الحركة وفاعليتها في العرض المسرحي العراقي الإيمائي الصامت(مسرحية المواطن vip) إنموذجا

Movement and its effectiveness in the Iraqi silent mime theatre performance, the play (The Citizen) as a model

الباحث عمار جاسم جواد marjasm٠١٩@gmail.com

أ.د أحمد محمدعبد الأمير Ahmeed_pantomime@yahoo.com

قسم الفنون المسرحية ـ كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

Department of Theater Arts - University of Babylon / College of Fine Arts

ملخص البحث :

تعد الحركة في العرض المسرحي الإيمائي أحدى العناصر المكملة لصناعة التركيبة الجمالية للعرض ، لكونها تتفاعل مع باقي مكونات العرض الإيمائي ،لترسم ملامح الصورة الجمالية للمتلقي . قسم البحث إلى أربعة فصول حيث ضم الفصل الأول وهو (الإطار المنهجي) مشكلة البحث المسرحي والتي تمثلت " ما فاعلية الحركة في العرض المسرحي العراقي الإيمائي الصامت " ، ثم أهمية البحث الذي يسلط على الحركة وفاعليتها في العرض المسرحي الإيمائي العراقي الصامت و هدف البحث الذي يهدف إلى التعرف على الحركة وفاعليتها في العرض المسرحي الصامت ، ثم تحديد الحدود (الزمانية . المكانية . الموضوعية) وتحديد مصطلحات البحث والتعريفات الإجرائية الواردة في عنوان البحث ، وضم الفصل الثاني مبحثين الأول الحركة مفاهيميا وتضمنت ثلاثة محاور الأول (الحركة في الثقافات العالمية) و(الثاني توليفة النظام الحركي للممثل الإيمائي) و (الثالث الأبعاد الحركية المتنوعة) أما **المبحث الثاني** فتضمن **التشكيل الحركي في المسرح الصامت عند المخرجين** والذي أستعرض الباحث مفهوم الحركة ودورها عالميا وعربيا عند الفنانين والمخرجيين الإيمائيين ، أما الفصل الثالث وهو (الفصل الإجرائي) تكون من العرض المسرحي المحددة بالمدة الزمنية (٢٠٢٢) حيث أختار الباحث العرض المسرحي (المواطن / للمخرج حسين مالتوس) وأعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة للتحليل ،أما بخصوص الفصل الرابع فقد كان عرضا لأهم النتائج تحليل العينة المختارة بعدها توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات وفق ما ظهر من نتائج ، موصيا الباحث في نهاية الفصل إلى جملة من التوصيات والمقترحات ومن ثم قائمة مصادر البحث وملخصا باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية : الحركة وفاعليته

Abstract

Movement in the mime theatre show is one of the complementary elements in creating the aesthetic composition of the show, as it interacts with the rest of the components of the mime show, to draw the features of the aesthetic image for the recipient. The research was divided into four chapters. The first chapter, which is (the methodological framework), included the problem of the theatrical research, which was represented by "What is the effectiveness of movement in the Iraqi silent mime theatrical performance?" Then, the importance of the research that sheds light on movement and its effectiveness in the Iraqi silent mime theatrical performance and the aim of the research, which aims to identify movement and its effectiveness in the silent theatrical performance, then determining the boundaries (temporal, spatial, objective) and determining the research terms and procedural definitions contained in the title of the research. The second chapter included two topics, the first of which is movement conceptually and included three axes: the first is (movement in global cultures), the second is the combination of the movement system of the mime actor, and the third is the various movement dimensions. The second topic included the movement formation in silent theater among directors, in which the researcher reviewed the concept of movement and its role globally and Arab among mime artists and directors. The third chapter, which is (the procedural chapter), consisted of the theatrical performance specified by the time period (2022), where the researcher chose the theatrical performance (The Citizen / by director Hussein Malthus). The researcher relied on the indicators of the theoretical framework as a tool. For analysis, the fourth chapter presented the most important results of the analysis of the selected sample, after which the researcher reached a set of conclusions according to the results that appeared, recommending at the end of the chapter a set of recommendations and suggestions, then a list of research sources and a summary in English.

أولا . مشكلة البحث :

شكلت الحركة الإيمائية في العرض المسرحي الصامت العنصر الأساس التي تكمن في كونها العنصر الأساس الذي يعوض غياب الحوار اللفظي ، فهي الأداة التي يعتمد عليها الممثل لنقل الأفكار والمشاعر والصراعات الداخلية والخارجية إلى المتلقي ، حيث تصبح كل حركة لها دلالة ومعنى تعكس طبيعة الشخصية والموقف الدرامي مما يجعلها وسيلة فعالة لخلق الفرجة المسرحية التي تجذب المتلقي وتجعله مشاركا في تأويل ما يراه على الخشبة ، وتتفاعل مع عناصر العرض الأخرى كالديكور والإضاءة، مما يجعلها أساسية في بناء الجو العام، أذ لا تقتصر على التعبير الجسدي فحسب، بل تسهم في إيصال الرسائل الدرامية وتعزيز التأثير العاطفي والتي أكد الممثل الإيمائي على أهميتها معتبر أن الحركة وسيلة للتواصل البصري العميق، حيث تنقل الإيماءات و الأفكار والمواقف بصمت، مما يضفي على العرض المسرحي حيوية رغم غياب الصوت. ومن هنا، جاءت مشكلة البحث بالتساؤل:(**ما فاعلية الحركة الأدائية الإيمائيه للممثل الصامت وطرق تشكلها في عروض المسرح العراقي؟)**

ثانيا : أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن أهمية البحث في الاتي :

تكمن أهمية البحث في الأتي : .

تسلط الضوء على الحركة الصامتة وفاعليتها في المسرح العراقي وذلك لما لها من دور تؤديه في العرض المسرحي لإيصال صورة جمالية وفلسفية تنطق بالصمت وتحفز المتلقي لتأمل صورة وأكتشاف المعنى الخفي

اما الحاجة اليه فإنه يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة والمختصين بالشأن المسرحي.

ثالثا : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على الحركة وفاعليتها في العرض المسرحي العراقي الإيمائي الصامت(مسرحية المواطن vip).

رابعا : حدود البحث.

١ . الحدود الزمانية (٢٠١٣ ـ ٢٠٢٤).

٢ . الحدود الموضوعية : العروض الايمائية المقدمة في بغداد ـ بابل .

٣ . الحدود الموضوعية دراسة الحركة وفاعليتها في العرض المسرحي العراقي الإيمائي الصامت .

خامسا : تحديد المصطلحات

أولا . الحركة لغة :

(في العُرف العام) : أنتقال الجسْم مكانٍ إلى مكانٍ أخر ، أَو أنتقال أَجزائه كما في حركة الرَحى [١].

ثانيا . الحركة اصطلاحا :

أ. عرفها (ارسطو) هي فعل ما هو بالقوة بما هو بالقوة أي تدرجا من القوة إلى الفعل ، ووسطا بين القوة البحتة والفعل التام [٢].

ب . عرفها (لين اوكسنفورد) بأنها جميع الإيماءات والوضعيات والسلوك الخارجي وحركة المجموعات حيث ينظر إليهم من زاويتين الأولى نفسانية حيث الدوافع الداخلية التي يستند إليها الممثلون في حركاتهم والمخرجون في توجهاتهم والثانية جسمانية حيث المظهر الخارجي الذي يؤديه الممثلون ويراقبه المخرجون[٣].

ج . عرفها (ريتشارد فورمان) على أنها : "طاقة التعبير في جسد الممثل ، والتي يوظفها في عملية التشكيل الدلالي"[٤].

ثالثا : التعريف الإجرائي :

هي الاستخدام المنظم للجسد للتفاعل مع الاحداث والشخصيات على خشبة المسرح ، حيث تحقق انسيابية في الحركة وتسلسل المعنى وصولا إلى فاعلية العمل ، وتحقق الشكل الدقيق للفعل والمعنى الحقيقي للحركة والمعاني المتعددة وكذلك تحقق فاعلية القراءة لدى المتلقي وتحفز ذهن المتلقي على تتابع الحركة وصولا إلى المعنى الذي يرسمه العمل المسرحي.

ثانيا الفاعلية

لغة

هي وصف لكل ما هو فاعل . الفاعلة أو الفعالة هي التي تحدث أثر الفعل ، والفعلى ما تحقق ووجد بالفعل ويقابل الممكن وهنالك أثر فعلي ، واخر متوقع[٥].

أصطلاحا

"هي وسيلة الاتصال والاستجابة بين شخصين تتجسد في قدرة كل طرف على توصيل الافكار والمشاعر إلى الأخر بوضوح مع تحقيق استجابة متبادلة يعتمد هذا النوع من الاتصال على الفهم المتبادل والسياق الذي يتم فيه الحوار كل طرف إلى التعبير عن نفسه بطريقة تتناسب مع الأخر من خلال وسائل مادية"(٦).

التعريف الاجرائي (الفاعلية)

هي قدرة الفرد أو الكائن على التفاعل مع المحيط والتأثير فيه من خلال الحركة والنشاط بشكل تبادلي .

الفصل الثاني(الإطار النظري)

المبحث الأول (مفهوم الحركة فلسفيا ونفسيا واجتماعيا)

المحور الأول : الحركة في الثقافات العالمية

تعتبر الحركة جزءا أساسيا في تطوير التعبير البشري ، حيث أستخدمها الأنسان منذ العصور القديمة كوسيلة للتواصل والتفاعل مع محيطة ، أذ أتخذ الأنسان القديم ." أدوات الحجارة الكبيرة وجرها ونقلها من مكان إلى أخر أو رفعها على سطح ترابي مائل إلى الأماكن العالية كما حدث في صنع أهرامات المصرين القدماء ، وتعلم إيقاد النار لطهو الطعام والدفء ولإنارة الكهوف التي سكنها ولتنفير الوحوش منه أيضا "(٧). لتصبح الحركة تجسيد فكري وعقلي ينسجم مع تطلعات الأنسان القديم في تحقيق مأربه وأهدافه والتي أصبحت في ما بعد تعبيرا عن توازن الحياة بين الجسد والعقل والروح في المجتمعات الهندية في نظرياتهم المادية والفكرية " والتي حاول حاولت عقيدة (السامكهيا) بتصنيف نظرية الحالات للمادة إلى ثلاثة حالات وهي النور (ساتفا) ، الحركة (رجس) ، العتمة (تمس) "(٨).أذ يمثل النور حالة من الصفاء والتوزان الداخلي ، أما الحركة فهي سلسلة متوازنة تعكس السلام الداخلي ،والرجس فهو تعبير عن حالة من النشاط المستمر والاضطراب ، في حين ترمز العتمة إلى الجمود والسكون وهو رمز تكون الحركة فيه محدودة أو غائبة مما تعكس الركود والجهل . أما في الثقافات الصينية فقد أصبحت الحركة عنصر أساس في تفعيل دور الثقافات المتعددة منها المعمارية والهندسية والأدبية والفنية من خلال إقامة العروض والمهرجانات السنوية التي تعطي للحركة فلسفة جمالية للفرد ، ولعلى العرض الكلاسيكي " النهر الأصفر أحد أبرز العروض الفنية الذي قدم عام ١٩٨٨ وهو عبارة عن مجموعة من الرقصات لمؤدين صينين تعبر عن نضال المجتمع الصيني "(٩).

المحور الثاني : توليفة النظام الحركي للممثل الإيمائي

تتسم الحركة الإيمائية للممثل بالرمزية والدقة في توصيف المعنى و التي تحمل معان ثقافية وروحية عميقة ، تعتمد على التنقل المدروس والإيماءات التقليدية التي تساهم في بناء السرد وتقديم الشخصيات.
فالحركة هي التغير في موقع أو موضع الجسم خلال فترة زمنية معينة ، نتيجة قوة محركة عليه . هذا التحول يحدث عندما تؤثر قوة ما على الجسم فتسبب في انتقاله من مكان إلى أخر أو تغيره لوضعه في الفضاء ، وفقا للقوانين الفيزيائية التي تحكم الحركة، وهي أيضا وسيلة اتصال بين الاخرين لأنها تعبر عن المشاعر والأفكار دون الحاجة للكلمات من خلال الإيماءات والتعبيرات الجسدية ، يمكن للإفراد التواصل وفهم بعضهم البعض .كما أن الحركة هي جزء من ظواهر الطبيعة تحدث باستمرار مثل حركة الكائنات الحية وتدفق المياه مما يجعلها جزءا اساسيا من الحياة اليومية [١٠]. وتأتي لنا أهمية حركة جسد الممثل بوصفة "أداة من أدوات التعبير عن الشخصية ،لأن حركة جسد الممثل تشكل إيماءات معبرة عن الدوافع الداخلية والخارجية للمؤدي ، فقد توجه المنظرون في العقود الاخيرة إلى التر كيز والتأكيد على تدريب الممثل على مجمل المهارات الحركية التي تتجسد في الفعل الحركي على خشبة المسرح "[١١].لذلك يصبح للياقة البدنية أهمية كبيرة في لياقة الممثل الشاملة فهي ذات أهمية كبيرة من النواحي الاجتماعية والبدنية فمن الناحية الاجتماعية تتيح للفرد اكتساب الخبرات الاجتماعية التي تساعد كثيرا في تكوين شخصيته وتشبع فيه شعور الانتماء للجماعة وتزيد من تفاعله في المجتمع

ومع التقدم العلمي الذي شمل جميع نواحي الحياة وسعي الانسان المستمر للبحث عن أفكار جديدة ، تأثر الفن بشكل مباشر ، وخاصة فن المسرح ، حيث أصبحت حركة الجسد لغة عالمية تتجاوز الحوار اللفظي في نقل الافكار بين الثقافات المختلفة ، ومع تطور العلم ، اكتسبت الحركة أهمية كبيرة وأصبحت موضوعا يدرس في الجامعات ، حيث أعطى لكل حركة أو أشاره معنى وهدف فحركة واحدة بالرأس قد تغني عن عشرات الكلمات ولمواكبة هذا التطور أصبح يحتم على الممثل بشكل أساس أن يكتسب الخبرات من أجل إقامة العروض المسرحية التي تتخذ من حركة الجسد أداة لها[١٢].

لذا فأن الحركة تتضمن عدة جوانب أساسية وصفات اهمها شكل الحركة الذي يعبر عن كيفية تحرك الجسم في الفضاء ، وكل شكل يحمل معاني مختلفة ، قوة الحركة . تشير إلى مدى شدة أو ضعف الحركة حيث تعكس الطاقة المستخدمة في الحركة وتؤثر على الرسالة العاطفي الموجه للمتلقي ، زخم الحركة . يتعلق بسرعة التسارع أو التباطؤ أثناء الحركة مما يضيف طبقات إضافية من التعبير الديناميكي أما إيقاع الحركة فهو يتعلق

بالسرعة الإجمالية للحركة ، سواء كانت سريعة أو بطيئة وهو مما يساعد في تحديد الاحساس الزمني والإيقاعي للأداء(١٣).

المحور الثالث : الأبعاد الحركية المتنوعة

تساهم الحركة الإيمائية في توليف النظام الحركي من حيث القوة والطاقة وتحديد مناطق التحول من مكان إلى أخر وهي " الاتجاه ، والسرعة ، والطاقة أو الجهد ، والتحكم ، ويقاس الاتجاه بالتقدم الشامل للحركة وعدد التغيرات ضمن ذلك التقدم، ويتأثر هذا الاتجاه بخط سير الحركة وسطحه وكتلته .وفي مسرح الحلبة لا تكون الحركة أعلى وأسفل المسرح بل على محيط الدائرة واوتارها وربط عدد الحركات يعطي ثقلا وكثافة للجسم المتحرك ،أذ تقاس السرعة بالزمن "(١٤).

لذ فأن السرعة الزمنية (للحركة) تتغير مع العديد من التحولات في الاتجاه وتتأثر بالعناصر المساحية للفن البصري ، أذ تسير الحركة والكلمة في العرض المسرحي جنبا إلى جنب وقوة التأثير تستدعي توافقا معا في الزمن ، لذا فأن جميع العناصر الزمنية تتأثر بالفن الدرامي ،حيث تعد الطاقة القوة التي تحافظ على الحركة أذ يتحرك الجسم بين الشدة والرخاء ويقاس مقدار الحركة بالقوة المطلوبة لتحريك الجسم وتقاس الطاقة المستهلكة بمقدار الارتخاء والتحرر كون أن الطاقة قابلة للتحول ويمكن لأي عنصر من عناصر الدراما أن يكون مصدرا للطاقة حيث لابد للممثل التعرف على التوقيت وحدث التوقيت تلقائيا(١٥).

تتجاوز أبعاد الحركة في الفضاء المسرحي مجرد التنقل الجسدي، إذ تتجلى كرموز تعبر عن الصراع الداخلي والتوتر الدرامي فكل حركة تنبض بمعانٍ عميقة، حيث يشكل الاتجاه والسرعة والإيقاع نسيجًا معقدًا من المشاعر والأفكار في عالم المسرح الإيمائي، وفق أبعاد حركية متنوعة أهمها :

أولا . الاتجاه :غالبا ما يكون المخرج المسرحي هو المسؤول مسؤولية مباشرة عن جميع اتجاهات الحركة ودوافعها ، أذ يؤكد ألكسندر دين في موضوع الاتجاه الحركي على أهمية خشبة المسرح وتقسيماتها وفق اتجاهات اليمين واليسار والوسط وأعلى وأسفل ، إذ يعطي تحليلا كاملا لأهمية هذه الاتجاهات وكيفية رسم الحركة باتجاهها معتمدا على عنصري القوة والضعف ، مبررا ذلك على أن هنالك دائما مناطق ضعيفة ومناطق قوية (١٦).

ثانيا . السرعة :إن لسرعة الحركة أبعاد تتشكل صورها وفق المنظور العام للعرض المسرحي ، فالحركة وسرعتها والمساحة التي تقطعها تشكل مثلثا مهما ترتبط أضلاعه الواحدة بالأخرى فقد تكون الحركة سريعة ولكنها لا تأخذ مساحة كبيرة ، ولكل معدل من سرعة الحركة قيمة معينة وكل معدل في السرعة يعبر عن مشاعر معينة ،

فالحركة السريعة تعتبر عن العواطف المتأججة والمشاعر النامية في أن الحركة البطيئة تعبر عن الهدوء والتريث[١٧].

ثالثا . الإيقاع : أن لكل حركة يقوم بها الانسان سرعة معينة، ويمكن قياسها بالزمن الذي تقطعه وبسرعة الحركة ودوافعها وأهدافها ، أذ أن معرفتنا بمعدل السرعة لا يأتي إلا من خلال معرفتنا بالمنطوق من الحوار أو بالطلوب من السلوك ، فأن معدل السرعة هو الذي يعطينا إيقاع الحركة ، ولهذا فهو رهين بالإيقاع ، إذ يحتاج إلى أن يتميز الممثل بشعور وإحساس بالإيقاع وبمعدل سرعته في الحركة والصوت ليضمن بذلك انسيابية الحركة بما يتجانس مع النص[١٨].

المبحث الثاني (الحركة في المسرح العالمي وفاعليتها في الاداء الايمائي)

يعد النظام الحركي الإيمائي أحد أبرز الركائز الأساسية التي نظمت البناء الدرامي في أوربا من خلال الاهتمام ببؤرة الحركة الإيمائية للممثل وتنوعاته الوسيطة في العروض المسرحية لأغلب الممثلين والمخرجيين في العالم والوطن العربي ومن أبرز ذلك .

اهم الفنانين الايمائيين العالميين :

أولا : جان جاك كوبو (١٨٧٩ . ١٩٤٩)

مخرج وممثل ومفكر مسرحي فرنسي بارز يعتبر من الشخصيات المؤثرة في تطوير المسرح الحديث ولد عام ١٨٧٩ في باريس أشتهر بمساهمته في تأسيس حركة المسرح التجريبي التي كانت تهدف إلى العودة إلى جوهر المسرح بعيدا عن الافراط في الزخارف والتعقيد المفرط الذي كان سائدا في المسرح الفرنسي في عام ١٩١٣ أسس كوبو مسرح فيو كولومبية في باريس وكان يهدف من خلاله إلى إصلاح المسرح الفرنسي وأعادته إلى أصوله الكلاسيكية مع التركيز على النصوص والأداء أكثر من الزخارف والتأثيرات الخارجية أذ أعطى أهمية كبيرة لتدريب الممثلين والتركيز على الحركة الطبيعة وتطوير مهارة الممثلين في التعبير الجسدي والنفسي حيث كان جزأً أساسياً من رؤيته المسرحية التي سعت إلى تجديد المسرح من خلال التركيز على الحركة والجسد[١٩].

"وفي عام ١٩١٣ جمع كوبو مجموعة من الممثلين الشباب ليكون فرقة وكان من بينهم (جارلس دولان) و(لويس جوفيه)و(وسوزان بينك) و(رومان بوكيه) حيث تبنى المسرح العاري انطلاقاً من قناعات جمالية وليس من رغبته في أحياء مسرح الماضي"(٢). معتبراً التمرين الحركي وسيلة فعالة لتحسين اللياقة البدنية والوظائف

الحركية الذي يشمل مجموعة من الانشطة التي تستهدف مختلف مجموعات العضلات أذ يعتمد نهجه على فهم عميق لعلم الحركة وكيفية تأثير التمارين على الجسم(٢٠).

أستطاع كوبو في عام ١٩١٧ أن يعيد شتات فرقته بمساعدة المليونير الأمريكي (أوتوكان) ليكون محطة في تاريخه الفني من خلال بروزه الاعلامي والانتقال بين البلدان مما عكس صورة رمزية تتسم بالقوة والفعل الديناميكي خصوصا مع الفترة من ١٩١٩ . ١٩٢٤ التي عاود فيها إلى فرنسا ليكون فرقة مسرحية يكون مضامين اشخصها من ممثلي البانتومايم بالتعاون مع الممثلة (سوزان ينج) وهي أحد ابرز الشخصيات المسرحية في فرقته مستعرضا مفهوم الحركة كنواة في توظيف الصورة الجمالية لحركة الممثل(٢١).

ثانيا : جاك لوكوك (١٩٢١ . ١٩٩٩)

مخرج فرنسي وممثل ومصمم رقصات الفن الإيمائي الصامت ويعد أبرز مؤسسي المسرح الفيزيائي الذي يعني برسم ملامح الجسد والحركة في التمثيل الإيمائي الصامت مؤكدً أن الحركة الجسدية هي العنصر الأهم في الفضاء المسرحي وليس لغة الحوار من خلال مفهومية النص المسرحي والتي يجب أن تكون خاضعة لعناوين ملامح الجسد بكل عناوينه وفق شروط العروض المادية ورسم ملامح تلك الحركة التي تكون بشكل دائرية لتكون انسجام جماعي هدفة تقديم صورة جمالية لا تفصل بينه أي عوائق أو فواصل(٢٢).

ينطلق المنهج حسب تعبير لوكوك من ثلاثة محاور لإعداد الممثل الأولى هي أتقان مهارات الجسد عبر ما يسمى الأكروبات الدرامية بحث تتطور مهارات ا الممثل جسدية بما يفترض من مبررات منطقية حسب الحالة المفروضة وإلا هي حركات مجانية لا فائدة منها ولو كانت كالمهارة الرياضية وهذه التبريرات الدرامية تبأ من رمشة العين حتى الحركات المعقدة المرتبطة بالدور أما المحور الثاني هو القناع المحايد الذي يتيح للممثل بناء الشخصية وحركاتها وانفعالاتها العاطفية بناءً على التجربة الجسدية والحسية أما المحور الاخر الارتجال المرتبط بإعادة اللعب وإعادة خلق الأدوار والمواقف والتخلص من التأثيرات(٢٣).

أن ما يميز المنظر الفرنسي لوكوك هو أتجاه تقنية الأداء من التأثيرات الخارجية إلى دواخل الممثل وذلك عبر عناصر المعطاة في العرض أو التمرين كالقناع السلبي والحيادي الذي حدده لوك الأول يحمل تعبيراً محدداً يمكن له أن يحفز النشاط الذهني والنفسي للممثل لتظهر بشكل فعل ردود إيمائية (إسقاطات ذاتية)منظمة أتجاه ذلك المحفز الخارجي فهذا القناع يكون محدداً وموجهاً للتعبير الإيمائي لدى الممثل للبحث عن سيكولوجية الشخصية أما الثاني فلا يحمل تعبيراً ما، أذ يرغمه القناع المحايد أن يعبر ويفكر بجسده (٢٤).

ثالثا : مارسيل مارسو (١٩٢٣ . ٢٠٠٦)

ممثل فرنسي "وأشهر محدث إيمائي صامت في العصر الحديث درس في مدرسة (شارل دولين) للفن الدرامي وتتلمذ على يد الممثل الإيمائي الفرنسي (ديكرو) بدأ نشاطه الإيمائي عام ١٩٤٧ ويعد مطوراً لهذا الفن ومجداً له نظراً لامتلاكه القدرة الجسدية والتعبير والخيال الواسع والابتكار الإيمائي وأصبح أداؤه اسلوباً في حد ذاته يتبلور من خلال الخبرة الفنية والتجربة الحياتية كما يعد ناقداً بفضل محاولاته العودة بهذا الفن إلى جذوره الحقيقية إذ كان فناناً شعبياً يتخذ من الحياة مواضيع له فن الممثل الواحد مونو مايم "[٢٥].

ويعتبر أحد أبرز ممثلي المايم في فن التعبير الجسدي الذي يعتمد على الإيماءات والحركات بدلاً من الكلمات حيث كان مهتما بتطوير هذا الفن وتأثر بشكل كبير بأسلوب الكوميديا ديلارتا الذي يتميز بالإعتماد على الحركات التعبيرية والإيماءات هذا التأثير ساعده في استخدام الجسد كأداة رئيسية للتعبير عن الاحاسيس والافكار " وفي عام ١٩٤٧ قدم شخصية البيب في المسرح التجريبي في باريس حيث سارت أعماله على محورين فأستمر في تطوي اداء مشاهد استكشافات بيب وتطوير منظومة البانتومايم حيث كان يعمل مع فرقة تضم عدداً من الممثلين يقدمون مسرحيات مليو درامية[٢٦].

تميزت فترة حياته بعدة مراحل ففي المرحلة الثانية والثالثة قدم الدراما الإيمائية " وهي عبارة عن عروض طويلة تغطي السهرة مواضيعها من القرون الوسطى مرورا بالكوميديا ديللارته وحتى العصر الحديث وقد جمع مارسو فريق كبير من الممثلين الإيمائيين وأفلح في تقديمها على الوجه الأمثل ومن أبرز عروضه موت في الفجر (١٩٤٨) وثلاث باروكات (١٩٣٥) والسيرك الصغير (١٩٥٨) وباريس تضحك باريس تبكي (١٩٦٣) حيث كان مارسو يقدم عروضه في أماكن متباينة بدأ من مسرح الجيب مرورا بمسرح ساره برنارد"[٢٧].

خامسا : أحمد نبيل (١٩٤٣ .

مخرج مسرحي مصري ولد في القاهرة ودرس في معهد الفنون المسرحية ، يعتبر من أبرز المخرجين في المسرح الصامت ،يصف البانتومايم "بأنه يُعد فنًا عالميًا مبينا أن أصله فرعوني انطلق من القاهرة موضحًا أن بدأ ممارسة هذا الفن اعتبارًا من النصف الأول في السبعينيات من القرن الماضي، إذ حصل على منحة من الاتحاد السوفيتي لدراسة أصول المجال تعلمت بشكلٍ أكاديمي وقدمت هذا الفن في بلادٍ عدة موضحًا أن فاروق حسني وزير الثقافة الأسبق كان يدفع به في مهرجانات عدة كنت سفيرًا لمصر في عدد من الدول العربية ويروي نبيل حديثه حول البانتومايم أنا أحب التمثيل الصامت منذ زمن طويل وكنت حريصا على تقليد (تشارلي شابلن) حيث كنت أعمل على تأليف حركات خاصة وأقدمها في فقرات "[٢٨].

ويقول أيضا أن فن البانتومايم يحتاج إلى دراسات متعددة وطويلة للوصول إلى لغة الحركة الجسدية فهو ليس فقط حركة بل هو علوم مختلفة يحمل في طياته افكار فلسفية واجتماعية ونفسية وعوامل تشريحية تتعد فيها ايدلوجية علم التشريح في البناء الحركي وعلم اليوغا في مناغمة الية التدريب المستمر للحصول على جسم مرن يحافظ على تناسقية الاداء مؤكدا أن الفنان الإيمائي يجب أن يمارس جميع أنوع الالعاب الرياضية لتفعيل دوره في بناء الشخصية وإيصال الصورة الجمالية التعبيرية للمتلقي[٢٩].

ويرى أحمد نبيل " أن التمثيل الصامت هو البدعة التي صاحبت ظهور السينما الصامتة قديماً بينما البانتومايم هو فن قائم بحد ذاته وله تاريخه ويعتمد في الإساس على الممثل بدون أي أكسسوارات من ديكور وملابس ليجسد بملامح وجهه وحركات جسده فقط عن الزمان والمكان وما تمر فيه الشخصية من أحداث عكس على عكس التمثيل الصامت الذي لا يحتاج لهذه الاكسسوارات لذا لابد أن يجمع فنان البانتومايم بين ليونة راقص البالية وبراعة الممثل " [٣٠]. لان الاندماج الجمالي لحركة الممثل يعطي فكرة إيمائية وظيفتها المساهمة في نقل العبارات التكوينية للحركة إلى صورة واقعية كما يراها المتلقي.

(محسن الشيخ) ١٩٦٢ ـ ١٩٩٩

مخرج وممثل مسرحي من مدينة الكحلاء في ميسان، يعد من أبرز فناني البانتومايم، حيث تميز بأدائه الإبداعي في التمثيل الصامت البانتومايم وأثرى المسرح بحضوره المميز" حقق مع فن البانتومايم في القرن العشرين مساحة كبيرة من الحضور والتميز في العراق ، كونه واحدا من أهم أقطاب التمثيل الصامت ، عمد على اجتذاب الناس لتقديم المغايرة مستفيدا بذلك من شغف الجمهور لهكذا عروض صامتة لم يعتادوا عليها" ، أذ يحرص (محسن الشيخ) في عروضه على استعمال كل أجزاء الجسد بدقة عالية واحترافية دقيقة .[٣١] لإنشاء منظومة تعبيرية تترجم دلالات الإيماءة والحركة والإشارة وتعكس معانيها بوضوح

ففي العرض المسرحي (محاولة القبض على الصدفة) التي أخرجها محسن الشيخ عام ١٩٨٨ تلعب الحركة الإيمائية دورا محوريًا في بناء العرض، إذ تعتمد المسرحية على أداء ممثل واحد فقط، مما يجعل الجسد وسيلة التعبير الأساسية لنقل المشاعر والأفكار إلى الجمهور، ويتطلب هذا الأسلوب مهارة عالية وتدريبًا مكثفًا لإتقان الحركات وتحقيق تواصل بصري ووجداني فعال مع المشاهدين، كما تمنح الإيماءة العرض طابعًا ديناميكيًا يخلق إيقاعًا خاصًا يسهم في إثراء التجربة المسرحية، حيث تتحول الحركة إلى لغة بصرية قادرة على تجاوز حدود الكلمات وإيصال المعاني بعمق وتأثير مباشر، مما يجعل الأداء أكثر حيوية وارتباطًا بالمُتلقي[٣٢].

يهتم (محسن الشيخ) في تقديم عروضه الإيمائية لإثارة الدهشة " وإبراز الحركة الإيمائية للممثل من خلال التعامل مع الأشياء ، وهي إحالة واضحة بتأثيره بتجربة (مارسل مارسو) حيث يقدم في عروضه مجموعة لوحات تحمل علامات وإشارات رمزية للحركة الإيمائية لتبيان دلالات معينة ، فمثلا نجد في لوحة (بائع التحفيات الزجاجية) تقديم حركات إيمائية فيها دلالات لإقناع الزبائن وإغرائهم من أجل الشراء لكن دون جدوى "[٣٣]. وهو أسلوب يرمي إلى إبراز جمالية الحركة الإيمائية وتوجهاتها من خلال عدة معان دالة على صناعة الصورة التعبيرية لشكل الحركة في العرض المسرحي .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

١. تنوع الأداء يحقق نوعا من الفاعلية من خلال قدرته على تجسيد المشاعر والصراعات الداخلية بشكل مرئي مما يخلق تفاعلا ديناميكا بين الشخصيات على خشبة المسرح ويسهم في توصيل المعنى عبر التعبير الجسدي المباشر والشكل الأدائي المتداول .

٢ . تسعى فاعلية الحركة على إيجاد وسائط تقنية فنية جمالية تساند في تحقيق دلالات فاعلة من خلال ربط الحركة بالمعنى وذلك عبر توظيف إيقاع الحركة وتنوعها وتفاعلها مع العناصر البصرية والسمعية الأخر في العمل الفني .

٣ . يحقق الإيقاع الحركي للممثل الإيمائي التفاعل بين الجسد والزمن أذ تتناغم كل حركة مع توقيتاتها بدقة لتولد فاعلية تعبيرية في العرض المسرحي .

٤ . تتجسد الفاعلية مع حركة الممثل الإيمائي عندما تتداخل السرعة مع الجسد لتصبح الحركات السريعة وسيلة لإيصال الانفعالات المتوترة أو المتصاعدة فتخلق فاعلية من خلال هذا التسارع في التعبير الذي يحسن التواصل مع المتلقي ويعمق التأثير في اللحظة المسرحية.

٥ . المهارة الأدائية للممثل الإيمائي تحقق نوعا من التفاعل الديناميكي ما بين العناصر المادية والغير مادية ومنها التحكم بالجسد من خلال القدرة على توظيف الحركات بانسيابية ودقة للتعبير عن المشاعر ، والتفاعل مع الفراغ من حلال توظيف المساحة المحيطة لتحديد العلاقات بين الشخصيات والتحكم بالطاقة من خلال التنقل بين الحركات القوية والهادئة بما يخدم العمل الفني.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا : تم الاعتماد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث .

ثانيا : أداة البحث : تم الاعتماد على مؤشرات الاطار النظري كأداة للتحليل .

عينة البحث : أعتمد الباحث مسرحية (المواطن)

تحليل العينة :

) vip (مسرحية المواطن

تأليف: حسين كاظم مالتوس

إخراج : حسين كاظم مالتوس

سنة العرض ٢٠٢٢

مكان العرض محافظة بابل

قصة المسرحية :

هو عرض مسرحي يتناول قصة إنسانية تعكس رحلة معاناة وكفاح شاب يسعى نحو النجاح في عالم يظلم فيه الطموح الشاب ، الذي كان الأول على دفعته ، ووجد نفسه في شوارع الوظائف العامة التي لا تعرف الكفاءة بل بالواقع القاسي الذي يحكم على من لا ينتمي إلى المنظومة ، فكانت وجهته الأولى هي الخروج من هذا الولوج العائم نحو بوابات الهجرة القاسية التي تنخر جسد الأنسان لتؤسس علامة حزينة بدايتها الهم والقهر في عالم الغربة ، من خلال شد الرحال عبر البحار إلى المهجر مع مجموعة من الشباب المختلفة أجناسهم لتكون الكفاءة كلمة لا تعني شيئا في بلد لا يعرف قيمة المفكر والمثقف والواعي وحملة الشهادات ، لكن المأساة لم تتوقف عند هذا الحد ، فقد دفعه اليأس إلى البحث عن مخرج عبلا الهجرة الغير شرعية ، في مغامرة بحرية لا يعرف مداها ، حيث كان القارب يهز أمل حياته بين الأمواج المتلاطمة ، عابرا الحدود بشجاعة ، حتى طردته تلك الحدود التي لم تز في قلبه إلا مهاجرا ، ليعود حاليا ، محطما لكنة غير مستسلم.

تحليل العينة :

يبدأ العرض المسرحي بدخول أحد الممثلين الإيمائيين بخطوات وهو يدخل المسرح بخطوات هادئة متأنية ، حاملا ثقل الزمان والمكان في طياتها ، بينما يرتدي بلة التخرج ويفتخر بقبعة تزين رأسه ، رمزا للانتقال إلى

مرحلة أخرى ، الحركة التي تصاحب هذا الدخول ليست مجرد سير عادي، بل هي رحلة من الترقب والانتظار ، حيث تتداخل دلالات البدايات والنهايات ، والتحولات الداخلية والخارجية وتطرح تساؤلات حول ما يعنيه أن يكون المرء جزءا من مجتمع أو نظام ، وما الذي يترتب على تلك الانتماءات ، فحركة اليدين والإيماء والاشارة إلى الجمهور تعد واحدة من العلامات الإيمائية التي لها دلالة تكوينية في الشكل الدرامي والتي رسمها المخرج في عرضه المسرحي للدلالة على فرحه بمستقبلة الواعد وهو يحي الجمهور من خلال الانحناء لهم في صورة دلالية تدل على القبول العائم في خلجات النفس مع إيقاع موسيقي يتخلله صمت متقطع يصاحبه صورة تعبيرية تؤسس لبناء درامي فعال يكون عنوانه جمالية الصورة الفنية كلوحة مرسومة تظفي لتفكيك شفرات المشهد ، أما الجسد في هذه اللحظة يصبح حاملا لمعنى أعمق من مجرد التجسيد الخارجي لشخصيته ، بل هو في حالة تأمل داخلي يعكس الصراع بين الذات وتوقعات المجتمع ، بين الفرد والمجموع ، البدلة والقبعة ليستا مجرد زي خارجي ، بل هما تجسيد لمفهوم النجاح الاجتماعي والتطلع إلى المستقبل ولكنه في الوقت ذاته يمكن أن يكونا رمزين للقيود التي يضعها النظام الاجتماعي على الفرد ، مما يعكس مفارقة الانسان الذي يسعى لتحقيق حلمه ويظل مشدودا إلى التقاليد والأعراف التي قد تحدد حريته ، أما الحركة نفسها مشحونة بمعنى فلسفي ، إذ تشكل في كل خطوة تساؤلا عن مصير الشخص في هذا العالم المتغير ، فقد تكون الخطوات بطيئة وتدريجية وكأنها تمثل صراعا داخليا مع ما هو مألوف ومع المأمول ، وهي بذلك توحي بمعاناة تكمن وراء التجسيد المادي للمظاهر الاجتماعية ، هذه البداية الإيمائية تتجاوز كونها مجرد إشارة إلى مرحلة دراسية ، بل تصبح مدخلا لفهم أعمق لقضية الفرد في المجتمع ورغبته في اثبات ذاته رغم القيود الخارجية التي قد تحد من تطوره. في هذا المشهد يتجلى عمق الدلالات الإيمائية في العرض المسرحي الصامت في إيصال المعنى التام بشكل مباشر بدلالات الاشارة والعلامة والتي كونها الممثل بترابط المعنى والأداء الحركي مما يعطي فاعلية في تكوين النظام التعبيري للحركة من خلال رفع القبعة باليد اليمنى وهي اشارة إلى دلالة الفرح والنجاح .أن رفع القبعة هو تعبير رمزي عن الفخر والإنجاز ، حيث يمثل الانتقال من مرحلة إلى أخرى من التعلم إلى التطبيق ، ومن الجهد إلى الثمار ، هذه الحركة تعكس ايضا الشكر والتقدير لكل من ساهم في هذه المرحلة ، سواء كانوا تدريسين أو زملاء أو عائلة ، إما الأنحاء نحو الجمهور فهو فعل يتجاوز مجرد الاحترام ، أنه يتجسد للامتنان والتواصل العميق مع الحضور وايضا يعكس الوعي الكامل بأهمية الجمهور في تجاربنا الشخصية ، ويعبر عن ارتباط الممثل الإيمائي بهم

من خلال فرضية الإيقاع الحركي للممثل الإيمائي والتي تحقق تفاعل بين الجسد والزمن أذ تتناغم كل حركة مع توقيتاتها بدقة لتولد فاعلية تعبيرية تسهم في رسم خطوطه وتشكلاته داخل الفضاء المسرحي المؤلف من عدة

رموز صورية وموسيقية هدفها عملية إيصال الفكرة إلى داخل صيرورة العقل للمتلقي وأن كانت الحركة الإيقاعية عامل مهم في إيضاح المعنى وشمولية الدلالة المؤسسة إلى بيان الصورة الجمالية للعرض ، فحركة الايدي وتموجاتها ،ماهي الا علامة دالة على صورة أعادة القلق والخوف من خلال سماع أصوات تدل على حصول شيء مقلق بعد عناء السفر والخوض في ضمار الماء الذي أصبح الصورة المؤسسة لبناء الفكرة الإيمائية ،لصبح انسجام الإيقاع الحركي واعز رتم في توليف التوافق الصلد بين أسلوب الشكل الحركي للممثل الإيمائي و عتمة الصورة الزمانية للمشهد والتي تحقق فاعلية في تكوين الأداء الحركي من خلال انسجام الصورة مع الحدث ، ليستمر القلق والتوتر في هذا المشهد مع سماع أصوات لسيارات (البوليس) والتي تدل منع جميع المهاجرين الغير شرعيين من الدخول إلى بلاد الغربة في إشارة إلى وجود الصبغة الجمالية ذات الابعاد الحركية التي تتكون من عدة إيقاعات حركية متنوعة تساهم في تأطير الصورة التشكيلية للمشهد والتي كونها المخرج كعلامة ودلالة على وجود القانون في دخول أي شخص غير شرعي يحاول عبور الحواجز الدولية ، بعدها يفكر الممثل الإيمائي الصامت بالهرب خوفا من الوقوع في مصيدة القانون في حركة تعكس ضيق الزمن أو تسارع الأحداث أو حالة من الاندفاع أو التوتر الزمني ، وأن هذه التسارع في الحركة ليس مجرد استجابة لحدث خارجي ، بل هو تجسيد داخلي لصرخة العقل أو الجسد الذي لا يستطيع التعبير عن ذاته بالكلمات ، ليكون المتلقي في مثل هكذا حركات إيمائية معرفية دالة ، يحرك في داخله ثمة تساؤلات متلاحقة حول المعنى وراء هذا التسارع ، هل هو محاولة للهروب من الواقع ، أم هو محاولة للتواصل والتعبير عن وجود غير مرئي أو مكبوت ، يتكون بفعل الحواجز النفسية والذاتية للممثل الإيمائي الصامت حاملا معه عدد من الشفرات والرموز لتفكيك بنية النص الإيمائي من خلال هيمنة الصورة الحركية للممثل الصامت والتي تعطي دلالة الهرب ،من خلال الركض بسرعة ومن ثم التوقف ليعاود الركض مرة أخرى كعلامة إيمائية تؤكد أن المهاجرين في غربتهم مطاردين ، وأن الوطن هو الجهة المتنعمة بصورة الأمان رغم قوالب المعيشة الغير متكافئة بين الأفراد ، بعد ذلك يستمر الممثل الصامت بعدد من الحركات ذات الأداء الفاعل في صورة أخرى ومعنى أخر متجدد يمثل الصعود على جدار للتخلص من الملاحقين له ، مستخدما يده وأصابعه في التسلق عبر الجدار لكن جميع المحاولات غير مجدية ليكون في قبضة القانون ، وليتم القاء القبض عليه ، في معنى ينسجم فيه الأداء مع الجسد والحركة مكونا عالما من الجماليات المعرفية وابعاد من الدلالات المتعددة ذات صبغة تحمل عدد من الشفرات المتوجه في دواخل كل جملة إيمائية تحمل طابع جمالي أيقوني يؤسس لمعنى أخر متجدد يتمثل في صورة المطار وهي مرحلة من مراحل الرحيل للعودة إلى الوطن في إشارة دالة على أعادة ترتيب الحياة في إطار أخر ينسجم وتطلعات الأفكار النامة عن التخطيط والمثابرة في إشارة على روح الاصرار، رغم الشعور في خيبة الأمل وصورة الندم المتوهجة في ملامح الممثل الصامت من خلال وضع يده على رأسه وهي دلالة على الفشل

في مرحلة الكفاح من أجل المستقبل وسماع أصوات الناس للتشمت به من خلال الضحك عليه وهي مرحلة حرجه وصعبة جدا على الفرد ، تعطي دلالة عدم اليأس في المرحلة القادمة والتي لا تأتي إلا عن طريق المثابرة والمجابهة الحقيقية في تطوير معالم الذات لأي فرد ، يكمن في معالجة الصورة الاجتماعية وتحولاتها من سلب إلى إيجاب ، هذه الصورة الجمالية في عملية التحول هي نوع من الإيماءات والعلامات المتحولة ما بين شكل الصورة الدرامية والبناء الداخلي لهيكلية الجسد ، فهي تتحول إلى لغة فلسفية تنتقل بين الشكل والمحتوى ، حيث تصبح الحركة جزءا من التجربة الإيمائية مع الفكرة الدرامية لتجسد صراعا داخليا أو حالة من التوتر الوجودي ، مما يخلق توافقا ما بين الجسد والفكرة ، في هذا السياق تصبح الحركة في عملية تحول دائمة تعكس البحث المستمر عن المعنى ، والتفاعل بين الوجود والغياب ، بين الظاهر والباطن

في ختام المشهد تجلت الانفعالات والاضطرابات والمخاوف والفزع كصورة أدائية تعبر عن أعماق النفس ، مما يثير الخيال بوجود الاشياء رغم غيابها ، لقد تحول هذه الانفعالات إلى واقع يمكن تأمله ، حيث ظهر الحركات بشكل واضح ، معبرة عن تفاعل عميق ، ما بين الشكل والمضمون لتؤسس معنى جديد يمثل ايقونة التحول الحركي المعبر عن اندماج عناصر العرض المسرحي مع إيقاع الحركة لتأسيس صورة جمالية ، تمثلت في بنى إيمائية غامضة ، تنتقل بين الاستبدال والتتابع والتركيب ، حيث كانت الملابس التي ارتديت تعكس حالة العمل والجهد ، ليضيف بعدا أخر للمعنى ، وايضا تعكس الإيماءة والحركة الكثير من المعاني والدلالات ،عبر توظيف سرعة الحركة بشكل يعكس التوتر الداخلي للممثل، مما يظهر ذلك في تناغم حركات الجسد السريعة و تزايد الانفعالات، مع جعل الأداء يشبه نبضاً متصاعداً ينقل حالة القلق والترقب ،يتحول التسارع في الأداء إلى لغة جسدية تعبّر عن مشاعر عميقة تتعدى حدود الكلمات وتلامس وجدان المتلقي، لتتظافر الإشارات الجسدية مع الحضور المسرحي، لتخلق حالة من التواصل البصري والعاطفي القوي، بهذا الشكل، يصل المشهد إلى ذروته الدرامية ليترك أثراً لا يُمحى في ذاكرة الجمهور.

الفصل الرابع

أولا . النتائج:

١ . أدت الحركة الصامتة إلى خلق دلالات جمالية معقدة من خلال استخدام الجسد كأداة تعبير حركي تتفاعل مع الفضاء، مما ساهم في تشكيل تراكيب بصرية تنقل أبعادًا ديناميكية للعرض. اذ ان هذا التفاعل عزز من الإيقاع ونظم التفاعل المكاني بين العناصر المسرحية، مما اضاف عمقا جماليا إلى التكوين المسرحي ويزيد من تأثيره على المتلقي .

٢ . أدى البعد الفلسفي دورا محوريا في تشكيل الحركة وأسلوبها النحوي داخل فضاء العرض المسرحي ،حيث يستخدم الجسد كمادة تعبيرية تحمل أبعادا رمزية وعاطفية تتجاوز الشكل الظاهر .

٣ . أثرت الحركة الإيمائية بشكل كبير على خطاب العرض المسرحي ، حيث أصبحت وسيلة لنقل الدلالات الفكرية والمفاهيم الرمزية من خلال الحركات الجسدية يمكن للممثل تجسيد الأفكار والمواقف بطريقة تتجاوز اللغة اللفظية .

٤ . ساهمت الحركة الإيمائية الصامتة في تفكيك الحدث الدرامي إلى عناصره الأساسية ، مما أتاح إعادة بناء وتسلسل الأحداث بشكل جديد، من خلال التجريد من الكلمات تصبح الحركات الجسدية الوسيلة لتفسير وتحليل المواقف مما يعزز الفهم العميق للأحداث .

٥ . ساهم تنوع الأداء الحركي في تفاعل الشخصيات على خشبة المسرح الصامت، اذ اصبح الوسيلة الوحيدة للتواصل بين الشخصيات. أذ تتحقق الفاعلية من خلال تجسيد المشاعر والصراعات الداخلية بشكل مرئي، مما ادى إلى تفاعل ديناميكي واسهم في توصيل المعاني للجمهور عبر التعبير الجسدي المباشر .

ثانيا . الاستنتاجات :

١.أن الفاعلية تشكل جوهر الفن والإنسان، اذ تنبثق من تفاعل القدرات الشعورية واللاشعورية التي يمتلكها الإنسان، مما يجعلها عنصرًا أساسيًا في استشعار الإبداع والتعبير الفني .

٢ .أن الفاعلية الحركية تتجاوز كونها مجرد أداة للتعبير الجسدي، لتصبح وسيلة تكشف التوترات والصراعات الداخلية التي يعيشها الفرد، فعندما يدرك المتلقي هذه الحركات ضمن سياقاتها المسرحية أو النفسية، فإنه لا يقتصر على فهم الأداء الظاهري، بل ينخرط في تأملات أعمق حول الحالة النفسية للشخصية، مما يعزز البعد الدرامي والتأويلي للعمل الفني .

٣ . الانتقال الحركي المتقن للتشكيلات الجسدية يضفي على المشهد صلابة وقوة، حيث تساهم الحركات السلسة والدقيقة في تحقيق طابع من الثبات يعزز البناء الكلي للمشهد، مما يمنحه انسجامًا واتزانًا بصريًا وديناميكيًا.

٤ . إدراك الممثل الإيمائي لفاعلية الحركة يعد عنصرًا أساسيًا في إيصال المعنى وتعزيز التأثير المسرحي، حيث تسهم كل إيماءة مدروسة في جذب المتلقي وتكثيف التفاعل الدرامي، مما يجعل الأداء أكثر تأثيرًا ووضوحًا.

٥ . أن تفاعل الممثل الإيمائي مع الحركة المستمرة للتشكيلات الجسدية والعناصر السينوغرافية يعزز من فاعلية الأداء، حيث يسهم في إضفاء صور جمالية نابضة بالحيوية والتأثير، مما يجعل المشهد أكثر ديناميكية وإيحاءً بصريًا.

ثالثا : التوصيات

١. أن تأخذ فاعلية الحركة مكانتها التي تستحق كعلم من خلال ادارجها ضمن منهج معاهد وكليات الفنون الجميلة ، وخاصة اعتمادها في الدراسات الأولية.

٢. أرشفة العروض المسرحية وخاصة التي تتميز بفاعلية الحركة لجعلها في متناول الدراسة.

٣. اعتماد تبادل الخبرات مع الدول المتقدمة في هذا المجال.

رابعا : المقترحات

١. فلسفة الحركة وتمثلاتها الجمالية في التمثيل الصامت.

٢. الفعل الابتكاري لرسم الحركات الصامتة من الدراما إلى الخشبة في العرض المسرحي.

احالات البحث

---

١ . شوقي ضيف ، المعجم الوسيط ، ط٤ ، (القاهرة : مكتبة الشروق الدولية للنشر و ، ٢٠٠٤) ، ص ١٦٨ .

(٢) كرم يوسف، مراد وهبه ، وأخرون ، المعجم المسرحي ، ط٥ ،(القاهرة :دار قباء للنشر ،٢٠٠٧)، ص ٦٤.

(٣) جبر يوسف رشيد ، عباس علي عبد الغني ، الحركة بين الدافعية والاصطناعية في العرض المسرحي ، مجلة الأكاديمي ، المجلد ٢٠١٢ ،العدد:٦٢ ،كليةالفنون الجميلة، جامعة بغداد ، ٧٥.

(٤) عبود حسن المهنا ، على الحمداني ، وأخرون ، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور ، ط١ ، (عمان : الدار المنهجية للنشر ، ٢٠١٦)، ص ١٥٠.

(٥) أبراهيم مدكور ، المعجم المسرحي (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٨٣) ، ص ١٣٧.

(٦) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط١،(بيروت : دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٥)،ص ١٦٥ـ ١٦٦.

(٧) . سائر بصمة جي ، تاريخ علم الميكانيك ، (بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٩٧١) ، ص ٨٦.

(٨) سائر بصمة جي ، نفس المصدر السابق ، ص ٨٧.

(٩) حسين رجب ، محمد الشيخ ، المعجم الثقافي الصيني الموسوعي ، تر : أمير عبد الرحمن الهلف ، واخرون ، (القاهرة : العربي للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٢) ، ص ٣٤٧.

(١٠) سامي عبد الحميد ، حركة الممثل في فضاء المسرح ، ط١ ، (بغداد : دار ومكتبة عدنان للنشر ، ٢٠١٥)،ص ١٣.

(١١) رسول عباس ، المهارات الجسدية المسرحية ، ط١، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠٢٢)،ص ٦

(١٢) رسول عباس ، نفس المصدر السابق ، ص٦.

(١٣) سامي عبد الحميد ، حركة الممثل في فضاء المسرح ، مصدر سابق ، ص ٣

. (١٤) نفس المصدر السابق ، ، ص ٣

(١٥) هيننج نيلمز ، الإخراج المسرحي ، تر : أمين سلامة ، (القاهرة : مؤسسة الهنداوي للنشر، ٢٠١٧) ، ص ١٧٢.

((١٦) مدحت الكاشف ، جسد الممثل بين الحركة المعتادة والحركة المعبرة ، (القاهرة : مهرجان شرم الشيخ المسرحي الدولي الدورة الخامسة ، ٢٠٢٠) ، ص ٦٣.

(١٧) نفس المصدر السابق ، ونفس الصفحة ، ص ٦٣.

(١٨) نفس المصدر السابق ، نفس الصفحة ، ص ٦٣.

(١٩) جيمز رووز أفنز ، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك ، تر : انعام نجم جابر ، ط١ ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ب ت)، ص ٨٩

(٢٠) جميز رووز أفنز ، نفس المصدر السابق ، ص ٨٥.

(٢١) لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر ،(القاهرة : الدار القومية للطباعة ، ١٩٩٨) ، ص ٧٥.

(٢٢) جاك لوكوك ، شعرية الجسد ، تر : محمد سيف ، (عمان : دار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩)، ص ١٩.

(٢٣) عمار المأمون ، الجسد الشعري تقنيات التحكم في الجسد وضبط الإيقاع ، صحيفة العرب ، العدد : ١٠٥٤٩ ، الخميس ٢٠١٧/٤/٦ ، ٦:١٨ م.

(٢٤) أحمد محمد عبد الامير، التمثيل الأدائي الصامت بين الأداء والدلالة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ورشة دمى للتمثيل الصامت ، ص ٥.

(٢٥) أحمد محمد عبد الأمير ، المسرح الصامت بين المفهوم والمعنى ، ط١ ، (عمان : دار الايام للنشر ، ٢٠١٧)، ص ٢٣.

(٢٦) توماس ليبهارت ، فن المايم والبانتومايم ، تر: بيومى قنديل ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٥) ، ص ٩٩.

(٢٧) سليم الجزائري ، البانتومايم دراسة في المسرح الصامت ، مصدر سابق ، ص ٢٢٢.

(٢٨) أحمد حسين عطوان ، رائد فن البانتومايم في العالم العربي ، صحيفة الوطن ، القاهرة ، العدد ب ع ، ١٤ /٧ /٢٠١٩ ، ٠٤:٥٠ م.

(٢٩) مصطفى سيف ، البانتومايم حين يصمت ،صحيفة البيان ، مصر ، العدد : ب ع ، ٢٠٢٢/٩/١٨ ، ٠٨:٥٢ م

(٣٠) منى شديد ، لماذا اختفى فن البانتومايم ، مجلة الموقف العربي ، القاهرة ، العدد : ب ع ، ١٥ / ٣/ ٢٠٠٩ ، ٠٩:٢٦ ص.

(٣١) أحمد طالب ، سيميائية الجسد في عروض منعم سعيد المسرحية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٢١ ، ص ٨٦.

(٣٢) ينظر : نفس المصدر السابق ، ص ٨٧.

(٣٣) ، نفس المصدر السابق ، ص ٨٨.

: قائمة المصادر والمراجع

. مدكور أبراهيم ، المعجم المسرحي (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٨٣).

. علوش سعيد ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط١،(بيروت : دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٥).

. مجدي وهبة، معجم المصطلحات الادب ، (بيروت : مكتبة لبنان للنشر والطباعة ، ١٩٧٤).

. يوسف كرم، مراد وهبه ، وأخرون ، المعجم المسرحي ، ط٥ ،(القاهرة :دار قباء للنشر ،٢٠٠٧).

. رجب حسين، محمد الشيخ ، المعجم الثقافي الصيني الموسوعي ، تر : أمير عبد الرحمن الهلف ، واخرون ، (القاهرة : العربي للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٢).

. جي سائر بصمة ، تاريخ علم الميكانيك ، (بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٩٧١).

. الحميد سامي عبد ، حركة الممثل في فضاء المسرح ، ط١ ، (بغداد : دار ومكتبة عدنان للنشر ، ٢٠١٥).

. رسول عباس ، المهارات الجسدية المسرحية ، ط١، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠٢٢).

. فام لطفي ، المسرح الفرنسي المعاصر ،(القاهرة : الدار القومية للطباعة ، ١٩٩٨).

. لوكوك جاك ، شعرية الجسد ، تر : محمد سيف ، (عمان : دار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩).

. الكاشف مدحت، جسد الممثل بين الحركة المعتادة والحركة المعبرة ، (القاهرة : مهرجان شرم الشيخ المسرحي الدولي الدورة الخامسة ، ٢٠٢٠).

. هيننج نيلمز ، الإخراج المسرحي ، تر : أمين سلامة ، (القاهرة : مؤسسة الهنداوي للنشر، ٢٠١٧).

. عبد الأمير ، أحمد محمد ، المسرح الصامت بين المفهوم والمعنى ، ط١ ، (عمان : دار الايام للنشر ، ٢٠١٧).

. علي مزاحم عباس ، فن التمثيل الصامت (الميم) ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٤).

. أصلان ،أوديت ، فن المسرح ، تر : سامية أحمد أسعد ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية للنشر ،١٩٩٧).

. أفنز جيمز روز ، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك ، تر : انعام نجم جابر ، ط١ ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ب ت).

. لوكوك ،جاك ، شعرية الجسد ، تر : محمد سيف ، (عمان : دار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩).

. مدحت الكاشف ، جسد الممثل بين الحركة المعتادة والحركة المعبرة ، (القاهرة : مهرجان شرم الشيخ المسرحي الدولي الدورة الخامسة ، ٢٠٢٠ .

. كريستوفر ايننز ، المسرح الطليعي ، تر : سامح فكري ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة للنشر ، ١٩٩٢).

. سليم الجزائري ، البانتومايم دراسة في المسرح الصامت ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣).

. سامي عبد الحميد ، حركة الممثل في فضاء المسرح ، ط١ ، (بغداد : دار ومكتبة عدنان للنشر ، ٢٠١٥).

. مدحت الكاشف ، جسد الممثل بين الحركة المعتادة والحركة المعبرة ، (القاهرة : مهرجان شرم الشيخ المسرحي الدولي الدورة الخامسة ، ٢٠٢٠)

. توماس ليبهارت ، فن المايم والبانتومايم ، تر: بيومى قنديل ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٥).

. المهنا عبود حسن ، على الحمداني ، وأخرون ، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور ، ط١ ، (عمان : الدار المنهجية للنشر ، ٢٠١٦).

. رشيد جبر يوسف ، عباس علي عبد الغني ، الحركة بين الدافعية والاصطناعية في العرض المسرحي ، مجلة الأكاديمي ، المجلد ٢٠١٢ ،العدد:٦٢ ،كليةالفنون الجميلة، جامعة بغداد.

. الأمير أحمد محمد عبد ، التمثيل الأدائي الصامت بين الأداء والدلالة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ورشة دمى للتمثيل الصامت.

. عطوان أحمد حسين ، رائد فن البانتومايم في العالم العربي ، صحيفة الوطن ، القاهرة ، العدد ب ع ، ١٤ /٧ /٢٠١٩ ، ٠٤:٥٠ م.

. سيف مصطفى ، البانتومايم حين يصمت ،صحيفة البيان ، مصر ، العدد : ب ع ، ١٨/٩/ ٢٠٢٢ ، ٠٨:٥٢ م

. شديد منى ، لماذا اختفى فن البانتومايم ، مجلة الموقف العربي ، القاهرة ، العدد : ب ع ، ١٥ / ٣/ ٢٠٠٩ ، ٠٩:٢٦ ص

. أحمد طالب ، سيميائية الجسد في عروض منعم سعيد المسرحية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٢١.