

الجست ودلالاته في العرض المسرحي العراقي - مسرحية (احلام كارتون) أنموذجاً

م. م. نادية علي عبد السادة م . ميثم فاضل عبد الأمير

"Indication" and its connotations in the Iraqi theatrical dramatization"

The Play (Ahlaam Cartoon) As Model

assistant teacher: Nadia.Ali.Abdel Sada

Teacher: Maitham Fadhel Abdul Ameer

Babylon Education Directorate

nadia.ali2644@ gmail.com

maithim.fadhil@gmail.com

ملخص البحث :

عُنِيَ بحث (الجست ودلالاته في العرض المسرحي العراقي) بدراسة دلالات (الجست) في العرض المسرحي ، وقد اشتمل البحث على أربعة فصول ، ضم الفصل الأول مشكلة البحث التي تمركزت حول التساؤل الآتي: (ما الجست ؟ وما هي دلالاته في العرض المسرحي العراقي ؟) ، وأهمية البحث التي تمركزت حول دراسة (الجست) كدال حركي يستشرف لغة الجسد بوصفها أحد تقنيات أداء الممثل في العرض المسرحي . والحاجة إليه كونه يفيد الدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة ، والمشتغلين في الحقل المسرحي ولا سيما فن التمثيل في التعرف على ماهية (الجست) وآليات اشتغاله في العرض المسرحي العراقي . وتم تحديد الحدود: الزمانية (2013م) ، والمكانية (العراق) ، والموضوعية (دراسة الجست ودلالاته في العرض المسرحي العراقي- مسرحية أحلام كارتون أنموذجاً) ، علاوة على التعريفات الإجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث . أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تألف من ثلاثة مباحث ، فضلاً عن ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . تناول الباحث في المبحث الأول: (الجست) النشأة- الوظيفة . أما المبحث الثاني فقد تناول فيه: الدلالة مفهومها وآلياتها . فيما تضمن المبحث الثالث دراسة دلالات (الجست) في المسرح العالمي . وخصَّص الباحث الفصل الثالث لإجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد عينة البحث ، وقد شملت عرض مسرحية (أحلام كارتون) ، من تأليف (كريم شغيدل) ، واخراج (كاظم النصار) ، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية ، واتخاذها أنموذجاً في التحليل ، واعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في تحليل العينة ، تبعاً لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي . وقد خلَّص الباحث في نهاية بحثه هذا إلى ذكر النتائج التي ترشَّحت من تحليل عينة البحث ، والاستنتاجات ، ثم قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية: الجست ، الدلالة ، بانثوميم .

Abstract :

The study (Indication and its connotations in the Iraqi theatrical dramatization) meant studying the significance of the (Indication) in the theatrical dramatization. The research included four chapters. The first chapter included the research problem that centered on the following question: (What is the Indication? And what are its connotations in the Iraqi theatrical dramatization?) , And the importance of the research, which focused on the study of (Indication) as a dynamic function that looks at body language as one of the techniques of performing the actor in the theatrical performance. The need for it is that it benefits students in fine arts institutes and colleges, and those working in the theater field, especially the art of acting, in identifying what (Indication) is and how it works in the Iraqi theatrical dramatization . The boundaries were defined : the Temporal (2013), the Spatial (Iraq) , and the Objectivity (Studying Indication and its connotations in the Iraqi theatrical dramatization the Play (Ahlaam Cartoon) As Model) , in addition to the procedural definitions of the terms mentioned in the title of the research . As for the second chapter (theoretical framework), it consisted of three topics, in addition to mentioning the indicators that resulted from the theoretical framework. The researcher discussed in the first topic: (Indication) the genesis of the job. As for the second topic, they were discussed: connotation of its concept and mechanisms. The third topic was devoted to the study of (the Indication) and its implications in the world theatrical . The researcher devoted the third chapter to the research procedures, as the research sample was defined, and it included the presentation of The Play (Ahlaam Cartoon) , written by (Karim Shghaydal), and directed by (Kazem Al-Nassar), it was chosen intentionally, and it was taken as a model in the analysis, and the researcher adopted the approach (Descriptive) in the analysis of the sample, according to what dictates on them the nature of the current research. The researcher concluded at the end of this research to mention the results that filtered from

the analysis of the research sample, the conclusions, then the list of sources, and the folder for the sample.

Keywords : Indication , connotation , Pantomime .

الفصل الاول (الاطار المنهجي):

أولاً: مشكلة البحث:

شغل (الجست) حضوراً واضحاً في حياة الانسان البدائي منذ أقدم العصور، وذلك لارتباطه بطبيعة السلوك الانساني القائم على لغة الإشارة والإيماءة كلغة موازية للغة المحكية ، في ظل غياب الأخيرة في مرحلة ما قبل الكتابة . وقد كان الرقص الإيمائي هو أحد عناصر تلك اللغة ، فقد استخدمه الإنسان البدائي للتعبير عن انفعالاته ورغباته ، وغالباً ما كانت حركاته الراقصة تسير بانتظام وإيقاع رتيب يكشف عن مغزى معين يقف وراء تلك الحركات⁽¹⁾. إنَّ ارتباط (الجست) بالحركة الإيمائية الراقصة يعد- في مرحلة تشكل الحضارات- بمثابة البذرة الأولى لإنتاج أساليب أداء ذات دلالة سمحت بتشديد صور ذهنية عن طبيعة المشهد الثقافي لتلك الحضارات ، على كافة المستويات: الدينية ، والاجتماعية ، والسياسية ، وما ينسرب فيها من أنساق سلوك تؤثر طبيعة النظام الذي وُسمت به تلك الحضارات على حد سواء ، كالمراسيم الخاصة في الطقوس الدينية التي تتطلب نوع من الأداء الحركي الذي يحمل من الدلالة ما يكشف عن طبيعة المعنقد الديني الذي تنتمي اليه هذه الحضارة أو تلك ، وكذا الحال مع التقاليد الاجتماعية التي تؤثر أنواعاً من السلوك والأفعال الحركية التي توحى بطبيعة النظام الاجتماعي والأعراف والنواميس التي جُبلَ عليها إنسان تلك المجتمعات ، فضلاً عن ما توجهت به الأعراف السياسية من أنماط سلوك محددة ترتبط بالنظام السياسي الذي يحتكم إليه أفراد الرعية . إنَّ هذه الأنساق الحياتية لا تخلو من الأداء الحركي ذو الدلالة التي وجدت حضورها في المشهد الثقافي ، وعلى نحو خاص في الفن المسرحي القديم . وإذا ما ذهبنا الى المجتمعات الحديثة نجد أنَّ دلالات (الجست) لم تسمو عن تلك التي أبدعتها ثقافة المجتمعات القديمة ، فقد عُدَّ (الجست) بمثابة علامة ثقافية تصور الكثير من الأنماط السلوكية التي تمثل صورة مُصغرة لمظاهر الحياة الحديثة ، ولكونه كذلك فإنَّ توظيف دلالات (الجست) في الفن المسرحي جاء موازياً لمرحلة التجديد ، وذلك من خلال التأثيرات الثقافية والمعرفية التي اكتسبها الوسط الفني ، إذ أصبح (الجست) بما يشتمل عليه من أفعال حركية (إيمائية) و (إشارية) دالة ، هو بمثابة خط الشروع لتأسيس مغزىً فنياً وفكرياً وجمالياً لما يتحرك على خشبة المسرح ، وهذا ما حملَ البحث الحالي على دراسة (الجست) ودلالاته في العرض المسرحي العراقي بوصفه ظاهرة تؤثر مشكلة ، وقد حددها الباحث عبر السؤال الآتي: (ما الجست؟ وماهي دلالاته في العرض المسرحي العراقي؟).

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تركزت أهمية البحث الحالي بكونه يبحث في دراسة (الجست) كدال حركي يستشرف لغة الجسد بوصفها إحدى تقنيات أداء الممثل في العرض المسرحي . أما الحاجة إليه كونه يفيد الدارسين في معاهد

وكليات الفنون الجميلة ، والمشتغلين في الحقل المسرحي ولا سيما فن التمثيل في التعرّف على ماهية (الجست) وآليات اشتغاله في العرض المسرحي العراقي .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى: تعرّف (الجست ودلالاته في العرض المسرحي العراقي) .

رابعاً: حدود البحث

1. الحد الزمني : 2013م
2. الحد المكاني: العراق
3. الحد الموضوعي: دراسة موضوع (الجست) ودلالاته في العرض المسرحي العراقي- مسرحية (أحلام كارتون) أنموذجاً .

خامساً: تحديد المصطلحات:

1. (الجست) اصطلاحاً:

عُرّف (الجست) بأنه: "الإيماءة ، اللَّفْتَةُ . وضعية الجسد وحركة أطرافه وهي مأخوذة عن الكلمة اللاتينية (gestus) وتستخدم للتعبير عن مفهوم محدد للحركة في المسرح"⁽²⁾. وعُرّف (الجست) أيضاً بأنه: "الحركة ، أي وضعية حركة الجسم ، في أغلب الأحيان طوعية ، ويسيطر عليها الممثل ، وتحدث من أجل إعطاء تفسير دال يعتمد بشكل أو بآخر على النص الملفوظ ، أو تكون مستقلة تماماً عنه"⁽³⁾. وقد ورد تعريف (الجست) في المعجم المسرحي بأنه: " أية حركة أو كلام أو تصرف في المسرح له بعد اجتماعي (...) وفي معظم الأحيان كل ما تعلنه الشخصيات لشخصية أخرى أو لعدة شخصيات بحيث يرجع تصرفها الى التصرف الاجتماعي الذي تُصَوِّرُهُ ، والجستوس يمكن أن يتألف كلية من الكلام ، كما يمكن أن يكون حركة بالجسد أو تعبيراً بالوجه"⁽⁴⁾.

التعريف الإجرائي (الجست):

دال حركي ، ايمائي ، اشاري ، رمزي ، يُعبّر عن المواقف والأوضاع والعلاقات الاجتماعية ، والايديولوجية ، وتسهم التشكيلات البصرية ك(أيقونات) ، والمؤثرات السمعية في إيضاحه .

2. (الدلالة) اصطلاحاً:

الدلالة: هي: " أن يكون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر (...) والشيء الأول يسمى دالاً ، والشيء الآخر يسمى مدلولاً"⁽⁵⁾. "فإن كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية ، وإن كان غير ذلك ، كانت الدلالة غير لفظية"⁽⁶⁾.

التعريف الإجرائي (دالات الجست):

العلامات والإشارات والرموز التي تعبّر عن الأفكار والعواطف المضمرّة والظاهرة ، وتعمل على إظهارها في إطار من الأفعال الحركية (الجستوس) ، ك(دوال) تشير الى تلك الأفكار، ك(مدلولات) لها .

الفصل الثاني (الاطار النظري):

المبحث الاول: (الجست) - النشأة - الوظيفة

تميز الإنسان الأول منذ فجر التاريخ بنوع من الأداء العفوي يكشف عن مهارة في التعبير الجسدي ، هي بمثابة لغة تواصلية صادقة مع الآخرين " فالإنسان البدائي كان يعبر بجسده عما يختلج في نفسه من حزن وفرح ، وغضب وانكسار، وضعف وقوة" (7). إنّ الطبيعة العفوية التي اتسم بها النظام الحركي الإيمائي للإنسان البدائي ، سرعان ما أخذت مع تشكل الحضارات طابعاً قسدياً ينحو باتجاه الدلالة والرمز المُعبّر، مما يؤشر ملامح واضحة لنشأة (الجست) في تلك الحضارات ، ويمكن تلمّس ذلك- بدءاً- في الفن المسرحي اليوناني ، فقد كانت لغة الخطاب فيه قائمة على مرتكزين أساسيين ، هما: " الفن الإيمائي المسرحي أولاً ، والفن الأدبي ثانياً" (8). ويعد (الإيماء) في المسرح اليوناني أحد العناصر التي ساهمت في نشأة (الجست) من حيث أنه قائم على جملة من الحركات التعبيرية المُشفّرة التي تصور حدثاً من الزمن الماضي دون الحاجة الى اللغة المحكية في إطار من الأفعال الجسدية والإشارات الإيمائية التي يقوم بها الممثلون ، مما أسبغ على هذا النوع من الأداء تسمية (الجست الأدائي) الذي يعتمد على القص الإيمائي ، ف" القصص التي تحكي الأساطير الإغريقية كان يمثلها بالحركات ممثل واحد ، ثم بالحوار بين هذا الممثل وقائد الجوقة ، وبالأغاني والرقصات الرمزية التي كانت تؤديها الجوقة" (9). وهي تتم عن ترجمة واعية لما يريد أن يقوله الشاعر.

أما الفن المسرحي الروماني فقد شاطر اليونان في تمثيله ل(الجست الأدائي) ، ولا سيما في وظيفته القائمة على القص الإيمائي للأساطير، بل سعى المسرح الروماني الى تطويره والإفادة منه لتقديم عروض مسرحية ذات منحى دلالي ، ففي " روما كان الجست منفصلاً عن الإنشاد الكلامي . ممثلان يقومان وبنفس الوقت في الأداء أحدهما يقوم بالتعبير من خلال الجست (الإيماء) فيما يقوم الآخر، وفي نفس الوقت بالتعبير عن النص" (10). وهنا تبرز وظيفة (الجست) في أنه علامة مفسرة للنص عبر الصور الحركية الدالة التي يبثها جسد الممثل في أثناء أداءه الصامت المُعبّر، ويمكن " وصف هذا الفن بأنه رقص تعبيرى منفرد يحكي قصة ميثولوجية ويصور موضوعاً قد يكون تراجيدياً الى أقصى حد ، بمرافقة موسيقيين وجوقة ومغنيين" (11). وهو يحمل من الرموز والإشارات كماً من المخزون الحياتي للشخصيات التي يتم محاكاتها ، وتعد هذه الإشارات بمثابة منعطف باتجاه العلامة وخط شروع نحو علم الدالة . إنّ تطور الأداء المسرحي باتجاه الفعل الإيمائي على النحو الذي تم ذكره آنفاً ، هيأ أرضاً خصبة لظهور ما يسمى بـ(الكوميديا المرتجلة) التي تعتمد على (الجست التهكمي) ، فمع بداية عصر النهضة ، ظهرت في إيطاليا " الكوميديا المرتجلة ، وهي لون من الملهاة (...) عُرفَ بالمحاكاة الساخرة الصامتة ، أو فن التمثيل بحركات الجسد (ميم) ، وهي توليفة من مسرحيات هزلية صامتة ، سواء إغريقية أو رومانية .

ازدهرت وانتشرت ما بين 1550 و 1557⁽¹²⁾. وتكمن وظيفة (الجست التهكمي) في هذا الشكل المسرحي في ما يَبْطِئُهُ أداء الممثل من سخرية للأحداث والمواقف الاجتماعية الفجّة ، ويتبدى ذلك من خلال اللغة الجسدية الرمزية التي يستعملها الممثل (الهارلكان) أثناء العرض المسرحي الارتجالي ، ف(الهارلكان) " ساذج في الظاهر وساخرٌ في الباطن ، لائق في اللباس والسلوك وممّوّ غرائزه الفظّة تحت ستار التهريج والبهلوانيات"⁽¹³⁾. وذلك من خلال ما يبثه من إشارات حركية دالة ووضعيات جسدية معبرة . أما فنون الشرق الأقصى فقد كانت حافلة بعناصر (الجست) ، إذ كانت مُمَثِّلة في الجسد وتعبيراته المؤسّلية القائمة على (الرقص والإيماء) ، ومن هنا أكتسب (الجست) تسمية (الجست المؤسّلب) ، إذ يتعدى هذا الفن الزينة الزخرفية في الأداء الى ما هو تعبيرى دلالي يتجه نحو التجريد ، فالممثل في هذا المسرح " كتلة من المشاعر والحركات تنتج مدلولات ورموز مجردة وغير مجردة يستنتقها العرض المسرحي"⁽¹⁴⁾. من خلال الوضعيات الجسدية التي يتخذها الممثل في أثناء الأداء وحركته في الفضاء ، ففي العرض المسرحي الهندي تكمن وظيفة (الجست المؤسّلب) في أنه يؤصل الموقف الاجتماعي الايجابي من التقاليد الطقوسية التي جُبِلَ عليها المجتمع الهندي ، إذ "يمثل الجسد في المسرح الهندي أداة مادية فاعلة تُعبّر، سواء بمكَمَّل لفظي أو بتفرداها ، عن مضامين التقاليد الطقوسية الدينية الهندية ، بحيث يتحول الجسد الى رمز مؤسّلب لهذه المضامين ويندمج معها في عرض بصري يُحَفِّرُ خيال المتلقي لخلق تصور دلالي لمعنى العرض البصري الذي تمتزج به عناصر العرض كافة لتعزيز أداء الجسد بحركاته الدالة الغالبة على اللغة اللفظية"⁽¹⁵⁾. أما المسرح الصيني فقد امتاز باعتناقه فلسفة خاصة قوامها الانعتاق من العالم المادي الدنيوي والرقى بالذات الانسانية الى العالم الروحي المثالي حيث الصفاء والسكينة ، ولذا فقد آمن رواد هذا المسرح بأن " الفن ليس المظهر الخارجي ، بل بالأحرى الفكرة ، أو الروح الالهية الجوهرية التي يتحتم الكشف عنها باستخدام صحيح للأشكال الطبيعية"⁽¹⁶⁾. وضمن هذا كانت وظيفة (الجست) هي الإشارة- عبر الأداء الرمزي المؤسّلب- الى حقيقة العالم المثالي الذي يحاول الجسد الصيني الركون إليه ، ويبدو ذلك جلياً في (أوبرا بكين) التي اقتبست موضوعاتها من الأساطير والقصص الشعبية الصينية ، فقد كان على ممثل (أوبرا بكين) أن يغني ويؤدي الحركات الراقصة ، كما يلجأ الى الإيماء والإشارة والحركة المعبرة⁽¹⁷⁾. وتكمن أهمية (بكين) في أن العروض فيها قائمة على (جست) مُفهرَس ، إذ " لعل هذا المسرح هو الوحيد الذي قيد في فهرس مُفصَّل كل الحركات وكل الإشارات التي تشكل العبارات الجسدية الاصطلاحية الخاصة بكل دور وكل حالة ، فلأدنى الحركات أسم وقواعد ، من وضعية الأطراف الى سيماء الوجه ، من الإشارة بالأنامل الى تقلُّب العينين"⁽¹⁸⁾.

ويشاطر المسرح الياباني قرينه الصيني في توظيف (الجست) من حيث أن العروض المسرحية اليابانية كانت قائمة بالدرجة الأساس على الأداء الإيمائي المعبر، هذا إن لم يكن المسرح الياباني أكثر حبكة من الصيني في استخدامه لسيمياء الجسد ، ويمكن رصد ذلك في الأنواع المسرحية التي ترشحت من الفن المسرحي الياباني ، وهي: (النو) ، و (الكابوكي) فمن حيث الأول فهو "مسرح إيمائي- حركي

بالدرجة الأولى (...). يعتمد بنية أساسية ثابتة ، واحدة ، ويلتزم نمطاً سردياً خاصاً ، فمع ثبات البنية وبساطة وعمق المضمون المتغير ، تتراجع سطوة الكلمة ، والفعل المسرحي ، ويفتح المجال أمام عمل الصورة بما تحمله من تضمينات لا نهائية ، فكل خطوة من قدم ، وكل إيحاء من يد ، تقاس وتصمم بعناية كبيرة ، ومن ثم يتميز الممثل - هنا - بالحركات واللففات الوافرة مع الاتزان الفائق والتام . فقد تعني الخطوة الواحدة رحلة كاملة ، ورفع اليد قد يعني البكاء ، وأدنى التفاتة من الرأس قد تعني نوعاً من الرفض والإنكار⁽¹⁹⁾. وعلى وفق هذه الرؤية يشكل (الجست المؤسلب) مادة الجسد في العرض المسرحي الياباني . أما (الكابوكي) ، فقد وُصِفَ بأنه مسرح " يُلْفَهُ غشاء من الرقص ، وقد ينبثق الرقص في مشهد عندما يبدأ الممثل فجأة بحكاية تفاصيل حدث مضى ، فيُتملّل بالرقص الوقائع مستعيناً بمروحية أو سيف أو قطعة من القماش"⁽²⁰⁾. بمعنى آخر أن أسلوب القص في هذا المسرح قائماً على الحركات التعبيرية الراقصة التي تترجم اللغة المحكية الى نص حركي إيماي متسلسل الأحداث على وفق مبدأ (الجست المؤسلب) ، وضمن هذا يحظى أداء الممثل في مسرح (الكابوكي) بأهمية مزدوجة " فهو من ناحية يشكل الإطار العام للنشاط الحركي التعبيري ، وليس مجرد حيلة تزيينية (...). ومن ناحية أخرى فهو نظام لغوي متكامل ، مركّب من كمية لا بأس بها من الحركات والإشارات المعقدة والصعبة ، ولكنها مفهومة بالنسبة لجمهوره تماماً ، وهي لغة تتطلب استخداماً مختلفاً ، لا اعتيادياً ، لأعضاء الجسد ووظائفها المعتادة"⁽²¹⁾. وبناءً على ذلك يتخذ (الجست) في هذا المسرح وظيفة دلالية ذات محمولات ثقافية معقدة .

المبحث الثاني: الدلالة مفهومها وآلياتها

شغل موضوع الدلالة كمفهوم واسع الانتشار أهمية كبيرة في الدراسات القديمة منها والحديثة ، وذلك لأهميتها في التعبير وإيصال المعنى ، فقد عُدَّت الدلالة بوصفها " العلاقة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) ، والمفهوم الذهني (المدلول) ، وتعتمد هذه الرابطة وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي"⁽²²⁾. كما عدت (الدلالة) أو ما أُصطلحَ عليها أيضاً بـ(العلامة) مثيراً أول من شأنه أن يؤسس- من خلال عملية الإدراك الذهني- الى مثير آخر عبر ما يسمى بالإيحاء ، وهذا الفهم يعد بمثابة معنىً آخرًا للدلالة ، فهي " مثير- أي أنها مادة محسوسة - ترتبط صورتها المعنوية في ادراكنا بصورة مثير آخر تتحصر مهمته في الإيحاء تهيئاً للاتصال (...). كما هي الحال بالنسبة للغيوم المصنفة على البطاقات الارصادية في التلفزيون (...). فالعلامة ، على الدوام هي تلك الإشارة الدالة على إرادة إيصال معنى"⁽²³⁾. ويصنّف أهل اللغة علم الدلالة أو العلامة بأنه " فرع من فروع علم اللغة ، يدرس العلاقات بين الدال اللغوي ومدلوله ، ويدرس معاني الكلمات تاريخياً ، وتنوع المعاني والعلاقات الدلالية بين الكلمات وما يترتب عليها من مجاز"⁽²⁴⁾. فعلم الدلالة يركز على دراسة اللغة من بين أنظمة الرموز الأخرى وذلك لما للغة من أهمية على اعتبارها وسيلة اتصال بين البشر فضلاً عن قدرتها في إيصال المعنى بشكل أوسع من غيرها ، وعلى وفق ذلك فقد وردت تعريفات عدة

لعلم الدلالة ، من أهمها ، أن علم الدلالة هو ذلك " العلم الذي يدرس المعنى أو الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى"⁽²⁵⁾. وقد حظى علم (الدلالة) بدراسات عربية واسعة ، وقد ترشحت من هذه الدراسات أصناف للدلالة على وفق مجالات اشتغالها ، فعند الفلاسفة العرب ، ك(الفارابي) ، و (ابن سينا) ارتبط هذا العلم بالدلالة (اللفظية) ، ف" الدلالة بنظرهم تتناول اللفظة والأثر النفسي ، أي ما يسمى بالصور الذهنية والأمر الخارجي"⁽²⁶⁾. وقد صنّف الفلاسفة العرب الدلالة إلى ثلاثة أصناف: (عقلية ، طبيعية ، وضعية) ، وقد ورد تفصيلها على النحو الآتي:-⁽²⁷⁾.

1. الدلالة العقلية: وهي تقتصر على دلالة الأثر في المؤثر، إذ يجد العقل علاقة بين الدال والمدلول ، كدلالة الدخان على النار، ودلالة الرائحة الزكية على الزهرة الندية .
2. الدلالة الطبيعية: هي علاقة تصويرية بين الدال والمدلول ، وتقتصر أمثلة العرب على الظواهر البدنية ، والحالات النفسية التي تمر بالإنسان ، كدلالة الحُمْرة على الخجل ، ودلالة الصراخ على الألم ، وبشكل عام كل علاقة بين ما يدرك بالحس الباطني ، وما يدرك بالحواس الخارجية .
3. الدلالة الوضعية: تعرف بكونها اتفاقية ومتعارف عليها ، أي جعل أي شيء يدل على شيء آخر، بحيث إذا فهم الأول فهم الثاني . مثال ذلك إشارات المرور الضوئية ، فهي بطبيعتها ألوان ثلاثة (أحمر ، أصفر ، أخضر) مجردة ، ولكن متعارف عليها بالاتفاق ، لأنها تحمل في طياتها مفردات تنبيه وإرشاد .

أما في الفكر الغربي فقد اقترن علم الدلالة بالعالم اللغوي (فيرديناند دي سوسير) الذي اقترح (السيمولوجيا) أو (علم العلامة) ، وهو العلم " الذي يُعنى بدراسة وتحليل وتصنيف أنظمة العلامات برمته ، بشرية كانت أم غير بشرية ، عضوية كانت أم آلية ، طبيعية كانت أم اصطلاحية في إطار الحقول المعرفية (اللغة والأدب ، والفنون ، والعلوم الاجتماعية...) ، وفي إطار الحياة الاجتماعية (المأكل ، والملبس ، والمرور، واللياقة ، والاتصال ، والطقوس ، والاحتفالات ، والألعاب الشعبية"⁽²⁸⁾. ويرى (سوسير) أن العلامة اللغوية " كيان ثنائي المبنى يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية . ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الأول هو (الدال) ، أي الصورة الصوتية الحسية (لها علاقة بالحواس) التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة من الأصوات التي تلتقطها أذنه ، وتستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية ، أو فكرة أو مفهوماً (أكثر تجريداً من الصورة الصوتية) هو (المدلول) ، وكلاهما (الدال والمدلول) ذو طبيعة نفسية يتحدان في دماغ الانسان بأصرة النداعي (الايحاء)⁽²⁹⁾. وهذه البنية الثنائية مغلقة على نفسها ولا تحيل على شيء خارج نفسها في عالم الموجودات ، وللعلامة اللغوية حسب تعريف (دي سوسير) صفة جوهرية هي: الطبيعة الاعتبارية ، فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتبارية ، بمعنى أنها لا ترتبط بدافع وليس لها صلة طبيعية بالمدلول⁽³⁰⁾. وبمقتضى هذا الرأي ، فإن الدلالة لا تتفصل عن إطار الاتصال ، وهي ذات أواصر قوية في تعميق معرفة الاتصال . فيما أختلف الفيلسوف الامريكي (تشارلس ساندرز بيرس) - الذي يعود له الفضل أيضاً في تأسيس (السيمولوجيا) أو (علم

العلامة)- في تعريفه للعلامة عن (دي سوسير) ، فإن كان الأخير قد استعمل الدلالة كمفهوم ثنائي المبنى ، فإن (بيرس) قد استعملها كمفهوم ثلاثي المبنى⁽³¹⁾. إذ قدم تعريفاً للعلامة) بناءً على "توسيع نطاق فعاليتها خارج علم اللغة واعطاها تحديداً أشمل وأكثر عمومية ، بجعلها كياناً ثلاثي المبنى يتكون من (المصورة) ، وتقابل (الدال) عند سوسير، و (المفسرة) ، وتقابل (المدلول) عند سوسير، و (الموضوع) لا يوجد له مقابل عند سوسير. وقد ميّز (بيرس) نوعين من الموضوعات ، الأول: هو الموضوع الديناميكي ، وهو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة وتحاول أن تمثله ، والثاني: هو الموضوع المباشر، ويشكل جزءاً من أجزاء العلامة وعنصراً من عناصرها المكونة"⁽³²⁾. ويمكن توضيح الكيان الثلاثي المبنى للعلامة بالشكل الآتي:

المفسرة

الموضوع المصورة

ويعد التفريع الثلاثي للموضوع من أشهر التفريعات التي تحدد أنواع العلامات من منطلق العلاقة القائمة بين الصورة والموضوع (الدال والمشار إليه) ، إذ يصنّف (بيرس) العلامة الى "شاهد) أو مؤشر (Index) ، وأيقونة (Icon) أي صورة ، ورمز (Symbol) ، ويقترّب التقسيم الثلاثي للعلاقة كثيراً من التقسيم الثلاثي للدلالات عند العرب ، الوضعية والعقلية والطبيعية"⁽³³⁾. ويمكن توضيحها بالنحو الآتي:-⁽³⁴⁾.

1. العلامة الايقونية أو الصورية: وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الصورة (الدال) والموضوع (المشار إليه) علاقة تشابه في المقام الأول مثل الصورة الفوتوغرافية ، فهي ورقة مطبوعة (مصورة أو دال) تحيل على شخص ما (الموضوع أو المشار إليه) على وفق مبدأ التشابه .
2. العلامة المؤشّرية: وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الصورة (الدال) والموضوع (المشار إليه) علاقة سببية منطقية ، مثل ارتباط الدخان بالنار، أو الأعراض الطبية التي تشير الى وجود علة عند المريض .
3. العلامة الرمزية: وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الصورة (الدال) والموضوع (المشار إليه) علاقة اعتباطية (عرفية) محضة وغير معلّنة ، فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة طبيعية ، أو علاقة تجاوز ولذلك يطلق بيرس على هذا النوع من العلامات تسمية (العادات) أو (القوانين) ، ويمكن القول: أنها تجليات للرمز وليست الرمز نفسه مثل ارتباط الحمامة البيضاء بالسلام ، والشمس بالحرية ، وصوت الغراب بالشؤم .

على وفق ما تقدم يرى الباحث أنّ علم الدلالة هو العلم الذي يهتم بدراسة كل ما يسهم في إظهار الشيء الى الوجود في إطار من الرموز والعلامات التي تكون قادرة على حمل المعنى .

المبحث الثالث: دلالات (الجست) في المسرح العالمي

إنّ مجيء عصر التتوير الذي أعلن الثورة على (الكلاسيكية) ليضيف اتجاهاً مسرحياً جديداً ينادي بـ(الدراما البرجوازية) ، قد أثر بشكل كبير على جميع المعطيات المسرحية ولا سيما التمثيل ، ويعد مؤلفو الدراما الالمان في ذلك العصر، وفي مقدمتهم (جوتهود لسنج) ، الزهرة الأخيرة للنهضة في أوروبا ، فهم أول من فجروا التجديد في التمثيل⁽³⁵⁾. وتشير الدراسات أنّ (الجست) لم يُقَدِّ كمصطلح مسرحي إلا مع (لنسنج) ، وذلك ضمن الرؤية الاصلاحية للدراما التي نادى بها في إطار (الدراما البرجوازية) ، التي قامت على أنقاض التراجيديا الكلاسيكية بعد أن عرفت الأخيرة انحداراً ملحوظاً في منتصف القرن الثامن عشر، " فليسنج دفع الدراما نحو الواقعية الاجتماعية ، وأكد على الجانب السيكولوجي ، وعلى طبيعة الأحاسيس والمشاعر للطبقات الاجتماعية ولا سيما الطبقة المتوسطة"⁽³⁶⁾. وضمن هذا المعطى اجترح (لنسنج) مصطلح (الجست) أو (الغستوس) بوصف هذا الأخير يرتبط بالبعد الاجتماعي الذي يجسده الممثل في أثناء أداءه عبر الحركة المميزة التي تصور موقفاً اجتماعياً معيناً ، ف " كلمة غستوس استخدمها المسرحي الالمانى جوتهود لسنج (1729- 1781) منذ القرن الثامن عشر للتعبير عن الحركة المميزة أو الأسلوب الفردي أو الطابع المميز لاستخدام الجسد ، ومن ثم ، فإنّ الكلمة عند لسنج تقترب من المعنى الاجتماعي لوضعية الفرد بالنسبة للفرد الآخر"⁽³⁷⁾. وعلى وفق هذا الفهم يكتسب (الجست) دلالة فنية تتمثل بـ(الجست الاجتماعي) ، إذ يتم رصده من خلال الفعل الحركي المميز الذي يؤديه جسد الممثل كـ(دال) يستدعي صوراً ذهنية (مدلولات) لدى المتلقي تتبدى في المواقف الاجتماعية التي يوحي بها الممثل عبر الحركة الإيمائية المعبرة .

وتؤدي نظرية المسرح الملحمي التي أرسى قواعدها الفكرية والفنية الكاتب والمخرج المسرحي الالمانى (بريتولد بريشت) ، دوراً كبيراً في بلورة دلالات (الجست) ، فهي بمثابة إشارة للدخول إلى عصر جديد في فهم الفن المسرحي بشكل عام وفن الممثل بشكل خاص ، وقد تجسد ذلك في الانتاج الغزير على المستويين: النص والعرض الذي حقق من خلاله (بريشت) رؤية مركزية شاملة رسم بها ملامح استراتيجيته الفنية ، مرتكزاً على مفاهيم أظهرها في تجاربه المسرحية ، منها: (التغريب، اللا يهام ، كسر الجدار الرابع ، الغستوس/الجست) ، وقد أسس منها ملامح منهجه الملحمي⁽³⁸⁾. إنّ تحقق (التغريب) في مسرح (بريشت) مرتبطاً على نحو مباشر بـ(الجست الملحمي) الذي يقدمه جسد الممثل بوصفه علامة دالة تؤشر موقفاً اجتماعياً ، إذ يقول: "إننا نسمّي المجال الذي تحدده المواقف المشغولة من مختلف الشخصيات خلال ارتباطها مع بعضها البعض بمجال منظومة الحركات المسرحية (جست) . إنّ الأوضاع الجسمانية ونبرات الكلام والتمثيل الصامت (ميم) تتخذ بهذا التصرف قيمة اجتماعية"⁽³⁹⁾. وعلى وفق هذا المعنى يحمل (الجست الملحمي) في مسرح (بريشت) دلالة اجتماعية من شأنها أن تساعد المتلقي على اكتشاف أشكال جديدة من السلوك الاجتماعي عن طريق تقصي العوامل المسببة لها . ولكي يحقق (الجست) غرضه التوعوي اجتماعياً يصفه دارسوا المسرح الملحمي بأنه يتسم بالصدق والابتعاد قدر المستطاع عن الزيف الذي غالباً ما تتسم به اللغة المنطوقة ، وضمن هذا " تستند نظرية الغستوس الى

الإيمان بأن الفعل وخاصة الفعل الحركي والإيمائي ، والإشاري ، أقل عرضة للتزييف عن اللغة (المنطوقة) ولهذا يمكن أن يشكل قاعدة أصلح من اللغة ، لتأسيس وبناء الرسالة الايديولوجية⁽⁴⁰⁾. إنَّ هذه الرؤية تترك هامشاً كبيراً لـ(الجست) بأن يُقدّم في مسرح (بريشت) الملحمي بأشكال فنية أخرى ، كـ(الجست التعليمي) الذي يكون بالمحافظة على الهدف التعليمي للمسرحية ، ويمكن رؤيته على سبيل المثال في مسرحية (الرؤوس المدببة والرؤوس المستديرة) ، وذلك عندما يجلس المزارع الأجير (كالاس) وابنته (نانا) في المشهد الختامي على الأرض ويتناولان حساءهما عند أقدام نائب الملك وضيوفه الأغنياء . إنَّ تناول (كالاس) حساءه بوضاعة عند أقدام النبلاء والأقوياء يبين ضعفه وتواطؤه المهين مع تقسيم البشر الى أغنياء وفقراء ، ومن ثم ، فإنَّ (كالاس) المزارع الأجير الفقير محكوم ببطنه⁽⁴¹⁾. إنَّ الدلالة التعليمية التي حملها هذا النوع من (الجست) تكشف عن موقف ايديولوجي متمثلاً بفكرة النظام الطبقي وتداعياته على الطبقة الفقيرة حيث المغالاة في التفرقة بين الغني والفقير، وكانت وضعية الجلوس التي اتخذها الممثل علامة واضحة على ذلك ، ضمن هذا يعد " الجستوس أحد الوسائل الادائية المهمة التي يناط بها القيام بالدلالة على علاقة جسد المؤدي بالأجساد الأخرى سواء على الخشبة أو في الصالة حيث أنّ ذلك الجسد لا يقدم نفسه باعتبار أنه كامل في ذاته ، بل إنّ الهوية التي اكتسبها تنبع من النظام الذي أعطاه مكانه في قلب مرونة العلاقات الاجتماعية⁽⁴²⁾. ومما تجدر الإشارة إليه إنّ (الجست) في المسرح الملحمي لا يقتصر في دلالاته على تصوير حادثة معينة أو موقف اجتماعي معين ، بل يتعدى ذلك ليشمل الفكرة التي تقوم عليها مسرحية بأكملها ، فقد " يتخذ الغستوس ، أو الإشارة الحركية الدالة صورة حادثة قصيرة في المسرحية ، مثل المشهد الذي يتعلم فيه (أوي) كيف يتصرف مثل (قيصر) ، لكنها قد تتجسد أيضاً في صورة مسرحية كاملة ، مثل مسرحية (حياة غاليلو) التي توضح لنا العلاقة بين التقدم العلمي وبين النزعة المحافظة في الدين والمجتمع والسياسة⁽⁴³⁾. وأمام العديد من أشكال " الغستوس يميز بريشت بين الايماءة الاجتماعية العارضة (...) وبين الايماءة الأساسية التي هي سمة من أهم سمات العرض المسرحي ، باعتبارها هي التي تعطي شكلاً مكثفاً للفكرة أو للمعنى الفلسفي الذي ينطوي عليه العرض ، كما أنها هي التي تؤسس الدلالة الغير قابلة للتحوير أو التأويل ، ومن ثم فهي مفتاح العلاقة بين العرض المسرحي وجمهور المتلقين له"⁽⁴⁴⁾. فمثلاً عندما تعض الأم على قطعة العملة في مسرحية (الأم شجاعة) التي أعطاه لها الشاري ، فهي تقوم بتعبير اجتماعي ، وهو سمة أساسية في المسرحية من شأنه أن يصور حب التاجر الأعمى للمال- غستوس التاجر- في ظل ظروف الحرب⁽⁴⁵⁾. وعلى وفق ذلك يعد (الجست) بحثاً " عن حركات غير مجانية تتجاوز طابعها الاتفاقي والعفوي لتصبح حركات منسقة ذات مغزى اجتماعي عميق (...) يمنح معنى لحركة الممثل في بعدها الاجتماعي ، أي يؤطرها ضمن مرجعية اجتماعية"⁽⁴⁶⁾. إنّ سبر أغوار (الجست) في المسرح الملحمي يكشف لنا عن معنى آخر لهذا المفهوم يتخطى حدود الإيماءة والحركة ليصبح أداة كشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية القارّة التي تتحرك في فضاءها الشخصيات المسرحية ، ف" (الغستوس) بالنسبة لبريشت ليس مجرد عنصر

كلامي أو حركي وإنما يدخل في صلب التكوين المسرحي ، وقد اعتبر بريشت أن كل مسرحية تحتوي على ما أطلق عليه اسم الغستوس الأساسي ، وهو مفهوم له علاقة بمعنى العمل المسرحي ككل لأنه يتجاوز دلالة الحركة والتصرف أو الحوار الى ما هو نمط العلاقات الأساسية التي تنظم تصرفات الشخصية أو الشخصيات تجاه موضوع ما . ففي مسرحية الأم شجاعة يكون غستوس الحرب هو الغستوس الأساسي (...). فأفعال الأم شجاعة كأمر وكتاجرة تنحصر بالغستوس الأساسي للمسرحية وهو الحرب⁽⁴⁷⁾. ويشير (بريشت) الى أن (الغستوس الأساسي) يمكن رصده من خلال عنوان المسرحية الذي يعد هو الآخر بمثابة (جست) أيضاً ، بوصفه حاملاً لعلامة لغوية يمكن تفسيرها ضمن مجريات الحدث ، إذ يعد " استعمال العناوين في المسرح إدماج لعناصر مُشكّلة في عناصر شكلية ، ولعلّه يقصد بدمج المُشكّل في الشكلي الجمع بين اللغوي وغير اللغوي ، فالمكوّن اللغوي سابق على المكون السينوغرافي الذي يحدده مصمم الخشبة . والعنوان المكتوب في العرض المسرحي انتقال العلامة اللغوية من بنية اللغة المُشكّلة سلفاً الى بنية السينوغرافيا في الفضاء المسرحي"⁽⁴⁸⁾. ومن ثم ، فإنّ الجمع بين المُشكّل والشكلي ، وبين المكتوب والمُجسّد هو تحقيق لرؤية مفادها ربط الحدث بأصوله الاجتماعية بواسطة اللغة ، وقد كان هذا صلب مفهوم (الجست) ، فالعنوان يتضمن (الجست الأساسي) للحدث ، ويعد " عنوان مسرحية (الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة) 1934"⁽⁴⁹⁾. من النماذج التي تُصرّح بهذا النوع من (الجست) بوصفه علامة لغوية دالة على التقسيم الطبقي .

ومما تجدر الإشارة إليه أن التقنيات المسرحية كان لها دوراً في تقنين (الجست) في المسرح الملحمي ، فلغرض ضمان عدم تزييف الخطاب الإيديولوجي عدّ (بريشت) للتقنيات مهاماً خاصة ، إذ " تتخذ المؤثرات التغريبية صوراً مختلفة ، مثل قطع استرسال الحدث عن طريق الإقحام المفاجئ لحدث آخر أو لأغنية أو مخالفة التقاليد الراسخة عن أنماط الشخصيات المسرحية وتسعى كل هذه المؤثرات في مجموعها وأيّ كانت صورها إلى صرف انتباه المتفرج عن الشكل المسرحي وتركيزه على المضمون الأيديولوجي"⁽⁵⁰⁾. وعلى وفق ذلك فقد " اقترح برشت ربط الموسيقى بالجستوس (...). حيث تمتلك الموسيقى دلالة اجتماعية انطلاقاً من ذاتها ، وقد قدم برشت نموذج موزارت في قطعه دون خوان التي عبّر فيها عن سلوك الناس ومواقفهم الاجتماعية ، وبناءً عليه ، يسمح الجستوس بتولد موسيقى حركية على الرغم من استحالة طبيعتها ، تسمح للممثل أن يبرز بعض الجيستوسات الأساسية في المسرحية"⁽⁵¹⁾. ولكي تتسم الموسيقى بالطابع التغريبي الذي من شأنه أن يحافظ على المدلول الأيديولوجي لـ(الجست)" نرى أن الموسيقى تتدرج تحت مفهوم مستجد في التعامل والاستخدام يلغي مفهوم المرافقة الدرامية ، إذ ينبغي أن تكون معارضة للحدث والحالة الشعورية مرة ، وقد تُعلّق عليها تعليقاً ساخراً مرة أخرى (كما هو الحال في الاغاني الشعبية) ، وبذلك تمنع الاندماج ، فالموسيقى يجب (أن تكون مقتصرة وتهديدية في نفس الوقت) . كما في مشهد الكرنفال عند (غاليلو) و (دائرة الطباشير القوقازية)⁽⁵²⁾. وضمن هذا " يعد الغستوس الارضية التي يعتمدها الممثل في اشتغاله على الشخصية ، لأنه لا يلعب

دوراً في عملية الأداء فحسب ، بل على مستوى الموسيقى والاعاني أيضاً ، هذه الممارسة تشكل مجموعة غوستيسية داخل العرض المسرحي ، ومن ثم تشكل كل لوحة غستوسها الخاص ، يحملها الممثل كمارس اجتماعي⁽⁵³⁾. وكذا الحال مع المنظر المسرحي الذي تعامل (بريشت) معه كأيقونة أو رمز من شأنه أن يبرر الوظيفة الاجتماعية التي يتبناها (الجست) ، إذ " يتحول الى أماكن رمزية تعارض الإيهام باستخدام مفهوم (الجست) الذي يلعب دوراً مهماً داخل المشهد ، فقد يعمد برشت الى وضع خارطة لإحدى العواصم التي يجري فيها الحدث بدلاً من أن يقدم شريحة لتلك العاصمة ، وبهذا تصبح الخارطة هي (الجست) أو الإشارة ، وقد تشير أحياناً في عنوانها الى البيئة والزمان التغريبيين أيضاً⁽⁵⁴⁾. مما تقدم يمكن القول أن (الجست) في مسرح (بريشت) هو الإشارات الحركية الدالة التي تحدد موقفاً ناقداً غير مألوفاً يثير المسائلة والتأمل ، ويشكل جسد الممثل بوصفه العنصر المُجسد والمنتج لهذه الحركية في المسرح الملحمي محوراً رئيساً تنتظم في إطاره هذه الاشارات بمستويات معرفية ذات مهارات واعية ، تتلاءم ومنهج العرض وأدواته بدءاً من الجسد وصولاً الى استعمال الموسيقى والديكور والأدوات المسرحية الأخرى .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. يتجلى (الجست الادائي) في فن التعبير الصامت ، ويندرج ضمنه (الإيماء) و (الرقص الدرامي) ، ويرتبط كلاهما بوظيفة القص اللا لفظي الذي يحكي حوادث معينة عبر لغة الجسد .
2. يعتمد (الجست التهكمي) أسلوب المحاكاة الساخرة المفعم بالإيماء الهزلي القائم على النقد الاجتماعي .
3. يتمثل (الجست المؤسلب) في أيقونة جسدية أو رمز حركي دال يشير الى معنى معين تؤديه الشخصيات المسرحية .
4. يترشح (الجست الاجتماعي) من الحركة المميزة لاستخدام الجسد التي تكتسب دلالة اجتماعية لوضعية الفرد بالنسبة للفرد الآخر .
5. يُعرف (الجست الملحمي) بالمجال الحركي الدال- منظومة الحركات المسرحية- الذي تحدده المواقف المشغولة من مختلف الشخصيات خلال ارتباطها مع بعضها البعض .
6. يتمثل (الجست الملحمي) في كل حركة جسدية للممثل ، أو إيماءة بالوجه ، أو إشارة باليد ، أو حتى طريقة سلوك معينة ، أو إيماءات جماعية مميزة ، أو إشارة حركية جماعية ذات دلالة تكشف عن توجه الشخصية الاجتماعية وعلاقتها بالآخر .
7. يتخذ (الجست التعليمي) من الإيماءة الجسدية أو الإشارة الحركية علامة دالة على موقف ايديولوجي ، كفكرة (الصراع الطبقي) .

8. ترتبط دلالة (الجست الأساسي) بنمط العلاقات التي تُنظَّم تصرفات الشخصيات تجاه موضوع ما ضمن أفعال إيمائية فردية مميزة ، أو تشكيلات جماعية محددة ، أو توزيع شامل للإيماءات الصادرة من جميع ممثلي العرض .

9. يمثل (جست العنوان) دالاً لغوياً يتم تفسيره من خلال انتقال العلامة اللغوية من بنية اللغة المُشكَّلة الى بنية السينوغرافيا في الفضاء المسرحي ، الذي يعد الممثل- بوصفه علامة- جزءاً منها .

10. تؤدي التقنيات دوراً دالياً يسهم في توضيح المغزى الايديولوجي ، ويتحقق ذلك من خلال (جست الموسيقى) التخريبية: (الموسيقى الساخرة ، الأغاني الشعبية) . و (جست المنظر) المسرحي- الأيقونة- الذي يعارض مبدأ الايهام ، ك(الخارطة) التي تدل على مكان الحدث .

الدراسات السابقة:

بعد إطلاع الباحث على الدراسات السابقة والرسائل والأطروحات والأدبيات المتعلقة بالدراسة الحالية ، لم يجد أية دراسة مقارنة أو مماثلة لموضوعه بحثه فيما يخص (الجست ودلالاته في العرض المسرحي العراقي) .

الفصل الثالث (الإطار الإجرائي)

أولاً: عينة البحث

شملت عينة البحث عرض مسرحية (أحلام كارتون) للمؤلف (كريم شغيدل) ، والمخرج (كاظم النصار) ، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية واتخاذها نموذجاً في التحليل وذلك للمسوغات الآتية:-

1. حفل العرض المسرحي بدلالات متنوعة لـ(الجست) أتاحت فرصة كبيرة لخوض عملية التحليل بفعالية .

2. توفر قرص (cd) وفولدر العرض وقد مكّن ذلك الباحث من مشاهدة العرض بدقة عالية .

ثانياً: أداة البحث

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة في تحليل العينة .

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة تبعاً لما تمليه عليهما طبيعة البحث الحالي .

رابعاً: تحليل العينة: مسرحية (أحلام كارتون) * (55).

تأليف: كريم شغيدل واخراج كاظم النصار ** (56).

مدة العرض : 85 دقيقة

حكاية المسرحية

تدور أحداث المسرحية على متن طائرة ، يستقلها أربعة أشخاص- ثلاثة رجال وامرأة- وهم (رجل الدين) و (المتقف) و (الجندي) و (المُطربة) . يختلفون هؤلاء في أفكارهم وتوجهاتهم وميولهم ورغباتهم ، إلا أنهم يجتمعون في هدف واحد هو تحقيق (حلم الحرية) ، حيث السفر خارج البلد والتحرر من رقة العنف والاضطهاد الذي كابدوه سنين طوال ، والانعقاد من أسر الحياة القاسية التي أثقلت كواهلهم حيث لا أحلام على أرض الوطن ، إلا أنّ هذا (الحلم) يختلف من شخص لآخر، ف(المُطربة) تسعى الى تحقيق أحلامها خارج بلدها حيث لا فرصة لها بذلك داخل البلد نتيجة التقويض المجتمعي وسلطة الأعراف التي تحول دون تحقيق طموحاتها ، و (المتقف) يتوخى الخلاص من سلطة القمع الفكري داخل البلد ، وهو لذلك يسعى للسفر بحثاً عن وجوده ، و (الجندي) يحلم بالهروب من نوازعه النفسية التي تطارده إثر الحروب الطويلة التي استنزفت حياته باللاجئ ، وهو لذلك يسعى للخلاص من الموت والدمار الى حيث السلام والطمأنينة ، و (رجل الدين) يحلم بالانعقاد من دكتاتورية النظام السياسي ، حيث المدامات والاعتقالات والتعذيب في السجون . وتكشف لنا الحكاية بعد سلسلة من الأحداث الطويلة التي تدور على متن الطائرة ، أنها لم تفلح أساساً ولا زالت في المطار، ويتم الإعلان عن تأجيل الرحلة الى إشعار آخر، وتبقى أحلام هؤلاء في محض الخيال .

تحليل العرض

قدّم عرض (أحلام كارتون) قراءة سيمائية مشتركة للمأزق السياسي والثقافي العراقي في إطار (كوميديا سوداء) تحاكي علامات التشكل السياسي في خضم الصراعات العرقية والطائفية ، وأثر هذا التشكل على الحياة الثقافية للمجتمع العراقي ، منطلقاً من مرحلة ما بعد التغيير حيث سقوط النظام الدكتاتوري عام (2003م) ، مروراً بالتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتهاكمة التي صار إليها الواقع العراقي المعاصر، وضمن هذا جاء العرض المسرحي مشحوناً بالعلامات الجسدية والإشارات الحركية (الجست) التي تحمل من الدلالات ما يعبر عن رؤية الشارع العراقي ونظرة اتجاه الواقع المعاش ، ويمكن تلمس ذلك بدءاً في (مشهد المطار) الذي يصور الصراعات السياسية على كرسي الحكم بعد سقوط النظام ، وقد تجسد ذلك في لوحة تصنيف الحقائق ، فهذه الأخيرة تعامل معها المخرج ك(أيقونات) ترمز كلّ منها الى جهة سياسية معينة ، وقد أشرّت هذه اللوحة (جستاً سياسياً) ذو طابع ملحمي ، إذ استعمل الممثلون أداءً حركياً/إيمائياً دالاً ارتبط على نحو مباشر بقضايا الإصلاح متخذين من النقد السياسي هدفاً لهم ، وذلك من خلال الوضعيات المميزة التي اتخذتها الشخصيات الأربعة لحظة تصنيف الحقائق ، إذ يقوم (رجل الدين) بوضع حقيبتيه في المقدمة ، ثم يلتفت بحركة إيمائية (جست) الى (المرأة) وهو يشير الى المَسبحة التي كانت بيده- كأيقونة ترمز الى السلطة الدينية- وقد أعطت هذه الحركة الرمزية إشارة بأن أولوية الحكم ينبغي أن تكون لرجال الدين ، فيما سارعت (المرأة) بأسلوب حركي مميز (جست) الى وضع حقيبتها مباشرةً بعد حقيبتيه (رجل الدين) ، وهي دلالة رمزية على تحريض دور المرأة في الساحة السياسية ، وتلت بذلك حقيبتيه (المتقف) بوصف الأخير يمثل حالة التراجع الفكري والثقافي في

خضم الصراعات السياسية ، الأمر الذي أثار حفيظة (الجندي) - الذي يدلُّ هنا على التاريخ الوطني العريق للبلد- مما دفعه الى إعادة ترتيب الحقائق من جديد دون المساس بحقيبة (رجل الدين) ، إذ يقوم بحركة جسدية (جست) ، تدلُّ على الرغبة في التحرر من الاستعباد الذي طال حياته في عهد النظام الدكتاتوري السابق ، بوضع حقيبتيه في المرتبة الثانية ، وحقيبة (المتقف) في المرتبة الثالثة ، وحقيبة (المرأة) في المرتبة الرابعة ، الأمر الذي أثار حفيظة (المتقف) أيضاً ، مما دفعه الى إعادة ترتيب الحقائق لتكون حقيبتيه في المرتبة الثانية ، بعد حقيبة (رجل الدين) ، وفق أداء حركي إيمائي (جست) يعطي صورة ذهنية للانحسار الذي طال الفكر والثقافة في مرحلة ما قبل التغيير، ومن ثم ، لا بد إعطاء الأولوية لهذه المنظومة المضطهدة ، مما دفع الجميع الى الاقتتال ونشوب الصراع الذي انتهى بقرع جرس قاعة الانتظار حيث الإعلان عن بداية الرحلة . وتظهر دلالة أخرى لـ(الجست السياسي) تمثلت في مشهد التقليد الإيمائي لوسام الشجاعة الذي يمارس فيه (رجل الدين) دور القائد ، إذ يقوم في أثناء تقليده وسام الشجاعة لـ(الجندي) باتخاذ وضعية مميزة (جست القائد) ، توحى للمتلقي ذهنياً بالعودة الى عهد ما قبل سقوط النظام الدكتاتوري حيث السلطة المستبدة والاستعباد الذي طال الجندي العراقي آنذاك ، ومما يلفت الانتباه إليه أنّ وسام الشجاعة الذي قلّده (رجل الدين) لـ(الجندي) هو المسبحة التي كانت بيده ، وهذه (الايقونة) تؤشر دلالة مفادها أن السلطة هي ذات السلطة مع فارق الثوب الذي ترتديه والفكر الذي تحمله .

إنّ تنامي خط الفعل الدرامي في المسرحية وتساعد حدة الصراع بين الشخصيات الأربعة ، سمح بتوجيه أفعال الشخصيات بالاشتغال على دلالة أخرى لـ(الجست) تمثلت بـ(الجست التعليمي) ذو الطابع الملحمي ، ويمكن رصد ذلك في المشهد الذي يتصاعد فيه الصراع بين (الجندي) و (رجل الدين) ، إذ يقوم كل منهما باستعراض تاريخه السياسي والعسكري في حوار حاد كاد أن ينتهي بثورة أحدهم على الآخر، غير أن تدخل (المرأة) بينهم أفضى الى تخفيف حدة الصراع ومن ثم إنهائه ، ويمكن (الجست التعليمي) هنا في دور (المرأة) التي تخرج - في هذا المشهد- عن كونها (مطربة) الى كونها ممثلة عن الشعب الذي يزرح تحت وطأة الصراعات الطبقيّة ، ففي الوقت الذي يشد فيه الصراع بين (الجندي) الذي يمثل هنا قوة عسكرية ، و (رجل الدين) المتشدد الذي يمثل قوة سياسية ، تبدأ (المرأة) بالصراخ والدعوة الى لغة التفاهم ، إلا أن (الجندي) يقوم بوضع يده على فم (المرأة) بإشارة حركية دالة على قوة النظام العسكري وقدرته الكبيرة في إخماد أية ثورة شعبية يمكن أن تقوم ضد السلطة الحاكمة ، وهنا تتحول ثورة (المرأة) اللفظية المسموعة الى ثورة حركية صامتة تكشف- عبر الإشارات الحركية الدالة- عن موقف ايديولوجي يؤشر صورة ذهنية لدى المتلقي قائمة على فكرة الصراع الطبقي ، وما ينطوي عليه من عنف واستغلال واستعباد من قبل الطبقة الحاكمة اتجاه الطبقة الفقيرة .

ومن دلالات (الجست) الأخرى التي حفل بها العرض ، دلالة (الجست الاجتماعي) ، فقد تجلّى هذا (الجست) في اللوحة الثانية التي يصور فيها المخرج شخصياته الأربعة وكأنهم رموزاً دالة لشرائح المجتمع

التي تخلت عن أقدس ما تملك من أجل العبور الى الضفة الأخرى حيث السفر الى عالم الأحلام ، وقد جسد الممثلون ذلك بوضعية جسدية اكتسبت دلالات ذات قيمة اجتماعية ، ولا سيما لحظة دخولهم جهاز (السونار) ، إذ يقوم (الجندي)- بعد أن يؤشر جرس السونار بأنه يحمل شيئاً ينبغي التخلي عنه- بخلع الطاقية (البيرية) العسكرية ورميها في الحاوية بحركة ايمائية مميزة (جست) ، إذ تؤشر (البيرية) أيقونة ترمز الى الماضي المؤلم الذي عاشه الجندي العراقي في مرحلة ما قبل التغيير، كذلك الأمر مع (المطربة) التي تتخلي عن زينتها ك(أيقونة) ترمز الى (الشرف) لقاء الحصول على فرصة السفر وتحقيق الأحلام الموعودة ، إذ تؤدي حركة مميزة لحظة خلع الأفراس تترك على وجهها إيماءة توحى بدلالة الألم والوجع الذي تسببه هذا الفعل ، وكذا الحال مع (المتقف) الذي يجبره جهاز (السونار) التخلي عن كتابه الذي كان يحمله ، إذ يقوم بوضعية مميزة (جست) تمثلت برمي الكتاب في الحاوية على نحو يوحي به أنه مُكرهٌ على ذلك ، وهو دلالة على انحسار الفكر والثقافة في عصر بات فيه الجهل المُكره جواز المرور الى عالم الحرية ، وكذا الأمر أيضاً مع (رجل الدين) الذي يقوم من خلال (إشارة حركية دالة) ، بالتخلي عن (المسبحة) و (اللحية) ورميها في الحاوية ، وكانت تلك الإشارة الحركية دلالة على التخلي عن القيم الدينية والثوابت التي يحتكم إليها الإنسان إذا ما أُكِّره على المقايضة بالحرية .

ولم تركز دلالات (الجست) عند حدود هذه الرؤية ، بل تناولت ايديولوجيات من شأنها الإطاحة بالشريعة الدينية الحقة والقيم الأخلاقية السامية ، كأيديولوجيا (جهاد النكاح) التي وجدت لها ، في خضم الغزو الفكري للعراق ولا سيما في السنوات الأخيرة ، أرضاً خصبة أسهمت في ترويج مثل هذه الأفكار وانتشائها ، ويمكن تلمس ذلك في (الجست التهكمي) ذو الدلالة الساخرة ، الذي استعمله المخرج بهدف نقد مفاصد المجتمع والدعوة الى التغيير، وقد تجلّى ذلك في مشهد النكاح الذي جسده (رجل الدين) ذو النزعة المتطرفة مع (المطربة) بعد اقناعها بأن هذا الزواج هو شرعي وجزاؤه الجنة لا محال ، وقد اتخذت الممثلة في هذا المشهد - بعد تحقق فعل النكاح- وضعيات جسدية ذات دلالة توحى بالعودة الى الحالة البدائية للإنسان ، كالهلوسة الممزوجة بوضعيات الخوف والألم ، ولا سيما في اللحظة التي كانت تنظر فيها الى منطقة الرحم وفق (وضعية مميزة) تؤشر دلالة على فعل الاغتصاب ، ولتعزيز الدلالة الرمزية لهذا (الجست) فقد اشتركت الشخصيات الأخرى (الجندي) و (المتقف) في تهويل الحدث ، وفق ايماءات وإشارات وتنبؤات صوتية صادمة توحى ب(الانحسار) و (التقويض) و (انعدام الرؤية الإنسانية) حيث العودة الى العالم البدائي ، فيما أصبح (رجل الدين) من خلال اتخاذه وضعية مميزة (جست) ، علامة دالة على (المدنس) ، ولا سيما لحظة ظهوره على المسرح وهو نصف عاري ، ويتصرف بطريقة بلهاء تؤشر صورة ذهنية للنمط البدائي .

إنّ تسليط الضوء على المفاصد الفكرية التي تسلّلت الى المجتمع العراقي من الخارج أتاح الفرصة للمخرج بالتوقف عند مرجعيات هذه المفاصد والأرضية التي نبتت عليها ، ولا سيما المنظومة (الإرهابية) وأفكارها المتحللة التي تكفّلت بتصديرها الى الشعوب التي تقع تحت سطوتها ، وللإشارة الى فكرة الإرهاب

في هذا العرض ، فقد استعمل المخرج أسلوباً حركياً مميزاً أناط مهمة أداءه الى (رجل الدين) المتشدد ، وقد مارس الأخير في تجسيده هذه الفكرة (الجست المؤسلب) ، ولا سيما في مشهد وصف (أفغانستان) وحياة الإرهاب فيها ، ففي هذا المشهد يتخذ (رجل الدين) حركة جامدة (مؤسلبة) تعطي دلالة رمزية لوضعية الرجل الافغاني ذو النزعة الإرهابية وموقفه من الشعوب الأخرى ، إذ يجلس على ركبته بوضعية مميزة ويغطي رأسه ووجهه بقطعة قماش سوداء ، ويفتح ذراعيه ويقبض يديه مشيراً بحركة موحية الى الرغبة الجامحة للقتل والموت والدمار، ويمكن أن نسمي هذا الفعل المؤسلب بـ(جست الارهاب) ، ولإثراء دلالة هذا (الجست) قدّم المخرج في لوحتين متتاليتين متواليّة تاريخية للنظام الدكتاتوري في العراق باختلاف الحُقب الزمنية التي عاشها المجتمع العراقي المعاصر، وقد تبدّت هاتان اللوحتان بأسلوب حركي مميز يؤشر (جستاً تعليمياً) ذا طابع ملحمي يطرح موقفاً ايديولوجياً مؤسساً على فكرة الطبقيّة ، ويمكن رصد ذلك في مشهد التحقيق الذي يتناوب عليه (المتقف) و (رجل الدين) بشكل تعاقبي ، إذ تظهر الشخصيتان في وضعيتين مميزتين: الوضعية الأولى يتخذ فيها (رجل الدين) وضع أشبه بالسجود بالقرب من قدم (المتقف) ويقوم بتقبيل حذاءه ، بينما يأخذ (المتقف) وضع الوقوف على نحو أشبه بالرجل المُتسلّط ، أما الوضعية الثانية يتخذ فيها (رجل الدين) حركة الانبطاح الكامل على الأرض فيما يقوم (المتقف) بوضع قدمه على ظهره ، ثم يأتي دور (رجل الدين) ليصبح علامة دالة على عبثية السلطة القهرية في قمع الثقافة والفكر الذي تمثل شخصية (المتقف) الرمز الدال له ، إذ يؤدي (المتقف) ذات الدور الذي قام به (رجل الدين) في اللوحة السابقة ، وتعد هاتان الوضعيتان بمثابة (إشارة) أو (رمز) يدل على سطوة الطبقة الحاكمة وبسط نفوذها على عامة الشعب بما في ذلك الطبقة الفقيرة ، وهي صورة ذهنية مختزلة من الذاكرة الجمعية المتراكمة في ذهن المتلقي ، وقد تم بثها بصورة درامية مُشفّرة لغرض محاكمتها واتخاذ موقفاً ناقداً منها . ولا شك أنّ استعمال المخرج التقنيات التخريبية كان له دوراً كبيراً في تعزيز دلالات (الجست) في مشهد التحقيق ، وقد تجلّى ذلك في توظيفه لـ(الكراسي) ذات اللون الأحمر، كـ(أيقونة) ترمز الى دموية الحاكم ، وكانت وظيفتها هو صرف انتباه المتلقي عن الشكل المسرحي ليركز على المضمون الايديولوجي لمشاهد التحقيق ، وكذا الأمر مع المؤثرات السمعية (الموسيقى والأغاني) التي بُنّنت مباشرة بعد الانتهاء من مشهدي التحقيق لكلا الطرفين ، وتنصيب (رجل الدين) كسلطة تشريعية ، و (الجندي) سلطة عسكرية تنفيذية ، وصدور حكم الإعدام على الرجل (المتقف) الذي تم التحقيق معه ، وقد جاءت الموسيقى معارضة لمفهوم الحدث الدرامي والحالة الشعورية ، ففي الوقت الذي يبدأ فيه (الجندي) بإلقاء مادة حكم الإعدام على الرجل (المتقف) تُبثُّ موسيقى شعبية ساخرة ممزوجة برقصة تهكمية ، مع (هلاهل) عراقية أسفرت عن رؤية مفادها أن جميع هذه الشرائح قد اشتركت في وأد الفكر والثقافة .

إنّ النسق الدلالي الذي حكم هذا العرض بكل ما حمله من (أيقونات) و (رموز) و (إشارات) حركية دالة يؤشر في مضمونه (جست أساسي) ، هو (جست الحرية) الذي يتخطى دلالة الحركة الفردية

والتصرف والحوار الى ما هو نمط العلاقات التي تنظم تصرفات الشخصيات تجاه موضوع (الحرية) ، وقد أشار إليه المخرج في المشهد الأول وفي المشهد الختامي ، ففي المشهد الأول الذي يتم فيه فحص الشخصيات الأربعة في السونار لغرض العبور الى صفة (الحرية) حيث الأحلام المنتظرة ، والذي يتم من قبل شخصية صامتة تبرز بين الحين والآخر ك(أيقونة) ترمز الى السلطة الفوقية ، سلطة الآخر (الغربي) الذي يتحكم بمصائر الشعوب ، تحاول الشخصيات الأربعة - بأداء إيمائي وإشارات حركية دالة- العبور من خلال جهاز السونار الذي يتحول رمزياً الى منطقة حدودية ، بينما تقف الشخصية الصامتة خلف جهاز السونار لتحول دون ذلك ، وكذا الحال في المشهد الختامي ، ففي هذا المشهد يتم الإعلان عن تأجيل الرحلة الى إشعار آخر، فتأخذ الشخصيات الأربعة (تشكياً جماعياً محدداً) مع توزيع شامل لـ(الإيماءات) الصادرة من جميع الممثلين حيث ترفع الحقائق على الرؤوس ، ويتوجه الجميع الى بوابة الحدود حيث (الحرية) ، بينما تقف ذات الشخصية الصامتة خلف جهاز (السونار) حائلاً دون تحقيق ذلك ، ويمكن أن نتلمس من خلال (الجست الأساسي) صيغة أخرى لـ(الجست) تدرج تحت مسمى (جست العنوان) ، إذ يعد عنوان مسرحية (أحلام كارتون) بمثابة حاملاً لعلامة لغوية يمكن تفسيرها ضمن مجريات الحدث عبر انتقال العلامة اللغوية من بنية اللغة المُشكَّلة سلفاً الى بنية السينوغرافياً التي أصبح الممثل في هذا العرض جزءاً منها ، وقد أفصح التركيب البصري للعرض ضمن التشكيلات الحركية (الجست) المميزة للممثلين عن المضمون الفكري الذي يحمله عنوان المسرحية حيث أحلام الحرية الداعية الى الانعتاق من أسر الحروب والانقسامات السياسية التي أنهكت كل شرائح المجتمع ، ويمكن رصد ذلك في المشهد الختامي الذي يُعلن فيه عن تأجيل الرحلة ، إذ يتوجه جميع الممثلين- في تشكيلة حركية مميزة (جست)- الى مقدمة المسرح ويبدأ الجميع باتخاذ حركة رفع اليد مع الإشارة بالسبابات الى الفضاء دلالة على الرغبة في التطلع الى (الحرية) التي أصبحت ضمن هذا (الجست) مجرد خيالات عصية التحقق على أرض الوطن .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات):

أولاً: النتائج

1. طرح (الجست السياسي) في العرض المسرحي قراءة سيمائية للمأزق السياسي والثقافي العراقي في إطار (كوميديا سوداء) تحاكي علامات التشكل السياسي في خضم الصراعات الطائفية والعرقية .
2. أحال (الجست التهكمي) جسد المُمثِّلين: (رجل الدين) و (المُطربة) ، في مشهد (النكاح) ، الى (أيقونة) مثَّلت علامة فارقة في المجتمع المعاصر تجلَّت في العُري الفكري للمجتمعات المتعدنة في ظل التطور الديناميكي للثقافة الإنسانية باتجاه السامي والرفيع .
3. أفردت الوضعية المميزة التي اتخذتها شخصية (رجل الدين) في مشهد تصوير (الأفغان) مركزية لـ(الجست المؤسلب) ، أصبح الممثل بموجبه رمزاً (دالاً) للإرهاب .

4. كشف الأداء الحركي الصامت لـ(المرأة) عن موقف ايديولوجي أشرّ علامة دالة على فكرة الصراع الطبقي ، وهو ما يندرج تحت مُسمّى (الجست التعليمي) .
5. تفرّدت الشخصيات الأربعة: (رجل الدين ، المثقف ، الجندي ، المطربة) ، بنظامٍ حركيٍّ (دالٍّ) ، وجّه تصرفاتها نحو تيمة (الحرية) التي اختزلها الكاتب بـ(الجست الأساسي) .
6. مثّلت الايقونات التشكيلية: (الحقائب . الكراسي . جهاز السونار . المسبحة . اللحية . الأفرط . القبة العسكرية . الكتاب) ، والمؤثرات السمعية: (الموسيقى الساخرة . الأغاني الشعبية) ، متلازمة فكرية لدلالات (الجست) التي شيد عليها العرض المسرحي منظومته العلاماتية .
7. أفصح التركيب البصري للعرض المسرحي عن (جست العنوان) ، بوصفه حاملاً لعلامة لغوية يمكن تفسيرها ضمن تيمة المسرحية التي تتوسل التحرر من سلطة الآخر.

ثانياً: الاستنتاجات

1. تتوّعت دلالات (الجست) في العرض المسرحي تبعاً لِنَتَوَّع أنساق الثقافة ، فتارةً تتوسل موقفاً ايديولوجياً يتطلب النقد والإصلاح وفق إشارات حركية دالة ، وتارةً أخرى تؤشّر موقفاً اجتماعياً ضمن نسق حركي إيمائي يُمثّل (الإنسان/المجتمع) الدال الرمزي له .
2. تجاوز (الجست) في العرض المسرحي أسلوب التعبير عن الحاجات الفيسيولوجية في ظل غياب اللغة المحكية ، إلى كونه أسلوباً في التعبير عن مفاصد الحياة بكل مظاهرها حيث الدعوة الى التغيير .
3. تمكن العرض المسرحي على تطويع (الجست) دلالياً من كونه وفُفّ على (الإشارة الحركية الدالة) ، إلى نمط من العلاقات الأساسية التي تُنظّم تصرفات الشخصيات تجاه موضوع ما . أو كونه حامل لعلامة لغوية يمكن تفسيرها ضمن مجريات الحدث عبر حركات إيمائية دالة .
4. رغم التباين المحض في أسلوب تقديم العرض المسرحي بين السرد اللغوي ، والإيماء ، إلا أن الوظيفة الأساس التي اشتغل عليها (الجست) لم تخرج عن كونها صورة مُصَغَّرَة عن نمط الحياة الاجتماعية في إطار رمزي منقل بالإشارات الحركية الدالة .

الهوامش

1. ينظر: فيصل ابراهيم المقدادي: التمثيل المسرحي (بغداد: مطبعة منارة ، 2011) ، ص 4 .
2. محمود محمد كحيله: معجم مصطلحات المسرح والدراما (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع ، 2007) ، ص 119 .
3. باتريس بافي: معجم المسرح ، تر: ميشال ف . خطّار (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية ، 2015) ، ص 227 .
4. ماري الياس (و) حنان قصاب: المعجم المسرحي ، ط2 (بيروت: مكتبة ناشرون ، 2006) ، ص 332 .
5. علي بن محمد الجرجاني: التعريفات (بيروت: مكتبة لبنان ، 1961) ، ص 104 .
6. محمد علي التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ج1 (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، 1996) ، ص 787 .

7. جواد الحسب: الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي (بغداد: دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع ، 2015) ، ص 18.
8. شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر: دريني خشبة ، ج 1 (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ب ت) ، ص 25.
9. فردب ميليت (و) جيرالدايس بنتلي: فن المسرحية ، تر: صدقي حطاب (بيروت: دار الثقافة ، 1966) ، ص 54 .
10. فيرفولد مايرهولد: محاضرات مايرهولد في الاخراج (1918- 1919) ، تر: مؤيد حمزة (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، 2011) ، ص 151.
11. روجيه عساف: سيرة المسرح أعلام وأعمال - العصور القديمة ، ج 1 (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2009) ، ص 176.
12. شكري عبد الوهاب: تاريخ وتطور العمارة المسرحية (الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية ، 2007) ، ص 263-264.
13. روجيه عساف: سيرة المسرح أعلام وأعمال- عصر النهضة ، ج 3 (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2010) ، ص 101.
14. جواد الحسب: الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص 46 .
15. محمد عباس حنتوش عمران : دلالات الجسد المسرحي (عمان: الرضوان للطباعة والنشر، 2015) ، ص 40-41.
16. أودين ديور: فن التمثيل الافاق والاعماق ، تر: مركز اللغات والترجمة- اكااديمية الفنون ، ج 1 (نيويورك: مطابع المجلس الاعلى للآثار، 1998) ، ص 138-139.
17. ينظر: سامي عبد الحميد: مدخل الى فن التمثيل (بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر، 2001) ، ص 28.
18. روجيه عساف: سيرة المسرح أعلام وأعمال- القرون الوسطى ، ج 2 ، مصدر سابق ، ص 54.
19. زيامي موتوكيو وآخرون: مسرح (نو) الياباني- عشر مسرحيات مختارة ، تر: جميل الضحاك (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998) ، ص 9.
20. فوييون باورز: المسرح في الشرق ، تر: أحمد رضا محمد رضا (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت) ، ص 380 .
21. زيامي موتوكيو وآخرون: مسرح (نو) الياباني ، مصدر سابق ، ص 17.
22. اديث كيرزويل: عصر البنيوية ، تر: جابر عصفور (بغداد: مطبعة آفاق عربية ، 1985) ، ص 87.
23. بيار غيرو: السيمياء ، تر: أنطوان أبو زيد (بيروت: منشورات عويدات ، 1984) ، ص 31.
24. اديث كيرزويل: عصر البنيوية ، تر: جابر عصفور (بغداد: مطبعة آفاق عربية ، 1985) ، ص 286.
25. أحمد مختار عمر: علم الدلالة (بغداد: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، 1982) ، ص 11.
26. عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب - دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1994) ، ص 7 .
27. ينظر: المصدر نفسه ، ص 13-14.
28. سيزا قاسم (و) نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة - مدخل الى السيميوطيقا (القاهرة: دار الياس العصرية ، 1986) ، ص 19.

29. فيردينان دي سوسير: علم اللغة العام ، تر: يوثيل يوسف عزيز (بغداد: دار آفاق عربية ، 1985) ص 84 .
30. ينظر: المصدر نفسه ، ص 87 .
31. ينظر: كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما ، تر: رثيف كرم (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992) ، ص 90.
32. سيزا قاسم: أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة ، مصدر سابق ، ص 28.
33. جيرار لودال: بيرس أو سوسير، تر: عبد الرحمن بو علي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد (3) ، (لبنان: مركز الانماء القومي ، 1988) ، ص 120.
34. ينظر: عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب ، مصدر سابق ، ص 14-15.
35. ينظر: أشلي ديوكس: الدراما ، تر: محمد خيرى (القاهرة: عالم الكتب للطبع والنشر، ب ت) ، ص 72.
36. فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الادب (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988) ، ص 126.
37. ماري الياس: المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص 331.
38. ينظر: رولان بارت: مقالات نقدية في المسرح ، تر: سهى بشور (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، 1987) ، ص 60-62.
39. برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي ، تر: جميل نصيف (بغداد: منشورات وزارة الثقافة ، 1974) ، ص 308.
40. مدحت الكاشف: المسرح والانسان- تقنيات العرض المسرحي المعاصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008) ، ص 38 .
41. ينظر: روبرت ل. هيلر: رمزية الغستوس عند بريشت ، تر: عطارذ عزيز حيدر، مجلة الحياة المسرحية ، العدد (40) ، دمشق ، 1994، ص 81 .
42. اليزابيث رايت: بريخت ما بعد الحداثة ، تر: محسن مصيلحي (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة والفنون والآداب ، 2005) ، ص 27.
43. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة (الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري ، 2001) ، ص 283.
44. مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل (القاهرة: مطابع التجارية- قلوب ، 2006) ، ص 89 .
45. ينظر: باتريس بافيس: لغات خشبة المسرح- مقالات في سيمولوجيا المسرح ، تر: أحمد عبد الفتاح (القاهرة: وزارة الثقافة ، 1992) ، ص 52.
46. سعيد الناجي: المسرح الملحمي والشرق- قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، 2012) ، ص 73.
47. ماري الياس: المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص 332-333.
48. سعيد الناجي: المسرح الملحمي والشرق ، مصدر سابق ، ص 53.
49. يحيى سليم البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر (عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع ، 2004) ، ص 26.
50. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص 283-284.
51. سعيد الناجي: المسرح الملحمي والشرق ، مصدر سابق ، ص 57.

52. حسين علي كاظم: نظريات الاخراج- دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج (بغداد: وزارة الثقافة ، 2013) ، ص 51 .

53. أحمد شرقي: سيميولوجيا الممثل ، مصدر سابق ، ص 173.

54. حسين علي كاظم: نظريات الاخراج ، مصدر سابق ، ص 52 .

55. * فُدمت مسرحية (أحلام كارتون) في مهرجان بغداد الدولي للمسرح- الدورة الاولى للمدة من (22- 10 الى 30- 10- 2013) ، على قاعة المسرح الوطني ، وذلك ضمن عروض الفرقة الوطنية للتمثيل التابعة لدائرة السينما والمسرح .

56. ** كاظم النصار (1960): مخرج وناقد وباحث مسرحي ، حاصل على شهادة البكالوريوس في الاخراج المسرحي من جامعة بغداد عام 1995 ، عُرف أديباً قبل أن يخوض في الاخراج المسرحي ، أخرج لـ (عواطف نعيم) مسرحية (السحب تنرو اليه) ، وأخرج مسرحية (جزرة وسطية) للكاتبين (كريم شغيدل وخالد مطلق) ، قدمتها الفرقة القومية للتمثيل في مهرجان أيام بغداد المسرحي عام 1997 . ينظر: سامي عبد الحميد: المسرح العراقي في مائة عام (بغداد: وزارة الثقافة ، 2013) .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المعاجم والقواميس والموسوعات:-

1. بافي ، باتريس . معجم المسرح ، تر: ميشال ف . خطّار ، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية ، 2015)

2. التهانوي ، محمد علي . موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ج 1 ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، 1996) .

3. كحيله ، محمود محمد . معجم مصطلحات المسرح والدراما ، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع ، 2007).

4. الياس ، ماري وحنان قصاب . المعجم المسرحي ، ط2 ، (بيروت: مكتبة ناشرون ، 2006) .

ثانياً: الكتب:-

5. إيلام ، كير . سيمياء المسرح والدراما ، تر: رثيف كرم ، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992) .

6. بارت ، رولان . مقالات نقدية في المسرح ، تر: سهى بشور ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، 1987) .

7. بافيس ، باتريس . لغات خشبة المسرح- مقالات في سيميولوجيا المسرح ، تر: أحمد عبد الفتاح (القاهرة: وزارة الثقافة ، 1992) .

8. باورز ، فوبيون . المسرح في الشرق ، تر: أحمد رضا محمد رضا ، (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت) .

9. بريخت ، برتولد . نظرية المسرح الملحمي ، تر: جميل نصيف ، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة ، 1974).

10. البشتاوي ، يحيى سليم . بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر ، (عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع ، 2004) .

11. ترحيبي ، فايز . الدراما ومذاهب الادب ، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988) .

12. تشيني ، شلدون . تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر: دريني خشبة ، ج 1 ، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ب ت) .

13. الجرجاني ، علي بن محمد . التعريفات ، (بيروت: مكتبة لبنان، 1961) .

14. الحسب ، جواد . الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي ، (بغداد: دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع ، 2015) .
15. دي سوسير ، فيردينان . علم اللغة العام ، تر: يوثيل يوسف عزيز ، (بغداد: دار آفاق عربية ، 1985) .
16. ديور ، أدوين . فن التمثيل الأفق والاعماق ، تر: مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون ، ج1 ، (نيويورك: مطابع المجلس الاعلى للآثار ، 1998) .
17. ديوكس ، أشلي . الدراما ، تر: محمد خيرى ، (القاهرة: عالم الكتب للطبع والنشر، ب ت) .
18. رايت ، اليزابيث . بريخت ما بعد الحداثة ، تر: محسن مصيلحي (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة والفنون والآداب ، 2005) .
19. عبد الحميد ، سامي . المسرح العراقي في مائة عام ، (بغداد: وزارة الثقافة ، 2013) .
20. _____ . مدخل الى فن التمثيل ، (بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر، 2001) .
21. عبد الوهاب ، شكري . تاريخ وتطور العمارة المسرحية ، (الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية ، 2007) .
22. عساف ، روجيه . سيرة المسرح أعلام وأعمال - العصور القديمة ، ج1 ، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2009) .
23. _____ . سيرة المسرح أعلام وأعمال- عصر النهضة ، ج3 ، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2010) .
24. عمر ، أحمد مختار . علم الدلالة ، (بغداد: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، 1982) .
25. عمران ، محمد عباس حنتوش . دلالات الجسد المسرحي ، (عمان: الرضوان للطباعة والنشر، 2015) .
26. غيرو ، بيار . السيمياء ، تر: أنطوان أبو زيد ، (بيروت: منشورات عويدات ، 1984) .
27. فاخوري ، عادل . علم الدلالة عند العرب - دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1994) .
28. قاسم ، سيزا ونصر حامد أبو زيد . أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة - مدخل الى السيميوطيقا ، (القاهرة: دار الياس العصرية ، 1986) .
29. الكاشف ، مدحت . اللغة الجسدية للممثل ، (القاهرة: مطابع التجارية- قلوب ، 2006) .
30. _____ . المسرح والانسان- تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008) .
31. كاظم ، حسين علي . نظريات الاخراج- دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ، (بغداد: وزارة الثقافة ، 2013) .
32. كيرزويل ، اديث . عصر النبوية ، تر: جابر عصفور ، (بغداد: مطبعة آفاق عربية ، 1985) .
33. مايرهولد ، فيزفولد . محاضرات مايرهولد في الاخراج (1918- 1919) ، تر: مؤيد حمزة ، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، 2011) .
34. المقدادي ، فيصل ابراهيم . التمثيل المسرحي ، (بغداد: مطبعة منارة ، 2011) .
35. موتوكيو ، زيامي وآخرون . مسرح (نو) الياباني- عشر مسرحيات مختارة ، تر: جميل الضحاك ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998) .
36. ميليت ، فردب وجيرالدايس بنتلي . فن المسرحية ، تر: صدقي حطاب (بيروت: دار الثقافة ، 1966) .

37. الناجي ، سعيد . المسرح الملحمي والشرق - قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية ، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، 2012) .

38. هلنتون ، جوليان . نظرية العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة ، (الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري ، 2001) .

ثالثاً: الدوريات:-

39. لودال ، جيرار . بيرس أو سوسير، تر: عبد الرحمن بو علي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد (3) ، (بيروت: مركز الانماء القومي ، 1988) .

40. هيلر، روبرت ل. . رمزية الغستوس عند بريشت ، تر: عطارذ عزيز حيدر، مجلة الحياة المسرحية ، العدد (40) ، (دمشق: مطابع وزارة الثقافة ، 1994) .