شفرات الأداء الجسدي للممثل في المسرح العراقي

نماذج مختارة

حيدر صالح دشر
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

من المعالم البارزة في القرن العشرين تعدد رقعة الفنون بما في ذلك المسرح وذلك بتوسيع تفاعلاته المتعددة في كافة التخصصات في النقد والفلسفة، اذ تقوم هذه التفاعلات في التأثير على النشاط المسرحي بمعظم توجهاته واتجاهاته وخبراته في هيمنة النقد والفلسفة وتأثيرها على المسرح يصبح ضرورة لازمة في تتبع ذلك الفن من ناحية التأليف والتحضير للمسرحية بالشكل الاخراجي والسنغرافي، ولاشك أن الممثل هو أحد أهم العناصر الفنية التي لا يمكن الاستغناء عنه ككائن حي له حركاته اليومية العديد في توظيف رموز الأداء في محاولة الاستفادة منها كممثل مع باقي عناصر وأفكار العرض ويعمل الجسد كعلامات مؤثرة في صياغة العرض المسرحي؛ الأمر الذي دفع الباحث إلى التحقيق في أهم رموز أداء جسد الممثل وكيفية فهمها والاستفادة منها في تشكيل وإعداد شكل العرض المسرحي فنياً وفلسفياً و جمالياً؛ لهذا ارتأى الباحث عنوان بحثه الموسوم بـ (شفرات الأداء الجسدي للممثل في المسرح العراقي / نماذج مختارة) اذ تناول الباحث الفصل الأول: الإطار المنهجي في طرح اشكالية البحث وتحديد اهمية البحث واهدافه اما الفصل الثاني: الإطار النظري في المبحث الأول: الجسد والمسرح والمبحث الثاني : الجسد وأهمية المسرحية وتناول الباحث في الفصل الثالث إجراءات البحث اذ تم اختيار عينات البحث التي تتناسب مع أهداف البحث التي يسعى إلى تحقيقها المتمثلة في مسرحية "عطيل" من تأليف علي طالب؛ اما الفصل الرابع تضمن نتائج البحث والمصادر والمراجع.

Research Summary

The Department of Arts, including the theater, is expanding its interdisciplinary interactions Criticism and philosophy This is a milestone in the twentieth century, which is The impact on theatrical activity most of the most Its trends, trends and experiences. The dominance of criticism and philosophy and its effects on the stage is a necessity Required to track the proportion of the process of composition and preparation of the play, There is no doubt that the representative is one of the most important technical elements that He cannot be dispensed with as a living being His daily movements are many performance codes trying to benefit As representative with the rest of the elements and ideas of the presentation as influential signs In the formulation of the speech theater presentation. Which prompted the

researcher to investigate the most important codes performance of the body of the actor and how to understand and benefit from them. Formation and preparation of the presentation form artistically, philosophically and aesthetically. This opened the door to the detailed research tagged, (codes performance of the actor in the Iraqi theater) the following divisions: First: Chapter One: Methodological Framework Second: Chapter Two: Theoretical framework The first subject: body and theater The second subject: the body and the significance of the play Third: The research procedure The researcher chose the research samples that fit the research objectives that he seeks to achieve. The play "Othello" is written by Ali Talib. The fourth chapter guarantees the search results, sources and references

الفصل الاول (الاطار المنهجي):

مشكلة البحث:

تعد عملية الاداء التمثيلي في القرن العشرين طريقة متجددة تعتمد على الية الجسد المشفر وتحويلها الى لغة حركية تتلاءم مع قيمة الموضوع المعد للعرض المسرحي . لان النص المسرحي يتكون من مجموعة من الصور الخاصة بطبيعة الشخصيات من قبل المؤلف ...يلوج في كتابتها معتمدا على الافكار المجتمعة لديه، وملكة الخيال تنطلق كي تسهم في اعداد مو ضوع النص الدرامي. فضلا عن ذلك ان الفنان ومن بينه الممثل ينطلق من تحسسه للتجارب المعاصرة السياسية ولاقتصادية والدينية محولا وعيه بالأفكار ذات الاهمية...ومن ثم اعادة خلقها (ادائيا) عبر التشكيل الفني للتجسيد وفق رؤية فلسفية جمالية معتمدا على اختزال الاشياء والاعتماد على مجموعة من الشفرات وارسالها عن طريق المؤدي كي تشكل له جملة من التأثيرات الناتجة عن فهمه بقدراته الاستيعابية حسيا وعقليا. وينطلق فن الاداء الجسدي في العرض المسرحي للبحث في الصور المجردة ونقلها في العرض المسرحي بشكل عياني معتمد على قدرته الحسية والادراكية لتمكنه من عملية الاداء بوساطة الجسد، وكما بينت لنا(سوزان لانجر) ((معرفة الصورة او المعنى انما يدرك بوساطة الحدس،هو الفعل العقلي الاساسي الذي يعتمد عليه هيكل انواع المعرفة)) [1] فالشخصية المسرحية .. انها تمتلك صور حسية عقلية يستطسع الممثل ان يحولها لمجموعة من العلامات والانساق والاشارات التي يتم من خلالها توصيل المعنى الدلالي للشخصية المسرحية المشفرة اجتماعيا وفكريا وسلوكيا ونفسيا، ولأيمكن ان تظهر هذه الشفرات بشكلها المطلوب الا من خلال وسيلة الاداء المشفر، لان ((النص المسرحي مكتوب لنظام شفرة مسرحي معين او بعبارة اخرى لعادات وتقاليد جمهور معين هذا النص المسرحي لابد ان يتم فك شفرته واعادة تشفيره بشكل اخر للجمهور)) [2] وبما ان الممثل في العصر الحديث اعتمد على لغة الجسد كون الجسد اصبح اكثر خاصية في اختزال معاني كثيرة عاجزة عنها الكلمات وان الكثير من العروض العراقية تنطلق من خلال هذا الاسلوب واذا ما تحقق من قبل الممثل فك الشفرات وتحليلها وبثها من خلال المرسل الى المتلقي فيصبح هناك خللا واهتزازا في توصيل الافكار الناتجة عن افعال الشخصية ((ويعد الفن بصورة عامة والمسرح خاصة من الادوات التي تسهم في كشف وتفكيك هذا المفهوم الذي يستخدم في اللعبة السياسية بين

[1] . راضي حكيم،فلسفة الفن عند سوزان لانجر،(بغداد:دار الشؤن العامة ،١٩٨٦)ص٤٥،٤٤

[2] عقيل مهدي يوسف، جماليات المسرح الجديد، ف١ (الاردن:اربد دار الكندي للنشر والتوزيع)ص ٤٤-٤٥ .

www.misan-jas.com

اطراف المتصارعة لكون المسرح وعما يريد ان يدينه في هذا الواقع)) [٣] ،

((Art in general and drama in particular are among the tools that contribute to exposing and dismantling this concept, which is used in the political game between the conflicting parties because drama and what it wants to condemn in this reality)) ،

، ومن خلال ذلك حاول الباحث اختصار مشكلته بالتساؤل الاتي:(هل استطاع الممثل في المسرح العراقي فهم الشفرات الادائية لجسده وتحويلها بشكل عياني علاماتي على خشبة المسرح)

اهمية البحث :

١- تسليط الضوء على اهمية الشفرات الادائية لجسد الممثل ومعرفة الممثلين والعاملين بالفرق المسرحية العراقية التي تعمل بهذا النوع من الاداء.

٢- يكون دراسة مقدمة بشفرات الاداء الجسدي لطلبة وطالبات كليات ومعاهد الفنون الجميلة في العراق.

هدف البحث: يهدف البحث بالكشف عن نوع الشفرات الادائية الجسدية للممثل في المسرح العراقي

حدود البحث:

الحد الموضوعي :دراسة الشفرات الادائية لجسد الممثل في المسرح العراقي.

الحد المكاني :عروض المسرح العراقي التي قدمت في بغداد

الحد الزماني: ٢٠٠٣ – ٢٠٠٦ .

تحديد المصطلحات

١-شفرات ومفردها شفرة وتعنى باللغة ((شفرت شفرا : اصاب شفرة . والشيء : اصاب حرفه .)

(شفرت) الشمس دنت للغروب والمال : قل وذهب وعلى الامر : اشرف ودنا منه .

(الشفر) حرف كل شيء وشفر الجفن : حرفه الذي عليه الهدب . اشفار

(الشفرة : ما عرض وحدد من الحديد كحد السيف والسكين ، وازميل الاسكاف وموسى صغيرة من غير نصاب ، ذات حد او حدين نمسكها اداة خاصة يحل بها الذقن ومحدثة رموز يستعملها فريق من الناس للتفاهم السري فيما بينهم)).[٤] وهناك تعريف فلسفي للشفرات ويعنى به : اولا : الشفرات الادراكية : يتم تصنيف هذه الشفرات هنا على انها نوع من الشفرات التفسيرية . ويعتبر بعض علماء العلامات ان عملية الادراك الحسي تمثل شفرة معينة .

ويواجهها جدال متنوع يقول بعضه .

أ.ان التفسير لايمكن فصله عن الادراك .

ب.ان الجهاز الادراكي لدى الانسان مختلف عن مثيله لدى الكائنات الحية الاخرى ، ومن ثم فانه قد يكون من

[٣] . د. محمد كريم خلف ، تفكيك دلالات الارهاب الفكري في العرض المسرحي العراقي المعاصر (مسرحية حروب انموذجاً) ، مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية ، عدد خاص للمؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الاساسية / جامعة ميسان المجلد ١٤ العدد ٢٦ لسنة ٢٠١٥ ، ص ١٧ .
Khalaf, M. K. (2015). "Destruction of Intellectual Terrorism Implications in the Contemporary Iraqi Theatrical Show (The Play Wars as a Model)". Misan Journal of Academic Studies, Special Issue of the Second Scientific Conference of the College of Basic Education , University of Misan, 14, (26), p. 17. .

[٤] ابراهيم مصطفى واخرون ، المعجم الوسيط ، ج١ (اسطنبول : المكتبة الاسلامية ، الادارة العامة للمعجمات واحياء التراث) ص٤٨٦

المفترض ان توجد وقائع ادراكية مختلفة لدى الانواع الحسية .

وان حتى داخل النوع الانساني نفسه هناك فروق اجتماعية ثقافية ، وثقافية فرعية ، وبيئية مختلفة فيما يتعلق في الادراك في ضوء هذا ، لابد ان تكون الشفرات الادراكية شفرات مكتسبة عن طريق التعلم . وكشفرة اعلامية ، يشتمل الادراك على تمثيل معرفي . وعلى عكس شاكلة معظم الشفرات الاخرى لاتفترض الفكرة العامة المتعلقة بالشفرات الادراكية وجود تخاطب او اتصال قصدي معين فليس من ضرورة هنا وجود مرسل معين ينبغي تحديده الرسالة)) [٥] وهناك تعريفات اخرى ((للشفرات الجسدية ونستطيع ذكرها بالنقاط التالية:

١. التماس الجسدي .
٢. التجاور .
٣. التوجه الجسمانين .
٤. المظهر .
٥. التعبير بالوجه .
٦. ايماءات الراس
٧. ايماءات وضعية)) [٦]

ومن خلال التعريفات اعلاه يستطيع الباحث ان يعرف الشفرات الادائية للجسد تعريفا اجرائيا : وهي مجموعة من الرموز والعلامات والايقونات التي يعبر عنها الممثل من خلال التماسه الجسدي وتعبيراته المتنوعة بالوجه والراس والايماءة وعكسها على ادائه في العرض المسرحي معتمدا قدراته ومهاراته الادائية في التمثيل .

ثانيا : الاداء جاء على لسان ((ابن منظور بخصوص الاداء قيل اخذ الدهر اداءه (من العدة) وقد تأدى القوم تاديا اذ اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره . ولكل ذي حرفة ادارة . وهي عالته التي تقيم حرفته . واداة الحرب سلاحها ورجل مؤد ذو اداة مؤد : شاك في السلاح وقيل : كامل اداة السلاح ، وادى الشيء اوصله والاسم الاداء)) [٧].

ويعرف جيلين ولسون ((يعادل الانجاز ، اي اداء لابد ان يشمل قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الاداء)) [٨] .

اما ابراهيم الخطيب فيعرفه ((عملية توظيف كل اجهزت الجسد التي تجسد العواطف والانفعالات كي تظهر من خلال صوت وحركة وايماءات الممثل الشخصية)) [٩].

يعرف مارفن كارلسون هناك ((مفهومان مختلفان عن الاداء ، احدهما يشتمل على استعراض المهارة ، والاخر يشتمل على الاستعراض ايضا ، ولكنه استعراض الانماط المعروفة والمقننة من السلوك اكثر منه لاستعراض مهارات معينة)) [١٠] .

[٥] دانيال تشاندر ، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات السيموطوقيا ، ترجمة شاكر عبد الحليم (القاهرة : وحدة اصدارات كلية الفنون الجميلة ٢٠٠٢) ص ١٤٧
[٦] علاء هاشم مناف ، فلسفة الاعلام والاتصال ، (عمان : دار الصفاء للنشر والتوزيع ٢٠١١) ص ١٣٨
[٧] ابن منظور ، لسان العرب (بيروت : دار لسان العرب ب . ت) مادة نوع ، ص٤٦
[٨] سعد علوش المصطلحات الادبية المعاصرة (بيروت : دار الكتاب اللبناني ١٩٨٥) ص٨٠
[٩] م. روزنتال ويودين ، الموسوعة الفلسفية ، ط٥ (بيروت : دار الطليعة للنشر والتوزيع ١٩٨٥) ص٢٩
[١٠] كمال عيد ، فلسفة الادب والفن (ليبيا : دار العربية للكتاب ، ١٩٧٨) ص ٤٢ ، ٤١ .

والتمثيل في علم النفس ((فعل ذهني به تحصل معرفة كالإدراك الحسي ، والتخيل ، والحكم من جهة باعثة على صورة الشيء بالنفس وتسمى هذه الظواهر بالعقلية ، وهي مقابلة للظواهر الانفعالية والفاعلة))[١١].

اما التعريف الاجرائي للباحث لمصطلح الاداء هو : عملية توظيف القدرات الجسدية والحركية بما يلائم طبيعة الشفرات الادائية لشخصية العرض المسرحي .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

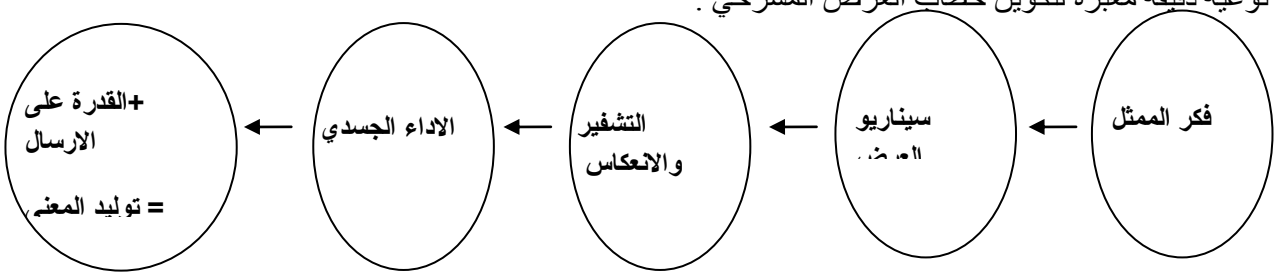
المبحث الاول : الجسد والمسرح

ان جسد الممثل في العرض المسرحي يلعب دورا مهما في المسرح الحديث لما يمتلكه من مقومات بصرية علاماتية تسهم في توصيل الافكار التي يتكامل العرض المسرحي منها فنيا ، و لغة الجسد المشفرة تنافس لما كان عليه المسرح في اللغة المنطوقة كقيمة تواصلية ، ونتيجة لذلك يستطيع الجسد ان يخلق مقاربة لغوية بين الصفات اللفظية والجسدية ليبحث في داخل عالم الانسان صفاته وكينوناته الداخلية والخارجية .كون ((جسد الممثل يحتل مركزا متعددا في معظم الدراسات المعاصرة باعتباره العنصر الاساسي الذي يقوم عليه العرض المسرحي ، وعندما اصبحت صورة الممثل (figure) حد ذاتها وحدة ديناميكية لمجموعة من الدلالات النابعة من جسده ،كان ذلك ايذانا لدخول علوم اخرى تستهدف تحليله كعلم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والدلالة وغيرهم ، اعادة النظر باعتبار فن الممثل نوع من الاتصال)) [١٢] وبما ان الاداء الجسدي اصبح لغة تواصلية للعلوم الاخرى كونه يترك مساحة من التحليل والتفسير في ذهن المتلقي ليس اعتباطيا ، وانما بسبب ظهور كتل من الاجسام يكون فيها تشكيل جسدي لمجموعة من المحمولات المشفرة لعدد من التعبيرات لتسهم في تكوين امعنى الخاص في خطاب العرض المسرحي. ويمكن ((للمتلقي ان يفسر هذا المركب من الرسائل على انه نص موحد لما يتفق والشفرات الدرامية التي في حوزته ، ويمكنه ان يقوم ايضا ، بأرسال الاشارات صوب المؤدين (الضحك ، التصفيق ، الهمهمة الـــخ) على طول قنوات بصرية وسمعية ، والتي يمكن ان يفسرها كل من المؤدين والمتلقين كتعبير عدائي ، او تقريض او ما شابه ذلك ، ويطلق ايلام على هذه الاشارات تسمية (الفعل المرتد) الذي يصل الى جانب الاتصال ما بين المتلقين والمقومات المميزة للعرض المسرحي))[١٣] وهذا يقابله نوع من قدرة الممثل ان يجرد الصورة الادائية للشخصية ذات المنظور الطبيعي محولا شفراتها الى تعبير تشكيلي يظهر من نوعية الحدث والحالات التي تتكون منها الشخصية ، وهذه التركيبات تعتمد على مجموعة من الحركات وفق شعور وحالات ترتبط ارتباطا وثيقا بالممثل ذات القدرة الديناميكية في اتقانها ليكون ذو ((قدرة لفك الشفرات وتحويلها الى عمليات اداء حركي لها مرجع خيالي مستعار من المجتمع المكون للعرض المسرحي اذ لم تستطع الكلمة ان تقف على النقيض لوجود الحقائق بالغة القصوى وطبقا لما يقترحه زماننا فان الحدث المشفر من الممثل المرئي اقوى واكثر بقاءا من الحدث المسموع)) [١٤] ان الديناميكية التفاعلية لعمل الممثل ا تشكل في مدلولها صياغات ابداعية تواصلية كونها قادرة على نقل الصور المشفرة ذات صفات استثنائية لا تخضع لحركات تقليدية بل هي عملية ابداع مبتكر ومشفر من قبل جسد الممثل ، والحركات عنده

[١١] سليمان حسن ، سايكولوجية الخطوط (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ب.ت) ص٨٧
[١٢] مدحت الكاشف ، مصدر سابق ، ص٤٩
[١٣] عواد علي ، الحضور المرئي (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٨) ص ٢٠٤
[١٤] باربا لستوكا ، المسرح والتجريب مابين النظرية والتطبيق ، ترجمة هناء عبد الفتاح (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى الثقافي ، ١٩٩٩) ص٣٧٩

ذات اتصال من الممكن ان تكون ذا ((قدرات غير عادية ، ومثابرة ، وطويلة ، وتدريبات شاقة لخياله ، وردود افعاله المدججة عنادا وتنازلا عن كل ما هو سهل وبسيط ومباشر وشائع)) [١٥] وما يشكل له الموضوع الخاص تفاعلا بما هو ذاتي وموضوعي يتداخل بأجساد الممثلين باحثا عن حالاته الفكرية والاجتماعية لتطور المستوى الفكري والمعرفي نتيجة ما مشفر ومكتشف يقوم به الممثل على خشبة المسرح ، يؤدي وظيفته ضمن وحدات متكاملة تنطلق من مجموعة من العلاقات المتداخلة لكل جسد منها على جسد الاخر تؤسس قيما نوعية دقيقة معبرة لتكوين خطاب العرض المسرحي .

قيمة الموضوع وانعكاسه . ان الشفرات الجسدية التي يستطيع الممثل استخدامها وتحويلها الى دلالات رمزية تكون لها علاقة قائمة بتشكيلاته المبنية على وحدات متناسقة ضمن سياق الاحداث وما يمتلكه الاداء من قيم مؤثرة ليخلق لنا تعددية في مستوى القراءات لتعطينا اكثر مساحة من التفكير . وبناءا على نظم تصنيف العلامات الخاصة بالأداء الجسدي للممثل في العرض المسرحي على الممثلين فهم علاقتهم الجدلية المتعددة مع بقية عناصر العرض الاخرى ، وكما كانت دلالات اللغة الجسدية للممثل تتسم بقصدية الاتصال مع متلقيها ،



كما يقول ((يوجينيو باربا) ان تكون ممثلا يعني ان تحرر نفسك وذلك للوصول للعارض الذي يتحول عن الواقعية للايهام المسرحي ، والذي يقنع منه المتفرجين بانه ليس هو نائبا عن الشخصية وليس صورة مستنسخة منها ، انه باختصار يقدم وجودا محسوبا لشخص يعيش على المسرح في نفس اللحظة التي يعيشها المتفرج من خلال سلسلة من الافعال ، وهو ما يسمى بالحضور)) [١٦] وهذا قائم على فهم الممثل لاستخدام تقنياته الجسدية بما يلائم موروثه وتراكماته الثقافية لينقلنا من الحاضر لبناء المستقبل عبر الاصرار عن فهم البعد الاجتماعي للجسد الذي يعتمد عملية التشفير ، ليصل الى عملية التخاطر الجمعي عن انواع واهداف واشكال الممارسة الاجتماعية بما يحقق لنا من افعال ذات الرؤيا الشاملة للمجتمع محددا

فانها تقوم مقام الوسيلة المرسلة – للعملية المعقدة لقوانين الاتصال وعناصره التي تتمثل في .. ((١ – الرسالة :

هي النص والعرض ٢- المرسل وهذا المرسل في حالة العرض المسرحي فنانون متصدرون يتصدرهم في الاداء الممثل ٣- المرسل اليه : المتلقي الذي يشارك في توليد المعنى)) [١٧]

ان اهم الافكار الايدلوجية الموضوعية لحركة الجسد تقابلها في مستوى التنفيذ المهارة العضلية والبدنية وسرعة الادراك والتحول والتناسق في الاداء، على حساب الجانب المعرفي للاشياء بل انطلق من المزج بعلامات الحركة مع القيم الموضوعية لعملية التشكيل ، حتى يتسنى له المحافظة على اهمية الموضوع المعد والمنسق لتكوين خطاب العرض المسرحي على خشبة

[١٥] المصدر نفسه ، ص٨١
[١٦] المصدر نفسه ص ٣٧
[١٧] المصدر نفسه ص ٤٣

المسرح . ان جسد الممثل المؤدي بوصفه شكلا ماديا حسيا يلعب دورا مهما واساسيا في بناء خطاب العرض المسرحي وتركيباته ومستوياته الانشائية بأسلوب الاداء السيميائي الحركي الذي يتبع محفزات تخضع لضرورة الحدث بشكل مترابط مع تشكيلات الجسد التي تحيط فضاء العرض الى رؤيا جسدية لما يمتلكه تنوع في مستوى الاداء بين الاجساد. وهذا مما يجعل ان الوحدة ((الكلية للعرض تتآلف من تقاطع الصور المرئية والسمعية وبالتالي ليصبح الاعتماد على الممثل بالشكل المألوف امرا غائبا ، فلا يوجد مايسمى بالدور المسرحي او الشخصية المسرحية ويتركز على الممثل في تعميق المعنى العام للصورة المسرحية التي يعد الممثل جزءا منها ، فهو يهدف الي صياغة لوحة تشكيلية حية ومتحركة ، تناقض الحالة الساكنة للوحة التشكيلية المرسومة في احد معارضه التشكيلية)) [١٨] واستنتاجا لما سبق ان الاداء الجسدي المشفر يعتمد بالأساس على اداء انفرادي وجماعي ، الاداء الانفرادي يعول عليه تقديم مجموعة تكنيكية من الحالات والمهارات الادائية المشفرة القائمة على اسس وافكار الشخصية يقابله نوع اخر وهو الاداء الجسدي لدى المجاميع الذي يحتوي على عدد من الحركات المشفرة في تصميم وحس ايقاعي منتظم لفعل سيميائي مشكل لقيم الشخصية في اطار العرض .واذا ما عرفنا ((ان الخطاب المسرحي فعل سيميائي الى اقصى حد ، بحيث يبدو كل شيء على الخشبة علامة دالة ، وان اعتماده على الشفرة ، او النظام رمزي ، هو احدى معطياته الاساسية)) [١٩] الجسد يتميز بحرية تنطلق من حرية الفكر ومن ثم يصبح وسيلة جمالية اتصالية ، لان الجسد يظهر تشكيلاته و إيماءاته وحركاته محولا عناصر الجسد الي إيحاءات منقولة مرجعياتها في بداية تكوين الانسان لحد ما توصل اليه من افعال وحركات جاءت عبر الازمنة المتتالية والمتعاقبة ((ومع التطور الثقافي وظهور النزعة الواقعية في الادب وتجلى شكله في معالجة قضايا الفرد ضمن نسيجه الاجتماعي تطورت تلك الميثولوجيا واصبحت عبارة عن قصص خارقة تعتمد على ظهور شخصيات تمتلك القدرة على اختراق القواعد الحياتية المألوفة بما لا يتناسب مع الواقع وقدرة الانسان البسيطة التي آلف على ظهورها في مستوى الواقع)) [٢٠] ،

((With the cultural development and the emergence of realism in literature and its manifestation in dealing with individual issues within its social fabric, that mythology has been developed as well to have become super miraculous stories that depend on the emergence of characters who have the ability to penetrate familiar norms of life in a manner that is not suitable with reality as well as the human simple capacity which has been familiar with their emergence in reality)) ,

ان الجسد على المسرح يحرك مساحة البصر للمعنى الصادر منه يعتمد عملية الدال والمدلول . وان الاداء الحركي للجسد المشفر يساعد على البحث من خلال التمارين اليومية وصولا لنحت لغة فنية يستدرج الوعي فيها الى منطقة الخيال والفهم ، المسرح تتميز فاعليته بمساحات من الوعي كون الممثل يمتلك قدرة على

[١٨] محمود ابو دومة ، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتابة ٢٠٠٩) ص ١٠٦

[١٩] عواد علي ، شفرات الجسد جدلية الحضور والغياب في المسرح ، (عمان : ازمنة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦) ص ٢١

[٢٠] . د. مصطفى جلال مصطفى ، الفانتازيا في النص المسرحي العراقي المعاصر مسرحية طنطل انموذجاً ، مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية / جامعة ميسان / كلية التربية الاساسية / المجلد ١٣ العدد ٣٦ لسنة ٢٠١٧ ، ص ١٧٥ . Mustafa, M. J. (2017). "Fantasy in the Contemporary Iraqi Dramatic Text: Tantal as a Model". Misan Journal of Academic Studies, 13 (36), p. 175.

التعبير فنيا على المسرح . و الممثل من خلال جسده يعيد انتاج حياة الانسان وفق مخيلته وافعاله التي تمثل العديد من الرموز والصور المشفرة بعد فهمه ليصل الى الصورة المشفرة التي تكون عنده رؤيا متكاملة يستطيع ارسالها في نقل المعنى للمتلقي . ولكن ذلك يتعلق ((بإشكالية عامة وجوهرية حيث ينبغي ان يحتوي ماهو جمالي في المشهد على تلك العلاقة مابين المقطع للأفعال الفيزيائية وما يوجد تحت المقطع التي يستند عليها الممثل دواخله ويعني بكلمة اخرى ان يكون هناك تكامل في اشكالية الجسد – الذهن تكامل بدني سايكلوجي للممثل)) [٢١] وهذا يحيلنا الى الدقة في تشفير الصور والحركات والعلامات التي تنسجم مع فكرة العرض المسرحي منطلقا من ارادة حرة واستقرار نفسي كبير يجعله حاضرا في ابتكار الاشياء ووصوله ((لشكل تعبيري واتصالي متغير ، سواء على مستوى الشكل او المضمون ، وحسب الظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية ، فالمشاهد والممثل يشكلان العناصر الاساسية لخصوصيته ، كما ان وظيفته واسباب ظهور ضرورته الاجتماعية هي ايضا مختلفة ومتغيرة كما ان منابعه واصوله مختلفة ومتداخلة))[٢٢] وعليه فان الاداء التمثيلي يقابله فهم متبادل وعميق لمحمولات الجسد ، وحيث يبحث الممثل بالرموز والاشارات الادائية ، فانه يكون متيقنا تماما ان لدى الجمهور مفاتيح الشفرة بوساطة استجابتهم وتأويلهم للاشياء ، فالخطاب المسرحي يتعدى اجهزة الوعي المنطقي الى ما تحت هذا الوعي ، حيث الرموز والانماط الثابتة تحاول ان تصل المتلقي الى توحيد المعنى وفكرة خاصة بالعرض او فكرة يراد من العرض تحقيقها مستقبلا لها علاقة وانتماء بالماضي [٢٣] تساهم هذه المحمولات الادائية على خشبة المسرح الى ((تحديد العلاقات بين الرسالة والموضوع الذي تحيل اليه)) [٢٤]. وتعد تلك الافعال سلسلة من المعاني التي تتصل بقدرة المتلقي ذهنيا ونفسيا واستمرار سيرورة العرض وفعل الممثل من خلال جسده يعتبر هو اساس خطاب العرض المسرحي لعملية تشفير بناء الاحداث ، ومن خلال تحويل تلك العلامات المشفرة من واقعيتها المألوفة الى مجموعة من الافعال الايحائية تجعل المتلقي في حالة من الدهشة والغرابة لاستقبال تلك الاشياء مما يترك له مساحة واسعة لتحليل خطاب العرض وفق فك مجموعة من الشفرات الادائية للممثل التي يبثها وعناصر العرض الفنية تحليلا لتكامل رؤية العرض . فجميع هذه الحركات هي عبارة عن مجموعة من الحركات التعبيرية التي تكون مرجعيا تها مأخوذة من خبرات ومعطيات أنثربولوجيا تعنى بحياة الانسان ويحاول تفعيلها الممثل بجسده لتكون اساس المنطلق الشعوري في لحظة البناء العرض ، ان هذه الحركات تمثل احيانا تعبيرا نفسيا او فكريا او اجتماعيا يبحث عنها الممثل كأداة للقيام بشيء معين يخدم الحركات والافكار لبناء ديمومة العرض المسرحي على خشبة المسرح ، فيحاول الممثل باستحضاره لكي تنشئ فعلا فكريا سايكلوجيا فنيا على المسرح فكل ((حالة نفسية مرهونة قطعا بعمليات فسيولوجية معينة فاذا وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفسيولوجية ستبلغ حتما الاستثارة المطلوبة التي ستنقل بدورها الى المتفرج وهذا مايعبر عنه بكلمة الاستحواذ)) [٢٥] وهذا ينعكس على استمرارية الممثل بالسيطرة على ادواته في سبيل والتمكن منها لكي يأخذ

[٢١] يوجنيو باربا ، زورق من الورق ، ترجمة قاسم بياتلي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦) ص ١٩٦ – ١٩٧

[٢٢] سعد صالح ،الانا والانا الاخر- ازدواجية الفن التمثيلي ، سلسلة عالم المعرفة ٢٧٤ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠١) ص ١٨٤

[٢٣] ينظر : المصدر نفسه . ١٨٤

[٢٤] بيرجيرو ، علم الاشارة السميلوجيا ، ترجمة منذر عياشي (دمشق دار طرابلس للدراسات والترجمة ، ١٩٩٧) ص ٣٠

[٢٥] هيغل ، الفن الرمزي ترجمة جورج طرابلش (بيروت : دار الطليعة ، موسوعة علم الجمال الهيغيلي ، ١٩٧٩) ص ١١

بها كوسائل تعبير عنما تنطلق منه فكرة العرض ومفهوم الشخصية وما تشكله من علائق مشتركة بين افكار الشخصيات الاخرى من صراع واختلاف الوظائف الطبيعية وغيرها .. مما يؤكد ذلك العلاقة القائمة بين تصورات والمواقف التي يشكلها الممثل ، ومما يراه مناسبا لفكرة الشخصية على المسرح ليترك حالات من التفاعل حسيا وفنيا في تكوين وانجاز العرض معتمدا على طاقته ل وكيفية الاستفادة منها في عملية الاداء وان الحركة او مجموعة من الحركات المشفرة تعتمد على استحضار ذاتي حسي وذهني تحاول ان تجعل العرض على خشبة المسرح وفق متغيرات متعددة تشكل افكار لها علاقة في انساق بناء العرض .ولهذا يشكل الاداء التمثيلي مجموعة من الشفرات الادائية الرمزية موقعا مركزيا ووظيفيا ادراكيا يمكن من خلاله توظيف احداث وافكار من البيئة والمحيط الحياتي فيتم استيعابها من قبل المتلقي وفق عملية الدال لتعكس لنا فعلا جماليا قابلا للإدراك .فالشفرة الادائية تعتمد على مجموعة من الرموز حيث وقوعها على خشبة المسرح يعد رمزا وايحاءا بما يقوم به الممثل و ((الرمز الذي يحمل دلالاته التي التصقت بالمعنى الاجتماعي والتاريخي الشائع فهي تشير الى واقع عيني يعتبر وسيلة اتصال مباشر تساعد المتلقي بالتعرف عليه من خلال الرجوع الى دلالته الثابتة بالعرف الاجتماعي .. اما الرمزية الجمالية فهي النوع الذي يستند الى خيال الفنان وابداعه ، ولا تعتمد على علاقة مسبقة بين الرمز والواقع من وجهة نظر اجتماعية بل هي تنطلق من فهم وتاسيس بشكل لكي يحدد صورته الابداعية لمدلول وافي لمعنى)) [٢٦] وهذا مما يجعل العمل المسرحي الذي يعتمد على الاداء المشفر قابل للتحليل والجدل وتنبثق من خلاله مجموعة من الافكار تصله الى نتائج اكثر قيمة من الافعال المباشرة مما تترك اثرا ابداعيا في نفسية المتلقي ويعد الاداء التمثيلي في الخطاب المسرحي عملية سيمولوجية لها قيمتها في عملية الاتصال والتواصل بين قطبين مهمين القطب الاول هو الفنان الممثل المرسل وذاته المبدعة والوعي الجماعي الكامن في ذهن المتلقي ، وان اهمية القدرة التشفيرية في اداء الممثل على خشبة المسرح نتيجة ما يتمكن به قدرات جسدية وتعبيرية يحاول بها تقديم تشظيات لافكار شخصية جمالية افترضها سيناريو العرض و ذاتية الممثل . اي بما معناه يقوم الممثل بتوظيف بعض الشفرات التي يمتلكها ذاتيا باتجاه شخصية العرض على خشبة المسرح .وكل شيء في ذاتنا .. وفي العالم المحيط نشاط لكائنات حية هي التي تتواجد بدون فعل الارادة وارسالها يظل لا راديا رغم وجودها كشفرة او علامة في مستوى التلقي فمن خلال فعل الممثل وتبنيه لتلك الشفرات المكونة من العلامات وغيرها وتحويلها وتوظيفها على المسرح من خلال امكانيته الجسدية الادائية والتمثيلية يشكل لها طابعا تخيلي فلسفي على مستوى فكر الممثل وما يريد ان يخلقه من ابداعات تترك اثرا في مستوى التحليل والمشاهدة لما هو بصريا عينيا مجردا من كل ملفوظ .. وهذا يتطلب من الممثل امكانية ومهارة عالية في توظيف تلك العلاقات تحويلها الى شفرات لها قيمتها الاعتبارية بفعل الممثل السيكولوجي الداخلي والخارجي المادي لتأسيس مفهوم خطاب العرض المسرحي .[٢٧] فكل انطلاقة للممثل من حركة لابد ان تكون من منطلق زماني ومكاني يترك مبررا لتحولات الاداء من حالة ساكنة الى حالة متغيرة وفق ما تتضمنها مستويات افكار العرض فكريا وجماليا وحتى ابداعيا لان فضاء العرض عندما تتشكل فيه الاجساد وعندما يشتغل الممثل به فمن المؤكد ان يقوم بتفسيرات لكل منطقة لها علاقة بفكرة المشهد او بمنطقة

[٢٦] كريم عبود ، الحركة ودلالتها الفكرية والجمالية للعرض المسرح ، رسالة ماجستير (بغداد : كلية الفنون الجميلة) ص ٥٦

[٢٧] ينظر : سامية اسعد احمد ، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر (الكويت : العدد١ – ١٩٨٠) ص ٩٤

www.misan-jas.com

اخرى تحاول ان تخلق جدلا موضوعيا في ذهن المتلقي، و يكون الايقاع في حالة من التصاعد والتجديد في مستوى تحول وتباعد وتقارب الاشياء بعيدا كل البعد عن مستوى التكرار والاعادة مما يجعلنا في حالة من الدهشة للاكتشاف والاستنتاج معاني كثيرة تأخذنا في طياتها تفسيرات عدة.

المبحث الثاني: الجسد والدلالة المسرحية

وان اداء الممثل في العرض المسرحي هو تركيبة او مجموعة من العلامات المشفرة من الدال والمدلول تعتمد جسد الممثل لتقديم ثنائية اولها ..يقوم الممثل في تقديم العلامات الدالة ،وثانيا يقوم المتلقي في توليد المعنى خلال ما توافده قدرة قام بأرسالها الممثل لتجعل المتلقي في مستوى من التفكير لفرضية قائمة على الجدل الموضوعي للعرض، حتى يتسنى له الغوص في تحليل واستنتاج الكثير من الشفرات الادائية code من صور ورموز والعلامات والتأويل القائم عليهما . وان العناصر المكونة في العرض المسرحي من المكان توظيفه والموسيقى والاضاءة تشترك جميعها لتحقق علاقة جمالية وفنية وموضوعية لأداء الممثل كعناصر ديناميكية يشتغل في تحويلها لبث الافكار عبر مساحات المكان المتخصص لبيئة افتراضية معينة على المسرح ، وتعد هذه العناصر هي عوامل فنية خارجة عن امكانية الممثل في الاداء لأنها تعتبر عوامل مؤثرة ومساعدة في الاداء اكثر تا تي في تكوين المعنى القائم على مجموعة من العلائق الفنية ولأدائية المشفرة في تحديد بنائية المشهد الافتراضي القائم على مخيلة الممثل والمخرج افتراضا تأويليا. وبما ان ..التأويل محكوم بتقصي المعنى المضمر لذا وجب تأويل العرض ممثلا باعتماد الية الجسد واستعارته ومجازاته واشكال الخلق والمغايرة اي باعتماد قراءة اللذة للمفهوم البارتي، اللذة الحقيقية التي يتحسسها المتلقي متأتية من ملاحقة انزياحات العرض المسرحي وعدوله عن كل ما هو سائد وتقليدي ونمطي ومكرر ومن هنا وجب التميز بين ضربين من القراءة ولاستنتاج وتحويل اداء الممثل حسب (بارت) قراءة المتعة وقراءة اللذة :الاولى قراءة يتطلب فيها صاحبها موائمة النظم الجمالية السائدة والمحمول الايدلوجي الذي ينطوي عليه ،والثانية قراءة مخالفة للقناعات الادراكية الجمالية مزعزعة لها.[٢٨] وهذا يدل على انطلاق الممثل من اي يتناول المفهوم الخاص بفكرة النص والمعنى ثم يترك لذهنه واجهزته الفنية الداخلية والخارجية تعبر عن ر ؤيته للشخصية في لحظات تطوراتها المختلفة ،ان اداء الممثل ...لشخصية ما عبر الاداء بواسطة جسده وصوته ومكملاته الخارجية من ديكور واضاءة وملابس ومكياج واكسسوارات يحمل في طياته رسالة مزدوجة ،احدها لذالك المتلقي الذي يشارك منصة التمثيل ،والاخرى لمن يشاهد ه في حالة العرض.هذه الرسالة عبارة عن مجموعة من الشفرات تتضمن داخلها معنى ما وقد تكون هذه الشفرات او العلامات السمعية(كلامية موسقية) مؤثرات صوتية) او مرئية (كل مايتعلق بالشغلات المنظرية فوق المنصة) او هما معا. ويمكن اعتبار مجموعة العلامات او الشفرات التي ينتظم داخلها فنية الممثل نسقه الادائي، ولامر كذلك مع باقي عناصر العرض المسرحي المذكورة سابقا ،وهذا النسق في لغة السيملوجين يتكون من مجموعة من العلامات يتدرج كل منها تحت ما يسمى بالدال والمدلول(فرديناد دي سوسير)،والدال في نسقه قد يكون قائم في شكل اوما صورة ما او وسيلة ما او في اداه صوت ما..الخ ، والمدلول بالضرورة قائم على المعنى الذهني الذي تسعى العلامة

[٢٨] ينظر: رولان بارت ،لذة النص،ترجمة منذر عياشي،(حلب:مركز الانماء الحضاري ، ط١ ،١٩٩٢، ص ٣٩ - ٤٠

www.misan-jas.com

الى تحقيقه ، وهذا لآياتي الا باكتشاف العلاقة بين الدال والمدلول التي تحتويها العلامة ،اوباكتشاف الدلالة التي نعنى ان يلزم العلم بالشيء علم بشيء اخر ،وهي تنقسم الى دلالة عقلية ،ودلالة طبيعية،ودلالة وضعية، ولاولبجدالعقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية تنقله من احدهما الى الاخر كدلالة المعلول الى العلة. والثانية ان يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية تنقله من احدهما الى الاخر كدلالة الحمرة على الخجل [٢٩] وهذا يدل ان وجود الممثل كمكون جسدي مادي حسي يشكل الحركة والتحرك نتيجة تجانس وتداخل بين المنظومات البصرية التي يعمل على اساسها وبين صوت الممثل المعبر عن حالة معينة ويشكل ثنائية في نقل المعنى الكلي للعرض المسرحي. كون العلامات البصرية التي تعد المادة الاساسية للغة الجسد تشكل مسا حة كبيرة في مستوى مفهوم العرض من قيم دالة ومدلولة للدور لان ((الدور المكان الذي فيه تمر الشفرة الفاعلية المجردة الى الشخصية والى الممثل الفزيقي لعرض محدد ومن ثم يعمل الدور كمسودة للبحث عن الشخصية النهائية)) [٣٠] وهذا يعتمد قدرة الممثل الجسدية في اكتشاف التركيبات ذات التأثيرات المتبادلة من اجل الوصول الى فرضية الدور المتخيل من قبل الممثل مع طبيعة الشخصية المخصصة للعرض المسرحي من قبل المؤلف لان الشخصية المسرحية عبارة عن شفرات من السلوكيات الانسانية في الحياة والممثل بدوره كاشفا ومكتشفا لتلك الشفرات التي تعتمد في تحديد ذاتها لبناء الشخصية على المسرح ،لتعكس لنا مجموعة من الايصال والتواصل وردود الافعال التي تشغل ترميزا في صياغة المعنى او مجموعة المعاني. وهذا يتطلب من الممثل فهمه المتعمق بالنص حتى يقابله ادراكه الخاص بخطاب الشخصية لان فن الممثل ((يقوم على دعاميتين اولهما تصوير شخصية الدوروالامتلاء بها، ثانيهما التعبير عن ذلك التصوير بالالقاءوالايماءة والحركة)) [٣١] وعلاوتا على ذلك ان حركة الممثل فوق خشبة المسرح لاتشترط ان تنقل الواقع بشكل مباشر بل يكون هناك فعل واعي ادراكي من قبل الممثل يرتبط بالسياق العام لخطاب الاداء التمثيلي.لان حركة الممثل من خلال ادائه الجسدي المشفر قادرة على((انتاج عملية نقل وتوصيل الافكار والمشاعر الى الجمهور من عناصر الاداء ،فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل)) [٣٢] وهناك مجموعة من العقبات ترافق اداء الممثل منها فهم الشخصية او فهم ما يريده المخرج من الممثل ومن المفترض ان يكون جادا وساعيا في تجاوز تلك من خلال اصراره وقراءاته وتساؤلاته عن مايدور في فهم الشخصية حتى يتسنى له فك الشفرات وتحويلها بأدائه لما يخدم العرض. كون النص هو((مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مرسل الى متلق باتباع شفرة او مجموعة من الشفرات)) [٣٣] وهذا يتطلب من الممثل تفكيك معاني النص وتحليله للشخصية بما يتضمن ذلك بما يتفق ويتعارض مع بقية الشخصيات حتى يخلق قيم مشفرة تتلاءم مع مفهوم الشخصية سيمائيا. ونتجة لذلك يمر الممثل حالات من الاداء العلاماتي والسيمائي لإعطاء المعنى مفهوم خاص للحياة لان الالية التي صنفها (سوسير) على منطلق تأسيسي لعملية الدال والمدلول اذ يشكل((الدال فيها الوجه المرئي والملموس الصورة الصوتية او الذهنية ويشكل المدلول الافتراضي

[٢٩] ينظر:رضاغالب،الممثلوالدورالمسرحي،(القاهرة:وحدة اصدارات اكادمية الفنون،٢٠٠٦)ص١٠٦ن١٠٧-
[٣٠] المصدر نفسه،ص ١٢٦

[٣١] سامي عبد الحميدوبدري حسون فريد،فن الالقاء،ج٢(بغداد:وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،جامعة الموصل،١٩٨٠)ص٩
[٣٢] جوليان هلتون،نظرية العرض المسرحي،ترجمة نهاد صليحة(الجيزة:دار هلا للنشر والتوزيع،٢٠٠٠)ص ١٨٥
[٣٣] روبرت شولز السيمياء والتاويل ،ترجمة: سعيد الغانمي،ط١(بيروت:المركز اللغوي للثقافة والعلوم١٩٩٤)ص٢٥١

الذهني المجسم وتللك الصورة))[٣٤] والذي يعبر عن فكرة ما ضمن اتفاق للسلوك الجمعي للمتلقي بينما صنفها بيرس من حيث التكوين((الدال والمدلول والموضوع))[٣٥] وايضا ميز (بيرس)للعلاقة نوعين من الموضوعات :

الاول: هو الموضوع الديناميكي وهو الشيء في عالم الموجودات التي تميل اليه العلاقة وتحاول تمثله او تتمثله.

والثاني:هو موضوع المباشراذ يشكل جزءا من اجزاء العلامة وعنصرا من عناصرها المكونة.

وكلاهما (سوسير وبيرس) قد قسمة العلامة الى ثلاثة اقسام:

١- الايقوني:اي الدال يطابق المدلول (تتشابه الخارطة الجغرافية الارض او الوطن او البلد)التي تمثلها وتوصف هذه الفلسفة عندئذ بانها علاقة ايقونية))[٣٦]

٢- الاشارية:وهذه العلاقة قائمة على السبب والنتيجة

٣- الرمزية: وهي علاقة تتكون بطريقة فردية يتخالف فيها الاتفاق الجمعي والمدلول فهي لاتتناسب فكريا مع الدال كما ان العلاقات تواجدت بنوعين

أ- علامات طبيعية

ب- علامات اصطناعية (وهي بفعل تدخل الانسان وصياغته) اذ نرى بوضوح في العرض المسرحي الذي يحول العلامات الطبيعية الى علامات مصطنعة ويشمل ذلك تحويل الافعال اللاردادية في الحياة الى علامات ارادية حيث تقوم ظواهر العرض بوضيفة الدال ما دامت علاقتهما بما تدل عليه معتمدة))[٣٧] ان التداخلات التي تتميز بها العلاقة تعد اليات يمكن الاستفادة منها من قبل اداء الممثل لجسده بتحويل الشفرات الى علامات دالة ومعدولة ومؤطرة في اغلب الاحيان بايقونات مكونة لمعنى ما بطريقة ادائية تختزل الكثيرمن المعاني ولافكاربواسطة الجسد. وان الممثل يتمتع بخاصية التحرر الجسدي لما يكتشف من معاير ذاتية او من خلال البحث عن العلامات المشفرة المناسبة مع بقية العلامات التي تشكل وحدات النسق العام لترسم شبكة دلالية يقصد منها الكشف المراد لحياة المعنى. ومن الاليات التي من الممكن ان يصل الممثل بجسده بالكشف عن المعنى المشفر هي:

١-السيمياء الثقافية: يستفيد الممثل من هذا الدخل((ان العلامة لاتحقق دلالاتها الا من خلال وضعها في اطار الثقافة))[٣٨] لان العمل التمثيلي قائم على وضيفة موضوعية لمجموعة من الوحدات بمساندت النظام السيمايائي والوحدات كلاهما مجتمعان يؤديان الوضيفة الثقافية بشكل متقن حتى يستطيع الممثل الاستفادة من ذالك باكتشاف الشفرات التي تساعد من تطوير ادائه تمثليا، اي يكتشف اشياء مشفرة جديدة مضافة تبعد الممثل عن عملية التكرار في توصيل المعنى. وهوالامر الذي يجعل من المرسل والمرسل اليه قدرة في عملية الاتصال الثقافي وكل هذا يعد كله ذاكرة ثقافية يفرضها التواصل السيميائي ((فسمائيات الثقافة اذ تتعدد كونها((دراسة التلازم الوضيفي لمختلف انساق العلامة))[٣٩]

[٣٤] اديف كوزويل ،عصر النيوية،ترجمة :جابر عصفور،(بغداد:دار افاق عربية،١٩٨٥)ص٢٦

[٣٥] اوزولدديكرو وجان ماري شايع،القاموسالجديدلعلومااللسان،ترجمة منذر عياشي ،(بيروت:المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٧)ص١٩٢-١٩٥

[٣٦] طائع حداوي،سمياءالتاويل الانتاج ومنطق الدلائل ،(بيروت:المركز الثقافي العربي،ط٦،٢٠٠٦)ص٣٠٤

[٣٧] عوني كرومي، المسرح والتغير الاجتماعي المسرح ،مجلة فصول(القاهرة(الملد الرابع عشر، العدد الاول ربيع ١٩٩٥)ص١٣٧

[٣٨] عبدالله غلوم ،معرفة الاخر،(الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي،١٩٩٦)ص١٠٧

[٣٩] المصدر نفسه .

www.misan-jas.com

٢- السيمياء التواصلية :في هذا المدخل لاتركزالسيمياء على الوضيفة التواصلية او الاتصالية من حيث الرسائل اللسانية فحسب بل تركز في البنيات السيمائية التي تشكلها العقول في اللسانية وقد اندرج في سمياء التواصل: وننتقل الى الاتجاه التأويلي كونه يعد ظاهرة حديثة في تاريخ الاداء التمثيلي والادب والفنون ، وانه لا يقتصر على النصوص الادبية وحسب بل هو يمتد الى مختلف الابداعات الفنية والتعبيرات العفوية كالاساطير والاحلام بما يجعل التاويل ظاهرة مغرقة في القدم غير مرتبطة بمرحلة ما او بالمكتوب دون الشفهي مثلا وان (الهورمونطوقيا) اذا اعتبرناها علما فليس ذلك من جهة انه يقوم على المعارف الدقيقة بل من جهة انه يسعى الى الارتقاء بالابداعات كلها من القراءة السطحية المنعزلة الى تاسيس نظرية متكاملة نافذة في تدبر الاثار الفنية . وقد حاول علماء التاويل عوما ان تكون نظرياتهم جامعة مانعة تدخل تحت طائلتها سائر الابداعات وما كان جامعا مانعا انما الى العلم اقرب منه الى الواقع والتخمين .وينظر الكثير من مؤرخي (الهورمونطوقيا) الى ما انجزه (فردريك شلر) بوصفه تطورا حاسما للاسس النظرية التي تركزت عند مفسري الكتاب المقدس وبشكل اكثر ووصل بها الى ان تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم .[٤٠]وبما ان لغة الجسد تعتمد على الفعل الخارجي الباطني المستند الى تداعيات احاسيس وذهن الممثل حسب امكانيته الذاتية في تحريك افعاله الجسدية بفضاء العرض فمن المؤكد تكون له مساحة التأويل اكثر اتساعا كما موجود في الشخصيات النمطية المعتمدة على الحوار والمباشرة لخطوط المؤلف في عملية الاداء . ان تاويل الممثل للاشياء ليس بمعزل عند ما يدور من فكرة الشخصية وفكرة خطاب العرض بل عليه ياخذ منها وينطلق بإبداعاته المتحررة في اعداد الشخصية ويبقى الممثل هو صاحب الفعل التكويني للشخصية . والممثل تكون قراءته مخالفة للقناعات الجمالية والايدلوجية للنص مزعزعة لها مامعناها يعتمد الممثل على فهمه العميق بما يعاصر الفكرة لخدمة مو قف معين .[٤١] وتلعب هذه العوامل في الاداء التمثيلي دورا اساسيا في قوة الافعال وتحريكها وتكوينها ، فيحاول الممثل من خلال جسده ان يكون دقيقا في تشفيره الحركي ليحمل في مستويات ادائه قيم معرفية ليؤكد من خلالها اعتماده الشفرات باعتبارها لحظة او لحظات فكرية وشاعرية لقراءة المتلقي بقيمة مايدور بفعل الشخصية فيصبح العرض ، قدرة تطبيقية من خلال مايقوم به جسد الممثل تشفيرا في تركيباته المبنية على الاداء . ان جسد الممثل هو مركز الفعل وهو قدرة فاعلة لفك الشفرات وتحويلها الى دلالات ترسم قيم المعنى ، لهذا يشتمل بخبرة او امكانية بأغلب الاحيان يتجاوز من خلالها زمان ومكان كل فعل حيث يحاول ان يجد لها عملية الاختزال مبررا لها جماليا وفلسفيا لخدمة خطاب العرض . فالحركة الجسدية تاخذ قيمة رمزية على خشبة المسرح يحدد من خلالها الدال لكي تنتج لنا صورة لمعنى او شكل معين . وتعتمد هذه المحمولات الادائية في انجاز الدال على ((عناصر تتأسس من خلال امكانية العلاقة على توصيل الرسالة الدالة للمتلقي وهي اولا : رمز محسوس يبدعه الفنان ، ثانيا : معنى مودع في الوعي الاجتماعي ، ثالثا: علاقة تربط الدال والشيء الذي تشير اليه في الواقع)) [٤٢] واستنتاجا لما سبق اذا نظرنا الى تكوينات العرض بانها اجزاء متشابكة لكل منها جزء معنى لدال مرتبط ارتباطا وثيقا بمستوى اجزاء خطاب العرض . وان الاجزاء التي تربط تكاملية العرض تعتمد على عملية التحول بإمكانيات الجسد

[٤٠] ينظر : نصر حامد ابو زيد ، اشكاليات القراءة واليات التاويل ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ط٤ ، ١٩٩٦) ص٣٠

[٤١] ينظر : رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة منذر عياش (حلب : مركز الانماء الحضاري ، ط ١ ١٩٩٢) ص ٥٩

[٤٢] امين رشيد ، السيموطيقيا في الوعي المعرفي ، (انظمة العلاقات) مجلد كواليس مسرحية ، العدد ١٣ ، (الشارقة : دار الامارات للطباعة والنشر ، ٢٠٠٥) ص٦٢

www.misan-jas.com

المشفرة من شكل الى شكل وايضا يساهم الاداء بتحويل الاجزاء الثابتة للعرض والمتحركة يستطيع منحها قدرة من الحيوية والتواصل .. وهذا يتجه الى وصولنا للدال الذي يأخذ اكثر اتساع في تحليل الفكرة اكثر مما كانت عليه في حالة الجمود ، وهذا يتطلب قدرة الممثل الجسدية لكيفية بناء الاشكال بما تلائم منطقية العرض ويرى الباحث ان الاداء الجسدي المشفر يبتعد عن كل ماهو تقليدي وسائد حتى ينطلق لعملية الخلق والابداع ، يقابله مجموعة بحثية من الشفرات التي تعتمد على علامات دالة تخدم مسيرة انساق العرض المسرحي كونها اداة اساسية ومهمة في تكوين العرض فمن ((خصائص العلامة في المسرح هي قدرتها على التحول ، والمقصود بها حرية تنقلها بين المنظومات السيميائية المختلفة ، فهي قد تكون سمعية او بصرية ، فقد يكون مصدرها الجسد او الديكور او الازياء ، وتشترك جميع تلك العناصر في ارسال علامة مركبة تتحول من مظهر الى مظهر اخر)) [٤٣] وهذا مايدل على ان اليات الجسد تعتمد العلاقة المشفرة في حالة من الارتباط لكي تخدم ازدياد فكرة العرض مما يعطينا جمالا للشكل والدال وما يؤثره شعوريا وفكريا على المتلقي ، ويساهم المظهر الخارجي وتشكيله في الفضاء المسرحي زوايا نظر تتحرك للمتلقي استجابات قرائية متعددة لتوليد المعنى . وايضا تساهم الملحقات من ازياء واكسسوارات وديكور وغيرها لتكملة اعداد الشفرة الدالة لمعنى معين يخدم الشخصية لحظويا وتاريخيا في بناء الفكرة . وان المهمة الاساسية للجسد تحريك المفردات من اكسسوارات وازياء وديكور ، رغم ذلك هذه الاشياء تعد نفسها الداعمة للممثل في اطار منطقية خطاب العرض وليس تتناول تناولا عشوائي فتغيير تلك المفردات وتأويلها بنجاح يعطينا قيمة للفعل الادائي على خشبة المسرح ((فالدلالة الاولى للعرض المسرحي تأتي مماثلة لغرض موجود بالواقع ، وهذا البعد الارجاعي للعرض يعطيه مفهوم الايقونة ، اذ يرجع نفسه في العالم الخارجي ، ومن ثم ياخذ دلالته الجديدة الاثر تطورا في العالم المسرحي الذي نقل اليه)) [٤٤] وان الرؤيا المتكاملة في العرض تعمد على تماسك عناصره البنائية بما يتوافق في شكله ومضمونه ، وان الاداء التمثيلي يسهم مساهمة فاعلة وحقيقية في تكوين العرض كون الجسد ((يقوم ببناء العرض التكاملي للخطاب المسرحي على اساس معنى الحركة وما ينطلق على الحركة ينطبق على الايماء والاشارة لان فهم اي علاقة مسرحية مرتبط بالمجموع التراكمي للعلامة بين الدال والمدلول وبين المبدئ المنطقي لتماثل العلاقة وبين المبدئ المنطقي المرمز ، والاحالة والتعبير)) [٤٥] ولهذا يتحول العرض من خلال اداء الممثل جسديا الى مجموعة من اللوحات والصور التشكيلية يحاول المتلقي ان يعيد قرائتها وفق فك شفرات العرض التي تعتمد على ابراز عدد من العلامات والاشارات الادائية التي تجمع الموضوع في ذهنيته ، اذن العرض المسرحي يتكامل عبر التفاعل الديناميكي القائم بين انساقه التي تظهر الشكل البصري الدال ، اضافة الى البناء المعماري الذي يعد الحيز الذي تتوظف فيه مجموعة من العلامات التركيبية للجسد لكي تتوفر لنا من خلال ذلك مشاهد العرض في نسق اتصالي لقيمة مفهوم العرض .

[٤٣] زياد جلال ، مدخل الى السيمياء في المسرح (عمان : مطابع الدستور التجارية ، ١٩٩٢ ،) ص ٣٩

[٤٤] المصدر نفسه ، ص ٧٢

[٤٥] عواد علي ، غواية المتخيل ، مقاربات لشعرية النص والعرض ، ط ١ (ليبيا : الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ١٩٩٧) ص ٢٠ / ٢١

مؤشرات الاطار النظري

١. الجسد مكون من العناصر المهمة في عملية الارسال للعرض التي يؤديها الممثل ويتلقاها الجمهور يحاول تقديم الصيغ الدرامية بأشكال متعددة .

٢. تكتشف الشفرات الادائية داخل الصورة التكوينية المشهدية من خلال التشكيل الجسدي في فضاء العرض .

٣. الإيماءة والحركة والاشارة تعد قيم فك التشفير للمواقف والافكار نتيجة تجانسها الفكري والفني في تكامل خطاب العرض بوساطة الاداء التمثيلي المشفر.

٤. حركة الجسم تتسم بحضورها الدال المشفر من خلال المكان والتفاعل فيه بطريقة ديناميكية تأخذ الطابع الجمالي والفني .

٥. يعتمد اداء الممثل جسدا على التأويل وصولا الى الدال يتميز بإيحاءات مشفرة يقوم بها الممثل .

٦. المتلقي يستنتج المدلول بما يقوم به الممثل من افعال فنية مما يعكس له توليدا لأفكار معينة .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اجراءات البحث

١. مجتمع البحث : احتوى مجتمع البحث على نماذج مختارة

من العروض المسرحية التي اشتغلت على لغة الجسد المشفر في العروض المسرحية التي قدمت في العاصمة بغداد.

٢. عينة البحث : تم اختيار عينة البحث قصديا كونها تتطابق مع موضوع البحث الموسوم (شفرات الاداء الجسدي للممثل في المسرح العراقي نماذج مختارة) .

أ. مسرحية عطيل / اعداد واخراج علي طالب

٣. ادوات البحث : استخدم الباحث الادوات التالية :

أ. المعايير والمؤشرات التي حددها الباحث في المشكلة و الاطار النظري.

ب. شاهد الباحث واحدة من العروض والعرض الاخر شاهده من خلال قرص (CD) قام من خلاله مشاهدة العرض وتحليله.

ت. الخبرة الذاتية للباحث.

العينة: (مسرحية عطيل) اعداد واخراج |علي طالب

ان فكرة مسرحية (عطيل) كما هو معروف عنها سلفا في رائعة شكسبير بان الدمار الذي حصل لعطيل ودزدمونة هو دافع الغيرة العاطفية التي تسببت نتيجة ما قام بها (ياكو) .. لكن في اعداد هذا السيناريو حاول المعد المخرج (علي طالب) ان يحول الفعل العاطفي لـ (ياكو الشيطان) الى فعل فكري ونفسي باتجاه استحواذه على السلطة التي يتمثل بها (عطيل) كقائد عسكري فحاول الشيطان (ياكو) ان يأثر على افكار دزدمونة ويجردها من عذريتها ويكسبها باتجاهه لانه حاول ان يؤكد بمكر الى دزدمونة بان عطيل يميل اليها من اجل السلطة وليس بسبب الحب العاطفي الذي اوهمها فيه .. وحاولت دزدمونة ان تعطي القيادة الى (ياكو) بشكل من الفخر واعتزاز بعدما اوهمها في ذلك .رؤيا المنظر: انطلق المخرج المعد (علي طالب) من تجريد خشبة المسرح من جميع قطع الديكور واعتمد على فضاء خشبة المسرح المفتوح ليرسم من خلال الممثلين بأجسادهم

شفرات الاداء التي تسهم في تكوين وتوصيل الفكرة المنيطة له ، بمساعدة الموسيقى المؤثرة التي كانت من وجهة نظري كباحث هي حبل القيادة لسير العمل التمثيلي بما يلائم فكرة العرض من الناحية التكنيكية .وحاول الممثلين باجسادهم (ياكو ، دزدمونة ، مجموعة الياغوات) ان يجسدوا مجموعة من الصراعات الفكرية متمثلة بصراع عطيل على الكرسي وايضا حاولوا ان يجسدوا بجسدهم تنظيم شفرات ادائية مؤثرة لمشهد قتل دزدمونة في غرفة النوم .

تحليل العينة : مسرحية عطيل التي حاول المخرج المعد (علي طالب) ان يؤكد على شخصية (ياكو) بفعلها التأثيري على شخصية عطيل القائد الافريقي الذي لاينتمي اليهم بصلة . . ونتيجة لذلك كان ياكو يتحرك بصراعات وخلاجات نفسية داخلية الهدف منها استحواذه علي كرسي السلطة نتيجة مايخطط له بفعل الشر . وفي بداية العرض ركز المخرج ببقعة ضوئية وجسدين ممددين على خشبة المسرح ، حاول هؤلاء الممثلين باجسادهم فك شفرات الاداء اثناء تعبيرهم عن تلبس الشيطان متمثلا بالانتقام الذي كان يروم به ياكو على عطيل وان شخصية ياكو في هذا العرض مرتكزة تحمل في ثناياها شفرات التخطيط الانتقامي بسبب ما يدور في راسه ونفسه لما يريد ان يحققه . ومن ثم حاول المخرج ان يحرك الممثلين على يمين المسرح ويساره يرمز لنا بان فعل الشيطان لدى ياكو قد بدا حيويته في الاستمرار من الناحية الديناميكية ، وهذا ما اظهرته مجموعة من الحركات الراقصة التي تمثل علامات مشفرة دالة كانت توحي بذلك . فقد كان نوع التشفير لـ (ياكو) بلبس القناع الاحمر ليرفعه عاليا حتى يقتلع قلبه وعواطفه ويتجه باتجاه الشر من اجل الوصول الى استحواذ السلطة وكانت هذه البداية الحركية تشير بان المؤامرة او المكيدة بدأت بفعلها التأثيري باتجاه مشاعر واحاسيس عطيل .. وايضا قدم الممثلين مجموعة من الحركات التكنيكية الراقصة والتقلبات توحي بنوعية وصفات خيوط بداية المؤامرة التي سوف تحدث على القائد عطيل للنيل منه نفسيا وفكريا وسياسيا وعندما حاول (ياكو) فكان داعيا للقتل حتى تحول الى حالة من التخاصم النفسي والفكري بين عطيل ودزدمونة .ومن هنا انطلق الممثل بفاعليته الادائية منفردا بتصوير الاحداث نتيجة مجموعة من تصوراته بما كان يرسم اليه شكسبير في النص الاصلي كموضوعة اخذت على الجانب النفسي منها فعل الصراع وصولا الى المأساة التي حلت عليهم .وكانت الحركات المشفرة هي اداة تواصلية دالة لتلك المعاني والافكار . وظهرت هذه الحركات التشفيرية كرد فعل عنما يلوح في دواخل الشخصيات من صراعات داخلية التي تكون حالة للانعكاس في مجال الاداء والتشكيل على وجه الحدود وايضا ساهم الممثلين بأجسادهم بملئ الفضاء ليجسدوا وحدات المكان المتنوعة حتى يخلقوا تواصل وفواصل في ترابط الاحداث فيما بينهما والبعض الاخر اعتمد على تشضي حالات الاداء هنا وهناك كي يخلق افكار في صلب الفكرة التي تساعد في تطور ونمو خطاب العرض . وايضا مشهد دخول عطيل الى خشبة المسرح هنا يبدو التشفير الجسدي لياكو محاولا اقناعه بخيانة دزدمونة له بينما يقف ياكو بعد تعبيراته الشيطانية التي كانت تدل على ترقب مدى نجاح خطته المدبرة بفعله الشيطاني . وهنا اعتمد المخرج على الممثلين باداهم وحركاتهم المشفرة بكل تفاصيلها الدقيقة حتى يصبحوا جسد الممثل هو الرسالة الحقيقية المتقنة في توصيل الافكار لدى المتلقي .. كونه يقدم طبيعة العلاقات الخاصة بأفكار الشخصيات المتواجدة في لحظة العرض من خلال تنوع في مستوى اليات التأويل والتعبير والتواصل .وحاول المخرج ان يقدم حالة مشهد استسلام عطيل بما دسه ياكو في داخله كونه ظهر في ما حققه ياكو من متاهات الغيرة

في نفسه يائسا من ذلك لا يستطيع ان يتجاوز اي شيء يصله الى ما دبره ياكو من حقيقة كاذبة يريد من خلالها الوصول الى نواياه السلطوية استحواذ العرش .وكان يتحرك عطيل بعد سقوطه كضحية لما دبرها من مؤامرة ياكو باتجاه فعل الخيانة فيتحرك عطيل مع قطعة من الزي الاحمر كانه يتكلم مع دزدمونة التي كان طالما يحلم بها كشريكة لحياته بالحب والعشرة الدائمة ثم يرفعها بقوة من خلال فعل ودلالة رمي قطعة الزي على الارض ليشير لنا ان روح الانتقام مازالت في داخله رغم الحب والهواجس الحميمية التي تدور بنفسه باتجاهها . وايضا كانت هناك حركات سريعة في خلفية ستارة المسرح لكي تكون شفرات ذو دلالات لفهم المتلقي بان كلام ياكو اخذ يأخذ فاعليته في اذهان الناس لكي يعكس ذلك تطور وتصاعد المشكلة في داخل نفسية عطيل والمجتمع المحيط الذي يترقب ذلك .ونتيجة لذلك ينسحب عطيل متأثرا من كل ماسمعه وشاهده في وسط المسرح يرافقه دخان ظهر على المسرح يدخل في جنبه ياكو ودزدمونة والمجموعة بحركات تعبيرية راقصة بينما عطيل يراقب ولكنه لم يعمل شيء باتجاه ماقام به مجموعة الممثلين مفعل تمثيلي يشير الى نوع المؤامرة ورغم هذا عطيل لم يتوصل الى الحلول التي يستطيع من خلالها مقاومة المكر والخديعة التي زرعها في داخله ياكو .ومن خلال ذلك حاول المخرج في هذا المشهد تجسيد شفرات ادائه لتعبر عن مستوى القلق والتفكير الذي كان ينتاب به عطيل في الحالة المأساوية التي سوف تؤدي به بقتل دزمونة والابتعاد عن السلطة كون دزدمونة بنت الملك الذي نصبه كقائد عسكري يقود المملكة في الحروب والقتال وفي داخل ما يدور في القصر . اعتمد مجموعة الممثلين حركاتهم المرنة المعبرة بتشكيلاتها بالفضاء بما يحيط به من الوان من الايضاءه التي تتجانس في مستوى من الجمال حتى تساعدنا في فهم الجانب الموضوعي لترقب قيم الاحداث وفي مشهد اخر ينار المسرح بإضاءة يظهر في منتصفها نازلا من السقف كرسي مشدود بحبال ثم يسقط وكأنما سقط منه عطيل بمؤامرة جعلته ان يكون بهذا الموقف دون تفكير يصل من خلاله الى هذا المستوى ثم يقوم بسحب الكرسي ويحاول ان يتشبث به بحركات راقصة لكن لافائدة بذلك .. هذه شفرات ادائية تحمل في رسالاتها معنى بان الانسان عليه ان يستدرك الاشياء ويفكر فيها ويحللها في مستوى عالي حتى يصل الى نتائج اوفر بما يصل اليه الان عطيل من دمار نفسي ومعنوي . ومن ثم يدخل ياكو ليكمل لعبته الشيطانية ويتجه نحو عطيل لتكملة ما يدور في راسه فيقوم بأداء حركات جسدية مشفرة تدعو بأقناع عطيل بان دزدمونة كيف كانت تخونه مع مساعده فيزداد القلق لما اكده ياكو بفعل الخيانة . لقد اعتمد المخرج في هذا المشهد بان يتصدر الجسد بقوته البدنية والذهنية فك شفرات المؤامرة التي حلت على عطيل من خلال تكوينات ودلالات بصرية تدفع بالدال الى مستوى تلقي الجمهور . وهذا مما ظهر نوعين من التشفير الحركي الاول عطيل وكيف كان مستسلما الى الياس وما توصل اليه بفعل مكر ياكو واظهار شكل ياكو وهو مسيطر بالقوة والسيطرة بتطور الاحداث من جانبه وهذا مما يؤكد بان الجسد من خلال عملية التشفير قا در على ايضاح ما يدور بدواخل الشخصية من تفكير ليصل به الى تحقيق المعنى المراد ايصاله الى المتلقي دون الكلام المباشر الذي كانت العروض المسرحية معتمدة عليه منذ الازل .وسعى المخرج في تقديم مشهد سرقة المنديل لاظهار وتأكيد ما قيل عنه فيحاول ياكو من خلال حركات راقصة مشفرة لسحب المنديل منها دون علمها ليتمكن من نجاح مؤامرته بعد ان اصبح في حوزته دليلا قاطعا على خيانتها لعطيل فيسلم ياكو المنديل الى عطيل كدليل على الخيانة ويخلق امامه لحظات شك كبيرة كمكيدة لما دبر

من ياكو . وتجسد هذا المشهد بحركات تشفيرية علاماتية تأويلية بمرونه عالية تميزت بالدقة المتناهية في ابراز خطوط المعنى المتصاعد . ومرة اخرى يضاء المسرح الصادر من عدد من مصابيح اللايت حاملتها مجموعة من الممثلين في وسط المسرح لنرى عطيل وهو ممددا ومن ثم يظهر ايضا عطيل محمولا من قبل المجموعة يتقدمون به الى الامام ثم يطرحونه ارضا وهو مستسلم وهو يعاني بحركات تعبيرية في مكانه لتنسحب المجموعة وتذهب وراء الستارة الخلفية للتعبير عن مشهد الافواه يحاول عطيل الخروج لكنه لا يستطيع من مجموعة الياغوات لحصاره مرة اخرى من خلال ماجسده الممثلين بحركات تشفيرية متجانسة لها بعدها التاويلي باتجاه مايخدم الفكرة التي اسس عليها مفهوم سيناريو العرض . ثم يحملونه عاليا ثم يضعونه على الارض هنا تتغير الاضاءة الى حمراء لتدل على قيمها التشفيرية على استمرارية سوف يحدث به مشهد القتل المرتقب .اما عطيل يبقى وحده على المسرح يقاوم يمثل بمستوى حركاته للممثل الذي ادى دوره التشفيرية التي تدل على مستوى انهياره وعدم توصله الى حل في كشف حجم المؤامرة التي وقعت عليه وكانت ايضا المؤامرات الصوتية والموسيقية لها مرة اخرى على تجانس الاشكال فيما بينها وبعد تدخل مجموعة الياغوات من جماعة المسرح تحاول اتخاذ شكل يوحي بالسرير الذي يجمع عطيل في غرفة النوم مع دزدمونة لمشهد القتل مغطين السرير بقطعة قماش ابيض ينعكس عليها اللون الاحمر للإضاءة للإثارة والدلالة التشفيرية لحدوث جريمة سوف تحدث في هذا المكان ثم تمتد دزدمونة على السرير فتظهر هناك يد شيطان تعكس لنا شفرات ادائية تشير الى حالة موتها ولا مفر من ذلك فتقوم بعملية الانسحاب خائفة على الارض ثم تحاول ان تصور حالة الموت فيغطيها الياغوات بقطعة قماش حمراء بعدها يدخل عطيل حاملا شمعة في يديه مضاءة يقترب من دزدمونة وهي بالسرير يقابله من مجموعة من الحركات الادائية المشفرة التي قام بها ياكو للتعبير عن حجم نجاح خطته في الوصول الى الاهداف الخاصة به ثم يتقرب عطيل من دزدمونة فيخنقها وحاولت ان تتخلص منه لكنها لم تستطع فتموت مصرعة نتيجة ماقام به ياكو الشيطان .وفي المشهد الاخير ينتقل ياكو وسط بقعة حمراء من الضوء تحاول الياغوات الانتقام منه بعد انقلابهن عليه جعله في وسط المسرح ويتسرع بحركاته الى جانبين فتحاول المجموعة ايقافه وفق ايقاعات موسيقية يصرخ ياكو يحاول التخلص من ذلك لكنه يفشل ثم تنسحب المجموعة بعد دخول عطيل فيتجه عطيل نحوه للانتقام فيقضي عليه .فكان حجم هذا الاداء يعتمد على حركات تشفير تحدد خصائص كل مشهد وكل شخصية ووظيفتها في تحديد خطاب العرض وان تشفير الجسد للممثل بدلالاته التركيبية التصويرية اخذ على عاتقه فعل تكامل العرض المسرحي فنيا وجماليا وحتى فلسفيا ليظهر لنا تأثير تلك الشفرات على مستوى التلقي والاداء في توصيل المعاني الدالة والمدلولة في انجاز العرض المسرحي باتجاه ذلك حتى يتركوا لنا مساحة للتأويل والتفسير والتحليل والاستنتاج والاستجابة

الفصل الرابع (نتائج البحث)

١- حاول المخرج المعد للعرض في مسرحية(عطيل) الاعتماد على النص الاصلي لشكسبير لكنه حاول ان يستبدل مفهوم العاطفة بقيم فكرية كان اساسها الاستحواذ على السلطة.

٢- كان اداء المجاميع الحركية المشفرة تعتمد ردود الافعال الشيطانية التي كان يبثها ياكو في روح عطيل، لكن شخصية ياكو بقيت منفردة بحركاتها الادائية

الموضعية والمتغيرة من حالة الى حالة اخرى كمرتكز لنمو وتطور الاحداث ، يقابله في مستوى التناقض شخصية عطيل التي كانت تجسد بحركاتها ودلالاتها التشفيرية مستوى ردود افعالها بما سيطرة عليه ياكو من أفكار،هذا مما جعل قيم العرض تأخذ جانبها الفلسفي والجمالي.

٣- هناك مستوى من التفاعل والتعامل بين الممثلين بأجسادهم الحركية وبين محتويات السينغرافيا للعرض مما انعكس هذا على مستوى تطور الأداء تشفيريا.

٤- اعتمدت العلاقة الثنائية ... بين الممثل والمتلقي كونه باث ومرسل الأفكار للمتلقي بقيم تشفيرية اعتمدت الجانب الفكري النفسي.

المصـــــادر

١. ابن منظور لسان العرب (بيروت : دار لسان العرب ب ت)
٢. ابو دومة (محمود) تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٩)
٣. ابو زيد (حامد) اشكاليات القراءة واليات التاويل ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ١٩٩٦)
٤. الكاشف (مدحت) اللغة الجسدية للممثل ، (القاهرة : اكاديمية الفنون الجميلة ٢٠٠٦)
٥. انجيف (فاسيل) ، فن البانتوماين التمثيل الصامت ، ترجمة محمد عبد الرحمن الجبوري ومحسن علي الجنابي (بغداد دار الكتب والوثائق ٢٠٠٩)
٦. باربا (يوجينو) زرق من ورق ، ترجمة : قاسم بياتلي (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ٢٠٠٦)
٧. بارت (رولان) لذة النص ترجمة : منذر عياشي (حلب : مركز الانماء الحضاري ١٩٩٢)
٨. تشاندر (دانيال) معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات السيموطوقيا ترجمة : شاكر عبد الحليم (القاهرة : وحدة اصدارات كلية الفنون ٢٠٠٢)
٩. جلال (زياد) مدخل الي السيمياء في المسرح ، (عمان : مطابع الدستور التجارية ١٩٩٢)
١٠. جيرو (بير) علم الاشارة السيمولوجيا ، ترجمة : منذر عياشي (دمشق : دار طلاس للدراسات والترجمة ١٩٩٧)
١١. حداوي (طائع) سيمياء والتاويل الانتاج ومنطق الدلائل (بيروت : المركز الثقافي العربي ط ٢٠٠٦)
١٢. سعد علوش المصطلحات الادبية المعاصرة (بيروت : دار الكتاب اللبناني ١٩٨٥)
١٣. شايع (ماري) ولر ديكور (اوز) القاموس الجديد لعلوم اللسان ترجمة : منذر عياشي (بيروت : المركز الثقافي العربي ٢٠٠٧)
١٤. شلوز (روبيرت) السيمياء والتاويل الانتاج ترجمة : سعيد الغانمي (بيروت : المركز اللغوي للثقافة والعلوم ١٩٩٤)
١٥. صالح (سعد) الانا والانا الاخر ازدواجية الفن التمثيلي ، سلسلة عالم المعرفة ٢٧٤ (الكويت : المجلس الاعلى الوطني للثقافة والفنون والاداب ٢٠٠١)
١٦. علي (عواد) رواية متخيل ، مقاربات لشعرية النص والعرض ، ط ١ (ليبيا : الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ١٩٩٧)
١٧. علي (عواد) الحضور المرئي (دمشق : دار المدى للنشر والثقافة ٢٠٠٨)
١٨. علي (عواد) شفرات الجسد جدلية الحضور والغياب في المسرح (عمان : ازمنة للنشر والتوزيع ١٩٩٦)
١٩. عيد (كمال) فلسفة الادب والفن (ليبيا : دار العربية للكتاب ١٩٧٨)
٢٠. غالب (رضا) الممثل والدور المسرحي ، (القاهرة : وحدة اصدارات اكادمية الفنون الجميلة ٢٠٠٦)
٢١. غلوم (عبد الله) معرفة الاخر ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ١٩٩٦)
٢٢. فريد (بدري حسون و عبد الحميد (سامي)) فن الالقاء ج (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة الموصل ١٩٨٠)
٢٣. كوزيل (اديف) عصر البنيوية ترجمة جابر عصفور (بغداد : دار افاق ت ب)
٢٤. م. يودين (روزنتال) الموسوعة الفلسفية ط ٥ (بيروت : دار الطليعة للنشر والتوزيع ١٩٨٥)
٢٥. مصطفى (ابراهيم) واخرون المعجم الوسيط ج ١ (اسطنبول : المكتبة الاسلامية الادارة العامة للمعجمات واحياء التراث ت ب)
٢٦. مناف (علاء هاشم) فلسفة الاعلام والاتصال (عمان : دار الصفار للنشر والتوزيع ٢٠١١)

٢٧. هلتن (جوليان) نظرية العرض المسرحي ترجمة نهاد صليحة (الجيزة : دار هلا للنشر والتوزيع ٢٠٠٠)
٢٨. هيغل الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابلش (بيروت : دار الطليعة ، موسوعة علم الجمال الهيغيلي ١٩٩٧)
٢٩. يوسف (عقيل مهدي) اسس نظريات فن التمثيل ، ط ١ (بيروت : دار الكاتب الجديد المتحدة ٢٠٠١)
٣٠. راضي (حكيم) ،فلسفة الفن عن سوزان لانجر (بغداد : دار الشؤون العامة ، ١٩٨٦)

الدوريات والمجلات

١. احمد (سامي اسعد) الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر (الكويت العدد ١ ١٩٨٠)
٢. رشيد امين السيموطوقيا في الوعي المعرفي (انظمة العلامات) مجلة كواليس مسرحية ، العدد ١٣ (الشارقة : دار الامارات للطباعة والنشر)
٣. كرومي (عوني) المسرح والتغيير الاجتماعي ، مجلة فصول (القاهرة : المجلد ١٤ ، العدد الاول ربيع ١٩٩٥)
٤. د. محمد كريم خلف ، تفكيك دلالات الارهاب الفكري في العرض المسرحي العراقي المعاصر (مسرحية حروب انموذجاً) ، مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية ، عدد خاص للمؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الاساسية / جامعة ميسان المجلد ١٤ العدد ٢٦ لسنة ٢٠١٥ ، ص ١٧ .

Khalaf, M. K. (2015). "Destruction of Intellectual Terrorism Implications in the Contemporary Iraqi Theatrical Show (The Play Wars as a Model)". Misan Journal of Academic Studies, Special Issue of the Second Scientific Conference of the College of Basic Education , University of Misan, 14, (26), p. 17.

٥. د. مصطفى جلال مصطفى ، الفانتازيا في النص المسرحي العراقي المعاصر مسرحية طنطل انموذجاً ، مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية / جامعة ميسان / كلية التربية الاساسية / المجلد ١٣ العدد ٣٦ لسنة ٢٠١٧ ، ص .

Mustafa, M. J. "Fantasy in the Contemporary Iraqi Dramatic Text: Tantal as a Model". Misan Journal of Academic Studies, 13 (36), (2017). p. 175

الرسائل

١. عبود (كريم) الحركة ودلالتها الفكرية في العرض المسرحي (بغداد : كلية الفنون الجميلة) .