التنوع الدلالي في سينوغرافيا (حافظ خليفة أنموذجا)

Semantic diversity in scenography (Hafez Khalifa as a model))

أ.د أسماء شاكر نعمة الباحثة: شهد عبيد جاسم

Prof. Dr. : Asmaa Shaker Nehme Student : Shahad Obaid Jassim

Shahadaljanbie.@gmail.com

ملخص البحث :

تهدف الدراسة في تسليط الضوء على مفهوم التنوع الدلالي اذ قسمت الدراسة الى أربعة فصول فتضمن الفصل الأول (الاطار المنهجي) الذي تضمن ،مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي : ماهو التنوع الدلالي في سينوغرافيا العرض المسرحي (حافظ خليفة أنموذجا؟) وتضمن إهمية البحث إيضا في تسليط الضوء على مفهوم التنوع الدلالي وآلية أشتغالاتها في العرض المسرحي ،يفيد الباحثين والدارسين وطلبة كلية الفنون الجميلة الافاده منه ،من خلال العلاقة بين التنوع الدلالي في سينوغرافيا (حافظ خليفة أنموذجا) اما هدف البحث جاء تعرف على مفهوم التنوع الدلالي في سينوغرافيا (حافظ خليفة أنموذجا) والحدود المكانية والموضوعية ،فضلا عن التعريفات الأصلاحية والأجرائية ،الواردة في البحث ،إما الفصل الثاني فتضمن مبحثين الأول كان عن التنوع الدلالي مفاهيميا اما المبحث الثاني التنوع الدلالي في سينوغرافيا العرض المسرحي ،وختم الفصل الثاني بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري، اما الفصل الثالث فتضمن أجراءات ومنهج البحث، اما الفصل الرابع ،تضمن نتائج وأستنتاجات وتوصيات ومقترحات ثم قائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: سينوغرافيا، الدلالة، التنوع الدلالي، سينوغرافيا الفن العرض المسرحي، حافظ خليفة.

Abstract:

The study aims to shed light on the concept of semantic diversity، as the study was divided into four chapters. The first chapter included (the methodological framework)، which included the research problem through the following question: What is semantic diversity in the scenography of theatrical performance (Hafez Khalifa as a model?) and included the importance of the research also in Shedding light on the concept of semantic diversity and the mechanism of its operation in theatrical performance، it is useful for researchers، scholars، and students of the College of Fine Arts to benefit from it، through the relationship between semantic diversity in the scenography of (Hafez Khalifa as a model). The goal of the research was to learn about the concept of semantic diversity in the scenography of (Hafez Khalifa as a model).

and the spatial and thematic boundaries، as well as the corrective and procedural definitions، contained in the research. The second chapter included two sections. The first was about semantic diversity conceptually. The second section was about semantic diversity in the scenography of theatrical performance. The second chapter concluded with the most important indicators that resulted from the theoretical framework. As for the third chapter It includes the research procedures and methodology، while the fourth chapter includes results، conclusions، recommendations، and proposals، then a list of sources and references.

Keywords: scenography، connotation، semantic diversity، scenography of art، theatrical performance، Hafez Khalifa.

الفصل الأول: الاطار المنهجي

اولا: مشكله البحث:

يبقى الفن المسرحي نتيجة التجريب بتطور ملحوظ على مستوى الشكل والمضمون ،وبما أنه فن يرتبط أرتباطا كليا بالمجتمع فلابد من أن يؤثرويتاثر به من خلال التنوع السينوغرافي في العروض المسرحية ،وأن هذا التنوع والتناغم للسينوغرافية يعطي للعرض ديموته وأستمراره،فلم تبقى عناصر العرض المسرحية ساكنة ،بل خضعت لعدد من المعالجات الجمالية والفنية تماشيا مع مدركات العصر اذ نجد الدلالة في سينوغرافيا العروض تتطور بسب التكنولوجيا الحديثة التي يستخدمها الفنان أو المصمم حتى يثير الفنان رؤية جديده على خشبة المسرح تحمل العديد من الدلالة ،أن العالم يشهد تطور مستمر ونهضة علمية شاملة في مختلف ميادين الحياة أنه عصر التطور السريع الحاصل في التكنولوجيا الحديثة وأن هذا التطور أدى الى تنوع أفكار المصمم أوالفنان في مجال رؤيتة الفنية للعمل المسرحي حتى يخترع أفكار جديده ومغايره لما هو موجود ،لذالك نجد أن الفنان يبدع في عملة الفني حتى يبين صور متكاملة لسينوغرافيا العرض المسرحي ،أن التنوع في الدلالة يحصل من خلال أبتكارتقنيات حديثة تكون من قبل المصمم مرتبطة بعمليات ذهنية ،وكذالك يبتكر تقنيات متنوعه يؤسس عليها المصمم عملة الفني،يكون قواعد حتى يحقق أتجاهاتة الفكرية ،وأن هذا الخلق الجديد من الأبتكارات للتقنيات المتنوعة يعد شي ضروري للمصمم ،وكذالك يتاثر المصمم في المواد المستخدمة في عملية التصميم والبناء الأبراز الأفكار المتنوعة والمعبرة عن الدلالة في سنوغرافيا العروض المسرحية ،والتحكم والتنوع في أستخدام المواد يعتبر تنوع تقني يستخدم من خلالة المصمم خامات وادوات متعددة وكثيرة وينوع من خلالها تقنيات عملة ويضيف أليها بعض أذا تطلب الأمر ويلغي أخرى لتنفيذ فكر جديده وأبداع مختلف لما هو موجود لجذب انتباة المتفرج لكي يرسخ في ذهن المتفرج ان مايشاهدة على خشبة المسرح اشبة بالحقيقة والواقع الذي يعيشة الأنسان حتى يحقق الهدف الجمالي والوظيفي فيها . و المخرج

والسينوغرافي حافظ خليفة استطاع أن يعتمد أساليب متنوعة من المتغيرات الفنية من خلال تطويع المساحات الممتدة في الصحراء ليخلق صورة مشهدية معتمد على سينوغرافيا الطبيعة التي تشكلت من الكثبان الرملية فأصبحت تلك الرمال الذهبية هي الخشبة ،لذالك لم يتقيد بالفضاءات المغلقة "العلبة الايطالية"عمل على مساحات مفتوحة من الصحاري وأن هذا العمل يلزم المسرحين على تطوير مهاراتهم وخبراتهم لتقديم عمل مسرحي كامل يتلائم مع هوية المكان ، وتأكيد على ماورد فأن الباحثة ترى ان هنالك علاقة بين التنوع والدلالة،لهذا أختارت موضوعة بحثها بالعنوان (التنوع الدلالي في سينوغرافيا العرض المسرحي حافظ خليفة أنموذجا)وأن مشكلة بحثها تكون في الأستفهام الآتي :ماهو التنوع الدلالي في سينوغرافيا العرض المسرحي حافظ خليفة أنموذجا ؟.

ثانيا :اهمية البحث والحاجة اليه :

١- تسليط الضوء على مفهوم التنوع والدلالي وآالية اشتغالاتها في العرض المسرحي.

٢- تكون أهمية في دراسة التنوع والدلالي في سينوغرافيا العرض المسرحي حافظ خليفة أنموذجا.

٣-يفيد الباحثين والدارسين وطلبة كلية الفنون الجميلة ويمكن الأفادة منه،من خلال العلاقة بين التنوع والدلالي في سينواغرافيا العرض المسرحي حافظ خليفة أنموذجا .

ثالثا:هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى : تعرف على التنوع الدلالي في سينوغرافيا العرض المسرحي حافظ خليفة أنموذجا.

رابعا : حدود البحث.

الحد الزماني:٢٠١٦

الحد المكاني : (تونس)

الحد الموضوعي :دراسة التنوع والدلالي في سينوغرافيا العرض المسرحي حافظ خليفة المسرحية أنموذجا.

خامسا: تحديد المصطلحات

اولا- التنوع

١- التنوع لغة :ورد في المعجم (باب نوع)نوع الأشياء صنفها وجعلها أنواعا وأصنافا و(تنوعت)الأشياء تصنفت وصارت أنواعا. "[١]

ويعرفة أبن منظور بأنه (اخص من الجنس، وهوأيضا الضرب من الشيء، والتنوع، التذبذب، وتنوع الشيء أنواعا"[٢].

٢- أصطلاحا:بأنه ("أمر مضاد للتماثل ينطوي على معنى الأكثار من أصناف العناصر المرئية واختلاف صفاتها)"[٣]. وعرفه (لالاند) "كل مفهوم يعطي فعلامايزال يتضمن اصنافا دونه"[٤].

٣- وعرف (التنوع)بأنه"يخلق بأي تأثير من تأثيرات التحولات الثقافية،والتحولات الفكرية ،والتحولات في المفاهيم ،فالأشكال تصنع التحول ..وتصنع التجدد ،والأشكال تصنع الترحال مابين نظام الصورة ومابين نظام آخر(٥).

ثانيا: الدلالة:

الدلالة: لغة

جاءت اللفظة مشتقة من المادة الاصلية (د.ل.ل)بمعنى الأهتداء الى الطريق يقول الزمخشري: "دلة على الطريق، وهو دليل المفازة وهم أدلماؤها ،وأدللت الطريق أهتديت ألية ،والدال على الخير كفاعلة "(٦) أي بمعنى الأرشاد الى الطريق الموصل الى مكان ما .

الدلالة اصطلاحا :

ان ارتباط مصطلح الدلالة تعني "الاستدلال "فهي شقان :دال ومعنى ،ف ال"دال"هو المتولد من المعنى الأصلي ،فمتولد من ."(٧)

أ-الدلالة :على الشيء ما يمكن كل ناظر أن يستدل بها عليها كمثل ذكر (الخالق والأبداع)دلالة على الخالق .

ب-الأستدلال: وهو الفعل الذي يقوم به المستدل .

ج-الدلالة : ما يمكن أن يستدل بها كوسيلة من وسائل الحقيقة.

ويعرفها الجرحاني، ايضا، فيقول: "الدلالة هي كون الشي بحالة يلزم من العلم بشيء آخر "العلامة "هي الدال على شي آخر"(٨)

التعريف الإجرائي التنوع والدلالة: هو مجموعة من الصور التي يضعها او يرسمها المصمم أثناء عملية تصميم الديكور ليعطي دلالة ومعنى للمتلقي.

الفصل الثاني

الاطار النظري

- **المبحث الأول: التنوع الدلالي مفاهيمياً**

أن علم الدلالة اقتصر عند الفلاسفة المتقدمين كالفارابي وابن سينا والغزالي على الدلالة اللفظية وتعريفهم لها يتبع عن كتب مفهوم أرسطو . فالدلالة بنظرهم تتناول : اللفظة والأثر النفسي أي ما يسمى بالصورة الذهنية أما الكتابة فهي لاشك تدخل بعين الاعتبار أذا أنها دالة على الالفاظ لكن دورها هذا ليس ضروريا عند أبن سينا خلافا لأرسطو"(٩)

ان "اهتمام العرب بالدال اللفظي دعاهم الى تشقيق النظر تحت هيمنة مفاهيم العموم والخصوص والكيف الى حيز دراسة متلق النص للوصول الى الصورة المثلى لكيفية أستنباط الاحكام والمفاهيم التي يقصدها متلق النص". (١٠)

كان "اهتمام الباحثين الوحدين المهتمين بعلم الدلالة ، فقد شغل الموضوع بال الفلاسفة وكلما الأجناس البشرية وعلماء النفس وبما ان هولاء العلماء يختلفون في أهدافهم واهتماماتهم عن اللسانيات فان معالجاتهم للموضوع وحتى تحديداتهم لة جاء مختلفة في غالب الاحيان" . (١١)

أن الفارابي لا يعني بالناحية المادية للألفاظ بقدر عنايتة بالناحية الصورية وقواعد الارتباط الصوري بين المعنى وغيره من المعاني التي تكون الألفاظ صورها المنطوقة ولذلك يقول ونحن أقصدنا تعريف دلالات هذه الألفاظ ، فأنما نقصد المعاني التي تدل عليها هذه الألفاظ عند أهل صناعة المنطق فقط من قبل أنة لاحاجة بنا الى شيء من معاني هذه الألفاظ سوى ما يستعملة منها أصحاب هذه الصناعة ويقول في سياق آخر ، أن النطق هو القول الخارج بالصوت وهو الذي يكون عبارة اللسان كما في (الضمير) وهو أيضا القول المركوز في النفس وهو (المعقولات) التي تدل عليها الألفاظ(١٢).

كان الفيلسوف العربي أبن سينا يرى أن "الدلالة بالألفاظ أنما هي بحسب المشاركة أصطلاحية وقد أكد مبدأ الأصطلاحية" هذا الأمام عبد القاهر الجرجاني ذاهبا إلى أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة عرفية، وذلك أن نظم الحروف هو توالية في النطق فقط ، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل أقتضى أن يتحدى في نظمة لها ما تحراه فلو أن واضع اللغة قال : ربض مكان : ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي الى فساد، وكان أبن سينا يقول "أن معنى دلالة اللفظ أن يكون أذا أرتسم في الخيال مسموع اسم أرتسم في النفس معنى ، فتصرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم ، فكلما أورده الحس على النفس التفتت ألى معناه على أظهار المفاهيم والتصورات الكامنة فية(١٣).

"وقد تعددت تقسيمات الأصولين للدلالة لما لها من أثر في أستنباط الاحكام وقيام التكليف فنرى الشافعية يقسمون الدلالة الى قسمين وهما المنطوق والمفهوم ويقسمها الحنيفة الى أربعة

أقسام : دلالة العبارة ، والأشارة النص ، ودلالة الاقتضاء ، وزاد الفقهاء دلالة خاصة هي مفهوم المخالفة ، كما تكلم الاصوليون عن الدلالة من حيث الوضوح والايهام العلاقة وذلك بالحكم فقسموا الدلالة باعتبار وضوحها الى الظاهر والنص والمفسر والمحكم باعتبار ابهامها الى الخفي

والمشكل والمجمل والمتشابة ثم جعلوا لكل فرع من هذه الأقسام أقساما"(١٤)

وكذلك كان أهتمام علماء الدلالة بمسألة التطور الدلالي منذ أوائل القرن التاسع عشر حاولوا خلاله تأطير تغير المعنى بقواعد وقوانين ، فبحثوا في هذا المجال أسباب تغير الدلالة وأشكاله وصورة وقد أدركوا أن التطور الدلالي هو تغيير الالفاظ لمعانيها وذلك أن الالفاظ ترتبط بدلالتها ضمن علاقة متبادلة فيحدث التطور الدلالي كلما حدث تغير في هذه العلاقة ، وأن التغير الدلالي ظاهرة طبيعية يمكن رصدها بوعي لغوي لحركية النظام اللغوي المرن اذا أنتقل العلامة اللغوية من مجال دلالي معين الى مجال دلالي آخر"[١٥]

من أهم القضايا الدلالية التي يتناولها علماء الألسنية والدلالة ، مسألة الدال والمدلول والعلاقة بينهما كانت القضية في بداية طرحها في الدرس اللغوي تقتصر على اللفظ والمعنى باتساع مجال علم الدلالة وأصبحت المسألة تتعلق بالدال والمدلول سواء أكان الدال لفظا أو غير لفظ، واللغة في الأخير ماهي العلاقات تربط دالا بمدلوله ضمن شبكة تنظيمية ، وذلك أن الدال لا يحتمل دلالته في ذاتة أنما منبع الدلالة هي المتقابلات الثنائية التي تتم على مستوى الرصيد اللغوي أن علم الدلالة يقوم على أساس تحديد العلاقة بين الدال والمدلول وهي علاقة لا يمكن ضبطها الا أذا تعرفنا على طبيعة كل من الدال والمدلول"[١٦]

"أن الدلالة تمثل علاقة تضايف معينة بين الداول والمدلول ، فانواع الدلالة تتعدد بحسب ايجاد اختلاف العلاقة أو هنالك توافق عند تضيف الدلالة الى ثلاثة أنواع وضعية وعقلية و طبيعية"[١٧]

١- الدلالة الوضعية : هي الدلالة الاتفاقية المتعارف عليها بمعنى أي جعل الشيء بازاء شيء آخر بحيث أذا فهم الأول فهم الثاني كدلالة الخط والعقد والأشارات والنصب .

٢- الدلالة العقلية : تقتصر على دلالة الأثر على المؤثر كدلالة الدخان على النار.

٣- الدلالة الطبيعية هي الدلالة التي تقوم على أساس علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ولا يتحكم بها الأكدلالة أصوات البهائم عند دعاء بعضها بعضا وأصوات العصفور عند القبض علية ، دلالة الحمرة على الخجل.

يرتبط "علم الدلالة بالفلسفة والمنطق أكثر من أرتباطة بأي فرع آخر من فروع المعرفة حتى قال بعظهم أنك لا تستطيع أن تقول متى تبدأ الفلسفة ومتى ينتهي السيمانيتك وما أذا كان يجب اعتبار الفلسفة داخل السيمانتيك أو السيمانتيك داخل الفلسفة"[١٨]

و "الألفاظ تستعمل بعموميتها لتنقل ما في مجموعها من معان ودلالات الى السامع فكلمة البأس التي كانت تدل على القوة والحرب والشجاعة تطلق الآن على كل شدة بما في ذلك المرض والسمك كثير الأنواع ولكننا لا نحفظ من أنواعة الا القليل ، ولهذا نسمي كل الاجناس سمكا والورد والعطر والسيارة امثلة أخرى على الأطلاق الألفاظ بدلالة عامة"[١٩]

ومن من مظاهر "تطور الدلالة نجد أن بعض الأعلام قد عمت دلالتها وتوسعت لتدل على الصفة بعامة ومنها الأسماء المقترنة بشهر مثل حاتم فنقول جاء حاتم ونقصد الكريم وعرقوب للدلالة على المراوغ قليل الوفاء"[٢٠]

يمكن التميز بين اللغة الحرفية والمجازية على مستوى الدال في حين يقوم التميز بين الدلالة التعينية والدلالة الضمنية على مستوى المدلول ، أنها الكلمات جميعها تمتلك دلالة ضمنية أضافة الى معناها الحرفي دلالتها التعينية (على سبيل المثال قد تكون الدلالات الضمنية جنسية ونميز في التحليل بين نمطين من المدلولات ، مدلول تعييني مدلول ضمني ، ويشتمل المعنى على التعيين والتضمين" [٢١]

كذلك درس الهنود الأصناف المختلفة للأشياء التي تشكل دلالات الكلمات وعلى أساس التقسيمات لجواهر الأشياء والاصناف الموجودة في الخارج قسموا دلالات الكلمات وقد صرح النحاه الهنود بوجود أربعة أقسام للدلالات تبعا لعدد الاصناف الموجودة في الكون ولان الكلمات شارحة لهذة الأصناف . هذه الأقسام الأربعة هي"[٢٢]

١- قسم يدل على مدلول عام أو شامل (رجل) .
٢- قسم يدل على كيفية (طويل) .
٣- قسم يدل على حدث (جاء).
٤- قسم يدل على ذات (محمد).

أما عند الغرب "الدلالة هي كلمة مشتقة من دال ، وقد كانت في الأصل صفة تدل على كلمة معنى ولم يصبح هذا العلم مستقلا الأبعد أن نشر ميشال بريال مقالة عام ١٩٩٧ تحت عنوان مقال في علم الدلالة هي دراسة جديدة جدا الى درجة أنها لم تتلق اسما لها بعد ، وأكد أنها تنسب في الواقع بعد تجديدها وأغنائها الى ما يسمى بعلم المعاني ومن خلال طروحات بريال ظهر تحديد معالم هذا العلم وأن الدارسين المحدثين الغربين انفقوا على أنة العلم الذي يدرس المعنى ، وأكتسب هذا العلم الاستقلالية الخاصة عن علوم البلاغة مثل الغربين ، والتصقت علية الصبغة العلمية والدرس العلمي ، وأصبحت لة أسس وقوانين تحكمة ، ومبادي يقوم عليها. "[٢٣]

بأعتبار أن مفهوم الدال هو "أشارة في علم اللغة عند دي موسير وفيما بعد رفض السيميولوجيون من أتباع بارت ولاكان فكرة أي ارتباط ثابت بين الدال والمدلول"[٢٤]

أن علم الدلالة "يعتمد على القواعد الدلالية فالقاعدة الدلالية هي التي تحدد عند أي شروط يمكن تطبيق العلامة على شيء أو حال ما وصياغتها العامة"[٢٥]

وأيضا هنالك تقارب كبير بين النظرية الدلالية عند العرب وسيميائيات بورس وعلية يستطيع القول أن المباحث الدلالية القديمة وأن صبت جهدها الأعظم على محاولة تقييد المعنى فأنها حاولت أن تقدم نظرات عن علم أشمل هو علم العلامات ، وهو العلم الذي تحولت علاقتة بعلم الدلالة الى علاقة عموم بخصوص"[٢٦]

سعى "تشارلز موريس وذلك بتطور ما جاء بة بوريس أذ قسم علم العلامات الى ثلاث أقسام"[٢٧]

١- الخصائص التركيبية : النحو والعرف .
٢- الخصائص السيميانطقية (الدلالة) طبيعية اللغة من حيث الدلالة والمعنى .
٣- الخصائص البراغماطيقية (التداولية).

وعرف علم الدلالة بانة علم دراسة اللغة من جميع نواحيها التكونية ، ووضع هذه الدراسة هيئة نظرية عامة ممكنة التطبيق على جميع اللغات مهما أختلف خصائصها وأصولها.

"ويرى مورس أن علم الدلالة بالرغم من الوعود الكبيرة التي قدمتها محاولات السلوكين بالنسبة الى تحديد الشروط الحالية التي بواسطتها يجري استعمال العلامات ، يعتمد علم الدلالة القواعد الدلالية فالقاعدة الدلالية هي التي تحدد عند أية شروط يمكن تطبيق العلامة على شيء او حال ما وصياغتها العامة كالآتي ، أن حامل العلامة "س" هو الذي يدل على الشروط أ، ب، ج،.. المطلوبة يمكن عندئذ مرجعا ل "س" مثل هذه القواعد غير مصرح بصياغتها من قبل الذين يستعملون العلامات بل انها تجري تلقائيا بمثابة عادات سلوكية بحيث أنة يحصل تطبيق بعض العلامات على بعض الحالات فقط[٢٨]"

وقد أهتم موريس في كتابة علم الدلالة (بالعلامات) وما ترمز ألية أو تدل علية ، مثلا أذا دربنا كلبا على أن يتوقع الطعام عند دوران جهاز شبية بالجرس الكهربائي ، فان الطعام يرمز آلية بالجهاز رغم أنه أذا لم يتوافر الطعام فلن يرمز ألية ، بل يكون مدلولا علية"[٢٩] لقد أقترح موريس عام ١٩٤٦ ثلاث سبل في التعامل مع العلامة يمكن النظر أليها من خلال ثلاث ابعاد"[٣٠]

١- البعد الدلالي : ينظر الى العلامة في هذا المجال باعتبار علاقتها بما تدل علية .
٢- البعد تركيبي : ينظر الى العلامة باعتبار قدرتها على الأنضواء داخل مقاطع من علامات أخرى وفق قواعد تأليفية بعينها . ونعنى "ب" التركيب أيضا دراسة البنية الداخلية للوجة الدال على العلامة في أستقلال في الحالة التي نفترض فيها أن العلامة لا تشمل على أي مدلول (مثل تفكيك العلامة الى وحدات صوتية دنيا).
٣- البعد التداولي : أن العلامة في هذه الحالة تتحدد من خلال وضيفتها الأصلية والآثار التي تحدثها عند المتلقين ، أي الطريقة التي يستعمل من خلال المتلقي هذه العلامة.

أن "دلائلية بيرس ثلاثية الأساس على عكس دلائلية صوسير الثنائية الأساس : (الدال والمدلول) وهي ثلاثية لا يمكن تقليصها الى تحليل ثنائي لكنها تقلص كل علائقية مكونة من أربعة أطراف أو أكثر الى هذه الثلاثية وهي من ناحية أخرى ضرورية منطقيا، لبناء علاقات لانهائية وكافية من الوجهة المنفعية"(٣١).

لقد حاول بول ريكور البرهنة على أن السيمياء تهتم بالعلاقات التبادلية فقط ، وأن علم الدلالة هو دراسة القضايا ومعانيها المرجعية والخطاب العادي يحط من قدر الكلمة ، فعبارة مثل أنه مجرد دلالي تعني انه مجرد من الدلالة ، أي معنى بلا أحالة أو نتيجة"(٣٢).

"يعتمد بارت في فكرته هذه على قلة المجالات التي يغطيها علم الأدلة (السيميولوجيا) بالقياس الى علم اللغة العام ، فهو لا يكاد يحصي الأقليل منها والفكرة المهمة التي يعرضها بارت هنا وتبرز فطنته وذكاءه تتبين في نظرته الى هذه المجالات بأنها ليست سوى شفرات غير ذات أهمية كقانون السير مثلا ، الا أنه بمجرد الانتقال الى مجموعات لها عمق اجتماعي حقيقي نلتقي مرة أخرى باللغة . ومما لا مراء فيه أن الأشياء ، والصور ، والسلوكيات قد تدل بل تدل بغزارة ولكن لا يمكنها أن تفعل ذالك بكيفية مستقلة . إذ أن كل نظام دلالي يمتزج باللغة"(٣٣).

- **المبحث الثاني**

التنوع الدلالي في سينوغرافيا العرض المسرحي

التنوع الدلالي في سينوغرافيا(أوغستو بوال)

ويعتبر(بوال) "منظر مسرحي أسس مسرح المضطهدين (أو المقهورين المستضعفين في الأرض)،يهدف مسرح المقهورين الى رفع مستوى شرائح المستضعفين اجتماعيا ليبصرهم وبوضعهم الاجتماعي حتى يتطوروا للأفضل ،ولهذا فأنه يعمل في منطقة الفقراء ،والعاطلين ،والمشردين ،والفلاحين ،والموظفين الصغار ،واللقطاء ،وذوي الدخل المحدود والاحياء الفقيرة....وكذلك أنتشر مسرح المقهورين في العديد من الدول العالم ،وتمارس تقنياته وتدريباته فيها مع مراعاة الخصوصية الثقافية المحلية ومرجعياته ودلالاتها الجسدية والمعرفية،ويقول بوال في ذلك من حوار معه "تمارس تقنيات مسرح المقهورين في أكثر من ٧٠ دولة في مختلف أنحاء العالم ،والطريقة متشابهة ،لكن الشكل يعتمد بالطبع على طبيعة الثقافة المحلية ،فهي غير متشابهة في الهند ،حيث الميل الى اتساق الأصوات بصورة أكثر ،كما في أفريقيا ،حيث الميل الى الشكل الغنائي ".(٣٤)

وخرج أوغستو بوال بمسرحه الى الفضاء الحقيقي ،خارج العلبة الايطالية ،وفي ذلك يقول في كتابه المسرح التشريعي "كما لايمكن أن تسجن الديانة داخل الكنائس ،هكذا المسرح لايمكن أن يسجن داخل المباني المسرحية

،وأشكال التعبير ولغة المسرح لايمكن أن تكون ملكية خاصة للممثلين ،تماما كما لايمكن أن تكون الديانة ملكا خاصا لرجال الدين وحسب".[٣٥]

التنوع الدلالي في سينوغرافيا (أرفن بيسكاتور)

"ولد عام ١٨٩٣،وهو مخرج ألماني تلمذ على يد رينهاردت ،وعمل في برلين من ١٩١٩الى ١٩٣٨(في المسرح الشعبي ثم مسرح بيسكاتور)،أخرج بيسكاتور عروضا "تسجيلية "تشرح للمتفرج ،بالتعليق وعرض الأفلام ،والأحداث الحقيقية الموازية للمسرحية الممثلة ،من المسرحيات الناجحة التي أخرجها "الجندي شفايك الشجاع" ثم سافر الى الولايات المتحدة الأمريكية من جروبيوس ،كمدير "لعمل الدراما" الخاص بالمدرسة الجديدة للبحث الأجتماعي ،أراد بيسكاتور أن يستبدل المذهبين الطبيعي والتعبيري "بوضوح ذهني"،يستخدم كل الوسائل الفنية التي توضع تحت يده"[٣٦] .

وأن (بيسكاتور) "أساس دعوة قائمة على تقديم مسرح تحليلي مبني على الحقيقة العلمية الموضوعية التي تستند الى الواقع ،على أن يكون الحدث مرتبط أرتباطا وثيقا بمعاناة الأنسان حيث تقدم هذه الحقائق للجمهور ،ويبقى الهدف من تقديمها ليس مجرد تحقيق التسلية وانما لمطالبة المتلقي باتخاذ موقف محدد مما يعرض أمامه على الخشبة ".[٣٧]

وقد وجد (بيسكاتور)"جذور المسرح البروليتاري في ثلاث حركات سابقة هي :الطبيعية والتعبيرية والفن الشعبي،وفي المسرح البروليتاري كان جميع اعضاء الفرقة من الهواة في البداية يعملون متبرعين (حتى لم تذكر اسماءهم في البرامج)ولكنه ادرك بعد حين ان الضرورة تستدعي الاستفادة من خبرات المحترفين".[٣٨]

وأن مستوى مضمون العرض المسرحي فأن (بيسكاتور) يعتقد أن المسرح السياسي يجب الايكتفي بعرض الأحداث الفردية ،بل يتخطى ذلك الى تحليل انعكاساته الاجتماعية والاقتصادية بشكل ينقل الصورة الدرامية الى الحدود والآفاق الملحمية ،وذلك من خلال أكتساب العرض المسرحي الطابع القصصي والوصفي مع اللجوء الى كافة الوسائل التوضحية ،لربط الأحداث التي يجري عرضها من خلال علاقة ديالكتيكية ،وقد استطاع (بسكاتور) أن يعطي من خلال سنوات عمله المسرحي .[٣٩]

"ومن أهم أنواع المسارح السياسي مايسمى ب"المسرح التحظيري " ويقوم على فكرة انتشار مجموعات متفرقة من الممثلين بين الناس ، وتقديم مشاهد سريعة وخاطفة في أماكن غير متوقعة ،والهدف من هذا المسرح تحريض الجمهور على مناقشة موضوع معين،وفي المقابل ، هنالك "المسرح الملحمي "الذي أسسه المسرحي الألماني "برتولد بريشت"وهو عبارة عن مسرح سردي تاريخي يحكي قصة للجمهور". [٤٠]

كما ان "استخدام التقنيات الجديدة مثل الاضاءة ،والسينما وكذلك المناظر ،ولخشبة المسرح المتحركة الاثر الواضح في استخدامات (بيسكاتور) في المسرح ،فالسينما السياسية هي تلك السينما التي تتناول قضايا الانسان وعلاقته بالسلطة وما يعانيه من ضغوط سياسية واجتماعية واقتصادية متصارعة داخل بيئة المجتمع من خلال عكس الواقع في صورة مرئية داخل بيئة الفلم السينمائي السياسي ".[٤١]

وكذلك "ينظر (بيسكاتور)الى الممثل كونه يجمع بين الذات والموضوع في آن واحد ،أذ أنه المادة الفنية والأداة التي ينفذ بها هذه المادة .وهو أشبه بفرشاة الرسام وأشبه بعجينة الخزاف ،ومع أختلاف في أن مادة الرسام هي الزيت الملون ومادة الخزاف هي الطين ،في حين أن مادة (بيسكاتور)هي الممثل نفسه "[٤٢]

التنوع الدلالي في سينوغرافيا (روبرت ليباج)

أن في عمل (ليباج) "فأن العرض المسرحي لايختلف عن البروفات التي تبدأ ليس بالنص ولكن بفكرة ما،أن عملنا لأبداعي يبدأ بخروج الافكار من مجموعات .وبعد ذلك نناقش الأفكار المتميزة التي تقودنا الى الأرتجال ،والذي نقوم بتجربته وأخيرا نقدم العرض"[٤٣]

يقول (ليباج) أننا نميل لأعمال المسرح بطريقة نستخدم فيها وسيلة قديمة لسرد القصص لأننا نعتقد أن الناس بليدة الحس وأنهم فقط لديهم هذه الطريقة القديمة في فهم القصة، فأن الناس لديهم حداثة شديدة ...فهم يشاهدون التلفزيون ويعرفون ماهو الفلاش باك .ويفهمون أشارات السرد الفني ،وهم يعرفون كل هذه الاشيلء التي لم نعرفها عندما بدأنا الذهاب ولرؤية المسرح مما يدعو للسخرية أن الشعر المرتبط باستخدام التقنيات السينمائية في المسرح أعظم كثيرا من الشعر الذي يتراكم في فيلم يستخدم نفس الوسائل[٤٤].

لدى المخرج (ليباج) في "خلق الصيغ السينوغرافيا الشاملة للعروض التي تطورت على سلسلة من الصور المسرحية المبهرة توازي سلسلة الأفعال الفايسلوجية في منهج استناسلافسكي وتصاميمها في الوظيفة المتمثلة بتجسيد أفعال الممثل وحركته في أطار التكوينات البصرية المتعاقبة ،أن التقنية الرقمية كوسيلة خدمت العرض المسرحي التي سعت بها الى فتح آفاق جديدة لجماليات الأبداع من خلال تمازج بعضها الى بعض أطار واحد تؤدي فعل تأثير المتلقي على المؤدي من خلال استخدام التقنيات الرقمية بداء من الأضاءة الرقمية وانسجامها مع روح العمل الفني"[٤٥] .

أن (ربورت ليباج)" ذو الحظور الدائم في معضم المهرجانات المسرحية العالمية،الذي استخدم المشاهد السينمائية في أغلب أعماله المختلفة ،ومن عرض الى آخر تبعا لنوع ومذهب وطريقة المعالجة الأخراجية ،تترجم

النص المسرحي من المكتوب الى المرئي ،حيث استخدم السينما أول مرة في العرض المسرحي التنين عام ١٩٨٦بمسرح ديبير ،ويقولأن هذا النوع من الاستخدام :يسمح لي ان أكون سينمائيا من على خشبة المسرحية"[٤٦] .

أن عروض (لوباج) "الاستخدامات التقانية فهو يتجول في وسائل الواقع الافتراضي الممتدة من أبسط الأشياء الى خيالات الظل واستخدام التقنيات السينمائية التلفزونية والصناديق التكنولوجية التي تغمر الممثل بجسده اللحمي الى جسد رقمي عن طريق تحويله الى لائحة بيانات تبنى عبر البرمجة تلصق فيها الصور والفيدو والأضاءة الرقمية والليزر وغيرها "[٤٧]

التنوع الدلالي في سينوغرافيا (يوسف العاني)*

لقد تميز العاني بكونه شخصية عراقية بغدادية ،وطنية حد النخاع ،فهو استاذ المسرح الشعبي الملتزم في فرقة مسرح الفن الحديث منذ تأسيسها في العام ١٩٥٢،ولم يكن مخرجا مسرحيا ذات يوم ،ولم يدع في تاريخه المسرحي الطويل أنه قادر على تولي هذه المسؤولية مهما كانت الظروف والمحن التي مرت بفرقته العتيدة ،فهو استاذ التمثيل المسرحي الشعبي في المسرح والسينما والأذاعة والتلفزيون ،حتى اطلق عليه رجل (الدراماتورج)الاول في العراق الذي يعرف كوامن النص وفضاء التمثيل والاخراج والتقنيات المصاحبة ،خصوصا في الديكور والموسيقى والأزياء [٤٨] .

وان (يوسف العاني)"يجمع مابين الواقعية في العرض والتصوير ،وبين شيء من الفكاهة و(العاني)يختار أغنية شعبية شائعة ،لها نظائر في بلدان عربية كثيرة ويروح يتبع موضوعها حتى النهاية حتى يصل الى قرار فني وانساني لافكاك منه".[٤٩]

أخرج (العاني)مسرحيات عديدة رسخت في الوجدان مثل النخلة والجيران والشريعة والخان والجسر والخرابة ونفوس والخان والمفتاح والبيك والسايق ،اذا كان(العاني)في بدايته وحتى منتصف الخمسينيات ومن بعد يقف مع الجماهير لينصت الى مايحدث لها ،فأنه قد وقف مع ذلك أمامها ،يمثل في ذلك سيناريو لم تنته كتابته بعد ،ويجسد لها شخصيات أصلية وأحداث مبتكرة ويرسم صورة اجتماعية للمحلة الشعبية ويجسد آمال أهلها وأحلامهم ويوحي لمن يشاهدوه بما يمكن أن يفعلوه في حياتهم ليعيشوا بحرية وكرامة وأمان ،وهكذا عرفته أجيال عديدة واحبته وميزت جسارة فنه الذي فتح أمامها بابا ضيقا ،تدخل منه وتتعلم كيف تكتب وكيف تمثل وكيف تحب المسرح وكيف تشاهد السينما [٥٠].

أن (العاني)يتميز بأنه يجيد الكتابة في أدب الصورة القلمية الذي يعد أدبا قليلا غاية القلة عدد متعاطيه ،أن اسلوب هذا اللون من الأدب ليس بالسهل الهين ولذلك ندر ذوو صاحب اختصاص فيه.. فهو أسلوب يعتمد على أدوات

لايملكها مذوقو الكلام ولانقلة الأخبار ولامؤلفو المسرحيات ولامدمنو التاريخ ..أذ الاعتماد في هذا الامر أنما يكون على الحس المؤهل للنفوس واكتناه كنه الطبائع والدقة التامة في تحليل سير الأشخاص وأحوال الناس [٥١].

التنوع الدلالي في سينوغرافيا (عبد الكريم برشيد)*

أن(برشيد) "يشتغل كل أشكال التراث في مسرحه ، ويوظف رموزه ،وينظر لذالك في البيانات الأحتفالية ،ويدافع عن حيوية التراث الشعبي العفوي وفرجاته التلقائية ،باعتبارها حياة في ذاكرة في حياة الوعي الجمعي للمجتمع الأنساني ،أن اشكال حضور التراث معه برؤية أبداعية أحتفالية ،هو ما يعطي لمسرح (عبد الكريم برشيد) أنفتاحه القوي على التراث المغربي ،والعربي والعالمي،لان به كان برشيد يقرأ عجيبه ،ومنه من كان يستخرج الرموز الدالة بحالاتها على وجود شبيه لها في حالات الكاتب نفسه وفي الحالات المعاصرة التي يحياها لانها حالات تكونت في زمن مدروس"[٥٢] .

أن المسرح عبارة عن تعبير تلقائي غير خاضع لاسس علمية لان الاساس للانسان المغربي هو ان يتخذ من المسرح سلاحا لمواجهة الاستعمار الفرنسي،وبعد الاستقلال نشأت مجموعة من التظاهرات المسرحية والفرق وعرف المسرح التدريب المسرحي حيث اعطى من المسرحين الرواد الذين نعرفهم الآن امثال(احمد الطيب العلج)و(الطيب الصديقي)و(العفيفي)هذه الاسماء هي الرائدة بعد الموجة التي عرفت بالمرحلة الاولى ..الآن نعرف بأن المسرح المغربي يتكون من مجموعة فرق ،وهذه الفرق منها الفرق التي تتبع الدولة ،مثل الفرقة الوطنية وهي فرقة تابعة للمسرح الوطني ولوزارة الثقافة وهنالك فرق كانت تابعة للمسرح لبلدي وهنالك مسرح الهواة وهذا المسرح له استقلاله [٥٣].

يتميز المسرح عند(عبد الكريم برشيد)بكونه فنا شاملا ومركبا من عده فنون وأجناس أدبية وفرجات شعبية،تشكل ذاكرته وتاريخه وهويته الاحتفالية،أن الاحتفال ليس مرادفا بالضرورة للتمثيل ،لانه في جوهره مجموعة من الفنون التي تقوم على أنواع مختلفة من التعبير المتكامل .أنه الشعر والغناء والرقص والايماء انه الاقنعة والأزياء .أن المشكاركة لاتتم على مستوى المحتفلين فقط.بل وأيضا على مستوى الفنون التي يمتلكون [٥٤].

لقد كانت الاحتفالية أقرب النظريات الدرامية صلة بالانسان العربي مادامت تستند الى الذاكرة الشعبية والتراث والوجداني الشعبي والتواصل الجماعي عبر الفضاءات المفتوحة كالاواق والمساحات.. كما اهتمت الاحتفالية بكل الأشكال التي توحي بالفرجة وبالبعد الاحتفالي محاولة تأسيس مسرح عربي يؤسس أصالته وذاتيته من الداخل أي من هذا التراكم الموجود في الموروث والمخزون العربي دون نفي عنصر المثاقفة ووجود الآخر وبهذا فان المسرح هو الذي يحقق للشعب العربي هويته مع بقائه متمتعا بحس عالمي ومنفتحا عن الآخر[٥٥]

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات :

١- تشكل الدلالة بتنوعها وسيلة اتصالية لحمل المعنى المراد توصيله الى المتلقي .
٢- التنوع الدلالي يختزل الجهد المفاهيمي والبصري في وصول الدلالة البصرية والتي يجب ان تناسب قيمتها مع طبيعة المتحول
٣- يعتمد التنوع الدلالي على التوازن مع متغيرات التقنية الحديثة
٤- يعتبر الشكل الهندسي من عناصر البناء الفني بما يحمل من دلالات ذات علاقة مباشرة بالرؤية التصميمية .
٥- التنوع الدلالي للون من العناصر تشكل من خلالها الصورة الفنية والنفسية والاجتماعية .
٦- يستثمر المصمم التنوع الدلالي للشكل لخلق توازن والتناغم والانسجام والوحدة التي هي من أهم مبادئ علم الجمال .
٧- ان ولوج الشكل في محاور جديدة يلامس المنظومة الصوتية التي تكمل العرض المسرحي .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث : مسرحية اسرار العشق

ثانيا : عينة البحث : مسرحية اسرار العشق

ثالثاً : منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث .

رابعا : اداة البحث :

اعتمد الباحث في تحليل عينة البحث على :

١- مؤشرات الاطار النظري .
٢- اقراص (CD)

خامسا : تحليل العينة :

العينة : أسرار العشق

المؤلف : أبراهيم بن عمر

المخرج : حافظ خليفة

مكان العرض : تونس

تاريخ العرض : ٢٠١٦

تبدأ قصة المسرحية "أسرار العشق" للمخرج حافظ خليفة سفرة في عوالم العشق الالهي هو العشق والحب العميق الذي يوجهه الأنسان نحو الله أو الروحانيات يعبر عن الاندفاع والانسجام الروحي مع القدرة الألهية والتواصل العميق مع الروحية والأندماج مع الذات الألهية أو الأمتزاج بها بحيث تكون هنالك علاقة بين الذات الألهية والعشق،وتكون هنالك أيضا علاقة عابد ومعبود وعاشق ومعشوق ،ومرحلة أكتمال الذات والعشق بحيث أحدهما يكمل الآخر حتى يصل المتصوف الى مرحلة توحيد الذات والأتحاد مع الذات الأنسانية وفي رئي المتصوفين أن العاشق في حالة أفضل من الناحية النفسية فاتجهوا للحب والعشق الذي لم يجدوا أفضل ولا أعلى من اللة يبادلونه ذلك الحب والعشق ،والهروب الى دنيا الصوفية التي يمكن من خلالها تحقيق التوازن بين الجسد والروح وتحقيق القرب من الله من خلال العبادة والتفاني والحب الألهي ،تبدأ المسرحية بتوجية الخطاب من الشخصيات العارفة كموقف أفتتاحي ،ثم أنعقاد مجلس الطيور والتقرير أنه لابد أن يخضعوا أنفسهم لواحد منهم يجعلونه مرشدا لهم أثناء بحثهم عن الطير ويأخذهم في مخاطبتهم لحديث طويل وتأخذ الطيور رحلتها في البحث عن العشق ،تعتبر الشخصيات الأساسية في المسرحية الشخصية العارفة أو الراوي وشخصية الهدهد وشخصيات الطيور والشخصيات العاشقة التي تعاني في الرغبة في لقاء المحبوب الأزلي،وشخصية الهدهد وجوده في كل مشهد دائم الحركة وهو المرشد للطيور ،أما الشخصية العارفة التي تكون حالتها غير متحركة تمتلك الدلالة في السيادة ،أما الشخصيات الطيور التي دائما تكون تبحث عن القلق والتوتر تختلف حالاتها من مشهد الى مشهد وأيضا تلعب الألوان في تجسيد الحالة النفسية للشخصية والحركة مستمر وهي تعاني من الالم والظلم والنفس التائهة التي تبحث على الطريق المنقذ لها.

اما في المشهد الاول :نلاحظ كما في الصورة رقم(١) تكون الأضاءة ذات دائرتين موجة على شخصيات وفضاء المسرح يكون ملون بالون الأحمر وتكون بشكل كثيف دلالة عن العشق والألهام ،وهلاك ودمار ،وهنا يبرز دلالة الألوان في تشكيل الصورة المسرحية ،كما

صورة رقم (١)

المؤشر(٥)التنوع الدلالي للون من العناصر تشكيل من خلالها الصورة الفنية لما يشمل علية من الدلالات الفنية والنفسية والاجتماعية ،وأيضا يوجد مشاعل على ارضية المسرح غالبا مايكون سبب أستخدام هذه المشاعل الى لاضاءة المسرح وأبراز الممثلين والديكورات وتعتبر أيضا جزءا هاما من تصميم الأضاءة في المسرح وتساهم في خلق الأجواء المناسبة وتعزيز التعبير الفني ،وهذه المشاعل مثبته على أعمدة تتحكم فيها طاقم الأضاءة لتحقيق التأثيرات المطلوبة في العرض المسرحي،تبرز لنا دلالة العلامة من خلال الظلام والنور ،ومن خلال هذه التنوع في الأضاءة نكشف عن دلالته فهو علامة تميز لنا دلالة الألوان وهنا في هذا المشهد يحمل لنا اللون الاحمر دلالة التعبير عن العشق الألهي أما الدلالة الثانية هي عن النفس التي ظلت وعانت في جهنم والعذاب في الحياة الآخرة وكذلك النفوس التي عانت وتألمت في النار أو جهنم بسب الأعمال السيئة والذنوب والندم الدائم الذي يتعرض له الأشخاص الذين لم يتوبوا أو يتوبوا قبل الموت عن أفعالهم ،كما في المؤشر رقم(٨)تشكيل الدلالة بتنوعها وسيلة أتصالية لحمل المعنى المراد توصيلة الى المتلقي ،المشهد الثاني تكون بدايته عن أجتماع للطيور وهم في حالة من الصراع والقلق فيركضون ويبحثون عن اله الطير وينادون "ياله الطير"ياالله الطير "

صورة رقم (٢)

في رحلة بحثهم عن الهدهد الذين أخذوا يدعون ويناجون ربهم رب الكائنات من خلال هذه العبارة ياله الطير ياله الصافات ،يارب كل الكائنات ،ياجامع الطير،وحضر الهدهد من خلال مناجاتهم ،وكانت الطيور في تذمر وحسرة ودعوة الهدهد لتخليصهم ،واللون الازرق كما مبين في الصورة رقم (٢) تكثيف للون الأزرق على (الخلفية والأرضية) الذي غطى أرضية المسرح وسطر أيضا على المشهد بالكامل وذلك لانهم لم يستخدموا بصيرتهم التي تشير الى عدم استغلال الأشخاص لقدراتهم الفكرية والتحليلية بشكل كامل أو فعال ،ويعني أنهم لم يستخدموا قدرتهم على النظر بعمق وتحليل المواقف وأتخاذ القرارات الصائبة ،يمكن أستخدام العقل البصري في التفكير واتخاذها ،وكانت غاية بصيرتهم تحصيل اللذات الحسية والمادية فتخلوا عن المعاني الروحية والنورانية ،فاللون الأزرق هو لون الذي يرمز الى الهدوء والسلام ويمكن أستخدام الأضاءة الزرقاء لخلق جو من الهدوء والسكينة في المشاهد ،وخاصة في مشاهد الرومانسية الهادئة كما في المؤشر رقم(٢) التنوع الدلالي يختزل الجهد المفاهيمي والبصري في وصول الدلالة البصرية التي يجب أن تناسب قيمتها مع طبيعة المتحول ،واللون الأزرق دلالة على الصوفية عند البلاء أو المحن ،ويعتقدون أنه يمكنهم الوصول الى مستوى أعلى من الأدراك والتفهم الروحي ،ويرون البلاء كفرصة للتطهير الروحي والنمو الروح ،يعانون من الرحيل ومعنى الرحيل هو الانتقال من مكان الى آخر ،وغالبا مايستخدم للاشارة الى المغادرة أو الفراق الدائم ،ولوعة الانسان التي هي الشعور العميق بالحزن والأسى الشديد الناتج عن فقدان شخص عزيز أو اضطرابا عاطفيا قويا وحالة من الحزن الشديد ،والعاشق الغيور الذي يغار من اله ،ويعتبرون أنفسهم في لحظة ما أنهم سراب وفي لحظة أخرى دخان حتى ينادون "سراب،""دخان"،"سراب"دخان" تكون الموسيقى في هذا المشهد حزينة تعبر عن حزن الانسان ولوعة التي يمر بها والرحيل ،أذا يقف الطير في وسط المسرح حيث تكون الأضاءة موجه بشكل دائري على أرضية المسرح دلالة هنا تعبر لنا عن الاشكال الهندسية كما في المؤشر رقم (٤) يعتبرالشكل الهندسي منعناصر البناء الفني بما يحملة من دلالات ذات علاقة مباشرة بالرؤية التصميمية ،التي عمل بها المخرج من خلال الأضاءة في عمل الأشكال الهندسية ،تكررت مفردات،دخان ،سراب ... عبارة عن أوصاف لظهور لخيال الظل الذي يجمع بين فكرة أن الكل اللة وفكرة الأشياء آثار قوته الخالقة ،ومن خلال هذه الأضاءة التي تجعل الهدهد والطيور في دائرة تحمل اللون الاضفر الذي يحمل لنا دلالة ثانية وهي الشمس وخلفية كأنها السماء بلون أزرق وذلك يشير الى فكرة الظل والشمس بوضوح تام .

اما في المشهد الثالث،البداية تكون بوضعية الجلوس للطيور ومعنى هذا ،انتقادا ودلالة على ذل النفس خضوعها وأنكسارها ،وعذابها ومعاناتها وشدة آلامها، ويقلون ان العشق أسمى مكانة من العقل الذي هو الحب الشديد الذي يفوق العقل والمنطق ،أما العقل الذي لايستطيع فهم أو تقدير الحب العميق والشديد ،ويقول الطير "العشق مقام أيمان" ،"العشق شقاء وبلاء"،لما يعاني من حزن وعذاب العاشق ،أن العشق نار أما العقل دخان .. ،

صورة رقم (٣)

فالعشق يسمو حتى يجعله ينتهي وبذل غاية جهده الكبير في ذات المعشوق هو الشخص الذي يثير شغفا وحبا شديدن في قلب العاشق يمكن أن يكون ذات المعشوق الذي يعبر عن حبه بشكل جميل ومشوق ،وكما نلاحظ شخصية العاشق تأخذ في الدعاء والمناجاة اللة يقول الطائر "أن العاشق شبيه بالمجنون من شدة العشق كما أنه يسير على سطح الماء من قوق العشق "،وغاية العاشق هو الوصول الى أدراك الله سبحانه وتعالى فالعشق هو الذي يعطي العاشق ذخيرة تساعده على سلوك الطريق ....،وفي نهاية المشهد يرقصون رقصات صوفية تعتبر تجربة روحية تهدف الى الوصول الى الكمال والاقتراب من الله وكذلك يعتبر هذا الرقص دلالة على أنه جزءا من "مناجاة الخالق " حيث يرتبط بصلة العبد وخالقه ،لان الصوفي يتعمق في حب الله والتقرب من الأله والتوهج في حب الله وينغمس فيه بشكل كامل هذا الحب يجعله ينسى نفسه ويشعر بالسعادة والسلام الداخلي ويندمجون معه بشكل دائم في النهاية يعتبر هذا الحب العميق الله تجربة روحية قد تكون محورا للتأمل والتقرب من اللة وكل من سار في هذا الطريق كان يعاني من هذا العشق وعذابه ، تكون في الأسفل وهذا دلالة على تجسيد العذاب والمعاناة والألم في عملية التقرب من الله ، وفي نهاية العرض الرجوع الى الأضاءة الزرقاء دلالة على تنوع الأضاءة من مشهد الى آخر ومن حدث الى حدث آخر ،لكي يوحي الى أن الأنسان يحاول أن يستخدم بصيرته في الحياة وأنه يجاهد النفس في طاعة اللة .

المشهد الرابع ،بدأ بتجمع الطير الهدهد في تعبير المغزى منه المعرفة فيختلف سالك الروح الذي هو الجانب الروحي أو العقلي من الأنسان وكذلك يتعلق بالأفكار والعواطف والروحانية أما سالك الجسد هو الجانب الجسدي أو البدني من الأنسان ،ويتعلق بالجسم والحواس والتجارب الحسية الآخرى ويمكن القول بأهمية التوازن بين الجوانب الروحية والجسدية في حياتنا ،وكذلك تتفاوت المعرفة هذه بين السالكين كل منهم حسب مقدرته ،حيث نجد شخصية العاشقة المرأة ،تمثلت مظهر من مظاهر الجمال الروحي والنفسي والألهي وحضورها بأعتبارها رمز بين ماهو طبيعي وماهو روحي ،وبين الألهي والأنساني تحقيقا

صورة رقم (٤)

أما في نهاية المشهد ظهور ضوء شمعة خفيف وصراع بين الحياة كما تم ذكر قصة قابيل وهابيل هي أحدى القصص الدينية المعروفة التي تم ذكرها في العديد من الكتب السماوية،صراع على البقاء تخلص الصراع النفس والخيانة والقتل وتجسيدا للتاريخ ،وأن أطفاء الشمعة دلالة على الاخلاص والتوحيد ويتلاشى الشعور بالذات والأرادة الشخصية أمام وحدة الله وكذلك يمثل رحلة داخلية تجاه الله، فتزول البشرية في المقام وتبقى الصفات الألهية .. حوار بين الهدهد والطيور وهم في حسرة وبحث عن اليقين في واد الظنون ،ويقول الهدهد "أن طائر ألسمرغ ألقى ريشة وانتشروا الى اليوم يبحثون.

صورة رقم (٥)

أما الدلالة في صورة رقم (٥) يلعب اللون الأسود السيادة الكاملة في خلفية المسرح دلالة على الخوف وسمة كذلك من سمات الباطل خلال قتل (قابيل وهابيل) وأرضية المسرح ملونه باللون الاحمر دلالة على "النفس الأمارة بالسوء فهي تتصف بالضعف الذي يميل الى الشر والسوء والتي تدفع الأنسان نحو الأفعال السلبية والمعاصي ،وهذه النفس تأمر بكل مايروج لها من هوايات ورغبات سلبية دون الأخذ في اعتبارها القيم والأخلاق الحسنة وتجسدت في قابيل ويبقى اللون مستمر مع واد الحيرة لان الأنسان فيه تائه ويشعر بالسالم والعذاب والدعاء للاله

الطير تحت شعاع دلالة على الذات الألهية ثم يتغير اللون في واد الأستغناء خلفية سواد وأرضية زرقاء دلالة على تحصيل اللذات الحسية والمادية ثم أنبعاث الى صراع النفس مع الذات في الطريق الى الفناء .

والألوان كانت عبارة عن مزج بين اللون الأحمر والأصفر والبرتقالي كما في صورة رقم (٦) ودلالة على الشهوة الممزوجة بالمطالب المادية والروحية فالوداع هنا ليس وداعا لنفس وأنما وداع للنفس الأمارة بالسوء وحضور النفس المطمئنة التي طريقها الأيمان والخير والبحث عن السلام وصراع بين الحق والباطل ،وداع ختامه اللون الابيض مع الأزرق دلالة على السلام والأمان وطريق الخير.

صورة رقم (٦)

الفصل الرابع:

النتائج:

١- يتحقق التنوع الدلالي في سينوغرافيا من خلال الاضاءة كما في العينة

٢- كان التنوع الدلالي في العرض المسرحي ذات قيم جمالية ومعنوية متميزة كما في العينة

٣-جاء التنوع الدلالي على هيئة أشكال هندسية في الاضاءة كما في العينة

٤-تنوع الفضاء المسرحي في العينة من خلال تغير قطع الديكور

٥-تم توظيف موسيقى هادئ لخلق جو رومانسي كما في العينة

الاستنتاجات:

١-التنوع الدلالي كان معبر عن ثقافة وهوية المجتمع

٢-ظهر أهتمام كبير من قبل المصمم في عملية تصميم الاضاءة كما في العينة

٣-الموسيقى كانت تحمل دلالات تكشف عن طبيعة الشخصية والأحداث التي كانت تعيشها كما في العينة

التوصيات:

١-توصي الباحثة بالأهتمام بالاشتغال على عمل التصاميم والديكورات المسرحية في غرفة خاصة والابتعاد عن الديكورات الجاهزة

٢-أقامت دورات وورش مسرحية لتعرف بأهمية التنوع الدلالي في سينوغرافيا العروض المسرحية

٣-توفير اقراص CD في مكتبة كليات الفنون الجميلة وكذلك معاهد كليات الفنون الجميلة لتفيد الباحثين والدارسين في عملية البحث .

المقترحات:

١-التنوع الدلالي في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي

٢- جماليات التنوع الدلالي في العروض المسرحية المعاصرة

احالات البحث:

(١) شوقي ضيف وآخرون :المعجم الوجيز ،(جمهورية مصر العربية ،٢٠٠٥)،ص٦٣٩_٦٤٠ .

(٢) أبن منظور ،معجم لسان العرب ،(بيروت :دار صادر للطباعة والنشر،مجلد١ ،١٩٥٥)،ص٣٦٤

(٣) عبد الفتاح رياض ،تكوين في الفنون التشكلية ،(القاهرة: دار النهضة العربية ،١٩٧٤)،ص٣٢

(٤) جميل صليبا ،المعجم الفلسفي ،(لبنان، دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٢)، ص٣٢٩

(٥) ثامر النصاري ،الوحدة والتوع في الخزف العراقي المعاصر،ط١ (عمان :الاردن ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،٢٠٠٦)ص٤١

(٦) أبن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ،لسان العرب ،(بيروت ،مركز الشرق الأوسط الثقافي ،ط١ ،٢٠١١،ص١٥٢_١٥٣

(٧) طالب محمد أسماعيل، مقدمة لدراسة علم الدلالة، (الأردن :عمان ،ط١، ٢٠١١،ص١٨-١٩.

(٨) رفيق العجم ،كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ،(لبنان: مكتبة لبنان ناشرون ،ط١، ١٩٩٦)، ص ٧٨٧.

(٩) عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العرب ، ط١ (بيروت : دار الطليعة للنشر ، ١٩٨٥)، ص ٧.

(١٠) صلاح كاظم ، سيمياء العربية بحث في أنظمة الأشارات عند العرب ، ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافة العامة ٢٠٠٨) ص ١٦٤.

(١١) اف ار- بالمر ، علم الدلالة ، ت : مجيد الماشطة ، بغداد : الجامعة المستنصرية وزارة التعليم العالي ، ١٩٨٥، ص ١٦ - ١٧ ص.

(١٢). ينظر : هادي نهر ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي) ١ (عمان الاردن ، عالم الكتب الحديث،٢٠٠٨) ص ١٧٠.

(١٣) ينظر: هادي النهر ، مصدر سابق، ص ١٦٢-١٦٩.

(١٤) أحمد نعيم الكراعين ، علم الدلالة بين النظر والتطبيق ،ط١ (بيروت : الحمراء شارع اميل اده - بناية سلام المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٣)، ص ٨٢ .

(١٥) منقور عبد الجليل ، علم الدلالة (أصوله ومباحثة في التراث العربي) ، ط١ ، (دمشق : أتحاد الكتاب العرب ٢٠١٠) ، ص ٦٩ .

(١٦) منقور عبد الجليل ، مصدر نفسة ، ص ٥٧ ، ص ٥٨.

(١٧) عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العرب ، مصدر سابق ، ص ١٣–ص ٢٤.

(١٨) احمد مختار علم الدلالة ، ط ١ ، مصر ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٨٥) ، ص ١٥.

(١٩) عبد القادر أبو شريفة حسين لافي وداو غطاشة) ، علم الدلالة ، المعجم العربي ، عمان : شارع الهاشمي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ ، ص ٦٦.

(٢٠) عبد القادر أبو شريفة ، المصدر نفسه ، ص ٦٦.

(٢١) دنيال تشاندلر ، أسس السيميائية ، تر : طلال وهبة ، م. ميشال زكريا ، ١٥ (بيروت : الحمراء ، المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٨)، ص ٢٣٦

(٢٢) احمد مختار ، علم الدلالة ، مصدر سابق ، ص ١٩.

(٢٣) ينظر : ادريس بن خويا ، علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث (دراسة في فكر ابن قيم الجوزية ، ط ١ ،(الأردن : عالم الكتب الحديث ، ٢٠١٦) ، ص ١٢.

(٢٤) ربورت شولز ، السيمياء والتأويل ، تر : سعيد الغانمي ، ط١ عمان : (الأردن ، دار الفارس للنشر والتوزيع ١٩٩٤٠) ، ص ٢٤٨ عادل فخوري ، تيارات في السيمياء ، المصدر السابق ، ص ٨١ .

(٢٥) عادل فخوري ، تيارات في السيمياء ، المصدر السابق ، ص ٨١ .

(٢٦) فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ط١ (لبنان : الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ٢٠١٠)، ص ٢٦٤.

(٢٧) فيصل الأحمر ، مصدر نفسة ، ص ٢٦٤ .

(٢٨) عادل فخوري ، مصدر سابق ، ص ٨٠ .

(٢٩) – ف . ر . بالمر ، علم الدلالة أطار جديد) ، تر : صبري أبراهيم السيد ، الأسكندرية : جامعة عين شمس دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٥) ص ٣٣.

(٣٠) أمبرتو أيكو ، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخة ، ط ٢ ، (المغرب : الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ،٢٠١٠) ، ص ٥٥–٥٦

(٣١) رولان بارت ، مبادىء في علم الادلة ، تر : محمد البكري ، ٢٥ (سورية اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٨٧)، ص ١٦ .

(٣٢) ربورت شولز، السمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي ط١عمان: الأردن دار الفارس للنشر والتوزيع، ١٩٩) ص ٢٤٨.

(٣٣) رولان بارت، مصدر نفسة ، ص ٢٨

(٣٤) ينظر:عبد الفتاح قلعه جي ،المسرح الحديث، (الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل)،مصدر سابق ،ص ١٦٥–١٦٩.

(٣٥) عبد الفتاح قلعه جي،مصدر نفسه ،ص ١٧٠

(٣٦) أوديت اصلان ،فن المسرح ،تر:سامية أحمد سعد،ج٢،(مصر:مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٠٠)ص ٧٤٠

(٣٧) يحيى سليم البشتاوي،مدارات الرؤية (وقفات في فن المسرحي)ط١(عمان :دار الحامد للنشر والتوزيع ،٢٠١٢) ،ص ٧٧.

(٣٨) سامي عبد الحميد،ابتكارات المسرحين في القرن العشرين،،(بغداد :دار الهنا للعمارة والفنون ،٢٠٠٩)ص ١٧٣

(٣٩) سعد اردش ،المخرج في المسرح المعاصر،(الكويت :سلسلة ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،١٩٧٩،)ص٤٠ ١–١٤١

(٤٠) فيصل مخيط عبداللة ،المسرح السياسي في الكويت ،مجلة الآداب ،جامعة القاهرة ،المجلد (٨٠) العدد(٧)اكتوبر ٢٠٢٠،ص٢٦٧–٢٦٨.

(٤١) محمد عبد الرضا،سهى طه سالم ، تحولات الرؤية الاخراجية في المسرح السياسي في العراق ،مجلة الاكاديمي ،العدد(٩٧)السنة(٢٠٢٠)تاريخ الاستلام البحث(١٩-٥-٢٠٢٠)تاريخ القبول(٢٨-٦-٢٠٢٠)تاريخ النشر(١٥-٩-٢٠٢٠)،ص٨١.

(٤٢) سامي عبد الحميد ،فن التمثيل ،نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد،ط١ ،(بيروت :لبنان ،دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠١١)،ص ٥٣.

(٤٣) شوميت ميتر،وماريا شيغتسوغا،أشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا،تر:محمد سيد علي ،مر:علي جمال الدين ،(القاهرة:وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي ،٢٠٠٥)، ص٤٠١

(٤٤) شوميت ميتر وماريا شيغتسوغا ،أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً،مصدر سابق ،ص٤٠٥

(٤٥) ثامر طه عبد علي ،توظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء العرض المسرحي ،مجلة الأكاديمي ،العدد ٩٧،سنة ٢٠٢٠،تاريخ استلام البحث،٢٠٢٠/٦/٢٠،تاريخ قبول النشر٢٠٢٠/٧/٢٢،تاريخ النشر٢٠٢٠/٩/١٥،كلية الفنون الجميلة /بغداد ،ص ١٢٢

(٤٦) بن عزة أحمد ،أداء الممثل السينمائي في العروض المسرحية ،مجلة آفاق سينمائية ،المجلد ٩،العدد ٢،ديسمبر٢٠٢٢ ،ص١٥.

(٤٧) علي محمد عبيد،الواقع الافتراضي وأداء الممثل الرقمي ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،الدورة التاسعة والعشرين ،(دار الأوبرا المصرية – قطاع الأنتاج الثقافي – الدور الثاني – الجزيرة – القاهرة مصر،٢٠٢٢)،ص ١٠٥.

*يوسف العاني:شخصية عراقية بغدادية ،وطنية حد النخاع ،عاشت هموم الوطن وساهمت في صياغة خطابه الابداعي والفكري والنقدي السياسي خلال ماياهز(٦٠) عاما ونيف من الاعوام الماضية فهو استاذ المسرح الشعبي الملتزم في فرقة مسرح الفن الحديث ،٢٤ شباط عيد ميلادة الحقيقي في الفن والحياة والجمال والسياسة ،انطلاقا من أول وقفة على خشبة مسرح حقيقية في الثانوية المركزية ببغداد عام ١٩٤٤.

*عدنان منشد ،الاخراج المسرحي في العراق ،مصدر سابق ،ص ١٠٨.

(٤٨) ينظر: عدنان منشد ،الاخراج المسرحي في العراق ،ط١(بغداد :دار ميزوبوتاميا ،٢٠١٣)ص-١٠٩.

(٤٩) علي الراعي،المسرح في الوطن العربي،ط٢(الكويت :دار علم المعرفة ،١٩٩٩)ص ٣١٨-٣٢١.

(٥٠) ينظر:قيس الزبيدي:يوسف العاني ..المفتاح والخرابة ،مجلة أوكسجين الثقافية ،العدد٢٠٣، ٢٩تشرين الثاني ٢٠١٦.

(٥١) يوسف العاني ،الصرير (خمس مسرحيات قصيرة)،ط١،(بغداد :مؤسسة المدى للاعلام والثقافة والفنون ،٢٠٠٨)ص ٢٦-٢٧.

(٥٢) عبد الكريم برشيد،الحكواني الاخير،ط١(الدار البيضاء :مؤسسة "أديسوفت"،٢٠٠٤)،ص ٧-٨.

(٥٣) شاكر الحاج مخلف ،مجلة الاقلام ، مقالة، رسالة الكويت ،عبد الكريم برشيد والمسرح الاحتفالي ،العدد٨،تاريخ الاصدار ١ اغسطس ١٩٨١،ص ١٨٤.

(٥٤) جميل حمداوي ،المسرح بين النشأة والامتداد،ط١ (المغرب:دار الريف للطبع والنشر الألكتروني ،٢٠٢٠)، ص ٧٦

(٥٥) هناء مهري ،الاحتفالية وصناعة الفرجة في مسرح عبد الكريم برشيد ،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،المجلد ١٢،العدد ١،التاريخ:١٥مارس ٢٠٢٠،ص ١٣.

المصادر والمراجع:

١- عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العرب ، ط١ (بيروت : دار الطليعة للنشر ، ١٩٨٥).

٢- صلاح كاظم ، سيمياء العربية بحث في أنظمة الأشارات عند العرب ، ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافة العامة ٢٠٠٨).

٣- اف ار- بالمر ، علم الدلالة ، ت : مجيد الماشطة ، بغداد : الجامعة المستنصرية وزارة التعليم العالي ، ١٩٨٥.
٤- هادي نهر ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي) ١ (عمان الاردن ، عالم الكتب الحديث،٢٠٠٨) .
٥- أحمد نعيم الكراعين ، علم الدلالة بين النظر والتطبيق ،ط١ (بيروت : الحمراء شارع اميل اده – بناية سلام المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٣).
٦- منقور عبد الجليل ، علم الدلالة (أصوله ومباحثة في التراث العربي) ، ط١ ، (دمشق : أتحاد الكتاب العرب ٢٠١٠) .
٧- احمد مختار علم الدلالة ، ط ١ ، مصر ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٨٥) .
٨- عبد القادر أبو شريفة حسين لافي وداو غطاشة) ، علم الدلالة ، المعجم العربي ، عمان : شارع الهاشمي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩.
٩- دنيال تشاندلر ، أسس السيميائية ، تر : طلال وهبة ، م. ميشال زكريا ، ١٥ (بيروت : الحمراء ، المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٨).
١٠- ادريس بن خويا ، علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث (دراسة في فكر ابن قيم الجوزية ، ط ١ ،(الأردن : عالم الكتب الحديث ، ٢٠١٦).
١١- ربورت شولز ، السيمياء والتأويل ، تر : سعيد الغانمي ، ط١ عمان : (الأردن ، دار الفارس للنشر والتوزيع ١٩٩٤٠).
١٢- فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ط١ (لبنان : الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ٢٠١٠).
١٣- ف . ر . بالمر ، علم الدلالة أطار جديد) ، تر : صبري أبراهيم السيد ، الأسكندرية : جامعة عين شمس دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٥).
١٤- أمبرتو أيكو ، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخة ، ط ٢ ، (المغرب : الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ،٢٠١٠).
١٥- رولان بارت ، مبادىء في علم الادلة ، تر : محمد البكري ، ٢٥ (سورية اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٨٧).
١٦- ربورت شولز، السمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي ط١عمان: الأردن دار الفارس للنشر والتوزيع، ١٩٩٩).
١٧- أوديت اصلان ،فن المسرح ،تر:سامية أحمد سعد،ج٢،(مصر:مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٠٠).
١٨- يحيى سليم البشتاوي،مدارات الرؤية (وقفات في فن المسرحي)ط١(عمان :دار الحامد للنشر والتوزيع ،٢٠١٢).
١٩- سامي عبد الحميد،ابتكارات المسرحين في القرن العشرين،،(بغداد :دار الهنا للعمارة والفنون ،٢٠٠٩).
٢٠- سعد اردش ،المخرج في المسرح المعاصر،(الكويت :سلسلة ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،١٩٧٩).
٢١- فيصل مخيط عبداللة ،المسرح السياسي في الكويت ،مجلة الآداب ،جامعة القاهرة ،المجلد (٨٠) العدد(٧)اكتوبر ٢٠٢٠.
٢٢- محمد عبد الرضا،سهى طه سالم ، تحولات الرؤية الاخراجية في المسرح السياسي في العراق ،مجلة الاكاديمي ،العدد(٩٧)السنة(٢٠٢٠)تاريخ الاستلام البحث(١٩-٥-٢٠٢٠)تاريخ القبول(٢٨-٦-٢٠٢٠)تاريخ النشر(١٥-٩-٢٠٢٠).
٢٣- سامي عبد الحميد ،فن التمثيل ،نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد،ط١ ،(بيروت :لبنان ،دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠١١).

٢٤- شوميت ميتر،وماريا شيغتسوغا،أشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا،تر:محمد سيد علي ،مر:علي جمال الدين ،(القاهرة:وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي ،٢٠٠٥).

٢٥- ثامر طه عبد علي ،توظيف التقنية الرقمية في تشكيل فضاء العرض المسرحي ،مجلة الأكاديمي ،العدد ٩٧،سنة ٢٠٢٠،تاريخ استلام البحث،٢٠٢٠/٦/٢٠،تاريخ قبول النشر٢٠٢٠/٧/٢٢،تاريخ النشر٢٠٢٠/٩/١٥،كلية الفنون الجميلة /بغداد.

٢٦- بن عزة أحمد ،أداء الممثل السينمائي في العروض المسرحية ،مجلة آفاق سينمائية ،المجلد ٩،العدد ٢،ديسمبر٢٠٢٢.

٢٧- علي محمد عبيد،الواقع الافتراضي وأداء الممثل الرقمي ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،الدورة التاسعة والعشرين ،(دار الأوبرا المصرية – قطاع الأنتاج الثقافي – الدور الثاني – الجزيرة – القاهرة مصر،٢٠٢٢).

٢٨- عدنان منشد ،الاخراج المسرحي في العراق ،ط١(بغداد :دار ميزوبوتاميا ،٢٠١٣).

٢٩- علي الراعي،المسرح في الوطن العربي،ط٢(الكويت :دار علم المعرفة ،١٩٩٩).

٣٠- ينظر:قيس الزبيدي:يوسف العاني ..المفتاح والخرابة ،مجلة أوكسجين الثقافية ،العدد٢٠٣، ٢٩تشرين الثاني ٢٠١٦.

٣١- يوسف العاني ،الصرير (خمس مسرحيات قصيرة)،ط١،(بغداد :مؤسسة المدى للاعلام والثقافة والفنون ،٢٠٠٨).

٣٢- عبد الكريم برشيد،الحكواني الاخير،ط١(الدار البيضاء :مؤسسة "أديسوفت"،٢٠٠٤.

٣٣- شاكر الحاج مخلف ،مجلة الاقلام ، مقالة، رسالة الكويت ،عبد الكريم برشيد والمسرح الاحتفالي ،العدد٨،تاريخ الاصدار ١ اغسطس ١٩٨١.

٣٤- جميل حمداوي ،المسرح بين النشأة والامتداد،ط١ (المغرب:دار الريف للطبع والنشر الألكتروني ،٢٠٢٠).

٣٥- هناء مهري ،الاحتفالية وصناعة الفرجة في مسرح عبد الكريم برشيد ،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،المجلد ١٢،العدد ١،التاريخ:١٥مارس ٢٠٢٠.

٣٦- شوقي ضيف وآخرون :المعجم الوجيز ،(جمهورية مصر العربية ،٢٠٠٥).

٣٧- أبن منظور ،معجم لسان العرب ،(بيروت :دار صادر للطباعة والنشر،مجلد١ ،١٩٥٥).

٣٨- عبد الفتاح رياض ،تكوين في الفنون التشكلية ،(القاهرة: دار النهضة العربية ،١٩٧٤).

٣٩- جميل صليبا ،المعجم الفلسفي ،(لبنان، دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٢).

٤٠- ثامر النصاري ،الوحدة والتوع في الخزف العراقي المعاصر،ط١ (عمان :الاردن ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،٢٠٠٦).

٤١- أبن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ،لسان العرب ،(بيروت ،مركز الشرق الأوسط الثقافي ،ط١ ،٢٠١١.

٤٢- طالب محمد أسماعيل، مقدمة لدراسة علم الدلالة، (الأردن :عمان ،ط١، ٢٠١١).

٤٣- رفيق العجم ،كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ،(لبنان: مكتبة لبنان ناشرون ،ط١، ١٩٩٦).