٠.

٤٦. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان/المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ت ط.

٤٧. مطاع صفدي، البلاغة في الادب العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، (بيروت: مركز الإنماء القومي، ع (٦٨-٦٩).

٤٨. ميشال ريفاتير، دلالية الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط١، ١٩٩٨، المغرب.

٤٩. نوريس ، كريستوفر، التفكيكية ، النظرية و الممارسة ، ت: د. صبري محمد حسن – دار المريخ – الرياض١٩٨٩.
٥٠. هاوزر، ارنولد، فلسفة تاريخ الفن، ت: رمزي عبده جرجيس، مراجعة زكي نجيب محمود، الهيئة العامة للكتاب العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.
٥١. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، دط، ١٩٩٥، بيروت.
٥٢. Compare J. R. Roach, The Player's Passion: Studies in the Science of Acting (University of Michigan Press, ١٩٩٣)
٥٣. Deborah Pollard :Entanglements with Time: Staging Stasis, Repetition and Duration in the Theatre ,University of Wollongong University of Wollongong Thesis Collection ١٩٥٤–٢٠١٦
٥٤. Heathfield, Adrian (٢٠٠٠) 'End Time Now', in A. Heathfield (ed.) Small Acts: Performance, the millennium and the marking of time, London: Black Dog, pp.
٥٥. Kerbrat–Orecchioni, Catherine, «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral, in Pratiques, N°٤١,mars١٩٨٤.
٥٦. Kierkegaard, Søren (١٩٦٤ [١٨٤٣]) Repetition: An essay in experimental psychology, trans. Walter Lowrie, New York: Harper.
٥٧. Michael Goldman relies on "energy" in his discussion of acting; The Actor's Freedom: Toward a Theory of Drama (New York: Viking Press, ١٩٧٥).
٥٨. Peeters, Benoît (٢٠١٢). Derrida: A Biography. Polity. Pp٩٠.
٥٩. R. B. Onians, The Origins of European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate (Cambridge University Press, ١٩٨٨ ,٩٥١]).
٦٠. Schneider, Rebecca (٢٠٠١)'Performance Remains', Performance Research, ٦(٢):١٠٠–٨
٦١. Tzachi Zamir: Theatrical Repetition and Inspired Performance ,The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume ٦٧, Issue ٤, November ٢٠٠٩.