التحول الدلالي للأداء الايمائي في عروض حسين مالتوس (مسرحية ساتر ايجار انموذجاً)

علي عباس حميد
Ali Abbas Hamid
Alialsabty١٩٨٣@gmail.com

أ.د احمد محمد عبد الأمير
Prof. Dr. Ahmed Mohamed Abdel Amir
Ahmeed_pantomime@yahoo.com

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
College of Fine Arts/University of Babylon

ملخص البحث

عنى البحث الحالي بالتحول الدلالي في المسرح الصامت وتجسد ذلك في عروض حسين مالتوس المسرحية حيث ضم البحث اربعة فصول. جاء في الفصل الاول الاطار المنهجي الذي ضم مشكلة البحث والتي تحددت بالتساؤل الاتي: ما هو التحول الدلالي للأداء الايمائي في عروض حسين مالتوس المسرحية (مسرحية ساتر ايجار انموذجاً) وضم الفصل ايضاً اهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية وتحديد بعض المصطلحات. اما الفصل الثاني فقد ضم الاطار النظري الذي احتوى على مبحثين جاء المبحث الاول: التحول الدلالي: مفاهيمياً اما المبحث الثاني: أداء الممثل الإيمائي بالمسرح العالمي ، وقد خلص الفصل الى مجموعة من المؤشرات. تناول الفصل الثالث اجراءات البحث الذي ضم مجتمع البحث وعينة البحث التي اختيرت بطريقة قصدية وهي (ساتر ايجار) واداة البحث ومنهج البحث وتحليل العينة. اما الفصل الرابع فقد ضم نتائج البحث واستنتاجاته وجاء في الاخير قائمة بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: التحول– الدلالي– الاداء

Research Summary

The current research was concerned with the semantic transformation in the silent theater, and this was embodied in Hussein Malthus' theatrical performances, as the research included four chapters. The first chapter included the methodological framework that included the problem of the research, which was defined by the following question: What is the semantic transformation of the gestural performance in Hussein Malthus's theatrical performances (the play of the cover of rent as a model)? As for the second chapter, it included the theoretical framework, which contained two sections. The first topic came: Semantic Transformation: Concept and Procedures. As for the second topic: Gesture Performance and Cultural Meaning, the chapter concluded with a set of indicators. The third chapter dealt with the research procedures, which included the research community, the research sample that was chosen in an intentional way, which is (a rent cover), the research tool, the research methodology, and the sample

analysis. As for the fourth chapter, it included the results and conclusions of the research, and in the end came a list of sources and references.
Keywords: transformation - semantic - performance

الفصل الاول / الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

ينشط الفعل الادائي في مكمنات الجسد وهو ما يجعله يأخذ بعداً واسعاً عند التمرين وان اكثر دلالات ترميزية يمكن ان يستنبطها المشاهد في العرض الصامت حيث تهيمن البنى بكافة اختلافاتها وديناميتها على الاصعدة الحياتية وفي جميع مجالاتها ، الامر الذي اصبح لا سبيل الى مغادرته في وصف الاشياء ببنيتها التي تتكون منها فضلا عن ان مميزات البنية يرتبط بحركتها وعدم سكونيتها ، فهي بضمن الحياة الانسانية التي تتطور عصرا بعد عصر ويمكن القول انها تتطور جيلا بعد جيل اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار ان لكل جيل بصمته في زمنه الذي ينشأ فيه ويحمل ثقافته وامتداده ، اضافة الى كونه حلقة مهمة مابين الماضي والحاضر والمستقبل ، فكل جديد يجد وجوده من خلال قديم ، والبنية لم تكن غائبة في الفكر او الفن ، بل هي موجودة على اعتبار ان لا يوجد شيء ليس له بنية ، كاللغة والأدب والعلم والفنون كافة ، ومن خلال بنيتها يمكن تصنيفها التصنيف الذي يجعلها تعمل في مكان دون غيره. بالنسبة للأداء المسرحي الصامت وبنيته المكونة له فهي تعتمد بصورة رئيسية على الجسد وحركاته وايماءاته وماتحمله من دلالات لأنها الوسيلة التواصلية التي تختلف عما يقدم في المسرح الحواري الذي يعتمد بشكل اساسي على الملفوظ وعلى ما يأتي على لسان الشخصيات وعليه شكل الباحث تساؤله الاتي: ماهو التحول الدلالي للأداء الايمائي في عروض حسين مالتوس المسرحية (مسرحية ساتر ايجار انموذجاً)؟

ثانياً – اهمية البحث والحاجة اليه :

١– تسليط الضوء على التحول الدلالي في العرض المسرحي العراقي الصامت

٢– يهتم البحث في معرفة اليات التحول الجسدي وعلاقته ببنية العرض المتحولة مع تحولات الجسد الايمائي .

٣– وجد الباحث هناك حاجة ماسة لهذه الدراسة ، تكمن في كون موضوعه تقدم فائدة للمهتمين والباحثين في مجال الفنون المسرحية عامة ، والمشتغلين أو المختصين في المسرح الإيمائي في مؤسستنا الأكاديمية بشكل خاص ، فضلاً عن طلبة قسم الفنون المسرحية .

ثالثاً – هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى تعرَّف التحول الدلالي للأداء الايمائيي في عروض حسين مالتوس المسرحية (مسرحية ساتر ايجار انموذجاً)

رابعاً – حدود البحث :

١– الحد الزماني : للفترة من (٢٠١٦–٢٠٢٢)

٢– الحد المكاني : (العراق – بابل)

٣– الحد الموضوعي: يتحدد البحث موضوعيا من حيث التحول الدلالي للأداء الايمائي في عروض حسين مالتوس المسرحية (مسرحية ساتر ايجار انموذجاً)

خامساً ـ تحديد المصطلحات :

التحول اصطلاحاً:

يعرف التحول هو " الانتقال من صورة الى صورة ".[١] وايضا يعرف انه " تغيير يلحق الاشخاص ، او الاشياء ، وهو قسمان : تحول في الجوهر ، تحول في الاعراض . فالتحول في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة ، كأنقلاب الحي بعد الموت الى جثة هامدة ... والتحول في الأعراض تغير في الكم (كزيادة ابعاد الجسم النامي) ، او في الكيف (كتسخين الماء) ، او في الفعل (كأنتقال الشخص من موضع الى اخر) . " [٢]

التحول اجرائياً:هو قابلية الاشياء وقدرتها على الانتقال من حالة الى اخرى تكون جديدة وفاعلة ومؤثرة ومفيدة تثري الجوانب البصرية دلاليا .

الدلالة اصطلاحاً:

الدلالة "هي ان يلزم من العلم بالشيء علم بشيء اخر، والشيء الاول هو الدال والثاني هو المدلول، فأن كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية، وان كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية. وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقسم الى عقلية، وطبيعية، ووضعية. فالدلالة العقلية هي ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية تنقله من احدهما الى الاخر كدلالة المعلول على العلة والدلالة الطبيعية ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية تنقلهُ من احدهما الى الاخر كدلالة الحمرة على الخجل، والدلالة الوضعية ان يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع كدلالة اللفظ على المعنى" [٣] .

الدلالة اجرائياً: هي علامة تتوارد في الذهن من جراء علاقة ترابطية بين الدال والمدلول وهي تعبر في المسرح عن علاقة عناصر العرض ببعضها البعض مختلطة جميعاً مع اداء الممثل في بنية واحدة .

التحول الدلالي إجرائياً : وهو التغيير في الصورة المشهدية من خلال بنية أداء الممثل وارتباطها بعناصر العرض بغية الأنتقال من صورة إلى صورة أبان العرض المسرحي لتكوين وتعدد العلامات في ذهن المتلقي من خلال ثنائية الدال والمدلول .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : التحول الدلالي مفاهيمياً

أخذ مفهوم الدلالة بعداً واسعاً في الدراسات الادبية والفنية وتحول كل شيء إلى ما يدل عليه، لأن الشيء في الوجود انما هو يدل على نفسه ويعطي دلالته التي يتم ادراكه من خلالها ، إلا ان بعض الدوال قد تأخذ اكثر من مدلول وهذا شأن آخر يميز الدوال ووجودها الحياتي ويمكن القول ان الدراسات الحديثة كالبنيوية والسيمياء هي الاكثر اشتغالاً على المفاهيم الدلالية للأشياء بحيث أصبحت منظومة علاماتية يمر من خلالها كل شيء.

في القرن التاسع عشر ظهر مصطلح علم الدلالة من خلال العالم اللغوي الفرنسي (ميشال برايل ١٨٣٢-١٩١٥) والذي استخدمه في دراساته محاولات في علم الدلالة [٤]. ويرى (برايل) ان " الدلالة هي دراسة جديدة جداً إلى درجة انها لم تتلقَّ اسماً لها بعد ، وأكد على أنها تنسب في الواقع بعد تجديدها و إغنائها إلى ما يسمى بعلم المعاني [٥]. وبهذا فأن علم الدلالة هو " العلم الذي يدرس المعنى ، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى ، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى " [٦].ان الدلالة هي علاقة بين شيئين ، يدل احدهما على الآخر ، وتحصل دالة الأول على الثاني ، والدلالة " تقسم الى ثلاثة انواع " [٧] ، وهي :

١- دلالة عقلية : وهي التي يكون العقل هو سبب الدلالة فيها ، وهي مسببة عنه ، ومثال على ذلك ، وجود الدخان دلالة على وجود النار .

٢- دلالة طبيعية : وهي التي يكون الطبع هو سبب حصولها ، فهي مسببة عنه ، كاحمرار وجه الإنسان دلالة على الخجل و إصفراره دلالة على الوجل .

٣- دلالة وضعية : وهي التي يكون تواضع الناس واتفاقهم سبب تحققها ، وهي مسببة عنه ، كدلالات إشارات المرور على الطريق .

حيث ميزَّ (سوسير) الدال والمدلول " فالدال عند (سوسير) هي اللغة التي تصدر عن الإنسان بأي لغة كانت فمثلا لفظ (عصفور) هو دال والمدلول هو الصورة الذهنية التي تتشكل في الذهن عند سماعك لكلمة عصفور يتشكل في ذهنك صورة لمخلوق صغير طائر ، ويرى (سوسير) إن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية بمعنى لا توجد علاقة محددة تربط بين الدال والمدلول سواء كانت عقلية منطقية ، أو شعورية معنوية ، ففي كلمة عصفور لا يمكن أن يعني حرف العين الرأس والصاد الجناح والفاء الصدر والواو الأرجل والراء الذيل فالعلاقة ليست واضحة وإنما حكمها العرف "[٨]. حيث أن العلامة مفهوم أساسي في السيمولوجية " فالعلامة تمثل شيئا أخر تستدعيه بوصفها بديلا له ، والعلامة أو الممثل لشيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما ، بخصوص ما ، وبدرجة ما ، والعلامة إما ان تكون طبيعية ، أو عرفية ، أو اعتباطية ، أو معلله ، أو مشفرة ،

أو غير مشفرة ، وتتألف من عنصر محسوس (الدال) واخر غير محسوس (المدلول) ، وهي لا يمكن أن تدل على نفسها ، فعلامة العلامة هي ميتا علامة (علامة واصفة) " [٩]. تتميز العلامة / الإشارة / الرمز، بقدرتها التحولية والدلالية ، فهي ليست أشياء ثابتة بل هي في تغيير وانتقال وتجدد ودائمة لكفل إستمراريتها واتصالها الدلالي ، يرى (سوسير) "ان العلامة تتعرض للتغير لأنها تمتلك القدرة على الاستمرار وإبقاء كيانها. "[١٠] ويتمثل ذلك في جميع الخطابات الإبداعية كالمسرح الذي يمتاز بقدرته التحولية للدلالة الهادفة من خلال ما يملكه من عناصر دلالية (كالأزياء ، الديكور ، الموسيقى ، وغيرها) التي تكمن مهمتها في إيصال دلالات متعددة ، فقد يوحي لحنٌ ما بسمات متعددة على كافة الاصعدة. ، ويأتي ذلك متمثلاً من خلال ماتملكه العلامة المسرحية من حرية التنقل مابين المنظومات السيميائية المختلفة وتحولها من شكل إلى آخر مشتركةً مع جميع العناصر لإرسال علامة مركبة ذات معنى واحد لذلك " تعتبر تحولية العلامة وقدرتها التوليدية هي القاعدة والخاصية المميزة للمسرح" [١١] ان العرض الإيمائي الصامت هو كتلة من العلامات والدلالات التي يبثها الممثل الإيمائي من خلال حركاته الجسدية الإيمائية لغرض توصيل فكرة ما الى المتلقي وتحقيق التواصل بينهما من خلال هذه العلامات والرموز في العرض ، ويشير (رومان جاكبسون) في سيمولوجيا التواصل الذي يستند الى ستة عناصر رئيسية " وهي : (المرسل ، والمرسل اليه ، والرسالة ، والقناة ، والمرجع ، واللغة) [...] وتهدف سيمولوجيا التواصل عبر علاقتها ، و إماراتها ، و إشاراتها إلى الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي أو غير وعي . وبتعبير آخر تستعمل السيمولوجيا مجموعة من الوسائل اللغوية وغير اللغوية لتنبيه الآخر والتأثير عليه عن طريق إرسال رسالة وتبليغها إياه . كما إن التواصل نوعان : تواصل إبلاغي لساني لفظي (اللغة) وتواصل غير لساني (علامات المرور مثلا) " [١٢]. تعتبر السيمياء احد اهم الإشتغالات في أنظمة العلامات وقد نظّر لها الكثير من الأعلام ونرى أنها ذات اشتغال مباشر في التحول الدلالي والعلاماتي في المسرح اذ ان " كل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح نص الكاتب المسرحي تمثيل الممثل والإضاءة المسرحية، كل هذه الأشياء وفي جميع الحالات ترمز الى أشياء أخرى بمعنى آخر، والعرض المسرحي هو مجموعة إشارات (signs)" [١٣]. جميع عناصر العرض المسرحي وبما فيهم الممثل هم علامات متحولة في المسرح . وان التحول في ظاهر الشيء هو " تغيير مظهره من حال الى حال " [١٤] .

إن العرض المسرحي بوصفه حاملاً لدلالات متعددة وفي اشكال متنوعة تكون ذات اشتغال مرمز ومشفر بعض الاحيان " فيتولى المسرح تحويل المعنى الى رموز ليس في نطقها العلني ولكي نفهم كيف يكون هذا الشكل او الصياغة المسرحية قادراً على حمل المدلول اللغوي بين ثناياه، فأن هذا يتطلب تفسير الكيفية التي نستدل بها على الاشياء فالعلاقة متبادلة بين الخشبة وبين إنتاج وتوظيف العلامة" [١٥] . ان التحول هو امراً مفروغ منه ويحدث ذلك في المسرح بطريقة تكاد تكون بديهية " فما يظهر انه قبضة سيف في مشهد ما ، يمكن أن ينقلب الى صليب في المشهد التالي وذلك بتعديل بسيط في وضعه" [١٦]. ان التحول الدلالي عمل على تخليص المسرح من

المبالغة التي كانت سائدة فيه لزمن طويل من خلال الاختزال الذي جعل خشبة المسرح ذات مجال واسع بعد إن كانت مليئة بالديكورات والإكسسوارات والمناظر الضخمة ، فانه وبفضل التحول العلاماتي يمكن اختزال العرض إلى كرسي بسيط ، ويمكن الإشارة إلى عصا بكونها سيف أو ذراع التجذيف داخل قارب في المياه ، وبذلك تكون الاستعاضة عن وجود الشيء بكامله جعل للجوانب البصرية وجود جمالي ، وتحول المفاهيم فن الإخراج والأداء التمثيلي الصامت إلى مفاهيم حديثة بناءً على وجود مفاهيم السيمياء التي حولت كل ما على المسرح إلى علامة دالة على ما تعنيه وقد تتجاوز المعنى إلى معاني مختلفة كما مر من شأن العصا المتحولة إلى سيف ، و إلى عصا تجذيف ، وإلى سهم ، أو عمود ، وما شابه ذلك وبهذا يكون العرض قد تخلص من خلال العصا بأبعاد السيف والمجذاف وكل ما يمكن ان تتحول إليه دلالة العصا ، وكذلك جسد الممثل الذي يتحول هو الأخر من شخصية إلى أخرى ومن شكل إلى آخر [١٧] .

ان الأداء ألإيمائي في المسرح الصامت يعتمد على البنية الادائية للجسد وتحولاته الدلالية فهي وفق ذلك في حالة انتقال مستمر وعدم ثبات أثناء العرض المسرحي ، أي إنها لا تستقر على معنى دلالي واحد ، فالدلالة أو العلامة الإيمائية حاضرة وموجودة بالضرورة لأنه لا مفر من تجسيدها وتمثيلها ، وهي تظل قابلة لفك شفراتها إلا أن معناها يبقى ضمنياً داخل العلاقة المسرحية ، عندما يكون هنالك وجود للخيال فانه لا يمثل أساس الأداء الجسدي الصامت ، بل هو أحد مكونات العرض الذي يُكْون الصورة المشهدية من خلال بنية الجسد المتحولة بالانسجام مع الإيقاع وتداخل الأحداث ، حيث إن الجسد والخيال الذي من خلالهما يُخلق الوهم من مكونات الاداء الدلالي للعرض المسرحي الصامت ، لذا فان كل ذلك له أداءه داخل العرض ولا وجود لوحدوية المعنى [١٨].

إن التحول في البنية الأدائية في العرض الإيمائي الصامت لإنتاج كم من الدلالات والمعاني لتكوين الصورة الكلية للعرض اذ نجد " إن التحول هو صراع الأجزاء تتمزق علاقتها في بنية الكل لتؤسس علاقات جديدة ونظام جديد ، يكون فيه التحول واضحاً وجلياً عند وعي الظاهر من بنية المتحول ، إن هذا المتغير في البنية لابد أن يكون واعياً لدى المتلقي أو مدركاً ويكون المفهوم في صيغتهِ متضحاً وجلياً " [١٩] ، ان التحول الدلالي في الأداء الأيمائي الصامت يتدرج لينقل معنى الإيماءة وحركة الجسد الى معانٍ متعددة ، وهذه المعاني وتغيير الدلالات يقتصر على بيئة معينة أو على عصرٍ ما يقيدها الزمان والمكان [٢٠] . أن الممثل الإيمائي يقوم بالإيحاء إلى بعض الممارسات كالخوف ، والفرح ، والرغبة ،والتحايل ، وغيرها ، خلال أداءه الحركي الإيمائي ومحاكاته لهذه الممارسات من الواقع ، فنجد " كل تقليد بمعناه الحق إنما هو عملية تحول ، لا تكون بمنزلة إعادة تقديم فحسب لشيء كان موجوداً هنا من قبل . انه نوع من الواقع المتحول تثير فيه عملية التحول إلى ما قد تحول فيها ومن خلالها " [٢١] . إن العرض الإيمائي الصامت في حالة تحول مستمرة من خلال جملة اداءات الممثل الإيمائي المتحولة بدلالاتها فأن عملية التحول " تناقش التغيرات التي تطرأ على الأشياء حينما تبدأ مرحلة التنقل من حال إلى حال آخر متناقض أو مستمر له بالمفهوم والأسلوب ، ولهذه المتغيرات مسببات كثيرة تعطي الإيعاز للتحولات

بالعمل على إيجاد آفاق أخرى تمنح المجال للمتفرج حق التأويل والتحليل لجدلية الصراع لتصل إلى تعددية المعنى داخل العرض المسرحي " [٢٢] . تعد فكرة العرض الإيمائي الصامت عنصر مهم في التحول الدلالي من خلال نسج خيال الممثل الإيمائي لاستعادة الصور التي تتواءم مع فكرة العرض من خلال تحولات الأداء ، فأن " الفكرة شيء مادي ، وبين المواد والأفكار يوجد عالم الأشياء المحسوسة . والأشياء المحسوسة هذهِ هي خليط بين الموجود وغير الموجود بين الأفكار والمادة ، والفكرة بالنسبة الى الأشياء هي سبب التكوين ، فالأشياء الملموسة ماهي إلا إنعكاسلإفكار غير ملموسة " [٢٣] .

يرى الباحث انطلاقاً من فكرة العرض تكون مسؤولية جسد الممثل الإيمائي بنقل الصورة المشهدية من خلال قدرة الجسد بالتحول من دلالة إلى أخرى ، والهيئة والسلوكيات ، والأفعال وما يمثلهُ من مشاعر وعواطف ليحقق بها هدف ما ، وتتحول هذه الأفعال الى علامات ورموز تأخذ المتلقي بإنتاج دلالات ومعاني مقروءة ، وهذه الأفعال والحركات والإيماءات الجسدية تستدعي الوضوح من خلال التحول الدلالي المقنن وتبيان هيئة الشكل لسهولة التأويل عند المتلقي .

المبحث الثاني : أداء الممثل الايمائي بالمسرح العالمي

يأخذ مفهوم الاداء اشكال عديدة فالأداء في الحياة هو فعل روتيني وتلقائي ولكنه على خشبة المسرح يأخذ نواحي مختلفة لأنه قصدي يهدف إلى ايصال رسالة معينة إلى المتلقي يشترط الإتقان من قبل المؤدي على خشبة المسرح ويكون منسجماً ومتناغماً مع فكرة العرض ومع العناصر الفنية المشكلة للعرض ، لاسيما في المسرح الصامت الذي يعتمد الاداء الجسدي الصوري فضلاً عن الاختيار المناسب للعناصر الصوتية والموسيقية والبصرية الحديثة أيضاً ، فالتكوين هو عمليات تقود الممثل الى ممارسة نشاط واعي وهو أيضاً إنتاج هذا الأداء [٢٤]. فلا بد أن يتسم ألأداء ألإيمائي بالانضباط والدقة والتناغم الداخلي مع فكرة ألعرض ليستطيع أن ينقل ألواقع إيمائيا ، ويعكس ثقافة المجتمع جمالياً .

إن للأداء في العرض الإيمائي علاقات تشاركية من خلال علاقته بالمكونات المسرحية فهو ما يمثل اتحاد العناصر المسرحية وهي : الديكور ، المؤثر الموسيقي ، الإيقاع ، الحركة وإتجاهها ، الضوء ، والفراغ ، وكافة عناصر العرض ، مع الأداء ، وتعتبر هذه المكونات داعمة للأداء المسرحي الذي يرتبط بها ارتباطاً وثيقاً ، ويعد الأداء التمثيلي باعث الحياة فيها ومُكَسبُها قيمةٌ دلالية معرفية و جمالية عبر التنظيم والاتساق لتظهر بشكل منسجم ومتناسق وغير فوضوي يبعث الإحساس بالرضا والمتعة البصرية و الذهنية ، فإذا ما أراد المؤدي ايصال فكرة الغيرة أو الحقد او الحب فإن جميع هذه العناصر تعمل مع الأداء لإيصال هذه الفكرة من خلال توظيفها لهذا العمل او الهدف [٢٥]. فالإيقاع سينسجم حتماً مع الإيماءة والحركة ومع الاتجاه والكتلة في الفضاء و الفراغ ، واللون مع الأزياء والإضاءة ، وحدات ساندة في تحقيق الهدف ألإيمائي .

في العرض الإيمائي الصامت الفضاء هو ألأساس الذي يتعامل معه الممثل الإيمائي في عملية التكوين ، فضلاً عن الفكرة وتطور الأحداث فيها ، فالأداء الصامت يعتمد على التكثيف للفضاء واختزال عناصره الحسية فالمشهد ألإيمائي الصامت يرتكز على قدرة الجسد في رسم الأفعال في المساحة الخالية [٢٦]. حيث الجسد يحتاج مساحة واسعة للأداء ، فالفضاء الثابت يجعل المتلقي يتعامل مع الاداء باتجاه واحد قد يؤدي الى رتابة وملل ويحدد الاداء نحو هذا الاتجاه الواحد ، فلا بد من التحول من خلال تكثيف الفضاء والتغيير في الاحداث والاداء ليتنوع التلقي . حيث أن " الاداء المسرحي الصامت وبنيته الاساسية على انه يمثل غياب للكلمة المنطوقة ليحل محلها الجسد بكامل طاقاته مع الموسيقى او المؤثرات المساعدة ، فالأداء الصامت له دلالاته البصرية وله تأثيراته على المتلقي " [٢٧]. ان انسجام تسلسلية الحركة مع باقي المؤثرات المساعدة تُكون الصورة المشهدية من خلال رسم العلامات الدلالية في الفضاء " من خلال الاداء الحركي الذي يعتمد الايقاع وتعبيرات الوجه واوضاع الجسد التصويرية للتعبير عن مضمون الفكرة " [٢٨]. عندما يكون للصمت أداءً مؤثراً في نقل الحالة النفسية وذروة التصاعد الدرامي ، وقد يتخذ الصمت في العرض ليُكُّون تورية يراد به ايصال موقف معين ،" فهو كلام مسكوت عنه لكنه في الحقيقة اخفاء قصدي للكلام يحمل معاني ودلالات مهمة ، فهو اتصال جسدي او عبر أداء الجسد وتعبيراته من خلال تعبيرات غير لسانية ، فالأداء الصامت يمثل لغة ناطقة عبر الجسد ودلالاته " [٢٩]. إن للأداء الصامت القدرة التعبيرية والمحاكاة من خلال لغة الجسد فهو أداء يعتمد على الحركة الجمالية التي يقوم بها الممثل ، ولا تقف عند الجسد فحسب بل تذهب الى تعابير الوجه لذلك يتخذ ممثل الاداء الايمائي نوعاً من المكياج لتوضيح ملامح الوجه بدقة عالية ، وكذلك فإن الإيماءة تشير الى هذا النوع من العروض، " فكلمة (Mime) هي كلمة يونانية معناها (المحاكاة) وهي هنا نعرف ان الصمت في المسرح نشأ منذ الاغريق يقع ضمن المحاكاة التي تحدث عنها ارسطو في كتابة (فن الشعر) ، إلا ان المسرح الذي جاء في نصوص كتاب الاغريق هو الذي كان سائداً آنذاك وليس المسرح الصامت ، اذ كان النص يكتب شعراً أو كتابها هم شعراء " [٣٠]. ان جسد الممثل الايمائي له القدرة التعبيرية عن كل الأشياء ، فإيماءاته يمكن ان تنتج موسيقى من خلال إيقاع حركة الجسد وتمايله ، ومثال على ذلك ما يذكره (ديدرو) عن المؤدي الصامت مع الفيلسوف اليوناني (ديموقراط) فكان الممثل الإيمائي يؤدي قطعة مسرحية بمرافقة آلة موسيقية ، فشعر الفيلسوف (ديموقراط) بالملل وعبر عن رأيه بأن جمال الأداء كان للموسيقى أكثر من الاداء الإيمائي للممثل ، فرد عليه وقال : انظر لي وأنا أُؤدي بمفردي وبمعزل عن الموسيقى ، ثم بعدها لك ان تقول ما يحلو لك ، وعندما قدم الممثل بمفرده أداءه الجسدي عندها صرخ الفيلسوف (ديموقراط) ، (انا لا أراك فحسب بل انك تحدثني بجسدك ويديك) [٣١]. ان الأداء ألإيمائي الصامت قد عكس الحياة والمتعة الحسية عند الرومان إذ اعتمد مفهوم الاداء الصامت هنا على بنية القناع وتعدد الأقنعة ذات بنية دلالية متحولة فالممثل الصامت يرتدي العديد من الاقنعة ، فكل شخصية كان يمثلها كان يرتدي قناعها الخاص ، فكان الأداء يعتمد على خطوات واوضاع ووقفات تقليدية للجسد ، وكان يؤدي حركات تعبيرية برأسه ويديه مرافقة

لحركات الجسد كالانحناء والدوران والقفزات ، لذلك كان يتطلب هذا النوع من الاداء الى تدريبات كثيرة وبفترات طويلة وبلا توقف [٣٢]. فكان القناع أو الأقنعة المتعددة تعيق وتثقل على المؤدي آنذاك ومن خلال التطورات والتنظيرات في المجال المسرحي استعاض الممثل الصامت جسده وحركاته وايماءاته بدلا عن الأقنعة " وحديثاً اصبح لفن الاداء المسرحي الصامت اتجاهات مختلفة وعديدة ناتجة من تطور هذا الفن ، فهناك عوامل عديدة ساهمت في توطيد وترسيخ مفاهيم المسرح الصامت واداءاته واستقلاليته ، ومنها الاهتمام بالصورة المسرحية والابعاد الحركية للممثل ومحاولة التخلص من هيمنة النص المسرحي وثقله في المسرح العالمي وثم الاهتمام بالتشكيل الجسدي ولغة الجسد وقدراته الأدائية والجمالية والتعبيرية " [٣٣]. أخذت مفاهيم الاداء المسرحي الصامت بأنها حاجة ملحة وضرورية للتجديد في المسرح المعاصر وضرورة حياتية فرضتها روح العصر الحديث التي تعتمد على اللغة البصرية ، فالتوجه للجسد هو اساس فن اليانتومايم او الاداء المسرحي الصامت، الذي يعتمد لغة بصريــة حسية جمــالية تخاطب المتلقي من خلال الجسد [٣٤]. فالمسرح الصامت (المايم ، والبانتومايم) له مهمة فكرية وجمالية يقدمها للمتلقي ، يقوم على اداء محدد وملموس مبني على الحياة يتقدم ويتنامى بالانتماء الطبيعي للفن والحياة ، فهو فن يعتمد الموضوعات الحياتية والتي تعبر عن الانسان والمجتمع تمتزج بالخيال الذي يمنح الأداء الجسدي تكوينات بصرية وذهنية مدهشة [٣٥].

وبالوقوف امام فرق (كوميديا ديلارتي) في ايطاليا إذ كان على الممثل ان يؤدي بشكل قصدي سواء على صعيد الأداء الجسدي أو اللفظي ويبتعد عن الحركات العشوائية الفوضوية غير المدروسة وغير المقصودة ،وتعتمد هذه العروض على الارتجال الآني ، وسرعة البديهة ، ومرونة الجسد [٣٦]. حيث " إن الأداء التمثيلي الصامت هو آني ارتجالي معتمد على قدرة الممثل وخبرته الأدائية إذ تصبح البنى الإيمائيــة ذات دلالات معرفيــة عقليــة ارتجاليــة تركن إلى مرونــة الأداء " [٣٧].

البنية الادائية في القرن الثامن وبظهور مذاهب مسرحية عديدة رافقها تطور حاصل في بنية المجتمع ومن ضمنها فن البانتومايم الذي يتصف بالأداء الجسدي للممثل اعتماداً كلياً وقد تضمنت تلك العروض المسرحية معالجات قصصية درامية وكانت تقدم عن طريق الهزل ويعد الجسد العنصر الرئيس فيها ، يعتمد الرقص والمحاكاة الصامتة والتي تكون مصحوبة بالموسيقى والمناظر الفنية المؤثرة [٣٨] .

كان فن البانتومايم من العروض المهمة لاقت إقبال وتفاعل الجمهور، ويعد (ديفيد جاريك ١٧١٧- ١٧٧٩) الكاتب المسرحي والممثل الانكليزي من اهم المشتغلين في هذه العروض قد عمل إلى إضافة أساليب وطرق جديدة في البنية الأدائية للمثل المسرحي " اذ أصر على ابتعاد الممثل عن الطرق الكلاسيكية الادائية القديمة وان يعتمد على التلقائية الجسدية والطبيعية التي تناسب الدور المسرحي وتجعله أقرب الى الحياة بعيداً عن التكلف والمبالغة في الاداء الذي يعتمد واقعية العرض " [٣٩].

أشار الفيلسوف والكاتب المسرحي الفرنسي (دنيس ديدرو ١٧١٣-١٧٨٤) على إحساس المؤدي ، بدوره محاولاً إبعاد الممثل من الانفعال المبالغ و إيصال الرسائل بصورة واضحة فان الاحاسيس والانفعالات المبالغ بها على خشبة المسرح تصْنُع وتقنُع وهذا يعيق عنصر الإثارة والتشويق في البناء الادائي للعرض فإن دموع الممثلين يذرفها ذهنه ، أما دموع الرجل الحساس فتكون نابعة من القلب واقرب الى القلب وتلامس الجمهور أكثر [٤٠]. على الممثل ان ينشط ويتدرب على التأمل العقلي ، إن التأمل ينشط الذاكرة ويجعله يتخذ العقل وسيطاً لاستعادة المشاعر والأحاسيس بشكل متفرد و إبداعي ، ويؤكد (ديدرو) ان من النقاط الرئيسية التي تعكس إخلاص الممثلين لأداء الدور تكمن في وفاء الممثل نحو فنه [٤١]. على المؤدي أن يحفز خيالاته وينشطها من خلال التأمل وتنشيط الذاكرة لاستعارة المواقف المشهدية المناط عليه أداءها أبان العرض المسرحي .كما واتسمت البنى الأدائية في تلك العروض " نوعا من المبالغة في التعبير الوجداني الجسدي اضافة الى عنصر الغرابة الذي طغى على أغلب الأدائية لتكوين الصورة المسرحية ، وكان ذلك نتيجة الشعور الذي يكون عنصراً لازماً وهذا البعد قد يكون ذلك البعد المراد عرضه زمانياً أو مكانياً أو ثقافيا " [٤٢].

أكد (فرانسوا ديلسارت) [*]على التعبير المسرحي وقدرات الممثل القابلة للتقصي والبحث والاكتشاف والتي يمكن صياغتها بدقة وعمل على تحليل الأفكار والانفعالات واكتشاف اساليب تعبيرية تفيد الاداء التمثيلي وعمل على تقسيمها الى ثلاثة اقسام كل واحد منها يرتبط بجانب من جوانب السلوك الفيزيقية والعقلية والعاطفية ينصب على البعد البصري للجسد بحركته الواعية في فضاء العرض المسرحي لغرض تحقيق أكبر قدر من التأثير في المتلقي [٤٣] .

أشار (ديلسارت) يجب أن يكون للفنان ثلاثة أهداف لها تأثيرها على المتلقي ،الأولى هو أن يثير الاهتمام باللغة ، والثانية أن يؤثر بالفكر ، والثالثة أن يقنع بالإيماءة ، وهو يرى أن الفنان يثير الاهتمام ويؤثر ويقنع من خلال إعداد بنية أداء الإيماءة لأنها تتصل بالروح والقلب فهي تمتلك السمة الملائمة للإقناع ، لأنها الطريق الواقع للغة والفكر وإنها تؤكدهما [٤٤] .

واهتم الممثل الصامت الفرنسي (إتيان ديكرو ١٨٩٨-١٩٩١) في التمثيل الإيمائي الصامت بالشكل الفني البدني في بنية الأداء وادخل تكنيك الإكروباتك ، ويجد والرياضة البدنية وكذلك الرقص تقوم على نفس المبادىء التي يقوم عليها الأداء الحركي الإيمائي في التنظيم والانتقاء ، حيث أوجد (ديكرو) نمط جديد من خلال تكنيك الإكروباتك يتصف بالمرونة والتجدد من جراء فعل الممثل ومقدرته الإبتكارية في صياغة الحركة وإعطاءها مرونة أكثر للتجديد [٤٥].

ويرى (ديكرو) يتطلب من الممثل طاقة بدنية واسترخاء العضلات والحالة الذهنية بنفس الوقت لتعين الممثل على تجسيد الحركة مع باقي العناصر البنائية للعرض الإيمائي الصامت ، كما ويجد بأن راحة ممثل المسرح الصامت في عدم راحته ، ويحتاج للتمارين الرياضية قبل الولوج إلى التمارين المسرحية [٤٦].

ويرى المخرج والممثل الفرنسي (جان لوي بارو ١٩١٠-١٩٩٤) " إن التمثيل الإيمائي وصفياً في الأساس وليس رمزياً ، إذ أن هذا الأسلوب في التمثيل يرتبط بالواقع الفعلي ، وليس له صلة بالتعبير عن مكنونات الروح من خلال الرمز والصورة " [٤٧]. ويهتم (بارو) باللغة الجسدية الكونية التي تتوحد في الفضاء المسرحي الشامل من خلال حركات وإيماءات الجسد التي ترتبط بكل عنصر من عناصر العرض المسرحي مكونة لغة جسدية شاملة ، وفي مسرح (بارو) يكسب كل ما هو مادي و ظاهري دلالة روحية ، وان أساس مسرحه هو الممثلين وليس النص ، ولم يهتم بالديكورات ، ويستخدم الأزياء والإكسسوارات في حيز ضيق ، ويخلق البيئة الخاصة بالمتلقي من خلال استخدام مؤثرات صوتية بشرية وإيماءات إيقاعية ، وفي اغلب الأحيان يستخدم صيغة الأغاني الكورالية أو التراتيل الدينية [٤٨]. ويضيف (بارو) إن من مقتضيات الإبداع الفني ولاسيما في المسرح الصامت على الممثل أن يجعل نفسه مفهوما من قبل المتلقي من خلال رسم حركاته وإيماءاته ، وأن يجيد ملاحظة الواقع ولا يتوقف عند الحدود المظهرية بل يتجاوزها بالتأمل والتشريح لتفسيرها من ثم محاكاتها وتجسيدها بالحركة والإيماءة المعبرة والصادقة مع قدرة التواؤم مع الأجواء الداخلية والخارجية التي تنبع من الشخصية وما تحيط بها [٤٩] .

وبالإشارة إلى المخرج الفرنسي (جاك ليكوك ١٩٢١-١٩٩٩) الذي اعتمد الإخراج المسرحي على الواقعية الجسدية وشاعرية الحركة ، أراد ان يصنع من الركح المسرحي حلبة للصراع العضلي لإظهار مقومات الجسد وركز على سيميولوجية الإيماءة بالامتزاج مع السينوغرافيا ، وادخل الألعاب الرياضية العضلية البدنية في المسرح الصامت ، والاشتغال الجيد على الأقنعة ، وتدريب الممثل على الألعاب البهلوانية ، ودراسة حركات وتصرفات الناس في الأمكنة المزدحمة لتشخيصها على خشبة المسرح ، لأن الحركة والإيماءة وتحرير الخيال الجسدي للمثل هي أساس العرض المسرحي ، لأن الممثل الإيمائي الصامت يكتب بجسده في الفضاء المسرحي كما يكتب المؤلف النص على ورقة بيضاء [٥٠].

يرى الباحث إن جسد الممثل هو القلب النابض في العرض الإيمائي الصامت ، ويجب على هذا الجسد أن يكون مرناً مطواعاً لأداء الصورة المشهدية المتجددة في العرض ، وأن العاملين في هذا المجال من ممثلين ومخرجين حداثويين كان جُل اهتماماتهم بالشكل الفني البدني لبنية الأداء الجسدية من خلال التمارين الرياضية والعضلية والإكروباتك والرقص والحركات البهلوانية لأنها تعد من مقومات الأداء الصامت ، لكي يتصف الجسد بالمرونة وقدرته على ابتكار تصاميم حركية قابلة للتجديد .

مؤشرات الاطار النظري :

١- التحول الدلالي من خلال بنية اداء الممثل الصامت وتعامله مع الفضاء الرحب والعلامات السيميائية هي اساس في تكوين وتشكيل العرض المسرحي واداءات العرض المختلفة من خلال توحيد النسق الجمالي للعرض والممثل هو المحرك لتلك العلامات تشكيلياً وجسدياً لها .

٢- المعاني والدلالات في العرض المسرحي الصامت غير ثابتة ومتحولة حسب فكرة العرض المسرحي وبمايتناسب مع سياق الاداء وسياق العرض الكلي ، اي لا توجد علاقة ثابتة بين الدال والمدلول .

٣- العلامة هي شيء يحدد شيء آخر وفي العرض المسرحي الصامت لا ترتبط الدلالة بمدلول واحد بل الى اكثر من مدلول ومعنى هذا يعتمد على الاداء الجسدي وقدرته في توليد الدلالات والمعاني .

٤- بنية الاداء الايمائي الصامت له القدرة على التحول من معنى الى اخر من خلال تسلسلية الحركة والايماءة للمؤدي الصامت وتعامله مع عناصر العرض وارتباطها مع بعضها البعض ، اي ان الدوال تفقد معناها اذا ما انحل ارتباطها ببعضها .

٥- مفهوم الاتصال مع العرض الايمائي مرتبط بتأثير الدوال وحيويتها وقدرتها على التنوع والتحول الدلالي ولأوجه المعنى المحمول في تشكلها الأدائي ، كما ترتبط بما تحتويه الاشارات والرموز المبثوثة من قبل جسد الممثل وبنيته الادائية التي تتجاوز معنى الالفاظ والحركات اذ تجعل المشاهد مشاركا في انتـاج المعنى .

٦- الاداء الايمائي علامة في منظومـة العرض الصامت له القدرة على التحول ، اي التنقل من منظومة الى اخرى لتدل على شيء اخر ، تعني قـدرة الاداء على رسم الرمز داخل العرض .

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

احتوى مجتمع البحث على مجموعة من العروض المسرحية التي قدمت في مناطق متنوعة في العراق وهي مبينة في الجدول الاتي:

المسرحية	تأليف	اخراج	مكان العرض	تاريخ العرض
جندي في حلم	حسين مالتوس	حسين مالتوس	بابل–الديوانية	٢٠١٦
ساتر ايجار	حسين مالتوس	حسين مالتوس	بابل – ذي قار– البصرة	٢٠١٦
اولاد التقاطع	حسين مالتوس	حسين مالتوس	سليمانية–بغداد	٢٠١٧
مفوض عبد	حسين مالتوس	حسين مالتوس	كركوك– ميسان	٢٠١٨
الثائر نؤيل	حسين مالتوس	حسين مالتوس	بغداد–النجف	٢٠١٩
مسعف تحت التعذيب	جهاد العكيلي	حسين مالتوس	بابل–كربلاء	٢٠٢٠
السيد عامل النظافة	حسين مالتوس	حسين مالتوس	موصل–ديالى	٢٠٢١
مواطنvip	حسين مالتوس	حسين مالتوس	بابل–النجف	٢٠٢٢

ثانياً عينة البحث

اختار الباحثان مسرحية (ساتر ايجار) كعينة للبحث وذلك بطريقة قصدية وفق المسوغات الاتية:

١) تتطابق وهدف البحث

٢) المشاهدة الحية للمسرحية فضلاً عن توفرها على قرص ممغنط

ثالثاً: اداة البحث

اعتمد الباحثان على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل العينة

رابعاً: منهج البحث

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة .

خامساً: تحليل العينة

مسرحية ساتر ايجار– تأليف واخراج حسين كاظم حسين (بابل –٢٠١٦)

مسرحية مونودرامية إيمائية صامتة (المؤدي الواحد) ، تطرح فكرة الجندي المقاتل الذي شارك في تحرير مدينة الموصل من الإرهاب ، الممثل الرئيس في العرض هو المقاتل البطل المساهم في هذا التحرير وينقلها الممثل بطريقة الجسد الادائي الصامت مستخدماً فيها أسلوب الأداء الإيمائي ، حيث ان العرض المسرحي (ساتر إيجار) يتحول مابين فن (المايموالبانتومايم) وهو يتطلب استخدام الأدوات المتعلقة بحياة الشخصية في مشهد (المايم) وهنا وظف سرير الطفل (الكاروك) وإطار الصورة الذي تحول في العرض إلى رمز للطفولة المسلوبة والثورة على المفسدين والسراق . والأسلوب الثاني هو صنع الأشياء في الفراغ عبر الأيماءات الجسدية للمؤدي في المشاهد الأيمائية (البانتومايمية) . فيتطلب هذا الجمع مابين الأسلوبين التوافق والانسجام مابين النمطين الأدائيين الإيمائيين المختلفين من حيث طريقة الأداء والتوظيف التقني. كما اهتم المؤدي حسين كاظم (مالتوس) في عرض (ساتر ايجار) على اختيار أزياء تتلاءم مع الشخصية الدرامية وليس الاعتماد على الأزياء الرمزية او التجريدية كما تستخدم في عروض (البانتومايم ، والمايم) ، المعروفة (ازياء رمزية باللون الاسود والابيض) ، بل اختار الزي اليومي والمتداول في الحياة اليومية العراقية أو الشعبية . كما لم يستخدم الماكياج التقليدي المتتبع من قبل فاني البانتومايم وهو اللون الأبيض والأسود على وجه المؤدي . يمكن ان يعد هذا التنوع في المشهد الإيمائي ، تحولاً في بنية العرض الصامت من حيث التقنية والأسلوب عن البنى الأساس والمعروف في العروض الإيمائية الصامتة (المايم ، والبانتومايم) ، كما يمنح العرض تحولاً دلالياً متعدداً في بنية الأداء الصامت ومتواصلاً من بداية العرض الدرامي حتى الخاتمة ناتج عن ذلك الجمع مابين الأسلوب المجرد للبانتومايم في رسم الأشياء في الفراغ ، وتوظيف المايم من جانب ، وحضور الكلمة مع الأيماءة في فضاء العرض الأيمائي الذي اصبح صامتاً صائتاً في ذات الوقت .

وفي هذا العرض (ساتر إيجار) جاء بشخصية الشاب العاشق لبيته ووطنه الجندي المتزوج ولديه طفلة مريضة الذي تبين ذلك من خلال صوت سعال الطفلة ومن خلال تحول حركاتهُ ودلالاتها التي تبين انه يتعامل معها برقة وعطف متزايد كونها عليلة ، ومن ثم اخرج منديل فيه بقعة حمراء للدلالة على خروج دم من ابنته أثناء السعال الحاد الذي يتبين بأن الطفلة فيها مرض خطير وليس لديه ما يكفي من المال لمعالجتها ، وإيماءات وجهه التي بينت شدة الحزن على ابنته . وبذات الوقت يروم الالتحاق إلى جبهات القتال للدفاع عن الوطن وقدسيته ويعتبر الدفاع عن الوطن أهم وأسمى من كل شيء ، لأن الوطن هو الحياة وهو المجتمع وهو الأسرة برغم ما يعانيه هذا الشاب من عوز مادي ، ولكن أثناء خروجه وتوديعه لها وقبل أن يغلق الباب طلبت منه ابنته ومن خلال استخدام المؤثر الصوتي (بنبرة صوت عليل للطفلة) بأن يجلب لها لعبة أو دمية أثناء عودته من الجبهة وبتحول من حالة الحزن وفق بنية أدائية متقنة دالة على الفرح والسرور في نفسهُ من خلال ابتسامته وإيماءات وجهه الدالة على السعادة والقبول لطلبها . ثم تحولت بنية العرض بالخروج من البيت إلى الشارع وهو بحركة ينظر إلى ساعته التي بين من خلال إيماءة وجهه التي تحولت من السعادة إلى الدهشة من الوقت كونه سوف يتأخر بالوصول إلى محطة القطار فقام بالهرولة أول مرة وقريب وصوله إلى محطة القطار وسماع صوت جرس القطار من خلال المؤثر الصوتي فقام بالتفاعل معها بإيقاع منسجم وبنية أدائية متحولة من الهرولة إلى الجري السريع للحاق في القطار من ثم قفزته التي حولت المعنى الدلالي من الجري السريع إلى الصعود والمسك بالقطار من الخارج وكانت حركة رأسه وجسده المرتعشة الدالة على ذلك وكأنه فعلا فوق قطار ويرتطم به الهواء من كل جانب من خلال تغيير بنية اداء الجسد دون تغيير مضمون الفكرة وصولا إلى ساحة المعركة .

كما ان (مالتوس) في هذا العرض بحسب خطوات الاداء وتأثيرها قد اتجه في بناء الأحداث بشكل تصاعدي ، فهو يركض خلف القطار ويصعد إلا انه يرتدي ملابسه العسكرية دون ان يرتدي الخوذة ، وعند نزوله من القطار يرتدي الخوذة وينقل المتفرجين إلى فضاء الجبهة وساحة القتال وبتحول زماني ومكاني من خلال الحركات الجسدية ودلالاتها التي تعبر وبشكل دقيق وتفصيلي ، وبقوة الاداء الجسدي لممثل البانتومايم حيث يشعر المتلقي إن هنالك جنود مع الممثل البطل وهو ليس وحده على خشبة المسرح من خلال التفاعل معهم ، وهذا من مميزات البانتومايم لأنه يكون تجريدي والممثل هو يوجد الاشياء عبر خياله الخلاق ويتعامل مع الاشياء والاشخاص كما لو انهم موجودون بالفعل ، على عكس المايم الذي يحتاج الى اشياء حقيقية يتعامل معها الممثل وفي بعض الأحيان نجد إن (مالتوس) يلجأ إلى المايم لتحقيق فكرته وايصالها الى المتلقين ، إلا انه في عرض (ساتر إيجار) يعتمد على المايم من خلال المؤثرات الصوتية والاصوات التي تصدر ، فالحوارات البسيطة او صوت الاذان وما شابه ذلك ، مثل الحوار الذي انطلق عبر المؤثر الصوتي اثناء المعركة وكأن مؤجر البيت يطالب زوجة الشاب بدفع مبلغ أجار البيت لأنهم لم يدفعوا منذ فترة شهرين وان لم يقوموا بالدفع فيقوم بطردهم وأغراضهم من البيت وهذا حال فئة من المجتمع التي تعاني من هذا الموضوع (أي موضوع استئجار البيت وعدم حصول المواطن على ابسط حقوقه وهو

أن يمتلك بيت ليأويه ويستر عائلته) على مر الأزمان ، وخصوصا في فترة دخول داعش الإرهابي وجشع بعض المستأجرين التي مثلت الجزء القليل من ثقافة المجتمع ، ثم تتحول بنية أداءاته الدالة على نهاية المعركة والنصر كان حليفهم من خلال رمز النصر التي أشار بها بيده وهنا اخذ الرمز مأخذه في العرض المسرحي المستوحى من ثقافة الشعب واخذ بعدها برفع العلم العراقي من خلال تحول حركاته وإيماءاته وأداء التحية التي أوحت إلى ذلك أيضا وصوت الأذان الذي دل على رجوع الجوامع والمأذن كما كانت . ومن خلال هذا التحول انتقل من مكان المعركة إلى فرحة النصر مع أهالي المدينة ، من ثم صوت الأهازيج الجنوبية من خلال المؤثر الصوتي ودبكة الفنان حسين (مالتوس) التي دلت على(الهوسة) كما يقال لها شعبيا التي أداها بفعل حركي وبنية أدائية منسجمة مع ايقاع الأهزوجة وبتحول دلالي متقن من أداء التحية الى الدبكة العشائرية المتعارف عليها ،

وينتقل الممثل(مالتوس) ويتذكر صوت ابنته العليلة التي أوصته بجلب دمية لها إلا انه لم يمتلك النقود التي عبر عنها بحركة وإيماءة اثناء خروج بطانة جيبه فارغا ولا يوجد سوى هويته وقطعة قماش خضراء صغيرة ولكنه قام ببيع خوذته وشراء الدمية لابنته كما وعدها فكل هذا بينه حسين (مالتوس) من خلال حركاته وتحولاته وايماءاته المقننة للدلالة على ذلك ، ولكن يتفاجئ عند وصوله الى البيت بأن المرض اخذ ابنته الوحيدة مما أدى إلى وفاتها الذي بينه من خلال رفع ثوب ابيض صغير لأبنته مما يدل على الكفن ورفع إطار فارغ ويضع فيه الدمية ويهز الإطار الفارغ وكأنما يهز مهد ابنته وكأنه يقول (دللوليالولد يبني دللول) الجملة المتوارثة لدى كل العوائل العراقية، وايماءات وجهه الحزينة وصرخات إيمائية التي تبينت من دلالة الفم والشفاه وصوت الموسيقى ، وبعدها يتحول من خلال بنية اداءاته وينتفض الشاب من خلال حركاته الدلالية ورفع يده اليمنى وقبض الكف وكأنه يهتف ويدخل إلى صفوف المظاهرات بين المتظاهرين ويقودهم هو ومن خلال المؤثر الصوتي والعبارة المتداولة (بأسم الدين باكونه الحرامية) وينتهي العرض.

الفصل الرابع / نتائج البحث

أولاً : النتائج

١- التحول الدلالي لبنية العرض الإيمائي الواحد (صولومايم) تعتمد على مهارة المؤدي وقدرته على التعبير الحر والمرن من دلالة إلى أخرى ومن حالة إيمائية إلى حالة أخرى كما منح العرض منحى ذاتي تصبح التحولات الدلالية ذات أبعاد نفسية غاية في العمق ، تصبح البنية الأدائية هنا نظام علاماتي دلالي ذو معنى مبطن مقصود الأرسال لتأدية وظيفة نفسية معرفي (فردي أو جمعي) ومنفذاً للتنفيس . فالدافع النفسي في العروض الإيمائية ذات المؤدي الواحد أكثر وضوحاً لأنه المحرك الأساس لبث الإيماءات في تماشياً والموضوعات التي تطرحها.

٢- التحول الدلالي لبنية الأداء متداول ، يحتكم إلى أعراف وثقافات المجتمع لتستكمل الصورة الحقيقية في العرض الإيمائي الصامت بأبعاده (الدلالية ، والجمالية ، والنفسية) لواقع المجتمع الذي يعبر عنه أدائياً ، يحتكم إلى السياق المتداول السياسي ، والاجتماعي ، والنفسي ، وذلك لضرورة الأستمرار والتواصل الجمالي مع التجربة الإيمائية. إذ لا يمكن أن تُقدم بأساليب أدائيـة تخرق توقع المتلقي فتبدو مُغربـة أو بعيـدة عن خبرتـهِ وثقافته تماماً .

٣- اختيار الموضوع والشخصية وانسجامها في العرض مما يجعل بنية الاداء وتحولاتها الدلالية متسقة في تكوين صور مشهدية واضحة ودالة على الفكرة الرئيسة للعرض الإيمائي الصامت .

٤- من خلال حركات وإيماءات الجسد المتحولة وبالإنسجام مع مكونات العرض الإيمائي الصامت وبنسب متوازنة تجعل من البنية الأدائية لجسد الممثل أن يطرح و يقدم موضوعات شتى من خلال جسدهِ تتماهى مع فكرة العرض ، تنقل الممثل إلى أكثر من شخصية . فتجعل من الجسد ان يكون جسد رافض ، أو جسد ثوري ، أو انتهازي ، أو استغلالي ....الخ .

ثانياً : الاستنتاجات

١- تنوع الاداء في بنية العرض المسرحي الصامت المعاصر حقق تنوعاً في صورة العرض وحيويته كما منح الفنان قدراً من الحرية لاستخدام وسائل التعبير المتاحة والتنقل بين الأشكال والأنماط الأدائية بين البانتومايم ، والمايم بأنماطه المختلفة ، وفنون الرقص والسينما ، والتقنيات البصرية ، عزز من تواصلية النتلقي مع التجربة الأدائية .

٢- خبرة الفنان في العرض الإيمائي الصامت واتساقه مع باقي مكونات العرض تمكنه من إقامة تحولات جسدية وصورية أكثر قدرة في التعبير عن حالات العرض .

احالات البحث

(١) اندريه لالاند ، الموسوعة الفلسفية ، تر : خليل احمد خليل ، ج٣ ، ط٢ ، (بيروت : منشورات عويدات ، ٢٠٠١) ، ص١٤٨

(٢) جميل صليبيا ، المعجم الفلسفي ، ط١ ، (بيروت : دارالكتاب اللبناني للنشر والتوزيع ، ١٩٧١) ، ص٢٥٩

(٣) جميل صلبيا، المعجم الفلسفي، ج٢ ، (بيروت دارالكتاب اللبناني ،مكتبة المدرسة ،١٩٨٢)، ص٥٦٣.

(٤) ينظر : بير جيرو : علم الأشارةوالسميولوجيات ، تر : منذر عياشي ، (دمشق : دار طلاس للترجمة والنشر ،١٩٩٢) ، ص٢٥.

(٥) ادريس بن خويا : علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث ، ط١ ، (الأردن : عالم الكتب الحديث ، ٢٠١٦) ، ص١٢.

(٦) احمد مختار عمر : علم الدلالة ، ط٥ ، (القاهرة : عالم الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٩٨) ، ص١١.

(٧) احمد ياسين القرالة : القواعد الفقهية وتطبيقاتها الفقهية والقانونية ، (القاهرة ، الأكاديميون للنشر والتوزيع ، ب ت) ، ص١٠١.

(٨) عبدالحميد الحريري : مفهوم ثنائية الدال والمدلول عند دي سوسير ، موضوع ، (موقع الكتروني) ، mawodo٣ .com، ٢٠٢٣/١/١٠

(٩) علاء جبار مشكور : التأويل في تلقي العلامة المسرحية ، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية ، المجلد (٢٦) ، ع : (٩) ، ٢٠١٨، ص٤٦٤.

(١٠) فرديناند دي سوسير: فصول من دروس في علم اللغة العام ، تر: احمد نعيم ، (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٥) ، ص٩٣.

(١١) يندريكهونزل: ديناميكية الأشارة في المسرح ، تر: ادمير كوريه ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص٢٣.

(١٢) جميل حمداوي : سيمولوجيا التواصل وسيمولوجيا الدلالة ، الحوار المتمدن ، ع (١٨٢٠) ، ٢٠٠٧/٢/٨

(١٣) يندريكهونزل : ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق ، ص٩٧.

(١٤) جميل صلبيا : المعجم الفلسفي ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) ، ص٢٥٩.

(١٥) كولين كونل : علامات الأداء المسرحي، تر: أمين حسين الرباط ، (القاهرة: وزارة الثقافة ، ١٩٩٨)، ص١٥.

(١٦) كير ايلام : سيمياء المسرح والدراما ، تر: رئيف كرم ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ،١٩٩٢) ، ص ٢٢.

(١٧) ينظر : نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥) ، ص٦٤ .

(١٨) ينظر: جوزيت فيرال : نظرية وممارسة المسرح في ما وراء الحدود ، تر: د. جيهان عيسوي ، ط١ ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠١٠)، ص١٤٧.

(١٩) محمد احمد الزغبي : التغير الأجتماعي – بين علم الأجتماع البرجوازي وعلم الأجتماعالأشتراكي ، (بيروت : دار الطليعة للنشر والتوزيع ، ١٩٧٨) ، ص٨٥ .

(٢٠) ينظر : علي عبدالواحد : علم اللغة ، ط١، (القاهرة : نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٩١) ، ص٣١٥.

(٢١) هانز جورج جادامر : تجلي الجميل ومقالات اخرى ، تر : سعيد توفيق ، (القاهرة : منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٧) ، ص١٥٩.

(٢٢) هنادي صلاح عزت : تحولات الأداء التراجيكوميدي في عروض المسرح العراقي ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٧) ، ص٨٧.

(٢٣) م . أوفسيانكوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر : باسم السقا ، ط٢ ، (بيروت : دار الفارابي للنشر والتوزيع ، ١٩٧٩) ، ص٢٠.

(٢٤) ينظر : أمين ساعاتي : إدارة الموارد البشرية التدريب من النظري إلى التطبيقي ،(مصر:دار الفكر العربي، ١٩٩٨) ص٧٤.

(٢٥) ينظر : هربرت ريد : تربية الذوق الفني ، مصدر سابق ، ص٤٤ – ٤٥ .

(٢٦) ينظر: مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للمثل ، دراسات ومراجع المسرح ، ع (٤٤) ، (القاهرة : أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٦) ، ص١٨٦ – ١٨٧ .

(٢٧) ماري الياس ، حنان قصاب : المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص٢٩١ .

(٢٨) حفناوي بعلي : مسرح الطفل في المغرب العربي ، (السعودية : دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠) ، ص١٤٠.

(٢٩) ابو الحسن سلام : بلاغة الصمت في التعبير المسرحي ،الحوار المتمدن ، ع (٢٦٠٩) في ٤ / ٧ / ٢٠٠٩ .

(٣٠) ماري الياس ، حنان قصاب : المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص٨٧ .

(٣١) عقيل مهدي يوسف : نظرات فن التمثيل ، ط١ ، (جامعة الموصل : مديرية الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) ، ص٤٥ – ٤٦ .

(٣٢) ينظر : سمير شاكر اللبان : القناع ، ط١ ، (بابل : دار الفرات للنشر والتوزيع . ٢٠١٦) ، ص٢٦ .

(٣٣) مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للمثل ، مصدر سابق ، ص١٣٠ – ١٣١ .

(٣٤) ينظر : باريرولف : كتابات في فن التمثيل الصامت ، تر : سامي صلاح ، ط١، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان التجريبي ، ٢٠٠١) ، ص٢٦٧ .

(٣٥) ينظر : مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للمثل ، مصدر سابق ، ص١٣٢ .

(٣٦) ينظر : اوديت اصلان : فن المسرح ، تر : سامية أحمد ، ط١ ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٠) ، ص٤٤٩.

(٣٧) احمد محمد عبد الأمير : المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية ، (عمان : دار الأيام للنشر والتوزيع ، ٢٠١٧) ، ص١٩.

(٣٨) ينظر: فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب ، ط١ ، (بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨) ص١٢٦ .

(٣٩) أدوين ديور : فن التمثيل الافاق والاعماق ، ج٢ ، (القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧) ، ص٥٣.

(٤٠) ينظر: احمد شرجي : علامات الممثل عند دينيس ديدرو ، جريدة المدى، ع (٤٤٧٤) ، (بغداد : مؤسسة الاعلام والثقافة) ، ٢٠١٩/٧/٢١

(٤١) ينظر: احمد سلمان عطية : الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها في المنظر المسرحي في العراق، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، كانون الاول ، ١٩٩٦ ، ص٢٦ ، اطروحة دكتوراه غير منشورة .

(٤٢) علي جواد الطاهر : الخلاصة في مذاهب الادب العربي ، (بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ب ت) ، ص١٦ – ١٧.

(*)فرانسوا ديلسارت (١٨١١-١٨٧١) ، ولد في باريس كان معلما للصوت والإلقاء حاول ينمط آلية الحديث والإشارة خلال حياته المهنية ولكنه فقد صوته نتيجة لتمرين خاطئ عام ١٨٢٥ حيث عمل في تدريبه للمثلين على المواءمة بين النطق والإشارة ، وساهم في فن التعبير الصامت واستحدث قوانين في حركة الجسد ، وقام بتطوير طريقته ليس فقط لممثل المسرح ولكن ايضا للمغنى والراقص .المزيد ينظر : صالح الصحن : مواقف في التمثيل السينمائي ، جريدة الصباح الجديد ، Newsabah.com، ٢٠٢٢/١١/٢ .

(٤٣) ينظر : سامي على الحميد : التجريب المسرحي لماذا أو كيف ، صحيفة ألوف ، القسم الأول ، ع (٢) ، السنة الأولى ، بغداد ، السبت ٨ آيار ١٩٩٨ .

(٤٤) ينظر : مارافينشبارد لوشكي : كل شيء عن التمثيل الصامت ، مصدر سابق ، ص١١ .

(٤٥) ينظر احمد محمد عبد الأمير : الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في التمثيل الصامت ، مصدر سابق ، ص١٧٤ .

(٤٦) ينظر: احمد محمد عبد الأمير: التمثيل الإيمائي الصامت: المفهوم والتقنية الأدائية ، مصدر سابق ، ٢٠٢٣/٤/١٣ .

(٤٧) كريستوفر اينز : المسرح الطليعي ، تر: سامح فكري ، (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للأثار ، ١٩٩٤) ، ص١٧٩.

(٤٨) ينظر : كريستوفر اينز : المسرح الطليعي ، المصدر السابق ، ص١٨٣-١٨٤.

(٤٩) ينظر : سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩) ، ص١٩٠-١٩٢.

(٥٠) ينظر : جميل حمداوي : جاك ليكوك وشعرية الجسد ، مجلة ديوان العرب ، قطر ، ٢٠٢٣/٤/١٧ ، www.diwanalarab.com

المصادر والمراجع:

١- اردش ، سعد: المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٧٩) .
٢- اصلان ، اوديت: فن المسرح ، تر : سامية أحمد ، ط١ ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٠) .
٣- ايلام ، كير: سيمياء المسرح والدراما ، تر: رئيف كرم ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ،١٩٩٢).
٤- اينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي ، تر: سامح فكري ، (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للأثار ، ١٩٩٤) .
٥- باريرولف : كتابات في فن التمثيل الصامت ، تر : سامي صلاح ، ط١، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان التجريبي ، ٢٠٠١) .
٦- بعلي ، حفناوي: مسرح الطفل في المغرب العربي ، (السعودية : دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠)
٧- بير جيرو : علم الأشارة والسميولوجيات ، تر : منذر عياشي ، (دمشق : دار طلاس للترجمة والنشر ،١٩٩٢) .ادريس بن خويا : علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث ، ط١ ، (الأردن : عالم الكتب الحديث ، ٢٠١٦).
٨- ترحيني، فايز: الدراما ومذاهب الأدب ، ط١ ، (بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨) .
٩- جادامر ، هانز جورج: تجلي الجميل ومقالات اخرى ، تر : سعيد توفيق ، (القاهرة : منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٧) .
١٠- الحريري ، عبدالحميد: مفهوم ثنائية الدال والمدلول عند دي سوسير ، موضوع ، (موقع الكتروني) ، mawodo٣ .com، ٢٠٢٣/١/١٠
١١- حمداوي ، جميل: جاك ليكوك وشعرية الجسد ، مجلة ديوان العرب ، قطر ، ٢٠٢٣/٤/١٧ ، www.diwanalarab.com
١٢- حمداوي، جميل: سيمولوجيا التواصل وسيمولوجيا الدلالة ، الحوار المتمدن ، ع (١٨٢٠) ، ٢٠٠٧/٢/٨
١٣- الحميد ، ينسامي على: التجريب المسرحي لماذا أو كيف ، صحيفة ألوف ، القسم الأول ، ع (٢) ، السنة الأولى ، بغداد ، السبت ٨ آيار ١٩٩٨ .
١٤- ديور ، أدوين: فن التمثيل الافاق والاعماق ، ج٢ ، (القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧) .

١٥- ريد ، هربرت: تربية الذوق الفني ، مصدر سابق .
١٦- الزغبي ، محمد احمد: التغير الأجتماعي – بين علم الأجتماع البرجوازي وعلم الأجتماعالأشتراكي ، (بيروت : دار الطليعة للنشر والتوزيع ، ١٩٧٨) .
١٧- ساعاتي ، أمين: إدارة الموارد البشرية التدريب من النظري إلى التطبيقي ،(مصر:دار الفكر العربي، ١٩٩٨) .
١٨- سلام، ابو الحسن: بلاغة الصمت في التعبير المسرحي ،الحوار المتمدن ، ع (٢٦٠٩) في ٤ / ٧ / ٢٠٠٩ .
١٩- سوسير ، فرديناند دي: فصول من دروس في علم اللغة العام ، تر: احمد نعيم ، (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٥) .
٢٠- شرجي ، احمد: علامات الممثل عند دينيس ديدرو ، جريدة المدى، ع (٤٤٧٤) ، (بغداد : مؤسسة الاعلام والثقافة) ، ٢٠١٩/٧/٢١ .
٢١- صليبيا جميل ، المعجم الفلسفي ، ط١ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني للنشر والتوزيع ، ١٩٧١) .
٢٢- صليحة ، نهاد: المسرح بين الفن والفكر ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥) .
٢٣- الطاهر ، علي جواد: الخلاصة في مذاهب الادب العربي ، (بغداد : وزارة الثقافة والاعلام ، ب ت) .
٢٤- عبد الأمير ، احمد محمد: التمثيل الإيمائي الصامت: المفهوم والتقنية الأدائية ، مصدر سابق ، ٢٠٢٣/٤/١٣ .
٢٥- عبد الأمير ، احمد محمد: الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في التمثيل الصامت ، مصدر سابق .
٢٦- عبد الأمير ، احمد محمد: المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية ، (عمان: دار الأيام للنشر والتوزيع ، ٢٠١٧)
٢٧- عبدالواحد ، علي: علم اللغة ، ط١، (القاهرة : نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٩١) .
٢٨- عزت ، هنادي صلاح: تحولات الأداء التراجيكوميدي في عروض المسرح العراقي ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٧) .
٢٩- عطية ، احمد سلمان: الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها في المنظر المسرحي في العراق، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، كانون الاول ، ١٩٩٦ ، ص٢٦ ، اطروحة دكتوراه غير منشورة .
٣٠- عمر ، احمد مختار: علم الدلالة ، ط٥ ، (القاهرة : عالم الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٩٨) ، ص١١.
٣١- فيرال ، جوزيت: نظرية وممارسة المسرح في ما وراء الحدود ، تر: د. جيهان عيسوي ، ط١ ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠١٠).
٣٢- القرالة ، احمد ياسين: القواعد الفقهية وتطبيقاتها الفقهية والقانونية ، (القاهرة ، الأكاديميون للنشر والتوزيع ، ب ت) .
٣٣- الكاشف ، مدحت: اللغة الجسدية للمثل ، دراسات ومراجع المسرح ، ع (٤٤) ، (القاهرة : أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٦).
٣٤- كونل ، كولين: علامات الأداء المسرحي، تر: أمين حسين الرباط ، (القاهرة: وزارة الثقافة ، ١٩٩٨).
٣٥- لالاند اندريه ، الموسوعة الفلسفية ، تر : خليل احمد خليل ، ج٣ ، ط٢ ، (بيروت: منشورات عويدات ، ٢٠٠١)
٣٦- اللبان ، سمير شاكر: القناع ، ط١ ، (بابل : دار الفرات للنشر والتوزيع . ٢٠١٦) .
٣٧- لوشكي ، مارافينشبارد: كل شيء عن التمثيل الصامت ، مصدر سابق .
٣٨- م . أوفسيانكوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر : باسم السقا ، ط٢ ، (بيروت : دار الفارابي للنشر والتوزيع ، ١٩٧٩) .
٣٩- مشكور ، علاء جبار: التأويل في تلقي العلامة المسرحية ، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية ، المجلد (٢٦) ، ع : (٩) ، ٢٠١٨ .
٤٠- الياس ، ماري، حنان قصاب : المعجم المسرحي ، مصدر سابق .
٤١- يندريكهونزل: ديناميكية الأشارة في المسرح ، تر: ادمير كوريه ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧).
٤٢- يوسف ، عقيل مهدي: نظرات فن التمثيل ، ط١ ، (جامعة الموصل : مديرية الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٨).