Al-Academy Journal
Issue 114
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1525

The dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances

Waad Abdul Amir Khalaf [a1]

[a] *University of Diyala, College of Fine Arts*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 6 August 2024
Received in revised form 21 August 2024
Accepted 27 August 2024
Published 15 December 2024

Keywords:
Dynamics, Actor's movement

ABSTRACT

The dynamics of the actor's movement in the theatrical performance are one of the most important elements that contribute to conveying the artistic message and theatrical text to the audience in an influential and effective manner. Movement is not just physical movements on the stage, but rather an expressive language that carries within it many feelings and ideas, and contributes to building characters and developing the dramatic plot. The research is summarized in four chapters. The first chapter included the research problem. The researcher formulated his problem question as follows: What are the most effective methods and techniques for the dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances? Then the importance of the research and the need for it. The goal of the research was to identify the dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances, then the limits of the research, followed by defining the research terms. The theoretical framework, which is the second chapter, came in two sections. The first reviewed the development of the theatrical actor's movement from a historical perspective. As for the second section, the researcher focused on the dynamics of the actor's movement in global theatrical theories, followed by what the theoretical framework resulted in. As for the third chapter, which is the procedural chapter, the researcher explained the research community, its method, sample, tool, and sample analysis. This is followed by the fourth and final chapter, which included the results, conclusions, recommendations, and suggestions, then a list of sources and references

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: dr.waead9@uodiyala.edu.iq
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1525
Waad Abdul Amir Khalaf: The dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي

وعد عبد الامير خلف[1]

الملخص:

تعد ديناميكية حركة الممثل في العرض المسرحي من أهم العناصر التي تسهم في إيصال الرسالة الفنية والنص المسرحي إلى الجمهور بشكل مؤثر وفعّال. فالحركة ليست مجرد تنقلات جسدية على خشبة المسرح، بل هي لغة تعبيرية تحمل في طياتها الكثير من المشاعر والأفكار، وتسهم في بناء الشخصيات وتطوير الحبكة الدرامية. فيتلخص البحث بأربعة فصول تضمن الفصل الاول مشكلة البحث وقد صاغ الباحث سؤال مشكلته بالآتي ماهي الاساليب والتقنيات الاكثر فاعلية لديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي. ثم اهمية البحث والحاجة اليه اما هدف البحث تمثل بالتعرف على ديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي ثم حدود البحث تليه تحديد مصطلحات البحث. اما الإطار النظري وهو الفصل الثاني فقد جاء في مبحثين الأول استعرض تطور حركة الممثل المسرحي نظرة تاريخية اما المبحث الثاني فقد ركز الباحث ديناميكية حركة الممثل في التنظيرات المسرحية العالمية يليه ما أسفر عنه الإطار النظري اما الفصل الثالث وهو الفصل الاجرائي فقد بين فيه الباحث مجتمع البحث ومنهجه وعينته واداته وتحليل العينة. ويليه الفصل الرابع والاخير وقد اشتمل على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: ديناميكية، حركة الممثل

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث:-

مما من شك ان القدرات التي يتمتع بها الفرد الممثل بالاضافة الى الامكانيات الصوتية هي القدرات الجسدية وهي التي تعد الطرف الثاني من منظومة الممثل الصوتية والجسدية التي تكون كل مكتملا في انتاج الصورة النهائية للعرض المسرحي فقد تناولت الكثير من الدراسات جسد الممثل وتوظيفه في النظريات والاتجاهات المختلفة حيث يتميز جسد الممثل في المسرح بقدرته الديناميكية على تقديم كل معقد من المعاني والرموز، باعتباره الرمز المادي الرئيسي، حيث يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي، وافعاله ، وسلوكياته على خشبة المسرح المختلفة , ومن خلال الحركة يستطيع الممثل أن يعبر عن الانفعالات الداخلية والحوارات النفسية للشخصيات، مما يضفي حياة وحيوية على العرض المسرحي, اضف الى ذلك ان ديناميكية حركة الممثل تتنوع ما بين الحركات الكبيرة الملفتة للنظر، والحركات الدقيقة التي تعبر عن تفاصيل دقيقة في الأداء، وكلها تخدم النص وتعمق من فهم الجمهور للأحداث والشخصيات. علاوة على ذلك، ومن خلال ماتقدم فقد صاغ الباحث سؤال مشكلته بآلاتي ماهي الاساليب والتقنيات الاكثر فاعلية لديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي.

أهمية البحث والحاجة إلية:- تتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على دينامكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي , اما الحاجة اليه فهو يفيد المهتمين والدارسين في الفنون المسرحية بشكل عام وفن التمثيل بشكل خاص كذلك يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية .

هدف البحث :- يهدف البحث إلى التعرف على ديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي .

حدود البحث :-

. الحدود الزمانية :- (2011 - 2014)

الحدود المكانية: - جمهورية العراق

حدود الموضوع : - دراسة ديناميكية حركة الممثل في عروض المسرح العراقي

[1] جامعة ديالى، كلية الفنون الجميلة

تحديد المصطلحات :-

1- ديناميكية :-

تعرف لغويا على انه " حركة ونشاط وحيويّة وايضا ديناميكيّة الحياة: دراسة تأثير العمليّات الديناميكيّة كالحركة والسرعة على الكائنات الحيَّة "(Al-Razi, 1981)

ويعرف صليبا الديناميكية على انه " منهج في علم النفس يركز على دراسة القوى النفسية الكامنة وراء السلوك الإنساني والمشاعر والعواطف وإمكانية ارتباطها بالتجارب المبكرة"(Saliba, 1982)

كما تعرف ماريا الياس و حنان القصب الديناميكية على انه " القدرة على استخدام تقنيات وأساليب مسرحية مختلفة لنقل قصة أو رسالة إلى الجمهور, يمكن أن يشمل ذلك عناصر مثل الحركة والموسيقى والمؤثرات الصوتية والإضاءة والمؤثرات الخاصة، والتي تُستخدم جميعها لتحسين الأداء وإضفاء الحيوية على القصة"(Maria & Al-Qasab, 1997)

يعرف الباحث الديناميكية اجرائيا على انها " قدرة الممثل الحركية على التكيف مع أدوار متنوعة وتقديم أداء مقنع في مختلف الشخصيات والظروف عبر استخدام تقنيات وأساليب مسرحية مختلفة " .

2- الحركة :-

تعرف لغويا على انه "الحركة ضد السكون وحركه فتحرك وما نه (حراك) إي حركة وعلام (حرك) إي خفيف ذكي. و(الحارك) من الفرس فروع الكتفين وهو الكاهل "(Al-Razi, 1981)

الحركة في الفلسفة "الحركة هي التغير المتصل الذي يطرا على وضع الجسم في المكان من جهة ما هو تابع للزمان فلكل حركة إذن زمان لان الجسم المتحرك لا يشغل مكانين في زمان واحد. (Saliba, 1982)

يعرّفها (أكسفورد) على انها "لا تعني فقط انتقال جسم الممثل من مكان لآخر، بل تعني جميع الإيماءات والإشارات والتصرفات الناتجة كأفعال وردود أفعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها"(Lane, 1999)

أما (دين) فيعرّفها على النحو الآتي "صورة المسرح في حالة الفعل"(Alexander, 1982)

يعرف الباحث الحركة اجرائيا على انها " هي القدرة على انتقال الممثل من الثابت الى المتحرك عبر فترة زمنية محدده يعتمد فيه على الإيماءات والإشارات والتصرفات.

الفصل الثاني(الإطار النظري)

المبحث الأول :- تطور حركة الممثل المسرحي نظرة تاريخية

شغلت حركة الممثل منذ بداية المسرح وحتى يومنا هذا الكثير من المشتغلين والدارسين والمنظرين في فن المسرح باعتبارها لغة باستطاعتها إن تعبر عن قصص وحوادث ارتبطت بالغريزة أو ما يسمى بالغريزة التمثيلية من خلال ميل الإنسان البدائي بغريزية للتمسرح (فقد كان يتظاهر بتعاملاته مع الطبيعة والإنسان والكائنات والموجودات عندما كان يحكي أخر النهار لعائلته كيف اصطاد الفريسة وذلك باستخدامات حركية إيماءات، حركات، إشارات تعطي وصفا كاملا للحادثة ,Al-Kashif) (2006وفي الحديث عن الغريزة والغريزية التمثيلية يعرف الكسندر باكشي الغريزة بانها دافع طبيعي للحدث الدرامي يتواجد عند البشر جميعا ، انها المجهود الذي يبذله الفرد كي يبدو مختلفا عن حقيقته ، انها ممارسة التصنع، فنحن نسعى في هذه الحياة لتحقيق هذا التنكر الجزئي، أو الكلي كي نحقق مجموعة من النتائج العملية بعضها يكون حسن النية، وبعضها يكون ذا نوايا سيئة بعضها يكون جادا، وبعضها ذا طبيعة ،مازحه ولكن ايا كانت النتيجة فالفعل الدرامي يشكل جزءا من تصرفاتنا، وربما نمارسه بلا وعي على الاطلاق "(Dior, 1988) , وعليه يمكننا القول بان الحركة هي الغريزية وقد بدأت قبل اللغة المنطوقة بدليل الدوافع الغريزية التي تحدث بها الانسان البدائي معبرا عن ما حدث له في يومه من احداث اذا الغريزة هي الدافع والمحرك الاساس لدى اي انسان وعن اي فكرة ولتسليط الضوء اكثر عن هذا الدافع والمحرك الأساس ففي هذا الجانب يذهب فرنسيس فرجسون الى ابعد من ذلك فيطرح مفهوما حول الغريزة موداه انها شكل كامن للادراك الانساني , ويطلق على هذا الادراك الوعي المسرحي الذي يعتمد على المعنى الكامن في دخليه الانسان ، ونيته يتبلور في هيئة افعال جسديه تعطي معان ودلالات متعددة ترتبط بثقافة وحضارة المجتمع "(Al-Kashif, 2006) .

ان المقدرة العقلية والفكرية للانسان تدفع به الى المحاولة لتجسيد ما فكر به وما دار في المخيله من صور وافكار للترجم الى افعال وهذه الافعال هي مايقوم به من حركة سواء كانت هذه الحركة نتاج صناعي او فني او جمالي ، وعليه فالحركة نتاج قائم على فكره تولدت في الذهن وتحولت الى حقيقة على ارض الواقع وفي هذا الصدد نورد ان" تناول أي فكرة باعتبار ان لها وجودا حقيقا كان يدفع الى محاولة رؤيتها في صورة مجسدة حية، وكانت وسيلة العقل الوحيدة لتحقيق ذلك هي تمثيل الفكرة بالإنسان، ومن خلال هذا النشاط تولدت ملكة التفكير الرمزي او الاستعماري" (Dr. Nihad, 1998) .

وعليه يمكننا القول بان الحركة هي تجسيد الافكار والروى التي تتولد في دخليه العقلية البشرية ومن ثم تحويلها الى واقع ملموس، فقد بدا الانسان بالحركة او انها سبقت النطق ومن ثم اصبح يترجم الافكار عن طريق هذه الحركة التي كانت في بداية الامر مكتسبه في محاكاتها للطبيعة ومن ثم تطورت شيئا فشيئا حتى اصبحت لغة في عروض مسرحية خاصة. وعليه سوف يقوم الباحث باستعراض حركة الممثل عبر العصور المسرحية .

لا يخفى على الدارسين والمتتبعين لتاريخ المسرح منذ النشوء ان الحركة كانت الاساس في الاعياد والطقوس والاحتفالات الدينية والظواهر المسرحية الأولى في المعابد ومن ثم الشارع في العروض الاحتفالية دنيوية التي كان الكهنة يقومون بالاداء التمثيلي، حتى انجاز اليونان لكل من الاليازة والأوديسة عام ٧٥٠-٧٠٠ (ق.م) واللتان يعدان العلامة الفارقة في تاريخ التمسرح في استخدام الوسائل التعبيرية والتي تتصدرها الحركة بشكل خاص ولما تتضمنه هذه الاساطير من خيال جامح فقد بدا التاثير واضحا على حركة الممثل وذلك من خلال تجسيد الصراعات بين الالهة والبشر ،حروب، مغامرات ، تنبؤات وكل هذه العناصر اثرت تأثيرا مباشرا على طبيعة حركة الممثل وصولا الى ثيسبس هو الذي ادخل الممثل بما تعنيه تلك الكلمة في مفهومها الشائع والتي تدل على نوع من الاداء فمنذ ظهوره ،وعلى جانب كونه رئيسا للكورس كان يضطلع بتمثيل شخصيات مختلفة يلبس لكل منها قناعا ،مختلفا، وملابس مختلفة، ومن هنا ارتكزت المسرحية المفجعة (الماساة) ارتكازا على دعامتين هما الفن الايمائي المسرحي والفن الأدبي المسرحي ". (Sheldon, 1930)

ومن هنا نستطيع القول ان حركة الممثل كانت تمثل احدى الدعامتين اللتين يقوم عليهما فن المسرح منذ الاغريق، ونستدرك هنا ذاكري الغريزة وعلاقتها بالممثل يمكن الاعتقاد ان ثيسيس كان وبشكل غريزي يعتمد في ادائه على عنصر الحركة، والإيماءة، والاشارة بنفس القدر الذي كان يعتمد فيه على ادائه الصوتى(Al-Kashif, 2006) .

وفي التدرج التاريخي المعروف للثالوث الاغريقي اسخيلوس، سوفوكلس ،يوربيدس في ادخال الممثل الاول والثاني والثالث تغيرت وتطورت الحركة حسب التطور الأدائي الذي ادخله كل من هولاء الكبار "وعندما اوجد اسخيلوس الممثل الثاني في تطور غير مسبوق كان يقوم بنفسه بتصميم ايماءات وحركات الممثلين وياتي بعده سوفوكلس ليدخل الممثل الثالث الذي غير في طبيعة التعبير الجسدي للممثل على خشبة المسرح , الا ان الجدير بالذكر انه يعزى الى سوفوكلس انه اول من سن سنة تدريب الممثلين على بعض المهارات الصوتيه والجسدية(Al-Kashif, 2006) .

اما عن يوربيدس فقد اختلف عن اسخيلوس وسوفوكلس بتصوير البشر على المسرح كما هم في الحياة وبهذا التغير اصبحت حركة الممثل اكثر تطورا وتعقيدا لقربها من الحياة الواقعية، وصولا الى الكوميديا التي كانت الحركة فيها المرتكز الاساس حيث استمد الممثلون -الكوميديون مهارتهم من لاعبي الاكروبات، والراقصين، والمشعوذين(Dior, 1988) . وذلك يدلل على ان الممثلين قد تدربوا على الحركات لغرض تأديتها بصورة صحيحة ومن خلال هذا التطور الذي طرا على الحركة يتبن لنا ان الاهتمام بحركة الممثل قد تطورت و ادخلت عليها افكار ورؤى جعلت من العرض المسرحي يتأخذ طرقا واساليب اخرى.

اما المسرح الروماني فقد كان لهم منظروهم فيما يتعلق بالممثل وديناميكية حركته " فهم يوكدون على الصورة المرئية في حركة الممثل التي لا تقل اهمية عن الاداء الصوتي ، فكان الاهتمام في حالة عدم استخدام القناع بتغيرات الوجه وايماءاته واشارته"-(Al-Kashif, 2006. ان " المشاعر يعكسها الوجه والعينين والايماءات قادرة على خلق ثروة من المعاني لنفس الكلمات ، وادركو ان الممثل يجب الا يجهل فن الملاكمة والمصارعة حيث ان بنيانه يجب ان يكون مرنا وقويا ، حتى تكون حركته رشيقة ودالة " ,Dior) 1988)

بالعودة الى موضوع القناع وعدم استخدامه فقد كان القناع الذي هو معرف بالنسبة للمتفرج يغني الممثل عن المجهود الذي يلقى على عاتقه في التركيز على الحركات والايماءات بالوجه والعينين او بواسطة الحركات التي تكون اقرب الى مرونة وسرعة

الالعاب الرياضية كالمصارعة والملاكمة ،وهذا ما اكد عليه الرومان ومنظريهم في الوصول الى ممثل اكثر مرونة وحركة بواسطة اليدين، وفي هذا الصدد يذكر الناقد (شيشرو) وهو احد النقاد الرومان وصاحب كتاب (ايماءة) (الممثل قائلا " ان الطبيعة قد حددت لكل عاطفة نظرة معينة، ونغمة معينة ،ووضع معين في الوقوف والجلوس وهي ايماءات واضحة ومحددة "(Dior, 1988) .

ان ديناميكية حركة الممثل ما هي إلا ترجمة للأفكار والدوافع الخاضعة لمتغيرات التي يستطيع الممثل تبريرها في العرض المسرحي لأن "الجسد البشري في كل حركاته، وسكناته، واستقامته، وانحناءته , يصبح لغة صامتة معبرة , فالجسد هو وسيط الممثل في إيصال موضوعته التمثيلية للجمهور من دون استخدام الحوار ويمكن ان يوظف الرقص والحركات الإيقاعية التي تخدم مسعاه،"(Aqeel Mahdi, 1988) .

بداية القرن الخامس ق.م. بدأ الاداء التمثيلي يأخذ منحاً مغايراً هو عصر الكنيسة الذي أهتم باستقطاب الاداء التمثيلي لأجل توظيفه في خدمة قضاياه الدينية، التي تحولت فيما بعد الى ممارسات دينية أطلق عليها (اداء الممثل الطقسي)، وفي ظل وجود الكنيسة التي سيطرت سيطرة تامة على العرض المسرحي وتدخلت حتى في أدق تفاصيله، إذ " كانت تعطي ملاحظات في صميم الحركة وتفرض ان يكون رسمها مسبقاً وأن يخطط لها بوجودها، وبالطريقة التي تناسب الكنيسة لكون العروض الدرامية الطقسية قد انحصر تقديمها في مكان محدد هو المذبح أأما حركة الممثل في عصر النهضة يتضح ان في أواسط القرن السابع عشر حتى نهايته كان على العرض المسرحي ان يكون طريقة جديدة في اداء الممثل عبر استخدام الإشارات والإيماءات والحركات المبالغ فيها كي يتابعها المتلقي ويصل مغزاها اليه بشكل واضح ودقيق" (Da Millet & Bentley, 1966) وفي بداية القرن الثامن عشر وبظهور منهج (ديلسارت) الذي عد ان "قوانين التعبير المسرحي للممثل خاضعة للاكتشاف وقابلة للصياغة بدقة , عمل على تحليل العواطف والانفعالات والأفكار والتعبير عنه عبر اداء الممثل الحركي ، بمعنى ان وكل هذا قد تم تطبيقه وفق اليات عمل اعتمدها الممثل فقد شملت هذه الآليات جميع أدوات التعبير" (Awni, 1994).

وعبر ما تقدم يرى الباحث ان الحركة الممثل ان هناك تعزيز وجهد لبناء حركة الممثل وتطوير آليته من خلال إضافة قيم جمالية وفنية وفكرية في اداء الممثل الحركي.

المبحث الثاني: ديناميكية حركة الممثل في التنظيرات المسرحية العالمية :-

من خلال العنوان اعلاه سيقوم الباحث باستعراض بعض التنظيرات المسرحية العالمية التي كانت ديناميكية حركة الممثل جزا أساسيا في منهجهم :-

قسطنطين ستانسلافسكي :-

لقد اسس قسطنطين ستانسلافسكي اول نظرية حاولت تقديم دراسة على المستوى النفسي للمثل ، سواء الممثل لذاته او مع الدور حيث اعتمد منهجه على مستويين - المستوى الاول : اعداد الممثل لنفسه : واشتغل في هذا الجانب على محورين هما المحور الاول أعداد الممثل للتقية الداخلية : وهي تتكون من (الفعل ، لو السحرية ، الذاكرة الانفعالية ، التكييف ... الخ من العناصر , اما المحور الثاني تدريب التقنية الخارجية للممثل : والجسد والصوت هما محاور يمتلكها الممثل لأداء دوره , اما المستوى الثاني اعداد الممثل للدور اعتمد ستانسلافسكي على اربعة مراحل في معالجة واعداد الدور اولها التعرف على الدور ثم تحليل المسرحية بعدها مرحلة المعاناة واخيرا مرحلة تجسيد الدور (Saad, 1979).

لقد اعتمد ستانسلافسكي على اربعة مرتكزات اساسية ومهمة في جماليات فن التمثيل هي اولا الواقعية النفسية والتي كانت محور الفهم الجمالي عند ستانسلافسكي في طريقته ، وتعني عنده الكشف عن الحقيقة الداخلية من خلال الحركة والصوت و النبرة اما الثانية التقمص والاندماج ان الممثل عند ستانسلافسكي يحاول ان يلبس لبوس الشخصية فيذوب ذاته في ذات الشخصية ، حيث يصل الى مرحلة التفاعل الوجداني مع الشخصية ، اما الاندماج فيرتبط بالمتفرج ، وهو عملية تفاعل حسي عقلي مابين العرض المسرحي المتقمص ، ومآبين المشاهد ، ثم نصل الى موضوع الصدق والايمان .اما المرتكز الثالث محركات الحياة النفسية : وهي العقل والارادة والمشاعر ، ومن خلال هذا التصنيف لمقومات الحياة النفسية ، يستطيع الممثل اختيار الشخصية التي تتلائم مع هذه المحركات . فينبغي ان يكون المحرك العاطفي في الحياة النفسية هو المحرك والمهيمن على تفاصيل الحياة .. واخيرا الايهام المسرحي وهنا يحاول ستانسلافسكي ان يقرب المسرح من الحقيقة الحياتية ، فالعرض عنده يمثل الحياة نفسها ، ويجب علينا ان نخلق حياة الدور على خشبة المسرح لقد انطلق ستانسلافسكي في مدرسته على اساس ان القدرة

الابداعية تؤسس من اللاوعي وتكون فعل انعكاسي على الوعي والسلوك البشري باعتباره فعل مسرحي مؤدى ، وحاول ستانسلافسكي ان يحدد قوانين داخلية من شأنها ان توصل الممثل الى الابداع الخلاق. وعليه فان الغوص والتعمق في النفس الانسانية هو ما يعنيه ستانسلافسكي في طريقته وانعكاس النتائج في هذه النفس والعمل عليها هو جوهر المنهج او الطريقة التي نظر اليها هذا المخرج اي ان الفكر والاستنتاج يجب ان يترجم ويكرس ليبدو في صورة اوضح وهذه الصورة لا تكون الا عبارة عن حركة ان كل حياة مهما كان شكلها او صورتها هي دائما حركة قد تكون حركة الفكر او الجسد ولكنها دائما حركة (Constantine, 1968). أي ان الحركة تكون عند ستانسلافسكي مقننة بعدد من الخطوات للوصول الى حركة منسجمة في طبيعتها مع الممثل وما يجسده على خشبة المسرح. وهذه الخطوات التي يركز عليها ستانسلافسكي هي اهم ما جاء في النظرية (لو) السحرية، الظروف المعطاة ، خط الفعل الا ان الاهتمام بالحركة متعلقا بالدافع الداخلي للمثل او ما يسمى بالتقنية الداخلية للحركة وفي هذا الصدد اي مجال ديناميكية الحركة نذكر ان الجمالية الحركة تحدد عبر التنسيق الدقيق في تجسيد الافعال المعطاة (J.F, 2002) ان عملية التنسيق في تجسيد الافعال المعطاة هذه يسبقه مراحل عدة ومن ضمن هذه المراحل هي الحركة والكيفية الت يقوم بها الممثل ويتدرب عليها ايام واسابيع واشهر حتى يصل الى الحركة الطلوبة المدروسة والمقننة في اضهار الشخصية المطلوب منه تجسيدها على اختلاف هذه الشخصية وظروفها المعطاة من خلال الحركة العضلية تتجسد الشخصية ايضا والتي يتلقفها الممثل فوق خشبة المسرح، بكل تعقيدات الروح البشرية التي يبثها هذا الممثل، فاذا كانت عضلات الممثل ليست متطورة ما فيه الكفاية ، او انها فقيرة التحرك، فسوف لا توصل الى المتفرج ، معيشة الممثل بدقائقها ، ونزيد على ذلك حسب قوانين العلاقة المنبثقة بين الجسد والروح" (J.F, 2002)

فيسفولد مايرخولد :-

عمل مايرخولد على نظريته من خلال البحث عن وسائل جديدة تجنبه مطابقة الواقع وخلق مسرحا بعيدا عن الدراما الطبيعية المبتذلة , متخذا طريق مناهضة للواقعية النفسية عبر رفضه فكرة الايهام المسرحي التي دعا اليها ستانسلافسكي مستخدما الايحاء كوسيلة جديدة في اداء الممثل المسرحي عند مايرخولد والذي اسماه ب (المسرح الشرطي) ومبدأ الاسلبة وهو مفهوم يرتبط عند مايرخولد بفكرة الشرطية وبالتعميم وبالرمز ان نؤسلب عصرا ما او ظاهرة ما ، يعني ان نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر او تلك الظاهرة ، وتصوير سماتها الداخلية المميزة (, فكان الاسلوب الذي يولي اهتماما بالممثل في اعداده وتدريبه للوصول الى قدرات ادائية جديدة ، من خلال رفض المبادئ التي سار عليها مسرح موسكو الفني في نهجه .حيث أوجد مايرخولد وسائل تتناسب مع الشكل الادائي والنزعات الجديدة في الادب المسرحي برفضه اعادة النسخ الدقيق لأي ظاهره كما يفعل المصور الفوتوغرافي ، وطريقته في الاداء ترفض الحيوية الداخلية التي تثير الفعل الحركي عند الممثل لتحقيق متطلبات جديدة تعمل على تطوير الفعل الادائي التمثيلي الابداعي .

وهنا يوكد مايرخولد في نظريته على اطلاق العنان لخيال المتفرج من خلال الاعمال الفنية وهذا هو جوهر النظرية في الابتعاد عن مبدا الانصهار حسب العمل الفني او الممثل حسب الطريقة. وهنا يقول مايرخولد "ان العمل الفني لا يستطيع ان يوثر الا عبر الخيال ، ولهذا يجب ان يحفز الخيال دائما. والخيال هنا لا ياتي عن طريق استحضار التجربة عبر استخدامات (لو ، والظروف المعطاة ، والذاكرة الانفعالية), .بل عن طريق التركيز على الحركة وعلاقتها بالممثل والمتفرج كانت" نظرية ماير خولد هي ان حقيقة العلاقات الانسانية والسلوك الانساني يمكن التعبير عنهما بالحركات والايماءات والاتجاهات والخطوط اكثر مما يمكن التعبير عنها بالكلمات "(Evans, 1979)

والمقصود هنا في التعبير الحركي والاستفادة منه في ايصال السلوك الانساني لا يغني عن الكلمة المنطوقة بطبيعة الحال وانما يركز على الحالة التي تكون اقرب الى الحركة بعيدا عن التصنع الذي يفرضه الفعل الداخلي في التقنية الداخلية, ان علم التعليم البيوميكانيكي يعيد الى الممثل التشكيل البيولوجي الذي افتقده، ولا بد ان يكون الممثل مرتاحا من الناحية الجسمانية ، بمعنى الا يخطى بصره، وان يمس في كل لحظة بمركز جاذبيتية الخاصة اي توازنه الجسماني، وبما ان فن التمثيل يتلخص في خلق اشكال تشكليه في الفضاء فعلى الممثل ان يعرف ميكانيكا جسده خير معرفة"(Algerian, 1979) وعليه فان ديناميكية حركة الممثل في نظرية مايرخولد تعتمد على " الطريقة الميكانيكية يقوم الممثل على اعتمادها اثناء تدريباته حيث يستبعدوا" تماما

المشاعر الانسانية وان يخلقوا نظاما يقوم على قوانين ميكانيكيه أي ان يكون الممثل كالآلة، فحركة شقلبة او وثبة او هزة الراس كافية لكي تنقل حالة انفعالية معينة" (Evans, 1979)

دعا مايرخولد الى ضرورة ان يمتلك الممثل قدرة للسيطرة على الانفعال وتحويله الى حركة ميكانيكية جسدية معبرة تعتمد على الاستفادة من الجهد العضلي للوصول الى حالة الابداع في الاداء التمثيلي من خلال " قدرته على تنظيم مادته التي توظف اعضاء جسمه بصورة صحيحة ومعبرة ، فميكانيكية درجة الانفعال تعتمد على علم حركة الجسم والتي يحتاجها الممثل لتطويع مادة جسمه بالقدر الذي يجعلها تستجيب بسرعة خاطفة للأوامر الصادرة اليها من الممثل حيث يساهم الممثل في تطوير الانفعال حين تصاحبه حرية تامة في حركته واسترخاء كامل في عضلاته ليصل الى مرحلة السيطرة الكاملة على حالته الجسدية لكي يستطيع ان يصل الى الانفعال الذي يريد نقله الى المشاهد ويغريه بالاندماج مع ادائه المسرحي .

أكد مايرخولد على اهمية تكنيك الممثل عبر استخدام الحركات البلاستيكية التي ساعدت المتلقي في فهم حوار الممثل الداخلي ، فكان السبب الحقيقي لظهورها هو " التعبير عن المضمون بطريقة خاصة الا ان لغة البلاستيكا ليست لغة الممثل الوحيدة ، فلديه التعبير بالوجه، رنة الصوت العينان ، التعبير عن حركة الروح الداخلية ردة الفعل ازاء الظروف ، الرغبة في التأثير وجميعها تمتلك اهمية خاصة" (Tamara, 1994).

برتولد برخت :-

يعد برحت من أهم المنظرين الذين على الممثل في تكوين نظريتهم ، تتلخص نظريته في المسرح الملحمي بالأسلوب التقديمي والذي هو معاكس ومغاير تماما لنظرية ستانسلافسكي في الواقعية النفسية، معتمدا بذلك على مبدأ التغريب وذلك بالاعتماد على الحركة باعتبارها عنصرا مهما في تجسيد فعل التغريب. يتضمن منهج برخت ثلاث مستويات للتعامل من عمل الممثل ويمكن دراسة هذه المستويات من اجل اعداد الدور بالطريقة الصحيحة والخاضعة لفلسفة العرض المسرحي الملحمي شكلا ومضمونا وهناك ثلاث مستويات من منهج برخت المستوى الأول تقنيات الممثل ذات التأثير التقريبي. المستوى الثاني عمل الممثل في اعداد الشخصية. المستوى الثالث علاقة الممثل بالمتفرج وفق المنهج, حيث تبرز اهمية حركة الممثل في العرض المسرحي الملحمي من خلال وصف هذا المسرح بانه مسرح حركي، أو بمعنى ادق ان الحركة تعتبر مادة المسرح الملحمي وتشكل عنصرا أساسيا فيه من حيث الاستخدام والتوصيل وبما ان الحركة مادة المسرح ينبغي استخدامها بحذق وذكاء لكي تحقق الركائز الاساسية لقدرتها التغريبية " (Al-Mubarak, 1990). وبالعمل على تحقيق مبدا التغريب وعلاقته بالحركة باعتبارها المادة الاساس في المسرح الملحمي، هناك ركائز في الحركات يجب دراستها دراسة متقنة لكي تكمل ما يسعى المسرح الملحمي تحقيقه وهو التغريب حيث "تستطيع الحركة الكشف عن متناقضات السلوك الانساني والحقائق والانفعالات عن طريق تحديد مسيرة كل حدث مسرحي على حده من خلال الكشف عن الايماءات الاساسية التي تمثل طبيعة الحدث فالإيماءة عند برخت تستخدم بشكل رمزي دال تكشف وظائف محدده . (Al-Mubarak, 1990)

وتاسيسا على ذلك يتضح ان ديناميكية حركة الممثل هي الاساس في تحقيق المبدا التغريبي للحدث المسرحي ، فقد وظف برخت التكوينات الحركية للممثل لخدمة نظريته معتمدا بذلك على التحرر الذي منحه للممثل في القدرة على التعبير الحركي وان هدفه التكنيكي ذي التأثير التقريبي يتخلص في الايماء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية تجاه الاحداث او الوسائل الفنية حيث يتمتع الممثل في المسرح الملحمي بحرية تعبير واسعة كونه يستطيع ان يستخدم أدواته الجسمية منتقلا من حالة الى حالة ومن حركة الى حركة سواء كانت صامتة ام راقصة من اجل خلق تاثير التغريب وعن طريق هذا التحول الدلالي في الحركة يمكن الكشف عن المتناقضات(Al-Mubarak, 1990) .

وعليه فان هذه المساحة الكبيرة من الحرية في الحركات التي اصبح الممثل يتمتع بها اصبح على المتفرج ان يواكب ويتحول هو الاخر كما اكد برشت في جدول فوارقه الشهير من متفرج مستلب الى متفرج واعي يشارك ويحكم على الحدث، ومن خلال تحركات الممثل يترتب على المتفرج قراءة جديدة يشترك فيها مع الممثل. ويوصلنا هذا الى تحديد رسالة الممثل الاساسية ومهمته في المسرح الملحمي، وهذه الرسالة تتلخص بأمكانية تمثيل الدور بشكل يستطيع المتفرج الواعي ان يقرا حركات الممثل ويربطها بالتكوين الاجتماعي وتطوره ومن ثم تغيره " (Al-Mubarak, 1990)

وهنا يتوضح لنا جليا العلاقة التي تتحقق بين الممثل والمتفرج وهي العلاقة الجدلية الديالكتيك التي يركز عليها المسرح الملحمي وبالعودة والتركيز على مهمة الممثل في المسرح الملحمي وما اسند اليه من مهام من ناحية ديناميكية الحركة ، فقد بات على الممثل التعامل بطريقة ادق في تجسيد الشخصيات على المسرح موازنا بين ذاته والشخصية من ناحية والشخصية والمتلقي من ناحية اخرى ، وعليه فان ما انتجه المسرح الملحمي من ممثل يعد بمثابة الاختراع. من الخطأ الظن بان اي ممثل يودي عمله حسب النظرية وحدها، فليس ثمة ممثل يستطيع ان يلعب "شفرة مهما بلغت كتابتها من اسلبه وتحديد بل يجب عليه ان يومن الى درجة ما - بالحياة التي عاشها هذا الانسان المتفرد الذي يمثله على الخشبة ، رغم ذلك فالممثل يستطيع ان يلعب بألف الاشكال، ولعب الدور عن طريق رسم صورة شخصية له ليس البديل الوحيد، وما قدمه برشت يعني الممثل الذكي القادر على الحكم على قيمة اسهامه في العمل"(Peter, 1983) أي ان على الممثل عند برخت ان يكون قادرا على تحقيق الجدل عن طريق الحوار المقدم من خلال ركائز مسرحه الملحمي والتي تضمنت الكثير من الافكار التي اعطت للممثل هذا الذكاء وعلاقتها بالحركة وطبيعتها على المسرح.

وفي الحديث عن ديناميكية حركة الممثل في المسرح الملحمي، يركز برخت على "عنصر الجست و علاقته بحركة الممثل مع نفسه في المسرح ومع الممثل الاخر والمجموعة ان وجدت، حيث يبين لنا ان الجست هو الايمان بان الفعل وخاصة الفعل الحركي والايمائي والاشاري اقل عرضة للتزييف من اللغة المنطوقة ولهذا يمكن ان يشكل قاعدة اصلح من هذه اللغة لتأسيس وبناء الرسالة الايديولوجية"(Julian, 1992) .

لعل برخت حسب هذا المنطق اراد ان يؤسس هذه اللغة التي تكون اقل عرضة للتزييف عن اللغة المعتادة، بمعنى انه اراد ان يعوض ما زاد من كلمات مطولة او غير مجدية بالمجال الجستي الذي يكون اسرع واكثر وقعا في نفس المتلقي من الكلمة المنطوقة. و الجستوس" عند برشت قد يكون حركة جسدية للممثل او ايماءة بالوجه او اشارة باليد او حتى طريقة سلوك معينة ، او تشكيلا جماعيا محددا، وذلك التوزيع الشامل لمجموعة الايماءات الصادرة من جميع ممثلي العرض على خشبة المسرح"(Al-Kashif, 2006).

وتاسيسا على ذلك يتضح لنا ان الجست واستعمالاته في مسرح برخت الملحمي كان ذا اهمية بالنسبة للممثل عبر ديناميكية حركته. حيث نرى ان الجست يشمل حركة الممثل وتصرفاته وردود أفعاله والعابه الجسمانية، اذ يكشف الممثل عبر حركته كل تصرفاته ومواقفه ، فالجست هو نوع من القول المأثور يشير الى موقع اجتماعي يخص كل شخصية , أي ان الجست هو العامل المهم والمؤثر في عمل الممثل وديناميكية حركته لما له من عوامل تعد اختصار وتبعث على التفكير والمشاركة من قبل المتلقي وهذا ما يوكده برخت في نظرية المسرح الملحمي " (Sakran, 2001).

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :-

1- لتحقيق الأثر الجمالي للروى والافكار المراد تقديمها في العرض المسرحي اعتمد المنظرون على ديناميكية حركة الممثل في تقديمه .
2- يعد الاداء الحركي الديناميكي هو الوسيط الحي في نقل ثيمة الحدث الدرامي عبر ارتباطه مع معطيات فن الرقص والحركات الإيقاعية .
3- تعنى الحركة بترجمة الفعل الدرامي خارجياً وتفسير وتحليل سلوك الشخصيات ودوافعها فضلاً عن كشف المشاعر الداخلية التي تحيل اليها هذه الحركة وفق السياقات الدلالية التي تتمحور حول جوهر الفعل ورد الفعل الذي تتمثله الشخصية المسرحية .
4- اختلفت التكوينات الحركية للممثل بحسب مرجعياتها وانفتاحها الدلالي والتي ترتبط بالشعور واللاشعور وفق أنماط ردود الفعل المرتبطة بالظروف المعطاة وبجماليات تشكيل الصورة المسرحية والمهيمنات الأسلوبية لديناميكية اداء الممثل .
5- هنالك ثلاثة مستويات دلالية لديناميكية الحركة هي ايقونية وإشارية ورمزية والتي يعتمده الممثل في اداءه المسرحي .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1525
Waad Abdul Amir Khalaf: The dynamics of the actor's movement in Iraqi theater performances
Al-Academy Journal - Issue 114 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثالث اجراءات البحث

مجتمع البحث :- يتمثل مجتمع البحث بنماذج مختارة لعروض مسرحية وفق الفترة الزمني التي حددت بالبحث من (2011-2014) وهي كما ياتي :

ت	أسم العرض	المؤلف	المخرج	الممثلون	سنة التقديم
1	ندى المطر	طلعت السماوي	طلعت السماوي	حقي الشوك ميلاد سري وآخرون	2011
2	مطر صيف	علي الزيدي	كاظم النصار	هناء محمد فاضل عباس	2012
3	همسات	ماهر الكتيباني	ماهر الكتيباني	مناف حسين ماهر منثر	2013
4	أنترفيو	الآء حسن	أكرم عصام	الآء حسين سعد محسن	2014

منهج البحث: - اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث .

اداة البحث :- اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات والملاحظة كأداة لبحثه

عينة البحث :- اختار الباحث مسرحية (ندى المطر) كعينة قصدية للاسباب الأبية:-

حصول الباحث على العرض فيديو صوت وصورة , اضف الى مشاهدة العرض وملائمة العرض الى هدف البحث

تحليل العينة :- العرض المسرحي (ندى المطر)

تأليف وإخراج: طلعت السماوي , تمثيل: ميلاد سري، حقي الشوك، محمد مؤيد، وآخرون مكان وزمان العرض: بغداد- المسرح الوطني، سنة 2011 , تقديم: دائرة السينما والمسرح- فرقة الرقص الدرامي العراقية

ملخص العرض وحكايته :-

أنطلقت فكرة وحكاية العرض عبر مجموعة الممثلين الذين جسدوا دور الجلاد والضحية، ثم أتى صوت يقول (نريدُ وطناً لا يغص بالضحايا والقتلة) ثم رسمت لوحتان، عاشقان يسافرون في بحر الهوى، إلا أن بينهما نهرُ دم، وفارسٌ يضمد جراحتِه تحسباً لمعركة مقبلة يقرع طبول فتسقط الأرواح كشموع تضيء الطريق قرباناً للآلهة (لوحة الشموع المحمولة من قبل المجموعة وهو تقليد بابلي قديم، ينذر بواسطته الناس ارواحهم للآلهة عن طريق وضع الشموع في النهر، وما الحكيم المبصر إلا إشارة لواقع أمتزج فيه القسوة والحلم, ان شخوص العرض يعانون من مأساة اقترفتها خطايا أيديهم، يتشكلون كخيالات من وهم ويتحركون كالضحايا مرة؛ ومرة أخرى كالقتلة، بواسطة أيادي خفية تقرع لهم نواقيس الحرب في أي وقت تشاء، حيث عمد الاداء التمثيلي الحركي الى إظهار الواقع على حقيقته وبكل سخافته، عبر مجموعة من التشكيلات الحركية الممزوجة بالفعل الدرامي لمنظومة العرض الصوتية والبصرية.

تحليل العرض :-

تشكل حركة الممثل وإيماءته المنطلق الأساس في التعبير عن فكرة العرض المسرحي (ندى المطر) الذي أنطلقت فكرته من معاناة الإنسان الإجتماعية بين الحرب و الخطابات الهمجية، حيث أجتمعت كل النكبات والمعاناة الانسانية لتلقي بظلالها عبر الاداء الحركة الجسدية ليكون الاداء الحركي هي ديناميكية عرض (ندى المطر) وأحد ركائزه الأساسية التي تؤسس لخطابه , حيث عمل الممثل على اظهار ديناميكية اداه الحركي كفعل مادي تشكل في فضاءات أجساد الممثلين، وساهم بترسيم المعنى في حدود الفكرة المهيمنة على العرض .

أعتمد العرض المسرحي بشكل أساس على حركة الجسد في الفضاء، ليكون جسراً تواصليا، يؤسس لفكرة ومضمون العرض التي تمثلت بمعاناة الإنسان من البيئة بكل تفاصيلها، فقد كانت ديناميكية الاداء الحركي الراقص منطلقا دلالية تشكل من خلاله خطاب العرض. حيث هيمنة الاداء الحركي على خطاب العرض عبر منطلقات أساسية لتأسس تواصل روحي بين منظومة العرض والمتلقي، لقد استمدت خصوصية ديناميكية اشتغال الاداء الجسدي وتشكل حركته ثيمة العرض واحداثه الدرامية ، فقد عمل الممثل وفق ديناميكية حركته الراقص على إعادة إنتاج العلاقات الإجتماعية وما صورة العاشقين إلا صورة لذلك العالم المتعالي الذي يغص بالضحايا والقتلة.

رسم الممثل وفق ديناميكية مسارات عرضه الادائية ما يحقق الوحدة الموضوعية ويخلق جدلية بين صورتين متناقضتين، صورة الواقع التي جسدها الفارس الجريح، وصورة لواقع بديل تجسد بالحبيبين، وما بين هاتين الصورتين جدلية تسعى لتحقيق المعنى الذي يعمل على إعادة انتاج المجتمع على وفق الاداء الحركي للممثل .

ولعل أبرز ما يبين ديناميكية الاداء الحركي هي لغة جسد الممثل المهارية الحيّة، التي تشكلت على وفق الرؤى الفكرية والإجتماعية، حيث اعتمد الاداء التمثيلي الحركي على منظومة المحاكاة التعبيرية للعرض المسرحي، حيث نجد ان ديناميكية الانفعال الجسدي التي تمثل الوجود العياني للطاقة الروحية، عبر إعادة إنتاج الإنسان لنفسه أو لمجتمعه، كما إن ديناميكية الاداء الحركي تسهم بجعل أداء الممثل يتسم باللغة تعمل على إيضاح وتبني الفعل الذي يتمثل فيه المجتمع.

أن ديناميكية الاداء الحركي للممثل في العرض المسرحي (ندى المطر) بفعله الدرامي الراقص، عمل على بلورة فعله الدرامي الراقص من خلال سعي الممثل إلى إيجاد وسائل بديلة تعمل على تطوير الإنسان وبيئته المحيطة، لذلك كان أداء الممثل الحركي يغوص في أعماق النفس البشرية بغية تحقيق التوازن الروحي و المادي ما بين النفس البشرية وتمظهراتها عبر ديناميكية حركة الراقص الدرامي في العرض .

عمد الممثل على تقديم ديناميكية طقسية عبر أدائه الحركي الراقص من خلال منظومة العرض المسرحي التي تمثلت بالإيقاعات وإضاءات الشموع والإضاءة التقنية بمساراتها وخطوطها الحادة وأزياء الراقصين-و الهمهمات والصرخات جميعها كونت ديناميكية الفعل الدرامي والتي تشكلت لتعبر عن الفعل الروحي الطقسي للإنسان، ، فالممثل الراقص، كان يتحرك ويتشكل في فضاء العرض، فالممثل قد حاول استعادة أصول المسرح الطقسية وجعل الحركة والرقصات المستمدة من الطقوس البدائية، هي أساس للتعبير عن موضوعه الإجتماعي المسرحي.

لقد سعى الممثل لتجسيد المنطلقات الفكرية للعرض المسرحي عبر ديناميكية حركية تمثل مشاهد عذابات الإنسان عن طريق الجسد ، كونه يمثل العنصر الأساس في بلورتها وتجسيدها، فهي المحاولة التي سعت الكشف عن الروح الإنسانية وتحريرها من خلال جعل الراقص يقف أمام تحدياته الإجتماعية، والتي يعبر عنها جسدياً بغية الوصول الى توافق وتناغم بين الفكرة وأدواتها التعبيرية.

كما يشكل الجسد بأدائه الراقص، تجربة ديناميكية حركية تعبر عن شعور الإنسان وعلاقاته مع المجتمع، كونه الاداء الجسدي الحركي وسيطاً موضوعياً يشترك فيه الراقص والمتفرج على حدٍ سواء، حيث نرى الاداء الحركي في عرض(ندى المطر) عمل على إنتاج المعنى الذي يحقق التواصل عبر تقديم ادائه على شكل إنفعالات مادية تنتظم في جسد الممثل وحركته في تكوين الرقص الدرامي.

لقد اعتمد المخرج منذ بداية العرض على ديناميكية حركة الممثل المتمثلة بتشكيلاته الجسدية حيث يبدء العرض بمجموعة في عمق المسرح تمارس جوها الطقوسي بشكل هادئ ثم تباغتنا فجاة بحركة سريعة تمثل صراعها الذي يتجسد بتشكيلات جسدية صورية ثم تتحول الى تشكيلات دائرية جماعية ثم تنسحب المجموعة وتدخل بشكل زوجي واكثر على شكل دفعات متفاوتة تخلق لنا إيقاع صوري هنا وهناك في العمق والمقدمة والجوانب حتى ترجع المجموعة الى اسفل المسرح وتعيد نفس التشكيلات الدائرية التي تكونت سابقا حتى تشكل حركة ديناميكية دائرية منغلقة على نفسها تتمايل صعودا و نزولا كأنها تقوم بفعل التبجيل , تدخل شخصيتان امراة ورجل يرتديان الأبيض ويحملان وشاح احمر طويل وعبر تشكيلاتهم الحرية التي تدل على صراعات الانسان الداخلية والخارجية والازمات الاجتماعية وعبر التشكيلات الراقصة والتكوينات الحركية المنفرد والجماعية، وعبر هذه الحركات التشكيلية التي يقوم به الممثلان بالوشاح الأحمر لبراز دلالات ورموز عديدة

تمثلت بالحب والتضحية والشهادة , ثم يبدء الممثلون بتكوين حركات تشكيلية راقصة عبر تكوين طقس احتفالي حول المراة المغطاة بالقماش الأحمر والتي تكون حركاته الديناميكية التي تظهر لنا معاناة المراة في المجتمع حيث تبدء بحركات لتحرير نفسها من الظلم عبر التخلص من قطعة القماش الحمراء لتظهر بزي رمادي غامق يشير الى معاناته وحزنها ثم تبدأ بالكلال عبر الحوار التالي من يمنحني وطن لا يغص بالموتى والقتلة .

ومن الشخصيات الرئيسية في العمل الحكيم الأعمى الذي يرافقه طفل ويؤدي حواره المباشر المليء بالموعظة والحكم وحب الوطن ونشر المساواة، وبعده بدخول شخص يشير بحواراته الى المصير والقدر وكانه يضعنا امام مناظرة ما بين الماض والحاضر , ثم تعود المجموعة من جديد وسط تشكيل صورية جمالية تتجسد بواسطة الشبابيك المتعددة التي ترمز الى صور الحروب التي تصطاد حياتنا في كل حرب، ثم تستعرض مجموعة الاجساد تشكيلات والانفعالات تشير الى الصراع والعودة الى العقلية البدائية والعذابات التي يمر بها الأنسان المتجسدة بالصيحات والآهات والانفعالات الصادرة من المجموعة والتعذيب القسري للانسان , بعدها تدخل المرأة والرجل ليكونا عبر تكويناتهم الجسدية معاناته الشهوانية وعذاباتهم برقصة حميمة عبر ديناميكية حركية ايروتكية تنتهي الرقصة بانطفاء الضوء .

والمشهد الأخير تكون فيه التقنية حاضرة من خلال الداتا شو المستعرضة لعدد من الصور عن الآزمة الاجتماعية المتمثلة بالمرأة ومصائبها وبعدها يتحول القماش الخاص بالداتا شو الى عارضة خيال ظل تستعرض ورائه المجموعة تشكيلات صورية جمالية ذات تكوين ديناميكي حركي .

الفصل الرابع

النتائج: خرج الباحث بمجموعة من النتائج بعد تحليل عينة البحث

1- شكلت ديناميكية حركة الممثل المنطلق الاساس في التعبير عن خطاب العرض المسرحي ونشوء المعنى الذي جسد معاناة الإنسان الاجتماعية ووجوده القلق.
2- هيمنة ديناميكية جسد الممثل على خطاب العرض والمعبر عن رؤيته، ليكون المنطلق الاساس لتأسيس التواصل الروحي بين الممثل والمتلقي، حيث شكل الاداء الجسدي الحركي جسرا تواصليا بين الواقع الافتراضي والواقع الحاضر وفق جدلية ادائية حركية تكون الحدث الدرامي
3- كشف الاداء الدرامي الراقص وفق ديناميكية الحركة عن الروح الانسانية ومعاناتها في المجتمع والعمل على تحريرها.
4- تشكلت فاعلية ديناميكية اداء الممثل الراقص عبر اعادة انتاج الانسان لنفسه من خلال السعي لعكس الصورة الداخلية باتجاه المجتمع او البيئة المحيطة
5- أعتمدت عملية بناء الفعل في أداء الممثل على ديناميكية حركية تكون فعل الإنساني عبر انتاج فعل اجتماعي يظهر معاناة الحياة الانسانية
6- وظف الممثل المسرحي ديناميكيته الادائية كصورة ذهنية عليا، فكان الفعل الأدائي الانساني نتاجا متعاليا من التصورات الذهنية التي جاءت على وفق تصوراته الداخلية،
7- كان لديناميكية حركة الممثل الأثر الجمالي في تحقيق الروى والافكار المراد تقديمها في العرض المسرحي من خلال تكويناته الجسدية
8- ترتبط ديناميكية الحركة عند الممثل بإحالات رمزية تنتمي الى مرجعيات طقسية ودينية وأحياناً تعبر عن الغزيرة المجردة.

التوصيات :- يوصي الباحث بما ياتي :-

1- اقام الورش والدورات التدريبية للممثلين لتطوير فاعلية دينامية الاداء الحركي لديهم .
2- ادخال محاضرات كاملة في المواد الدراسية الخاصة بالتمثيل وفق دينامية الاداء الحركي

المقترحات :- يقترح الباحث العنوان التالي :- ديناميكية حركة الممثل في عروض مسرح الشارع .

Conclusions:-

1. The actor's motor performance creates a dynamic dialectic between what is virtual and what is socially realistic
2. The actor's motor performance dynamics are a human language that works to create intellectual commonalities between the sender and the receiver.
3. The actor's motor performance dynamics produce human action according to social references, giving the actor's performance action features with social connotations
4. The actor's motor performance dynamics allow him to create an alternative reality that reflects the inner self and spirit of theatrical characters, seeking to reproduce society by achieving their active self in the performance space
5. The actor's motor performance dynamics contribute to creating a sensory-material balance between the actor and his work space in the theatrical performance

References:

1. A. K. (1994). *Movement is the language of the actor.* Al-Hayat Al-Masrah Magazine, Issue 40, Damascus: Ministry of Culture Press.
2. Alexander, D. (1982). *The Foundations of Theatrical Directing.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
3. Algerian, S. (1979). *Methods and Styles of International Directors.* Baghdad: Styles of International Directors" Baghdad Pens Magazine.
4. Al-Kashif, M. (2006). *The body language of the actor.* Academy of Arts: Theater studies and references.
5. Al-Mubarak, A. A. (1990). *Movement and its intellectual and aesthetic connotations in the Iraqi theater. Doctoral thesis.* university of Baghdad: College of Fine Arts.
6. Al-Razi, M. b. (1981). *Al-Sihah.* Dar Al-Kitab Arabic: Beirut.
7. Aqeel Mahdi Youssef .(1988) .*Views on the Art of Acting* .University of Baghdad: College of Fine Arts.
8. C. S. (1968). *The Art of Theater.* Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi.
9. Da Millet, F., & Bentley, G. E. (1966). *The Art of Drama, trans. Sidqi Hattab.* Beirut: Franklin: Printing and Publishing Foundation.
10. Dior, E. (1988). *The Art of Acting, Horizons and Depths* (Vol. Part 1). Cairo: Academy of Fine Arts.
11. Dr. Nihad Saliha .(1998) .*Theater between Art and Thought* .Cairo: Egyptian General Book Authority.
12. Evans, J. R. (1979). *Experimental Theater from Stanislavski to Today.* (F. A. Qader, Trans.) Cairo: Dar Al Fikr Al Moaser.
13. J. H. (1992). *Theory of theatrical performance.* Cairo: Ministry of Culture: Publications of the Cairo International Festival for Experimental Theater .
14. J. K. (2002). *The education of the actor in the Stanislavsky school.* United: Dar Al-Kitab Al-Jadeed United.
15. Lane. (1999). *Oxford.* usa.
16. M. E., & Al-Qasab, H. (1997). *Theatrical Dictionary, Concepts and Terminology of Theater and the Arts of Performance.* Beirut: Dar Lebanon for Publishing.
17. P. B. (1983). *The Empty Place* . Baghdad: Academy of Fine Arts.
18. S. A. (1979). *he Director in Contemporary.* Kuwait: Arts and Letters, World of Knowledge Series.
19. S. C. (1930). *History of Theater in Three Thousand Years.* Cairo: Printing and Publishing, n.d.
20. Sakran, R. M. (2001). *Dramatization of the Theater.* Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya, n.d.
21. Saliba, D. (1982). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
22. T. S. (1994). *Stanislavski and Brecht.* Publications of the Ministry of Culture.