سيميلوجيا العرض الكيروكرافي المسرحي العراقي

م. د. وعد عبد الامير خلف الهاجري
كلية الفنون الجميلة/ جامعة ديالى

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

اولا : مشكلة البحث: تطورت الانماط الدرامية على مر العصور واختلافها بما تقتضيه الحاجة الفكرية والفنية , لكي تعبر عن الاشكال المعرفية والجمالية لكل عصر وباختلاف المجتمعات , فكانت البوادر الاولى للدراما على شكل رقص لدى الانسان القديم ثم تطورت بتطور المجتمع واختلاف احتياجاته فكانت ولادة كل شكل من اشكال الدراما تمثل مستوى جديد يرتقي له الفن, وان اختلاف المجتمعات وتعدد لغاتهم ولهجاتهم دعت الى ظهور لغة جديدة يفهمها الجميع بغض النظر عن اختلاف جنسياتهم متمثلة بالإيماءة والحركة , وهذه بدورها تطورت واختلفت وكانت نتيجة من نتائج هذا التطور ظهور مسرح الكيروكراف او (الدراما دانس) والمعروف لدى العرب بالرقص الدرامي , اي ان الرقص يحمل قيم درامية الى جانب القيم الجمالية, ولكن بشرط ان يفهمها المتلقي لهذا يكون اعتماد الكيروكراف على خلق اشارات عبر جسد الممثل, اذ يمكن للمتلقي فك شفراتها لمعرفة قصدية الحركة من خلال شكلها و" ان وظيفة الايماءة لا تكمن دلالاتها في ايصال المعنى فحسب , بل في القيمة المعرفية التي تحملها في ذاتها اي بوصفها حاملا يحمل طابعا (جماليا , فنيا , تعبيريا) , انها اقرب ما تكون برسالة تشترط قصدية الارسال لذا فهي عادة ما تشتغل الياتها حول الافصاح والاجهار في توصيل ما هو غير مرئي "[١] .

ان اشتغالات عروض الكيروكراف فرضت طريقة اخرى لفهم ما يحدث على خشبة المسرح بعيدا عن اللغة , وهذا الفهم يتكون من خلال فك لشفرات الحركة والايماءة التي تحدث عبر جسد الممثل الذي يعتبر هو الموصل الاساسي للأفكار , باعتمادها على صيغة الدال والمدلول , وهذه القراءات تعتمد على العلامات التي تبث طيلة العرض الكيروكرافي وهذه العلامات تعرف بالسيميلوجيا. فالمسرح العراقي قد اشتغل على عروض الكيروكراف , متخذا من العلامات البصرية المنطلقة من جسد الممثل اساسا في توصيل افكار العرض, لذلك يريد الباحث تسليط الضوء على كيفية اشتغال هذه العروض منطلقا بالتساؤل الاتي (كيف وظف مفهوم السيميلوجيا في عروض الكيروكراف للمسرح العراقي).

ثانيا :- اهمية البحث والحاجة اليه :- تتجلى اهمية البحث من خلال :-

١- تسلط الضوء على طبيعة الاشتغال في هكذا نوع من العروض.
٢- فائدة العاملين والمهتمين في حقل التمثيل والاخراج والمشتغلين بهذا النوع من العروض .

ثالثا :- هدف البحث :-

يهدف البحث الى معرفة كيفية عمل العلامات لعروض الكيروكراف في المسرح العراقي .

رابعا :- <u>حدود البحث</u> :-

١- الحدود الزمانية :- ٢٠٠٣ – ٢٠١٣.

٢- الحدود المكانية :- العروض المقدمة في بغداد و بابل والبصرة .

٣- الحدود الموضوعية :- سيميلوجيا العرض الكيروكرافي في المسرح العراقي .

خامسا :- تحديد المصطلحات :-

أ- السيميلوجيا اصطلاحا:- ((تعني علم دراسة العلامات (الاشارات) وهي دراسة منظمة ومنتظمة , ويطلق عليها الاوربيين سيميلوجيا التزاما منهم بالتسمية السويسرية . اما الامريكان يفضلون تسميتها سيموطيقيا التي جاء بها المفكر والفيلسوف تشارلس ساندرز بيرس .)) [٢] . اما الباحث فيعرف المصطلح اجرائيا على انه (العلم الذي يدرس العلامة او الاشارة التي تبث من خلال مجموعة العناصر السمعية والبصرية ويتلقفها المتلقي لفك شفراتها) .

ب- الكيروكراف اصطلاحا :- ((هو مصطلح مكون من مقطعين (chero) الرقص و (graphy) رسم الحركة , وبالتالي يصبح لدينا رسم الرقص او تصميم الرقص , ولان المسرح هو دراما لذا يكون المصطلح الكيروكرافي او الرقص المسرحي الذي يحمل قواعد وقوانين درامية تخضع لأساسيات حركية)) [٣] . اما الباحث فيعرف المصطلح اجرائيا على انه (تصميم الرقص الذي يحمل مضامين درامية , باستخدام جسد الممثل الذي يتحرك في الفضاء المسرحي مرسلا بذلك علامات بصرية يمكن للمتلقي كسر شفراتها ومعرفة الفكرة الكامنة ورائها) .

الفصل الثاني (الاطار لنظري)

المبحث الاول: السيميلوجيا في المسرح :-

يعد المسرح هو افضل حقل يمكن ان يحوي هذا العلم المعروف (بالسيميلوجيا) او علم الدلالة , لما فيه من مميزات تجعله بؤرة خصبة في انتاج صيغ علاماتية من خلال عناصر العرض المسرحي التي تتفاعل مع بعضها , مكونة بذلك نظام علاماتي يجعل المتلقي يتفاعل معه من خلال محاولاته لفك شفرات ما يحدث امامه و " ان المسرح يحول جذريا جميع الاشياء والاجسام التي تتعين فيه , وذلك بمنحها قوة فائقة على الدل تفتقر اليها – تكون اقل وضوحا في وضيفتها الاجتماعية العادية)) [٤] , اذ تكون بعض الاشياء في الحياة الاعتيادية لها دلالة واحدة فقط , اما عند ادخال نفس الشي في عرض مسرحي يمكن ان يعطي اكثر من دلالة عند استخدامه بشكل مختلف في كل مرة , وهذا ما أعطى للمسرح ميزة احتواءه للسيميلوجيا من خلال قابلية التحول الدلالي للمفردة المسرحية مع ملاحظة قابلية فهم المتلقي لها.

السيميلوجيا في المسرح لا تقتصر فقط على النص وانما تنتج من خلال العرض ايضا , لانه يعتبر الحاوي الاكبر للعلامات , ان كانت بصرية كالحركة واللون والتكوين والديكور او صوتية كالحوار

والمؤثرات الموسيقية , فكل شيء في العرض المسرحي يحوي دلالة تنطلق من حاملها الى المتلقي , والذي بدوره يحاول ان يرجع هذه الدلالة الى معناها من اجل الوصول الى الفكرة والغاية التي انطلقت منه , وان هذه العلامات التي تبث طيلة العرض المسرحي تأتي بشكل متزامن , وان كان ايقاعها متباين , وذلك بما يخدم الفكرة الاساسية للعرض المسرحي .

اولا : تقسيمات العلامة المسرحية : في المسرح تشتغل العلامة على مستويات عديدة ومتداخلة , لان المسرح يحوي نصين , الاول نص الكاتب وهو نص ادبي يحمل في مضامينه واشكاله ادلة خاصة بالنص , وهناك نص العرض الذي يحمل في شكله ومضامينه ادلة سمعية وبصرية , وهذا التنوع يعطي خصوصية للعلامة المسرحية ,فالسيميلوجيا في المسرح ((تعني بديناميكية اشتغال العلامة, وكيفية تناميها وتطورها . لان العرض المسرحي يتكون من مجموعة انساق لغوية وبصرية . تدخل بسيرورة اشتغال محطتها الاولى النص الدرامي , والثانية العرض . وما بين النص الدرامي ونص العرض , يبحثون الممارسون السيميلوجيون , الكيفية لإيصال المنتوجات العلاماتية للنصين, وفي لحظة توحدهما في اثناء العرض)) [٥]. فظهرت هناك تصنيفات عديدة للعلامة المسرحية , منها تنصيف كاوزان الذي اعتمد التمييز بين العلامات الطبيعية والعلامات المصطنعة , والذي يكمن في حضور او غياب التعليل وهي كما يأتي : -

١- العلامات الطبيعية: هي العلامات التي تتعين بواسطة قوانين مادية تقتصر معها العلاقة بين الدال والمدلول مثل العوارض التي تدل على المرض والدخان الذي يدل على النار .

٢- العلامات المصطنعة: تكون نتيجة لتدخل الانسان , يتفق عليها الانسان للإشارة الى اشياء معينة , والعرض المسرحي يحول العلامة الطبيعية الى علامة مصطنعة قد تكون هذه العلامات مجرد افعال لا ارادية وقد تكون لا تكون لها اية وظيفة اتصالية في الحياة , وعلى الرغم من ذلك فأنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة المسرحية [٦].

وهناك تقسيم اخر يعتمد على قسم العلامة الى جزئيين باعتبارها دال ومدلول , وهذا ما جاء به دي سوسير منطلقا بها على اساس الوظيفة الاجتماعية للإشارة , وجاء تقسيم سوسير في حدود التواصل اللغوي اللساني, اذ ((ركز سوسير على الاشارة اللسانية, وضع في المقام الاول الكلمة المنطوقة واعتبرها الاساس))[٧], و ان اللغة المنطوقة التي تعتبر كاتصال بين الناس من جهة اعتبرت تواصل اجتماعي ومن جهة اخرى تعتبر الكلمات المنطوقة هي مؤشرات لفكرة لدى الشخص, وبهذا تكون الكلمة المنطوقة هي كدال والفكرة التي تتكون في ذهن المرسل اليه تعتبر مدلول و((يفسر الدال اليوم بانه الشكل المادي (او المحسوس) للإشارة , اذ يمكن رؤيته او سماعه او لمسه او شمه او تذوقه))[٨]. اما بالنسبة للمدلول يعتبر الصورة الذهنية , وبهذا تتألف الاشارة من دال ومدلول , ومن خلال تفاعلهما يمكن ان تنتج دلالة ((وجعلت تركة سوسير – اعتباطية الاشارات – السيمائيون يشددون على ان العلاقة بين الدال والمدلول اصطلاحيا , تعتمد على اصطلاحات اجتماعية وثقافية يجب تعلمها ويتضح ذلك بخاصة بالنسبة الى الاشارات اللسانية

التي عني بها سوسير : تعني اي كلمة ما تعني بالنسبة الينا, لأننا نتفق جماعيا على ان تعني ذلك , وليس من سبب اخر . اعتبر سوسير ان المبحث الاول للسيميائية يجب ان يكون كل مجموعة المنظومات القائمة على اعتباطية الاشارة))[٩].

وهناك تقسيم ثلاثي للعلامة متكون من الدال والمدلول والمرجع , وجاء بهذا التقسيم الفيلسوف وعالم النطق ساندرز بيرس , وبهذا جاء بشكل مختلف عن سوسير الذي يعتمد على ثنائية الدال المدلول , ولذلك اعتبر تقسيم بيرس اوسع ويمكن اعتبار هذا التقسيم الاقرب الى المسرح , حيث يمكن معرفة الاشياء من خلال العلامات , والمرجع ((هو ما تنوب العلامة عنه . ويسمى – هذا المحال اليه – في نموذج العلامة الثلاثي لدى بيرس باسم الموضوع (object))) [١٠] , ولهذا يطلق المرجع على الاشياء التي تحيل عليها العلامات في التجربة الواقعية , لذلك يعتبر عنصر اساسي في كل فعل تواصلي , وتأتي اهمية المرجع لانه يساهم في اشتغال العلامة , ويمكن ان تكون للعلامة مراجع متعددة , اما الدال والمدلول فهما مرتبطان بحيث لا ينفصل احدهما عن الاخر , وفي المسرح يمكن ان توضح هذه العلاقة بالتقسيم التالي:

((١- الممثل : الشكل الذي تتخذه الاشارة (وهو ليس بالضرورة ماديا , مع انه يعتبر عادة كذلك). ويسميه بعض المنظرين (حامل الاشارة).

٢- تأويل الاشارة: هو ليس مؤولا , انما المعنى الذي تحدثه الاشارة .

٣- الموجودة: هي شيء يتخطى وجوده الاشارة التي يرجع اليها (المرجع اليه).)) [١١]

بما ان الممثل حامل للإشارة يمكن اعتباره دال, والتأويل هو المدلول, والتأويل هو اشارة في فكر المؤول . اي المتلقي عندما يستلم الاشارة المنطلقة من العرض المسرحي بغض النظر عن مصدرها , يقوم بتفكيك الشفرة بحسب الخزين المعرفي لديه , والعلامة لدى بيرس يعتمد على الوظيفة المنطقية , اذ يقول بيرس ((تتوجه الاشارة الى شخص ما , اي تولد فكرة معادلا لها او ربما اشارة اكثر تطورا . اسمي الاشارة التي تولدها تأويل (الاشارة الاولى) . ويقول جاكوبسون في تفسيره لبيرس ان معنى الاشارة هو الاشارة التي يمكن ان تكون ترجمة لها))[١٢] , اذ يقع على عاتق المتلقي جانب وضع صورة في ذهنيه للإشارة متناسبة مع هذه الدلالة التي استلمها , على اعتباره مستلم للإشارة , والعلامة تكون مدعومة بواسطة ثلاثة نماذج هي:

١- الرمز: وهي صيغة لا يشبه فيها الدال المدلول , وانما هو اعتباطي في اساسه, لذلك يجب اقرار هذه العلاقة وتعلمها , حيث توظف الدلالة في اختزال كم هائل من المعاني والافكار في العرض المسرحي , ويجب تثبيت الدلالات, لان رسوخها يعزز المعاني في العرض المسرحي, والعلامات يجب ان تكون مرتبطة بموضوعة العرض المسرحي, لان هناك علاقة بين العلامة والموضوع وتكون هذه العلاقة اتفاقية ,

وبهذا تكون اكثر كفاءة في توصيل الفكرة للمتلقي, وعلى اساس هذه العلاقة تصل الفكرة بشرط وجود افكار متشاركة عامة على اساسها تفكك شفرات العلامة المبثوثة .([١٣])

٢- الأيقونة :هي علامة مكونة من تشابه بين الدال والمدلول, واي شبه يقوم بين العلامة وموضوعها يكون كافيا لا قامة علاقة ايقونية, اذ يكون الاشتراك في بعض الخصائص والملامح يخلق شبه بين الدال والمدلول, فالأيقونة ((هي صيغة يعتبر فيها الدال شبيها بالمدلول او مقلدا له (يمكن التعرف على شبه في المنظر او الصوت او الاحساس او المذاق او الرائحة). يشبه في امتلاكه بعض صفاته . ومثال الايقونة لوحة لوجه والكاريكاتور والمجسم والكلمات المحاكية والاستعارات والاصوات الواقعية في التأثيرات الصوتية في الدراما الاذاعية وما يسمى الموسيقى المرافقة والايماءة المقلدة))[١٤], ومن المنطقي ان يعتبر المسرح موضوعا للدلالات الأيقونية لان المسرح يعتمد على المحاكاة. وتقسم الايقونة الى ثلاثة اصناف حسب مفهوم بيرس, وهي الصورة والتخطيط, والاستعارة, فبعض الاشكال يكون الشبه فيها بشكلها الهيكلي فقط, اي انها تكتفي بالتصوير الاستعاري لهذا الشكل, ويستطيع ممثل البانتومايم , ان يشخص شكل الطاولة وهذا يعتبر تخطيط , وفي المقابل يمكن ان يكون الشبه مفترضا بدل ان يكون ظاهريا كما هو الحال في مسرح فارغ قد يتحول الى ساحة قتال او قعر او خلية سجن, وهنا تعتبر استعارة, وهناك بعض الاشكال المسرحية التي تنقل الشيء كانه صورة حقيقية بدافع صنع الايهام, وهذا النقل الذي يحوي شبه كبير وكانه حقيقة , مثل ما يحدث في المسرحيات الطبيعية او الواقعية في مشابهتها للواقع كأنها صورة طبق الاصل له , وبذلك تكون محاكيه للواقع بشكل كبير , وهذا يعتبر كصورة حسب تصنيف بيرس للأيقونة , وبهذا يكون للتشابه درجات , قد يكون تشابه كبير كما هو الحال في الصورة او مجرد شكل تخطيطي كما هو موجود في التخطيطي , ا وان يكون التشابه مفترضا وبهذا يكون استعارة.[١٥]

ج- الشاهد: يرتبط المؤشر بموضوعه ارتباط سببي, ويكون هذا الارتباط مادي , ((فالشاهد علامة ترجع الى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقا)) [١٦], ويمكن ملاحظة الارتباط واستنتاجه, اذ تكون هناك علاقة سببية بين الدال والمدلول وفي الغالب تكون مادية, ومثال على الشاهد ترنح مشية البحار التي تدل على مهنته, وقرع على الباب الذي يشير الى وجود شخص ما في الخارج , وبهذا يكون للشاهد دافع ومبرر, ونستطيع ان نستنتج ذلك عقليا, والعرض المسرحي يحتوي الكثير من الشواهد التي يمكن من خلالها ان نلاحظ ارتباطها بموضوعها .

العرض المسرحي يحتوي على الكثير من العلامات وبأشكالها المختلفة وبحسب التصنيفات الأنفة الذكر, وهذه العلامات قائمة على مستويات مختلفة , منها العلامات السمعية والاخرى البصرية ,والتي تدخل ضمن منظومة دلالية ذات انساق مختلفة وكل هذه العلامات تؤدي دور فاعل في تكوين علاقة اتصالية , ويكون نسق العلامات متغير ومتحرك ومرتبطة بالثقافات الانسانية , بوصف بعض العلامات ذات مرجعية اجتماعية , اي يكون متعارف عليها اجتماعيا ((فحسب قناة الايصال يمكننا ان ننظم العلامات بالاعتماد

على القناة الصوتية (الكلام , المؤثرات السمعية , الموسيقى ....) او على القناة المرئية (الازياء , الديكور , او البناء الركحي الإكسسوارات او الادباش او الاثاث , الحركة ....))[١٧].

ان تعدد الدلالات في الفن المسرحي يجعل امكانية فهم النص بطرق مختلفة عبر متلقين مختلفين , فالاختلاف الحاصل يعطي طابع متنوع للتطور الدرامي في العرض المسرحي , اضافة الى الشكل الجمالي للمشهد المسرحي , وتعد كعوامل اتصال في العرض المسرحي , والقيمة الفكرية للدلالات تكون مختلفة , حسب نوع الدلالة . وقد اختلفت التقسيمات للعلامة المسرحية , وذلك بما يتناسب مع الشكل وايضا المعنى ومدى ارتباطها بحامل الدلالة , ومن ضمن تقسيمات العلامة , جاء تقسيم (بأفيس) الذي قسم نظام العلامة المسرحية الى " ثلاثة عشر نظاما هي :(الكلمة , النبرات , الميم , الحركات , الاشارات , المكياج, الحلاقة , الملابس , الإكسسوارات , الديكور , الانارة , الموسيقى (او التموج), التأثيرات الصوتية , اذ يقف كاوزان عند وصف هذه الانظمة فقط . اما بأفيس , فانه يبحث في العملية التبادلية لهذه الانظمة الدالة.([١٨])

ثانيا: خصائص العلامة المسرحية

أ- بنية العلامة في العرض المسرحي: تتألف العلامة حسب اتفاق علماء السيمياء من عناصر ثلاثة وهي الدال والمدلول والمرجع.

١- الدال : يعد الدال عنصر مهما في ايصال الرسالة , من خلال علاقته التي تربطه مع المدلول والتي بدورها تنتج دلالة , فالدال هو عنصر مادي يمكن ادراكه , والذي يكون بمثابة السند المادي الذي تقوم عليه العلامة , اذ ((يسميه رومان جاكسبون ظاهرة الاشارة الذي يصفه بانه الجزء الخارجي والمدرك من الاشارة))[١٩], وبهذا يكون الدال كصيغة يمكن ادراكها من خلال حواسنا ان كان الدال صوتي او صوري .

٢- المدلول: هو الصيغة الاخرى التي ترتبط مع الدال مكونة بذلك الدلالة ,اذ يعد المدلول كتصور ذهني موجود في الوعي الجماعي ,و بهذا يساعد في معرفة دلالة العلامة المبثوثة , و ((ان كثيرا من المدلولات التي يعتبرها الحس المشترك (او الفهم العام) ذات خصائص جوهرية هي – في واقع الامر – مدلولات تم تكوينها اجتماعيا)) [٢٠].

٣- المرجع : هو الاساس الذي ترجع اليه العلامة , او ما يعرف ب (المحال اليه) , و((يطلق المرجع عموما على الاشياء التي تحيل عليها العلامة في التجربة الواقعية)) [١] , ويمكن تشبيه المرجع بالمثال التالي : تاجر يعرض عينة من بضاعته لتكون دالة على نوع عده السلعة

ب- مميزات العلامة في المسرح

١- السميات : ان طبيعة الاشتغال في المسرح , تعطي مدى اخر للسيميلوجيا بما تحويه من علامات تتطلب فك تشفيراتها , واختلاف طبيعة هذه العلامات اعطت حرية اكبر في توظيف العلامات في المسرح , مما سمحت بجعل التأويلات تأخذ مدى اكبر بحسب ثقافة كل متلقي وكيفية تفسيره لكل علامة يشاهدها او

يسمعها . ان قدرة المسرح على توليد العلامات بهذا الكم الهائل , وعلى طوال العرض المسرحي , تأتي من خلال تحويل ما هو موجود في الحياة الاعتيادية الى اشياء لها دلالاتها المختلفة عما كانت تحمله في الواقع فهذه الصفة تعرف بالسميات, وبهذا ((تكتسب الاشياء التي تلعب دور العلامات على خشبة المسرح سمة خاصة وصفات ومحمولات لا تكون لها في الحياة العادية)) [٢١] , اي انها تخرج من محتواها الفكري المتعارف عليه وتتخذ محتوى اخر ضمن الفكرة التي يدعوا اليها الموقف , وايضا حسب طريقة الاستعمال لهذا الشي على خشبة المسرح .

٢- الابانة : هو مفهوم قائم على اساس الشبه او وظيفة المحاكاة , ومن خلال فكرة الشبه يوظف علامة ايقونية من اجل ابراز شيء ينتمي اليه , ((فالمسرح يستطيع ان يعتمد شكل الدلالة الاكثر (بدائية) الذي يعرف في الفلسفة باسم الابانة او (التعريف بالمثل) ... ويجري التأكد على العرض وتبيانه بواسطة شواهد ومراجع لفظية وغير ذلك من حيث التصدير التي تعمل كلها على تمثيل ما هو اساسي في الفرجة المسرحية)) [٢٢] , وكل هذا من اجل التوضيح او التركيز على شي في العرض المسرحي , فهي تستخدم للإحالة على شي.

٣- التعدد الدلالي : احدى مميزات العلامة في المسرح التعدد الدلالي , لان اي شي على خشبة المسرح يمكنه ان يحوي اكثر من دلالة من خلال تغيير كيفية التعامل مع الدال , مع ملاحظة وضع العلامة بطريقة تجعل المتلقي يستطيع معرفة الدلالات , والغاية منه هي اعطاء محتوى فكري اخر للدلالة , وبالتالي ان تعدد الدلالات في الفن المسرحي يجعل نفس المشهد ممكنا فهمه بطرق مختلفة ومن طرف مشاهدين مخلفين , ((فالتعدد الدلالي يعطي الفرصة في تغيير المضمون مع بقاء المعنى ثابت , والعلامة لها القدرة على حمل اكثر من دلالة , كما هو الحال في الزي المسرحي يمكن ان يعطي اكثر من دلالة فهو يشهد بانتمائه الى طبقة معينة وجنسية ومذهب ديني ...الخ , فيدل على الوضعية الاقتصادية للذي يرتديه , كما يدل على سنه , وهكذا دواليك)) [٢٣] .

١-التحولية : هي امكانية تحول العلامة وفق السياق الذي توصف فيه , وهذا التحول يعطي امكانية كبيرة في اعطاء دلالات لا حصر لها من خلال دوال قليلة , ويمكن من خلال تحولها ان تعطي فكرة اخرى مغايرة لسابقتها بمجرد تغيير طريقة التعامل مع الدوال حسب الحاجة او الفكرة التي تستدعي التغيير من اجلها , فالتحول في العلامة هو ما يجعل المسرح يختلف عن غيره بإعطاء المجال بتغير الدلالات من خلال التحول الذي يطرا على العلامة , ((التحولية تجعل فن المسرح متنوعا وجذابا وبذات الوقت يتعذر تعريفه , ان تحولاته المتقلبة قد جعلت حتى وجود الفن المسرحي ذاته مدارك الوجود كفن مستقل)) [٢٤].

٢- التخيلية : من ميزات العلامة المسرحية هي التخييل , اذ تحيل الى مرجع متخيل , فالعلامة تنتج من خلال مجموع العناصر الموجودة على خشبة المسرح ان كانت مرئية او وفكرته وطريقة , وعند عمل عناصر العرض المسرحي ,ووصول علاماتها الى المتلقي ((فان خياله الابداعي غالبا ما يعمل بنشاط))

[٢٥] , فتشتغل العلامة في العرض المسرحي عندما تأخذ مكانها من القصة التي يطرحها العرض , وهناك حالات تطلق علامات لاإرادية او غير مقصودة , فيتلقفها المتلقي ويحاول ان يجد مبرر انطلاقها او ما هي دلالتها, وبهذه الحالة سيجد انها تكونت عن غير قصد , ويمكن معرفة ذلك عندما يلاحظ المتلقي ان العلامة لم تجد مكانا لها في حكاية المسرحية , فالعلامات التي يستلمها المتلقي يتخيل شكلها في الواقع او يتخيل ماهيتها يجعل من العلامات وان كانت واضحة وبصيغة مباشرة فان المتلقي سيتخيل قرينها في الواقع .

ثالثا: اشتغال العلامة وعلاقتها بالاتصال المسرحي

العرض المسرحي لا يمكن ان يخلو من العلامات, لان الية اشتغال كل عرض مسرحي تتطلب عناصر مجتمعة مع بعضها لكي تشتغل ضمن فضاء واحد, لتنتج صيغ جمالية فكرية يتلقفها المتلقي والذي بدوره يعد جزء لا يتجزأ من اي عرض مسرحي , فالمتلقي عندما يشاهد ويسمع ما يحدث على خشبة المسرح, يتفاعل مع العرض, لكن هذا التفاعل يختلف باختلاف نوع المسرحية, لان بعض المسرحيات تسعى لجعل المتلقي يندمج مع العرض, وهناك مسرحيات اخرى تدعوا الى عدم الاندماج كما هو الحال في المسرح الملحمي , فطبيعة التواصل الذي يحدث بين المتلقي وبين العرض تتفاوت وتختلف ضمن هذه المنظومة الجمالية الفكرية. وكل عرض مسرحي تتداخل فيه العناصر مع بعضها , مما ينتج هذا التداخل والتفاعل صيغ مرئية ومسموعة تتجسد على خشبة المسرح , وبالنتيجة هذه الصيغ التي يراها ويسمعها المتلقي تحمل علامات تستوجب عليه فك شفراتها لمعرفة الافكار التي تكمن خلفها , فبعضها يكون سهل ويمكن معرفتها ببساطة , والبعض الاخر تكون مركبة وتحمل اكثر من علامة فتصبح معقدة تتطلب التركيز من قبل المتلقي حتى يستطيع فك شفراتها "من خصائص العلامة المسرحية ايضا , الميل الى التعقيد , فهناك حالات يضطر المتلقي فيها الى ان يجمع بين العلامتين , او علامات عدة تنتمي الى انساق مختلفة , لكي يكتشف المدلول المركب"[٢٦] وبمجرد قيام المتلقي بحل شفرات العلامات المستلمة , تعد هذه العملية تواصلا مع العرض المسرحي .

تشتغل العلامة المسرحية من خلال توافقها مع نص العرض , وضمن نسق معين , وبما يخدم العملية المسرحية في ايصال الرسالة الى المتلقي , فكل عمل مسرحي يتكون من كم كبير من العلامات تنتظم ضمن انساق متعددة , ولكن موحدة في خدمة الفكرة الرئيسية للعرض , وان ((سيمياء المسرح ليست سوى حاصل جمع حسابي للتحاليل السيميائية الخاصة بأشكال الاتصال الاخرى))[٢٧] , على اعتبار ان العرض المسرحي يتشكل من خلال نص مكتوب يحمل علامات ثم يتحول هذا النص الى عرض من خلال منظومة علاقات لعناصر العرض المسرحي متصلة مع بعضها , تحتوي ايضا على علامات تنطلق من المرسل الى المرسل اليه , والذي بدوره يتلقفها وتتكون في ذهنه صور لهذه العلامات تحيله الى ما موجود في الواقع , وهناك علامات تحتاج الى تركيز ومحاولة ربطها بسياق سير العرض المسرحي لمعرفة القصدية التي تكمن خلفها.

عوامل الاتصال في العرض المسرحي كثيرة , ففي كل مرحلة يمر بها العرض المسرحي تستدعي خلق قنوات اتصال بين عناصره لتشكل منظومة متناسقة ومترابطة تبث علامات من مصادر مختلفة, لتصل الى المتلقي الذي يتفاعل معها, وعند انطلاق العلامة ووصولها للمتلقي , تشكل صيغة اتصال, و((يمكننا ان نصف عمل الاتصال عامة بانه نقل اشارة من مصدر ما الى مقصدها))[٢٨], وبهذا تعمل العلامة كصيغة اتصال , اذ تعد حلقة وصل بين المرسل والمرسل اليه , وهذه العملية التواصلية ,التي ((تخضع الى قوانين التواصل التقليدي التي تتكون كما يأتي:

١ - (باعث) متعدد : مؤلف + مخرج + ممثلون + ممارسون اخرون . ضمن

٢- (خطاب) : نص المؤلف + نص المخرج = العرض المسرحي .

٣- (شفرة) : لغوية + المنظور والمسموع + السوسيوثقافي + شفرات مسرحية اخرى (متغيرة) .

٤- (متلقي) : (متعدد) : الجمهور(ويمكن اضافة الشخصية)))[٢٩].

ولذلك يمكن خلق علاقة تواصلية من خلال جميع عناصر العرض المسرحي .

المبحث الثاني : خصوصية العرض الكيروكرافي

عرف الرقص منذ قديم الازل, اذ استخدم الانسان القديم الرقصات في العبادة والاحتفالات, فكان الرقص لديهم من ضروريات التواصل بينهم وبين الإلهة , فاختلفت وتنوعت الرقصات بحسب ما يقتضيه الاحتفال او العبادة, اذ كان لديهم تعدد في الآلهة , وكل اله لديهم رقصة خاصة للتقرب والتوسل اليه ,اذ((ارتبط الرقص بالطقوس ارضاء للجانب الروحي واعتقادا بقدرته على تقريب المسافة بين البشر المستضعفين والإلهة العظام))[٣٠] , وتطور الرقص وتعددت اشكاله وغاياته , حتى استخدم الرقص في المسرح, اذ كان له نصيب كبير في العروض المسرحية ولاسيما في عروض المسرح الهندي والياباني والصيني, اذ كانت الرقصات تعد جزءا اساسيا من العرض , فله قيمة فكرية اضافة الى القيمة الجمالية التي يحملها والتي تضفي طابعا خاص للعرض .

اتجه المسرح الحديث الى البحث عن اشكال جديدة في العروض المسرحية , بما يتناسب مع التطورات التي تطرا على الحياة , على اعتبار ان المسرح مقترن بالحياة من جميع النواحي , اذ يتخذ المسرح مواضيعه من الواقع المعاش , ان كانت مواضيع تعالج قضايا اجتماعية , او مسرحيات تعالج مواضيع سياسية , فتداخل المسرح في نسيج المجتمع فكان المرآة التي تعكس هموم المجتمع وقضاياهم , ولكن بطريقة فنية درامية جمالية ذات قيمة فكرية عالية , فكان توصيل الافكار عن طريق لغة الحوار , ولكن المتعارف عليه بان اللغة تختلف من دولة الى اخرى , فكانت حاجزا في توصيل افكار المسرحية اذا ما عرضت في دولة تختلف في لغتها عن اللغة المستخدمة في المسرحية ,((ولم يكن في يوم من الايام ,

الصوت وحده, او الكلمة وحدها, وسيلة الاتصال بين الناس. فالإيماءة والحركة وسيلة من نوع اخر لا قامة الاتصال والتخاطب بين الناس))[٣١].

وبذلك ظهرت عروض مسرحية تمتلك لغة يفهمها الجميع, على الرغم من اختلاف لهجاتهم , فتمثلت لغة الجسد باعتبارها بديل عن لغة الحوار , وبهذا استغنت هكذا عروض عن اللغة الملفوظة , منطلقة بذلك من خلال جسد الممثل , الذي يعد حامل العلامة الرئيسي في العرض المسرحي , اضافة الى الصورة الجمالية التي تتشكل من خلال اجساد الممثلين, ومن خلال حركة جسد الممثل في الفضاء المسرحي تكون بعد اخر للصورة المسرحية تبتعد عن الصيغ الدرامية المتعارف عليها التي اعتمدت على الحوار لتوصيل الافكار ,فجاء استخدام الجسد في ((مسرح درامي يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص باعتبار ان الجسد بتاريخه ورموزه وايماءاته عالم معرفي قائم بذاته له كيانه المستقل))[٣٢] , والذي يمكن من خلاله صنع عرض مسرحي يحمل مفاهيم فكرية جمالية , تنتج صيغ درامية يتلقفها المتلقي ويتفاعل معها نتيجة فهمه لمحتواها.

حركة الجسد في عروض الكيروكراف كفيلة بتكوين ايماءات وتشكيلات تختزل الوقت لتوصيل افكار المسرحية , اذا تعد الحركة هي الاساس , لا نها الالية التي من خلالها يتم التواصل في ((مشهد مسرحي حركي ناطق بلغة غير النص اللفظي يكون فيه جسد الراقص لغة لها تجلياتها وايحاءاتها , تندرج في اطار علم الجمال الحركي , وتغدو وسيلة للتفاهم في اطر تشكيلية جمالية))[٣٣] مختلفة عن بقية الاجناس المسرحية المتعارف عليها , ويعمل الجسد ضمن منظومة جمالية متكونة من الاضاءة والموسيقى وفي بعض الحالات مفردات ديكورية بسيطة بحسب احتياجات العرض , وتعد كعوامل مساندة ومنظمة لحركة الجسد في الفضاء المسرحي , وتكون العواطف والفكرة هي المحرك الاساس لجسد الممثل , الذي يعد العنصر الرئيسي الذي يقوم عليه العرض المسرحي , منطلقا بذلك لتكوين صور مشهدية يتم ربطها لانتاج وحدة عمل كامل مترابط من حيث الافكار .

الكيروكراف يعتمد على الخطاب الحركي المنحوت بجسد الممثل , الذي ينطلق بحافز نفسي يدفع الممثل الى ابراز حالته الشعورية من خلال حركة جسده , كاشفا افاق جديدة للتواصل, باعتبار الجسد يحوي مجموعة من الامكانات ((خاصيته الاساسية تكمن في انه جسد في حال خلق ذاتي يتم عبر تفاعل بناء مع الاخرين))[٣٤], وهذا ما يجعل للجسد صفة التواصل من خلال الية حركية تعتمد تشكيلات توضع في وحدات مشهدية منفصلة تسمى باللوحات, اي ان كل وحدة مشهدية تصمم فيها حركة جسد الممثلين تجعلها كفيلة بتوصيل الفكرة التي تتضمنها هذه الوحدة المشهدية , ويستلم المتلقي العلامات البصرية المنطلقة من حركات اجساد الممثلين.

التشكيلات التي تصنع من خلال اجساد الممثلين تؤدي وظيفة جمالية الى جانب الوظيفة الفكرية , ومن خلال هذه التشكيلات او وضع جسد الممثل بطريقة معينة ,يمكن الاستغناء عن القطع الديكورية على اعتبار

جسد الممثل قادر على تكوين علامات تدلل على فكرة المفردة الديكورية التي يراد توصيل دلالاتها او استخدامها فيتم استخدام جسد الممثل عوضا عن المفردات المادية الاخرى , كأن ينحني الممثل وتكون قدماه ويداه على الارض وظهره بشكل مستقيم , فيدلل بذلك على كرسي , عندما يأتي احد الممثلين ويجلس على ظهره , اي يمكن التوصل الى شكل الاشياء في الواقع من خلال عمل الية استخدامها على وضع جسدي للممثل يقترب لنفس الهيئة العامة لهذا الشي , وبهذا ((يبقى الممثل المصدر الاول للبث حتى وان كانت مشيئة المخرج مطلقة)) [٣٥] , اذ يعتمد العرض الكيروكرافي على جسد الممثل بشكل كبير , ولا يمكن الاستغناء عنه , فهو الأداة الاساسية في توصيل الافكار , فالعرض الكيروكرافي لم يعتمد على الصيغ الخطابية في التواصل , بل استخدام الجسد كاستعاضة ضرورية لتوصيل الافكار وقد خرج عن الصيغ الدرامية المتعارف عليها.

ليجد في الصورة المتكونة بواسطة الجسد , شكل جديد للتعبير الدرامي , وبهذا يكون الكيروكراف قد دفع بطاقة الممثل الجسدية الى ابعاد اخرى تختلف عن سابقاتها في المسرحيات الاخرى , لان الممثل في عروض الكيروكراف يعتمد على جسده بشكل كامل للتعبير عن العواطف الداخلية التي تنتابه نتيجة لتقمصه للحالة التي تتناسب مع الشخصية والمشهد الدرامي ,لهذا ((ان الصورة هي تجسيد للصراع الاخلاقي و(السيكولوجي) النفسي والفكري المضطرم في عقل الشخصيات والذي ينعكس في معاناتها الجسدية فتحقق عبر سلوكها الحركي مشهدا مرئيا يثير في المتلقي عوامل التعاطف))[٣٦] ,فالدافع النفسي ضروري في تكوين شكل الحركة , ويكون المحفز للفعل , و يجب ان يكون جسد الممثل مطواع لكي يستطيع تأدية الحركات التي تتطلب مرونة كبيرة , ضمن ما هو مطلوب من تشكيلات تصنع من خلال اجساد الممثلين .

ان خلق التوازن البصري في التشكيلات تتطلب دقة في ترتيب الشكل الملائم للحدث في الصورة المسرحية , من اجل إعطاء الدلالة الصحيحة لكل حركة وتشكيل , فالدلالة مهمة جدا في العرض الكيروكرافي , من اجل تحديد المعنى الذي تنتجه الصورة المسرحية المتكونة في الفضاء المسرحي من خلال الجسد بمصاحبة الموسيقى او المؤثرات الموسيقية , لذلك تكون الموسيقى عامل مهم في تحديد شكل وايقاع الحركة اضافة الى خلق الجو النفسي العام للعرض , اذ ((تلعب الموسيقى كحافز على التصميم الابتكاري – فكلما حدث توافق بين الحركة والموسيقى استطاع الراقص ان يوصل انفعالاته الى المشاهد))[٣٧] , لذلك يجب ان تتلائم الموسيقى مع الحركة , ان كان على مستوى الشكل او السرعة , فهذا التوازن يعطي للراقص دافعا في خلق توازن داخلي بالنسبة للعواطف.

الترابط القوي بين الموسيقى والحركة في الكيروكراف , متأتي من الايقاع , الذي يرتبط بالفترة الزمنية لحركة الراقص , والموسيقى في الكيروكراف هي المنظمة للإيقاع , ((فالموسيقى الحديثة تبرز ايقاعات الرقص اكثر من ابرازها للهارموني او التوافق النغمي كما انها توجه اهتماما اكبر نحو الصورة اكثر من اهتمامها بالحرفية الموسيقية عالية المستوى)) [٣٨] ,فالحركة مرتبطة بالزمن ضمن الفترة التي

يحتاجها الجسم للقيام بهذه الحركة , وكل حركة تحتاج الى صرف طاقة متساوية معها ((فطاقة الحركة متغيرة تبعا لنوع الحركة ما بين السريعة / القوية / المتوترة , او الانسيابية , / المرنة / اللزجة , او المتعرجة / المتكسرة /الحلزونية وغيرها , فكل حركة من هذه الحركات لها طاقة معينة)) [٣٩] .

شكل الحركة يتحدد بحسب الفكرة التي تلازم كل لوحة من لوحات العرض الكيروكرافي , وايضا ترتبط الحركة في الرقص الدرامي بالنوازع الداخلية التي تعد , هي المحفز والدافع للحركة التي يقوم بها الراقص, وعند حركة الراقص على خشبة المسرح , تعطيه مساحة في التحرر , وابراز المضمون من حركته وتعطي التفاعل اللازم مع بقية الممثلين مكونين بذلك مجموعة لوحات تتجمع لتكون فكرة موحدة , اذ تبنى الرقصات بالأساس على قصة او فكرة , فيتم تصميم لوحات الرقص الدرامي بما يتناسب معها , وحتى المؤثرات والاضاءة والإكسسوارات, تأتي بما يخدم القصة الرئيسية للعرض , فالفعل الحركي والطاقة الكامنة في جسد الممثل من قيمة جوهرية ((بالإضافة الى تقدمه التقنيات المسرحية الحديثة من تضخيم او تعميق الفعل المسرحي لإضاءة فكرته العرض بواسطة الحفر البصري))[٤٠] .

تلعب الاضاءة دورا بارزا في عروض الكيروكراف , فهي الكاشفة لحركة الممثلين على خشبة المسرح, اضافة الى دورها في اسناد الجو النفسي العام للعرض , فقد تختلف الدوافع النفسية وقوة الحدث الدرامي, لذلك تتغير الاضاءة وفق هذا التغير و الذي يكون ملازما لتغير الحدث , قد تختلف الشدة الاضاءة وتوزيعها بحسب المناطق التي تحتاج لكشف التشكيلات المتكونة من اجساد الممثلين , ((فالإضاءة هي المحرك الرئيسي لتشكيل الصورة المتكاملة للعرض امام الجمهور وتتسيد المشهد من خلال تأثيرها المباشر في ذائقة المتلقي ... واصبح الضوء عنصرا متميزا في التقدم الحاصل في الخريطة المسرحية من خلال الاظهار والتجسيم وخلق التكوينات الجمالية, فهي بسقوطها المباشر على اجساد الممثلين وهم يجسدون الحدث الدرامي, تكشف عنهم وعن حركتهم المشهدية ضمن الفضاء والبيئة المسرحية المناسبة))[٤١], ومن خلال اسقاط الاضاءة على التشكيلات التي يصنعها الممثلون بأجسادهم, ضمن حيز معين من الخشبة, فأنها بذلك تسهم بتأكيد التشكيلات المراد ابراز دلالتها, اضافة الى انها تثير الاستجابة العاطفية لدى المتلقي.

كما استخدام في العرض الكيروكرافي الاضاءة لا ضفاء دلالات بصرية تدعم العلامات التي يخلقها الممثلين بأجسادهم , من خلال التغير اللوني , فهو يلعب دور مهم في اسناد الدلالات , التي من شأنها تساعد في فهم الفكرة في كل مشهد ((تزخر الاضاءة بالدلالات التي تسهم جميع عناصر العرض في انتاجها بتوهجات تصل بالمتلقي الى حافة الدهشة , والارتقاء بذائقته الجمالية الى مستوى متقدم من الادراك الحسي من خلال تفاعله المتواصل مع ما يقدم على الخشبة))[٤٢] , ولهذا تكون قد خلقت تواصلا بين بقية العناصر, والاهم في كشفها للممثلين. كما اعتمدا الاداء الكيروكرافي على الارتجال عبر وضع لوحات تعتمد على الارتجال , ان كان فردي او جماعي , وهذا الارتجال قائم على الراقص نفسه , اي انه ينبع من التجربة الذاتية لكل راقص , فهي تكون بمثابة انعكاس لذاته , اعبر التجربة الشخصية , التي تتحول الى فعل راقص

مندفعا من خلال العواطف التي تختلج كل راقص على حدا , و ان اغلب مصممي الرقص الدرامي يعتمدون في تمارينهم على الارتجال كما هو الحال لدى (اناهالبرن)* التي اعتمدت في عروضها الى جعل ما يقدم على خشبة المسرح جاء نتيجة ارتجالات متعددة ومن ثم تقوم بتثبيتها , فيعطي نوع من التفاعل الذي ينتجه الرقص وتأثيره على المتلقي يعطيه جرعة من الاسترخاء والصفاء , والارتجال الذي تتكون منه اللوحات , يأخذ بشكل منفصل ثم تدمج فيما بعد , لتنتج عرض ذو قصة موحدة , و لكن هذه اللوحات تكون ذات ايقاعات مختلفة .[٤٣] وقد تأتي الحركات المرتجلة بشكل منفرد, اي ان كل ممثل يقوم بالحركات التي يرتجلها , وبما تتلائم مع شخصيته والتي تنبع من مخزونه الفكري والتجربة الذاتية له , ثم يتوقف ويبدا ممثل اخر بارتجال حركات معينة وباجتهاده الخاص , لكن بما يفيد في توضيح الفكرة الاساسية للعرض الكيروكرافي , ويكون هناك ربط بين الارتجال في الرقص والاضاءة من جهة والموسيقى من جهة اخرى , لان الموسيقى والاضاءة تعد محفز للراقص , اذ ((يبدا الارتجال الحركي عن طريق عدد من المثيرات المختلفة ويمكن ان تكون هذه المثيرات سمعية او بصرية او حسية او حركية او انفعالية))[٤٤] .

الفضاء المسرحي في عروض الكيروكراف غالبا ما يكون خالي او شبه خالي لان الكيروكراف يعتمد بالأساس على الممثل , والذي يحتاج بدوره الى مساحة واسعة للتحرك , من اجل القيام بالحركات الراقصة بالشكل الصحيح , الذي يوصل بدوره فكرة العرض للمتلقي , جراء مجموعة الحركات والعناصر المساندة في خلق هكذا عروض , لهذا تكون ((الاستعاضة عن فراغ خشبة المسرح بالرقص , وتغطيته بالعلاقات الانسانية المتشابكة عن طريق تصميم الحركة التعبيرية))[٤٥] في العرض الكيروكرافي , اي يكون الاهتمام اكبر في خلق منظومة علاقات بين الممثلين متكونة من حركات راقصة متنوعة , وغالبا ما تكون عروض الكيروكراف فيها عدد كبير من الممثلين , الذين يقومون بحركات راقصة تحمل افكار معينة ((ويمكن ان تساهم طبيعة وحجم الجماعة (المجموعات) في التأثير على التنوع في الرقصات فكان يستخدم المصممون المبدعون – جماعات (مجموعات كبيرة) وكانت تشتمل على راقصين ذوي قدرات فنية متنوعة)) [٤٦] , فالعدد الكبير يعطي مساحة اكبر في الاشتغال على الرقصات فيكون هناك تنوع في التشكيلات , اضافة الى ملئهم لخشبة المسرح .

يمكن لعروض الكيروكراف ان تخرج عن اطار البناء المعماري للمسرح المتعارف عليه , وتأخذ اماكن مختلفة للعرض , و((عادة ما يستخدم المصممون المبدعون بيئات غير عادية كمسارح مثل (الطريق العام) –او (المتحف) – التفاعل مع البيئة باستخدام اماكن حية من البيئة المحيطة على سبيل المثال سطح منزل مثلا ويتحرك الجمهور ويشاهدهم , او في ملعب كولف مثلا .. او حديقة منزل او مسارح مكشوفة))([٤٧]) .

على الرغم من تعدد مصادر ارسال العلامات في عروض الكيروكراف الا ان جسد الممثل هو اكثر ما يبث هذه العلامات طيلة العرض , وذلك لان العرض الكيروكرافي يعتمد على جسد الممثل كوسيلة خطاب بدل من اللغة المنطوقة , لذلك تكون العلامات البصرية هي الاكثر في عروض الكيروكراف , منطلقة من

اجساد الممثلين اثناء حركتهم على خشبة المسرح مكونة بذلك لغة اخرى للتواصل , وبهذا ينطلق جسد الممثل نحو تكوين تشكيلات تعبر عما يريد ان يقوله وبشكل مفتعل, اي ان لكل حركة في جسد الممثل قصدية وتعبير عن الذات , ووفق ذلك يمكن القول ان((المسرح الراقص يقوم بابتداع اشكال تكوينية تمتلك دلالاتها , التي تفصح – مباشرة – عن مدلولاتها , وهو بذلك يزاوج بين الوظيفة التعبيرية , وبين الشكل الدال , حيث يتناول الحركة الجسدية للمؤدي باعتبارها الموضوع الرئيسي في الوقت الذي هو بمثابة المفتاح الدلالي الذي يكشف عن المعنى بشكل تلقائي))[٤٨] , اذ يتلقف المتلقي هذه الحركات وقوم بتفسيرها ليفهم ما تم طرحه من خلال هذه المنظومة الحركية الراقصة , التي اتخذت من جسد الممثل وسيطا لأرسال العلامات المنطلقة بقصدية , غير ان بعض الحركات تكون بغير قصدية , ولكنها متمم جمالي لشكل الرقصة ,اذ ((يعتبر الهدف من التصميم في الرقص احيانا هو الاتصال الفعال مع الجمهور واحيانا اخرى يكون الهدف من التصميم هو هدف حركي فقط بمعنى تجربة كم من الحركات المتنوعة مع الاستخدام الجيد للمكان والفراغ والطاقة))([٤٩]) , ولا تقتصر العلامات المبثوثة في العرض الكيروكرافي على جسد الممثل فقط , بل تنطلق من عناصر اخرى كالإضاءة من خلال اللون والقصدية التي تكمن وراء اللون , بغض النظر عن مساهمتها في دعم الجو النفسي العام , وهناك علامات صوتية بالإضافة الى العلامات الصورية , وتتمثل هذه العلامات الصوتية بالموسيقى او المؤثرات الصوتية , فهي بدورها تنتج علامات .

ومن خصائص الكيروكراف اعتماده في خلق لوحات منفصل , ويتم لصقها لتكون عرض كامل, قائم على هذه اللوحات المنفصلة , التي بدورها تعطي مجموعة افكار , لكن عند اجتماعها معا وفق ترتيب منظم تكون الفكرة الاساسية التي يريد مصمم العرض ان يوصلها الى المتلقي , وبهذا اخذ العرض الكيروكرافي مجموعة افكار يطرحها من خلال الاخذ من الصيغ الاجتماعية وتحويلها الى عرض راقص يختلف في حركاته عن الحركات في الحياة الاعتيادية , ((ومن هنا اصبحت قضية المسرح الراقص – الاولي – هي تحرير هذا الجسد , الامر الذي جعله يطرح على المتلقي صيغا فنية لا تعتمد على السرد القصصي الذي يقوم على التسلسل المنطقي للأحداث , ولكن اعتمدت هذه الصيغ على تقديم شكل من الكولاج collage , لنماذج من الانماط الاجتماعية))[٥٠] , والمقصود بالكولاج هي مجموعة اللوحات الراقصة المنفصلة التي تلصق مع بعض, وهذه ((الحركات تعتمد بصفة عامة على فكرة رئيسية يختارها مصمم الرقصات . وليس بالضرورة ان تكون هذه الفكرة قصة تحتوي على سلسلة زمنية وانما هي سلسلة من الاحاسيس تجعل التعبير معتمدا على الايماء))[٥١] , لذلك يجب ان ترتبط بكل حركة راقصة احاسيس تدفع الممثل للحركة , و تقوم هذه الحركات على سلسلة من الاحاسيس التي تندفع من خلال الحركة بشكل لوحات مختلفة التي تدمج مع بعضها لتكون العرض بشكله الكامل.

ما أسفر عنه الإطار النظري :-

١- جسد الممثل في العرض الكيروكرافي يكون هو المصدر الرئيسي في بث العلامات الى المتلقي .

٢- تنوب لغة الحركة والاشارة في العرض الكيروكرافي عن اللغة المنطوقة (الحوارية) , وتكون لغة العرض الكيروكرافي ناتجة من حركة جسد الممثل .

٣- تبتعد الحركة الراقصة في الكيروكراف عن المحاكاة اليومية المستنسخة , بل تاتي بصيغ حركية راقصة مغايرة تحمل مضامين جمالية وفكرية .

٤- لا يتقيد العرض الكيروكرافي بمكان محدد كالمسارح المغلقة فقط , بل يمكن العرض في اماكن مفتوحة .

٥- الارتجال في العرض الكيروكرافي , يأتي على شكل رقصات منفردة تسمى ب(الصولو) , ويقوم بأدائها كل ممثل على حدا على شرط , ان تكون هذه الرقصات تتناسب مع موضوعة وايقاع العرض .

٦- العلامات البصرية هي الاساس في العرض الكيروكرافي , وتأتي العلامات السمعية المتمثلة بالمؤثرات الصوتية والموسيقية كعامل مساعد ونظم للإيقاع .

٧- يتكون العرض الكيروكرافي من مجموعة لوحات راقصة منفصلة , ثم تجمع مع بعض في صيغة اشبه بالكولاج (collage) , والمقصود بها القص واللصق , لتكون بذلك عرض درامي راقص .

٨- ليست كل الحركات في العرض الكيروكرافي لها قصدية معينة , لذا تكون بعض الحركات لها غاية شكلية جمالية , وتأتي متممة للوحة الراقصة.

٩- بعض الحركات في العرض الكيروكرافي لها دلالات اجتماعية متعارف عليها , لا نها موجودة في الوعي الجمعي لدى المتلقي , والبعض الاخر من الحركات تكون لها دلالات يستطيع المتلقي ان يفهمها من خلال نسق العرض .

١٠- للإضاءة في العرض الكيروكرافي غاية دلالية الى جانب الغاية الجمالية وكشفها للحركة , اذ انها تضفي دلالات بصرية تدعم العلامات التي يكونها الممثلين بأجسادهم , وهذه الدلالات تحدث من خلال التغير اللوني .

١١- يكون الديكور في العرض الكيروكرافي قليل قدر الامكان , لترك مساحة كافية يتحرك بها الممثل بكل حرية .

١٢- العلامات لها القدرة على حمل اكثر من دلالة في آن واحد , وتعتمد على المتلقي في فك شفراتها ومعرفة قصديتها .

١٣- للعلامة امكانية التحول وفق السياق الذي توظف فيه , وهذا التحول يعطي امكانية كبيرة في اعطاء دلالات لا حصر لها من خلال دوال قليلة .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

اولا : مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة في بغداد وبابل والبصرة

ثانيا : عينة البحث : شملت ثلاثة عروض وهي كما مذكورة في الجدول ادناه :

ت	اسم العرض	مصمم العرض	مكان العرض	سنة العرض
١	عطيل	علي طالب	بغداد	٢٠٠٥

٢	كريستال	احمد محمد عبد الامير	بابل	٢٠٠٧
٣	الطوفان	احمد عبد الواحد	البصرة	٢٠١٢

وقد اختار الباحث هذه العينات للأسباب التالية :

- توفر النسخ الاصلية للفيديو مما اتاح للباحث ملاحظة العروض وتحليلها بدقة .

- لتوفرها على اغلب السمات المطلوبة التي تنسجم مع اهداف ومشكلة البحث .

ثالثا : منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي السيميولوجي لغرض تحقيق هدف البحث .

رابعا : أداة البحث: من اجل تقديم تحليل علمي و موضوعي استخدم الباحث مخطط كاوزان , الذي يعد خريطة لمختلف مستويات الكفاءة الثقافية التي يمارسها المشاهد في تكويد نص العرض وفي فهم خصائصه الدرامية.

تحليل العينات :

اولا : مسرحية (عطيل).

مصمم العرض : علي طالب .

مكان العرض : المسرح الوطني / بغداد .

سنة العرض : ٢٠٠٥ .

ملخص و فكرة المسرحية: تدور احداث المسرحية حول قائد عسكري يحب زوجته بشكل كبير ولديه اصدقاء واتباع, ومن ضمن الذين يعملون مع عطيل ياغو الذي يكون ذو طبيعة شريرة ,يحمل الكراهية والطمع والغيرة , وعند تقرب كاسيو من عطيل يطمع ياغو منه فيحاول اخذ السلطة منه وباي طريقة كانت, حتى لو ادت الى القتل , لذلك قام بزرع الشك والغيرة بداخل عطيل باتجاه دزدمونة زوجة عطيل, ود ادخل الشك والغيرة الى نفس عطيل من خلال اقناعه بان دزدمونة وكاسيو على علاقة مع بعضهما, فبدا عطيل بالتخبط وعدم السيطرة على نفسه مما ادى الى تملك الغيرة والشك منه اكثر فاكثر , وكان الدليل باقناع عطيل بان دزدمونة قد قامت بالخيانة من خلال سرقة ياغو للمنديل الذي اعطاه عطيل الى دزدمونة , وقد كان للمنديل قيمة كبيرة لدى عطيل , وعندما عثر عطيل على المنديل لدى كاسيو تأكد الشك الذي يدور في تفكيره , مما ادى الى اتخاذ القرار وهو قتل دزدمونة على الرغم من حبه لها , وهذا ما جعل عطيل يعاني من صراع داخلي , وعندما قام عطيل بقتل دزدمونة اكتشف بانه اخطأ باتخاذ هذا القرار فقتل نفسه , وهذا يعطي فكرة بان الغيرة والشك تؤدي بالإنسان الى عواقب وخيمة .

تحليل العينة : تفتح الستارة على خشبة مسرح فارغة , ذات سايك ابيض وفي وسط وسط المسرح شخص يمثل ياغو , ومن هنا تبين ان العرض لا يحوي كودات الرسم التي تتمثل بالديكور وهذا ما يستدعي الى الاستعاضة بالممثلين في ملئ هذه المساحة من الخشبة من خلال حركاتهم الراقصة وان عدم وجود ديكور

اعطى مساحة واسعة لتحرك الممثلين بكل حرية دون وجود اي عائق , وذلك يعطي قدر اكبر في ايصال العلامات من خلال جسد الممثل وان لا يتم يسترق نظر المتلقين شي اخر غير اجساد الممثلين الذين يتحركون على خشبة المسرح . اما بالنسبة الى الاضاءة فهي تلعب دورا هاما في هذا العرض فهي تعطي دلالات مختلفة من خلال التغير اللوني اضافة الى التغير في الشدة , اذ تفتح الاضاءة في بداية المسرحية ببقعة بيضاء على الممثل وهذا يعطي تأكيد على الشخصية ثم تفتح تدريجيا على بقية خشبة المسرح فيتضح وجود شخصية اخرى تقف خلف الصراع الذي يدور في داخل الشخصية الرئيسية , فان تحرك شخصية ياغو تدل على الصراع النفسي , ويتم تحرك الشخصية الاخرى بالتزامن مع تحرك الشخصية الرئيسية , وتكون حركاتها كأنها تحاول ان تقتع الشخصية الرئيسية للقيام بفعل ما لكن الممثل الذي يجسد شخصية ياغو يعطي ايماءات وحركات تبين استجابته مما يدل في هذه الحالة على ان الشخصية الاخرى تمثل انشطارا لشخصية ياغو تحمل ملامح الشر الذي يحاول الدخول الى تفكير ياغو , ويتضح بنفس الوقت بان سير الاحداث في العرض قد بدا من دخول الشك الى تفكير عطيل , ثم تتحرك العلامات الجسدية المنطلقة باتجاه ايجاد تشابه بين حركات الشخصيتين دلالة على الاقناع , وبحركة ثنائية تشبه ترويض الحصان تدلل على ترويض ياغو وانصياعه الى ما يدور من شر في راسه ثم يتم الانتقال الى اللوحة الثانية المتمثلة بدخول شخصية اخرى تمثل شخصية فكرية اكثر مما هي مادية تمثل الغيرة والطمع بالسلطة ويحدث تصادم بين هاتين الشخصيتين , وبما ان ياغو يحمل استعداد لتبني هكذا ملامح متمثلة بالطمع والشر وتفسر هذه الدلالة من خلال الحركة التي تشبه صراع شخصية مع اخرى وهذا الصراع بين هاتين الشخصيتين هو محاولة لأقناع ياغو بالسلطة واخذها بالحيلة , و شخصية ياغو تحمل صفة الاستعداد لقبول هكذا افكار من خلال قطعة القماش المربوطة بقدمه اليمنى التي تعطي دلالة ان الشر والغيرة والطمع موجودات في الاصل في شخصية ياغو لكن ليس بذلك الكم الهائل الذي سيصبح بداخله فيما بعد , اي ملامح الغيرة والطمع بالسلطة وتريد فرض السيطرة والاخرى تحاول عدم الاستجابة لكن دون جدوى, والعلامات المميزة للشخصية التي تمثل الطمع والغيرة هي ربط الراس بقطعة قماش حمراء دون ظهور اي ملامح للوجه وهذا ما يعطي دلالة الغيرة وانها ليست شخصية حقيقية , وتأتي نهاية هذه اللوحة بسيطرة الطمع الغيرة على ياغو من خلال دخول الشخصية التي تمثل الطمع و الغيرة بين قدمي ياغو وكأنها دخلت الى جسده وبهذا تنتهي هذه اللوحة بالحوار التالي: اذا لم يكن في ميزان حياتنا كفة واحدة للعقل , توازن كفة الشهوة , فان حقارة الدم في طبيعتنا تؤدي بنا الى اشنع النتائج .

وقد اتى هذا الحوار كعلامة لسانية تحمل دلالة , ان غياب العقل وسيطرة الشهوات على الانسان تؤدي به الى اشنع النتائج التي يندم عليها فيما بعد, ومجيء هذه العلامة اللسانية هو توضيح لفكرة اللوحة المطروحة وبنفس الوقت وضع بداية للوحة الثالثة , والمتمثلة بدخول شخصية دزدمونة وعطيل وهم يقومون بحركات تدل على الحب بين الشخصيتان وشخصية ياغو في اعلى وسط المسرح تقوم بحركات تمثل بانها تتخيل ما يحدث امامها اي ان دزدمونة وعطيل في هذه اللوحة هم غير حقيقيان بل متخيلان من

قبل ياغو وهذا ما يدور في عقل ياغو هو كيف يقضي على هذه المشاعر الموجودة بين دزدمونة وعطيل مما يستدعي الى دخول الشخصية التي انشطرت عن ياغو وتقوم بوضع قميص احمر على جسد ياغو فتعطي دلالة , بان الطمع الغيرة والشر قد تلبس ياغو بالكامل , وفي نفس الوقت يأخذ السايك بالحركة على شكل متموج وتبدا الاضاءة بالتحول الى اللون الاحمر وبهذا يتحول لون السايك الى الاحمر ايضا , مما يعطي دلالة على ان هذا التموج هو عدم استقرار الحالة النفسية لياغو, اي ان تموج السايك هو انعكاس للحالة النفسية .

تبدا اللوحة الثالثة بنزول ياغو على كرسي مع موسيقى تبدا بالارتفاع تدلل على قوة الفعل كالطمع بالحكم, ثم يبدا ياغو بالجلوس على الكرسي ثم ينسحب الى الوراء كان شخص يمنعه من الاستيلاء عليه ثم يبدا ياغو بالرقص مع الكرسي اشارة منه الى ارادة الحصول على الحكم باي طريقة كانت , ثم يقف على الكرسي ويأخذ يجدف بكلتا يديه فاخذ الكرسي بالتحول في دلالته على انه سفينة التي يصل بها الى غاياته , وبهذا تكون العلامات في هذه اللوحة اخذت بطابع التحولية وايضا التعدد الدلالي , وتكونت العلامات من علامات اجتماعية متعارف عليها في الوعي الجمعي لدى المتلقي متمثلة بالتجديف وحركات اخرى مغايرة لكن يمكن معرفتها من خلال سياق المشهد , ثم يبدا ياغو بأخذ سيف ويقوم بحركات كانه يقاتل من اجل الحصول على الحكم لكن هذا القتال تشبيه لقتال فكري من اجل الوصول الى الحكم وهناك خيال ظل في نفس الوقت على السايك ليد تحمل سيف ذو انحناءة كما هو الحال في السيوف العربية, دلالة على القتال الدائر بينه وبين عطيل لان دلالة السيف المنحني مرجعيتها الى عطيل, ومن هذه اللوحة تنطلق كودات بونية تدلل على ان عطيل قائد عسكري وان السيف المنحني هو دلالة على ان عطيل ذو اصول عربية , حسب ما ظهر في اللوحة الثالثة من العرض , وفي بداية اللوحة الرابعة يجلس عطيل على كرسي جالس عليه شخصية ياغو الذي يحاول ان يقنع عطيل بخيانة دزدمونة وكاسيو , كانه يريد ان يدخل هذه الافكار الى عقله ووضع عطيل لقطعة حمراء على راسه وخاصرته تدلل ان عطيل قد تولد لديه الشك والغيرة التي كبلته من خلال الدخول الى تفكيره عن طريق ياغو, وتنطلق الموسيقى ذات ايقاع متقطع تدلل على التوتر والانفعال ثم يزحف عطيل على الارض ويصعد فوقه ياغو التي يتملكها الشك والغيرة , محاولا سحب عطيل باتجاه اتخاذ قرار بشان خيانة دزدمونة , لكن عطيل يأبى ان ينسحب لا فكاره التي تريد قتل دزدمونة , وذلك يتم من خلال حركات تعطي دلالة القتل , على شكل استلال سيف والضرب به في الهواء وكل هذا عبارة عن حركات وايماءات جسدية فقط لا عطاء هذه الدلالات , ثم في نهاية اللوحة الرابعة يتخذ عطيل قرار بقتل دزدمونة بعد ملاحظته بتكرار نفس الحركات التي تقوم بها ياغو المتمثلة بالشك والغيرة, وهذه الحركات هي تمثل القتل , ومن اجل اعطاء الدليل دخلت دزدمونة الى خشبة المسرح وعليها بقعه بيضاء وبقعة اخرى على عطيل ويقوم ياغو بالرقص مع دزدمونة كانه تشبيه ليوصل فكرة الى عطيل بان كاسيو على علاقة بزيدمونة , وقيام ياغو بحركات ذات دلالة ممارسة الجنس , اشارة الى الخيانة ثم يأخذ المنديل من دزدمونة ويضعه على راس عطيل , كدليل على خيانة دزدمونة , ويكون متزامنا مع هذا الحدث تموج

في السايك يبدا بالتسارع مع وضع المنديل على راس عطيل مع تغير لون الاضاءة الى الاحمر دلالة منها على تلبس الشك والغيرة لدى عطيل اكثر فاكثر , ثم تبدا اللوحة الخامسة التي يظهر فيها مجموعة من الاشخاص الذين يسيرون كأنهم جنود دلالة على الجيش الذي حلم به عطيل وهو يقوم بممارسة الجنس مع دزدمونة ويتم تمثيل ذلك من خلال دخول شخص يمثل الجيش وتدخل دزدمونة وتقوم بحركات معه تحمل علامات تدل على الخيانة , وبهذا يحاول عطيل ان يفصل بينهما دون جدوى وبعد اخذ الاضاءة بالانخفاض تدريجيا ثم تنطفا وتفتح لنجد عطيل ممدا على الارض وهذا يعطي دلالة على ان عطيل كان يحلم , ويأخذ مجموعة من الاشخاص بطعن عطيل دلالة على خيانة الصديق والحبيبة , كأنها سكاكين تغرس في روح عطيل ثم تبدا الموسيقى بالارتفاع مع مصاحبتها لصوت رياح قوية وظهور دخان من اعلى يمين المسرح وحركة المجموعة بالرجوع الى الخلف كان الرياح تدفعهم بقوة الا ان عطيل يتقدم ببطء الى الامام ثم يقف بشكل مستقيم فتتوقف الرياح والموسيقى , دلالة منها على ان عطيل اتخذ قرار بقتل دزدمونة , وبهذا يكون هذا المشهد يحمل كودات موسيقية مصاحبة للفعل , وتحمل علامات بجانب العلامات الجسدية .

تبدا اللوحة السادسة بدخول اربع شخصيات وارتكازها على اليدين والقدمين مكونين تشكيل يشبه السرير ثم يأخذ ممثلان قطعة قماش طويلة ممتدة من اعلى وسط المسرح الى اسفل وسط المسرح ويقومون بوضعها على الاشخاص الذين يكونون السرير مع ملاحظة ان القماش لونه احمر دلالة منه على ان السرير سيشهد على عملية قتل , تدخل دزدمونة وتستلقي على اجساد الممثلين الاربع الذين كونوا سرير بأجسادهم , ويجلس عطيل على ركبتيه يقوم بخنق رقبة دزدمونة بكلتا يديه , ثم يبتعد عطيل وتستيقظ دزدمونة وتقوم بحركات دلالتها الاستيقاظ من النوم على اثر كابوس مزعج , وهذه الحركات تكون مشابهه للحركات التي نقوم بها في الحياة الاعتيادية عندما نستيقظ على اثر كابوس فتصبح بذلك علامات اجتماعية موجودة في الوعي الجمعي لدى المتلقي , ثم تأخذ الاضاءة بالتحول الى اللون الاحمر تدريجيا فيدخل ياغو واضعا على راسه قطعة قماش سوداء , تدل على الكراهية والطمع والغيرة قد تملكت ياغو بشكل كامل, ويقوم بحركات اشارة الى بداية فعل القتل , ثم يدخل عطيل وهو يلبس سترة بيضاء تدل على النقاء لدى عطيل قبل ارتكاب الجريمة , ويحمل بيده شمعة فيقوم بإطفائها اشارة الى انه سيقوم بأنهاء حياة دزدمونة لكن ما ان يجلس ويتخذ القرار يصعد فوق دزدمونة ويأخذ ياغو بوضع قماش احمر على راس عطيل ويقوم بنزع السترة البيضاء لتكشف عن قطعة قماش حمراء تلف جسد عطيل , دلالة على التلبس الكامل للشك والغيرة في داخل عطيل فيقوم بتطويق رقبتها بيديه وينهي حياتها , وسقط على الارض دلالة على موته هو الاخر , فتظهر اللوحة الاخيرة للعرض بوجود ياغو مع ربط يده اليمنى بقماش ابيض , واليد الاخرى تطوقها قطعة قماش سوداء دلالة على الكراهية والشر , وتلف الرقبة قطعة قماش حمراء دلالة على الغيرة والطمع , وبهذا يتم جذب قطع القماش الثلاثة من جميع الجهات مما تعطي دلالة , على سيطرة هذه الصفات والافكار على ياغو فأنتجت منه بشر يحمل معالم الشر منزوع من الانسانية يريد الوصول الى غاياته باي طريقة كانت , ثم يلف ياغو بشكل كامل بالقماش الاحمر والاسود , دلالة على تلبس الغيرة والطمع والكراهية بشخصية ياغو بشكل

كامل , دلالة على ان سيطرة الغيرة والكراهية والطمع تقتل الانسانية بداخل البشر وما ان تبدا التحية التي هي امتداد للعرض التي يقوم بها الممثلون بحركات راقصة وتشكيلات دلالة على المراحل التي مر بها عطيل وصولا الى المأساة التي وقع فيها .

العرض يقوم بمجمله على الحركات الجسدية التي يقوم بها الممثلين, فكانت هذه الحركات هي بمثابة اللغة التي تحل محل اللغة المنطوقة متمثلة بالكودات الكينزية , الا ان هناك مشهدان استعمل فيها الحوار المنطوق كتوضيح للمشهد , وكانت كودات الموسيقى تأخذ دور المنسق الايقاعي و مولد للدلالات في نفس الوقت , اضافة الى الاضاءة التي عملت على اسناد الجو النفسي العام واعطاء الدلالات بدورها على شكل انعكاس للحالات الداخلية للشخصية , وحركة السايك مع حركة اجساد الممثلين مكملة بذلك المعنى للمشهد فتكون هنا كودات بونية يمكن تفسيرها والوصول الى غايتها, اضافة الى كودات اللباس التي تشمل الزي الذي يلبسه الممثلون ودلالاتها , وعلى الرغم من هذا كله الا ان بعض الحركات جاءت بشكل غامض يصعب تفسيرها , وبعض الحركات ما خوذه من تمارين اليوغا فيرى المتلقي بانها دخيلة على العرض ولا تمت له بصلة .

ثانيا : كريستال.

مصمم العرض : احمد محمد عبد الامير .

مكان العرض : مسرح كلية الفنون الجميلة / بابل .

سنة العرض : ٢٠٠٧.

ملخص وفكرة المسرحية: يبدا العرض بتشغيل فيديو عبر (الداتا شو) على السايك الابيض, ومحتوى هذا الفيديو شخص خائف محبوس في مكان ضيق ومظلم وبعدها يظهر شخص اخر يقوم بحركات معينة كانه يصارع شي بداخله , ثم يدخل شخص الى خشبة المسرح يحمل شمعة ويضعها على الارض ويقوم بحركات توسل باتجاه الشخص المعروض في الفيديو على السايك , وتبدا اللوحة الثانية تمثل انسلاخ الشخصية وبداية لصراع مع الذات , ويعرض على السايك فيديو لسطح الماء وهو يتحرك ويتفاعل الممثل مع ما هو معروض ويبدا باغتراف الماء بحثا عن تطهير لذاته , وتبدا اللوحة الثالثة وتتمثل بالحلم الذي تعيشه الشخصية وهواجسه التي تلاحقه دائما, ويبدا البحث مرة اخرى لكن هذه المرة ليس عن ذاته فقط بل البحث عن مساعدة ويد العون لانتشاله من البيئة التي لا تساعد على العيش بصورة صحيحة , اما اللوحة الاخيرة تمثلت بعرض للشخص الذي ظهر باللوحة الاولى وبنفس الطريقة التي ظهر بها في البداية, مع ظهور ايادي تمنعه من الخروج من المكان , وبهذا قد حمل العرض فكرة تتمثل في البحث عن ذات الانسان

تحليل العرض: يبدا العرض بتشغيل تصوير سابق على السايك من خلال الداتا شو , يتمثل بشخص جالس في مكان مظلم غير واضح المعالم ومن الملاحظ ان الشخص لا يلبس اي شيء كانه تجرد من اي ملامح الحضارة وابتعد عن اي محيط يحوي صفة بشرية اخرى , كانه حبيس افكاره وبعدها تحول المشهد

المعروض على الداتا شو الى شخص اخر جالس وظهره الى الجمهور ويقوم بمجموعة من الحركات التي تمثل صراع داخلي لدى الشخصية وبعدها يدخل الراقص الى خشبة المسرح ويحمل بيده شمعة ويضعها الى الجانب ويجلس ويقوم بحركات كانه يتوسل بالشخص المعروض على الداتا شو , وبعدها يتحرك الشخص المعروض على السايك بطريقة تعطي دلالة غسيل الافكار, بمعنى اخر كان الصراع الذي تمثل في بداية العرض هو الذي اعطى دافع في محاولة الهرب من الافكار التي تلاحقه, لذلك حاول انتزاع هذه الافكار من خلال حركاته التي تمثل غسيل للدماغ , وبعدها تحول الى شخص منزوع الرأس, فأعطت دلالة عدم امتلاك التفكير الواعي للوصول الى حل, فاصبح تائه يبحث عن مرشد , يأخذ بيده نحو الخلاص .

اللوحة الثانية من العرض تبدا بوقوف الراقص في وسط خشبة المسرح وخلفه صورة للقمر تمر امامه سحب سوداء , ويبدا الصراع الداخلي لدى الشخصية مرة اخرى وتتزامن مع هذا الصراع تزايد في السحب السوداء المارة من امام القمر الى ان يخفت ضوئه وتبدا الشخصية بالانسلاخ فتصبح هناك شخصيتين على المسرح , الاولى تمثل الشخص الاعتيادي , والثانية تمثل هواجس الشخصية الاولى , وبعدها يبدا صراع بين الشخصيتين لينتهي الصراع بتحكم الشخصية التي تمثل الهواجس بالشخصية الرئيسية. وتبدا اللوحة الثالثة باختفاء الغيوم وظهور مؤثر صوتي لقطرات المطر وهي تهطل بغزارة , وعند اختفاء صوت المطر يظهر فيديو يعرض سطح الماء وهو يتحرك, وبهذا يكون اعلان لبداية جديدة للشخصية , عندما يبدا الراقص بحركات تمثل الاغتسال , وهذه العلامة تعطي دلالة التخلص متعلقات حياته السابقة ليبدا حياة جديدة , بعيدا عن المخاوف التي تلاحقه دائما, ويعزز ذلك ظهور صورة لسماء تحوي غيوم بيضاء , مشيرا بذلك الى الصفاء الذهني الذي حضي به بعد هذا التغيير, وبعدها تظهر الشخصية الاخرى التي تمثل الهواجس , ويبدأ الصراع مرة اخرى , وبعدها يتحرك الراقص بطريقة تعطي دلالة البحث, ويقع على الارض , ليظهر على السايك مقطع لا شخاص يقومون بحركات اعتيادية مشابهه للواقع , ولكن الصورة المعروضة ليست واضحة بل مشوشة نوعا ما دلالة على الحلم, وتظهر نفس الشخصية في المقطع المعروض وهو يمشي على اكتاف بقية الشخصيات الموجودة في الفيديو المعروض على السايك , وبعدها يسقط على الارض بعد محاولات من الاشخاص الذين يقفون تحته للامساك به , لترجع هواجسه مرة اخرى لتلاحقه , وتظهر الشخصية الاخرى لسحبه ورائها الى اي اتجاه تندفع اليه , مع ملاحظة الاشخاص في الفيديو المعروض وهم ينظرون مباشرة الى الشخصية الحقيقية بخوف , مع اشتغال موسيقى تعطي دلالة التوتر والترقب , فتبدا الشخصية المنشطرة عن الاصلية بنزع سترة الشخصية الاساسية , دلالة على السيطرة والتحكم بالشخصية الرئيسية .

يبدا المشهد الرابع بظهور خريطة على السايك , ويأخذ الراقص حقيبة سفر, دلالة على رحلة البحث عن الذات , فيظهر على السايك فيديو لشوارع وازقة مع تزامن حركة الركض التي يقوم بها الممثل , لتكون الصورة المعروضة هي مكمل للمعنى , ليصل الى مناطق خربة تملؤها النفايات, دلالة على عدم التوصل

الى نتيجة مرضية والى حل يخرجه من سجن الذات الذي دخل فيه , فأصبحت افكار العقل الباطن هي الواقع الذي يعيشه , فلا يجد ما هو حقيقي , فيسقط وتأتي الشخصية الاخرى وتنام بجانبه كأنها ترجع الى جسده بعد فشل العثور على حل , وبعدها يظهر على السايك الفيديو الذي عرض في المشهد الاول دلالة الى الرجوع الى نفس النقطة التي انطلقت منها الشخصية دون تقدم , فتظهر ايادي تنمنعه من الخروج من المكان المحتجز فيه .

عند ملاحظة العرض بشكل كامل نرى ان الموسيقى قد عملت كمنظم للإيقاع فقط غير انها اعطت في مشهدين دلالات تساند المحتوى الفكري للمشهد , والاضاءة كانت خافتة والاعتماد الكامل على الضوء الصادر من جهاز عرض الفيديو (داتا شو) ليصبح الراقص جزء لا يتجزأ من المشاهد المعروضة على السايك , لهذا لا يمكن ان تكتمل العلامات الصادرة عن جسد الممثل الا بمشاركة الفيديو في توصيل الافكار والانفعالات الداخلية للشخصية , فاصبح تحليل العرض يعتمد على علاقة الممثل وعلاقة الشكل بالخلفية وعلاقة الاجزاء في تكوين المعنى .

ان عملية قراءة العرض لا تتم بمطاردة الراقص فقط , بل بكل مكونات العرض من مؤثرات , الى خلفية وتصوير سابق والى حركة انية للممثل مع الايقاع , فان كل هذا يكون معنى المشهد وبالتالي عند تجمع افكار كل اللوحات المعروضة تتكون فكرة العرض , والمتمثلة ببحث عن ذات الانسان .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

النتائج: من خلال تحليل عينة البحث توصل الباحث الى النتائج الاتية :

١- اعتمدت العروض بشكل اساسي على جسد الممثل في انتاج العلامات ولإيصال الافكار, الا ان عرض كريستال اتخذ من مقاطع الفيديو المعروضة على السايك سبيلا اخر في انتاج العلامات اضافة الى جسد الممثل , وكانت اساس في ايصال افكار العرض .

٢- استخدمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية بشكل يدعم العلامات البصرية , اضافة الى تنظيم ايقاع العرض والمساندة في خلق الجو النفسي العام , الا ان بعض المشاهد لم يتناسب الايقاع الحركي مع الموسيقى .

٣- وظف الزي في مسرحية عطيل لكشف الدلالات النفسية ,اما في مسرحية كريستال فلم يكن للزي علامات قصدية , وجاء استخدام الزي في مسرحية الطوفان للدلالة على البعد الاجتماعي وعلى زمن العرض , وجميع العروض كان الزي يغطي الجزء الاسفل من الجسم فقط.

٤- وظفت الاضاءة في مسرحية عطيل بشكل يكشف البعد النفسي للشخصيات اضافة الى مساندة الجو النفسي العام , اما في مسرحية كريستال فلم يكن للإضاءة اي دور علامي , لان مصمم العرض لم يوظف الاضاءة بل استخدم الداتا شو في الكشف عن الراقصين .

٥- لم يستخدم اي ديكور في عرضا عطيل وكريستال , الا ان عرض الطوفان استخدم مفردة ديكورية واحدة .

٦- استخدام اللغة الجسدية للمثل بدل اللغة المنطوقة في ايصال افكار العرض , الا ان مسرحية عطيل استعانت بالحوار في مشهدين .

٧- لم تكن كل الحركات ذات علامات قصدية , بل جاء بعضها مشابها لحركات تمارين اليوغا , وحركات اخرى اصلها تمارين رياضية .

٨- استخدام بعض الحركات التي تحمل علامات متعارف عليها في الوعي الجمعي لدى المتلقي.

٩- في عرض كريستال طغت الحركات الاعتيادية الايمائية على مفهوم الرقص .

الاستنتاجات :

١- الاهتمام بجسد الممثل على حساب العناصر الاخرى في انتاج العلامة خلق نوع من الضعف في بقية العناصر الاخرى .

٢- استخدم الزي بشكل خفيف وفي الجزء الاسفل من الجسم لإعطاء الممثل الحرية في الحركة دون تقييد .

٣- لم يستخدم ديكور في العروض , وذلك من اجل خلق مساحة كافية لحركة الممثل على خشبة السرح .

٤- عدم المام المصممين بالرقص الدرامي بالشكل الكافي ادى استخدام حركات دخيلة على العرض.

٥- جاء استخدام الحركات الرياضية وحركات اليوغا من اجل ملئ الفراغات في المشهد المسرحي .

٦- استخدام الحوار في مشهدين من عرض عطيل , وذلك من اجل التركيز على الفكرة الكامنة وراء الحوار .

٧- محاولة ادخال الممثل ضمن الفيديو المعروض في عرض كريستال , ادى الى عدم استخدام اجهزة الاضاءة .

٨- عدم امتلاك بعض الممثلين على اجسام رشيقة ومطواعة , ادى الى صعوبة تنفيذ بعض الحركات الراقصة .

التوصيات :

١- يوصي الباحث بكتابة بحث يتناول الايقاع في العرض الكيروكرافي .

٢- عمل ورشة خاصة بالكيروكراف للتعرف على كيفية الاشتغال في هكذا عروض .

الهوامش

[١] - د. احمد محمد عبد الامير , بنية الايماءة الجسدية وشعريتها الدلالية في المسرح الايمائي , مجلة الخشبة , العدد الثاني , السنة الاولى , ٢٠١٣,ص١١٤.

[٢] - ماري الياس و حنان قصاب , المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ,(بيروت : مكتبة لبنان ناشرون , ٢٠٠٦) ,ص٢٥٣.

[٣] - ماري الياس و حنان قصاب , مصدر سابق , ص٣٧٣.

[٤] - كير ايلام , سيمياء المسرح والدراما , ترجمة : رئيف كرم , (بيروت : المركز الثقافي العربي , ١٩٩٢) , ص١٤.

[٥] - احمد شرجي , سيميلوجيا الممثل : بوصفه علامة وحامل علامة , (بغداد : دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع , ٢٠١٣) , ص ٦٠.

[٦] - ينظر : كير ايلام , المصدر السابق , ص ٣٤.

[٧] - دانيال تشاندلر , اسس السيميائية , ترجمة : د. طلال وهبة ,(بيروت : المنظمة العربية للترجمة , ٢٠٠٨), ص٤٩.

[٨] - دانيال تشاندلر, اسس السيميائية ، مصدر سابق, ,ص٤٧.

[٩] - المصدر نفسه , ص٦٨.

[١٠] - دانيال تشاندلر , معجم المصطلحات الاساسية في علم الدلالة (السيموطيقيا) , ترجمة : شاكر عبد الحميد , (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار , ب ت) , ص١٧٣.

[١١] - دانيال تشاندلر , اسس السيميائية , مصدر سابق , ص٦٩.

[١٢] - المصدر نفسه , ص٧٢.

[١٣] - ينظر : د. محمد التهامي العماري , سيمائيات المسرح :نشأتها وموضوعها الأبستمولوجيا , مجلة عالم الفكر , العدد الثاني , ديسمبر ٢٠٠٤ , (الكويت :مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب) , ص٢٧١.

[١٤] - دانيال تشاندلر , اسس السيمياء , مصدر سابق ,ص٨١.

[١٥] - كير ايلام , المصدر السابق , ص٤٠.

[١٦] - دانيال تشاندلر , اسس السيمياء , المصدر السابق ,ص٨١.

[١٧] - محمد مؤمن , لذة المشاهدة في المسرح :مدخل الى دراسة علامية , مجلة فضاءات مسرحية , العدد(٥) , السنة الثانية ,(تونس :طبع شركة فنون الرسم والنشر والصحافة) , ص٢٠.

[١٨] - ينظر: محمد الحوفي , سيميلوجيا المسرح , بحث مقدم لكلية الاداب لنيل درجة الاجازة , جامعة القاضي عياض , مراكش , اشراف : محمد البكري , رقم التسجيل ٣٥١ , سنة ١٩٨٥-١٩٨٦, ص٣١.

[١٩] - دانيال تشاندلر , معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات (السيموطيقيا) , المصدر السابق , ص٦٢.

[٢٠] - دانيال تشاندلر , اسس السيميائية , المصدر السابق , ص٤٧

[٢١] - د. محمد التهامي العماري , سيمائيات المسرح :نشأتها وموضوعها الأبستمولوجيا , مجلة عالم الفكر , العدد الثاني , ديسمبر ٢٠٠٤ , (الكويت :مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب) , ص٢٨٣.

[٢٢] - د. محمد التهامي العماري , المصدر السابق , ص ٢٨٦.

[٢٣] - كير ايلام , المصدر السابق ,ص٤٩-٥٠.

[٢٤] - بيتر بوفاتيريف , الرموز والدلالات في المسرح , ترجمة : د. محمد عبازة , مجلة فنون , عدد(٦), (تونس : المطبعة العربية , ١٩٨٦) , ص٤٧

[٢٥] - جيندريك هونزل, ديناميكية الاشارة في المسرح , ترجمة : د.ادمير كوريه , مجلة الحياة المسرحية , العدد(٢٨) ,(دمشق : مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب , ١٩٨٧) , ص٣٩.

[٢٦] - الكسي ببوف , التكامل الفني في العرض المسرحي , ترجمة: شرف شاكر (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي , ١٩٧٦) , ص٣٠٧.

[٢٧] - عواد علي , شفرات الجسد : جدلية الحظور والغياب في المسرح , (عمان : دار ازمنة للنشر والتوزيع , ١٩٩٦) ,ص٦٧.

[٢٨] - د. امبرتو ايكو , سيمياء العرض المسرحي ,ترجمة: رئيف كرم, مجلة الفكر العربي , عدد (٥٥) , كانون الثاني (فبراير)١٩٨٩,ص٢٠٣.

[٢٩] - محمد الحوفي , سيميلوجيا المسرح , بحث مقدم لكلية الاداب لنيل درجة الاجازة , جامعة القاضي عياض , مراكش , اشراف : محمد البكري , رقم التسجيل ٣٥١ , سنة ١٩٨٥-١٩٨٦, ص٣٨.

[٣٠] - صباح الانباري , تجربتان عربيتان متميزتان في الرقص الدرامي , مجلة الحياة المسرحية , العدد٦٢, (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب , ٢٠٠٧), ص٢٧.

[٣١] - د. نديم معلا , لغة العرض المسرحي , (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر , ٢٠٠٤) , ص٤٥.

[٣٢] - عبد الفتاح قلعة جي , المسرح الحديث : الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل , الطبعة الاولى ,سلسلة الدراسات(١١)(دمشق : اتحاد الكتاب العرب , ٢٠١١) ,ص ١٧١.

[٣٣] - المصدر نفسه , ص ١٧٣.

[٣٤] - كرس شلنج , الجسد والنظرية الاجتماعية , ترجمة : منى البحر ونجيب الحصادي , الطبعة الاولى , (الاسكندرية , دار العين للنشر , ٢٠٠٩) ,ص١٣٤.

[٣٥] - محمد مؤمن , التحليل العلاماتي لفن اداء الممثل المسرحي , مجلة فضاءات مسرحية , العدد(٥) السنة الثانية , (تونس : شركة فنون الرسم والنشر والصحافة , ١٩٨٦) ,ص٢١.

[٣٦] - د. عبد الصاحب نعمة مرعي , التشكيل الحركي : الميزانسين في العرض المسرحي , الطبعة الاولى , (الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام , ٢٠٠٣) , ص٦٩.

[٣٧] - د. صفية احمد محي الدين حمدي , التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي , الطبعة الاولى , (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية , ٢٠٠٧) ,ص ٤٨.

[٣٨] - جيلين ويلسون , سيكولوجية فنون الاداء , ترجمة : شاكر عبد الحميد , (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ,٢٠٠٠) ,ص٢٧٦.

[٣٩] - د. ليلى محمد , الايقاع في الكيروكرافيا, مجلة الخشبة , العدد(٢) السنة الاولى , (مجلة فصلية تصدر عن مركز روابط للفنون الادائية , ٢٠١٣) ,ص١٣٥.

[٤٠] - عبد الفتاح قلعة جي , المصدر السابق , ص١٧٤.

[٤١] - جبار جودي , جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي , الطبعة الاولى , (بغداد : الزاوية للتصميم والطباعة , ٢٠١١) , ص٦٠,٦١.

[٤٢] - جبار جودي , مصدر سابق , ص ٥٩.

* (انا هالبرن)* امريكية الاصل من مواليد الولايات المتحدة عام ١٩٢٠ , تدربت كراقصة تقليدية في الرقص الحديث, الا انها ومنذ عام ١٩٤٨ ولغاية ١٩٥٦ , اذ انها خرجن عن مشهد الرقص التقليدي واسست فرقة تعمل تحت جناح اكاديمية المسرح الوطني الامريكي .

[٤٣] - ينظر : مجد القصص , رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين : النظرية والتطبيق , (عمان : وزارة الثقافة, ٢٠٠٩) ,ص١٧٣

[٤٤] - د. صفية احمد محيي الدين حمدي , المصدر السابق , ص ١٠٤.

[٤٥] - د. هناء عبد الفتاح , " بينا باوش " مجددة الرقص المسرحي الحديث , مجلة المسرح , العدد (٢٤٠) , (القاهرة: مجلة شهرية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠١٢), ص٣٠.

[٤٦] -) د. صفية احمد محي الدين حمدي , المصدر السابق , ص٤٠ .

[٤٧] - المصدر نفسه , ص ٤٠.

[٤٨] - مدحت الكاشف , اللغة الجسدية للمثل ,(القاهرة : مطابع الاهرام التجارية),ص١٣٦.

[٤٩] - د. صفية احمد محي الدين حمدي , المصدر السابق , ص٦٨.

[٥٠] - مدحت الكاشف , المصدر السابق , ص ١٣٣ .

[٥١] - امال شكري قطاع , وليد عوني وفن الرقص المسرحي الحديث , ترجمة : نرمين جوزيف وانجي القاضي , الطبعة الاولى , (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠٠٥) ,ص١٣٢.

قائمة المصادر والمراجع

اولاً :- الكتب

١- ايلام (كير). سيمياء المسرح والدراما . ترجمة : رئيف كرم . بيروت : المركز الثقافي العربي , ١٩٩٢ .

٢- ببوف (الكسي) . التكامل الفني في العرض المسرحي . ترجمة: شرف شاكر . دمشق : منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي , ١٩٧٦.

٣- تشاندلر (دانيال) . اسس السيميائية . ترجمة : د. طلال وهبة. بيروت : المنظمة العربية للترجمة , ٢٠٠٨.

٤- جودي(جبار). جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي . بغداد : الزاوية للتصميم والطباعة , ٢٠١١.

٥- حمدي (صفية احمد محي الدين) . التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي .. القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية , ٢٠٠٧.

٦- شرجي(احمد). سيميلوجيا الممثل : بوصفه علامة وحامل علامة . بغداد : دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع , ٢٠١٣.

٧- شلنج (كرس) . الجسد والنظرية الاجتماعية . ترجمة : منى البحر ونجيب الحصادي . الاسكندرية : دار العين للنشر , ٢٠٠٩.

٨- علي (عواد) . شفرات الجسد : جدلية الحظور والغياب في المسرح . عمان : دار ازمنة للنشر والتوزيع , ١٩٩٦.

٩- القصص (مجد) . رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين : النظرية والتطبيق . عمان : مشورات وزارة الثقافة, ٢٠٠٩.

١٠- قطاع (امال شكري) . وليد عوني وفن الرقص المسرحي الحديث . ترجمة : نرمين جوزيف وانجي القاضي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠٠٥.

١١- قلعة جي عبد الفتاح. المسرح الحديث : الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل . سلسلة الدراسات(١١). دمشق : اتحاد الكتاب العرب , ٢٠١١.

١٢- الكاشف(مدحت). اللغة الجسدية للمثل. القاهرة : مطابع الاهرام التجارية .ب ت .

١٣- مرعي (عبد الصاحب نعمة). التشكيل الحركي : الميزانسين في العرض المسرحي . الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام , ٢٠٠٣.

١٤- معلا (نديم) . لغة العرض المسرحي . الطبعة الاولى . بغداد: دار المدى للثقافة والنشر , ٢٠٠٤.

١٧- ويلسون جيلين . سيكولوجية فنون الاداء . ترجمة : شاكر عبد الحميد . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ,٢٠٠٠.

ثانيا : الدوريات

١- الانباري (صباح) . تجربتان عربيتان متميزتان في الرقص الدرامي .مجلة الحياة المسرحية . العدد٦٢. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب , ٢٠٠٧.

٢- ايكو (امبرتو). سيمياء العرض المسرحي .ترجمة: رئيف كرم. مجلة الفكر العربي . عدد (٥٥) . كانون الثاني (فبراير)١٩٨٩.

٣- بوفاتيريف (بيتر) . الرموز والدلالات في المسرح . ترجمة : د. محمد عبازة . مجلة فنون . عدد(٦). تونس: المطبعة العربية , ١٩٨٦.

٤- عبد الامير (احمد محمد) . بنية الايماءة الجسدية وشعريتها الدلالية في المسرح الايمائي . مجلة الخشبة . العدد الثاني . السنة الاولى , ٢٠١٣.

٥- عبد الفتاح هناء. " بينا باوش " مجددة الرقص المسرحي الحديث . مجلة المسرح . العدد (٢٤٠) . القاهرة: مجلة شهرية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠١٢.

٦- العماري (محمد التهامي). سيمائيات المسرح :نشأتها وموضوعها الابستمولوجي . مجلة عالم الفكر . العدد الثاني . ديسمبر ٢٠٠٤ . الكويت :مجلة دورية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب .

٧- محمد (ليلى) . الايقاع في الكيروكرافيا . مجلة الخشبة . العدد(٢) السنة الاولى . مجلة فصلية تصدر عن مركز روابط للفنون الادائية , ٢٠١٣.

٨- مؤمن (محمد) . التحليل العلاماتي لفن اداء الممثل المسرحي . مجلة فضاءات مسرحية . العدد(٥) السنة الثانية . تونس : شركة فنون الرسم والنشر والصحافة ١٩٨٦.

٩- مؤمن (محمد) . لذة المشاهدة في المسرح :مدخل الى دراسة علامية . مجلة فضاءات مسرحية . العدد(٥) . السنة الثانية .تونس :طبع شركة فنون الرسم والنشر والصحافة ١٩٨٦.

١٠- هونزل (جيندريك) . ديناميكية الاشارة في المسرح . ترجمة : د.ادميركوريه . مجلة الحياة المسرحية . العدد(٢٨) .دمشق : مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب , ١٩٨٧.

ثالثا: المعاجم والقواميس

١- الياس (ماري) و حنان قصاب . المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض . بيروت : مكتبة لبنان ناشرون , ٢٠٠٦.

٢- تشاندلر دانيال . معجم المصطلحات الاساسية في علم الدلالة (السيموطيقيا) .ترجمة : شاكر عبد الحميد . القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للإثار . ب ت .

رابعاً : الرسائل والاطاريح

١- الحوفي محمد. سيميلوجيا المسرح . بحث مقدم لكلية الاداب لنيل درجة الاجازة . جامعة القاضي عياض . مراكش . اشراف : محمد البكري . رقم التسجيل ٣٥١ سنة ١٩٨٥-١٩٨٦.