

تقنية الحركة في فن التمثيل الصامت في العراق

م.م. احمد محمد عبد الأمير

مشكلة البحث :

التمثيل الصامت ، فن طرازي خاص ، يتعلم فيه الممثل كيفية الأداء والتعبير الحركي الصامت وتوظيف قدراته الجسدية لتشخيص الحدث الدرامي 00 طرازيته ناشئة من خصوصيته المستمدة من طبيعة أسلوب الأداء الحركي (آلية عمله) المميز بالحركة المجازية المجردة والتكبير والمبالغة في التعبير والتصور الدرامي ، في فضاء مسرحي خاوي - عادة - من قطع الديكور أو المناظر المسرحية أو الإكسسوارات أو المكملات الأخرى للعرض اللفظي . هذه الخصوصية أصبحت تقنية (آلية عمل) أو أسلوب أداء حركي داخل بنية التمثيل الصامت 00 اكتسبها ، أو اتسم بها كعرف ، عبر حقب وأجيال مسرحية متعاقبة ، واشترك تاريخي مع فنون الحركة والتعبير الجسدي ، والتطور الزمني للغة الإيماءة وباعتبارها جزء من ثقافة الشعوب ولغتهم وعاداتهم .

يتطلب هذا الفن دراسة واعية ودراية علمية بأصوله وأعرافه المستندة على خصوصية تقنية الحركة في التعبير الدرامي ، دون استخدام الكلام ، كما أن دراسته تمد الممثل طريقة الأداء الإيمائي وخلق الإيهامات الحركية والتعبير البلاستيكي (التصميم الحركي) دون استخدام الأدوات المسرحية 00 فضاء مسرحيا ليس فيه غير جسد الممثل ، للتواصل مع الآخر. التمثيل الصامت في العراق ، رغم جذوره الرافدينية العتيقة المتمثلة بالاحتفالات الاكيتويه (احتفالات الخصوبة والنماء التي تؤدي بالحركات الإيمائية الصامتة) إلا أنه ، أصبح فنا وافدا من تجارب الآخرين وإبداعاتهم .. لكنه امتلك عبر امتداده ، سمات الخصوصية في الابداع الحر ، شأنه شأن مجمل النتاجات الفنية المختلفة وبما يتلاءم مع حاجة المجتمع وتطور الحركة الثقافية والفنية ، وتعد الظروف السياسية والاقتصادية ، وبما يتلاءم وخبرة المتلقي العراقي ، وفي تلقي فن مبني على دلالة الحركة ومعناها وعلى التصور الذهني للمكون الحسي المجرد . ومن هنا يروم الباحث في بحثه هذا ، تحديد أسلوب أداء الحركة في التمثيل الصامت .. ولهذا فأن مشكلة البحث تتحدد بطرح السؤال التالي : ما هي تقنية الحركة التمثيلية في التمثيل الصامت في العراق؟

اهمية البحث:

تجلى اهمية البحث بما يأتي :

- ١ - تحديد أسلوب أداء الحركة في التمثيل الصامت
- ٢ - تحديد سمة الإيماءة والتعبير الحركي الصامت
- ٣ - يقع الباحث ضمن اهتمام المعنيين والباحثين بالتمثيل الصامت والحركة ، داخل كليات

ومعاهد الفنون الجميلة وخارجها .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرف تقنية الحركة للممثل في التمثيل الصامت في العراق .

حدود البحث :

يقصر البحث الحالي على دراسة تقنية الحركة في التمثيل الصامت في العراق ، للفترة (1996 م - 2005 م) ضمن نماذج مختارة .

تحديد المصطلحات :

تقنية : " أسلوب الإنتاج أو حصيلة المعرفة الفنية أو العملية المتعلقة بإنتاج ... " (17 : ص 129) . والتقنية هي " الاصول المختصة بفن أو بعلم أو بمهنة أو بحرفة .. أو الاساليب أو الاعراف المختصة (19 : ص 434) . قاموس ويبستر ، يراها : المهارة و الفن ، والتقنيات هي الاسس والطرق المستخدمة ... (14 : ص 9) . والتقنية هي : " جملة المبادئ والوسائل ، التي تعين على أنجاز شيء أو تحقيق غاية (18 : ص 53) وهي أيضا : " أسلوب الفنان والذي يتمثل في الوساطة المادية والطريقة التي يعمل بها (15 : ص 6) . يراها الباحث : أسلوب أداء الحركة الایمائية الصامتة ، لإيصال المعنى أو تجسيد الحدث الدرامي .

البحث الأول

بنية الحركة في التمثيل الصامت

١ - طبيعة الحركة

الحركة هي الانتقال المادي الفيزيقي في مكان إلى آخر ، من خلال القوة أو الادارة ، يمكن تسميتها ، إذا تحولت إلى جملة حركية ، بفعل الحركة .. والفعل يمكن النظر اليه على أنه موجة نحو الهدف .

الفعل يراه (ارسطو) تعبيراً لمعنى الدراما ، أي التحول من الشقاء إلى السعادة أو العكس وعند (بارت) مجموعة من الوظائف التي تندرج تحت نفس العامل ، أي أن الفعل هو سلسلة مترابطة من الاحداث تنسم بالوحدة والدلالة (4 : ص 11) .

التمثيل الصامت والفعل الصامت : هو تتابع تعبيرات الوجه والإيماءات وحركات اليدين وأوضاع الجسم والحركات الحياتية واستخدامها تخيلياً لخلق الشخصية والموقف والمكان والجو العام (9 : ص 367) . والأفعال الحركية تقسيمات نموذجية ، وهي:

١. فعل تخاطبي مع الآخر لإنتاج جملة حركية
٢. فعل تحقيقي ، لتحقيق غرض ما. تحذير ، طلب .
٣. فعل مقامي ، لتحقيق صفة ما : اجتماعية ، نفسية ، قومية ، دينية .

٤. فعل توصيفي لتحقيق بيئة فنية متخيلة : شباك ، كرسي ، سلم ..
في التمثيل الصامت ، الحركة فيه لا تكن مادية بحتة ، بل مرتبطة بالتعبير عن العاطفة والأفكار وتصبح إيماءة ذات دلالة معينة ، أي أن للحركة / الإيماءة جانبين :
١. نفسي ، وهو الدافع الداخلي الذي يستند اليه الممثل في حركاته.
٢. جسمانية ، أي الشكل الخارجي للحركة (الشكل الحسي) أي أن الإيماءة طبيعية تصميمية / كوريوكرافية وفق رأي المخرج الانكليزي (تايروف جيتري) ، " الحركة لا تعني الانتقال المادي من مكان إلى آخر ، بقدر ما تعني التعبير الكامل بكل جوارح الممثل ، عن اللحظة الدرامية ، تماما كما في الباليه (2 : ص 287) .
- الحركة بشقيها الانتقالي والإيحائي ، تملك طاقة تعبيرية عالية ، بها تميز التمثيل عن باقي فنون الحركة : " فالحركة تعمل وفق مرتكزين اساسيين هما (الزمن ، والإيقاع) والذات يتداخلان في كيفية التلقي نفسيا ، مما يجعلها من اهم المرئيات داخل بنية العرض (20 : ص 290) .
الزمن والمكان مختزلان ومجازيان كمجاز الحركة الإيمائية الصامتة ، في توافق متبادل للوصول إلى المتعة الجمالية للمتلقي .
- تحتاج الحركة إلى مبررات وموحيات ذهنية تجذب المتلقي خصوصا عندما تكون الحركة داخلية ، والمقصود بالحركة الداخلية ، " شيء وراء ما تدركه الحواس شيء يحتاج إلى أكثر من مجرد الادراك الحسي المجرد أو التخزين ، أو القدرة على فهم ما يجري وربط بعضه ببعض حتى تكتمل الصورة (12 : ص 72) . وهي القراءة لباطن الحركة (التأويل) ولوصول الصورة الحسية للحدث الدرامي فالحركة لابد من أن تكون بنقطتين :
أ - حركة ميكانيكية . ب- حركة حياتية .
وهي لا تعني ما أشار اليه المخرج الانكليزي (تايروف جيتري) عن جوانب الحركة . والاقتصاد الحركي ، جزء من السمات الاساسية لتقنية الحركة في التمثيل الصامت . ولأجل تكوين الصورة المعبرة فأن تقنية الحركة يمكن اجمالها بالعناصر التالية :
- ١ -التكبير والمبالغة : أي أن الحركة والمشاعر التي يعبر عنها مكبرة ومبالغ فيها وتشمل الأفعال والإيماءات وردود الأفعال ، تكن اكبر من حجمها الواقعي ، شرط وجود الدوافع المحركة (10 : ص 6) .
- ٢ -الإيضاح والتأكيد : أي أن يفرق الممثل بين أفعاله والحقيقة ، حتى لا يحصل اللبس عند المتلقي ، وأن يفرق بين اجزاء الفعل لأجل أن توصل تفاصيل الحركة بأجزائها ، لأن الفرجة والإمتاع البصري سمة الفن الصامت ، وأن يكمل كل إيماءة يقوم بها قبل أن يبدأ بالإيماءة التالية : اما التأكيد ، فيتم من خلال ادخال أفعال مرافقة للفعل الاساسي (10 : ص 6) .
- ٣ -الإنهاء : أي أن يضع نهاية لكل فعل من أفعال ، لإنهاء يكبر الحركة ومن ثم يكبر التعبير ويوفر تدفقا ودقة للحركة ولالإيماءات وتصبح اكبر جمالا .
- ٤ -الأداء المجازي : الأداء الحركي الإيمائي الصامت ، أداء غير واقعي ، وليس نسخا

للوّاقع فالمشي والركض وصعود سلم وهمي يتم ادائها من خلال الحركة والإيماءات التي تدل على الفعل وتعطي إحساسا بالمسير بينما الممثل ثابتا بمكانه (المصدر السابق نفسه : ص 49) .

هذه الخصائص الفنية لتقنية الحركة ، وسائل تمكن المتلقي من ادراك الحركة وقراءتها ، فهي تولد الخصوصية (الهوية) التي تميز بها والمستند على شكل الحركة وأسلوب ادائها وتراتبها الزمني .

يرافق التقنية ، اعراف وتقاليدها (يمكن عدّها اعرافا اكاديمية) متداولة وهي : في حال وجود الاصوات في العرض ، فهي ليست اصوات الشخصيات أو الاشياء الطبيعية في العرض ، بل هي تختزل ببدايل كالبدايل المتوفرة في خلق الادوات والبيئة المتخيلة ، فصوت تمزيق الورق المتخيل أو طرق باب .. تصدر من فم الممثل أو الضرب على الارض بالقدم ، وكذلك الحال بالنسبة إلى الضحك أو العطس ، يمكن تسجيلها لتصبح بدائل وتعين الممثل على خلق الإيهام التام بالبيئة المتخيلة ، أو تؤدي إيهاميا صامتًا من غير اصوات .. اما في حالة البكاء ، فالحركة التعبيرية تؤدي جسديا ، ويوضح من خلال رسم ماكياج معين تحت العين بخطوط سوداء ، وعند سقوط الدموع على الخطوط السوداء ، فإن الكحل سينزل على الخدود للوجه الابيض .. وكذلك أن لا يمس الممثل جسد ممثل آخر ، بل تكن محظورة بمسافة تفصل بينهما قيمتها نصف أنج (سنتمتر واحد ونصف) كما لو كان الهواء يفصل بينهما ، وعلى الممثل الآخر أن يضع تأثير الحركة عليه ، كأن يكون الحدث لحالة دفع أو سحب ، أن يضع تأثير الدفع وفق توقيت محدد حتى لا تفشل العملية الإيهامية بالفعل .. وعلى الممثل أن لا يكرر الإيماءات الحركية ، ما لم يقدمها بطريقة مغايرة للأولى ، كأن تكون الإشارة بالإصبع ، ثم باليد ، ثم بالذراع (10 : ص 7) . فما متبوع بالتمثيل الصامت ، أن تقدم الحركة أو الإيماءة لمرة واحدة مكبرة .

اما المواضيع الاساسية للتعبير الحركي عن الفعل هي : الوجه ، والأطراف ، والجسد .. الحركة متكونة من خطوط واتجاهات ، حتى تستطيع أن تكشف عن ماهية الصراع الدرامي وتحولاته ، فهي تمد الحركة القدرة التعبيرية والإيحائية العالية .. فالخط المائل للشخصيات المتمردة ، أو تعبر عن تشتت التفكير ، اما الخطوط المستقيمة ، فتعبر عن التفكير الواضح لشخصيات متماسكة ، الخطوط ذات الزوايا تعبر عن جزع أو الشخصيات تفكر .

المبالغة والتمييز والأداء المجازي والإيهام الحركي .. تشويه حركي وشكلي ، يولد تشويه حركي وشكلي ، يولد تشويها في الصورة الواقعية للحدث الدرامي الصامت .. ومن مظاهر التشويه الأخرى في الحركة هي :

١. إبطاء الحركة : الحركة البطيئة تميل إلى اسباغ الكرامة والكبرياء على الحركة أو الشخصية ، فهي قرينة للحدث التراجيدي .
٢. تسريع الحركة : تبدو الحركة الكوميديّة ، مثل افلام (شارلي شابلن) الصامتة .

٣. الحركة المعكوسة : تبدو الشخصيات والأحداث تعود إلى الوراء وهي ، وهي تلازم المشاهد الكوميديّة .

٤. الحركة الجامدة : وهي تعليق الحركة بكاملها ، حيث يتم اختيار حركة واحدة ، للأحياء بتجميد حركة الشخصية أو الفعل ، لمواقف الموت أو العجز أو البطولة (20 : ص 93) .

هذا التشويه بالحركة ، لنزع المألوفية عبر اعاقه طرق الادراك الالية الاعتيادية ، ليعطي للحدث وللإيماء غرائبية شكلية وممتعة جمالية .. ولتنفيذ هذه التقنية ونمط التغريب ، لا بد من أن تترك الحركة من قبل المتلقي . وهذا يتم من خلال الجمع بين مغزى الحركة القصدي وطبيعتها التداولية التقليدية في المجتمع ، كذلك خبرة المتلقي في تلقي أداء حركي مناط بهذا النوع من التقنية (1 : ص 93) .

(مكانية ، زمانية ، قوة) أنساق للحركة (نسق ثلاثي) ذات اثر على معنى الحركة وتعبيراتها : فمكان الحركة ، أي حجم الحركة ومكانها اثر في معنى الحركة ومدلولها .. زمانية ، أي سرعة الحركة ، فالسرعة نسقها الزمني ، وهي ترتبط أيضا بمظاهر التشويه .. قوة ، أي نسق نوعي (بالقوة) كالتعابير الحادة ، فالحركة متأثرة بدوافع الشخصية الداخلية (3 : ص 13-18) .

من اشكال التقنية في الحركة ، منطق السكون (أي التوقف عن الحركة) وهو جزء من التضاد الفيزيقي لمنطق الحركة ودلالاتها في فن الحركة الإيمائية الصامتة . فالسكون عن الحركة كالصمت له دلالاته في اللغة الشفاهية وفق نسق الحدث ، فله دلالة تعبيرية بالمكان والزمان والقوة .. وهو قد يعني الضعف أو القوة أو الموت في نسق الزمن ، أو الفناء في النسق المكاني .

الحركة ، ذات قوة درامية ونفسية مؤثرة تختلف باختلاف الشخصية والمكان ، رغم البنية التجريدية (الطابع التجريدي) المستند على الحركة البحتة الخالية من كل معين طبيعي أو اصطناعي ، والميل نحو الغرائبية في الأداء الحركي (الاغتراب الواقعي) .

2- الحركة المتخيلة :

التمثيل الصامت ، فن إيهامي إيمائي بحت ، يغيب فيه استخدام الادوات المادية عادة ، فكل المحسوسات متخيلة من قبل الممثل ، ومن مهامه خلق البيئة المتخيلة ، والمتلقي ملقى عليه تخيل ما يخلقه جسده وحركاته (أنها عملية تخيل المتخيل) .. فلا شيء غير جسد الممثل الخالق الفاني ، والالتكاء على قدراته التعبيرية والإيمائية لخلق الانطباع المادي الحسي للظروف المعطاة في النص الدرامي الصامت .

فالممثل يستخدم تقنية خاصة ذات بعدين (حسي ، عصبي) وهو ما يطلق عليه بـ (الذاكرة الحسية ، والانفعالية ، والعاطفية) .

أي أن يتذكر الممثل (اثناء أداء التمارين أو العرض) الظروف الحقيقية أو المفترضة لبيئة

الحدث الدرامي ، أي ما يشمه ويسمعه ويتذوقه ويحمله ويراه .. فالحواس هي الحواس الخمس ، والذاكرة هي ما يختزن في الذاكرة من استجابة حسية لخلق فعلا حركيا عضليا مقارب للاستجابة الطبيعية .

وهذا يتطلب مران ، وحفظ (تذكر) أوزان وأشكال وأبعاد وملمس الاشياء المادية المتخيلة ، أو حتى درجات حرارتها (ساخن ، بارد) ، شريطة أن تتوازن المواد المتخيلة مع الواقع (13 : ص 105) ، وأن لا يحتوي الفعل على حركات زائدة أو زائفة .

فالتقاط قنينة وهمية ، لا بد من تجسيد شكل ووزن وملمس القنينة الحقيقية ، وعليه استخدام التوتر العضلي (الاستجابة العضلية) التي تحتاج لمسكها ، فعليه أن يفتح يده أوسع وأن يتركها عند الانتهاء من الاستعمال ، شريطة عدم انحراف أو تداخل حركة اليد أو الأصابع خلال القنينة الوهمية عندما يصفها على المنضدة .. كذلك الحال مع المنضدة ، فعليه أن لا يمشي خلالها وأن لا يحطم أو يشوه الأشياء المتخيلة ، فلا بد من خلق علاقة حسية بصرية منطقية ، كأنها أشياء حقيقية فعلية لأجل التصوير البيئي البصري (10 : ص 9) .

الذاكرة الحسية تمر بمرحلتين : الأولى تمثل الممارسة الفعلية التي يتم الاحتفاظ بها في المخ ، والثانية الحسية تمثل المرحلة الآنية التي تخص زمن التمرين أو العرض ..

الطريقة القائمة على الجسد وحركاته في خلق الوسط البيئي ، تساعد على خلق بعد جمالي فيزيقي أو متافيزيقي جديد قائم على الاليهام الافتراضي والإدراك البصري المتخيل ، واستفزاز حواس المتلقي ومدرسته العقلية .. فهي عملية قائمة على الطرفين ، وأن إخفاق احدهما يمثل انهيار للتجربة البصرية المتخيلة .. فالصورة قائمة على جملة أشارات وعلامات وتجسيديات حركية جسدية يقوم المتلقي بقراءتها وجمع اجزائها بشكل متسلسل ومتزامن ..

تتطلب العملية وضع احساس داخلي (دافع شعوري) في التعامل مع الاشياء وأجزائها ، وكذلك ارخاء أو توتر جملة عضلية ، وكذلك تنظيم التفاصيل الجزئية بشكل نموذجي .. الغرض منها : تركيز انتباه المتلقي نحو الفعل ، وخلق المتعة الجمالية القائمة على التجريد البصري والتشخيص .

الذاكرة الانفعالية والعاطفية ، عوامل داخلية ، ذات شكل أو تقنية مظهرية خارجية يمكن ادراكها بصريا .. ويتم ذلك من خلال اختزانها عقليا لدا الممثل ، والتي تتكون من كم ونوع الجملة العضلية المرافقة للاستجابة الانفعالية أو العاطفية ، وشدة فعاليتها تبعا لشدة العاطفة والانفعال المطلوب ، كحركة الجفون أو العيون والحواجب .. فالانفعال عبارة عن خطوط هندسية (إلى الداخل ، أو إلى الخارج) .. فللتعبير عن الفرح تكن خطوط العضلات نحو الخارج وعكسه التعبير عن الحزن نحو الداخل .

3- التركيب الحركي الصامت

يتكون التركيب الحركي الصامت بواسطة التتابع الحركي أو الجمع بين عدة حركات في نفس الوقت .. وهناك ثلاث عوامل لإيجاد التركيب الحركي ، 1- ميل الاجسام نحو إيجاد

حالة حركية تعبيرية ، 2- ميل الاجسام نحو جذب اجسام أخرى ، 3- جذب الفراغ للأجسام .. وأن العنصر البصري يؤثر على التركيب الحركي (11 : ص 42) . التعبير الحركي ينشئ الصورة الدرامية المعبرة ، بحيث تعبر عن شخصية أو فعل أو حدثا دراميا .. يتأثر التركيب الحركي والإيقاع ، والإيقاع يتغير تبعا للموقف الدرامي أو الحيز الذي تتطلبه الحركة .. وعنصر التناسق، حيث تكون الحركة ثابتة أو دائمة ، أو ذات اصناف محددة. المركب الحركي ، أو التركيب الحركي ، جزء من تقنية الحركة الفنية ، من حيث هو العلاقة التي توجد بين الحركات ، يمكن أن تنمو قراءتها داخل ذهن المتلقي ، حيث تستمد كل حركة قيمتها من تعارضها مع سابقتها أو لاحقتها ن داخل فضاء التزامن (1 : ص 102) .

4- الإيقاع الحركي الصامت

نموذج متكرر من سرعة الحركة ، أو هو نموذج للتكرار المنوع ، وأن الإيقاع المناسب لتقنية الحركة الصامتة هي في التناوب المنظم للحركة (4 : ص 107) .

إيقاع الحركة هو العلاقة بين الطاقة الكامنة والطاقة المصروفة ، ولكل إيقاع حركي قيمة مختلفة ، فالإيقاع يعبر عن انفعال أو عاطفة معينة ، فالعاطفة المتدفقة لها إيقاع اسرع من العاطفة الهادئة (11 : ص 43) .

إيقاع الحركة خمسة أنواع (أو أنساق) في التمثيل الصامت وهي :

- 1- الإيقاع الرتيب : وفيه تشابه سرعة الحركة . 2- الإيقاع غير الرتيب : ويختلف فيه سرعة الحركة . 3- الإيقاع الحر : غياب السياق في السرعة . 4- الإيقاع المتناقض : أي بتكرار سرعة الحركة بصورة متناقضة . 5- الإيقاع المتزايد : أي بتكرار سرعة الحركة بصورة متزايدة (5 : ص 37) .

تقاس سرعة الحركة ، بالزمن الذي تقتضيه ، فمعدل سرعة الحركة قيمة معينة وكل معدل في السرعة يعبر عن مشاعر بعينها .. ولافتقار التمثيل الصامت للمكملات التقليدية الفنية واقتصاره على الحركة ، يلجأ المخرج المسرحي على اعتماد سرعة الحركة ، أي سرعة إنجاز الفعل والحركة في زمن اقل من اللازم لها، كما يمكن إدراكها في الأعمال الصامتة لـ (شارلي شابلن) لشد المتلقي وتعويض النقص الحاصل لغياب الكلمات ، والنقطة الأخرى أنها تتوافق واشتراط التقنية القائمة على المبالغة والتكبير ، ولهذا يلتجئ إلى الحركة السريعة ، لكونها اقوى من الحركة البطيئة .

المبحث الثاني

الإيماءة والتعبير الحركي

التمثيل الصامت ، فعلا سيميائيا ، قائما على لغة الحركة المعبرة ، من خلال علامات بصرية دالة ، وبثها إلى ذهن المتلقي ، فالحركة جزء من نظام الدلالة السيميائية .

الحركة ينفي فيها العشوائية ، فهي قصدية واعية ذات غاية للتواصل .. أي أن الحركة هي ضمن فضاء القصد ، فيتطلب منها الوضوح والتأكيد ، ووقوعها ضمن السياق التداولي

والخبرة البصرية والإيحائية لدى المتلقي .

الإيماءة : حركة وضعية لها دلالتها ومعانيها ، فحركة صغيرة بالإصبع قد تؤدي معنى معين (11 : ص 46) . الإيماءة : (gesture) بوصفها أفعالا قصدية ، شأنها شأن الحركات الأخرى ، تدرك حسيًا .

يرى (ميرلو بونتي) : أن الإشارة ، هي إيماءة تحوي دلالتها في باطنها ، وليست رمزا يشير إلى تصور خارجي (8 : ص 217) .

الإيماءة الجسدية ، أيا كان نوعها ، لا تفهم إلا من خلال موقف كلي ، لأن معنى كل موضوع محسوس ، يدرك باعتباره صورة كلية ، فأن معنى موضوع مدرك - حتى عندما يلتقط من بين المعاني الأخرى - يظل غير منعزل عن بيئة الحركة والحدث الذي يظهر فيه . وأن معنى إيماءة اما - مثل حركة استدعاء بواسطة الاصبع - يكون مبطنًا في الإيماءة التي تظهر داخل موقف كلي ، والمرء يفهم هذه الإيماءة من خلال استجابة معيشة داخل هذا الموقف .. فالإيماءة شأنها شأن الإشارة التي أشار إليها (سوسير) : لا تعني أي شيء إذا أخذت بمفردها ، وأن قوة التعبير للإيماءة ، تستمد من موضعها داخل نظام تتزامن فيه مع إيماءات أو إشارات أخرى (8 : ص 214) .

الحركة في مجتمع ما ، هي لغة تستخدم في فعل إبداعي يتم فيه خلق معان جديدة .. تكمن ماهية الحبكة بوصفها تلك القدرة على التعبير وإبداع معان مضمرة ، الحركة المباشرة الإشارية (الإيمائية) تضمّر المعنى بطريقة إيمائية تعبيرية (8 : ص 215) . الإيماءات الجسدية ، هي أفعال محسوسة ، تعبر عن معاني داخلية مضمرة ، وأن ادراك أو قراءة معانيها ادراكا حسيًا لا تنفصل عن وعي أو ذهن المتلقي .

يمكن تلخيص خصائص الإيماءات الحركية على النحو التالي :

١ . الإيماءات باعتبارها مرئية ، فأنها تدرك حسيًا ، لأنها فعل من أفعال البدن ، وهي تدرك أو تقصد من خلال خبرة البدن .

٢ . التعبير الإيمائي ، هو تعبير لا يكون فيه المعنى منفصلا عن الإيماءة ، بل مبطنًا فيها ، فالمعاني أفكار متجسدة محسوسة .

٣ . معاني الإيماءات لا يمكن فهمها ، إلا داخل موقف كلي ، أو داخل نسق حركي دلالي (8 : ص 216) .

التعبير الفني، عند (كروتشه) يراه ، فعل ذهني ، أي نشاط روحي لتنظيم الانطباعات الحسية في نوع من الحدس ، وأن الجسد لا قيمة له .. بينما يرى (ميرلو بونتي) أنه فعلا من أفعال الجسد الفيزيقي - النفساني ، فالممثل الصامت يعبر عن المعنى من خلال معالجته للحركة المحسوسة ، بحيث تكون المعاني والدلالات مبطنة في هذا السياق المحسوس من الإيماءات (8 : ص 218) .

وظيفة الحركة وتقنياتها ، هي التعبير عن العواطف والانفعالات ، من خلال أفعال

الشخصية وإيماءاتها الخاصة المعبرة ، فالشعور يكون مصاحبا للإدراك الحسي للعمل الصامت (8 : الصفحة نفسها) .

التعبير قائم على الحركات والإيماءات ، وهو لا يكون مباشرا ، بل يوحى به ، فالإيحاء في الحركة يعني أنها تضمّر المعنى في السياق الحركي (الأسلوب التعبيري) أو سياق الحدث ، " كل الإيماءات ينبغي أن تعتبر في السياق الذي تحدث فيه (6 : ص 15) . فالفكر والمعنى لا يكون سابقا على فعل الحركة ، وهو لا يعني أن الدلالة أو التعبير الحركي يكون مرادفا للحركة الصامتة ، والمعنى الكلي لجملة حركية ما ليس حاصل جمع معاني الحركات المؤدات ، فالحركات ليس لها دلالة بذاتها ، وإنما تكتسب دلالتها داخل السياق أو الأسلوب (8 : ص 233) . التعبير يراه (ترانس) : هو مجموعة الوسائل التي نستعين بها لإيصال افكارنا ومشاعرنا إلى الآخرين ، بالاعتماد على طاقاتنا الفكرية والحسية .. شريطة استخدامها بشكل دقيق ومدرّوس لإيصال المعنى المدرّوس (7 : ص 92) .

ما أسفر عن الإطار النظري من مؤشرات :

- ١ - لغة الحركة تقسم إلى ثلاثة عناصر : الفاعل ، والمفعول ، والفعل . تشتمل دلالتها على وفق الالية التالية : الوقفة ، الحركة ، الإشارة .
- ٢ - لأداء التقنية الطرازية ، وجب امتياز الممثل بما يلي : سيطرة كل عضو من أعضائه ، الاسترخاء ، الاقتصاد ، المرونة ، التعامل مع مواد متخيلة ، قدرة التشخيص ، دقة التعبير الحركي ، جسد جميل ..
- ٣ - تقنية الفعل الصامت ، تتم من خلال تتابع تعبيرات الوجه والإيماءات وحركات اليدين و أوضاع الجسم والحركات الحياتية .
- ٤ - الأفعال الحركية : أ- تخاطبي ، ب - تحقيقي ، ج - مقامي ، د- توصيفي
- ٥ - الحركة ذات جانبيين : أ- نفسي ، ب- جسدي . حيث لا تقتصر على الانتقال المادي فقط ، بل التعبير الكامل عن العواطف والأفكار .
- ٦ - الحركة ذات نمطين :
أ - ميكانيكي (مادية بحت) .
ب - حيائي (إنسانية معاشة) .
- 7- الحركة ذات باعثن : ارادي ، و لا ارادي . الأولى قصدية من قبل الممثل ومصمم الحركة ، والأخرى غير قصدية تحدث مصاحبة للحركة الإرادية .
- 8- عناصر تقنية الحركة الصامتة : أ- التكبير والمبالغة ، ب- الإيضاح والتأكيد ، ج- الإنهاء ، د- الأداء المجازي .
- 9- للحركة اعراف في المسرح الإيمائي الصامت :
أ- البكاء ، والضحك ، والتمزيق .. تؤدي إيمائيا صامتا .

- ب- نصف أنج ، مسافة فاصلة بين حركة الممثل وجسد الممثل الآخر .
- ج- عدم تكرار الإيماءات الحركية ، ما لم تقدم بشكل مغاير .
- 10- الحركة خطوط واتجاهات .
- 11- الحركة في ثلاث أنساق دلالية : مكانية ، زمانية ، القوة .
- 12- خط الفعل الحركي الصامت مبني على الاتجاه التالي : من اين ← اين ← إلى اين .
- 13- التشويه الحركي ، سمة الحركات غير الطبيعية ، ومن مظاهرها : أ- الحركة البطيئة ، ب- الحركة السريعة ، ج- الحركة المعكوسة ، د- الحركة الجامدة .
- 14- التوقف عن الحركة (السكون) جزء من التضاد الطبيعي في تقنية الحركة ، لها دلالتها وفق السياق الحركي أو سياق الموقف (الحدث) .
- 15- البيئة المتخيلة ، استجابة حركية حسية للذاكرة الحسية ، من خلال الحركة التوصيفية .
- 16- الذاكرة الانفعالية والعاطفة ، عوامل داخلية ، لرسم الشخصية المسرحية ، يتم من خلال الحركة : التخاطبية ، التحقيقية ، المقامية ، التوصيفية .
- 17- الإيماءة العاطفية : شكل حركي هندسي ، بخطوط متجه نحو الاعلى أو الاسفل .
- 18- التركيب الحركي ، من خلال التتابع الحركي ، أو الجمع بين عدة حركات في نفس الوقت .
- 19- تقنية الإيقاع الحركي ، في النموذج المتكرر في سرعة الحركة ، أو النموذج للتكرار المتنوع ، أو التناوب المنتظم للحركة .
- 20- الإيقاع الحركي الصامت ، في خمسة أنواع :
- أ- رتيب ، ب- غير رتيب ، ج- الحر ، د- متناقض ، هـ- المتزايد .
- 21- الإيماءة : هي إشارة حركية أو جسدية موضعية ، لها دلالتها ومعانيها في باطنها (معنى مضمرة) ، وليست رمزا يشير إلى تصور .
- 22- خصائص الإيماءة :
- أ- الإيماءة حسية مرئية ، تدرك حسيا (شعوريا) ، تدرك من قبل المتلقي من خلال خبرة البدن .
- ب- التعبير الایمائي ، المعنى لا يكون منفصلا عن الإيماءة .
- ج- معنى الإيماءة ضمن سياق العمل الفني .
- 23- التعبير الحركي ، الدلالة أو المعنى فيه يكن مرادفا للحركة ، فالحركة ليست لها معنى بذاتها ، بل داخل سياق أو أسلوب العمل ، ووقوع التعبير داخل التداول الاجتماعي (تعبير متداول) .

الفصل الثالث

أولاً : الإجراءات

مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المحلية الصامته التي قدمت على مسارح بغداد ومسارح محافظة بابل للفترة (1996 - 2005) وتبين للباحث ، أن عددها الكلي هو (6) عروض فقط ، وكما مبين بالجدول رقم (1) .

عينة البحث :

أنتقى الباحث عينة بحثه قصدياً ، وصولاً إلى تحقيق الهدف ، وللأسباب التالية :

- أ- تسنى للباحث مشاهدتها .
 - ب- توفر أشرطة فيديو ، مما أتاح للباحث ملاحظة العروض وتحليلها .
 - ج- اشتراك الباحث في تقديم أحداها .
- وكما مبين في الجدول الآتي :

جدول رقم (2)

ت	اسم المسرحية	سيناريو	إخراج	تاريخ العرض	المكان
1	اللوحة	محسن الشيخ	محسن الشيخ	1996م	بابل
2	ماريونيت ماكبث	جواد الحسب	جواد الحسب	1999م	بغداد
3	لاصقوا الاعلانات	احمد محمد	احمد محمد	2005م	بابل

منهج البحث :

أنتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث .

تحليل العينة

سيناريو وإخراج : محسن الشيخ *

عرض مسرحية : اللوحة

محاضرة لقيت على قاعة نقابة الفنانين عام 1996 مسجلة على قرص ليزري قدم منها محسن عدة فعاليات مسرحية صامته

حدث مسرحي ، مبني على حكاية خيالية يرويها بطل مسرحي واحد (شخصية واحدة) ، صورة مونومايم لتجربة فنان تشكيلي يرسم لوحات فنية ..

المسرحية تحمل فكرة وجودية عن محنة الإنسان حول ما تجنيه يداه ، طرح رمزي يشير إلى المشكلة العتيقة : (الصانع ، والمصنوع) (الخالق ، والمخلوق) (الأب ، والابن) . (فرانك اينشتاين محسن الشيخ) ، وخطيئة الإنسان في قبح صنيعته ، ليرتد اليه سوؤه ليحاول المصنوع / المخلوق قتل خالقه ، في إشارة رمزية لعقوق الإنسان وكفره بالخالق . عرض إيمائي صامت ، حاول فيه (محسن الشيخ) تجديد العمل واقتصاره على قدرة الجسد لكشف الفكرة وتجسيدها .. رسام ينصب أربعة لوحات تحيط به على أربعة مساند (في إشارة رمزية للجهات الأربعة) والألوان الزيتية وفرشاة .. ادوات وهمية متخيلة جسدت حركات الممثل (محسن) وتحول فيه

اصبع اليد اليمنى (السبابة) ، الفرشاة يرسم على اللوحة الأولى ، في مقدمة المسرح ، ثم اللوحة الثانية والثالثة والرابعة .. لا تقنعه لوحاته المرسومة .. ويحاول تصليح رسوماته مرة ثانية .. يخفق في إيجاد لوحة واحدة مناسبة .. يغضب ويشوه لوحاته باللون ، ويرمي الألوان ، والفرشاة بعيدا .. فيرى لوحاته القبيحة تتحرك نحوه ، الواحدة تلو الأخرى لتضيق عليه المكان ، بعد طول المقاومة والرعب ، تعصر اللوحات فنانها الرسام .

ويبقى عالقا وسط لوحاته القبيحة ، شاهدة على صنعة خياله .. المنظومة الدلالية للحركة ، حافظت على فضاء الشخصية كسارد للحدث الوحيد في المسرحية .
لم يخرج الممثل بأدائه ، عن المساحة الطبيعية لاماكن اللوحات ، والتجريد البصري (التشخيص) اقتصر على وظيفة حركية واحدة (نموذج متكرر من الحركات) حول رسم اللوحة والانزعاج منها . والأفعال الصامتة عند الممثل تميزت بتتابع تعبيرات الوجه والإيماءات وحركات الجسد ، والفعل الحركي الصامت كأن من النوع التوصيفي .

الحركة ، جسدت البيئة الحسية للحدث المتخيل ، ومع تشخيص التعبير عن العواطف والافعال التي عززت الجانب النفسي للشخصية .. تقنية الحركة تميزت بعنصر المبالغة (التكبير) ليواري الفكرة الفلسفية للحدث .. وامتازت بوضوح الفعل وأجزائه ، دون لبس ، حيث امتازت اجزاء الفعل بفواصل زمنية هامشية غير مدركة ، لمنع الاشتباك البصري بين جزء وجزء حركي آخر - تمهل حركي - قد يقع فيه المتلقي .
لم يستخدم الممثل / المخرج مؤثرات صوتية أو أدوات مرافقة للفعل الحركي مستخدما لبناء الشخصية المفترضة ، البناء التقليدي لماكياج الشخصيات المسرحية الصامتة ، والتي كأن يستخدمها الفنان الفرنسي (مارسيل مارسو) : خطوط سوداء تحت العين ، الوجه الابيض ، والفم الاسود ، رسم الحاجبين فوق الحاجبين الاصليين (الجبهة)
امتاز أسلوب أداء الحركة بالتداول الطبيعي في التعامل مع الحدث المسرحي التي عدلت أو خففت من غرائبيه الفكرة ، التي (أي أسلوب أداء الحركة) امكنت تأويل (قراءة) الحدث المسرحي ذو الطرح الوجودي الفلسفي ..

تركز الأداء الحركي وتشخيصاته ، على منطقة متوسطة (وسط المسرح) ، حيث قدم العرض في قاعة من قاعات الندوات في بناية النقابة ، وهي قاعة صغيرة تمكن الممثل الاقتراب من المتلقي ، وتتيح افق تجريبي في الأداء .. إلا أنه لم يوظف أو يستثمر معمارية المكان التي تتيح امكانية الخروج من اطار المعالجات التقليدية في الأسلوب الأدائي الحركي الصامت .. إلا أنها ، اتاحت امكانية التأكد على المضمون الفلسفي: الرب (الخالق) مركز الكون والاهتمام .
اغفل العرض ، أو الأداء الحركي الصامت ، من تشخيص طبيعة اللوحة المشوهة حيث غاب التشويه كمضمون فني وتشكيلي واعتمد على الإشارة التداولية لإيماءات الممثل / المخرج التي دلت على التشويه كحدث معلن في إيماءات الوجه ، حيث أن أنشاء التشويه من مهام الممثل

في الأداء التشخيصي .. امكن لنا الإشارة إلى امكانية ضعف القدرة المهارية للممثل المؤدي وغياب الدقة في التشخيص .

تميز العرض بإيقاع حركي رتيب وإيقاع حركي متزايد.. فالنصف الأول من العرض كأن الإيقاع رتيباً ، والنصف الثاني بإيقاع متزايد نعد الأول تمهيدية للحدث وتشخيصية للبيئة ، اما الثانية فلتفعيل الصراع الحركي وموازاته بغرائبية الحدث الاخير .

امتاز الأداء الحركي بالمرونة العالية للممثل ، حيث امتلك القوام الرشيق والخفة والسرعة في انتقال الحركي والانفعالي .. وخط الفعل (الحدث) كأن واقعا في انتقال الشخصية من حال إلى حال بأسلوب حركي واضح من الاسترخاء ، إلى الانفعال ، إلى الموت : من أين ← أين ← إلى أين ، كمضمون فكري .

عرض مسرحية : ماريونيت (*) ماكبت (**) سيناريو وأخراج : جواد الحسب

ماكبت ، مأساة الغواية واللذة .. طريق العرافات المظلم .. طريق الموت والدم والأشباح والجنون .. حكاية انقلاب على عرش شرعي .. مأساة وجودية حاول شكسبير مسايرة التحولات العصرية الكبرى واتجاهاتها نحو دواخل الذات وصراعاتها الخارجية . فالحرية وإنعتاق الذات سمتان واضحتان في دراما عصر النهضة .. ماكبت ، حيث اللا سبيل من النجاة من قدر العرافات ولذة العرش وغواية الزوجة ، غارقا في المذبحة وأشباح الموتى والخوف ..

ماكبت ، حيث اللا سبيل من النجاة من قدر العرافات ولذة العرش وغواية الزوجة ، غارقا في المذبحة وأشباح الموتى والخوف ..

ماكبت (الحسب) ، كأن دمية اللذة والشهوات .. الدمية ماكبت ، وخيوط بيد الزوجة ، يصبح لعبة عمياء تمارس القتل ، ويحقق نبوة العرافات ..

عرض قدمه ثلاثة ممثلين ، بطله الدمية ماكبت ، عارية مكشوفة .. مفتتح العرض يبرز فيه (الليدي ماكبت) من خلف جدار لتمارس تحريك الخيوط .. ماكبت الايهامي تقارب حركاته الدمى التي تحرك بواسطة الخيوط ، في أسلوب حركي إيقاعي متقطع يرافقه إيقاع موسيقي ..

يهبط ماكبت ثم ينهض .. تختفي الليدي ، ليمارس ماكبت اللعب مع وضعه الجديد ، محاولا الإنفكاك من خيوط الاسر ، يجد سكين معلقا في الهواء ، ليقطع الخيوط الوهمية ، بدقة حركية عالية التشخيص .. يسقط على الارض ليحاول النهوض .. في البدء أشاعت حركة الحركات جوا من البهجة لدى المتلقي ، وامتازت بالدقة والمرونة ورشاقة الحركة ، خلق الممثل في المسرحية الايهام الايمائي بالواقع المتخيل للحدث الشكسبييري ، وأن نمط الحركة للصورة الحسية كأن من النمط الميكانيكي الايحائي .

المشهد الثاني ، وقع ماكبت بين الغواية والعرش ، حيث دلت طريقة حركة الليدي ، على سرير الرغبة ، على مداعبة الحواس وإثارتها ، تركز على إشارة أنثوية لممارسة جنسية اتسم بالإيحاء مع استجابة حركية ذكورية .. ولتصوير دخيلة البطل ، التجأ الممثل إلى تقنية التكبير

والمبالغة لخلق صورة التردد والاندفاع ، ليسقط في الغواية وتدفعه نحو الجريمة الأولى ..

المشهد التالي ، مشهد قتل الملك (دنكان) .. يظهر فيه ممثلاً يرتدي ملابس بيضاء نائماً على نفس السرير .. يتوجه إليه الدمية ماكبث ، واقفاً بين السرير والمقصلة ، في تردد ، ثم ينقض عليه ويقتله ، مستخدماً سكيناً معلقاً في الهواء .. اقتصر فيه أسلوب الحركة على حركة الجسد دون تعبيرات وملامح لوجه كضرورة تقنية ، لأن ثبات ملامح الوجه من صفات الدمية .. ولم يعتمد الممثل على الحركات التوصيفية للبيئة المتخيلة للحدث الإيمائي الصامت ، حيث اعتمد المخرج (المصمم الحركي) على قطعة ديكورية معينة وإكسسوارات لتوضيح السرد الدرامي .. حيث حاول المخرج مطاردة المتن الحكائي للرواية الشكسبيرية وخلق بيئة صورية مقاربة من الحدث : كرسي ، مقصلة ، سرير ، أزياء ..

اتسم العرض بحرية التعبير والأداء الحركي الصامت ، حيث لم يمكك العرض بالتقاليد والأعراف الحركية (الكلاسيكية) للتمثيل الصامت .. حيث تخلق عن خلق الإيهام الإيمائي الحركي بين حركة الشخصيات فلم تستخدم الفجوة أو الفراغ الفاصل بين الشخصيات أثناء الحركة أو مع أشياءهم الشخصية ، فلم تكن النصف أنج بين حركة الفعل وردة الفعل ، بل الميل نحو التقارب الطبيعي في الحركة وكسر عنصر الغرائبية في الحركة الناشئة عن الفجوة الفراغية الوهمية بين الممثلين والأشياء ..

(بانكو) الصديق القديم ، مقتولاً بالخنجر ، بملابس بيضاء يحمل كأس الدعوة للحفلة التي أقامها ماكبث وحظرها الصديق المغدور ليعطيه الكأس ويسكر منه القاتل .. الدمية واقفة بين العرش والسرير والمقصلة وبين شبح (بانكو) من جانب آخر .. مهيمنات على الدمية دلت مقدار العذابات والضغوطات التي عان منها ، هذا التأويل القرائي جاء بفعل الحركة الإيهامية في التعبير الانفعالي والعاطفي للشخصية ، مستخدماً حركات تعبيرية ذات خطوط مائلة متجهة نحو الأسفل ، والحركات بخطوط مستقيمة للدلالة على التماسك نحو المصير المحتوم (النبوة) . مشهد السرير ، الدمية والليدي ماكبث في بطن منتفخ ، دلت حركتها أنها حامل وعلى وشك الولادة .. ثم تلد على السرير وسادة .. يمكن تأويلها فكراً من خلال طريقة الولادة وعسوريتها ومساعدة الدمية لها ، ثم تخرج الوسادة بحركة سريعة كأنها قد قذفت .. نحو قضايا نفسية وعقلية عن الورم ، وفقدان الاستقرار والراحة على الوسادة (سرير الغواية) والهموم والكوابيس .. ماكبث الدمية يلتقط الوسادة المدفوعة ، ويتصارع الاثنان عليها ، فأنشأت حركاتهما شكل العقارب وهي تسعى ، في إيقاع حركي متواكب ، بتكرار سرعة الحركة بصورة متزايدة التركيب الحركي للمشهد (مشهد السرير والولادة) مال إلى إيجاد حالة تعبيرية متأثرة بالإيقاع المتزايد ، والتناسق الحركي امكن قراءته من خلال العلاقات مع الموجودات والحكاية الشكسبيرية المفصولة مسبقاً لدى المتلقي .. الفعل الحركي تحقيقياً ، أي لتحقيق غرض التحذير من الآخر ولطلب المزيد من المكتسبات .

مشهد جنون الليدي ، في حركة إيقاعية ثابتة ، ورأس ثابت ، تمشي نائمة وهي مفتوحة العينين وتفرك يدها ، ومشهد الختام (تحقق النبوة) وغابة (بيرنم) .. العدو بملابس بيضاء يحمل

سيفا وأشجارا تغطي جسده ، يتقاتل الاثنان من خلال المبارزة ويقتل ماكبث ايهاميا ويجلس الغريب على العرش ..

تقنية الحركة في العرض وفق الأنساق : (المكانية ، الزمانية ، القوة) اثر مكان العرض وتأثيره على حجم الحركة ، حيث اسلبت في مشاهد ازاء الكتلة الديكورية الثابتة ، وبدلالاتها المتغيرة مع الحركة والحدث المستجد .. وأخذت الحركة قطب العملية الفنية والجمالية ، كونها السارد الوحيد للحدث .. قوة الحركة من خلال التعابير الحادة للدمية والشخصيات ذات الدوافع الداخلية العميقة .. سرعة الحركة في نسقها الزمني ، ارتبطت بالوظيفة الماريونيتية ، اتاحت للشخصية أداء حركي بتقنية عالية وقوة تعبير مؤثرة ومرتكزة على الاطراف والجسد دون تعابير الوجه ..

التجاء البطل إلى بعض الحركات الاكروباتيكية مكنت العرض من خلق روحية جديدة للفكرة الشكسبيرية ويخلق هذا التكنيك تضادا حركيا وإيقاعيا مع الكتل الديكورية الجامدة وأضافت بعد جماليا للحركة والشخصية ومرونة واسترخاء واقتصاد حركي ، وغلب عليه الجانب الميكانيكي التقني على الجانب الروحي للشخصية المضطربة والميل للتعبير الداخلي على الأسلوب الحركي للدمية والاتكال على المتن الحكائي والمؤثرات الموسيقية المرافقة .

مسرحية : لاصقوا إعلانات^(١) سيناريو وإخراج : أحمد محمد عبد الأمير

محاولة لتقمص اجواء الواقع السياسي والثقافي ، وتلمس المتغيرات والتطورات الانقلابية في البنى الفوقية والتحتية التي ألحقت بالبلاد بعد سقوط بغداد واحتلالها .. (لاصقوا اعلانات) عرض تقدمت به ورشة دمي للتمثيل الصامت ، عرض مسرحي ايمائي صامت ، يتكون من اربعة لوحات ، أخذت الفكرة من تجارب الفنان الفرنسي (مارسيل مارسو) وبعنوان (لاصق اعلانات) وقدمها أيضا الفنان المسرحي العراقي الراحل (محسن الشيخ) من لوحة واحدة .. عرض ورشة دمي لم يستخدم القطع الديكورية ، ليس إلا الايماءة الإكسسوارات .

قدم العرض على مسرح كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل 8 / 5 / 2005 ، من قبل ورشة دمي للتمثيل الصامت ، التي تأسست في العام نفسه ، يشارك فيه عدد من مدرسي وطلبة قسم المسرح ، ومن تأسيس التدريسي (أحمد محمد) . يرمز العمل إلى واقع البيئة السياسية للعراق المعاصر وما يرافقها من نزاعات سياسية وفضائح عرت الاطراف السياسة الساعية لنيل كرسي الحكم والمتبينة لقضية الانتخابات .. عن شخصيات تشارك في لصق اعلانات الشخصيات المرشحة فيها ، ولينشب الصراع فيما بينهما ، عن شخصيات مجهولة أولها ماضي سياسي غريب .. يستمر الخلاف بين اللاصقين في دلالة على الصراع بين الاطراف العراقية ، ليدخل رجل الاطفاء ليطفئ النار المشتعلة بينهم ، في تعبير حركي مجازي عن النار التي تحرق العراقيين .. لكن الماء ليس في الخرطوم في بلد الماء ، والنفط والكبريت والبارود ..!! ليختتم العرض بمشهد الدمية التي ترمز للعبة التي تمارس على العراقيين ، ضاحكة ، في دلالة حركية رمزية ..

اشتملت الشخصيات على زي واحد (اسود اللون) مع احذية بيضاء وماكيا ج مقارب للطريقة التي كأن يستخدمها الفنان (مارسيل مارسو) .. كأنه يحمل دلو ماء عدد اثنان ، احدهما فارغ ، يضع في الفارغ الماء ويضع مادة الصمغ ، ويشير للممثل آخر الدخول ، كأنه يحمل لفة من ورق الاعلانات . الجدار المفترض وهمي ، ويستخدم الممثل الايمائي الصامت الأول اليد اليمنى كأداة لتجسيد الفرشاة الوهمية (اداة بديلة) ، وهي جزء من الاعراف المتبعة في تقنية الأداء الايمائي الصامت .

اما الممثل الآخر فيضع الاعلانات ايهاميا على الجدران . مع الإشارة بطريقة ايمائية لملمس الورق وطبيعة اللاصق للزجة ، والمحافظة على مكان الجدار ومكان اللاصق على الجدار ومكان الاعلان على اللاصق ..

يختتم اللوحة الأولى بالصراع بين الممثلين ويلتصق الجسدان وبعضهما ببعض بمادة اللاصق السينة الصنع وينتهي بها الحال خلف المسرح ويتوقفان عن الحركة بطريقة ايمائية وكأنه لوحة أو تمثال يمثل الصراع بين الاطراف .. يستخدم الحركة الجامدة جزء من محاولة تشويه الواقع من خلال تشويه الحركة وتعليقها بالكامل ..

الانفعال الداخلي للشخصيات ، أنعكس في سلسلة التغيرات الحاصلة بتعبيرات الوجه وحركة الاطراف والإيقاع الحركي ذو الوتيرة العالية .. وما اعانها على تعبير عن الانفعال طريقة تصميم الماكياج ، ورفع الحاجب ، وفتح الفم ، وحركة الاطراف المستقيمة والانتقال الحاد للحركات .. اللوحة الأولى ، تتكرر ثلاث مرات ، في محافظة حرفية على واقع الأفعال المشابهة للأفعال الأولى ، أي بتكرار نموذج من الأفعال ، وهذا النموذج من التكرار هو تكرار وحدة حركية كاملة ، لغرض جمالي وفكري وشكلي في الأداء الايمائي الصامت .

التكرار كأن بوتيرة إيقاعية متسارعة ، بثت في المشهد الروح الكوميديّة ، كذلك استخدم العرض تشويهها حركيا فاصلا بين التكرار الثاني والثالث ، حيث استخدم الحركة الجامدة مع نوقف الإيقاع الموسيقي المرافق للعمل .. وتنوعت في اللوحة مظاهر التشويه الحركي ، حيث استخدمت الحركة البطيئة من قبل المجموعة الجديدة من الممثلين وعددهم اربعة ، اسبغت الحركة شكلا كوميديا ساخرا لكشف ماهية الصراع الدرامي الصامت وطبيعة تحولاته ، كأن التشكيل الحركي في العرض بالاتجاهات التالية : مقدمة المسرح ، وسط المسرح ، ومؤخرته .. فالحركة باتجاه مقدمة المسرح أوحى بقوة الموقف الحركي . اما مؤخرته ، فأوحى بضياغ الشخصيات المادي .

اللوحة الثالثة ، مع صوت صفارة سيارة الاطفاء ، يدخل ممثل يرتدي زي رجل الاطفاء مع خرطوم ماء حقيقي ، ويندفع نحو مقدمة المسرح تجاه الجمهور ، ويوجه فوهة الخرطوم نحو الجمهور استعدادا لقف الماء عليه .. مع حركات ايمائية دلت على بحثه عن النار المشتعلة بين الجمهور .. يطول الانتظار والماء في الخرطوم لم يأتي .. المبالغة في الفعل الحركي الصامت جاء في محاولة امتصاص الماء من الخرطوم .. اعطت صورة حسية ساخرة عن كمية الماء المفقود ازاء حجم النار المشتعلة .. التأكيد على الفعل ، جاء من خلال التحام حركة مص الخرطوم

وإيماءة فتح قفل الخرطوم ، أوضحت الفعل الحركي الصامت بصورة مكبرة ، لخلق الإيحاء بالحدث المسرحي المتخيل والفكرة المسرحية غير المباشرة ..

اللوحه الرابعة مع دخول فتاة مع دمية خشبية تحرك بواسطة الخيوط (دمية رسام مع الوانه) في حركة مباشرة تتوجه نحو مقدمة المسرح من جهة يسار المسرح ، لتحكي الجمهور بواسطة احدى اذرع الدمية ، ثم تتوجه نحو مؤخرة المسرح ، لتنتقل بين الكتل البشرية المتكونة كنصب منحوت (يمكن عده مقترحا يصور محنة العراقيين) ثم تخرج .. تبريرات الحركة وموحياتها ذهنية مرتبطة ، قراءتها مع اللوحات الأخرى ، فهي لا تدرك مباشرة مع الحركة الحسية ، بل إلى قدرة فهم وتأويل الأفعال المسرحية .. الحركة امتلكت جانبين : داخلي نفسي ، وجسماني / الإيحاء ، والانتقالي .. وهذا ما تميزت به بقية اللوحات ، أي امتلاك الحركة الطاقة التعبيرية ، أي ارتكازها على الجانب الزمني والإيقاعي .

اللوحه الختامية .. تنفك أواصر الكتل البشرية المتكونة خلف المسرح ، لتقف منتصبه وظهرها للجمهور وتستدير نحو الجمهور وتتقدم نحو مقدمة المسرح ، وتؤدي حركة إيهامية لنزع القناع عن الوجوه .. المعنى مبطن في السياق المحسوس للإيماءة الحركية ، فالمعنى افكار متجسدة حسيا . فالتعبير الحركي يقرأ في العرض سيميائيا ، أي بمستويين : دال (أي كيف تصبح بها الحركة شيئا دالا) ، ومدلولا (أي ماذا تعني دلالة الحركة) . الحركة اتسمت بالإيقاع الراقص ، بالتوافق الحركي مع الإيقاع الموسيقي ، اعطت الحركة بعدا جماليا ومرونة تعبيرية .

الفصل الرابع

الاستنتاجات

اتسمت تقنية حركة الممثل في التمثيل الصامت في العراق على النحو الاتي :

- 1- المبالغة ، والتوضيح ، والأداء المجازي .. تقنية الحركة الإيمائية الصامتة لتجسيد صورة الحدث الدرامي .
- 2- التركيز في الفعل الصامت ، على التعبيرات الحركية : للأطراف ، والجذع ، دون توظيف تعبيرات الوجه .
- 3- غياب القطع الديكورية والإكسسوارات في عرض (اللوحه ، ولاصقوا الاعلانات) ، أي الجسد وسط فراغ مسرحي خاو والتركيز على قدرة الجسد الإيمائي .
- 4- الإيمائية ، ذات إيقاع راقص في عرض (لاصقوا الاعلانات) اعطت للحركة بعدا كوميديا .
- 5- أسلوب أداء الحركة ، اتسم بالمرونة والقوام الجسدي السليم .
- 6- استخدام الفعل الحركي التوصيفي في عرض (اللوحه) ، والحركة التخاطبية والمقامية في عرض (ماريونيت ماكبث) ، والفعل الحركي التوصيفي والتخاطبي في (لاصقوا اعلانات) .
- 7- اتسم الأداء الحركي التعبيري الصامت بجوانبه الثنائية التالية :
(داخلي نفسي ، وجسماني) / (ايحاء ، وانتقالي) .

- 8- أسلوب أداء الحركة ، اقترب من التداول الاجتماعي والفني .. عرض (ماريونيت ماكبث) اقترب من التغريب في أسلوب الحركة .
- 9- تحرر الحركة من بعض الاعراف والتقاليد الفنية لتقنية الحركة الصامتة .
- 10- خط الفعل الحركي الصامت ، مبني على الاتجاه التالي : كان ← يكون ← سيكون .
- 11- التشويه الحركي جزء من تقنية الحركة الصامتة في عرض (لاصقوا اعلانات) .
- 12- الإيقاع غير الرتيب ، سمة الأداء الحركي المرتبط بالمضمون الفكري للعمل الصامت .
- 13- الحركة ذات بعد دلالي ، أي أن أسلوب ادائها قائم على الفرضية السيميائية .
- 14- الحركة الاكروبايكية في عرض (ماريونيت ماكبث) اضافت بعدا جماليا وداليا للحركة.
- 15- المجاز الحركي كان مجازا فكريا وليس شكليا فقط .

المصادر

١. ابراهيم ، عبد الله ، وآخرون ، معرفة الآخر ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1990)
٢. اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، 1979) .
٣. 3- أوكسنفورد ، لين ، تصميم الحركة ، ترجمة : سامي عبد الحميد ، (بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ، 1981) .
٤. برنس ، جيرالده ، قاموس السرديات ، ترجمة : السيد امام ، (القاهرة : ميريت للنشر والطباعة ، 2003) .
٥. البزاز ، عزام ، نصيف جاسم محمد ، اسس التصميم الفني ، (بغداد : كلية الفنون الجميلة ، د . ت) .
٦. بيز / آلن ، لغة الجسد ، ترجمة : سمير شيخاني ، (بيروت : الدار العربية للعلوم ، 1997) .
٧. ترانس ، روبير ، وآخرون ، التربية والتعليم ، ترجمة : هشام نشابه ، وآخرون ، (بيروت : مكتبة لبنان ، 1971) .
٨. توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية ، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1997)
٩. دين ، الكسندر ، اسس الإخراج المسرحي ، ترجمة : سعدية غنم ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، د . ت) .
١٠. شيبيرد ، ريجموند ، التمثيل الصامت ثلاثون درس في التعبير الصامت ، ترجمة : سامي عبد الحميد ، وليد شامل ، (الموصل : دار الكتب للطباعة ، 1999) .
١١. عبد الحميد ، سامي ، بدري حسون فريد ، مبادئ الإخراج المسرحي ، (بغداد : جامعة بغداد ، 1980) .
١٢. علي ، عواد ، شفرات الجسد ، (عمان : دار منه ، 1996) .

١٣. كرستي ، ج . ف . تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي ، ترجمة : عقيل مهدي ، (بيروت : دار الكتب الجديدة ، 2002) .
14. الجبوري ، ستار حمادي علي ، تقويم تقنيات طباعة الإعلان في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد 1989 .
15. عبد اللطيف ، الكعبي ، تقنية الزي الخليجي المسرح البصري ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية التربية الفنية / جامعة بابل 2000 م .
- المعاجم
16. الجبلي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية ، (بغداد : دار المأمون ، 1993) .
17. روزنتال ، ي.بودين، الموسوعة الفلسفية ، ط 1 ، (بيروت : 1972) .
18. مجموعة من اللغويين ، المعجم الفلسفي ، (القاهرة : مجمع اللغة العربية ، 1979)
19. مسعود ، جبران ، الرائد ، ط 1 ، (بيروت : دار العلم للملايين ، 1964) .
20. الربيعي ، مناجد عبود " جماليات توظيف الحركة في المشهد الفلمي " ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد) العدد 34 ، السنة السادسة (2001 م) .
21. Merriom – Webster : Webster's Collgiatc , Thrid New Internationil Dictionary , G& C Merria co .
22. Mills , J ohn Fitz Maarice . The Pergumon Dictionary of Art v, peramon press , London , 1960 , p ,

الملحق

جدول رقم (1)

ت	اسم المسرحية	سيناريو	اخراج	تاريخ العرض	المكان
1	اللوحة	محسن الشيخ	محسن الشيخ	1996	بابل
2	رومي و جوليت	محسن الشيخ	محسن الشيخ	1996	بابل
3	الكرسي	محسن الشيخ	محسن الشيخ	1996	بابل
4	ماريونيت ماكبت	جواد الحسب	جواد الحسب	1999	بغداد
5	لاصقوا اعلانات	أحمد محمد	احمد محمد	2005	بابل