سيمياء الحركة للشخصية الدرامية في المسرح الصامت وعلاقتها بنظرية فينر نص (هرم الصمت السداسي) انموذجا

أ.م.د اسيل عبد الخالق محمد
A.P.D. Aseel Abdul Khaleq Muhammad
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
aseel1973khaleq@gmail.com

ملخص البحث:

تشكل الحركة احد ادوات العمل المسرحي بوصفه العنصر الظاهر لدية ويستطع من خلالها ايجاد علاقات تواصلية ،وتلعب الحركة دورا مهما في العرض المسرحي بشكل عام يعتمد على الطاقة الجسدية التي يمتلكها والقدرة على تحريك بشكل منتظم وسلس، تضم البحث اربع فصول احتوى الفصل الاول على مشكلة البحث والاهمية والهدف وحدوده وتحديد مصطلحاته، وشمل الفصل الثاني على مبحثين كان المبحث الاول يمثل سيمياء الحركة فيما تمثل المبحث الثاني بالمسرج الايمائي وتطبيق نظرية (فينر) وتضمن على اهم مؤشرات الاطار النظري وجاء الفصل الثالث يتضمن على مجتمع البحث التي كانت ذات العينة واحتوى على منهج البحث ومن ثم تحليل العينة وجاء الفصل الرابع متضمنا النتائج والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: السيمياء، حركة، العلاقة، النظرية

Abstract:

Movement constitutes one of the tools of theatrical work as the apparent element for him through which he can find communicative relationships, and movement plays an important role in theatrical performance in general depending on the physical energy he possesses and the ability to move regularly and smoothly. The research includes four chapters. The first chapter contains the research problem and importance And the goal and its limits and defining its terminology, and the second chapter included two topics, the first topic represented the semiotics of movement, while the second topic represented the pantomime and the application of the (Wiener) theory, and included the most important indicators of the theoretical framework, and the third chapter included the research community that was the same sample and contained the research method and then Sample Analysis The fourth chapter included the results and conclusions.

Keywords: semiotics, movement, relationship, theory

الفصل الأول: الاطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث:

تعتمد الحركة المسرحية على الارتباط بين الطبيعة الفسيولوجية من ناحية والتشكيل الجمالي من ناحية اخرى ، وعد التمثيل حالة انسانية تعتمد على الخيال فبدونه لا يستطع ان يؤدي الفعل الذي يتضمن حركة الجسد التي يتم استلام اشاراتها، فالمخرج الذي يهندس الحركة التي تكشف عن الشخصية الدرامية وتعطي معلومات عنها، وتساعد حركة الشخصية الدرامية على حفظ دورها لأن المتتاليات الحركية تسير اكتساب المتتاليات اللفظية المرتبطة بها ايظا لان الحركة المعروفة المكررة تساعد على تنشيط الذاكرة وهذا ما اوصى به (مايرهولد) الممثل عند حفظ دوره في العرض انما يوكد اهمية الحركة عند حفظه الدور.

اي ان (مايرهولد) اعطى اهمية كبرى للمسرح الصامت فعد الكلمات ليست كل شيء ولا تقول كل شيء ولابد ان يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية ولا تكن هذه الحركة ترجمه للكلمات، ويعتمد التمثيل الصامت على الحس الجمالي والبصري والايقاع الزمني والمساحة المكانية والايماءة والحركة يقوم به شخصية واحدة او اكثر لتمثيل عمل كامل، ومن هنا وجدت الباحثة مبررا لمشكلتها والتي تمثلت بالتساؤل الاتي (ماهي الجماليات السيمائية لحركة الشخصية الدرامية في المسرح الصامت؟ ومدى العلاقة بنظرية (فينر)؟

ثانيا: اهمية البحث

١. يقدم البحث وصفا للعلاقة بين سيميائية الحركة للشخصية الدرامية في المسرح الصامت وفاعليتها بنظرية (فينر)
٢. تكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على سيميائية حركة الشخصيات الدرامية في المسرح الصامت وعلاقته بنظرية (فينر).
٣. يفيد الدارسين والباحثين وطلبة وكليات معاهد الفنون الجميلة في مجال الحقل المسرحي وتعريفهم بسيمياء الحركة.

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى تعرف سيمائية الحركة للشخصية الدرامية في المسرح الصامت وعلاقته بنظرية (فينر)

رابعا: حدود البحث:

١ الحد الزماني: (٢٠٠٤).
٢ الحد المكاني: العراق.
٣ الحد الموضوعي: دراسة سيميائية الحركة للشخصية الدرامية في المسرح الصامت وعلاقته بنظرية (فينر).

خامسا: تحديد المصطلحات:

السيمياء :

لغة:

عرفها ابن منظور على انها: "العلامة مشتقة من العلم (سام) الذي هو مقلوب وسم وهي في الصورة (فعلى) يدل ذلك على قولهم: سمة، فإن اصلها: (وسمى) ويقولون: (سيمى) بالقصر، وسيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون: (سوم) اذا جعل (سمة): سوم فرسه، اي جعل عليه السمة، وقيل: الخيل المسومة، وهي التي عليها السيمة، والسيمة هي العلامة"(١).

اصطلاحاً: عرفها ابن سينا بأنها: "علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الارضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو ايضا انواع"(٢).

وتعرف السيمياء ايضا تحويل العلوم الانسانية اللغة والادب والفن من مجرد تأملات وانطباعات الى علوم بالمعنى الدقيق للكلمة من خلال انساق في العلامات تكشف عن الابنية العميقة التي تنطوي عليها(٣).

الحركة: تعرف الحركة بانها " طاقه تعبيرية كامنه في الجسد البشري وصفه جامعة لكل الحركات التي يمكن للجسد البشري ان يؤديها،وتصبح تجلياته العقلية المنوعه التي تشمل الايماءات هي وحداتها المعبرة والمعادل الحركي للكلام "(٤).

وبتعريف اخر تعرف بانها " لغة تستخدم في فعل ابداعي يتم فيه خلق معان جديده تكمن ماهية الحبكة بوصفها تلك القدرة على التغيير وابداع معان مضمره، الحركة المباشرة الاشارية (الايمائية) تسند المعنى بطريقه ايمائية معبره"(٥).

العلاقة:

اصطلاحا: وهي بالكسر كعلاقة القوس والصوت ونحوهما وتستعمل في المحسوسات بالفتح لعلاقة الخصومة والمحبة ونحوهما وتستعمل في المعاني وفي اصطلاح المنطقين؟ وبالفتح وتربط بين موضوعين واكثر او هي خاضعة بموضوع مرتبط بموضوع اخر (٦).

النظرية:

اصطلاحا: مجموعة من البنى والمفاهيم المتفاعلة والتعاريف والافتراضات والقضايا التي تمثل وجهة نظر منتظمة لتفسر ظاهرة منتظمة والتنبؤ بها من خلال ايحاء وعلاقات بين متغيرات لهدف تفسيرها وفهمها(٧).

التعريف الاجرائي:

سيمياء الحركة لشخصية المسرح الصامت: قابلية الشخصية الدرامية على القيام ببعض الحركات الرياضية (السبرنتيكية) والحيوية والآلية داخل النص المسرحي والتي تكشف عن علامات وتأويلات تجذب القارئ لفهمها بصورة دقيقة وموضوعية.

الفصل الثاني: الاطار النظري

سيمياء الحركة

تعد الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وتحويل النص المسرحي من الصورة الحوارية الى صوره نابضة بالحياة وإيصالها بأفضل الطرق، مستعيناً بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث من جهة، وبالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية والاجتماعية والنفسية) من جهة أخرى، لتصوير معطيات فكرية وفنية وجمالية تكون الأساس في مد الجسور بين العرض والمتلقي. إذ تتوافق الحركة مع أغراضها التي تحركت باتجاهها، سواء أكان هذا التحرك عمداً أم تلقائياً، فالهدف من الحركة يرتبط بمعطيات الشخصية المرسومة بما يتلائم ومرجعياتها داخل النص إذ ليس هناك من يكشف عن مضمون المسرحية ولغزها اكثر من الحركة والإيماءة فمن الممكن للمرء إذا أراد، ان يختفي أو يتوارى خلف الكلمات أو اللوحات أو التمثيل أو غيرها من أنواع التعبير الإنساني، ولكن في اللحظة التي يتحرك فيها ينكشف المرء وتبدو حقيقة الشخصية واضحة المعالم: (خير/ شر/ خبث/ [٨]) فالحركة هي حاملة المشاعر والمعاني إذ لا يمكن ان نتجاهلها بأي شكل من الأشكال، وهي صورة حقيقية سواء تواجدت مع الفعل أو مع رد الفعل، وهي فلسفة متكاملة تناقش موضوعاً متكاملاً، فأية فلسفة تنبثق من الحركة سوف تحدد فلسفة العرض وبغض النظر عن اتجاهات ومذهبيات أو أساليب ومناهج تلك الفلسفة، كانت أم طبيعية، رمزية أو تعبيرية، لأن المسرح بطبيعته يحتاج الى تحليل كبير للشفرات المتولدة منه، وأننا قد لا نحتاج الى جميع الحركات أو لهذا الكم الهائل بل نحتاج للوصول الى نموذج حقيقي تعبر عن تعددية الفعل وردوده لإيصال تلك الأفكار بأساليب متعددة.[٩].

إن الحركة على المسرح في تغير دائم ولا يمكن بطبيعة الحال حصرها وفق المفاهيم الطبيعية ونقلها نقلاً ايقونياً، أي بمعنى ان تكون ذات وظيفة رسمية محددة أو أحادية الجانب، إذ تعاملت بعض الاتجاهات الإخراجية مع الحركة على أساس انها مدلولات طبيعية وبهدف تقريبها من الواقع لتفادي السقوط في فخ المبالغة التي تبعدها عن المألوف فتصبح عندئذ حركات غير مألوفة. ويمكن استخدام هذا الأخير قصدياً في المسرحيات اللامعقولة، مع مراعاة الانتباه لأن لا تفقد معناها لتصبح حركات عشوائية، لأن الحركات إذا فقدت معناها ومشاعرها ستؤدي بالمتلقي الى التشتت والتخبط وتقطع ذلك الخيط الشفاف الذي يربطه بالعرض و"بالرغم من وجود حركات مطلقة كثيرة في الواقع فأن هناك حركات تقود العلاقات المتبادلة بين الشخصيات نحو هدف من الأهداف.. لأن جميع الأفكار النابعة من المسرحية يؤمَنُ وصولها عن طريق الإيماءة والحركة، حتى وأن كان الحوار سمة بارزة فيه، لأن مسرحيات الأفكار لا يمكن لها ان تمد جسور الفهم والتلقي إلا عن طريق الحركة والإيماءة فاستخدامهما كوسيلتين صادقتين للفكرة وإيصال معانيها المطلوبة. ويمكن استغلال الواقع كمنطلق إذ ما ينطبق على الكون يمكن ان ينطبق على المسرح أي أن التغييرات التي تحصل في الكون لا تتأثر بتغييرات في جوهر الذرات بل

في حركتها وتغير ترتيبها بالنسبة لبعضها، فالشخصيات في المسرح لا تتوضح من خلال التغييرات والتحولات، إنما تتوضح من خلال حركة الشخصيات وتغيير ترتيبها على المسرح بالنسبة لبعضها البعض(١٠).

فالحركة هي عملية الانتقال بالجسم أو أي جزء من أجزائه سواء كان ذلك تقدمه او تأخره وفـي الزمان والمكان المحددين وللحركة جانبين: احدهما ايجابي والآخر سلبي، ولكل واحد منهما دلالاته..

وكما قلنا لا يجوز ان تكون الحركة اعتباطية لان لكل حركة تبريرها فلا يجوز الانتقال من موقع الى اخر دون إقناع المتلقي بتبرير ذلك الفعل تبريرا موضوعيا لا مزاجيا او كيفيا كما يفعل الكثير. وللحركة أسبابها المتعددة منها ملء الفراغ، توحيد العناصر البصرية والحركية، كما إنها لا تأخذ اتجاها واحدا فأما ان تكون مباشرة اي تأخذ مستوى واحد او تكون غير مباشرة، ولكل منها معنى ومدلول معين. تقاس الحركة بالزمن المستغرق لانجازها حيث تكون سريعة تأخذ وقتا اقل وتكون بطيئة تأخذ وقتا أطول وخلال حركة الشخصية نراها تمر بسلسلة من التوترات والاسترخاءات ففي الاولى تخزن الطاقة الحركية وفي الثانية تتحرر الطاقة الحركية، وهناك انواع عديدة للحركة كل نوع له أسبابه ومبرراته واتجاهه وأسلوب توظيفه خلال الفعل المسرحي، فمثلا الحركة التي تقوم بها الشخصية تكون إلزامية، ففي حالة تخلفها عن القيام بها وتنفيذها يؤدي ذلك إلى توقف العرض المسرحي، حيث تفرض هذه الحركة من قبل المؤلف وتكون ضمن رؤيته التأليفية. ونضرب على ذلك مثال لإحدى المسرحيات العالمية كمسرحية (عطيل) فمثلا يسقط المؤلف شكسبير المنديل من عطيل على الأرض مستهدفا من وراء ذلك التقاطه من قبل ايميليا حتى يصل بين متناول يد ياغو، الذي يساعده في تحقيق مؤامرته حينما يسلم المنديل إلى عطيل، إذن ان التقاط المنديل هو إلزام من قبل المؤلف شكسبير على اميليا لكي يستمر الحدث الرئيسي للمسرحية بالتنامي(١١).

اما الحركة الشعورية فإنها تكون نابعة عن شعور معين فأما ان تكون باتجاه الشخص الذي نحبه او نرغب به او عن الشخص الذي نكرهه ولا نريده وتكون نحو الشخص في حالة فرض راي معين او فكرة معينة. اما الحركة التقنية تقوم بها الشخصية للمساهمة في تكوين او تشكيل الصورة او لخلق التوازن في الصورة او التضاد فيها.

ولهذه الحركة أشكال معينة كل شكل له مدلوله.. قوته وضعفه.. سرعته وبطئـه.. فمثلا الاستقامة في الحركة تدل على المباشرة والتصميم اما الانحناء فتدل على الالتواء وعدم الرضا والزوغان أما الانكسار أو الحركة المنكسرة فتدل على عدم الاستجابة وعدم المباشرة وجميع هذه الأشكال الحركية تكون ثقيلة او خفيفة، تكون ثقيلة عندما تكون الطاقة مخزونة، وتكون خفيفة عندما تكون متحررة او تكون سريعة او خفيفة بمعنى كم تستغرق للزمن المعين، وهناك الحركة العمودية زائدا الحركة الأفقية فالأولى تدل على الشموخ والارتفاع والقوة والهيمنة والثانية عكسها. ويفضل هنا العمل بنظام المثلثات لان في ذلك عمق وهناك قيم كثيرة للحركة نذكر منها أنها تعبر عن المشاعر وعن بناء الجو الذي يساهم مساهمة كبيرة في تصعيد الحدث المسرحي، كذلك أنها تعبر عن الصبغة المحلية، وللحركة فوائد كثيرة نذكر منها أنها تسند الحوار وتحافظ على إيقاع المسرحية والجو

العام لها. أخيرا أقول أن الشخصية الرئيسية في المسرحية تتحرك للوصول إلى الهدف المنشود حينما تصطدم في صراعها مع الشخصيات الأخرى فتضطر للتحرك سلبا وإيجابا، ان المسرحية الناجحة يكون فيها الصراع بين قوتين متكافئتين مرة ينتصر فيها البطل ومؤيديه ومرة ينتصر الخصم وحلفاءه حتى تبلغ المسرحية مرحلة الذروة وهكذا لحين إعلان الستار انتهاء العرض المسرحي(١٢).

لقد تراجع دور الكلمة على المسرح، بعد أن كانت الدعامة الأساسية له، ذلك أن المسرح كان يسيّرهُ النص والاعتماد على خطابه الأدبي، دون حذف أو اختزال أو تلاعب، وقد غيب الجسد وحركته، أزمنة طوال، حتى جاء الوقت الذي بدأ فيه الاهتمام بالحركة وانبثقت من هذا عروض البانتومايم والكوريغراف والباليه وغيرها من العروض التي تعتمد الجسد كلغة تعبيرية. فالشخصية استطاعت من خلال الحركة أن تحقق خطاب بصري. تجسدها الشخصية لا يتحدد ضمن نسق معين، إنما ينطلق نحو الاكتشاف في جغرافيا الجسد، واللعب في تضاريسها المكتشفة وضمن أنساق جديدة من الحركة، لكن هناك حدوداً مرسومة لها، تميزها عن سواها من الشخصيات، رغم أن هناك تشابه في الأفعال والسلوكيات بين الشخصيات، والشخصية تجهد نفسها باحثة عن شيء يميزها عن الآخرين، ويتم ذلك عبر الجسد.

إن مفهوم جسد الشخصية ثابتاً في جميع الأنواع المسرحية، إذ إنه يتطور، ويتحول ويتغير، وفق ما يلحق به من تطورات تجري على احداث المسرحية، ومع تطور القوانين الاجتماعية في الحياة. يقول باربا: " الجسم في حالة حياة يمدد حضور الشخصية وإدراك المشاهد. إنه لا يعني وجود شخص حاضر أمامنا ولكن تغييراً مستمراً وتفتحاً يتم تحت أبصارنا. إنه جسم في حالة حياة. لقد تم تحوير الطاقة المتدفقة أثناء سلوكنا الاعتيادي لتصبح مرئية بصورة غير متوقعة"(١٣).

والحقيقة التي تؤكد أن للجسد خصوصية تميزه بتكرار من شكليات منمطة، وسلوكيات يكتسبها من المجتمع والبيئة التي يعيش فيها. فللمجتمع تأثير واضح لأسلوب التعامل مع جسد الشخصية، أو على الفن بشكل عام، لكن الاختلاف يحدث إذا دخل هذا الجسد في بودقة الإبداع والتعبير الفني، ويكون أكثر وضوحاً في أعتلائه الخشبة، وتقمصه للشخصية الدرامية، حينما تبغي تجسيد شخصية درامية فلابد أن يقرأها بعمق السلوك والتصرفات والمشاعر والانفعالات، أي بشكل كامل من خلال تحقيق دراسة أبعاد الشخصية، التي قد يجد مثيلتها في الواقع، حيث إن جسد الشخصية تتراكم فيها تقنيات فسلجية قد استمدتها، سواءٌ كان يعيها أو لا يعيها فهي تعبر عن مجمل ثقافته الذاتية، "وان كبار الشخصيات الدرامية في الغرب تحصل على تكنيكهم من خلال التجربة الشخصية الطويلة في ميدان العمل، وليس من خلال ايجاد اسلوبهم الخاص ضمن التقاليد السابقة لهم" وعليه فإن الشخصية قد استمدت التقاليد والتصرفات من التجربة الذاتية ومن المجتمع الذي تنتمي إليه. وتعبر من خلال هذا في أدائها للادوار المسرحية، إنما هو في الحقيقة يعبر عن ثقافة الجماعة التي ينتمي إليها، وهو ما يعبر عنه أداؤه الطبيعي. إذن لا يمكن أن نتعرف على جسد الشخصية بمعزل عن مفهوم هذا الجسد وفلسفته

ضمن الحضارة التي تنتمي إليها، أو تاريخها الطويل المفعم بالمعتقدات التي تتحكم بسلوكيات وذوق وأفراد مجتمعه، الذي يشكل نمطاً من العلاقات بين المجتمع الواحد.

اعتمد المسرح في العالم اعتماداً كلياً على حركة الشخصيات الدرامية، فهي اللغة التي يفهمها العالم في كل مكان، وصارت لها قوانين وأنظمة تعمل على أساسها، فجسدها يشكل المساحة الواسعة في الابداع المسرحي، ويصبح هو العالم إذا جاز لنا التعبير. "ان تقاليد الشخصية الدرامية استندت الى خبرة تاريخية لصياغة هذه اللغة الجسدية واللغة الكلامية منذ فرونيخوس وثبس وحتى روسكيوس الكوميدي ونظيره التراجيدي "ايزوبوس" وحتى عصر النهضة"(١٤). ففي عصر النهضة، كانت الحركة انعكاساً لما تقوله الشخصية. فلم يكن الأعتماد على الجسد بوصفه أداة تعبيرية، وإنما أعتمد على حسن الإلقاء وفخامة الصوت بالدرجة الأولى. وقد برز مسرح كان مغاير لما هو سائد في هذه الفترة، اعتمد الحركة بشكل أساس، كما في المسرح الشعبي، الذي اعتمد الرقص والإيماءة والارتجال.

ترى الباحثة ان الحركة هي أساس التمثيل وما تترجمه هذه الحركة من ديناميكية للشعور النابع من الشخصية، والنظر إلى هذه الحركة بكل أبعادها، وبعلاقاتها سواء مع الفضاء المسرحي وبكل ما يحيط بها، وبعلاقتها بحركة أجساد الآخرين. لقد استطاعت الأفكار، ومجمل النظريات سواء التي جاءت عن تجارب، أو كانت نظريات مجردة، فهي تصب باتجاه العمل الفني، والارتقاء به إلى مرامي التعبيرية الدرامية، دون أن تلغي أو تزيح ما هو كلاسيكي بشكل نهائي، من خلال الجمع بين أشكال الرقص وحركة الجسد على المسرح، وفي الوقت نفسه استطاعت أن تخلق شكلاً هجيناً، ليس مسرحاً خالصاً، ولا رقصاً خالصاً، وهو نوع من الفنون تخص الحركة الجسدية والرقص التعبيري. وقد تنوعت توجهات مسرح الجسد. بين مسرح يرفض الكلام أو يكون الكلام فيه تعويذة أو رقية سحرية أو نوعاً من الصراخ والأصوات غير المفهومة.

المبحث الثاني: المسرح الصامت وتطبيق نظرية (فينر)

(البانتومايم) او الصمت ليس لغة مجاورة للغة التصويت وانما جزء من اللغة نفسها، اي ان اللغة هي حيز صوتي قائم على بنتيتي الظهور والغياب ،اي ان التمثيل الصامت قائم على " اداء التمثيليات بلا كلمات ،والاعتماد على التعبيرات الصامتة من خلال حركة الجسد او المواقف الصامتة في المسرحيات"(١٥).

البانتومايم مسرح او نص لا تغيب اللغة فيه فهي مجموعة من القراءات المتلاحقة والمفعمة بالدلالات القائمة على حركة اليدين التي ترشح فهما يحيل على معان معروفة وكذلك حركة الارجل التي يمكن تحليل طبيعة تشكلها في النظر ، فضلا عن تعبيرات الوجه الحاجبين والعينين والانف والفم تشكل مجتمعة ومنفرده لغة يمكن فهمها وتأويلها والاتفاق على دلالاتها، وحركة الرقبة التي تطول وتقصر وتدور وتميل وتنحني تبعا لما تريد ان تقول لغة (الصمت)(١٦).

ان المسرح الصامت هو اداء حركي جسدي يكون فيه الجسد المحرك الاساسي بحركاته واشاراته وايماءاته ، فالشخصية الايمائية يستطيع تكوين اشياء في الفراغ او في فضاء المسرح ويضع لها ثقلا يتعامل

معه في ذهن المتلقي فهو بتلك الايماءات والاشارات والحركات يخلق في ذهن المتفرج صورة غير موجوده في الاصل .

ان الحركات الايمائية او البانتوميم هو نوع من التمثيل الصامت المؤدي من قبل فنان او مجموعة فنانين يعرض الافكار والمشاعر والآراء عن طريق الحركة الايمائية للجسم وان اصل كلمة ايماء هو الانبهار أي التقليد، وله تاريخ وعرف هذا النوع من الفن عند القدماء المصريين فعندما كان الملك لا يحضر المعركة يقوم بهلوانات البلاط بالتمثيل الصامت امام الملك ويشرحوا له المعركة عن طريق تأدية حركات تقليد ورقصات ،وعرق كذلك عند اليونانيين الذين طوروه من خلال الاحتفالات الدينية والطقسية المتعارف عليها اذ كانت الاجساد المتحررة تشكل اللبنة الاساسية للمسرح.

أي ان البانتوميم فن درامي يترجم الفعل الحركي الى معنى مرئي في قصة او موقف كوميدي او هزلي ويقدم كعمل مستقل مستغلا ادوات جسد الشخصية للتعبير عن حاله مدركة بدلالات الحركة(١٧).

ترى الباحثة هنالك بعض الميزات الني يتصف بها المسرح الصامت تمثلت بالاتي :

١ يصحب البانتومايم الخيال الابداعي الذي يوقظ اللذة الجمالية .

٢ يساعد البانتومايم على فهم الموضوع وتطوره .

٣ يفهم اجداث الموضوع ويساهم في التعبير عن فهم المشاعر وحالاتهم النفسية المجسدة في الشخصية .

٤ المسرح الصامت مشهد متكامل العناصر.

للمسرح الايمائي البانتومايم انواع منها ما هو مايم حرفي وهو الاكثر شيوعا واستعمالا في مسرح الكآبة والملهاة ولها ستة انواع تمثلت بالاتي :(١٨)

١ التركيز حول الحبكة

٢ الشخصية المركزية المحورية راسمت المعاني رسما جسديا حركيا

٣ الصراع والنزاع

٤ تصميم حركات جسدية لخلق الايهام

٥ الوضوح

٦ ممتع بصريا

أي ان المايم البصري يحكي قصة جاده حول شخصية مشتبكه في الصراع، اما النوع الاخر فهو المايم التجريدي فهز يقدم مادة جاده لاستفزاز مشاعر الجمهور وافكارهم ورمزهم وليس في القصص المصوره .

يتكون التركيب الحركي بوساطة التتابع الحر كي او الجمع بين عدة حركات ،وهنالك عدة عوامل لإيجاد التركيب الحركي كان منها:(١٩)

١ ميل الاجسام نحو ايجاد حالة حركية تعبيرية .

٢ ميل الاجسام نحو جذب اجسام اخرى .

٣ جذب الفراغ للاجسام .

نظرية (فينر)*

يعد العالم الامريكي (فينر) اول من لاحظ الشبة بين التحكم الانساني والتحكم الالي مستعملا (السبيرنتيكي) لوصف هذه العلاقة الكلمة مأخوذة من اليونانية والتي تعني (الرجل المتحكم في الاله وحركتها) او ماسك الدمى، ناشرا بحث له عام (١٩٤٨) متناول البحث عن التجكم الانساني بوساطة التغذية الراجعة، فنظرية التحكم او نظرية (السبيرنتيكي) تستخدم لغة ومفاهيم العصر الحالي الذي يطلق علية عصر الاله التي ادت الى امكانية التوصل الى طرق واساليب جديده، وهو من اوائل من لاحظ الشبه الكبير بين الضبط الانساني والضبط الآلي باستخدامه هذا المصطلح (سبرنتيكيا) واول من ربط العلوم المختلطة بعضها ببعض الى داخل اطار نظرية التحكيم، وان اتجاه التحكيم الذاتي يؤكد على اهمية تحكم المتعلم في الموقف والظروف المحيطة والقدرة على الضبط والتحكم الذاتي في حركاته وبالتالي يستطيع المتعلم الاعتماد بدرجة اقل على المتغيرات الخارجية وزيادة الاعتماد على عمليات التحكم والضبط الداخلية او الذاتية.

اساسيات نظرية (فينر) في التحكم الذاتي تمثلت بالاتي:

١. **النظام او المنظومة:** يقصد به ذلك الكل المنظم والمركب الذي يجمع ويربط بين اشياء او اجزاء تشكل في مجموعها تركيبا واحدا.
٢. **التغذية الراجعة:** هي الخاصية التي تتميز بخا نظم التحكم المغلقة، وتشير الى المعلومات المركزة التي توضح القدرة على الاحساس بالإخطاء والقيام بعملية التصحيح، أي فسر (فينر) ان التغذية الراجعة هي تقويم السلوك في ضوء نتائجه(٢٠).

من العناصر متفاعلة من اجل تحقيق هدف مشترك ويستدل على تفاعلية النظام من خلال الاثر التداؤبي ان كلمة سبرنتيكي تعني التحكم الذاتي وهو محور نظرية الاتصال والتحكم مصطلح ظهر في القرن التاسع عشر مشتق من المصطلح اليوناني سيبرناتر) والذي يعني (عامل الدفة في السفينة) ظهرت لغرض تطوير الالات بحيث تعمل آليا لخفض عدد العمال(٢١).

السبرنتيكي علم المراقبة بواسطة اجهزة اعلامية سواء كانت طبيعية او اصطناعية فهو يعني "التحكم الذاتي والعلم الذي يبحث ميكانيزمات الاتصال والارتباط والتنسيق والتوجيه والرقابة بالنسبة لجميع الظواهر الطبيعية سواء تعلق الامر بالجهاز العصبي للانسان او نمو وتصدير الكائنات الحية"(٢٢).

سيبرنطيقا تجسيد العقلانية "وهي العقلانية التي تظهر الى الامور في كلياتها فلا تلقي بالاً للحدود المصطنعة بين التنظيم العلمية المختلفة ولا تأبه بالفصل بين ثقافة الصيحات (كالفيزياء والكيمياء) وثقافته الانسانية كالفلسفة وعلم النفس واللغويات وعلم الاجتماع(٢٣).

نماذج نظرية السيبرنيك:

يوجد نماذج لنظرية السيبرنيك توضح مبادئ هذه النظرية وهي كالآتي[٢٤]:

اولا: نموذج الاتصال: عندما يولد الطفل تكون المراكز الدماغية ضعيفة الاتصال وكلما تعرف الوليد على حافز جديد وضع استجابة جديدة وهذا يعني انه اوجد اتصال بين خليتين او مركز بين عصبين وكلما تعرف على حوافز اكثر تولد استجابات اكثر وهذا ما يسمى (سعة التفكير).

وهناك انواع من المعلومات فالمعلومات المتصلة تكون سهلة الخزن بينما المعلومات المبعثرة يوجد صعوبة في خزنها وتبويبها اما المعلومات الحديثة تحتاج الى تكرار حتى يتم خزنها واسترجاعها.

ثانيا: نموذج التحكم: ويعني وضع خطة للعمل فعندما تريد ان تقوم بعمل ما او حركة ما فأنت تضع خطة للتحرك وهذا يعني انك تقرر عمل المجاميع العضلية بشكل متوالي ومنسق للحصول على حركة رشيقة وكلما عمل ذلك بالتكرار زادت الحركة الصحيحة وظهر التوافق.

ثالثا: نموذج بناء المعلومات: يكون البناء التكويني للمعلومات داخل الدماغ على شكل هرم، اي ان المعلومات الجديدة تدخل قمة الهرم اما المعلومات والمزارات المتعارف عليها تكون في قاعدة الهرم لأنها وصلت حد الانية في الاداء وهي قاعدة البناء التكويني للمعلومات.

فنظرية (فينر) ان الكائنات الحية والالات على انها انظمة تتصل بها العناصر المفردية بعضها مع البعض فجوهر اهتمامه تقننات الاتصال في عملية استرجاع المعلومات او مرحلة التغذية الراجعة التي تتم بين اجزاء النظام او النسق بواسطة تبادل المعلومات التي على اساسها تم عملية التحكم الذاتي او الآلي للكائن الحي او الآلة او النسق ككل الذي هو التنظيم الذاتي والذي يعتمد على علم (السيبرنطيقا)[٢٥]. وبذلك بدء الباحثون بدراسة مفهوم التغذية الراجعة تحت مصطلح (السيبرنيك) الذي ابتكره فينر وقد عد التغذية الراجعة من اكبر المتغيرات العلمية اهمية في تحقيق التعلم والاداء الصحيح فهي تعتبر ان "جميع المعلومات التي يمكن ان يحصل عليها المتعلم من مصادر مختلفة سواء كانت داخلية ام خارجية او كليهما معاً قبل او اثناء او بعد الاداء والهدف منها تعديل الاستجابات الحركية وصولا الى الاستجابات المثلى"[٢٦].

وتعد التغذية الراجعة من المفاهيم والمبادئ الاساسية في عملية التحكم الذاتي وطريقة معالجة المعلومات وعمليات الاتصال والتنشئة الاجتماعية فلها اهمية كبيرة في تلقي المعلومات والتعلم والتعليم وتكون اهميتها كما يلي:[٢٧]

١- تعمل التغذية الراجعة الداخلية والخارجية على تقوية الاستجابات الحركية وهي عامل مساعد يقوي في التعلم.

٢- تعمل التغذية الراجعة على اعلام التعلم نتيجة ادائه سواء اكانت صحيحة ام خاطئة.

٣- تساعد التغذية الراجعة المتعلم على تصحيح الاستجابات الخاطئة وعلى تكرار الاستجابات الناجحة فقط.

٤- تعمل التغذية الراجعة على زيادة التفاعل بين المدرس والمتعلم التي تؤدي الى حدوث تغيرات مرغوب بها في سلوك المتعلم او اللاعب.

٥- تعزز قدرات المتعلم او اللاعب وتشجعه على الاستمرار في عملية التعليم.

٦- توضح التغذية الراجعة للمتعلم او اللاعب اين يقف من الهدف المرغوب وما هو الزمن الذي يحتاجه للحقيقة.

فضلا عن اهمية التغذية الراجعة بالنسبة للمتعلم فهنالك انواع التغذية الراجعة وهي كالآتي:[٢٨]

اولا: التغذية الراجعة الخارجية:

وهي جمع المعلومات التي يحصل عليها المتعلم من مصادر خارجية وقد تكون مباشرة او متأخرة كتعليمات المدرس او المدرب او الخارجية كالاعلام وتكون على نوعين.

فالتغذية الراجعة الخارجية المباشرة وهي التي تعطى او تتوفر اثناء الاداء مع مراعاة اعطاء النصائح والارشادات عند حدوث الاخطاء وتعد التغذية الراجعة بمثابة مراجع لتصحيح دائم بواسطة الخلايا العصبية الحركية الموجودة بالالياف العضلية ويتم اعطائها مباشرة عن طريق التأشير على اعضاء الجسم التي لا تكون في الوضع الصحيح او عن طريق الكلام.

اما التغذية الراجعة الخارجية المتأخرة: هي التي تتم بعد انتهاء من الحركة او الفعالية ويمكن اعطاء المعلومات حول النتيجة بعد الاداء مباشرة بشرط ان يكون اللاعب قادراً على التركيز لاستقبال التغذية.

ثانيا: التغذية الراجعة الداخلية: وهي المعلومات التي يحصل عليها المتعلم من مصدر داخلي (ذاتي) وهي المعلومات التي تأتي من مصادر حسية داخلية اذ يشترك فيها عدة منظومات عصبية تؤثر في السيطرة على الحركة مثل التوازن فضلا عن ذلك معلومات تأتي عن طريق حاسم اللمس والضغط والامتداد والتقلص العضلي اي من داخل الجسم لتحفيز القائم بالحركة عن نوع الاداء الذي قام به. حتى يستطيع المتعلم استذكار الحركة الصحيحة وتحديد الاخطاء.

وهنالك وظائف مهمة للتغذية الراجعة وهي كالآتي:[٢٩]

١) وظيفة معلوماتية: تأخذ هذه الوظيفة الصدارة في التعلم لأن المعلومات المستمدة من الاداء تكون المصدر الرئيسي التي يعتمد عليها المتعلم.

٢) وظيفة دفاعية: نماذج التغذية الراجعة تستخدم كمعلومات وكدوافع للاداء فكلما زادت معلومات التغذية الراجعة سوف يكون تحسن في الاداء.

٣) وظيفة تشجيعية: وتكون اما ثواباً او عقاباً والتشجيع يكون اما داخليا او خارجياً مثلاً رؤية الكرة تدخل السلة تعطي تغذية راجعة داخلية.

نظرية (فينر) مؤداها وخلاصتها انها تمثل عملية التحكم الذاتي التي في محور الاتصال والتحكم والنسق والرقابة التي تتعلق بالجهاز العصبي والتي ينصب اهتمامها على استرجاع المعلومات او مرحلة التغذية الراجعة والتي تعني جميع الخطوات التي تم بمقتضاها استعادة بيانات للمتعلم واتخاذ القرار في تصحيح او تعديل سلوك الفرد وحركاته.

ففي نظرية التعلم الشرطي او نظرية المحاولة والخطأ يمكن ملاحظة المثير يرتبط باستجابة معينة ويفترض ان المتعلم لا يتحكم بدرجة واضحة في الموقف في حين ان الاتجاه التحكم الذاتي تولد على اهمية تحكم المتعلم في الموقف والظروف المجتمعية والقدرة على الضبط والتحكم الذاتي في حركاتها وبهذا يستطيع المتعلم الاعتماد بدرجة اقل على المتغيرات الخارجية وزيادة الاعتماد على عمليات التحكم والضبط الداخلية او الذاتية.

مؤشرات الاطار النظري:

١. سيمياء حركة الشخصية في المسرح الصامت في تغير دائم ولأيمكن خصرها وفق المفاهيم الطبيعية ونقلها نفلا ايقونيا .
٢. حركة الشخصية الدرامية في المسرح لا تاتي اعتباطية بل منظم ، فالحركة هي عملية الانتقال بالجسم او اي جزء من اجزائه ولها جانبين احداهما سلبي والاخر ايجابي .
٣. حركة هي اللغة التي يفهما العالم في كل مكان.
٤. المسرح الايمائي له علاقة بالتحكم الذاتي القائم على الحركات الجسدية والإيمائية للشخصية المسرحية.
٥. الحركة في المسرح الايمائي لها دلالات جمالية تعبر عن فحوى الموضوع من خلال الاشارات والايماءات المضمرة.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتضمن المجتمع نص مسرحية (هرم الصمت السداسي) للكاتب العراقي صباح الانباري وبذلك تكون ذات العينة.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (بالاسلوب التحليلي)

اداة البحث: اعتمدت الباحثة على مؤشرات الاطار النظري والاطلاع على بعض الادبيات والدراسات ذات العلاقة بموضوعة البحث.

تحليل العينة : هرم الصمت السداسي **صباح الانباري****

يصف المؤلف في بداية المسرحية وجود (سجين يتكور ويتلوى من بطنه ويسقط ارضاً) منتقلا في المصمم الثاني راجعا بنا الى (فلاش باك) لنرى الرجل السجين يرتدي بدلة عسكرية حاملاً بندقية مستمراً بالحركة ذهاباً واياباً فيشعر بحركة فينبه ليرى ما هو مصدر الصور ليتفاجأ بامرأتين تعملان على اغوائه وتلهيته ويأتي

من خلفه رجال على رؤوسهم نجمات سداسية دلالة على انهم من عساكر الاحتلال الاسرائيلي، فعندما تقوم الامرأتان بإغوائه يرمي الخفير السيجارة ويسحقها بقدمه بقوة توحي بأنفعاله وتردده ثم تزداد الموسيقى فترك المرأتان بوحشية ومجون فيستدير الخفير ويفتح النار على المتسللين ويرديهم قتلى، لينتقل بنا المؤلف في المصمت الثالث ليصف دخول اشخاص ثلاثة الى خشبة المسرح موظفا الديكور بنزول ثلاث مكعبات مختلفة الارتفاعات رسم على واجهاتها ميزان العدل فيخرج احدهم مطرقة يضرب بها الهواء فيقعد كلاهم على مكعبه الخاص ثم يشيران الى الرجل المجرد من السلاح وهو يقف خلف القضبان الحديدية وبجانبه المرأتان السابقتان.

ويأتي المصمت الرابع ليصف لنا خشبة المسرح الخالية مع توظيف الموسيقى وحركات لقطع الديكور، فتهبط من فضاء المسرح نجمة سداسية كبيرة ونجد ثلاثة عسكريين مجردين من السلاح ربطت ايديهم خلف ظهورهم ينظرون بخوف وترقب مع موسيقى شيطانية لدخول اشخاص ثلاثة يرتدون ملابس سوداء واقنعة تشبه رجال الاعدام يرقعون بحركات غريبة يقومون بقتل العسكريين بشيش المبارزة، مما يوحي الى الحقد والكراهية، وينتقل الى المصمت الاخير (الخامس) فنجد ثلاثة رجال يقفون على المكعبات الثلاثة السابقة نفسها اما البوابة يتقدمون نحو السجين فيضع الشخص الاوسط قناعاً يشبه الشياطين الثلاثة، تهبط القضبان الثلاثة التي استخدمها الشياطين من قبل يتناولونها ويتقدمون نحو السجين فيضعون اطراف القضبان المدببة في بطنه ويدفعونها بقوة فيصرخ السجين صرخة خرساء مكتومة فنراه يمسك القضبان وينظر الى الجمهور بينما يستمر نزف الدماء نحو الجمهور الذي ينظر بدهشة وخوف من ان يلطخ الدماء ملابسهم هذه سيماء على مدى جبن وخوف العرب من مواجهة الاحتلال.

ارتكز النص على رسم المنظومة الحركية لتفصيل سيميائية ودلالة وتفجيرها وغرس المعنى المبني وفق تشكيل هرمي وانفعالي جمالي، فالحضور الجسدي الحركي هو (السيرنيكي) هو الاساس في النص، فوظف (الانباري) الايماءات لتسهيل القارئ تخيل المشاهد وامكانية تنفيذها على خشبة المسرح في المسرح كما هو حركة السجين داخل السجن في المصمت الاول:

يتلوى السجين تحت الغطاء ... يتكور على بعضه .. يرفس الغطاء بقوة فيزيحه من عليه.. يتلوى .. يسقط على الارض.

يزحف نحو القضبان الحديدية.. يمسكها.. يحاول النهوض مستعينا بها بتعاظم شعوره بالالم .. يمسك بطنه.. يقتصرها سيدة وهي يتصبب عرقا.. يتولى.. يسقط على الارض يحاول النهوض ينهض.. ينظر عبر القضبان يتوجه مترنحا.. نحو مسار المسرح.

وعبر (الانباري) بحركة سيميائية سبرنتيكية اخرى الذاكرة الخارقة التي تستفز المدرك العقلي بعد توظيفها لمنظومة حركية ذات دلالات معرفية تؤسس مرتكزاتها في رؤيته لمفهوم خطابة من خلال رسومات اشتغالاتها الايمائية الفاعلة جاءت بحركة السجين الايمائية الآتية:

يجلس عند حافة سريره منكفئا.. ينتبه لحركة الضوء.. ينظر اليها بامعان وثبات.. يحاول الابتسام لكن ابتسامته.. سرعان ما يتعاظم شعوره باالالم.. يقطب حاجبه.. يصعد على سريره بصعوبة يمسك بطنه.. يعتصرها بيده.. يمرر يده الثانية على صورة يضغط بها على منطقة القلب.. يفتح قمة في محاولة للصراخ او النداء لكنه يتوقف مرغما عن الحركة(٣٠).

جسد الانباري اشتغالات الجسد في بقعة واحدة لخلق صورة جمالية وفنية حاملة شكلها ومضمونها النص السيمائي داخل الصورة الايمائية (السيرنكية) خالقا من ذلك صورة مغايرة من الخلق الغرائبي من خلال تلك الحركة الالهية التي يقودها الفعل لاثبات حالة معينة كما جاء في المصمت الثاني.

يستمر الخفير بالرواح والمجيء.. يجلس على صخرة صغيرة يخرج علبة سجائر.. يضع بندقية جانباً ويدخن.. يشعر بحركة في الحوار.. ينهض.(٣١).

اعتمد (الانباري) اعتماداً كليا على حركة الشخصية (السبرنتيكية) الايمائية المدعومة بالاضاءة والموسيقى في طرح قيم جمالية ونفعية ونفسية مركزاً على ثيمة الحدث، من خلال الجدران لا يملؤها سوى الاعلانات الملتصقة بعضها فوق بعض ليبين لنا جهة الزمن في الكشف التكرار الذي لا جدوى منه والتماثل الذي اكدت عليه نظرية (فيتز) في تكرار اللصق على نفس الجدران وفي وقوف الشخصية في بقعه واحدة مع حركة آلية ملتفتة مستديرة من قبلها كما جاءت بالمصمت الآتي:

تزداد الموسيقى نزقا.. تتحرك المرأتان بوحشية ومجوى وفجأة يستدير الخفير الى يسار المسرح: يفتح النار على المتسللين الثلاثة ويرديهم قتلى.. تعلو اصوات الطبول المصحوبة بضربات الصنوج تتناول المرأتان قطع الثيات بذعر وتهرولان.. تطفأ الاضواء بالتناوب على اجزاء الخشبة يستمر الضوء على الخفير فترة قبل ان يسوء الظلام(٣٢).

وظف (الانباري) الحركات الايمائية بحركات شيطانية سيمائية تحتوي على الغرابة ذات مدلولات تدل على الحقد والمكر والخداع حركة سبرنتيكية تصور فلك الصفات بصورة الاستدلال التماثلي الذي اكد عليه (فينر) اي اتباع طرق اكثر مرونة للوصول الى الغاية كما جسدها (الانباري) في مجموعة الحركات الجسدية السيمائية التي تدل على خبث النفس البشرية كما جاء بالمصمت الرابع الآتي:

تبدو حركاتهم كلما تقدمت الرقعة اكثر غرابة وهي تعبر في كثير من الاحيان عن حقدهم الدفين ورغبتهم في التعذيب والقتل يتقدمون في الرقصة من العسكريين الثلاثة مهددين اياهم بسمل عيونهم.. يتراجعون.. يندفعون نحوهم بسرعة ثم يتوقفون.. يضع كل منهم طرف القضيب المدبب على عين رجل من العسكريين الثلاثة.. يسحبه الى الخلف ببطء ثم يدفعه الى الامام بقوة وعنف وغضب وحقد يصرخ العسكريين الثلاثة صرخة قوية ومدوية يسحبون القضبان من عيونهم متدلية رؤوسهم فوق صدورهم(٣٣).

النتائج:

١. جسد الانباري الحركة بدلالات وعلامات سيميائية مترابطة فيما بينها ليوضح مدى مرارة شخصية السجين (وكبت احاسيسه النفسية من خلال تلك الحركات السبرنتيكية) المنظمة التي تقدم في بوتقة من الجمال الفكري يعبر عن حالته من خلال الايماءات.

٢. تجسد الحركة في نص (هرم الصمت السداسي) بانها حركة متناسقة ومتتالية في التعبير عن الحالة النفسية لشخصية السجين.

٣. ربطت حركة الشخصية في نص (هرم الصمت السداسي) بنظرية (فينر) من خلال تحكمها الذاتي كما جاء في شخصية (السجين) و(الحارس) القائمة على اساس التحكم الذاتي.

٤. جمع (الانباري) فنون مختلفة بنسيج متماسك ومتناغم بين البنى الدرامية.

٥. تجسد الجمالية السيميائية من خلال التوليف بين الاضاءة والموسيقى من خلال حزمة الضوء الساقطة على القضبان الحديدية ممتزجة بأصوات الناي والآلات الموسيقية.

٦. وظف الديكور والملابس والموسيقى والاضاءة مع الحركات الايمائية لفهم معنى النص.

الاستنتاجات :

١. المسرح الايمائي ليس لغة الحركة فحسب بل هو معرفة لغة الفعل اي غياب اللغة وحضور الفعل.

٢. غلب الطرح (التراجيدي) على شخوص وحكايات (الانباري) لأنها تشعر بالقهر واستلاب الهوية.

٣. جاءت الحركة تعبر عن خوالج النفس البشرية واحاسيسها.

٤. انمازت اللغة في وصف الافعال والحركات والاشارات في بنية النص.

٥. ظهر صراع الشخصيات بين القوى المتصارعة صراع امة تصارعها اخرى من اجل البقاء.

احالات البحث:

(١) فيصل، الاحمر: معجم السيميائيات، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠١٠)، ص٢٩-٣٠.

(٢) غيرو، بيار: السيمياء، تر: انطوان ابو زيد، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٤)، ص٥.

(٣) فيصل الاحمر: معجم السيميائيات، (الجزائر: الدار العربية للعلوم، ٢٠١٠)، ص١١

(٤) يوريس فراخونا: فن الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، (عمان: ١٩٩٦).

(٥) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٩٧).

(٦) عبد المنعم حنفي: المعجم الشامل، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥)، ص٥٤٣

(٧) زين سلمان العدوان: النظرية البنائية الاجتماعية وتطبيقاتها في التدريب، (الاردن: مركز دسونو للتعليم والتفكير، ٢٠١٦)، ص٢٢

(٨) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام، د. ت)، ص ٧٤.

(٩) ميليت، فردب، وجيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، (بيروت : دار الثقافة،١٩٦٦)، ص٥٤.

(١٠) سعد، صالح، الأنا – الآخر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠١)، ص٩١.

(١١) إنغليز، ديفيد، وجون هغسون: سوسيولوجيا الفن، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٧)، ص ٧٨.

(١٢) باربا، أوجينيو، وآخرون: طاقة الممثل، تر: د. سهير الجمل، القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي، د. ت)، ص٢٩٤.

(١٣) اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر(الكويت: سلسلة ثقافية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٩)، ص٤٧.

(١٤) ياسين النصير، اسئلة الحداثة في المسرح (وعلاقة الدلااما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية)، (دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٠)، ١٢٩.

(١٥) سمير الجلبي : معجم المصطلحات المسرحية ،(بغداد:دار المامون،١٩٩٢).

(١٦) صباح الانباري : كتاب الصوامت _١٩٧)

(١٧) ينظر: علي مزاحم: فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق، (بغداد: دار الشوؤن الثقافية، ٢٠٠٤)، ص١١.

(١٨) ينظر: مارفين لوشكي : التمثيل الصامت فهم واداء الصمت المعبر ،تر: سامي صلاح ، ط١،(المجلس الاعلى للثقافة ،٢٠٠٢)، ص٣٨.

(١٩) سامي عبد الحميد، وبدري حسون فريد: مبادئ الاخراج المسرحي، (بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٠)، ص٤٢

* نوربرت فينر: ولد الرياضي الامريكي عام (١٨٩٤-١٩٦٤)، كان يعمل استاذا بمعهد ماساتشوتس التكنولوجي، اول من صاغ (السبرنتيكا) كاتجاه علمي للمزيد ينظر: كفاح يحيى صالح واخرون: نظريات التعلم وتطبيقاتها التربوية، ط١، (دمشق: ٢٠١٢)، ص٢٤٤

(٢٠) ينظر: رمزية الغريب، مدخل الى مناهج البحث التربوي، ط١، (الكويت: مكتبة فلاح، ١٩٦٧)، ص٣٨.

(٢١) ينظر: يعرب خيون: التعلم المركب بين المبدأ والتطبيق (المكتبة الرياضية الشاملة، ب.ت)، ص٩٤

(٢٢) مثنى الهام: السيبريطيقا اصولها وتطبيقاتها، جملة الباحث في العلوم الانسانية والاجتماعية، العدد ٣٣، ٢٠١٨)، ص١٤٠.

(٢٣) محمد سمير: الادارة الاستراتيجية وتنمية الموارد البشرية، ط١، (عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ب.ت)، ص١٧٤.

(٢٤) ينظر: يعرب خيون: التعلم المركب بين المبدأ والتطبيق في التربية البدنية، المصدر السابق، ص٩٤-٩٧.

(٢٥) ينظر: عمر زرقاوي: الكتابة الزرقاء مدخل الى الادب التفاعلي، (حكومة الشارقة: دار الثقافة والاعلام، ٢٠١٣)، ص٥٤.

(٢٦) وسام صلاح وسامر يوسف: التعلم الحركي وتطبيقاته في التربية البدنية والرياضية، (المكتبة الرياضية الشاملة، ب.ت)، ص٧٩.

(٢٧) المصدر نفسه، ص٧٩.

(٢٨) المصدر نفسه، ص٨٠-٨١.

(٢٩) ينظر: يعرب خيون: التعلم المركب بين المبدأ والتصنيف، ص١٢٩.

** صباح الانباري: ولد الكاتب العراقي في عام ١٩٥٢ في بعقوبة شمال بغداد شارك كمساعد مخرج في العديد من المسرحيات منها مسرحية مهاجر بريسبان تاليف جورج شحاته واخراج المخرج العراقي سامي عبد الحميد، بدأ كتاباته في المجلة الثقافية العراقية واعتقلته الحكومة العراقية السابقة بسبب افكاره اليسارية المتمردة واودع في معتقل مديرية الامن العامة، اخرج العديد من الاعمال المسرحية ثلاث منها تحريضية كانت منها (الصرخة، الالتحام في فضاءات الصمت، قضية ظل الحمار)، وله العديد من المسرحيات اهمها ارتحالات في ملكوت الصمت. للمزيد: مكالمة هاتفية اجرتها الباحثة مع الانباري بتاريخ ٢٠٢٢/١٢/٣ الساعة الرابعة فجراً.

(٣٠) صباح الانباري: المجموعة المسرحية الكاملة، المجلد الاول، ط١، مسرحيات الصوامت، (الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٧)، ص١٣٨

(٣١) صباح الانباري: المصدر نفسه، ص١٣٩.

(٣٢) صباح الانباري: المصدر السابق نفسه، ص١٤١.

(٣٣) صباح الانباري: المصدر نفسه، ص١٤٣.

المصادر والمراجع:

- فيصل، الاحمر: معجم السيميائيات، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠١٠).
- غيرو، بيار: السيمياء، تر: انطوان ابو زيد، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٤).
- يوريس فراخونا: فن الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، (عمان: ١٩٩٦).
- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٩٧).
- عبد المنعم حنفي: المعجم الشامل، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٥).
- زين سلمان العدوان: النظرية البنائية الاجتماعية وتطبيقاتها في التدريب، (الاردن: مركز دسونو للتعليم والتفكير، ٢٠١٦).
- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام، د. ت).
- ميليت، فردب، وجيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، (بيروت : دار الثقافة،١٩٦٦).
- سعد، صالح، الأنا – الآخر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠١).
- إنغليز، ديفيد، وجون هغسون: سوسيولوجيا الفن، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠٧).
- باربا، أوجينيو، وآخرون: طاقة الممثل، تر: د. سهير الجمل، القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي، د. ت).
- اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر(الكويت: سلسلة ثقافية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٩)
- ياسين النصير، اسئلة الحداثة في المسرح (وعلاقة الدلااما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية)، (دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٠).
- سمير الجلبي : معجم المصطلحات المسرحية ،(بغداد:دار المامون،١٩٩٢).
- علي مزاحم: فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق، (بغداد: دار الشوؤن الثقافية، ٢٠٠٤).

- مارفين لوشكي : التمثيل الصامت فهم واداء الصمت المعبر ،تر: سامي صلاح ، ط١،(المجلس الاعلى للثقافة ،٢٠٠٢)
- سامي عبد الحميد، وبدري حسون فريد: مبادئ الاخراج المسرحي، (بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٠).
- رمزية الغريب، مدخل الى مناهج البحث التربوي، ط١، (الكويت: مكتبة فلاح، ١٩٦٧).
- يعرب خيون: التعلم المركب بين المبدأ والتطبيق (المكتبة الرياضية الشاملة، ب.ت).
- مثنى الهام: السيبريطيقا اصولها وتطبيقاتها، جملة الباحث في العلوم الانسانية والاجتماعية، العدد ٣٣، ٢٠١٨).
- محمد سمير: الادارة الاستراتيجية وتنمية الموارد البشرية، ط١، (عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ب.ت).
- عمر زرقاوي: الكتابة الزرقاء مدخل الى الادب التفاعلي، (حكومة الشارقة: دار الثقافة والاعلام، ٢٠١٣).
- وسام صلاح وسامر يوسف: التعلم الحركي وتطبيقاته في التربية البدنية والرياضية، (المكتبة الرياضية الشاملة، ب.ت).
- صباح الانباري: المجموعة المسرحية الكاملة، المجلد الاول، ط١، مسرحيات الصوامت، (الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٧)