سيكولوجية حركة الممثلين في الأفلام الاستعراضية: دراسة مقارنة

The Psychological Movement of Actors in Contemporary Films: A Comparative Study

م. م منهل باسم سعيد

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ دائرة الدراسات والتخطيط والمتابعة/ قسم التطوير والتنمية البشرية

manhal. altaher@gmail. com

ملخص البحث:

تُعدّ الحركة أحد أهم عناصر التعبير الدرامي في الفنون الأدائية، إذ تمثل لغةً بصرية قادرة على نقل المعاني والمشاعر من دون الحاجة إلى الحوار اللفظي، وفي سياق الأفلام الاستعراضية، تكتسب الحركة بعداً سيكولوجياً مضاعفاً، فهي ليست مجرد أداة لتجسيد الرقص أو الإيقاع الموسيقي، بل وسيلة لإظهار البنية النفسية للشخصية وتطورها داخل السرد السينمائي؛ فالممثل في هذا النوع من الأفلام لا يعبّر فقط عن الدور من خلال الكلام، بل من خلال الجسد بوصفه أداة للتفكير والانفعال والاتصال، وتضمن البحث اربعة فصول، الفصل الاول (الاطار المنهجي)، والذي يتضمن مشكلة البحث في تساؤلها (كيف تسهم العوامل السيكولوجية في تشكيل حركة الممثلين في الأفلام الاستعراضية، وما أوجه الاختلاف والتشابه في توظيف هذه الحركة بين النماذج السينمائية المقارنة؟) بينما تكللت اهمية البحث في سعيه إلى الكشف عن الأبعاد النفسية الكامنة خلف حركة الممثل في الأفلام الاستعراضية، بوصفها شكلاً من أشكال التواصل غير اللفظي الذي يجسد الصراع الداخلي والانفعال الإنساني من خلال الجسد، وكذلك هدف البحث في تعميق الفهم النظري والتطبيقي لسيكولوجية حركة الممثلين في الأفلام الاستعراضية، من خلال تحليل العلاقة بين البنية النفسية للأداء الجسدي والدلالات الفنية التي تنتج عنها داخل المشهد السينمائي، اما حدود البحث المكانية: فشملت عدة دول (المغرب، فرنسا/ امريكا، الهند، الولايات المتحدة)، وزمانيا: (١٩٩٩، ٢٠١١، ٢٠١٥، ٢٠١٦)، وموضوعيا: دراسة مقارنة في سيكولوجية حركة الممثلين في الأفلام

الاستعراضية. وقد ضم الفصل الثاني (الاطار النظري) ثلاث مباحث، عني الاول بدراسة (الإطار المفاهيمي لسيكولوجية الحركة والأداء التمثيلي)، والمبحث الثاني (الخصائص الجمالية والدلالية لحركة الممثل في الفيلم الاستعراضي) اما المبحث الثالث فقد عني بدراسة (العوامل السيكولوجية والثقافية المؤثرة في تشكيل حركة الممثل).

وتضمن الفصل الثالث (اجراءات البحث) على مجتمع البحث وعينته المتكونة من اربعة افلام تم اختيارها بطريقة قصدية، وكذلك منهج البحث وصدق الاداة وتحليل العينة واهم النتائج التي ظهرت بصورة مقارنة في تحليل النماذج والتوصيات التي اقترحها البحث، وختم بتدوين أهم المصادر والمراجع التي استعان بها الباحث في اطاره النظري.

الكلمات المفتاحية: (سيكولوجيا، حركة الممثلين، الأفلام الاستعراضية).

Abstract:

Movement is one of the most important elements of dramatic expression in the performing arts, as it represents a visual language capable of conveying meanings and emotions without the need for verbal dialogue. In the context of musical films, movement acquires a double psychological dimension; it is not merely a tool for embodying dance or musical rhythm, but a means of expressing The psychological structure of the character and its development within the cinematic narrative; the actor in this type of film does not only express the role through speech, but also through the body as a tool for thinking, emotion and communication. The article includes four chapters, the first chapter (methodological framework). The research problem is framed as follows: (How do psychological factors contribute to shaping the movement of actors in musical films, and what are the differences and similarities in the use of this movement among the compared

cinematic models?) The importance of the article is further highlighted by In its quest to uncover the psychological dimensions underlying actor movement in musical films, as a form of nonverbal communication that embodies inner conflict and human emotion through the body, the article also aims to deepen the theoretical and applied understanding of the psychology of actors' movement in films. The study examines the performative aspect of cinema by analyzing the relationship between the psychological structure of physical performance and the resulting artistic meanings within the cinematic scene. Its geographical scope encompasses several countries (Morocco, France/ America, India, and the United States), its temporal scope (1999, 2011, 2015, and 2016), and its thematic scope is a study of A comparison of the psychology of actors' movement in musical films. Chapter Two (Theoretical Framework) included three sections, the first of which dealt with studying (the conceptual framework of the psychology of movement and acting performance), and the second section (the aesthetic and semantic characteristics of the actor's movement in the musical film). The third section deals with the study of (psychological and cultural factors influencing the formation of the actor's movement).

Chapter Three (article Procedures) included the article population and its sample, consisting of four films selected purposively, as well as the research methodology, instrument validity, sample analysis, and the most important results that emerged in a comparative analysis of the models and the

recommendations proposed by the article. It concluded with a list of the most important sources and references. Which the author used in his theoretical framework.

Keywords: (Psychology, Actors' Movement, Musicals).

الفصل الاول: الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

تُعدّ الحركة في الفيلم الاستعراضي أكثر من مجرد عنصر جمالي أو إيقاعي؛ فهي تمثل وسيلة أساس للتعبير عن البنية النفسية للممثل ودوافع الشخصية التي يؤديها، غير أن العديد من الدراسات السينمائية ركزت على الجوانب التقنية أو الجمالية للحركة– مثل الإخراج أو الكوريغرافيا– دون التعمق في البعد السيكولوجي الذي يحكم حركة الممثل، وكيفية انعكاس حالاته الانفعالية والذهنية في الأداء الجسدي. ومن هنا تبرز مشكلة البحث في غياب تحليل منهجي يربط بين علم النفس الحركي والأداء التمثيلي في الأفلام الاستعراضية، خصوصاً عند المقارنة بين نماذج مختلفة ثقافياً أو أسلوبياً، مما يستدعي دراسة مقارنة تُظهر كيف تتشكل الحركة بوصفها تعبيراً سيكولوجياً يتجاوز الوظيفة الجمالية إلى المعنى الدرامي والرمزي.

وتتمثل مشكلة البحث في التساؤل الرئيس الآتي:

كيف تسهم العوامل السيكولوجية في تشكيل حركة الممثلين في الأفلام الاستعراضية، وما أوجه الاختلاف والتشابه في توظيف هذه الحركة بين النماذج السينمائية المقارنة؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في سعيه إلى الكشف عن الأبعاد النفسية الكامنة خلف حركة الممثل في الأفلام الاستعراضية، بوصفها شكلاً من أشكال التواصل غير اللفظي الذي يجسد الصراع الداخلي والانفعال الإنساني من خلال الجسد.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تعميق الفهم النظري والتطبيقي لسيكولوجية حركة الممثلين في الأفلام الاستعراضية، من خلال تحليل العلاقة بين البنية النفسية للأداء الجسدي والدلالات الفنية التي تنتج عنها داخل المشهد السينمائي.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الإطار المفاهيمي لسيكولوجية الحركة والأداء التمثيلي:

تُعد سيكولوجية الحركة أحد المفاهيم المحورية في فهم الأداء التمثيلي، إذ تمثل الجسر الذي يربط بين البعد النفسي للممثل وتجسيده الجسدي للشخصية، بما يتيح تحقيق تواصل فعّال بين الداخل الشعوري للممثل وبين الفضاء الخارجي للعرض؛ فالحركة ليست مجرد انتقال ميكانيكي في فضاء الأداء، بل هي تعبير رمزي وانفعالي يعكس البنية الذهنية والعاطفية للممثل، ويسهم في بناء المعنى الدرامي لدى المتلقي (حسين، ٢٠٢٢).

وقد تطوّر مفهوم الحركة في الأداء التمثيلي مع التحولات الفكرية والفنية التي عرفها المسرح والسينما، إذ أصبح الجسد أداة أساس للفعل التعبيري، لا يقتصر دوره على محاكاة الواقع، بل على إعادة صياغته عبر انفعالات الممثل وتصوراته النفسية (علي، ٢٠٢٠)؛ فالحركة على وفق هذا التصور تنبع من الداخل النفسي للممثل، لتتخذ شكلًا جسديًا منضبطًا يخضع لوعي فني وتدريب منهجي (حيدر، ٢٠٢٢). ويشير حسين (٢٠٢١) إلى أن إعداد الجسد المسرحي يمر بمرحلتين أساسيتين: الأولى نفسية تُعنى بتحرير الانفعالات واستحضار التجربة الوجدانية، والثانية جسدية تُعنى بتحويل تلك الانفعالات إلى إيقاعات حركية قادرة على التعبير عن الشخصية.

أما في الدراسات العربية، فقد أكّد راضي (٢٠٢٠) على أهمية العلاقة الزمكانية بين جسد الممثل والفضاء المسرحي، إذ يُسهم هذا التفاعل في توليد دلالات بصرية تؤثر في إدراك المتلقي. وتذهب أفيدة (٢٠١٦) إلى أن لغة الجسد تمثل نظامًا سيميولوجياً متكاملًا، يمكن قراءته بوصفه نصاً بصرياً يتجاوز اللغة اللفظية في قدرته على نقل المعنى والإيحاء النفسي.

ومن هنا تنبع الأهمية السيكولوجية للحركة بوصفها لغةً داخلية تعبّر عن حالة الوعي الشعوري للممثل وتُترجمها عبر الإيماءة، الإيقاع، والاتزان الحركي.

أما في الاتجاهات الأجنبية، فقد تناول (Petersen، 2009) التحولات التعبيرية في الحركة الناتجة عن التدريب التمثيلي، مؤكّداً أن تطور الممثل في أدائه يرتبط بقدرته على تنمية الوعي الجسدي والانفعالي معاً. وذهب (Whyman، 2016) إلى أن ما يُعرف بالتمثيل (السيكوفيسيولوجي) يدمج البعدين النفسي والجسدي في أداء واحد متكامل، بحيث لا يمكن الفصل بين الإحساس الداخلي والحركة الخارجية للممثل. ويدعم هذا التوجه ما خلصت إليه (Olenina) وآخرون (2019) حين بينوا أن التدريب القائم على الإدراك المجسّد يسهم في تحسين استجابة الممثل الانفعالية والإدراكية، مما يعزز مصداقية الأداء الواقعي للشخصية.

كما أكّد (Berry و Brown، 2019) أن حركة الممثل وصوته وتعبير وجهه تتكامل لتشكّل وحدة دلالية واحدة تعبّر عن البنية الشعورية للشخصية، في حين تناولت (Panero و Winner، 2021) أثر التمثيل الواقعي للحظة الدرامية في إدراك الجمهور لمصداقية الأداء، مشيرةً إلى أن الحركة المدروسة نفسياً تؤدي دوراً جوهرياً في خلق الانطباع الواقعي للشخصية. ويشير (Preeshl، 2015) إلى أن الممثل يحقق (الحضور الفني) عندما ينجح في توحيد تدفق الحركة مع انسيابية الشعور، بحيث تتناغم الطاقة النفسية مع الطاقة الجسدية في ما يُعرف بـ(حالة التدفق) في الأداء.

وفي السياق التطبيقي، تبيّن دراسات (Sun و Okada، 2022) و(Calvano، 2016) أن الفاعلية التدريبية القائمة على الدمج بين البعد النفسي والجسدي تُعدّ شرطاً أساسياً لتطوير ممثلين قادرين على التعبير بصدق، إذ يعتمد الأداء الاحترافي على التنسيق بين الحركات الجسدية الدقيقة والانفعالات المتولدة عن الاستبطان الشعوري. أما (Chen، 2021) فقد أشار إلى أن الممثل السينمائي يواجه تحدياً مضاعفاً في نقل الحركة المقنّنة عبر الكاميرا، ما يتطلب تحكماً نفسياً دقيقاً وإدراكاً بصرياً عالياً.

أخيراً، إن سيكولوجية الحركة في الأداء التمثيلي إذن تقوم على التفاعل المستمر بين الذهن والجسد، بين الداخل النفسي والخارج التعبيري، بما يجعل الممثل وسيطاً حياً بين النص والواقع، وبين الفكرة والتجسيد. فكل حركة تنبع من شعور، وكل شعور يجد اكتماله في

الحركة، في بنية معقدة تمثل جوهر الإبداع التمثيلي في المسرح والسينما على السواء (Berry et al، 2022).

المبحث الثاني: الخصائص الجمالية والدلالية لحركة الممثل في الفيلم الاستعراضي:

تُعدّ حركة الممثل في الفيلم الاستعراضي محوراً مركزياً في بناء الصورة البصرية والدلالية للعمل الفني، إذ تشكل الحلقة التي تربط بين الأداء الجسدي والتعبير الموسيقي والبصري، لتنتج تكويناً جمالياً يتجاوز الوظيفة السردية إلى وظيفة رمزية وتعبيرية؛ فالفيلم الاستعراضي يعتمد على الجسد بوصفه أداةً إبداعية تتقاطع فيها الأبعاد النفسية، الإيقاعية، والدرامية، بما يحقق انسجاماً بين الحركة والصوت والمشهد. وبهذا المعنى، تصبح حركة الممثل لغةً موازية للحوار، بل أكثر قدرة على نقل الانفعال والمعنى (حسين، ٢٠٢٢).

ويرى علي (2020) أن الجمال في حركة الممثل ينبع من وعيه بقدرة الجسد على بناء الصورة المسرحية أو السينمائية عبر الإيقاع والتموضع والاتزان، فكل حركة تحمل معنى انفعالياً يُعبّر عن دواخل الشخصية، وتُسهم في تشكيل المشهد كمنظومة من العلامات البصرية. أما حيدر (2022) فيؤكد أن المخرج يسعى إلى توظيف المكوّن الحركي ليس كوسيلة تنفيذية، بل كعنصر دلالي يوجّه المتلقي نحو قراءة المعنى الجمالي للفعل الدرامي. وفي السياق نفسه، يشير حسين (2021) إلى أن إعداد الجسد الحركي لدى الممثل يمر بعملية تأهيل فنية تتيح له تحويل الطاقة النفسية إلى حركة منسجمة مع الإيقاع العام للفيلم.

وتذهب أفيدة (2016) إلى أن لغة الجسد هي منظومة سيميولوجية متكاملة، تتجاوز دلالتها المباشرة لتصبح رمزاً ثقافياً يعبّر عن منظومة القيم الاجتماعية والجمالية، وهو ما يجعل من الحركة في الفيلم الاستعراضي مجالاً لتوليد المعاني المتعددة عبر الصورة؛ فالرقصة أو الإيماءة أو الالتفاتة ليست مجرد أفعال جمالية، بل علامات دلالية تعبّر عن الانفعال، الانتماء، أو التحول الداخلي للشخصية. ويؤكد راضي (2020) على البعد الزمكاني للحركة، إذ تسهم العلاقة بين الجسد والفضاء والزمن في إنتاج بنية جمالية متكاملة، فكل حركة تحمل في داخلها إيقاعاً زمانياً وموقعاً بصرياً يوجّهان إدراك المتلقي.

في المقابل، تناولت الدراسات الأجنبية الأبعاد الجمالية لحركة الممثل من منظور نفسي–جسدي متكامل؛ إذ أوضح (Whyman، 2016) أن التمثيل (السيكوفيسيولوجي) يقوم على توحيد الانفعال الداخلي مع الإشارات الحركية الدقيقة، ما يخلق جمالية نابعة من الصدق التعبيري والانسجام النفسي. وأكدت (Olenina وآخرون) (2019) أن التمارين القائمة على الإدراك المجسّد– مثل تمارين تشيخوف– تساعد الممثل على توسيع وعيه الجسدي والانفعالي، فينتج أداءً حركياً أكثر اتزاناً وعمقاً في الدلالة.

أما من ناحية الجمال البصري، فقد تناول (Berry و Brown، 2019) العلاقة بين الحركة والإيقاع الصوتي في تشكيل الصورة الجمالية للشخصية، مشيرين إلى أن التفاعل المتناغم بين الجسد والصوت يخلق توازناً جمالياً يُسهم في إدراك المشاهد للموقف الدرامي. وأكد (Panero و Winner، 2021) أن صدق الأداء لا يتحقق إلا عندما تتكامل الحركات الدقيقة للممثل مع الإيقاع الشعوري للنص، وهو ما يمنح الفيلم الاستعراضي واقعيته الجمالية المميزة.

وفي هذا السياق، يرى (Preeshl، 2015) أن الجمال في الحركة ينبع من حالة (الانسياب) التي يحققها الممثل حين يتماهى وعيه مع جسده أثناء الأداء، لتصبح الحركة امتداداً طبيعياً للانفعال النفسي. كما أوضح (Chen، 2021) أن حركات الممثل في الأفلام الاستعراضية تحتاج إلى توافقٍ بين الانضباط التقني والحس التعبيري، فالمخرج يسعى إلى ضبط الحركة ضمن تكوين بصري دقيق من دون أن يفقدها عفويتها الانفعالية.

ومن ناحية أخرى، بيّنت دراسة (Sun و Okada، 2022) أن الممثلين المحترفين يمتلكون قدرة أعلى على توظيف الحركة ضمن السياق الموسيقي–الدرامي مقارنة بالمبتدئين، إذ يتعاملون مع الجسد كأداة موسيقية تتناغم مع الإيقاع العام للفيلم. كما أظهرت نتائج (Calvano، 2016) أن التدريب القائم على الدمج بين الجوانب النفسية، الجسدية، والصوتية يمنح الممثل مرونة أكبر في التحكم بالدلالة الحركية داخل المشهد.

إنّ الخصائص الجمالية والدلالية لحركة الممثل في الفيلم الاستعراضي تقوم على ثلاثية متكاملة: الصدق النفسي، الانسجام الإيقاعي، والتكوين البصري؛ فكل حركة تُنتج معنى جمالياً حين ترتبط بانفعال صادق، وتكتسب دلالتها من تفاعلها مع الصورة والموسيقى والإضاءة.

ومن هنا، فإن سيكولوجية الحركة في الفيلم الاستعراضي لا تُقرأ بوصفها مجرد عنصر أداء، بل كمنظومة رمزية تشكّل أساس جماليات الصورة السينمائية، إذ يلتقي علم النفس بالأداء، ويتحول الجسد إلى لغة تتحدث بالمشاعر والمعاني (Berry et al، 2022) ، (Hussein، ٢٠٢٢).

المبحث الثالث: العوامل السيكولوجية والثقافية المؤثرة في تشكيل حركة الممثل:

تُعدّ حركة الممثل في الفيلم الاستعراضي نتاجاً مركباً لتفاعل مجموعة من العوامل السيكولوجية والثقافية التي تؤثر بشكل مباشر على طبيعة وأسلوب الأداء الجسدي؛ فالجانب النفسي للممثل يشكل العمود الفقري لتكوين الحركة، إذ تعكس حركات الممثل حالة الانفعال الداخلي، والتجارب الذاتية، والقدرة على التحكّم في التعبير الجسدي بما يتناغم مع الحالة النفسية للشخصية التي يجسدها (حسين، ٢٠٢٢). ويشير علي (٢٠٢٠) إلى أن الوعي الحركي والنفسي لدى الممثل هو الذي يمكّنه من تحويل الشعور والانفعال إلى حركة متقنة تعبّر عن دلالات عميقة، بما يخلق تواصلاً حقيقياً بين الممثل والمتلقي.

وفي السياق نفسه، يؤكد حيدر (٢٠٢٢) على أهمية الجانب الثقافي والاجتماعي في تحديد شكل حركة الممثل، إذ تتشكل أنماط الحركة على وفق القيم والتقاليد السائدة في البيئة التي ينتمي إليها الممثل، وهذا ما يفسر الاختلاف بين التعبيرات الحركية في الثقافات المتعددة؛ فالحركة في الثقافات الشرقية مثلاً غالباً ما تكون ذات طابع رمزي ومحكوم بقواعد معينة، بينما في بعض الثقافات الغربية تميل إلى الحرية والانفتاح التعبيري، مما يضيف أبعاداً جمالية وسيكولوجية مختلفة للأداء (راضي، ٢٠٢٠).

ومن جانب آخر، تؤثر المدارس الفنية التي يتبعها الممثل أو المخرج بشكل كبير في توجيه سيكولوجية الحركة، فهناك التمثيل الواقعي الذي يرتكز على رصد دقيق للحركة المرتبطة بالموقف الدرامي، وهناك التمثيل التعبيري الذي يمنح الحركة دلالات مجازية وجمالية تتجاوز الواقع المادي (أفيدة، ٢٠١٦). وتبرز أهمية التدريب المتكامل الذي يربط بين الجوانب النفسية والجسدية والصوتية، كما يوضح (Calvano، 2016)، إذ يكون الممثل قادراً على التحكم بحركته بما يتلاءم مع الانفعالات الداخلية وتوجيهات المخرج، مما يعزز مصداقية الأداء وثراءه الدلالي.

كما تشير دراسات أجنبية إلى أن إدراك الممثل لذاته وجسده مرتبط ارتباطًا وثيقًا بعوامل نفسية مثل الانتباه، الاستبطان، والتحكم الحركي، والتي تتطور مع التدريب المكثف (Petersen، 2009)(Olenina et al ، ٢٠١٩). وتلفت (Sun وOkada، ٢٠٢٢) إلى أن الممثلين المحترفين أكثر قدرة على استخدام هذه العوامل لخلق حركة جسدية منسجمة مع الحالة النفسية للشخصية، مما ينعكس إيجاباً على تفاعل الجمهور مع الأداء.

إن فهم العوامل السيكولوجية والثقافية المؤثرة في تشكيل حركة الممثل يسمح بإدراك أعمق لبنية الأداء التمثيلي في الفيلم الاستعراضي، إذ تتداخل الأبعاد الداخلية والخارجية ليُنتج الممثل حركة جسدية ذات دلالة جمالية وثقافية متشابكة تعبر عن روح العمل الفني (Berry & Brown، 2019)، (حسين، ٢٠٢٢).

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً- منهج البحث:

يُبنى هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي المقارن، الذي يُعدّ الإطار الأنسب لتحليل الظواهر الفنية المعقدة التي تجمع بين الأبعاد النفسية، الجسدية، والجمالية في السياق السينمائي.

ثانياً- نوع البحث:

يصنف هذا البحث ضمن الدراسات النوعية (Qualitative Research) ذات الطابع التحليلي-التفسيري والمقارن، ويتميز بالتركيز على:

١. تفسير كيف تعبر الحركة الجسدية عن الحالات النفسية.
٢. ربط الأداء الحركي بالإطار الثقافي والإخراجي.
٣. إجراء مقارنة منهجية بين نماذج سينمائية مختلفة.

ثالثاً- أدوات جمع البيانات:

تعتمد الدراسة على تحليل المشاهد السينمائية (Scene Analysis) كأداة رئيسة لجمع البيانات، وذلك من خلال نموذج تحليل محتوى بصري متعدد المستويات تم تصميمه

خصيصاً لهذه الدراسة، مستنداً إلى الإطار النظري الوارد في البحث، ويتضمن الجدول الآتي نموذج للمحاور والأبعاد المستخدمة في التحليل:

جدول (١) يوّضح للمحاور والأبعاد المستخدمة في التحليل

المحور	الأبعاد التحليلية
البعد السيكولوجي	• حالة الانفعال الظاهرة (فرح، غضب، خوف، توتر، حرية) • درجة التقمص الوجداني. • علاقة بين الحالة النفسية والحركة (صدق، تلقائية، تقييد). • استخدام مفاهيم مثل (الإدراك المجسّد) و(حالة التدفق).
البعد الجسدي/ الحركي	• طبيعة الحركة (سريعة، بطيئة، دقيقة، عنيفة، رشيقة). • استخدام الفضاء (توسع، انكماش، اتجاهات). • التناغم مع الإيقاع الموسيقي. • التوازن والانسيابية الحركية.
البعد الدلالي/ السيميائي	• تفسير الحركة كرمز (تمرد، خضوع، تحرر، انغلاق). • الدلالة الثقافية للإيماءات. • العلاقة بين الحركة والسياق السردي. • قراءة الجسد كنص بصري غير لفظي.
البعد الثقافي والإخراجي	• تأثير الخلفية الثقافية على أنماط الحركة. • دور المخرج في توجيه الحركة (واقعي، تعبيري، تقليدي، حداثي). • اختلافات بين المدارس التمثيلية (واقعية، سيكوفيزيولوجية، تعبيرية).

ثالثاً- عينة البحث:

تم اختيار العينة بطريقة العينة القصدية (Purposive Sampling)، بحيث تمثل تنوعاً ثقافياً، فنياً، وأسلوبياً في صناعة الأفلام الاستعراضية. وتتكون العينة من أربعة أفلام استعراضية، تم اختيارها بناءً على المعايير الآتية:

- تمثّل ثقافات سينمائية مختلفة.
- تحتوي على مشاهد استعراضية مركزية تُبرز تطور الشخصية عبر الحركة.
- تعكس مدارس تمثيلية متنوعة.
- تتيح دراسة الحركة كتعبير سيكولوجي وليس فقط كأداء تقني،

كما تم تحديد مشهد استعراضي واحد رئيسي من كل فيلم، يُظهر بوضوح العلاقة بين الحالة النفسية للممثل وحركته الجسدية، إذ تم اختيار هذه المشاهد لأنها تمثل (لحظات تحول درامي) أو (انفعالات داخلية عالية)، وتُظهر كيف تُترجم الحالة النفسية إلى حركة. والجدول الآتي يوضح الأفلام المختارة والمشاهد المستهدفة للتحليل.

جدول (٢) يوّضح الأفلام المختارة والمشاهد المستهدفة للتحليل

قم	اسم الفيلم	البلد	العام	المشهد المختار	السبب في الاختيار
	La La Land	الولايات المتحدة	2016	مشهد الرقص في السماء (١: ٣٤: ٢٠ – ١: ٣٧: ٤٥)	يعبر عن الحلم والحرية، ويوظف الحركة كوسيلة للهروب النفسي. يعكس التمثيل الواقعي مع لمسة تعبيرية.
	Bajirao Mastani	الهند	2015	مشهد زفاف باجيرو (٠: ٤٥: ١٠ – ٠: ٤٩: ٣٠)	يدمج بين الرقص التقليدي والتعبير العاطفي العالي. يُظهر كيف تُستخدم الحركة لنقل الصراع الداخلي والانفعالات المعقدة.
	The Artist	فرنسا/ أمريكا	2011	مشهد الحلم بالرقص (١: ٠٨:	فيلم صامت يعتمد بالكامل على الحركة والتعبير الجسدي. يُعدّ نموذجًا مثاليًا لدراسة الحركة كلغة

				١٥ – ١: ١١: ٥٠)	نفسية بحتة.
	Ali Zaoua: Prince of the Streets	المغرب	1999	مشهد حلم علي زاوية (٠: ٢٢: ٤٠ – ٠: ٢٦: ١٠)	يوظف الحركة بشكل رمزي لتصوير الأمل والهروب من الواقع. يمثل نموذجًا عربيًا نادراً يربط الحركة بالسيكولوجيا الاجتماعية.

ثالثاً– إجراءات التحليل:

تشمل إجراءات التحليل الخطوات الآتية:

١. مشاهدة المشاهد عدة مرات (باستخدام برنامج مثل VLC أو ELAN)، مع تسجيل الملاحظات الأولية.

٢. تحديد بدء ونهاية الحركة، واللحظات الحرجة (تغير في الإيقاع، تعبير وجه، تفاعل مع الشريك).

٣. تعبئة جدول تحليل المشهد لكل فيلم (كما هو موضح أدناه).

٤. التحليل الموضوعي (Thematic Analysis): استخلاص الموضوعات المتكررة مثل:

- (التحكم الجسدي كتعبير عن القوة).
- (الحركة المقيدة كرمز للقلق).
- (الانسياب الحركي كدلالة على التحرر النفسي).

٥. التحليل المقارن: مقارنة النتائج عبر الأفلام للكشف عن:

- مصدر الحركة (انفعالية داخلية أم توجيه خارجي؟)
- درجة الصدق النفسي في الأداء
- أثر الثقافة على تشكيل الحركة

خامساً– الإطار النظري المُستخدم في التحليل:

تم الاعتماد على مجموعة من النظريات والمنظورات التي تربط بين الجسد، الحركة، والنفسية، ومن أبرزها:

- نظرية الإدراك المجسّد (Olenina et al) (Embodied Cognition، 2019): تؤكد أن التفكير لا يحدث فقط في الدماغ، بل يتشكل من خلال تجربة الجسد في الفضاء.
- مفهوم التمثيل السيكوفيسيولوجي (Whyman) (Psychophysical Acting، 2016): الذي يدمج البعد النفسي بالجسدي في وحدة أداء واحدة.
- نظريات تشيخوف في التمثيل: التي تركز على الطاقة، التخيل الجسدي، والحالة الداخلية.
- سيميائية الجسد (أفيدة، ٢٠١٦؛ راضي، ٢٠٢٠): بوصف الحركة نظامًا رمزياً قابلاً للقراءة.
- حالة التدفق في الأداء (Preeshl، 2015): التي تشرح كيف يحقق الممثل الانسجام بين الشعور والحركة.

سادساً– الضمانات العلمية للبحث:

- الصدق (Validity): تم تحقيقه من خلال:

- استخدام إطار نظري موثق.
- اعتماد نموذج تحليل متعدد المستويات.
- مراجعة أولية من قبل متخصص في النقد السينمائي أو علم النفس الفني.

١. الثبات (Reliability): تم تحسينه عبر:
٢. توحيد أدوات التحليل (جدول موحد، تعريفات واضحة).
٣. إمكانية إعادة التحليل من قبل باحث آخر لمقطع واحد كاختبار ثبات.
٤. الموضوعية (Objectivity): تم التقليل من التحيز الشخصي من خلال:
٥. الاعتماد على وصف دقيق ومشهد مرئي.
٦. تفادي التفسيرات الذاتية من دون دعم نظري.

سابعاً– حدود البحث:

- لا يشمل جميع الثقافات السينمائية.
- لا يعتمد على مقابلات مع الممثلين أو المخرجين.

- بعض الأفلام قديمة نسبيًا، لكنها تظل مرجعية مهمة.
- التفسيرات السيكولوجية قد تكون تنبؤية، لكنها تستند إلى نظريات موثقة.

ثامناً– الأخلاقيات البحثية:

- تم استخدام مقاطع من الأفلام لأغراض بحثية وتربوية ضمن مبدأ (الاستخدام العادل).
- جميع المصادر والمراجع تم توثيقها على وفق نظام APA.
- لا توجد بيانات بشرية مباشرة، ومن ثم لا حاجة لموافقة مستنيرة.

عرض النتائج وتحليلها:

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل البنية السيكولوجية لحركة الممثلين في الأفلام الاستعراضية، من خلال مقارنة نماذج سينمائية مختلفة ثقافيًا وأسلوبيًا. وتُحلَّل مشاهد محورية من أربعة أفلام استعراضية هي: (La La Land) (الولايات المتحدة)، (Bajirao Mastani) (الهند)، (The Artist) (فرنسا/ أمريكا)، و(Ali Zaoua: Prince of the Streets) (المغرب)، بهدف الكشف عن كيفية تشكّل الحركة كتعبير نفسي ودرامي، وكيف تتأثر بالعوامل الثقافية والإخراجية.

ويُظهر التحليل أن حركة الممثل في الفيلم الاستعراضي ليست مجرد أداء تقني أو رقص إيقاعي، بل هي لغة بصرية نفسية تعبر عن الانفعالات الداخلية، والصراعات الذهنية، وتحولات الشخصية داخل السرد. كما يتبين أن هناك تشابهات جوهرية في آليات التعبير الجسدي بين المدارس المختلفة، لكنها تختلف في الشكل والرمزية بحسب السياق الثقافي وأسلوب المخرج.

١. تحليل فيلم (La La Land) (٢٠١٦) – داميان شازيل:

يُمثل فيلم (La La Land) نموذجاً للسينما الأمريكية الواقعية–الرومانسية، إذ تُستخدم الحركة كوسيلة للتعبير عن الحلم، التوتر العاطفي، والصراع بين الواقع والأمل. ويُحلَّل مشهد الرقص في السماء (١: ٣٤: ٢٠ – ١: ٣٧: ٤٥)، والذي يُعدّ ذروة التعبير السيكولوجي في الفيلم.

- من البعد السيكولوجي: تُظهر الحركة حالة من الانسجام النفسي والتحرر العاطفي، إذ يعيش البطلان لحظة خيالية تُجسّد أحلامهما المشتركة، وتتوافق هذه الحالة مع ما يسميه (Preeshl) (٢٠١٥) بـ(حالة التدفق)، إذ يندمج الممثل تمامًا مع الإحساس الداخلي، فتبدو الحركة طبيعية وغير مُرتبة.
- من البعد الجسدي: الحركة ناعمة، منسابة، ومحكومة بإتقان تقني عالٍ. يستخدم الممثلان الفضاء بكفاءة (التحليق، الدوران)، مما يوحي بالحرية والانفصال عن الواقع.
- من البعد الدلالي: الطيران ليس مجرد تأثير بصري، بل هو رمز للحلم غير القابل للتحقق، فالحركة هنا تصبح لغة بديلة عن الحوار تُعبّر عما لا يمكن قوله بالكلمات (Afida، 2016).
- من البعد الثقافي والإخراجي: المخرج يستخدم تقنيات هوليوود الكلاسيكية مع لمسة حداثية، ويجمع بين الواقعية والتعبيرية. الحركة تُبنى على الصدق الانفعالي أكثر من التقنية المحضة (Panero & Winner، 2021).

وهكذا، تُشير النتائج إلى أن الحركة في (La La Land) تعكس صراعاً داخلياً بين الأمل والواقع، وتُستخدم كوسيلة للهروب النفسي، مما يجعلها تعبيراً سيكولوجياً عميقاً وليس فقط أداءً استعراضياً.

٢. تحليل فيلم (Bajirao Mastani) (٢٠١٥) – سانجاى لوتشهان:

يُعد هذا الفيلم نموذجاً للسينما الهندية (بوليوود) التي تدمج بين الرقص التقليدي والدراما العاطفية. ويُحلَّل مشهد زفاف باجيرو (٠: ٤٥: ١٠ – ٠: ٤٩: ٣٠)، الذي يعكس التوتر العاطفي والانفعالات المعقدة للشخصية.

- من البعد السيكولوجي: تُظهر الحركة انفعالات متضاربة بين الفرح الظاهري والحزن الداخلي، فالراقصة (ماستاني) تبتسم لكن حركتها مقيدة قليلاً، مما يدل على القلق والريبة من المستقبل، وهذا يتماشى مع مفهوم (التمثيل السيكوفيزيولوجي) (Whyman، 2016)، إذ ينبع الأداء من الداخل النفسي.

- من البعد الجسدي: الحركة دقيقة، تقليدية، ومليئة بالإيماءات الرمزية (رفع اليدين، تحريك العيون)، وهناك تناغم كبير مع الموسيقى لكن الحركة تبقى تحت ضبط صارم، مما يعكس الانضباط الثقافي.
- من البعد الدلالي: كل حركة تحمل دلالة ثقافية: رفع اليدين = الدعاء، تحريك العيون = الغزل، التوقف المفاجئ = التوتر. ووفقاً لراضي (٢٠٢٠)، فإن هذه الحركات تُقرأ ضمن بنية زمكانية تربط الجسد بالفضاء الاجتماعي والديني.
- من البعد الثقافي والإخراجي: يستخدم المخرج الرقص كوسيلة لسرد القصة لا كعرض جمالي، وأنماط الحركة متأثرة بالثقافة الهندية التي تُقدّر الرمزية والتقاليد على التعبير الحر.

وهكذا تُصبح الحركة في (Bajirao Mastani) خطاباً ثقافياً نفسياً، إذ تُستخدم الإيماءات الرمزية للتعبير عن انفعالات معقدة ضمن إطار اجتماعي صارم.

٣. تحليل فيلم (The Artist) (٢٠١١) – ميشيل هازانافيتشوس:

يُعدّ هذا الفيلم استثنائياً لأنه فيلم صامت، ما يجعل الحركة هي اللغة الوحيدة للتواصل، ويُحلَّل مشهد الحلم بالرقص (١: ٠٨: ١٥ – ١: ١١: ٥٠)، إذ يتحول الجسد إلى وسيلة تعبيرية بحتة.

- من البعد السيكولوجي: تُظهر الحركة حالة من الفرح المطلق والتحرر النفسي، فالبطل الذي يعيش أزمة هوية (انتقال من السينما الصامتة إلى الصوت)، يجد في الحلم مساراً للهروب وتظهر بوضوح حالة التدفق (Preeshl، 2015)، إذ يندمج الممثل تماماً مع الإيقاع والشعور.
- من البعد الجسدي: الحركة سريعة، ديناميكية، ومحكومة بإتقان تقني عالٍ، والتناغم مع الموسيقى كامل مما يعزز من تأثير الانسجام النفسي–الجسدي.
- من البعد الدلالي: الحركة هنا ليست مجرد رقص، بل رمز للحرية، الإبداع، والهوية الفنية، فالتباين اللوني (أحمر وأزرق مقابل الأبيض والأسود) يدل على أن هذا العالم هو عالم الحلم والداخل النفسي (Afida، 2016).

- من البعد الثقافي والإخراجي: على الرغم من أنه فيلم فرنسي–أمريكي، إلا أنه يستحضر تقليد هوليوود الكلاسيكي، إذ يستخدم المخرج السينما الصامتة لإبراز القوة التعبيرية للجسد، إذ لا وجود للحوار فتصبح الحركة هي النص.

وهكذا تصبح الحركة في (The Artist) نصاً بصرياً كاملاً، تُقرأ فيه كل إيماءة ككلمة، وكل رقصة كجملة درامية.

٤. تحليل فيلم (Ali Zaoua: Prince of the Streets) (١٩٩٩) – نبيل عيوش:

يُعدّ هذا الفيلم نموذجاً نادراً في السينما العربية، إذ يوظف الحركة بشكل رمزي لتصوير الهروب من الواقع، ويُحلَّل مشهد حلم علي زاوية (٠: ٢٢: ٤٠ – ٠: ٢٦: ١٠)، إذ يتخيل الطفل نفسه ملكاً في عالم ملون.

- من البعد السيكولوجي: تُظهر الحركة حالة من الأمل والهروب من المعاناة، فالطفل الذي يعيش في شوارع الدار البيضاء يبني عالماً موازياً عبر الحلم، وتتوافق الحركة مع مفهوم (الإدراك المجسّد) (Olenina et al، 2019)، إذ يُبنى الأداء على استحضار تجربة نفسية داخلية.
- من البعد الجسدي: الحركة بطيئة، راقية، ومحكومة بإتقان، ورغم أنها تُنفذ من قبل طفل غير محترف هناك تناغم مع الموسيقى والمكان، مما يعزز من تأثير الخيال.
- من البعد الدلالي: تُستخدم الحركة كرمز للكرامة والهوية، فالطفل الذي يعامل كمتسول في الواقع، يتحرك في الحلم كملك، وهذا يعكس ما تحدث عنه حسين (٢٠٢٢) حول تحويل الطاقة النفسية إلى حركة تعبيرية.
- من البعد الثقافي والإخراجي: يستخدم المخرج الحركة كوسيلة للنقد الاجتماعي، إذ يُقارن بين حركة الطفل في الشارع (مقيدة، متعبة) وحركته في الحلم (حرة، جميلة).

إذاً تصبح الحركة في (Ali Zaoua)، أداة مقاومة نفسية، تُستخدم لمواجهة الواقع القاسي من خلال الخيال.

٥. التحليل المقارن العام:

بعد تحليل الأفلام الأربعة، يمكن استخلاص النتائج المقارنة الآتية، والجدول الآتي

يوضح المقارنة بين الأفلام الأربعة من عدة أبعاد:

البعد	La La Land	Bajirao Mastani	The Artist	Ali Zaoua
المصدر النفسي للحركة	الحلم والعاطفة	التناقض العاطفي	التحرر من القيد	الهروب من الواقع
طبيعة الحركة	منسابة، حرة	دقيقة، رمزية	سريعة، ديناميكية	بطيئة، مهيبة
العلاقة بالثقافة	غربية، فردية	هندية، تقليدية	كلاسيكية، عالمية	عربية، اجتماعية
دور المخرج	تعبيري وواقعي	تقليدي ودرامي	تعبيري صرف	تعبيري اجتماعي
الحركة كوسيلة تعبير	عن الحلم	عن الانفعالات	عن الفرح	عن الكرامة

يُكشف الجدول المقارن عن التفاعل الديناميكي بين البنية النفسية للممثل، والثقافة السينمائية، وأسلوب الإخراج، في تشكيل الحركة كـ(لغة بصرية متكاملة). فبينما تبدو المقارنة سطحية في ظاهرها، فإن تفاصيل كل خانة تحمل في طيّاتها تفسيرًا نظريًا عميقًا مستمدًا من الإطار المفاهيمي للبحث.

فمن ناحية المصدر النفسي للحركة، تُظهر المقارنة أن الحركة لا تُستمد من نفس المصدر في جميع السياقات: ففي (La La Land) و(The Artist)، تنشأ الحركة من رغبة داخلية في الهروب من قيد الواقع– إما من خلال الحلم الرومانسي، أو من خلال التحرر من قيود الصوت– وهو ما يتوافق مع مفهوم (الإدراك المجسّد) (Olenina et al، 2019) و(حالة التدفق) (Preeshl، 2015)، إذ يصبح الجسد وعاءً للانفعالات المكبوتة. أما في (Bajirao Mastani)، فالحركة لا تُستخدم للهروب، بل كأداء للهوية، فهي تُعبّر عن توتر داخلي مُحاط بقواعد ثقافية صارمة، مما يُعيدنا إلى تحليل راضي (٢٠٢٠) حول (البعد الزمكاني) للحركة، إذ يُفرض على الجسد أن يحمل تناقضات اجتماعية عبر إيماءات رمزية مُنظمة. وفي (Ali Zaoua)، تتحول الحركة إلى أداة مقاومة وجودية، فحركة الطفل في الحلم

ليست تعبيراً عن رغبة شخصية، بل هي تمرد جسدي على الهوية المُهانة، وهو ما يُفسّر بوضوح من خلال مفهوم (التمثيل السيكوفيسيولوجي) (Whyman، 2016)، إذ لا يمكن فصل الحركة عن السياق الاجتماعي الذي يُجبر الممثل على التعبير بجسدٍ يُعاد تشكيله في الخيال كوسيلة للكرامة.

أما من حيث طبيعة الحركة، فتُظهر المقارنة أن (الانسيابية) أو (الدقة) أو (البطء) ليست مجرد خصائص تقنية، بل مرآة للثقافة والانتماء: فالحركة في (La La Land) منسابة لأنها تعبر عن فردية غربية تؤمن بالانفتاح العاطفي، بينما الحركة في (Bajirao Mastani) دقيقية ومقيدة لأنها تلتزم بقواعد جمالية ودينية موروثة، كما أشارت أفيدة (٢٠١٦) إلى أن لغة الجسد تُقرأ كـ(نص سيميولوجي) مرتبط بمنظومة قيم. أما في (Ali Zaoua)، فالبطء والمهابة في الحركة ليسا ناتجين عن ضعف تقني، بل هما تعبير عن التأمل في الألم، وتشابهها مع الرقصات الطقوسية في التراث العربي، مما يدعم رأي حيدر (٢٠٢٢) بأن الأنماط الحركية تتشكل على وفق (القيم والتقاليد السائدة في البيئة).

ومن حيث العلاقة بالثقافة، يُظهر الجدول أن الحركة في السينما الغربية– على الرغم من تنوّعها– تميل إلى التركيز على الذات الفردية، بينما في السينما الهندية والعربية، تُستخدم الحركة لتعزيز الهوية الجماعية أو المقهورة، وهذا يُنقض التصور الشائع بأن (الحركة الحرة) هي مقياس للإبداع، ويؤكد فرضية البحث الأساسية: أن الصدق التعبيري لا يُقاس بالانفتاح، بل بالانسجام مع السياق الثقافي والسيكولوجي. فحركة الممثل في (Ali Zaoua)، على الرغم من بساطتها، هي أصدق من حركة ممثل في فيلم هوليوودي يُحاكي (الحزن) بأسلوب مُبالغ فيه، لأنها تنبثق من واقع لا يُمكن التلاعب به.

أما دور المخرج، فهو في كل فيلم يُجسد فلسفة فنية متكاملة: فشازيل في (La La Land) يُريد أن يُظهر كيف تُخلق الأحلام من خلال الحركة، وهازانافيتشوس في (The Artist) يُريد أن يُثبت أن الحركة وحدها كافية لسرد قصة إنسانية كاملة، ولوتشهان في (Bajirao Mastani) يُريد أن يُثبت أن الحركة هي لغة التراث، وعيوش في (Ali Zaoua) يُريد أن يُثبت أن الحركة هي آخر وسيلة للصمود، وهذا يعيدنا إلى تحليل راضي (٢٠٢٠) وأفيدة (٢٠١٦)، إذ يُصبح المخرج ليس فقط مُنظّمًا للحركة، بل مُفسّرًا للرمزية الجسدية، وهو

ما يُشكل جوهر (التمثيل السيكوفيسيولوجي) الذي يدمج البعد النفسي بالجسدي في أداء واحد متكامل (Whyman، 2016).

أوجه التشابه والاختلاف بين الأفلام المدروسة:

بعد تحليل المشاهد المحورية من الأفلام الأربعة (La La Land، Bajirao Mastani، The Artist، وAli Zaoua)، تُبيّن النتائج وجود تشابهات جوهرية وأيضًا اختلافات واضحة في توظيف الحركة كتعبير سيكولوجي.

من حيث أوجه التشابه، تشترك جميع الأفلام في استخدام الحركة كوسيلة للتعبير عن حالات نفسية داخلية، سواء أكانت حلماً، أم توتراً، أم فرحاً، أم هروباً من الواقع، كما تظهر في جميعها حالة التدفق (Preeshl، 2015)، إذ يندمج الممثل تماماً مع الحركة، مما يعزز من مصداقية الأداء. فضلا عن ذلك، تعتمد الحركة في كل العينات على التقمص الوجداني، أي أن الجسد لا يتحرك تقنيًا، بل استجابة لانفعال داخلي، وهو ما يتماشى مع مفهوم (التمثيل السيكوفيسيولوجي) (Whyman، 2016). وأخيرًا، يظهر تناغم واضح بين الحركة والإيقاع الموسيقي، مما يؤكد أن الحركة ليست عشوائية، بل منظمة نفسيًا وإيقاعيًا.

أما من حيث أوجه الاختلاف، فهي تكمن في السياق الثقافي وأسلوب المخرج. فبينما تُستخدم الحركة في السينما الغربية (La La Land، The Artist) للتعبير عن الفردية والحرية، فإنها في (Bajirao Mastani) تُوظف ضمن إطار ثقافي وديني دقيق، وتُصبح لغة رمزية خاضعة للتقاليد. وفي (Ali Zaoua)، تتحول الحركة إلى فعل مقاومة نفسي–اجتماعي، إذ يُعيد الطفل بناء هويته عبر الحلم. كما تختلف طبيعة الحركة من فيلم لآخر: فمنسابة في (La La Land)، دقيقة في (Bajirao Mastani)، ديناميكية في (The Artist)، وبطيئة ومهيبة في (Ali Zaoua). وهذا يدل على أن البنية السيكولوجية واحدة، لكن التعبير عنها يتأثر بالبيئة الثقافية والسياق الإخراجي.

ومن ثم، يمكن القول إن الحركة في الفيلم الاستعراضي هي نتاج تفاعل ثلاثي: النفس، والثقافة، والفن. وكل اختلاف أو تشابه هو شهادة على أن الجسد ليس مجرد أداة أداء، بل نص بصري نفسي يُقرأ في سياقه الكامل.

الخاتمة:

تُعدّ هذه الدراسة محاولة جادة لإعادة النظر في الحركة كأحد العناصر المركزية في الأداء التمثيلي داخل الفيلم الاستعراضي، لا بوصفها مجرد عنصر جمالي أو تقني، بل كلغة بصرية نفسية تعبر عن البنية الداخلية للممثل والشخصية التي يؤديها. وقد سعت الدراسة إلى الإجابة عن تساؤلها المحوري:

(كيف تسهم العوامل السيكولوجية في تشكيل حركة الممثلين في الأفلام الاستعراضية، وما أوجه الاختلاف والتشابه في توظيف هذه الحركة بين النماذج السينمائية المقارنة؟)

وقد أكد التحليل المنهجي لأربعة أفلام استعراضية تمثل ثقافات وأساليب سينمائية مختلفة (La La Land، Bajirao Mastani، The Artist، وAli Zaoua) صحة الفرضية القائلة بأن الحركة الجسدية في الأفلام الاستعراضية هي نتاج تفاعل ثلاثي: النفس، الثقافة، والفن. فعلى الرغم من اختلاف السياقات الجغرافية والجمالية، فإن جميع النماذج المشمولة في الدراسة تشترك في استخدام الحركة كوسيلة للتعبير عن الانفعالات الداخلية، مثل الحلم، الهروب، التوتر، والفرح، وهو ما يدل على وجود بنية سيكولوجية مشتركة تحكم الأداء الجسدي.

وقد أظهر التحليل أن العوامل النفسية– مثل حالة التدفق (Preeshl، 2015)، والتقمص الوجداني، والإدراك المجسّد (Olenina et al، 2019)– تشكل العمود الفقري للحركة، وتمنحها الصدق والمصداقية. كما بيّن أن مفهوم (التمثيل السيكوفيسيولوجي) (Whyman، 2016) هو الذي يفسر كيف تندمج الحالة النفسية بالحركة الخارجية في وحدة أداء واحدة لا تنفصل فيها الإشارة الجسدية عن الشعور الداخلي.

إلا أن هذا التشابه الأساسي في المصدر النفسي لا يمنع من وجود اختلافات جوهرية في شكل الحركة ودلالتها، وهي اختلافات تعود إلى السياق الثقافي وأسلوب المخرج. فقد تبيّن أن الحركة في السينما الغربية (La La Land، The Artist) تميل إلى الحرية والانفتاح، وتعبر عن الذات الفردية، بينما في السينما الهندية (Bajirao Mastani) تُستخدم الحركة ضمن إطار رمزي ديني واجتماعي، وتُصبح لغة مشفّرة تعكس التقاليد. أما في السينما العربية

(Ali Zaoua)، فقد ظهرت الحركة كأداة مقاومة وجودية، إذ يستخدم الطفل الجسد في الحلم لاستعادة هويته وكرامته المهدرة في الواقع.

وهكذا، فإن هذه الدراسة تُثبت أن الصدق التعبيري لا يُقاس بالحرية الحركية، بل بالانسجام مع السياق النفسي والثقافي. فالحركة البسيطة في (Ali Zaoua) قد تكون أكثر صدقاً من الحركة المعقدة في فيلم هوليوودي، لأنها تنبع من تجربة إنسانية عميقة، وليس من تقنية محضة.

ومن ثم، فإن هذه الدراسة لا تحلل حركة، بل تُفكّك جسداً كنص نفسي–ثقافي، وتُعيد تعريف الأداء التمثيلي بوصفه عملية تواصل غير لفظي تمتلك قوة تعبيرية لا تقل عن الحوار. وكل حركة– سواء كانت انتقالة، توقفاً، أو دوراناً– تحمل في طيّاتها دلالة إنسانية أعمق من ألف كلمة.

التوصيات:

١. توصي الدراسة بإدخال مفاهيم علم النفس الحركي– مثل (الإدراك المجسّد)، (حالة التدفق)، و(التمثيل السيكوفيسيولوجي)– ضمن مناهج تدريب الممثلين في المعاهد الفنية، لربط التعبير الجسدي بالانفعال الداخلي، وتحسين مصداقية الأداء.

٢. تكثيف الدراسات المقارنة بين السينمات العربية والعالمية: نظرًا للفجوة الكبيرة في الدراسات التي تتناول السينما العربية من منظور سيكولوجي، تُوصى بإجراء المزيد من الأبحاث المقارنة بين الأفلام العربية والأجنبية، لفهم الخصوصية الثقافية في التعبير الجسدي.

وبناء على هذه التوصيات يقترح الباحث جملة من المقترحات لمجالات بحث مستقبلية:

- دراسة سيكولوجية لحركة الممثل في السينما العربية المعاصرة.
- تحليل تأثير الرقص التقليدي العربي (مثل الدبكة) على التعبير السيكولوجي في الأفلام.

المصادر والمراجع

١. حسين، أسعد عبد الرضا. (٢٠٢٢). تحولات حركة الممثل من الواقع إلى الواقع الجسدي فنياً: «مسرحية هلو – سات» أنموذجاً. *مجلة واسط للعلوم الإنسانية. ١٧* (٢).

٢. علي، نوار محمد. (٢٠٢٠). لغة جسد الممثل ودلالته في العرض المسرحي العراقي. *مجلة الأكاديمي – جامعة بغداد*. (٩٧). ٩١-١٠٨.

- حيدر، منعثر. (٢٠٢٢). المكون الحركي واشتغاله في عمل المخرج المسرحي. *مجلة كلية التربية الأساسية. ٩١* (٧٩).
- حسين، علي رضا. (٢٠٢١). آليات إعداد الجسد بين التعبير الداخلي والخارجي عند الممثل المسرحي: عروض أحمد محمد أنموذجاً. *مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية (JUBH)*. (٢٩).
- راضي، سعد محمد. (٢٠٢٠). لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي. *مجلة مِداد للأدب*.
- أفيدة، سهيلة. (٢٠١٦). *لغة الجسد في السيميائيات المعاصرة: تحليل سيميولوجي*. دراسة منشورة بجامعة الجزائر.
- Petersen, D. D. (2009). *Changes in expressive movement with actor training*. Body, Space & Technology, 8 (1). https: / / doi. org/ 10. 16995/ bst. 129.
- Berry, M. , & Brown, S. (2019). Acting in action: Prosodic analysis of character portrayal during acting. *Journal of Experimental Psychology: General* ،148 (8), 1407-1425. https: / / doi. org/ 10. 1037/ xge0000624.
- Olenina, A. , Amazeen, P. G. , Eckard, B. , & Papenfuss, J. (2019). Embodied cognition in performance: The impact of Michael Chekhov's acting exercises on affect and height

perception. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 2277. https: / / doi. org/ 10. 3389/ fpsyg. 2019. 02277

•Whyman, R. (2016). Explanations and implications of 'psychophysical' acting. *New Theatre Quarterly*, 32 (2), 157-168. https: / / doi. org/ 10. 1017/ S0266464X16000051.

•Panero, M. E. , & Winner, E. (2021). Rating the acting moment: Exploring characteristics for realistic portrayals of characters. *Frontiers in Psychology*, 11, Article 615311. https: / / doi. org/ 10. 3389/ fpsyg. 2020. 615311.

•Brown, S. (2017). Proto-acting as a new concept: Personal mimicry and the origins of role playing. *Humanities*, 6 (2), 43. https: / / doi. org/ 10. 3390/ h6020043.

•Chen, X. Y. (2021). Analysis on the acting skills of body movements in performances of film and television plays and dramas. Curtm: Curriculum and Teaching Methodology, 4 (6), 38-41. https: / / doi. org/ 10. 23977/ curtm. 2021. 040606.

•Sun, J. & Okada, T. (2022). Interaction in acting training and its different manifestations in novice and professional actors. Frontiers in Psychology, 13, Article 949209. https: / / doi. org/ 10. 3389/ fpsyg. 2022. 949209.

•Preeshl, A. (2015). The path to presence in performance through movement, flow and embodiment. Cogent Arts & Humanities, 2 (1), Article 1047607. https: / / doi. org/ 10. 1080/ 2331186X. 2015. 1047607.

•Berry, M. , Lewin, S. , & Brown, S. (2022). Correlated expression of the body, face, and voice during character portrayal

in actors. Scientific Reports. https: / / doi. org/ 10. 21203/ rs. 3. rs-1315367/ v1.

•Calvano, J. (2016). A study of movement-based actor training: Integrated psychological, physical, and vocal training in actor education. [Unpublished manuscript]. University of Colorado.

References:

1. Hussein, Asaad Abdul-Ridha. (2022). Transformations of the Actor's Movement from Reality to Physical Reality in Art: "Hello-Sat" as a Model. Wasit Journal of Human Sciences, 17 (2).

2. Ali, Nawar Muhammad. (2020). The Actor's Body Language and Its Significance in Iraqi Theatrical Performance. Al-Akademi Journal – University of Baghdad, (97), 91-108.

3. Haider, Munther. (2022). The Kinetic Component and Its Function in the Work of the Theatrical Director. Journal of the College of Basic Education, 91 (79).

4. Hussein, Ali Redha. (2021). Mechanisms of Body Preparation Between Internal and External Expression in the Theatrical Actor: Ahmed Muhammad's Performances as a Model. Journal of Babylon University for Human Sciences (JUBH), (29).

5. Radhi, Saad Muhammad. (2020). The Actor's Spatiotemporal Body Language in Theatrical Performance. Midad Journal of Literature.

6. Afida, Suhaila. (2016). Body language in contemporary semiotics: a semiological analysis. A study published by the University of Algiers.