الإفراط الرمزي في أداء الممثل المسرحي العراقي
symbolic over-performance of the Iraqi theater actor

م.د. حيدر عطا الله عبد علي
M.D. Haider Atallah Abd Ali
جامعة أهل البيت / كلية الآداب
Ahl al-Bayt University / College of Arts
م.م. بشار صباح جابر
Bashar Sabah Jaber
جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة
Al-Qadisiyah University / College of Fine Arts

ملخص البحث :

تفضي حركة وصوت الممثل إلى رموز تبلغ أهميتها في أنها تحقق أو لا تحقق مستوى تواصلي مع المتلقي ، إن الكثرة فيها كالنقصان ، النتيجة تأتي على شكل تشويش وقطع إتصالي وعبر متابعة الباحث لعدد غير قليل من العروض المسرحية شخص هذه المشكلة ، فكان عنوان البحث : (الإفراط الرمزي في أداء الممثل المسرحي العراقي) ، وحدد الباحث تعرف : الإفراط الرمزي في أداء الممثل المسرحي العراقي هدفاً لبحثه ، وتضمنت الدراسة أربعة فصول كان أولها تحديد لمشكلة البحث وبيان أهميته وحدوده ، وشكل الفصل الثاني إطاراً تنظيرياً للدراسة ، تضمن مبحثين ، الأول : معنى الرمز وأهميته ، وأتى الثاني بعنوان : الرمز في المسرح ، وختم الفصل بأبرز المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، وخصص الفصل الثالث لإجراءات البحث بإعتماد المنهج الوصفي في التحليل ، وإعتمد الملاحظة والمؤشرات في تحليل عينته ، وخلص إلى مناقشة أبرز النتائج التي توصل إليها عبر تحليل العينة وعدها معبراً لتحديد إستنتاجات بحثه والتي بينت إن الإسراف في الرموز يجعل الدلالات متناثرة إعتباطية ، وختاماً وضع الباحث توصيات وإقتراحات بأهمية متابعة الموضوع في دراسة تكميلية لاحقة .

Abstract

The movement and voice of the actor lead to symbols that are important in that they achieve or do not achieve a level of communication with the recipient, the abundance in them is like a decrease, the result comes in the form of confusion and cut off my communication and through the researcher's follow-up to a large number

of theatrical performances, the person with this problem, the title of the research was: (Excessiveness The symbolic performance of the Iraqi theatrical actor), and the researcher identified: the symbolic excessive in the performance of the Iraqi theatrical actor as a target for his research. It included two sections, the first: the meaning of the symbol and its importance, and the second was entitled: The symbol in the theater, and the chapter concluded with the most prominent indicators that resulted from the theoretical framework. Which he reached through analyzing the sample and counting it as an expression to determine the conclusions of his research, which showed that the extravagance of symbols makes the connotations scattered arbitrarily.

الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث

أولاً – مشكلة البحث والحاجة اليه :

منذ البدء أخذ الإنسان يتملق للآلهة ويقدم القرابين لها ، لأنها رمز القوة الذي يردع المخاطر ، هذا فضلاً عن العبادات التي كان بعضها على هيأة رقصات . لقد أنتج الإنسان الرمز عبر إستخدامه التعاويذ والطلاسم وإقامة الشعائر والطقوس في مناسبات ، كالولادة والزواج والوفاة .

لقد كان المسرح في البدء أداةً للرمز ، لقد كان تعبيراً عبادياً ، يمارسه الإنسان كطقس ديني فصلي ، يبكي فيه حزناً على الآلهة ، ويفرح عندما يفرحون ، وإتسع مع الرومان التعبير ليشمل شؤوناً دنيوية .

يؤدي الممثل حضور الشخصية المناط إليه تجسيدها ، مراعياً المتطلبات التي تؤثث على وفقها الشخصية كافة ، ويتباين الممثلون تبعاً لفلسفة العصر الذي يعيشونه ، والتي على وفقها تتم عملية البناء الرئيس للدور .

يخلط الكثير من الممثلين في أسلوب الأداء الذي ينبغي الإلتزام به في العرض المسرحي ، فهناك ممثلون مثلاً ، يؤدون في مسرحيات الطبيعية أداءً رمزياً ، يعزو الباحث السبب في ذلك إلى الفقر المعرفي في تشكيل الأسلوب ، والذي يتمخض عنه ثرثرة أدائية غير مبررة ، تحيد المتلقي عن فهم المغزى المقصود ، ولأجل وضع خصوصية محددة ، والحاجة لإيجاد حل لهذه العشوائية ، يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي : (لماذا يسرف الممثل المسرحي العراقي في إستخدام الرمز عند تجسيد الشخصية المسرحية ، وما المعالجات الممكنة للحد من ذلك ؟)

ثانياً – أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في دراسة تفصيلات صوتية وحركية تمثل بمجملها رموزاً أدائية تُحدَدَ قدرات الممثل على وفق إتقانها ، من حيث الإمكانية اللازمة في إيصال مضامين الرموز إلى مستقبليها ، بغية فك شفراتها ، هذا فضلاً عن تقديمه جهداً معرفياً ، لطلبة كليات الفنون الجميلة ، معاهدها ، الباحثين ، الدارسين والمهتمين في مجال التمثيل المسرحي .

ثالثا– هدف البحث : يهدف البحث إلى تعرف الإفراط الرمزي في أداء الممثل المسرحي العراقي.

رابعاً – حدود البحث :

الحد المكاني : العراق _ بغداد

الحد الزماني : ٢٠١٢ م .

الحد الموضوعي : دراسة الإفراط الرمزي في أداء الممثل المسرحي العراقي.

خامساً – تحديد المصطلحات :

١. الرمز (إصطلاحاً) :

يعرفه (يونان) بأنه : " صورة معينة تدل على معنى آخر غير معناها الظاهر ، إلا أنه معنى معين كذلك "(١)

وعرفه (زكي نجيب محمود) بأنه " مصطلح أو اسم ، أو حتى صورة قد تكون مألوفة في الحياة اليومية تلك ، علاوة على ذلك معاني إضافية خاصة إضافة إلى معناها التقليدي والواضح إنها تنطوي بداهة على شيء مبهم ، مجهول أو مخفي عنا "(٢) .

- يعرفه الباحث **(إجرائيا)** بأنه : دال مرئي أو سمعي ، يحيل الناظر / السامع إلى مدلول آخر غير المدلول المباشر الذي يظهره ، عادة يكون غير قادر على الإفصاح عن ذاته .
- ويعرف الباحث **(الإفراط الرمزي)** بأنه : كثافة دلالية لا تنسجم مع سياق الموقف التمثيلي تربك فعل التلقي ، فتجعل المتلقي بعيد عن فهم المغزى المقصود .

٢. الأداء (إصطلاحا) :

عرفه (جلين ويلسون) قائلاً : " يشير مفهوم الأداء الفني الى الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون "(٣).

وعرفه (ارفيج حرفمان) " كل نشاط الفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وانه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين "(٤) .

كما عرف (جوردون هايز) الاداء المسرحي بأنه " فن ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المرتبة رمانيا .. وهو بناء للصورة الخادعة "(٥) .

- يعرفه الباحث **(إجرائيا)** بأنه : قدرة الممثل المسرحي على إعادة إنتاج الشخصية المتخيلة المدونة في نص– بكل محمولاتها: (الفيزيقية ، السوسيولوجية ، السايكلوجية)، أو إعادة إنتاج شخصيته الذاتية ، وتقديمها للنظارة في إطار فني يحكمه السياق ، عبر أجهزته الحركية والصوتية ومحمولاته الشعورية الذاتوية ، بتصرف واعٍ ودقيق ، وفقاً للميكانيزمات الإندماجية أو ذات السمة التغريبية ، في فضاء ترسم أبعاده رؤية الممثل الفنية بالتماشي مع رؤية مخرج العرض.

–

الفصل الثاني : (الإطار النظري)

المبحث الأول : معنى الرمز وأهميته

يدخل الرمز في تفصيلات الممارسة الإنسانية ، لأنه فعل بشري تتحكم به مرجعيات الإنسان الثقافية ، عادة ما يستثير محمولات الإنسان الشعورية ، وقتما تتفاعل الذات البشرية معه، فهو " لون من ألوان التعبير صاحب الإنسان منذ فجر حضارته ، فكانت الكتابة تعبيراً رمزياً ، حلت به الحروف محل الرسوم ، وأصبحت رموزاً للمعاني . وكان الرمز عند العلماء وسيلة لتيسير الفكر وإختصار الجهد ، كما كان عند اللاهوتيين باباً لإيضاح ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره ، أو صورة محسوسة لتمثيل اللامحسوس وتقريبه من الذهن "[٦] .

يعد الرمز وسيطاً بين عالم الحس وعالم الروح والمشاعر، إنه أداة للإيحاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بصورة أخرى، كما أنه وسيلة لإستشفاف المعاني الثابتة خلف المظاهر الحسية الزائلة أو المتغيرة، أما عملية إستخدامه فلم تأت إعتباطاً ، إنما هي ملكة أساسية للتفكير البشري ، فقد كان الإنسان الأول عندما يرى شجرة عالية تتملكه الرهبة ، وعندما تتحرك أغصانها يظن أنه سيرى الخالق يتحرك فيخر ساجداً ويتعبد ، وفي هذه الحركة كانت بداية الإنتقال من عالم الرؤية المحسوسة إلى عالم الفكر المجرد ، اي ان الإنسان في مراحل تطور الثقافة الإنسانية الأولى ،كان يتلمس طريقه ، وسط غابة من الرموز والأساطير والإستعارات نحو الأفكار المجردة ، وكان الرمز وسيلته الأساسية لإستشفاف معنى الكون والدلالات الروحية للأشياء المحسوسة ، وفي المرحلة المتقدمة التي تعلم الإنسان فيها الأسماء ، صارت الأسماء رموزاً لمجموعة من التجارب الحسية والشعورية ، ومعظمها إكتسبت دلالتين – دلالة أولى : تنتمي إلى عالم الحواس – أي الشيء المحسوس الذي يشير إليه الإسم ، ودلالة ثانية : تنتمي إلى عالم الروح – أي الشحنة الشعورية التي يثيرها تذكر الشيء في نفس الإنسان[٧] .

إن الرمز موضوع او عمل لا يقتصر على القيمة الذاتية وإنما يشمل أيضاً القيمة الخارجية، فلو أخذنا على سبيل المثال أكثر الرموز وضوحا وهو (العلم) ، فهو من الناحية الذاتية والموضوعية لا يزيد عن قطعة قماش ملونة ، ولكنه قد اكتسب نتيجة للتجربة وما يرتبط به ، قوة هائلة من القيم الذاتية والموضوعية ، وهكذا يستطيع هذا (العلم) أن يثير أعنف الإستجابات من إعجاب ، تضحية ، تقديس .. حتى ولو كان قماشه مهلهلاً وممرقاً ، ومن ذا يمكننا القول : أن الرمز سواء كان في الحياة أم في الفن هو رباط من القيم يصعب تجاوزها ، لما لها من مؤيدين إن الرمز يمثل كرامة الشعوب وعزها ، فـ (العلم) آنف الذكر ، يمثل قومية أو مجموعة من القوميات داخل وطن واحد ، يعتز أبنائه بالإنتماء إليه ، فهنا العلم يمثل إختصاراً دلالياً لهذه القومية أو ذاك الوطن . وهناك رموز أُخرى ، تكون مفعمة بالمعاني الاجتماعية والشخصية القوية كخاتم الزواج. إن الرمز تختلف أهميته بإختلاف ولاء وإخلاص الناس لما ينتمون إليه . والرمز لا يقتصر على ميدان دون آخر ، فالدين على سبيل المثال يكون زاخرا بالرموز التي تمثل المفاهيم المجردة أو الدقيقة بصورة ملموسة ، وما الصليب والمذبح والعشاء الرباني ، إلا أمثلة على قوة الرموز الجبارة في بعث العواطف والأفكار العميقة والتأثير على الفكر والسلوك[٨]

يوجد هناك نوعان من الرموز :[٩]

- الرموز الفردية : والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الفرد الخاصة ، تتمثل في الحياة اليومية بعادات التفاؤل والتشاؤم من أشياء تختلف من شخص إلى آخر .
- الرموز الجماعية : فهي الموارية تنتمي الى الوجدان البشري الجماعي .

تكمن قيمة الرمز بوصفه أداة للتعبير عن الفكر والحاجة الإنسانية ، إستخدمت قديماً ومازال إستخدامها مستمراً ، فالناس يعبرون بالرموز عن مقاصدهم الفيزيقية والميتا ، مستثمرين وسائط مختلفة : الإيماءة ، الاشارة ، الرسم ، اللفظ ، وكل ما من شأنه أن يكون قادرة على حمل فكرة .

لقد عد العالم الأمريكي (تشارلز ساندرس بيرس) الرمز واحد من ثلاث تفرعات للعلامة ، إذ قسم العلامة إلى : (إيقونة ، إشارة ، رمز) ، والرمز هو الأكثر كثافة من حيث الدلالة وفيه " تكون العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول هنا عرفية غير معللة ، فلا يوجد تشابه أو صلة فيريقية بين الإثنين : الرمز علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة ، وتعتبر العلامة اللغوية أوضح أمثلة الرمز "[١٠] .

إن اللغة في حد ذاتها ، تمثل مجموعة من الرموز الصوتية ، تعبر عن دواخل المرء ، ويلعب التنغيم فيها عند الكلام دوراً رئيساً في إيصال المقاصد المبتغاة ، فهي " تمتلك القدرة على تعيين الشيء بالإشارة إليه عن طريق الرموز الصوتية ، كما يشترك مع اللغة في رمزيتها كل ما اصطلح على دلالته لدى الشعوب كرموز الرياضيات والكيمياء والفيزياء ... وكالالوان والعادات والأزياء والعلامات وبعض الطقوس "[١١] .

تتعدد دلالات الرمز احيانا ، ويربط بينها قطبان رئيسيان :

- الأول : يتمثل عيانياً للرمز ، إذ يتعلق بالحواس الخمسة للإنسان .
- الثاني : يتمثل بقصدية الرمز ، أو البعد المراد إيصاله بإستثمار الرمز . وهناك علاقة بين العياني والقصدي ، تفقد الصورة الإنسانية قيمتها عند حدوث أي إختلال في العلاقة الرابطة بينهما ، مستثنى من ذلك الإختلال القصدي ، الذي يحدثه الفنان في نصه الجمالي ، ومثالاً على تعددية الرمز (الهلال) ، الذي يمثل رمزاً دينياً ، يبدأ وفقه المسلمون صومهم في شهر (رمضان) وإفطارهم عند إنتهائه ، أو طبياً كما في (الهلال الأحمر) ، أو علمياً كما عند علماء (الفلك) . . وبذلك يصبح توظيف الرمز أخطر و أصعب مما نتصور ، لحاجته إلى الدقة والدراسة المعمقة قبل توظيفه ، لأن دلالته تأتي بنتائج عكسية أحياناً .

إن دلالة الرمز تختلف بإختلاف نوع المتلقي وثقافته ، فضلاً عن الحقبة الزمنية التي يعيشها ، ومكان العيش ، لأن مشكلة الرمز تكمن في تغير معناه من جيل لآخر و من أمة لأخرى ، كذلك بإختلاف مستويات الإدراك لدى جموع المتلقين ، وبذا تكون عملية إيصال الرسالة غاية في التعقيد ، لابد أن تحسب بدقة متناهية .

يرى (الطيب بنعبيد) إن الاختلاف الدلالي الرمز ، ليس عيبا بل ثقافة و تميز ، فهو فرصة لتعدد القراءات من زوايا رمزية متباينة ، و بالتالي إعادة إنتاج العمل ذاتياً و بشكل يخدم العمل و لا يعارضه ، و لكن المعيب

في الموضوع هو شحن العمل بالرموز إصطراراً ، كبديل ذكي فرضه شح الميزانية وليس كإبداع فكري مقصود ، و هو ما يجعل العمل كله غموض – والأدهى من ذلك أن صانعه يلقي التهم جزافاً على المتلقين ، بأنهم غير قادرين على فك شفرات الرموز ضعفاً و جهلاً ، ويحدد للرمز ثلاث مستويات :

١. المستوى الدلالي : الذي يعني توفر الرمز على معنى دقيق ومحدد يخدم النص ليشكل عمق الرسالة الكامنة .

٢. المستوى التواصلي : ويعني المفتاح الذي يجلي المتلقي الرسالة لكشفه لدلالة الرمز ، وتقاس دقته بمدى تمكن المتلقي من معناه وملائمته لثقافته الخاصة .

٣. المستوى الأنفعالي : يتمثل في أثر الرمز في المتلقي لأن الرمز شرط يحتاج الإستجابة[١٢]

أما دوافع اللجوء إلى الرمز ، وتحديداً في العمل المسرحي ، فيرى الباحث أن سببها يعود إلى ثلاثة نقاط رئيسة :

أولها : الحاجة الفكرية ، فالعمل المسرحي ينبغي أن يحرك المنظومة الفكرية للمتلقين ، ويشاغلها بشكل مستمر ، بهدف تحقيق المتعة الجمالية ، وهذه عادة ما تتميز بها العروض التي يقصدها الجمهور الأكثر ثقافة ، لقدرته على التحليل والتأويل أكثر من غيره .

ثانيها : إستبداد السلطة السياسية ، فصناع العمل المسرحي في هذه الحالة ، يكونون مضطرين في اللجوء إلى الرمز ، بهدف حماية شخوصهم .

ثالثها : الإمكانيات المالية (إنعدام أو فقر الإنتاج) ، مما يجعل المخرج يجهد في إستخدام الرمز حتى وإن كان في غير مكانه ، بغية الهروب من المأزق.

المبحث الثاني : الرمز في المسرح

يعمل الرمز على تخليص الأشياء من ثباتها ومنحها معنى ، وهذا ما جعل الجسد التمثيلي مرن مطواع ، فمجموعة الرموز التي تتمخض عن تفاعله في السياق ، تبث دلالات ذات مضامين ، لأن "الإنسان كائن رمزي بكل المعاني التي يمكن إن تحيل عليها كلمة رمز ، فهو يختلف عن كل الموجودات الأخرى ، من حيث قدرته على التخلص من المعطى المباشر، وقدرته على الفعل وتحويله وإعادة صياغته وفق غايات جديدة " [١٣] .

إن الرموز في العرض المسرحي ، ينبغي أن تتوفر على مستوى تواصلي ينجلي عبره المعنى للمتلقي ، وهذا غالباً ما يكون بالفهم العميق لبيئة العرض ومدى تماشيها مع بيئة المتلقي ، لأن الرموز تختلف بإختلاف السياق الثقافي ، والحقيقة التي ينبغي أن يفهمها الإنسان عموماً والممثل خصوصاً " أن الكون كله هو رمز كامن ، الانسان بميله إلى صناعة الرمز يحول المدركات أو الأشكال ... إلى رموز ، ويعبر عنها في دينه وفنه البصري "[١٤] ، وما ينبغي تأكيده هو أن " لا شيء في المسرح الرمزي للزينة ، وإنما لتجسيد رؤية أو تأكيد شعور ، أو تمثيل دور الأشياء التي لا ترى "[١٥] أو التي يتحاشي المخرج عرضها أمام أنظار الجماهير.

يرى (أنا بلكيان) أن الممثل في المسرح ذو الطابع الرمزي ينبغي أن يُخفى ، لأن الشاعر – مؤلف النص – هو في الوقت نفسه كل الشخصيات ، مما يجعله يبحث عن وسيط أكثر مما يبحث أن مترجم لأفكاره ، يبحث عن إنسان ما يوصل كلماته ببساطة وبإيقاع موحد مع بقية الوسائل التوصيلية ، وبذا يكون المسرح الرمزي لا يقدم شخصيات ولا فرصاً للتفسير[١٦] . إن (بلكيان) هنا لا يقصد بإخفاء الممثل بمعنى محوه ، بل باق كوسيط بين المؤلف والمتلقي ، ولكن حضوره أقل أهمية مما لو كان مترجم للأفكار ، فهو لا يحتاج لجهد إبداعي ، أي أن بإمكان أي إنسان أن يؤدي دوره ، لأن الفعل الرمزي لا يحتاج إلا للإتقان .

إن الخطاب المسرحي هو خطاب رمزي في جملته ، حيث أن العرف وحده هو الذي يجعل المتلقي يقبل ما يقع على المسرح على أنه يمثل شيئاً آخر ، في المسرح (الصامت) نسق العلامات يكون مختلفاً ، بيد أنه محكوم بدلالات معبرة تشير لشيء يفهمه الجمع المستهدف .

ويوضح (بيتر بوفاتيريف) بـ " إن كل الأشياء التي ترمز إلى مدلولات محددة في المسرح لها غايتان ، الأولى : شكلية ، أي تحديد الشخصية ومكان الفعل بطريقة ناجحة ، والثانية : وظيفية، أي الإسهام في الفعل الدرامي "[١٧] .

يعبر الممثل عن المستوى الثقافي والانتمائين الطبقي والقومي للشخصية المجسدة ، فضلاً عن الحالة النفسية ، فلكي يدل على إنتماء الشخصية لطبقة اجتماعية ما ، يستخدم لهجة أو لفظاً يؤشر عليها ، وبمفردات مختلفة يرمز إلى طبقة أخرى تناقضها تماما عند تجسيد شخصية أخرى ، أو قد يرمز إلى أن المتكلم شخص أجنبي ، كما يمكن أن تدل طريقة النطق على المرحلة العمرية للشخصية كرجل عجوز أو شاب ، ولا يمكن أن يدل خطاب شخصية ترتكب العديد من الأخطاء عندما تتكلم على أن المتكلم أجنبي فحسب ، بل أيضاً على أن شخصية كوميدية ، وعلى هذا الأساس كان على كل ممثل يقوم بدور مأساوي لشخصية أجنبية أو ممثل لشعب من الشعوب الأخرى مثل (شيلوك شكسبير) الذي يجهد نفسه لتقديم تاجر البندقية اليهودي كشخصية مأساوية وجب عليه أن يتنازل عن إبراز النبرة اليهودية ، لأن المنطوق الملحوق يعطي طعماً هزلياً للمقاطع الأكثر مأساوية في الدور ، كما ويبقى للحركة أيضاً دوراً بارزاً ، بوصفها رمزاً معبراً عن محتوى الخطاب[١٨] .

> كما " يعتبر أداء الممثل في المسرحيات الرمزية بشكل خاص متعدد الدلالات لأن بعض الشخصيات تحمل العديد من الرموز سواء بالنسبة للمشاهدين أو إلى الممثلين أو الإثنين معاً ... فالطبيعة الخاصة لرموز ودلالات المسرح تطلب علاقة خاصة بين الجمهور وهذه الرموز ودلالاتها مختلفة تماماً عن علاقة الإنسان بالشيء الحقيقي والموضوع ، كما هو في الواقع ، فسير وحركات العجوز مثلاً تثير فينا – في الحياة العادية – الشفقة أما سير وحركات الشيخوخة عند الممثل لها تقريباً وفي غالب الأحيان تأثير هزلي . ينبغي علينا أن نعترف بأن النتاج المسرحي يتميز عن غيره من النتاجات الفنية وغيره من

الأنظمة الدلالية بفضل الكمية الكبيرة من الرموز التي يحملها ، وهو جد مفهوم لأن التظاهرة المسرحية بنية متكونة من عدة عناصر تنتمي إلى فنون مختلفة : الشعر ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى ، الرقص .. إلخ ، فكل عنصر يحمل في طياته العديد من الرموز والدلالات على الركح ، ولكن من المؤكد أن قسماً كبيراً من هذه الرموز والدلالات يضيع على الركح . فالنحت يفقد –على الركح – خاصية من أهم خصائصه وهي الإختلاف الشكلي لعمل منحوت من زوايا أو من وجهات نظر مختلفة ، ففي المسرح لا نرى العمل المنحوت إلا من وجهة نظر واحدة ، كذلك الإبداعات في الفنون الأخرى ... وبالعكس تكتسب بعض العناصر دلالات جديدة عند اتصالها بأشكال فنية أخرى وبالوسائل التقنية للمسرح "[١٩] .

يحمل أداء الممثل معانٍ عدة ، عبر إتصال لفظي أو غير لفظي ، يخاطب به الجمهور أو الممثلين الآخرين ، كالتثاؤب بقصد تنبيه الجليس لضرورة تغيير موضوع التحادث ، أو القرع بإصبع على الركبة علامة على السأم ، أو الابتعاد عن تجمع أصدقاء دلالة على الاحتجاج . لقد أثبتت الدراسات أن الانسان يستخدم هذه الدلالات بنسبة ٧٥% من محادثاته اليومية ، تتجلى عبر أوضاع الجسد ، تعابير الوجه ، تغيير مقام الأصوات ، السكتات ووسائل أخرى شفوية وبصرية ولمسية وذوقية وشمية يجرى نقلها وتلقيها عبر قنوات ليس بالضرورة أن تكون متطابقة[٢٠].

(أدولف أبيا) من المخرجين الذي لجأوا إلى أسلوب الأداء الرمزي في تدريب وتقديم الممثل ، كان شعاره " لا تجسد الواقع على المسرح ولكن أوح به فقط "[٢١] كذلك (إدورد جوردون كريج) الذي سخر من المسرح التقليدي ، ودعا إلى كسر شوكة الطبيعية والواقعية .

مال (كريج) إلى الإسلوب الرمزي في الأداء التمثيلي ، وبما أن هذا الإسلوب يحتاج إلى الدقة المتناهية فراح يضغط على الممثل كثيراً ، إلى الحد الذي صار يتعامل معه بعيداً عن أنه كائن حي له أحاسيس وشعور وإبداع يطمح في إظهاره على خشبة المسرح ، لقد رأى أن حرية الممثل ستفسد رمزانية الأداء ، فأراد أن يكون منفذاً وبشكل أعمى لكل توجيهاته وملاحظاته ، فأخذ يتعامل معه على أنه أداة صماء يضعها حيث يشاء ومتى شاء ، فتكون عنده (السوبر – ماريونيت) أي الممثل الدمية الذي يمتلك فضيلتين : الأولى أنه طيع ، والثانية صامت لا يجادل[٢٢] .

يرى الباحث إن الرمز في المسرح ، يمنح الأداء مستوى عالٍ من التكثيف ، ولكي لا تتشوش عملية الإتصال ، ينبغي أن يتسم الفعل التمثيلي بالوضوح أي أن يلجأ الممثل إلى إشارات وإيماءات تنتمي للبنية الثقافية للمتلقي ، وأن يتخلل الأسلوب المرمز بعض فترات الإستقرار ، لئلا تأتي الرموز دفعة واحدة ، مما يدفع بالمتلقي إلى فقدان المعنى . إن الرمز لا ينبغي أن يُقحم ، بل أن يدخل في الفعل بصفته جزءً من السياق البيئي

المتعارف عليه عبر التصدي لموقف ذو طبيعة رمزية ، كالموت من أجل العَلَم . إن ما ينبغي على الممثل هو تعرف لغة جسده وطبيعة العلاقة بين المفردات المسرحية . والرمزية عموماً يجب أن تنبثق من منبثق أنثروبولوجي لا سايكلوجي ، لأن الأول يدرس الرموز العامة أو الاجتماعية ، أما الثاني يدرس الحالات الفردية ، وبما أن المسرح فن غير قابل للكينونة إلا بوجود الجمهور ، لذا لابد أن يحمل الرمز الطابع الاشتراكي ، ليترك أثره في المجتمع .

- **المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :**

١. يمثل الرمز حالة تعبيرية عن حالة أو حالات أخرى ، لا يمكن إظهارها بشكل جلي .
٢. يرتبط الرمز بالتجارب الحسية والتجارب الشعورية للأفراد والجماعات، لذلك هو يمتلك الفاعلية المؤثرة في تحريك الشخوص .
٣. تُعبرُ الرموز الصوتية اللغوية عن دواخل المرء ، إذ يلعب التنغيم دوراً رئيساً في إيصال المقصد المراد ، فهي تُعين الشيء بالإشارة إليه .
٤. يأتي الرمز في أداء الممثل لأجل مسوغات جمالية وفكرية كالهروب من مطبات سياسية ، علاوة على الفقر الإنتاجي.
٥. يُعبر الممثل عن المستوى الثقافي والحالة النفسية والانتمائين الطبقي والقومي للشخصية المجسدة ، فضلاً عن عمر الشخصية.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً – مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من (١٠) عروض مسرحية ، قدمت على خشبات مسارح بغداد ، لجهة إنتاجية واحدة متمثلة بدائرة السينما والمسرح _ الفرقة الوطنية للتمثيل في عام (٢٠١٢م) ، والتي تمكن الباحث من حصرها بحسب علمه ، بهدف دراسة أداء الممثل فيها .

	اسم المسرحية	التأليف	الإخراج
١	عبد الله السائب	زهير كاظم	زهير كاظم
٢	كوميديا الأحزان	طلال هادي	طلال هادي
٣	روميو وجوليت في بغداد	مناضل داوود	مناضل داوود
٤	فقدان	مخلد راسم	غسان إسماعيل
٥	كوميديا الأيام السبعة	علي عبد النبي الزيدي	ظفار المفرجي
٦	مطر صيف	علي عبد النبي الزيدي	كاظم النصار
٧	حروب	سعد محسن	إبراهيم حنون
٨	كامب	مهند هادي	مهند هادي
٩	أيضاً وأيضاً	أنس عبد الصمد	أنس عبد الصمد
١٠	تذكر أيها الجسد	محمد مؤيد	محمد مؤيد

ثانياً – عينة البحث : نظراً لانسجام مجتمع البحث وتجانسه ، إعتمد الباحث الطريقة (العشوائية البسيطة) في إختيار عينة بحثه المدونة في الجدول أدناه وبنسبة ١٠% من عموم المجتمع – وهي نسبة مقبولة في الأدبيات العلمية – إستناداً إلى (نظام القرعة) .

إسم العمل	التأليف	الإخراج	سنة التقديم
مطر صيف	علي عبد النبي الزيدي	كاظم النصار	٢٠١٢

ثالثاً – أدوات البحث : اعتمد الباحث الأدوات الآتية :

أ. الوثائق : بما فيها الكتب والدوريات والتسجيلات الفيديوية وشبكة المعلومات العالمية .

ب. الملاحظة المنتظمة .

ت. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

ث. الخبرة الذاتية للباحث ، بوصفه حاملاً لشهادة الدكتوراه في تخصص التمثيل .

رابعاً – منهج البحث : إعتمد الباحث (المنهج الوصفي) في تحليل العينة المختارة ، لتماشيه وهدف البحث .

خامساً – تحليل العينة : مسرحية (مطر صيف)

تأليف: علي عبد النبي الزيدي ، إخراج : كاظم النصار ، تمثيل : هناء محمد بدور (المرأة)، فاضل عباس بدور (الرجل المستنسخ) .

تدور المسرحية حول ثيمة الإنتظار . إذ تتحدث عن إمرأة عراقية أُسر زوجها أبان الحرب العراقية الإيرانية ، ولم يعد لها إلا بعد إنقضاء (٣٠) عاما ، إلا أن عودته رافقتها الكثير من الغرابة ، فلم يعد على هيأة رجل واحد وإنما رجل منقسم على ثلاثة رجال متشابهين في كل شيء إلا في الأزياء ، كل منهم يدعي أنه زوجها ويثبت بالبرهان صحة ذلك ، مما يجعل المرأة تعيش حالة أشبه بالإنفصام ، مليئة بالتوتر والقلق والإستغراب مما يحدث لها .

شهد جسد المرأة كثافة رمزية عالية ، في أول العرض كان الجسد (مركزاً) ، تظهر وهي تستمع إلى الغناء ، وتضع مستحضرات التجميل فرحة بأنوثتها ، وكأنها سيدة مجتمع من طراز رفيع . الا انها سرعان ما أكدت (هامشيته) بكشف ذاتها عبر حوار مباشر مع الجمهور تارة تخبرهم فيه أنها تنتظر زوجها الغائب ، وتارة أخرى تدخل في منولوج يفصح عن حجم الشوق الذي يمزق قلبها حنيناً إليه ، كما تكشف المعاناة التي تكبدتها المرأة العراقية جراء الطيش السياسي بصوت يعبر عن آلام الذات الإنسانية ساعياً لمداعبة المتلقي . أما الحركة فكانت واضحة الدلالات تجمع بين الموضعية والإنتقالية ، حركة رمزية مقيدة ، تدل على عدم قدرة المرأة على تجاوز خطوط مجتمعية فُرضت على شخصها ، وعمقت مظلوميتها .

هناء : سألت عنك كل الذين يعرفونك وكل الذين لا يعرفونك ، ولكن بلا فائدة .. وسألت عنك ... وسألت عنك ... وسألت عنك بس شسوي كل شي ما لكيت ... ولك بس تعال .. بس تعال وشوف بيه الحمل مال .. لا لي عم .. ولا لي خال .

تدور المسرحية في أجواء منزل عراقي بأثاثات بسيطة ، ترمز إلى طبقة فقراء المجتمع ، التي تحملت شتى أنواع العذابات ، ودفعت عوضاً عن الشعب ضرائب الحروب .

إن جسد (المرأة) في العرض المسرحي ، ظلت الهامشية مسيطر عليه طوال العرض ، غير أنه في لحظات محددة كان يتمرد على طغيانها ، ويرفض القيود المجتمعية من سيطرة دينية وعادات وتقاليد وأعراف تلك التي فرضت عليه ، فقد كان جسداً مرناً بالرغم من جو الصلابة العام الذي وضعتها الظروف العامة فيه ، فقد كان التلون سيد الموقف حتى في الحوار الذي يخرج منه ، فقد انقسم على أربعة أقسام :

(حوار مع الزوج الغائب قبل أن يعود / حوار مع الزوج الغائب بعد عودته / حوار مباشر مع الجمهور / حوار مع الذات – مونولوج)

لقد كسرت (هناء) بجسدها المعتقد الذي يمنع الرقص (جسد رافض) ، علاوة على أن الرقص تصرف طبيعي ، فبعد أول سماعها لطرق الباب ، وتوقعها بالذي سيأتي (زوجها) مارست فن الرقص فرحة بما سيكون ، ودالة في الوقت عينه على هويتها المناطقية ، فرقصتها كانت رقصة جنوبية ، في إشارة لما تعرضوا له سكان هذه المناطق من إبادات ومصائب جراء السياسة ونكباتها .

يظهر رجل في غرفة نومها (الممثل فاضل عباس) من خلال إطار المرأة في غرفة نوم (المرأة) المتموضعة يسار وسط خشبة المسرح .

يحدثها بصوت مخيف أشبه بصوت رجل خارج من قبر ، صوت يعبر عن نوازع الشخصية وما تلقته من ويلات واضطهادات لا ذنب لها بها ، فيتحرك إلى منطقة أعلى الوسط وهو يسحب حقيبة أشبه بحقائب السفر ، تحمل في داخلها سنوات عمره وأحلامه التي طعنتها السنين .

بطريقة تهكمية تلومه المرأة على تأخره بضع دقائق على موعده ، وكأنه كان في رحلة تسوق ، متناسية السنين الطوال ، التي حالت دون جماعهما تحت سقف دارهما المتواضع ، مما يعبر عن الحالة النفسية المضطربة التي تمر بها شخصية المرأة .

تقوم الممثلة (هناء محمد) وبطريقة رمزية غاية في الجمال ، بإخلاع زوجها ملبسه العلوي (الجاكيت) وتسقط معه في إشارة رمزية إلى ثقل (الجاكيت) أرادت من خلالها أن تعبر عن قدرتها على مساعدة زوجها في خلع النكبات التي مر بها . ودليل ذلك أنهما بعد عملية الخلع فورا أخذا بالتعارف من جديد وكأنهما يتقابلان لأول مرة ، فيمسكان بعضهما ويدوران (وسط الوسط) متجهين إلى يسار الوسط عند إطار الصورة ومع صوت المؤثر الموسيقي يسترجعان ذاكرة الصور التي إلتقطاها في ليلة زفافهما .

إن جسد الممثلة كان طوال العرض جدا متردداً يقبل الشيء وسرعان ما يرفضه ، فبحركة جريئة تمرر المرأة (هناء) يدها على جسد الزوج المستلقي على الطاولة وكأنه صيرها فراش نوم ، في رمزية واضحة لتعطشها الجنسي وتعبيرها عن أهمية إحترام حقوقها ، فقد كانت له إمرأة أصيلة ، لم تعرف رجلاً غيره طوال الـ (٣٠) عاماً ، وعندما يستعد الزوج لتلبية رغبتيها يخاطبها صريحاً بأنه محتاج إلى الحب والعناق ، فيسعى إلى خلع قميصه ، إلا أنها ترفض الأمر رفضاً قاطعاً ، متحججة بأنه كزوج لم يعد كما كان بتلك الوسامة .

إن المسرحية تحمل أوجه مختلفة بدلالات رمزية عالية ومكثفة ، فهي بشكل ما لا تقصد الزوج والزوجة اللذان نلمسهما في الشارع ، وإنما تستعرض قضية شعب رمز له بإمرأة منكوبة تعرضت لهزات عنيفة ، ومع ذلك هي مصرة على البقاء على قيد الوطن وإنتظار عودته مشافى من هيمنة السياسة التي تجسدت بذلك الرجل الذي أخذته الحروب وعاد لكن ليس كما تريده المرأة (الشعب) عاد شكل ينسخ شكله السابق ، مما يجعل الشعب (المرأة) محتار في الإختيار أيهما أفضل : ذاك أم هذا ، لأنه لم يجد الفرق بين أفعال رجالات الماضي بكل قسوته ، ولا مبالاة رجالات الحاضر في معالجة الطاعون المتفشي في كل أجزاء الدولة .

إن المرأة (هناء) كانت تبحث عن رجل حقيقي يزيح محنتها لا مستنسخ يزيدها وجعاً ، لذا عندما يطرق الباب ثانية تذهب إليه مسرعة آملة بعودة زوجها (الرجل الحقيقي) ، بالرغم من وجود المستنسخ إلى جانبها ، مثيرة مفارقة ذات نكهة كوميدية سوداء ، والغريب أن الذي يدخل هو مستنسخ أيضاً كما الأول ، فتبتئس لوجودهما ، وتعبر عن عدم نفعهما من خلال تغطية أحدهم بالعباءة ، وهذه بالمدلول الشعبي العراقي (البدوي والعشائري) تعني أنه رجل لا جدوى منه أو أن الزمن فقد رجولته (أصالته) ، وبالوقت ذاته هي تعبر وبشكل ناقد عن النظرة المجتمعية العراقية الدونية للمرأة ، فالرجل عندما يراد له أن يهان يقال له : أنت إمرأة ، ويستقبلها الرجل بإنفعال وغضب وكأنها مسبة ، بل السباب أحياناً أهون عليه من أن يقال له هذه الكلمة .

إن العمل المسرحي كان معملاً لإنتاج صور وكلمات ناقدة للمجتمع والسياسة ، فحينما غطته بالعباءة ، أخذت هي بإرتداء العباءة بشكل لا يسمح لظهور وجهها في إشارة للقيود الدينية التي صنعها رجالات الدين لا الدين نفسه والنظرة المجتمعية للمرأة .

لقد عاشت الممثلة في العرض إرباكاً شديداً في عملية إتخاذ القرار فالمرأة من جهة تبغي أن تكون كما طبيعة النساء متزينات جميلات مقبلات على الحياة ، ومن جهة أخرى الظروف صارت تفرض عليها لبوسات خارجة عن ما هو معبر عن شخصها كإنسانة ، لذا نجد الزوج يحاول إقناعها بأنه متقبلها كما هي ، لكنها تواجهه بالرفض بعد أن سمحت له بتمشيط شعرها ومغازلتها ، وتعتبره بقايا إنسان فتحضر مانيكانه ، ترمز بها للإنسان المستنسخ الذي لا يمتلك فكراً ، في إشارة إلى أن النظام السياسي لا يتناسب مع دولة بحجم العراق كتاريخ وثقافة .

لقد كسر المخرج أفق التوقع لدى المتلقي ، ولم يمسح له إطلاقاً أن يخرج من قبضته ، فجعل ممثليه يفاجئون المتلقين بأن ما جرى لم يكن أكثر من لعبة ، وهنا يكون المتلقي أمام نهاية العرض ، إلا أنه سرعان ما يجعل الباب يطرق ثانية للدلالة على مجيء رجل جديد ، وبالفعل يحصل ذلك ليجعلنا في حالة إرباك ودهشة وتواصل شديد مع العرض .

الحالة تعاد من جديد فهذا الرجل الأخير يدعي أيضاً أنه زوجها بل ويشبه زوجها أيضاً، مما يجعل الممثلة في حالة الحيرة والإرباك.

المرأة (هناء) : إذا صدقته صدقتك .. وإذا كذبته كذبتك .. قل لي ماذا أفعل ؟! .

تحاول أن تجد لها مخرجاً من المأزق الكبير الذي وقعت به ، تعود إلى أساليب تدل على براءتها وعفتها فتحاول أن تعمل (قرعة) وتقترح على ذاتها ساخرة لعمل إنتخابات مبكرة . إلا أنها بعد ذاك ترفض كل شيء وبقرار أخير تعلن رفضها للرجال جميعاً ، وكأن الشعب أخذ بالثورة على كل ما نكل به ، أن جسدها أخذ بالتحول رمزياً إلى (جسد ثوري) فتفاجئ بطرق الباب مرة أخرى ، للدلالة على رجل جديد فتصرخ بحزن يرمز إلى (جسد مهزوم) معلنة نهاية المسرحية.

إن الرجال جميعاً لم يكن همهم الأول المرأة ، بقدر ما كان همهم العناق والممارسة الجنسية إرضاءا لنزواتهم ، فلم يلحظ الباحث أحدا منهم يسأل عن كيفية تمكنها من قضاء السنين دونما وجود المعيل ، وهذا معنى ذا مبنى سياسي واضح ، ينتقد سطحية ونفعية شخوص السياسة ، ومن جانب إجتماعي فهو يوضح هم الرجل الأول (الجنس).

إن تكرار الرجل المستنسخ وسطحيته ، تؤكد القصدية الواضحة للفكر السياسي العام في الإبقاء على البرمجة السابقة للمرأة (الشعب) ، وهي العيش في حرمان وكبت مستمرين ، دونما وضع أية معالجات ، والسبب يكمن بتفضيل (أنا) السلطة على (الهو) الجماهيرية ، وهذا ما يلاحظ في الدعوة للجنس .

لقد لاحظ الباحث أن الأداء الصوتي للممثل ، قد إختلف نسبياً بإختلاف الشخصية المجسدة بهدف التعبير رمزياً عن واقعها المعاش ، فكرها ، مركزها الإجتماعي بالإعتماد على التلوين في الطبقة الصوتية ، والتنغيم الذي كان له دوراً متميزاً في إيصال الكثير من المفردات للمتلقي بعيداً عن حضورها السطحي ، أي بدلالات أكثر عمقاً كما في الحالات التي كان يعبر فيها عن رغباته الجنسية ، بيد أن ذلك لم يخلو من الإفراط ، فالرسائل لم تصل كلها واضحة ، بعضها أربكها الصوت المتقلب . أما عن أدائه الجسدي ، فكان معبراً في أغلب حالاته عن الفكر الذي تحمله ثيمة المشهد ، واعياً بدرجة مكنته من إيصال مضمون الشفرات إلى متلقيها بوعي وتمكن عال ، إلا أنه في مواضع محددة سقط في عشوائية الحركة ، فقد لاحظ له الباحث حركات قام بتنفيذها دون مبرر وخارج إطار السياق المفترض .

الأداء الصوتي للممثلة (هناء محمد) ، إتسم بالإتزان التعبيري ، والوضوح التام تارة ، إذ إستثمرت فيه النبر والتنغيم للعزف على أوتار حقائق يصعب الحديث عنها إلا وفق الصورة الرمزية التي جسدتها بصوتها ، فقد إمتاز صوتها بالصفاء والدقة في لفظ الحروف والكلمات ، فضلاً عن التنويع من حيث قوة وضعف الصوت وبحسب الحالة النفسية التي يتصدى لها المشهد ، بيد أن المبالغة كانت حاضرة أيضاً في بعض الإنتقالات الحركية فضلاً عن الحركات الموضعية .

الفصل الرابع : (النتائج والإستنتاجات والتوصيات والمقترحات).

أولا- النتائج :

١. توظيف الرمز في الأداء عبر عن حالات الوجع التي يمر بها المجتمع كالكبت والإضطهاد.
٢. لم تكن جميع الرموز التي بثتها أجساد الممثلين مدروسة فقد أصابت العشوائية بعضها مما جعل الغموض سيد الموقف في مشاهد عدة .
٣. أفصح الممثلون بأداءهم عن مستوياتهم الفكرية وإنهياراتهم النفسية وإنتماءاتهم المجتمعية.
٤. بدت الخصائص الأسلوبية للممثلين واضحة المعالم في العرض المسرحي (مطر صيف) .

ثانياً – الإستنتاجات :

١. يسرف الممثل المسرحي العراقي في إستخدام الرمز عند تجسيد الشخصية بفعل الفقر الثقافي الذي يجعل الدلالات متناثرة إعتباطية .
٢. الإفراط الرمزي في أداء الممثل إنعكاس واضح على تراجع البنية الإنتاجية ، فالممثل مضطر أن يتعامل مع المفردة الديكورية برمزيات مختلفة ولمرات عدة تصل حد المبالغة.
٣. لم يكن المستوى التواصلي بين الممثل والمتلقي في محطات من العرض بأفضل ما يكون ، إذ وردت رموز غير مألوفة في بيئة المتلقي .

ثالثاً – التوصيات : يوصي الباحث بما يأتي :

١. إعلام الممثلين بأهمية الإقتصاد في الأداء التمثيلي ، وعدم الثرثرة في الحركات ، لأن كل حركة ممكن أن تعطي دلالة تخالف مضمون العرض ، وبالتالي تخلق التشويش لدى المتلقين.

٢. العمل على إقامة الحلقات النقدية والنقاشية حول أهمية ان يكون الرمز من ذات البيئة السياقية وأن المفردة اللغوية أو الحركية ينبغي أن تنتمي إليها.

٣. الضبط التام والإلتزام الصارم بالتعليمات ، فإجتهاد الممثل لفظاً وحركة لا يعطيه الحق بأن يبث رموزاً تحرف العرض عن مساره .

رابعاً – المقترحات : يقترح الباحث دراسة : (العلاقة الرمزية بين أداء الممثل وتقنيات العرض في المسرح) .

الهوامش(احالات البحث)

(١) رمسيس يونان : دراسات في الفن ، (القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩) ، ص ٢١٣.

(٢) زكي نجيب محمود : فلسفة وفن ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٥) ص١٧ .

(٣) جلين ويلسون : سيكولوجية فنون الاداء ، تر : شاكر عبد الحميد ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨ ، ٢٠٠٠) ، ص ٨.

(٤) مارفن كارلسون : فن الاداء ، تر : منى سلام ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) ، ص ٦٣ .

(٥) هايز جوردون : التمثيل والأداء المسرحي ، تر : محمد سيد ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) ، ص ٢٢ .

(٦) فايز ترحيني : الدراما ومذاهب الأدب ، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨) ، ص ص ٢١٦ – ٢١٧ .

(٧) ينظر : نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، (الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠١) ، ص ص ١١– ١٢ .

(٨) ينظر : فردب . ميليت ، جيرالد ايدس بنتلي : فن المسرحية ، تر : صدقي خطاب ، (بيروت – نيويورك : مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٦) ، ص ٣٦٠ – ٣٦١.

(٩) ينظر: نهاد صليحة : المصدر نفسه ، ص ١٢ .

(١٠) كير إيلام : العلامات في المسرح ، تر : سيزا قاسم ، أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة مدخل الى السيموطيقا ، (مقالات مترجمة ودراسات) ، (القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٧٧) ، ص ٢٥٢.

(١) صالح هويدي: الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، (بغداد : دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩)، ص٥ .

(٢) ينظر : الطيب بنعبيد : اغتيال الرمز في السينما والمسرح ، مجلة الفوانيس السينمائية ، (مكناس : ١٥ / ١١ / ٢٠١١ م) ، بوساطة محرك البحث الألكتروني (مغرس) .

(٣) سعيد بنكراد : السيميائيات ، النشاة والموضوع ، مجلة عالم الفكر ، مج ٣٥ . ع ٣ ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ٢٠٠٧) ، ص ٧.

(٤) غوستاف يونغ كارل : الانسان ورموزه ، تر : سمير علي ، (بغداد : دائرة الشؤون الثقافية ، ١٩٨٤) ، ص ٣٤٥ .

(٥) أنا بلكيان : الرمزية دراسة تقويمية ، تر: الطاهر أحمد مكي و غادة الحقني ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٥) ، ص ص ٢١٩ – ٢٢٠ .

(٦) ينظر : المصدر نفسه : ص ص ٢١٧ – ٢١٨ .

(٧) بيتر بو غاتيريف : الرموز والدلالات في المسرح ، تر : محمد عبازه ، مجلة فنون ، (تونس : المطبعة العربية ، عد ٢٧ ، ١٩٨٦) ، ص ٤٤.

(٨) ينظر : المصدر نفسه ، ص ص ٤٤ – ٤٥ .

(٩) المصدر نفسه ، ص ٤٧.

(٢٠) ينظر : رئيف كرم : السيمياء والتجريب المسرحي ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٤ ، عد ٣ ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٩٦) ، ص ٢٤٠

(٢) محمد الطيب الحسيني : أدولف آبيا والإخراج المسرحي ، مجلة المعرفة ، (دمشق : عد ٢٨ ، السنة الثالثة / حزيران / ١٩٦٤) ، ص ٩٦ .

(٢٢) ينظر : أحمد سلمان عطية : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، (بابل : دار الصادق الثقافية ، ٢٠١٢) ، ص ص ٤٩ – ٥٢ .

المصادر والمراجع:

١. أحمد سلمان عطية : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، (بابل : دار الصادق الثقافية ، ٢٠١٢).

٢. أنا بلكيان : الرمزية دراسة تقويمية ، تر: الطاهر أحمد مكي و غادة الحقني ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٥).

٣. بيتر بو غاتيريف : الرموز والدلالات في المسرح ، تر : محمد عبازه ، مجلة فنون ، (تونس : المطبعة العربية ، عد ٢٧ ، ١٩٨٦).

٤.جلين ويلسون : سيكولوجية فنون الاداء ، تر : شاكر عبد الحميد ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨ ، ٢٠٠٠).

٥. رمسيس يونان : دراسات في الفن ، (القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩).

٦. رئيف كرم : السيمياء والتجريب المسرحي ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٤ ، عد ٣ ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ١٩٩٦).

٧. زكي نجيب محمود : فلسفة وفن ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٥).

٨. سعيد بنكراد : السيميائيات ، النشاة والموضوع ، مجلة عالم الفكر ، مج ٣٥ . ع ٣ ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، ٢٠٠٧).

٩. صالح هويدي ، الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٩).

١٠. الطيب بنعبيد : اغتيال الرمز في السينما والمسرح ، مجلة الفوانيس السينمائية ، (مكناس : ١٥ / ١١ / ٢٠١١ م) ، بوساطة محرك البحث الألكتروني (مغرس) .

١١. غوستاف يونغ كارل : الانسان ورموزه ، تر : سمير علي ، (بغداد : دائرة الشؤون الثقافية ، ١٩٨٤).
١٢. فايز ترحيني : الدراما ومذاهب الأدب ، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨).
١٣. فردب . ميليت ، جيرالد ايدس بنتلي : فن المسرحية ، تر : صدقي خطاب ، (بيروت – نيويورك : مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٦).
١٤. كير إيلام : العلامات في المسرح ، تر : سيزا قاسم ، أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة مدخل الى السيموطيقا ، (مقالات مترجمة ودراسات) ، (القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٧٧).
١٥. مارفن كارلسون : فن الاداء ، تر : منى سلام ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩).
١٦. محمد الطيب الحسيني : أدولف آبيا والإخراج المسرحي ، مجلة المعرفة ، (دمشق : عد ٢٨ ، السنة الثالثة / حزيران / ١٩٦٤).
١٧. نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، (الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري ، ٢٠٠١).
١٨. هايز جوردون : التمثيل والأداء المسرحي ، تر : محمد سيد ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩).