

الجست ودلاته في العرض المسرحي العراقي - مسرحية (احلام كارتون) أنموذجًا

م . م. نادية علي عبد السادة م . ميثم فاضل عبد الأمير

"Indication" and its connotations in the Iraqi theatrical dramatization"

The Play (Ahlaam Cartoon) As Model

assistant teacher: Nadia.Ali.Abdel Sada

Teacher: Maitham Fadhel Abdul Ameer

Babylon Education Directorate

nadia.ali2644@gmail.com

maithim.fadhil@gmail.com

ملخص البحث :

عنِي بحث (الجست ودلاته في العرض المسرحي العراقي) بدراسة دلالات (الجست) في العرض المسرحي ، وقد اشتمل البحث على أربعة فصول ، ضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي تمركزت حول التساؤل الآتي: (ما الجست ؟ وما هي دلالاته في العرض المسرحي العراقي ؟) ، وأهمية البحث التي تركزت حول دراسة (الجست) كدال حركي يستشرف لغة الجسد بوصفها أحد تقنيات أداء الممثل في العرض المسرحي . وال الحاجة إليه كونه يفيد الدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة ، والمشغلين في الحقل المسرحي ولا سيما فن التمثيل في التعرُّف على ماهية (الجست) وآليات اشتغاله في العرض المسرحي العراقي . وتم تحديد الحدود: الزمنية (2013م) ، والمكانية (العراق) ، والموضوعية (دراسة الجست ودلاته في العرض المسرحي العراقي- مسرحية أحلام كارتون أنموذجًا) ، علاوة على التعريفات الإجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث . أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تألف من ثلاثة مباحث ، فضلاً عن ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . تناول الباحث في المبحث الأول: (الجست) النشأة- الوظيفة . أما المبحث الثاني فقد تناول فيه: الدلالة مفهومها وآلياتها . فيما تضمن المبحث الثالث دراسة دلالات (الجست) في المسرح العالمي . وخصص الباحث الفصل الثالث لإجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد عينة البحث ، وقد شملت عرض مسرحية (أحلام كارتون) ، من تأليف (كريم شغيل) ، وآخر (كاظم النصار) ، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية ، واتخاذها نموذجاً في التحليل ، واعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في تحليل العينة ، تبعاً لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي . وقد خلص الباحث في نهاية بحثه هذا إلى ذكر النتائج التي ترشّحت من تحليل عينة البحث ، والاستنتاجات ، ثم قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية: الجست ، الدلالة ، بانتوميم .

Abstract :

The study (Indication and its connotations in the Iraqi theatrical dramatization) meant studying the significance of the (Indication) in the theatrical dramatization. The research included four chapters. The first chapter included the research problem that centered on the following question: (What is the Indication? And what are its connotations in the Iraqi theatrical dramatization?) , And the importance of the research, which focused on the study of (Indication) as a dynamic function that looks at body language as one of the techniques of performing the actor in the theatrical performance. The need for it is that it benefits students in fine arts institutes and colleges, and those working in the theater field, especially the art of acting, in identifying what (Indication) is and how it works in the Iraqi theatrical dramatization . The boundaries were defined : the Temporal (2013), the Spatial (Iraq) , and the Objectivity (Studying Indication and its connotations in the Iraqi theatrical dramatization the Play (Ahlaam Cartoon) As Model) , in addition to the procedural definitions of the terms mentioned in the title of the research . As for the second chapter (theoretical framework), it consisted of three topics, in addition to mentioning the indicators that resulted from the theoretical framework. The researcher discussed in the first topic: (Indication) the genesis of the job. As for the second topic, they were discussed: connotation of its concept and mechanisms. The third topic was devoted to the study of (the Indication) and its implications in the world theatrical . The researcher devoted the third chapter to the research procedures, as the research sample was defined, and it included the presentation of The Play (Ahlaam Cartoon) , written by (Karim Shghaydal), and directed by (Kazem Al-Nassar), it was chosen intentionally, and it was taken as a model in the analysis, and the researcher adopted the approach (Descriptive) in the analysis of the sample, according to what dictates on them the nature of the current research. The researcher concluded at the end of this research to mention the results that filtered from

the analysis of the research sample, the conclusions, then the list of sources, and the folder for the sample.

Keywords : Indication , connotation , Pantomime .

الفصل الاول (الاطار المنهجي):

أولاً: مشكلة البحث:

شغل (الجست) حضوراً واضحاً في حياة الانسان البدائي منذ أقدم العصور، وذلك لارتباطه بطبيعة السلوك الانساني القائم على لغة الإشارة والإيماءة كلغة موازية للغة المحكية ، في ظل غياب الأخيرة في مرحلة ما قبل الكتابة . وقد كان الرقص الإيمائي هو أحد عناصر تلك اللغة ، فقد استخدمه الإنسان البدائي للتعبير عن انفعالاته ورغباته ، وغالباً ما كانت حركاته الراقصة تسير بانتظام وإيقاع رتيب يكشف عن مغزى معين يقف وراء تلك الحركات⁽¹⁾. إن ارتباط (الجست) بالحركة الإيمائية الراقصة يعد- في مرحلة تشكيل الحضارات- بمثابة البذرة الأولى لإنتاج أساليب أداء ذات دلالة سمحت بتشييد صور ذهنية عن طبيعة المشهد الثقافي لتلك الحضارات ، على كافة المستويات: الدينية ، والاجتماعية ، والسياسية ، وما ينسرب فيها من أساق سلوك تؤشر طبيعة النظام الذي وُسّمت به تلك الحضارات على حد سواء ، كالمراسيم الخاصة في الطقوس الدينية التي تتطلب نوع من الأداء الحركي الذي يحمل من الدلالة ما يكشف عن طبيعة المعتقد الديني الذي تنتهي إليه هذه الحضارة أو تلك ، وكذا الحال مع التقليد الاجتماعي التي تؤشر أنواعاً من السلوك والأفعال الحركية التي توحى بطبيعة النظام الاجتماعي والأعراف والتواصis التي جُبِلَ عليها إنسان تلك المجتمعات ، فضلاً عن ما توجهت به الأعراف السياسية من أنماط سلوك محددة ترتبط بالنظام السياسي الذي يحتم إلية أفراد الرعية . إن هذه الأساق الحياتية لا تخلو من الأداء الحركي ذو الدلالة التي وجدت حضورها في المشهد الثقافي ، وعلى نحو خاص في الفن المسرحي القديم . وإذا ما ذهبنا الى المجتمعات الحديثة نجد أن دلالات (الجست) لم تسمو عن تلك التي أبدعتها ثقافة المجتمعات القديمة ، فقد عُدَّ (الجست) بمثابة علامة ثقافية تصور الكثير من الأنماط السلوكية التي تمثل صورة مُصَغَّرة لمظاهر الحياة الحديثة ، ولكونه كذلك فإنَّ توظيف دلالات (الجست) في الفن المسرحي جاء موازياً لمرحلة التجديد ، وذلك من خلال التأثيرات الثقافية والمعرفية التي اكتسبها الوسط الفني ، إذ أصبح (الجست) بما يشتمل عليه من أفعال حركية (إيمائية) و (اشارية) دالة ، هو بمثابة خط الشروع لتأسيس مغزى فنياً وفكرياً وجمالياً لما يتحرك على خشبة المسرح ، وهذا ما حمل البحث الحالي على دراسة (الجست) دلالاته في العرض المسرحي العراقي بوصفه ظاهرة تؤشر مشكلة ، وقد حددتها الباحث عِبْر السؤال الآتي: (ما الجست؟ وما هي دلالاته في العرض المسرحي العراقي؟).

ثانياً: أهمية البحث وال الحاجة إليه

تركزت أهمية البحث الحالي بكونه يبحث في دراسة (الجست) كدال حركي يستشرف لغة الجسد بوصفها إحدى تقنيات أداء الممثل في العرض المسرحي . أما الحاجة إليه كونه يفيد الدارسين في معاهد

وكليات الفنون الجميلة ، والمشتغلين في الحقل المسرحي ولا سيما فن التمثيل في التعرُّف على ماهية (الجست) وآليات اشتغاله في العرض المسرحي العراقي .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى: تعرُّف (الجست ودلاته في العرض المسرحي العراقي) .

رابعاً: حدود البحث

1. الحد الزمانى : 2013م

2. الحد المكاني: العراق

3. الحد الموضوعي: دراسة موضوع (الجست) ودلاته في العرض المسرحي العراقي- مسرحية (أحلام كارتون) أنموذجاً .

خامساً: تحديد المصطلحات:

1. (الجست) اصطلاحاً:

عُرِّفَ (الجست) بأنه: "الإيماءة ، اللفتة . وضعية الجسد وحركة أطرافه وهي مأخوذة عن الكلمة اللاتينية (gestus) وتستخدم للتعبير عن مفهوم محدد للحركة في المسرح"⁽²⁾. وعُرِّفَ (الجست) أيضاً بأنه: "الحركة ، أي وضعية حركة الجسم ، في أغلب الأحيان طوعية ، ويسطير عليها الممثل ، وتحدث من أجل إعطاء تفسير دال يعتمد بشكل أو بآخر على النص الملفوظ ، أو تكون مستقلة تماماً عنه"⁽³⁾. وقد ورد تعريف (الجست) في المعجم المسرحي بأنه: "أية حركة أو كلام أو تصرف في المسرح له بعد اجتماعي (...)" وفي معظم الأحيان كل ما تعلنه الشخصيات لشخصية أخرى أو لعدة شخصيات بحيث يرجع تصرفها إلى التصرف الاجتماعي الذي تُصوّرُه ، والجستوس يمكن أن يتألف كليّة من الكلام ، كما يمكن أن يكون حركة بالجسد أو تعبيراً بالوجه"⁽⁴⁾.

التعريف الإجرائي (الجست):

دال حركي ، ايمائي ، اشاري ، رمزي ، يُعبّر عن المواقف والأوضاع والعلاقات الاجتماعية ، والايديولوجية ، وتسهم التشكيلات البصرية ك(أيقونات) ، والمؤثرات السمعية في إيضاحه .

2. (الدالة) اصطلاحاً:

الدالة: هي: "أن يكون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر (...)" والشيء الأول يسمى دالاً ، والشيء الآخر يسمى مدلولاً"⁽⁵⁾. فـ"إنْ كان الدال لفظاً كانت الدالة لفظية ، وإنْ كان غير ذلك ، كانت الدالة غير لفظية"⁽⁶⁾.

التعريف الإجرائي (دللات الجست):

العلامات والإشارات والرموز التي تعبر عن الأفكار والعواطف المضمرة والظاهرة ، وتعمل على إظهارها في إطار من الأفعال الحركية (الجستوس) ، كـ(دوال) تشير إلى تلك الأفكار ، كـ(دلولات) لها .

الفصل الثاني (الاطار النظري):

المبحث الاول: (الجست) - النشأة - الوظيفة

تميز الإنسان الأول منذ فجر التاريخ بنوع من الأداء العفوي يكشف عن مهارة في التعبير الجسدي ، هي بمثابة لغة تواصلية صادقة مع الآخرين " فالإنسان البدائي كان يعبر بجسده عما يختلج في نفسه من حزن وفرح ، وغضب وانكسار ، وضعف وقوه "⁽⁷⁾ . إن الطبيعة العفوية التي اتسم بها النظام الحركي الإيمائي للإنسان البدائي ، سرعان ما أخذت مع تشكل الحضارات طابعاً قصدياً ينحو باتجاه الدلالة والرمز المُعَبَّر ، مما يؤشر ملامح واضحة لنشأة (الجست) في تلك الحضارات ، ويمكن تلمس ذلك- بدءاً- في الفن المسرحي اليوناني ، فقد كانت لغة الخطاب فيه قائمة على مركزين أساسيين ، هما: " الفن الإيمائي المسرحي أولاً ، والفن الأدبي ثانياً"⁽⁸⁾ . وبعد (الإيماء) في المسرح اليوناني أحد العناصر التي ساهمت في نشأة (الجست) من حيث أنه قائم على جملة من الحركات التعبيرية المُشَفَّرة التي تصور حدثاً من الزمن الماضي دون الحاجة إلى اللغة المحكية في إطار من الأفعال الجسدية والإشارات الإيمائية التي يقوم بها الممثلون ، مما أسبغ على هذا النوع من الأداء تسمية (الجست الأدائي) الذي يعتمد على القص الإيمائي ، فـ" القصص التي تحكي الأساطير الإغريقية كان يمثلها بالحركات ممثلاً واحداً ، ثم بالحوار بين هذا الممثل وقائد الجوقة ، وبالأغاني والرقصات الرمزية التي كانت تؤديها الجوقة "⁽⁹⁾ . وهي تتم عن ترجمة واعية لما يريد أن يقوله الشاعر.

أما الفن المسرحي الروماني فقد شاطر اليونان في تمثيله لـ(الجست الأدائي) ، ولا سيما في وظيفته القائمة على القص الإيمائي للأساطير ، بل سعى المسرح الروماني إلى تطويره والإفادة منه لتقديم عروض مسرحية ذات منحى دلالي ، فـ" في روما كان الجست منفصلاً عن الإنشاد الكلامي . ممثلان يقومان وينفس الوقت في الأداء أحدهما يقوم بالتعبير من خلال الجست (الإيماء) فيما يقوم الآخر ، وفي نفس الوقت بالتعبير عن النص"⁽¹⁰⁾ . وهنا تبرز وظيفة (الجست) في أنه عالمة مفسرة للنص عبر الصور الحركية الدالة التي يبيثها جسد الممثل في أثناء أداءه الصامت المعبر ، ويمكن " وصف هذا الفن بأنه رقص تعبيري منفرد يحكي قصة ميثيولوجية ويصور موضوعاً قد يكون تراجيدياً إلى أقصى حد ، بمرافقة موسقيين وجوقة ومتعبين"⁽¹¹⁾ . وهو يحمل من الرموز والإشارات كماً من المخزون الحيادي للشخصيات التي يتم محاكاتها ، وتعد هذه الإشارات بمثابة منعطف باتجاه العلامة وخط شروع نحو علم الدالة . إن تطور الأداء المسرحي باتجاه الفعل الإيمائي على النحو الذي تم ذكره آنفاً ، هيأ أرضًا خصبة لظهور ما يسمى بـ(الكوميديا المرتجلة) التي تعتمد على (الجست التهكمي) ، فمع بداية عصر النهضة ، ظهرت في إيطاليا " الكوميديا المرتجلة ، وهي لون من الملهأ (...)" عُرِفَ بالمحاكاة الساخرة الصامتة ، أو فن التمثيل بحركات الجسد (ميم) ، وهي توليفة من مسرحيات هزلية صامتة ، سواء إغريقية أو رومانية .

ازدهرت وانتشرت ما بين 1550 و 1557⁽¹²⁾. وتكمّن وظيفة (الجست التهكمي) في هذا الشكل المسرحي في ما يبيّنه أداء الممثل من سخرية للأحداث والمواقف الاجتماعية الفجّة ، ويتبدى ذلك من خلال اللغة الجسدية الرمزية التي يستعملها الممثل (الهارلakan) أشاء العرض المسرحي الارتجالي ، ف(الهارلakan) " ساذج في الظاهر وساخر في الباطن ، لائق في اللباس والسلوك وممّوّه غرائزه الفطّة تحت ستار التهريج والبهلوانيات"⁽¹³⁾. وذلك من خلال ما بيّنه من إشارات حركية دالة ووضعيات جسدية معبرة .

أما فنون الشرق الأقصى فقد كانت حافلة بعناصر (الجست) ، اذ كانت ممثّلة في الجسد وتعبيراته المؤسلبة القائمة على (الرقص والإيماء) ، ومن هنا أكتسب (الجست) تسمية (الجست المؤسلب) ، إذ يتعدى هذا الفن الزينة الزخرفية في الأداء الى ما هو تعبيري دلالي يتجه نحو التجرييد ، فالممثل في هذا المسرح " كتلة من المشاعر والحركات تنتج مدلولات ورموز مجردة وغير مجردة يستنطقها العرض المسرحي"⁽¹⁴⁾ . من خلال الوضعيات الجسدية التي يتخذها الممثل في أثناء الأداء وحركته في الفضاء ، فيفي العرض المسرحي الهندي تكمّن وظيفة (الجست المؤسلب) في أنه يؤصل الموقف الاجتماعي الايجابي من التقاليد الطقوسية التي جُبِلَ عليها المجتمع الهندي ، إذ" يمثل الجسد في المسرح الهندي أداة مادية فاعلة تُعبّر ، سواء بِمُكمَلٍ لفظي أو بتفريدها ، عن مضامين التقاليد الطقوسية الدينية الهندية ، بحيث يتحول الجسد الى رمز مؤسلب لهذه المضامين ويندمج معها في عرض بصري يُحَفَّرُ خيال المتألق لخلق تصور دلالي لمعنى العرض البصري الذي تمتزج به عناصر العرض كافة لتعزيز أداء الجسد بحركاته الدالة الغالبة على اللغة اللفظية"⁽¹⁵⁾ . أما المسرح الصيني فقد امتاز باعتماده فلسفة خاصة قوامها الانعتاق من العالم المادي الدنيوي والرقي بالذات الإنسانية الى العالم الروحي المثالي حيث الصفاء والسكينة ، ولذا فقد آمن رواد هذا المسرح بأن" الفن ليس المظهر الخارجي ، بل بالأحرى الفكرة ، أو الروح الالهية الجوهرية التي يتحتم الكشف عنها باستخدام صحيح للأشكال الطبيعية"⁽¹⁶⁾ . وضمن هذا كانت وظيفة (الجست) هي الإشارة- عبر الأداء الرمزي المؤسلب- الى حقيقة العالم المثالي الذي يحاول الجسد الصيني الركون إليه ، ويبدو ذلك جلياً في (أوبرا بكين) التي اقتبست موضوعاتها من الأساطير والقصص الشعبية الصينية ، فقد كان على ممثل (أوبرا بكين) أن يعني ويؤدي الحركات الراقصة ، كما يلجأ الى الإيماءة والإشارة والحركة المعبرة⁽¹⁷⁾ . وتكمّن أهمية (بكين) في أن العروض فيها قائمة على (جست) مُفهَّس ، إذ " لعل هذا المسرح هو الوحيد الذي قيد في فهرس مُفصّل كل الحركات وكل الإشارات التي تشكل العبارات الجسدية الاصطلاحية الخاصة بكل دور وكل حالة ، فلأدنى الحركات أسم وقواعد ، من وضعية الأطراف الى سيماء الوجه ، من الإشارة بالأنامل الى تقلّب العينين"⁽¹⁸⁾ .

ويشاطر المسرح الياباني قرينه الصيني في توظيف (الجست) من حيث أن العروض المسرحية اليابانية كانت قائمة بالدرجة الأساس على الأداء الإيمائي المعبر ، هذا إن لم يكن المسرح الياباني أكثر حبكة من الصيني في استخدامه لسيماء الجسد ، ويمكن رصد ذلك في الأنواع المسرحية التي ترشحت من الفن المسرحي الياباني ، وهي: (النو) ، و (الكابوكي) فمن حيث الأول فهو" مسرح إيمائي- حركي

بالدرجة الأولى (...) يعتمد بنية أساسية ثابتة ، واحدة ، ويلترن نمطاً سريداً خاصاً ، فمع ثبات البنية وبساطة وعمق المضمون المتغير ، تتراجع سطوة الكلمة ، وال فعل المسرحي ، وينفتح المجال أمام عمل الصورة بما تحمله من نضمنيات لا نهاية ، فكل خطوة من قدم ، وكل إيماءة من يد ، تقاس وتنصم بعنابة كبيرة ، ومن ثم يتميز الممثل- هنا- بالحركات واللغات الوافرة مع الاتزان الفائق والتأم . فقد تعني الخطوة الواحدة رحلة كاملة ، ورفع اليد قد يعني البكاء ، وأدنى التفاتة من الرأس قد تعني نوعاً من الرفض والإنكار⁽¹⁹⁾. وعلى وفق هذه الرؤية يشكل (الجست المؤسلب) مادة الجسد في العرض المسرحي الياباني . أما (الكابوكي) ، فقد وصف بأنه مسرح "يلفه غشاء من الرقص ، وقد ينبع الرقص في مشهد عندما يبدأ الممثل فجأة بحكاية تفاصيل حدث مضى ، فيتمثل بالرقص الواقع مستعيناً بمرحية أو سيف أو قطعة من القماش"⁽²⁰⁾. بمعنى آخر أنَّ أسلوب القص في هذا المسرح قائماً على الحركات التعبيرية الراقصة التي تترجم اللغة المحكية إلى نص حركي إيمائي متسلسل الأحداث على وفق مبدأ (الجست المؤسلب) ، وضمن هذا يحظى أداء الممثل في مسرح (الكابوكي) بأهمية مزدوجة " فهو من ناحية يشكل الإطار العام للنشاط الحركي التعبيري ، وليس مجرد حيلة تزينة (...) ومن ناحية أخرى فهو نظام لغوي متكامل ، مركب من كمية لا بأس بها من الحركات والإشارات المعقدة والصعبة ، ولكنها مفهومة بالنسبة لجمهوره تماماً ، وهي لغة تتطلب استخداماً مختلفاً ، لا اعتيادياً ، لأعضاء الجسد ووظائفها المعتادة"⁽²¹⁾. وبناءً على ذلك يتخذ (الجست) في هذا المسرح وظيفة دلالية ذات محمولات ثقافية معقدة .

المبحث الثاني: الدلالة مفهومها وألياتها

شغل موضوع الدلالة كمفهوم واسع الانتشار أهمية كبيرة في الدراسات القديمة منها والحديثة ، وذلك لأهميتها في التعبير وإيصال المعنى ، فقد عُدَّت الدلالة بوصفها " العلاقة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) ، والمفهوم الذهني (المدلول) ، وتعتمد هذه الرابطة وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتنقى"⁽²²⁾. كما عُدَّت (الدلالة) أو ما أصطلح عليها أيضاً بـ(العلامة) مثيرةً أول من شأنه أن يؤسس- من خلال عملية الادراك الذهني- إلى مثير آخر عبر ما يسمى بالإيحاء ، وهذا الفهم يعد بمثابة معنىً آخرً للدلالة ، فهي " مثير- أي أنها مادة محسوسة - ترتبط صورتها المعنوية في ادراكنا بصورة مثير آخر تتحصر مهمته في الإيحاء تهيئةً للاتصال (...) كما هي الحال بالنسبة للغيموم المصنفة على البطاقات الارصادية في التلفزيون (...) فالعلامة ، على الدوام هي تلك الإشارة الدالة على إرادة إيصال معنى"⁽²³⁾. ويصفُ أهل اللغة علم الدلالة أو العلامة بأنه " فرع من فروع علم اللغة ، يدرس العلاقات بين الدال اللغوي ومدلوله ، ويدرس معاني الكلمات تاريخياً ، وتنوع المعاني وال العلاقات الدلالية بين الكلمات وما يترتب عليها من مجاز"⁽²⁴⁾. فعلم الدلالة يركز على دراسة اللغة من بين أنظمة الرموز الأخرى وذلك لما للغة من أهمية على اعتبارها وسيلة اتصال بين البشر فضلاً عن قدرتها في إيصال المعنى بشكل أوسع من غيرها ، وعلى وفق ذلك فقد وردت تعريفات عد

لعلم الدلالة ، من أهمها ، أن علم الدلالة هو ذلك " العلم الذي يدرس المعنى أو الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى" ⁽²⁵⁾ . وقد حظى علم (الدلالة) بدراسات عربية واسعة ، وقد ترشحت من هذه الدراسات أصناف للدلالة على وفق مجالات اشتغالها ، فعند الفلاسفة العرب ، ك(الفارابي) ، و (ابن سينا) ارتبط هذا العلم بالدلالة (اللفظية) ، ف" الدلالة بنظرهم تتناول اللفظة والأثر النفسي ، أي ما يسمى بالصور الذهنية والأمر الخارجي" ⁽²⁶⁾ . وقد صنف الفلاسفة العرب الدلالة إلى ثلاثة أصناف: (عقلية ، طبيعية ، وضعية) ، وقد ورد تفصيلها على النحو الآتي:- ⁽²⁷⁾ .

1. الدلالة العقلية: وهي تقتصر على دلالة الأثر في المؤثر، اذ يجد العقل علاقة بين الدال والمدلول كدلالة الدخان على النار ، ودلالة الرائحة الزكية على الزهرة الندية .

2. الدلالة الطبيعية: هي علاقة تصويرية بين الدال والمدلول ، وتنحصر أمثلة العرب على الظواهر البدنية ، والحالات النفسية التي تمر بالإنسان ، كدلالة الحمراء على الخجل ، ودلالة الصراخ على الألم ، وبشكل عام كل علاقة بين ما يدرك بالحس الباطني ، وما يدرك بالحواس الخارجية .

3. الدلالة الوضعية: تعرف بكونها اتفاقية ومتعارف عليها ، أي جعل أي شيء يدل على شيء آخر ، بحيث إذا فهم الأول فهم الثاني . مثال ذلك إشارات المرور الضوئية ، فهي بطبيعتها ألوان ثلاثة (أحمر، أصفر، أخضر) مجردة ، ولكن متعارف عليها بالاتفاق ، لأنها تحمل في طياتها مفردات تتبئه وإرشاد .

أما في الفكر الغربي فقد اقترب علم الدلالة بالعالم اللغوي (فيرديناند دي سوسيير) الذي اقترح (السيميولوجيا) أو (علم العالمة) ، وهو العلم " الذي يعني بدراسة وتحليل وتصنيف أنظمة العلامات برمتها ، بشرية كانت أم غير بشرية ، عضوية كانت أم آلية ، طبيعية كانت أم اصطلاحية في إطار الحقول المعرفية (اللغة والأدب ، والفنون ، والعلوم الاجتماعية...) ، وفي إطار الحياة الاجتماعية (المأكولات ، والملابس ، والمرور ، والليةقة ، والاتصال ، والطقوس ، والاحتفالات ، والألعاب الشعبية" ⁽²⁸⁾ . ويرى (سوسيير) أن العالمة اللغوية " كيان ثانوي المبني يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية . ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، الأول هو (الدال) ، أي الصورة الصوتية الحسية (لها علاقة بالحواس) التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة من الأصوات التي تلتقطها أذنه ، و تستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية ، أو فكرة أو مفهوماً (أكثر تجريدًا من الصورة الصوتية) هو (المدلول) ، وكلاهما (الدال والمدلول) ذو طبيعة نفسية يتحدان في دماغ الإنسان بأصوات التداعي (الإيحاء)" ⁽²⁹⁾ . وهذه البنية الثنائية مغلقة على نفسها ولا تحيل على شيء خارج نفسها في عالم الموجودات ، وللعلامة اللغوية حسب تعريف (دي سوسيير) صفة جوهرية هي: الطبيعة الاعتباطية ، فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية ، بمعنى أنها لا ترتبط بدافع وليس لها صلة طبيعية بالمدلول ⁽³⁰⁾ . وبمقتضى هذا الرأي ، فإن الدلالة لا تفصل عن إطار الاتصال ، وهي ذات أواصر قوية في تعميق معرفة الاتصال . فيما أختلف الفيلسوف الأمريكي (تشارلز ساندرز بيرس) - الذي يعود له الفضل أيضًا في تأسيس (السيميولوجيا) أو (علم

العلامة)- في تعريفه للعلامة عن (دي سوسيير) ، فإنْ كان الأخير قد استعمل الدلالة كمفهوم ثالثي المبني ، فإن (بيرس) قد استعملها كمفهوم ثلاثي المبني⁽³¹⁾. إذ قدم تعريفاً لـ(العلامة) بناءً على "توسيع نطاق فعاليتها خارج علم اللغة واعطاها تحديداً أشمل وأكثر عمومية ، بجعلها كياناً ثلاثي المبني يتكون من (المصورة) ، وتقابـل (الدال) عند سوسيـر ، و (المفسـرة) ، وتقابـل (المدلـول) عند سوسيـر ، و (الموضـوع) لا يوجد له مقابل عند سوسيـر. وقد ميـز (بيرس) نوعين من الموضـوعات ، الأول: هو الموضـوع الدينـاميـكي ، وهو الشـيء في عـالم المـوجـودـاتـ الذي تـحـيلـ إـلـيـهـ العـلـامـةـ وـتـحـاـولـ أـنـ تـمـثـلـهـ ، وـالـثـانـيـ: هو الموضـوعـ المـباـشـ ، وـيـشـكـلـ جـزـءـاـ مـنـ أـجـزـاءـ العـلـامـةـ وـعـنـصـراـ مـنـ عـنـاصـرـهاـ المـكـوـنـةـ"⁽³²⁾. ويمكن توضـيـحـ الكـيـانـ الـثـالـثـيـ الـمـبـنـيـ لـلـعـلـامـةـ بـالـشـكـلـ الـأـتـيـ:

المفـسـرة

الموضـوع

المصـورـة

وبعد التفـريـعـ الـثـالـثـيـ لـلـمـوضـوعـ منـ أـشـهـرـ التـفـريـعـاتـ التيـ تـحدـدـ أـنـوـاعـ الـعـلـامـاتـ منـ مـنـطـقـ العـلـاقـةـ القـائـمةـ بـيـنـ الصـورـةـ وـالـمـوضـوعـ (الـدـالـ وـالـمـشـارـ إـلـيـهـ) ، إذ يـصـنـفـ (بيرـسـ) العـلـامـةـ إـلـيـهـ"ـ (ـشـاهـدـ)ـ أوـ مـؤـشـرـ (ـIـnـd~x~)ـ ،ـ وـأـيـقـونـةـ (Icon)ـ أيـ صـورـةـ ،ـ وـرـمـزـ (Symbol)ـ ،ـ وـيـقـرـبـ النـقـيـمـ الـثـالـثـيـ لـلـعـلـامـةـ كـثـيـراـ مـنـ التـقـيـمـ الـثـالـثـيـ لـلـدـلـالـاتـ عـنـ الـعـربـ ،ـ الـوـضـعـيـةـ وـالـعـقـلـيـةـ وـالـطـبـيـعـيـةـ"⁽³³⁾.ـ وـيـمـكـنـ تـوـضـيـحـهاـ بـالـنـحـوـ الـأـتـيـ:-⁽³⁴⁾.

1. العـلـامـةـ الـايـقـونـيـةـ أوـ الـصـورـيـةـ:ـ وـهـيـ العـلـامـةـ التـيـ تـكـوـنـ فـيـهاـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الصـورـةـ (ـالـدـالـ)ـ وـالـمـوضـوعـ (ـالـمـشـارـ إـلـيـهـ)ـ عـلـاقـةـ تـشـابـهـ فـيـ المـقـامـ الـأـوـلـ مـثـلـ الصـورـةـ الـفـوـتـوـغـرـافـيـةـ ،ـ فـهـيـ وـرـقـةـ مـطـبـوعـةـ (ـصـورـةـ أـوـ دـالـ)ـ تـحـيلـ عـلـىـ شـخـصـ مـاـ (ـالـمـوضـوعـ أـوـ الـمـشـارـ إـلـيـهـ)ـ عـلـىـ وـفـقـ مـبـداـ التـشـابـهـ .

2. العـلـامـةـ الـمـؤـشـرـيـةـ:ـ وـهـيـ العـلـامـةـ التـيـ تـكـوـنـ فـيـهاـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الصـورـةـ (ـالـدـالـ)ـ وـالـمـوضـوعـ (ـالـمـشـارـ إـلـيـهـ)ـ عـلـاقـةـ سـبـبـيـةـ مـنـطـقـيـةـ ،ـ مـثـلـ اـرـتـبـاطـ الدـخـانـ بـالـنـارـ ،ـ أـوـ الـأـعـرـاضـ الـطـبـيـعـيـةـ التـيـ تـشـيرـ إـلـىـ وـجـودـ عـلـةـ عـنـ الـمـرـيـضـ .

3. العـلـامـةـ الـرـمـزـيـةـ:ـ وـهـيـ العـلـامـةـ التـيـ تـكـوـنـ فـيـهاـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الصـورـةـ (ـالـدـالـ)ـ وـالـمـوضـوعـ (ـالـمـشـارـ إـلـيـهـ)ـ عـلـاقـةـ اـعـتـبـاطـيـةـ (ـعـرـفـيـةـ)ـ مـحـضـةـ وـغـيرـ مـعـلـةـ ،ـ فـلـاـ يـوـجـدـ بـيـنـهـمـ تـشـابـهـ أـوـ صـلـةـ طـبـيـعـيـةـ ،ـ أـوـ عـلـاقـةـ تـجـاـوـرـ وـلـذـكـ يـطـلـقـ بـيرـسـ عـلـىـ هـذـاـ النـوـعـ مـنـ الـعـلـامـاتـ تـسـمـيـةـ (ـالـعـادـاتـ)ـ أـوـ (ـالـقـوـانـينـ)ـ ،ـ وـيـمـكـنـ القـوـلـ:ـ أـنـهـاـ تـجـلـيـاتـ لـلـرـمـزـ وـلـيـسـ الرـمـزـ نـفـسـهـ مـثـلـ اـرـتـبـاطـ الـحـمـامـةـ الـبـيـضـاءـ بـالـسـلـامـ ،ـ وـالـشـمـسـ بـالـحـرـيـةـ ،ـ وـصـوـتـ الـغـرـابـ بـالـشـوـءـ .

عـلـىـ وـفـقـ مـاـ تـقـدـمـ يـرـىـ الـبـاحـثـ أـنـ عـلـمـ الدـلـالـ هوـ عـلـمـ الـذـيـ يـهـتـمـ بـدـرـاسـةـ كـلـ مـاـ يـسـهـمـ فـيـ إـظـهـارـ الشـيـءـ إـلـىـ الـوـجـودـ فـيـ إـطـارـ مـنـ الـرـمـوزـ وـالـعـلـامـاتـ التـيـ تـكـوـنـ قـادـرـةـ عـلـىـ حـمـلـ الـمـعـنـىـ .

المـبـحـثـ الـثـالـثـ:ـ دـلـالـاتـ (ـجـسـتـ)ـ فـيـ الـمـسـرـحـ الـعـالـمـيـ

إنَّ مجيء عصر التنوير الذي أُعلن الثورة على (الكلاسيكية) ليضيف اتجاهًا مسرحيًا جديداً ينادي بـ(الدراما البرجوازية) ، قد أثر بشكل كبير على جميع المعطيات المسرحية ولا سيما التمثيل ، وبعد مؤلفو الدراما الالمان في ذلك العصر ، وفي مقدمتهم (جوتھولد لیسنجه) ، الزهرة الأخيرة للنهضة في أوروبا ، فهم أول من فجروا التجديد في التمثيل⁽³⁵⁾. وتشير الدراسات أنَّ (الجست) لم يُعَد كمصطلاح مسرحي إلَّا مع (ليسنجه) ، وذلك ضمن الرؤية الاصلاحية للدراما التي نادى بها في إطار (الدراما البرجوازية) ، التي قامت على أنقاض التراجيديا الكلاسيكية بعد أن عرفت الأخيرة انحداراً ملحوظاً في منتصف القرن الثامن عشر ، "فليسنجه دفع الدراما نحو الواقعية الاجتماعية ، وأكَّد على الجانب السيكولوجي ، وعلى طبيعة الأحساس والمشاعر للطبقات الاجتماعية ولا سيما الطبقة المتوسطة"⁽³⁶⁾. وضمن هذا المعنى اجترح (ليسنجه) مصطلح (الجست) أو (الغستوس) بوصف هذا الأخير يرتبط بالبعد الاجتماعي الذي يجسد الممثل في أثناء أدائه عبر الحركة المميزة التي تصور موقفاً اجتماعياً معيناً ، فـ "كلمة غستوس استخدمها المسرحي الالماني جوتھولد لسنجه (1729- 1781) منذ القرن الثامن عشر للتعبير عن الحركة المميزة أو الأسلوب الفردي أو الطابع المميز لاستخدام الجسد ، ومن ثم ، فإنَّ الكلمة عند لسنجه تقترب من المعنى الاجتماعي لوضعية الفرد بالنسبة لفرد الآخر"⁽³⁷⁾. وعلى وفق هذا الفهم يكتسب (الجست) دلالة فنية تتمثل بـ(الجست الاجتماعي) ، إذ يتم رصده من خلال الفعل الحركي المميز الذي يؤديه جسد الممثل كـ(DAL) يستدعي صوراً ذهنية (مدلولات) لدى المتنقي تتدلى في المواقف الاجتماعية التي يوحي بها الممثل عبر الحركة الإيمائية المعبرة .

وتؤدي نظرية المسرح الملحمي التي أرسى قواعدها الفكرية والفنية الكاتب والمخرج المسرحي الالماني (برتولد بريشت) ، دوراً كبيراً في بلورة دلالات (الجست) ، فهي بمثابة إشارة للدخول إلى عصر جديد في فهم الفن المسرحي بشكل عام وفن الممثل بشكل خاص ، وقد تجسد ذلك في الانتاج الغير على المستويين: النص والعرض الذي حقق من خلاله (بريشت) رؤية مركبة شاملة رسم بها ملامح استراتيجيةه الفنية ، مرتكزاً على مفاهيم أظهرها في تجاربه المسرحية ، منها: (التغريب، اللا يهام ، كسر الجدار الرابع ، الغستوس/الجست) ، وقد أسس منها ملامح منهجه الملحمي⁽³⁸⁾. إنَّ تحقق (التغريب) في مسرح (بريشت) مرتبطاً على نحو مباشر بـ(الجست الملحمي) الذي يقدمه جسد الممثل بوصفه عالمة دالة توشر موقفاً اجتماعياً ، إذ يقول: "إننا نسمّي المجال الذي تحدده المواقف المشغولة من مختلف الشخصيات خلال ارتباطها مع بعضها البعض بمجال منظومة الحركات المسرحية (جست) . إنَّ الأوضاع الجسمانية ونبرات الكلام والتمثيل الصامت (ميم) تتخذ بهذا التصرف قيمة اجتماعية"⁽³⁹⁾. وعلى وفق هذا المعنى يحمل (الجست الملحمي) في مسرح (بريشت) دلالة اجتماعية من شأنها أن تساعد المتنقي على اكتشاف أشكال جديدة من السلوك الاجتماعي عن طريق تقصي العوامل المسببة لها . ولكي يتحقق (الجست) غرضه التوعوي اجتماعياً يصفه دارسو المسرح الملحمي بأنه يتسم بالصدق والابتعاد قدر المستطاع عن الزيف الذي غالباً ما تتسنم به اللغة المنطقية ، وضمن هذا " تستند نظرية الغستوس إلى

الإيمان بأن الفعل وخاصة الفعل الحركي والإيمائي ، والإشاري ، أقل عرضة للتزييف عن اللغة (المنطقية) ولهذا يمكن أن يشكل قاعدة أصلح من اللغة ، لتأسيس وبناء الرسالة الإيديولوجية⁽⁴⁰⁾ . إن هذه الرؤية تترك هامشاً كبيراً لـ(الجست) بأن يُقدم في مسرح (بريشت) الملحمي بأشكال فنية أخرى ، كـ(الجست التعليمي) الذي يكون بالمحافظة على الهدف التعليمي للمسرحية ، ويمكن رؤيته على سبيل المثال في مسرحية (الرؤوس المدببة والرؤوس المستديرة) ، وذلك عندما يجلس المزارع الأجير (كالاس) وابنته (نانا) في المشهد الخاتمي على الأرض ويتناولان حساءهما عند أقدام نائب الملك وضيوفه الأغنياء . إنَّ تناول (كالاس) حساءه بوضاعة عند أقدام النبلاء والأقواء يبين ضعفه وتوطؤه المهيمن مع تقسيم البشر إلى أغنياء وفقراء ، ومن ثم ، فإنَّ (كالاس) المزارع الأجير الفقير محكوم ببطنه⁽⁴¹⁾ . إنَّ الدلالة التعليمية التي حملها هذا النوع من (الجست) تكشف عن موقف إيديولوجي متمثلًا بفكرة النظام الطبقي وتداعياته على الطبقة الفقيرة حيث المغالاة في التفرقة بين الغني والفقير ، وكانت وضعية الجلوس التي اتخذها الممثل عالمة واضحة على ذلك ، ضمن هذا يُعد "الجستوس أحد الوسائل الادائية المهمة التي ينطاط بها القيام بالدلالة على علاقة جسد المؤدي بالأجساد الأخرى سواء على الخشبة أو في الصالة حيث أنَّ ذلك الجسد لا يُقدم نفسه باعتبار أنه كامل في ذاته ، بل إنَّ الهوية التي اكتسبها تتبع من النظام الذي أعطاه مكانه في قلب مرونة العلاقات الاجتماعية⁽⁴²⁾ . وما تجدر الإشارة إليه إنَّ (الجست) في المسرح الملحمي لا يقتصر في دلالاته على تصوير حادثة معينة أو موقف اجتماعي معين ، بل يتعدى ذلك ليشمل الفكرة التي تقوم عليها مسرحية بأكملها ، فقد "يَتَّخِذُ الغستوس ، أو الإشارة الحركية الدالة صورة حادثة قصيرة في المسرحية ، مثل المشهد الذي يتعلم فيه (أوي) كيف يتصرف مثل (قيصر) ، لكنها قد تتجسد أيضًا في صورة مسرحية كاملة ، مثل مسرحية (حياة غاليلو) التي توضح لنا العلاقة بين التقدم العلمي وبين النزعة المحافظة في الدين والمجتمع والسياسة"⁽⁴³⁾ . وأمام العديد من أشكال "الغستوس" يميز بريشت بين الإيماءة الاجتماعية العارضة (...) وبين الإيماءة الأساسية التي هي سمة من أهم سمات العرض المسرحي ، باعتبارها هي التي تعطي شكلاً مكثفاً للفكرة أو للمعنى الفلسفى الذي ينطوي عليه العرض ، كما أنها هي التي تؤسس الدلالة الغير قابلة للتحوير أو التأويل ، ومن ثم فهي مفتاح العلاقة بين العرض المسرحي وجمهور المتفقين له⁽⁴⁴⁾ . فمثلاً عندما تعوض الأم على قطعة العملة في مسرحية (الأم شجاعة) التي أعطاها لها الشاري ، فهي تقوم بتعبير اجتماعي ، وهو سمة أساسية في المسرحية من شأنه أن يصور حب التاجر الأعمى للمال - غستوس التاجر - في ظل ظروف الحرب⁽⁴⁵⁾ . وعلى وفق ذلك يُعد (الجست) بحثاً "عن حركات غير مجانية تتجاوز طابعها الاتقافي والعفواني لتصبح حركات منسقة ذات مغزى اجتماعي عميق (...) يمنح معنى لحركة الممثل في بعدها الاجتماعي ، أي يؤطرها ضمن مرجعية اجتماعية"⁽⁴⁶⁾ . إنَّ سبر أغوار (الجست) في المسرح الملحمي يكشف لنا عن معنى آخر لهذا المفهوم يتخطى حدود الإيماءة والحركة ليصبح أداة كشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية القارئة التي تتحرك في فضاءها الشخصيات المسرحية ، فـ" (الغستوس) بالنسبة لبريشت ليس مجرد عنصر

كلامي أو حركي وإنما يدخل في صلب التكوين المسرحي ، وقد اعتبر بريشت أن كل مسرحية تحتوي على ما أطلق عليه اسم الغستوس الأساسي ، وهو مفهوم له علاقة بمعنى العمل المسرحي ككل لأنه يتجاوز دلالة الحركة والتصرف أو الحوار إلى ما هو نمط العلاقات الأساسية التي تنظم تصرفات الشخصية أو الشخصيات تجاه موضوع ما . ففي مسرحية الأم شجاعة يكون غستوس الحرب هو الغستوس الأساسي (...) فأفعال الأم شجاعة كأم وكتاجرة تتحصر بالغستوس الأساسي للمسرحية وهو الحرب"⁽⁴⁷⁾ . ويشير (برشت) إلى أن (الغستوس الأساسي) يمكن رصده من خلال عنوان المسرحية الذي يعد هو الآخر بمثابة (جست) أيضاً ، بوصفه حاملاً لعلامة لغوية يمكن تفسيرها ضمن مجريات الحدث ، إذ يعد " استعمال العناوين في المسرح إدماج لعناصر مشكلة في عناصر شكلية ، ولعله يقصد بدمج المُشكّل في الشكلي الجمع بين اللغوي وغير اللغوي ، فالمكون اللغوي سابق على المكون السينوغرافي الذي يحدده مصمم الخشبة . والعنوان المكتوب في العرض المسرحي انتقال العلامة اللغوية من بنية اللغة المُشكّلة سلفاً إلى بنية السينوغرافيا في الفضاء المسرحي"⁽⁴⁸⁾ . ومن ثم ، فإنَّ الجمع بين المُشكّل والشكلي ، وبين المكتوب والمُجسَّد هو تحقيق لرؤيه مفادها ربط الحدث بأصوله الاجتماعية بواسطة اللغة ، وقد كان هذا صلب مفهوم (الجست) ، فالعنوان يتضمن (الجست الأساسي) للحدث ، ويعد " عنوان مسرحية (الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة) 1934"⁽⁴⁹⁾ . من النماذج التي تُصرّح بهذا النوع من (الجست) بوصفه علامة لغوية دالة على التقسيم الطبقي .

ومما تجدر الإشارة إليه أن التقنيات المسرحية كان لها دوراً في تقوين (الجست) في المسرح الملحمي ، فلغرض ضمان عدم تزييف الخطاب الإيديولوجي عَدَ (برشت) للتقنيات مهاماً خاصة ، إذ " تتخذ المؤثرات التغريبية صوراً مختلفة ، مثل قطع استرسال الحدث عن طريق الإقحام المفاجئ لحدث آخر أو لاغنية أو مخالفة التقاليد الراسخة عن أنماط الشخصيات المسرحية وتسعي كل هذه المؤثرات في مجموعها وأيًّي كانت صورها إلى صرف انتباه المتفرج عن الشكل المسرحي وتركيزه على المضمون الأيديولوجي"⁽⁵⁰⁾ . وعلى وفق ذلك فقد " اقترح بريشت ربط الموسيقى بالجستوس (...) حيث تمتلك الموسيقى دلالة اجتماعية انطلاقاً من ذاتها ، وقد قدم بريشت نموذج موزارت في قطعه دون خوان التي عبر فيها عن سلوك الناس ومواقعهم الاجتماعية ، وبناءً عليه ، يسمح الجستوس بتوالد موسيقى حركية على الرغم من استحالة طبيعتها ، تسمح للممثل أن ييرز بعض الجيستوسات الأساسية في المسرحية "⁽⁵¹⁾ . ولكي تنسن الموسيقى بالطابع التغريبي الذي من شأنه أن يحافظ على المدلول الإيديولوجي لـ(الجست)" نرى أن الموسيقى تدرج تحت مفهوم مستجد في التعامل والاستخدام يلغى مفهوم المراقبة الدرامية ، إذ ينبغي أن تكون معاشرة للحدث والحالة الشعورية مرة ، وقد تعلق عليها تعليقاً ساخراً مرة أخرى (كما هو الحال في الأغاني الشعبية) ، وبذلك تمنع الاندماج ، فالموسيقى يجب (أن تكون مقتصرة وتهذيبية في نفس الوقت) . كما في مشهد الكرنفال عند (غاليلو) و (دائرة الطباشير القوقازية)"⁽⁵²⁾ . وضمن هذا " يعد الغستوس الأرضية التي يعتمدها الممثل في اشتغاله على الشخصية ، لأنَّه لا يلعب

دوراً في عملية الأداء فحسب ، بل على مستوى الموسيقى والاغاني أيضاً ، هذه الممارسة تشكل مجموعة غوستيسية داخل العرض المسرحي ، ومن ثم تشكل كل لوحة غستوسها الخاص ، يحملها الممثل كممارس اجتماعي⁽⁵³⁾ . وكذا الحال مع المنظر المسرحي الذي تعامل (بريشت) معه كأيقونة أو رمز من شأنه أن يبرر الوظيفة الاجتماعية التي يتبعها (الجست) ، إذ" يتتحول الى أماكن رمزية تعارض الايهام باستخدام مفهوم (الجست) الذي يلعب دوراً مهماً داخل المشهد ، فقد يعمد برشت الى وضع خارطة لـحدى العواصم التي يجري فيها الحدث بدلاً من أن يقدم شريحة لتلك العاصمة ، وبهذا تصبح الخارطة هي (الجست) أو الإشارة ، وقد تشير أحياناً في عنوانها الى البيئة والزمان التغريبيين أيضاً⁽⁵⁴⁾ . مما تقدم يمكن القول أن (الجست) في مسرح (بريشت) هو الإشارات الحركية الدالة التي تحدد موقفاً ناقداً غير مألفاً يثير المسائلة والتأمل ، ويشكل جسد الممثل بوصفه العنصر المُجسّد والمنتج لهذه الحركية في المسرح الملحمي محوراً رئيساً تتنظم في إطاره هذه الإشارات بمستويات معرفية ذات مهارات واعية ، تتلاعماً ومنهج العرض وأدواته بدءاً من الجسد وصولاً الى استعمال الموسيقى والديكور والأدوات المسرحية الأخرى .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. يتجلّ (الجست الادائي) في فن التعبير الصامت ، ويندرج ضمنه (الإيماء) و (الرقص الدرامي) ، ويرتبط كلاهما بوظيفة القص اللفظي الذي يحكي حوادث معينة عبر لغة الجسد .
2. يعتمد (الجست التهكمي) أسلوب المحاكاة الساخرة المفعم بالإيماء الهزلي القائم على النقد الاجتماعي .
3. يتمثل (الجست المؤسلب) في أيقونة جسدية أو رمز حركي دال يشير الى معنى معين تؤديه الشخصيات المسرحية .
4. يترشح (الجست الاجتماعي) من الحركة المميزة لاستخدام الجسد التي تكتسب دلالة اجتماعية لوضعية الفرد بالنسبة للفرد الآخر .
5. يُعرَّف (الجست الملحمي) بال المجال الحركي الدال- منظومة الحركات المسرحية- الذي تحدده المواقف المشغولة من مختلف الشخصيات خلال ارتباطها مع بعضها البعض .
6. يتمثل (الجست الملحمي) في كل حركة جسدية للممثل ، أو إيماءة بالوجه ، أو إشارة باليد ، أو حتى طريقة سلوك معينة ، أو إيماءات جماعية مميزة ، أو إشارة حركية جماعية ذات دلالة تكشف عن توجّه الشخصية الاجتماعية وعلاقتها بالآخر .
7. يتذبذب (الجست التعليمي) من الإيماءة الجسدية أو الإشارة الحركية علامة دالة على موقف ايديولوجي ، فكرة (الصراع الطبقي) .

8. ترتبط دلالة (الجست الأساسي) بنمط العلاقات التي تُنظم تصرفات الشخصيات تجاه موضوع ما ضمن أفعال ايمائية فردية مميزة ، أو تشكيلات جماعية محددة ، أو توزيع شامل للإيماءات الصادرة من جميع ممثلي العرض .

9. يمثل (جست العنوان) دالاً لغوياً يتم تفسيره من خلال انتقال العالمة اللغوية من بنية اللغة المُشكّلة إلى بنية السينوغرافيا في الفضاء المسرحي ، الذي يعد الممثل- بوصفه عالمة- جزءاً منها .

10. تؤدي التقنيات دوراً دالياً يسهم في توضيح المغزى الايديولوجي ، وينتحق ذلك من خلال (جست الموسيقى) التغريبية: (الموسيقى الساخرة ، الأغاني الشعبية) . و (جست المنظر) المسرحي- الأيقونة- الذي يعارض مبدأ الایهام ، ك(الخارطة) التي تدل على مكان الحدث .

الدراسات السابقة:

بعد إطلاع الباحث على الدراسات السابقة والرسائل والأطروحتات والأدبيات المتعلقة بالدراسة الحالية ، لم يجد أية دراسة مقاربة أو مماثلة لموضوعه بحثه فيما يخص (الجست ودلاته في العرض المسرحي العراقي)

الفصل الثالث (الإطار الإجرائي)

أولاً: عينة البحث

شملت عينة البحث عرض مسرحية (أحلام كارتون) للمؤلف (كريم شغيدل) ، والمخرج (كاظم النصار) ، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية واتخاذها نموذجاً في التحليل وذلك للمسوغات الآتية:-

1. حفل العرض المسرحي بدلالات متنوعة ل(الجست) أتاحت فرصة كبيرة لخوض عملية التحليل بفعالية .

2. توفر قرص (cd) وفولدر العرض وقد مكّن ذلك الباحث من مشاهدة العرض بدقة عالية .

ثانياً: أداة البحث

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة في تحليل العينة .

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة تبعاً لما تمليه عليهما طبيعة البحث الحالي .

رابعاً: تحليل العينة: مسرحية (أحلام كارتون) *⁽⁵⁵⁾.

تأليف: كريم شغيدل وآخر كاظم النصار *⁽⁵⁶⁾.

مدة العرض : 85 دقيقة

حكاية المسرحية

تدور أحداث المسرحية على متن طائرة ، يستقلها أربعة أشخاص - ثلاثة رجال وامرأة- وهم (رجل الدين) و (المثقف) و (الجندي) و (المطربة) . يختلفون هؤلاء في أفكارهم وتوجهاتهم وميولهم ورغباتهم ، إلا أنهم يجتمعون في هدف واحد هو تحقيق (حلم الحرية) ، حيث السفر خارج البلد والتحرر من رقة العنف والاضطهاد الذي كابدوه سنين طوال ، والانعتاق من أسر الحياة القاسية التي أثقلت كواهلهم حيث لا أحالم على أرض الوطن ، إلا أنَّ هذا (الحلم) يختلف من شخص لآخر ، فـ (المطربة) تسعى إلى تحقيق أحالمها خارج بلدها حيث لا فرصة لها بذلك داخل البلد نتيجة التقويض المجتمعي وسلطة الأعراف التي تحول دون تحقيق طموحاتها ، و (المثقف) يتوجه الخلاص من سلطة القمع الفكري داخل البلد ، وهو لذلك يسعى للسفر بحثاً عن وجوده ، و (الجندي) يحلم بالهروب من نوازعه النفسية التي تطارده إثر الحروب الطويلة التي استنزفت حياته باللا جدوى ، وهو لذلك يسعى للخلاص من الموت والدمار إلى حيث السلام والطمأنينة ، و (رجل الدين) يحلم بالانعتاق من دكتاتورية النظام السياسي ، حيث المداهمات والاعتقالات والتعذيب في السجون . وتكشف لنا الحكاية بعد سلسلة من الأحداث الطويلة التي تدور على متن الطائرة ، أنها لم تقلع أساساً ولا زالت في المطار ، ويتمن الإعلان عن تأجيل الرحلة إلى إشعار آخر ، وتبقى أحلام هؤلاء في محس الخيال .

تحليل العرض

قدم عرض (أحلام كارتون) قراءة سيمائية مشتركة للمأزق السياسي والثقافي العراقي في إطار (كوميديا سوداء) تحاكي علامات التشكيل السياسي في خضم الصراعات العرقية والطائفية ، وأثر هذا التشكيل على الحياة الثقافية للمجتمع العراقي ، منطلاقاً من مرحلة ما بعد التغيير حيث سقوط النظام الدكتاتوري عام (2003م) ، مروراً بالتغييرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتهاكة التي صار إليها الواقع العراقي المعاصر ، وضمن هذا جاء العرض المسرحي مشحوناً بالعلامات الجسدية والإشارات الحركية (الجست) التي تحمل من الدلالات ما يعبر عن رؤية الشارع العراقي ونظرته اتجاه الواقع المعاش ، ويمكن تلمس ذلك بدءاً في (مشهد المطار) الذي يصور الصراعات السياسية على كرسي الحكم بعد سقوط النظام ، وقد تجسد ذلك في لوحة تصنيف الحقائب ، فهذه الأخيرة تعامل معها المخرج كـ (أيقونات) ترمز كلًّ منها إلى جهة سياسية معينة ، وقد أشرت هذه اللوحة (جستاً سياسياً) ذو طابع ملحمي ، إذ استعمل الممثلون أداءً حركياً/إيمائياً دالاً ارتبط على نحو مباشر بقضايا الاصلاح متذين من النقد السياسي هدفاً لهم ، وذلك من خلال الوضعيات المميزة التي اتخذتها الشخصيات الأربع لحظة تصنيف الحقائب ، إذ يقوم (رجل الدين) بوضع حقيبته في المقدمة ، ثم يلتفت بحركة إيمائية (جست) إلى (المرأة) وهو يشير إلى المسَبَحة التي كانت بيده- كأيقونة ترمز إلى السلطة الدينية- وقد أعطت هذه الحركة الرمزية إشارة بأنَّ أولوية الحكم ينبغي أن تكون لرجال الدين ، فيما سارعت (المرأة) بأسلوب حركي مميز (جست) إلى وضع حقيبتها مباشرةً بعد حقيبة (رجل الدين) ، وهي دلالة رمزية على تحريض دور المرأة في الساحة السياسية ، وتلت بذلك حقيبة (المثقف) بوصف الأخير يمثل حالة التراجع الفكري والثقافي في

خضم الصراعات السياسية ، الأمر الذي أثار حفيظة (الجندي) - الذي يدلُّ هنا على التاريخ الوطني العراقي للبلد- مما دفعه إلى إعادة ترتيب الحقائب من جديد دون المساس بحقيقة (رجل الدين) ، إذ يقوم بحركة جسدية (جست) ، تدلُّ على الرغبة في التحرر من الاستعباد الذي طال حياته في عهد النظام الدكتاتوري السابق ، بوضع حقيقته في المرتبة الثانية ، وحقيقة (المتفق) في المرتبة الثالثة ، وحقيقة (المرأة) في المرتبة الرابعة ، الأمر الذي أثار حفيظة (المتفق) أيضاً ، مما دفعه إلى إعادة ترتيب الحقائب لتكون حقيقته في المرتبة الثانية ، بعد حقيقة (رجل الدين) ، وفق أداء حركي إيمائي (جست) يعطي صورة ذهنية للانحسار الذي طال الفكر والثقافة في مرحلة ما قبل التغيير، ومن ثم ، لابد إعطاء الأولوية لهذه المنظومة المُضطهدة ، مما دفع الجميع إلى الاقتتال ونشوب الصراع الذي انتهى بقوع جرس قاعة الانتظار حيث الإعلان عن بداية الرحلة . وتنظر دلالة أخرى لـ(الجست السياسي) تمثلت في مشهد التقليد الإيمائي لوسام الشجاعة الذي يمارس فيه (رجل الدين) دور القائد ، إذ يقوم في أثناء تقليله وسام الشجاعة لـ(الجندي) باتخاذ وضعية مميزة (جست القائد) ، توحى للمتلقى ذهنياً بالعودة إلى عهد ما قبل سقوط النظام الدكتاتوري حيث السلطة المستبدة والاستعباد الذي طال الجندي العراقي آنذاك ، ومما يلفت الانتباه إليه أنَّ وسام الشجاعة الذي قُلَّده (رجل الدين) لـ(الجندي) هو المسبحة التي كانت بيده ، وهذه (الإيقونة) تؤشر دلالة مفادها أن السلطة هي ذات السلطة مع فارق الثوب الذي ترتديه والفكر الذي تحمله .

إنَّ تتمامي خط الفعل الدرامي في المسرحية وتصاعد حدة الصراع بين الشخصيات الأربع ، سمح بتوجيهه أفعال الشخصيات بالاشتغال على دلالة أخرى لـ(الجست) تمثلت بـ(الجست التعليمي) ذو الطابع الملحمي ، ويمكن رصد ذلك في المشهد الذي يتتصاعد فيه الصراع بين (الجندي) و (رجل الدين) ، إذ يقوم كل منهما باستعراض تاريخه السياسي والعسكري في حوار حاد كاد أن ينتهي بثورة أحدهم على الآخر، غير أن تدخل (المرأة) بينهم أفضى إلى تخفيف حدة الصراع ومن ثم إنهائه ، ويكمِّن (الجست التعليمي) هنا في دور (المرأة) التي تخرج - في هذا المشهد- عن كونها (مطربة) إلى كونها ممثلة عن الشعب الذي يرزح تحت وطأة الصراعات الطبقية ، ففي الوقت الذي يشتَد فيه الصراع بين (الجندي) الذي يمثل هنا قوة عسكرية ، و (رجل الدين) المتشدد الذي يمثل قوة سياسية ، تبدأ (المرأة) بالصرخ والدعوة إلى لغة التفاهم ، إلا أن (الجندي) يقوم بوضع يده على فم (المرأة) بإشارة حركية دالة على قوة النظام العسكري وقدرته الكبيرة في إخماد أية ثورة شعبية يمكن أن تقوم ضد السلطة الحاكمة ، وهنا تتحول ثورة (المرأة) اللغوية المسموعة إلى ثورة حركية صامتة تكشف- عبر الإشارات الحركية الدالة- عن موقف ايديولوجي يؤشر صورة ذهنية لدى المتلقى قائمة على فكرة الصراع الطبقي ، وما ينطوي عليه من عنف واستغلال واستعباد من قبل الطبقة الحاكمة اتجاه الطبقة الفقيرة .

ومن دلالات (الجست) الأخرى التي حفل بها العرض ، دلالة (الجست الاجتماعي) ، فقد تجلَّى هذا (الجست) في اللوحة الثانية التي يصور فيها المخرج شخصياته الأربع وكأنهم رموزاً دالة لشريحة المجتمع

التي تخلت عن أقدس ما تملك من أجل العبور الى الضفة الأخرى حيث السفر الى عالم الأحلام ، وقد جسد الممثلون ذلك بوضعيات جسدية اكتسبت دلالات ذات قيمة اجتماعية ، ولا سيما لحظة دخولهم جهاز (السونار) ، إذ يقوم (الجندى)- بعد أن يؤشر جرس السونار بأنه يحمل شيئاً ينبغي التخلص منه- بخلع الطاقية (الببرية) العسكرية ورميها في الحاوية بحركة ايمائية مميزة (جست) ، إذ تؤشر (الببرية) أيقونة ترمز الى الماضي المؤلم الذي عاشه الجندي العراقي في مرحلة ما قبل التغيير، كذلك الأمر مع (المطرية) التي تخلت عن زينتها ك(أيقونة) ترمز الى (الشرف) لقاء الحصول على فرصة السفر وتحقيق الأحلام الموعودة ، إذ تؤدي حركة مميزة لحظة خلع الأقراط تترك على وجهها إيماءة توحى بدلالة الألم والوجع الذي تسبّبَه هذا الفعل ، وكذا الحال مع (المتفق) الذي يجره جهاز (السونار) التخلص عن كتابه الذي كان يحمله ، إذ يقوم بوضعية مميزة (جست) تمثلت برمي الكتاب في الحاوية على نحو يوحى به أنه مُكْرَه على ذلك ، وهو دلالة على انحسار الفكر والثقافة في عصر بات فيه الجهل المُكْرَه جواز المرور الى عالم الحرية ، وكذا الأمر أيضاً مع (رجل الدين) الذي يقوم من خلال (إشارة حركية دالة) ، بالتخلي عن (المسبحة) و (اللحية) ورميَهما في الحاوية ، وكانت تلك الإشارة الحركية دلالة على التخلص عن القيم الدينية والثوابت التي يحتمل إليها الإنسان إذا ما أُكْرِه على المقايسة بالحرية .

ولم تركن دلالات (الجست) عند حدود هذه الرؤية ، بل تناولت ايديولوجيات من شأنها الإطاحة بالشريعة الدينية الحقة والقيم الأخلاقية السامية ، كأيديولوجيا (جهاد النكاح) التي وجدت لها ، في خضم الغزو الفكري للعراق ولا سيما في السنوات الأخيرة ، أرضاً خصبة أسهمت في ترويج مثل هذه الأفكار وانتشارها ، ويمكن تلمس ذلك في (الجست التهكمي) ذو الدلالة الساخرة ، الذي استعمله المخرج بهدف نقد مفاسد المجتمع والدعوة الى التغيير ، وقد تجلَّ ذلك في مشهد النكاح الذي جسده (رجل الدين) ذو النزعة المتطرفة مع (المطرية) بعد اقناعها بأن هذا الزواج هو شرعي وجزاؤه الجنة لا محالة ، وقد اتخذت الممثلة في هذا المشهد - بعد تحقق فعل النكاح- وضعيات جسدية ذات دلالة توحى بالعودة الى الحالة البدائية للإنسان ، كالهلوسة الممزوجة بوضعيات الخوف والألم ، ولا سيما في اللحظة التي كانت تنتظر فيها الى منطقة الرحم وفق (وضعية مميزة) تؤشر دلالة على فعل الاغتصاب ، ولتعزيز الدلالة الرمزية لهذا (الجست) فقد اشتركت الشخصيات الأخرى (الجندى) و (المتفق) في تهويل الحدث ، وفق إيماءات وإشارات وتنوييعات صوتية صادمة توحى بـ(الانحسار) و (التفويض) و (انعدام الرؤية الإنسانية) حيث العودة الى العالم البدائي ، فيما أصبح (رجل الدين) من خلال اتخاذِه وضعية مميزة (جست) ، عالمة دالة على (المدنس) ، ولا سيما لحظة ظهوره على المسرح وهو نصف عاري ، ويتصرف بطريقة بلهاء تؤشر صورة ذهنية للنمط البدائي .

إنَّ تسلُّط الضوء على المفاسد الفكرية التي تسلَّلت الى المجتمع العراقي من الخارج أتاح الفرصة للخروج بالتوقف عند مرجعيات هذه المفاسد والأرضية التي نبتت عليها ، ولا سيما المنظومة (الإرهابية) وأفكارها المتحللة التي تكفلت بتصديرها الى الشعوب التي تقع تحت سطوطها ، ولإشارة الى فكرة الإرهاب

في هذا العرض ، فقد استعمل المخرج أسلوباً حركياً مميزاً أناط مهمة أداءه إلى (رجل الدين) المتشدد ، وقد مارس الأخير في تجسيده هذه الفكرة (الجست المؤسلب) ، ولا سيما في مشهد وصف (أفغانستان) وحياة الإرهاب فيها ، ففي هذا المشهد يتخذ (رجل الدين) حركة جامدة (مؤسلبة) تعطي دلالة رمزية لوضعية الرجل الافغاني ذو النزعة الإرهابية و موقفه من الشعوب الأخرى ، إذ يجلس على ركبتيه بوضعية مميزة ويغطي رأسه ووجهه بقطعة قماش سوداء ، ويفتح ذراعيه ويفصل يديه مشيراً بحركة موحية إلى الرغبة الجامحة للقتل والموت والدمار ، ويمكن أن نسمى هذا الفعل المؤسلب بـ(جست الإرهاب) ، ولإثراء دلالة هذا (الجست) قدم المخرج في لوحتين متتاليتين متوازية تاريخية للنظام الدكتاتوري في العراق باختلاف الحقب الزمنية التي عاشها المجتمع العراقي المعاصر ، وقد تبدلت هاتان اللوحتان بأسلوب حركي مميز يؤشر (جستاً تعليمياً) ذا طابع ملحمي يطرح موقفاً ايديولوجيًّا مؤسساً على فكرة الطبقية ، ويمكن رصد ذلك في مشهد التحقيق الذي يتناوب عليه (المتفق) و (رجل الدين) بشكل تعاقبي ، إذ تظهر الشخصيتان في وضعيتين مميزتين: الوضعية الأولى يتخذ فيها (رجل الدين) وضع أشبه بالسجود بالقرب من قدم (المتفق) ويقوم بتقبيل حذاءه ، بينما يأخذ (المتفق) وضع الوقوف على نحو أشبه بالرجل المُتسلط ، أما الوضعية الثانية يتخذ فيها (رجل الدين) حركة الابطاح الكامل على الأرض فيما يقوم (المتفق) بوضع قدمه على ظهره ، ثم يأتي دور (رجل الدين) ليصبح علامة دالة على عبئية السلطة القهيرية في قمع الثقافة والفكر الذي تمثل شخصية (المتفق) الرمز الدال له ، إذ يؤدي (المتفق) ذات الدور الذي قام به (رجل الدين) في اللوحة السابقة ، وتعد هاتان الوضعيتان بمثابة (إشارة) أو (رمز) يدل على سطوة الطبقة الحاكمة ووسط نفوذها على عامة الشعب بما في ذلك الطبقة الفقيرة ، وهي صورة ذهنية مختزلة من الذاكرة الجمعية المتراكمة في ذهن المتفق ، وقد تم بثها بصورة درامية مشفرة لغرض محكمتها واتخاذ موقفاً ناقداً منها . ولا شك أنَّ استعمال المخرج التقنيات التغريبية كان له دوراً كبيراً في تعزيز دلالات (الجست) في مشهد الحقير ، وقد تجلى ذلك في توظيفه لـ(الكراسي) ذات اللون الأحمر ، كـ(أيقونة) ترمز إلى دمودية الحاكم ، وكانت وظيفتها هو صرف انتباه المتفق عن الشكل المسرحي ليركز على المضمون الایديولوجي لمشاهد التحقيق ، وكذا الأمر مع المؤثرات السمعية (الموسيقى والأغاني) التي بُثت مباشرة بعد الانتهاء من مشهد التحقيق لكلا الطرفين ، وتنصيب (رجل الدين) كسلطة تشريعية ، و (الجندي) سلطة عسكرية تتنفيذية ، وصدور حكم الإعدام على الرجل (المتفق) الذي تم التحقيق معه ، وقد جاءت الموسيقى معارضة لمفهوم الحدث الدرامي والحالة الشعورية ، وفي الوقت الذي يبدأ فيه (الجندي) بإلقاء مادة حكم الإعدام على الرجل (المتفق) تُثبَّت موسيقى شعبية ساخرة ممزوجة برقصة تهكمية ، مع (هلاهل) عراقية أسفرت عن رؤية مفادها أن جميع هذه الشرائح قد اشتركت في وأد الفكر والثقافة .

إنَّ النسق الدلالي الذي حكم هذا العرض بكل ما حمله من (أيقونات) و (رموز) و (إشارات) حركية دالة يؤشر في مضمونه (جست أساسي) ، هو (جست الحرية) الذي ينطوي دلالة الحركة الفردية

والتصرف والحوار الى ما هو نمط العلاقات التي تنظم تصرفات الشخصيات تجاه موضوع (الحرية) ، وقد أشار إليه المخرج في المشهد الأول وفي المشهد الختامي ، ففي المشهد الأول الذي يتم فيه فحص الشخصيات الأربع في السونار لغرض العبور الى ضفة (الحرية) حيث الأحلام المنتظرة ، والذي يتم من قبل شخصية صامدة تبرز بين الحين والآخر ك(أيقونة) ترمز الى السلطة الفوقية ، سلطة الآخر (الغربي) الذي يتحكم بمصائر الشعوب ، تحاول الشخصيات الأربع - بأداء إيمائي وإشارات حركية دالة- العبور من خلال جهاز السونار الذي يتحول رمياً الى منطقة حدودية ، بينما تقف الشخصية الصامدة خلف جهاز السونار لتحول دون ذلك ، وكذا الحال في المشهد الختامي ، ففي هذا المشهد يتم الإعلان عن تأجيل الرحلة الى إشعار آخر، فتأخذ الشخصيات الأربع (تشكيلًا جماعياً محدداً) مع توزيع شامل ل(الإيماءات) الصادرة من جميع الممثلين حيث ترفع الحقائب على الرؤوس ، ويتجه الجميع الى بوابة الحدود حيث (الحرية) ، بينما تقف ذات الشخصية الصامدة خلف جهاز (السونار) حائلاً دون تحقيق ذلك ، ويمكن أن نتلمس من خلال (الجست الأساسي) صيغة أخرى لـ(الجست) تدرج تحت مسمى (جست العنوان) ، إذ يعد عنوان مسرحية (أحلام كارتون) بمثابة حاملاً لعلامة لغوية يمكن تفسيرها ضمن مجريات الحدث عبر انتقال العلامة اللغوية من بنية اللغة المشكّلة سلفاً الى بنية السينوغرافيّة التي أصبح الممثل في هذا العرض جزءاً منها ، وقد أفسح التركيب البصري للعرض ضمن التشكيلات الحركية (الجست) المميزة للممثلين عن المضمون الفكري الذي يحمله عنوان المسرحية حيث أحلام الحرية الداعية الى الانعتاق من أسر الحروب والانقسامات السياسية التي أنهكت كل شرائح المجتمع ، ويمكن رصد ذلك في المشهد الختامي الذي يُعلن فيه عن تأجيل الرحلة ، إذ يتوجه جميع الممثلين- في تشكيلة حركية مميزة (جست)- الى مقدمة المسرح ويبداً الجميع باتخاذ حركة رفع اليد مع الإشارة بالسبابات الى الفضاء دلالة على الرغبة في التطلع الى (الحرية) التي أصبحت ضمن هذا (الجست) مجرد خيالات عصية التتحقق على أرض الوطن .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات):

أولاً: النتائج

1. طرح (الجست السياسي) في العرض المسرحي قراءة سيامية للمأزق السياسي والثقافي العراقي في إطار (كوميديا سوداء) تحاكي علامات التشكيل السياسي في خضم الصراعات الطائفية والعرقية .
2. أحال (الجست التهكمي) جسد الممثلين: (رجل الدين) و (المُطربة) ، في مشهد (النكاح) ، الى (أيقونة) مثّلت علامة فارقة في المجتمع المعاصر تجلّت في العُري الفكري للمجتمعات المتمدنة في ظل التطور الديني-الثقافي الإنساني باتجاه السامي والرفيع .
3. أفردت الوضعية المميزة التي اتخذتها شخصية (رجل الدين) في مشهد تصوير (الأفغان) مركزية لـ(الجست المؤسلب) ، أصبح الممثل بموجبه رمزاً (دالاً) للإرهاب .

4. كشف الأداء الحركي الصامت لـ(المرأة) عن موقف ايديولوجي أشَّر عالمة دالة على فكرة الصراع الطبقي ، وهو ما يندرج تحت مُسمى (الجست التعليمي) .
5. تفرد الشخصيات الأربع: (رجل الدين ، المثقف ، الجندي ، المطربة) ، بنظامٍ حركيًّا (دالٌّ) ، وجَّهَ تصرفاتها نحو تيمة (الحرية) التي اخترلها الكاتب بـ(الجست الأساسي) .
6. مثلت الايقونات التشكيلية: (الحائقـ . الكراـسي . جهاـز السونـار . المـسبـحة . اللـحـيـة . الأـقـرـاط . القـبـعـة . العـسـكـرـية . الكـاتـب) ، والـمـؤـثـرات . السـمعـيـة: (الـمـوـسـيـقـي . السـاخـرـة . الأـغـانـي . الشـعـبـيـة) ، متلازمة فكرية لـدلالـات (الـجـست) التي شـيدـتـ عـلـيـهاـ العـرـضـ المـسـرـحـيـ منـظـومـتهـ العـلـامـاتـيـةـ .
7. أـفـصـحـ التـرـكـيبـ الـبـصـرـيـ لـالـعـرـضـ المـسـرـحـيـ عنـ (جـستـ العـنـوانـ) ، بـوـصـفـهـ حـامـلاـ لـعـلـامـةـ لـغـوـيـةـ يمكنـ تـقـسـيرـهاـ ضـمـنـ تـيـمـةـ المـسـرـحـيـةـ الـتـيـ تـتـوـسـلـ التـحـرـرـ مـنـ سـلـطـةـ الـآـخـرـ .

ثانياً: الاستنتاجات

1. تتوَّعـتـ دـلـالـاتـ (الـجـستـ)ـ فـيـ العـرـضـ المـسـرـحـيـ تـبـعـاـ لـتـنـوـعـ أـنـسـاقـ التـقـافـةـ ،ـ فـتـارـةـ تـتـوـسـلـ مـوـقـفـاـ اـيـديـولـوـجـيـاـ يـتـنـطـلـبـ النـقـدـ وـالـإـصـلـاحـ وـفـقـ إـشـارـاتـ حـرـكـيـةـ دـالـةـ ،ـ وـتـارـةـ أـخـرـىـ تـؤـشـرـ مـوـقـفـاـ اـجـتمـاعـيـاـ ضـمـنـ نـسـقـ حـرـكـيـ إـيمـائـيـ يـمـثـلـ (الـإـنـسـانـ/ـالـمـجـتمـعـ)ـ الدـالـ الرـمـزـيـ لـهـ .
2. تـجـاـوـزـ (الـجـستـ)ـ فـيـ العـرـضـ المـسـرـحـيـ أـسـلـوبـ التـعـبـيرـ عـنـ الـحـاجـاتـ الـفـيـسـيـولـوـجـيـةـ فـيـ ظـلـ غـيـابـ الـلـغـةـ الـمـحـكـيـةـ ،ـ إـلـىـ كـوـنـهـ أـسـلـوبـاـ فـيـ التـعـبـيرـ عـنـ مـفـاسـدـ الـحـيـاةـ بـكـلـ مـظـاهـرـهـاـ حـيـثـ الـدـعـوـةـ إـلـىـ التـغـيـيرـ .
3. تـمـكـنـ العـرـضـ المـسـرـحـيـ عـلـىـ تـطـوـيـعـ (الـجـستـ)ـ دـلـالـيـاـ مـنـ كـوـنـهـ وـقـفـ عـلـىـ (الـإـشـارـةـ الـحـرـكـيـةـ الدـالـةـ)ـ ،ـ إـلـىـ نـمـطـ مـنـ الـعـلـاقـاتـ الـأـسـاسـيـةـ الـتـيـ تـنـظـمـ تـصـرـفـاتـ الـشـخـصـيـاتـ تـجـاهـ مـوـضـوـعـ مـاـ .ـ أـوـ كـوـنـهـ حـامـلـ لـعـلـامـةـ لـغـوـيـةـ يمكنـ تـقـسـيرـهاـ ضـمـنـ مـجـرـيـاتـ الـحـدـثـ عـبـرـ حـرـكـاتـ إـيمـائـيـةـ دـالـةـ .
4. رـغـمـ التـبـاـيـنـ الـمـحـضـ فـيـ أـسـلـوبـ تـقـدـيمـ الـعـرـضـ المـسـرـحـيـ بـيـنـ السـرـدـ الـلـغـوـيـ ،ـ وـالـإـيمـاءـ ،ـ إـلـاـ أـنـ الـوـظـيـفـةـ الـأـسـاسـيـةـ الـتـيـ اـشـتـغـلـ عـلـيـهـاـ (الـجـستـ)ـ لـمـ تـخـرـجـ عـنـ كـوـنـهـ صـورـةـ مـُصـغـرـةـ عـنـ نـمـطـ الـحـيـاةـ الـاجـتمـاعـيـةـ فـيـ إـطـارـ رـمـزـيـ مـتـقـلـ بـإـشـارـاتـ الـحـرـكـيـةـ الدـالـةـ .

الهـوـامـشـ

1. يـنـظـرـ: فـيـصـلـ اـبـراهـيمـ المـقـادـديـ: التـمـثـيلـ المـسـرـحـيـ (بـغـدـادـ: مـطـبـعـةـ منـارـةـ ،ـ 2011ـ)ـ ،ـ صـ 4ـ .
2. مـحـمـودـ مـحـمـودـ كـحـيلـهـ: مـعـجمـ مـصـطـلـحـاتـ الـمـسـرـحـ وـالـدـرـامـاـ (الـقـاهـرـةـ: هـلـاـ لـلـنـشـرـ وـالـتـوزـيـعـ ،ـ 2007ـ)ـ ،ـ صـ 119ـ .
3. باـتـرـيسـ باـفـيـ: مـعـجمـ الـمـسـرـحـ ،ـ تـرـ: مـيـشـالـ فـ.ـ خـطـارـ (بـيـرـوـتـ: مـرـكـزـ درـاسـاتـ الـوـحدـةـ الـعـرـبـيـةـ ،ـ 2015ـ)ـ ،ـ صـ 227ـ .
4. مـارـيـ الـيـاسـ (وـ)ـ حـنـانـ قـصـابـ: المـعـجمـ الـمـسـرـحـيـ ،ـ طـ 2ـ (بـيـرـوـتـ: مـكـتبـةـ نـاـشـرـوـنـ ،ـ 2006ـ)ـ ،ـ صـ 332ـ .
5. عـلـيـ بنـ مـحـمـودـ الـجـرجـانـيـ: التـعـرـيفـاتـ (بـيـرـوـتـ: مـكـتبـةـ لـبـانـ ،ـ 1961ـ)ـ ،ـ صـ 104ـ .
6. مـحـمـدـ عـلـيـ التـهـانـيـ: مـوـسـوعـةـ كـشـافـ اـصـطـلـاحـاتـ الـفـنـونـ وـالـعـلـومـ ،ـ جـ 1ـ (بـيـرـوـتـ: مـكـتبـةـ لـبـانـ نـاـشـرـوـنـ ،ـ 1996ـ)ـ ،ـ صـ 787ـ .

7. جواد الحسب: الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي (بغداد: دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع ، 2015) ، ص 18.
8. شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر: دريني خشبة ، ج 1 (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ب ت) ، ص 25.
9. فرديب ميليت (و) جيرالدايدس بنتلي: فن المسرحية ، تر: صدقي حطاب (بيروت: دار الثقافة ، 1966) ، ص 54.
10. فيزفولد مايرهولد: محاضرات مايرهولد في الاخراج (1918-1919) ، تر: مؤيد حمزة (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، 2011) ، ص 151.
11. روجيه عساف: سيرة المسرح أعمال وأعمال - العصور القديمة ، ج 1 (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2009) ، ص 176.
12. شكري عبد الوهاب: تاريخ وتطور العمارة المسرحية (الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية ، 2007) ، ص 264-263.
13. روجيه عساف: سيرة المسرح أعمال وأعمال- عصر النهضة ، ج 3 (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2010) ، ص 101.
14. جواد الحسب: الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي ، مصدر سابق ، ص 46 .
15. محمد عباس حنتوش عمران : دلالات الجسد المسرحي (عمان: الرضوان للطباعة والنشر ، 2015) ، ص 41-40.
16. أدوبن دبور: فن التمثيل الافق والاعماق ، تر: مركز اللغات والترجمة- اكاديمية الفنون ، ج 1 (نيويورك: مطبع المجلس الاعلى للآثار ، 1998) ، ص 138-139.
17. ينظر : سامي عبد الحميد: مدخل الى فن التمثيل (بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر ، 2001) ، ص 28.
18. روجيه عساف: سيرة المسرح أعمال وأعمال- القرون الوسطى ، ج 2 ، مصدر سابق ، ص 54.
19. زيامي موتوكيو وآخرون: مسرح (نو) الياباني- عشر مسرحيات مختارة ، تر: جميل الضحاك (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998) ، ص 9.
20. فوبيون باورز: المسرح في الشرق ، تر: أحمد رضا محمد رضا (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت) ، ص 380 .
21. زيامي موتوكيو وآخرون: مسرح (نو) الياباني ، مصدر سابق ، ص 17 .
22. اديث كيرزوبل: عصر البنية ، تر: جابر عصفور (بغداد: مطبعة آفاق عربية ، 1985) ، ص 87.
23. بيار غiero: السيمياء ، تر: أنطوان أبو زيد (بيروت: منشورات عويدات ، 1984) ، ص 31.
24. اديث كيرزوبل: عصر البنية ، تر: جابر عصفور (بغداد: مطبعة آفاق عربية ، 1985) ، ص 286.
25. أحمد مختار عمر: علم الدلالة (بغداد: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، 1982) ، ص 11.
26. عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب - دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1994) ، ص 7 .
27. ينظر: المصدر نفسه ، ص 13-14.
28. سيزا قاسم (و) نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة - مدخل الى السيميوطيقا (القاهرة: دار الياس العصرية ، 1986) ، ص 19.

29. فيردينان دي سوسير: علم اللغة العام ، تر: يونيـل يوسف عزيـز (بغـداد: دار آفـاق عـربـية ، 1985) ص 84 .
30. يـنـظـرـ: المـصـدـرـ نـفـسـهـ ، ص 87 .
31. يـنـظـرـ: كـيرـ إـيـلامـ: سـيـمـيـاءـ المـسـرـحـ وـالـدـرـاـمـاـ ، تـرـ: رـئـيفـ كـرمـ (بـيـرـوـتـ: الـمـرـكـزـ الـثـقـافـيـ الـعـرـبـيـ ، 1992) ، ص 90 .
32. سـيـزاـ قـاسـمـ: أـنـظـمـةـ الـعـالـمـاتـ فـيـ الـلـغـةـ وـالـأـدـبـ وـالـتـقـافـةـ ، مـصـدـرـ سـابـقـ ، ص 28 .
33. جـبـرـارـ لـوـدـالـ: بـيـرـسـ أوـ سـوـسـيـرـ ، تـرـ: عـبـدـ الرـحـمـنـ بـوـ عـلـيـ ، مـجـلـةـ الـعـرـبـ وـالـفـكـرـ الـعـالـمـيـ ، العـدـدـ (3) ، (لـبـنـانـ: مـرـكـزـ الـانـمـاءـ الـقـومـيـ ، 1988) ، ص 120 .
34. يـنـظـرـ: عـادـلـ فـاخـورـيـ: عـلـمـ الـدـلـالـةـ عـنـ الـعـرـبـ ، مـصـدـرـ سـابـقـ ، ص 14-15 .
35. يـنـظـرـ: أـشـلـيـ دـيـوـكـسـ: الـدـرـاـمـاـ ، تـرـ: مـحـمـدـ خـيـرـيـ (الـقـاهـرـةـ: عـالـمـ الـكـتـبـ لـلـطـبـ وـالـنـشـرـ ، بـتـ) ، ص 72 .
36. فـايـزـ تـرـحـيـبـيـ: الـدـرـاـمـاـ وـمـذـاهـبـ الـادـبـ (بـيـرـوـتـ: الـمـؤـسـسـةـ الـجـامـعـيـةـ لـلـدـرـاسـاتـ وـالـنـشـرـ وـالـتـوزـيـعـ ، 1988) ، ص 126 .
37. مـارـيـ الـيـاسـ: الـمـعـجمـ الـمـسـرـحـيـ ، مـصـدـرـ سـابـقـ ، ص 331 .
38. يـنـظـرـ: رـولـانـ بـارـتـ: مـقـالـاتـ نـقـيـةـ فـيـ الـمـسـرـحـ ، تـرـ: سـهـيـ بـشـورـ (دـمـشـقـ: مـنـشـورـاتـ وـزـارـةـ الـتـقـافـةـ ، 1987) ، ص 62-60 .
39. بـرـتـولـدـ بـرـيـختـ: نـظـرـيـةـ الـمـسـرـحـ الـمـلـحـمـيـ ، تـرـ: جـمـيلـ نـصـيفـ (بـغـدادـ: مـنـشـورـاتـ وـزـارـةـ الـتـقـافـةـ ، 1974) ، ص 308 .
40. مـدـحـتـ الـكـاـشـفـ: الـمـسـرـحـ وـالـإـنـسـانـ- نـقـيـاتـ الـعـرـضـ الـمـسـرـحـيـ الـمـعـاصـرـ (الـقـاهـرـةـ: الـهـيـنـةـ الـمـصـرـيـةـ الـعـامـةـ لـلـكـتـابـ ، 2008) ، ص 38 .
41. يـنـظـرـ: روـبـرـتـ لـ.ـ هـيلـرـ: رـمـزـيـةـ الـغـسـتوـسـ عـنـدـ بـرـيـختـ ، تـرـ: عـطـارـدـ عـزـيزـ حـيـدـرـ ، مـجـلـةـ الـحـيـةـ الـمـسـرـحـيـةـ ، العـدـدـ (40) ، دـمـشـقـ ، 1994 ، ص 81 .
42. الـبـيـازـيـثـ رـايـتـ: بـرـيـختـ مـاـ بـعـدـ الـحـدـاثـةـ ، تـرـ: مـحـسـنـ مـصـيـلـحـيـ (الـقـاهـرـةـ: الـمـجـلـسـ الـاـعـلـىـ الـتـقـافـةـ وـالـفـنـونـ وـالـآـدـابـ ، 2005) ، ص 27 .
43. جـوـلـيـانـ هـلـتـونـ: نـظـرـيـةـ الـعـرـضـ الـمـسـرـحـيـ ، تـرـ: نـهـادـ صـلـيـحةـ (الـشـارـقـةـ: مـرـكـزـ الشـارـقـةـ لـلـابـدـاعـ الـفـكـرـيـ ، 2001) ، ص 283 .
44. مـدـحـتـ الـكـاـشـفـ: الـلـغـةـ الـجـسـدـيـةـ لـلـمـمـثـلـ (الـقـاهـرـةـ: مـطـابـعـ الـتـجـارـيـةـ- قـلـيـوبـ ، 2006) ، ص 89 .
45. يـنـظـرـ: بـاتـرـيسـ باـفـيـسـ: لـغـاتـ خـشـبـةـ الـمـسـرـحـ- مـقـالـاتـ فـيـ سـيـمـيـلـوـجـيـاـ الـمـسـرـحـ ، تـرـ: أـحـمـدـ عـبـدـ الـفـتـاحـ (الـقـاهـرـةـ: وـزـارـةـ الـتـقـافـةـ ، 1992) ، ص 52 .
46. سـعـيدـ النـاجـيـ: الـمـسـرـحـ الـمـلـحـمـيـ وـالـشـرـقـ- قـرـاءـةـ جـدـيـدةـ لـأـصـوـلـ الـمـسـرـحـ الـمـلـحـمـيـ فـيـ ضـوءـ الـتـقـافـةـ الـشـرـقـيـةـ (الـشـارـقـةـ: الـهـيـنـةـ الـعـربـيـةـ لـلـمـسـرـحـ ، 2012) ، ص 73 .
47. مـارـيـ الـيـاسـ: الـمـعـجمـ الـمـسـرـحـيـ ، مـصـدـرـ سـابـقـ ، ص 332-333 .
48. سـعـيدـ النـاجـيـ: الـمـسـرـحـ الـمـلـحـمـيـ وـالـشـرـقـ ، مـصـدـرـ سـابـقـ ، ص 53 .
49. يـحـيـىـ سـلـيـمـ الـبـشـتاـوـيـ: بـنـاءـ الـشـخـصـيـةـ فـيـ الـعـرـضـ الـمـسـرـحـيـ الـمـعـاصـرـ (عـمـانـ: دـارـ الـكـنـديـ لـلـنـشـرـ وـالـتـوزـيـعـ ، 2004) ، ص 26 .
50. جـوـلـيـانـ هـلـتـونـ: نـظـرـيـةـ الـعـرـضـ الـمـسـرـحـيـ ، مـصـدـرـ سـابـقـ ، ص 284-283 .
51. سـعـيدـ النـاجـيـ: الـمـسـرـحـ الـمـلـحـمـيـ وـالـشـرـقـ ، مـصـدـرـ سـابـقـ ، ص 57 .

52. حسين علي كاظم: نظريات الاخراج- دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج (بغداد: وزارة الثقافة ، 2013) ، ص 51 .

53. أحمد شرجي: سيمبولوجيا الممثل ، مصدر سابق ، ص 173 .

54. حسين علي كاظم: نظريات الاخراج ، مصدر سابق ، ص 52 .

55. * قدمت مسرحية (أحلام كارتون) في مهرجان بغداد الدولي للمسرح- الدورة الاولى للمرة من (22- 10 الى 30- 10- 2013) ، على قاعة المسرح الوطني ، وذلك ضمن عروض الفرقة الوطنية للتمثيل التابعة لدائرة السينما والمسرح .

56. ** كاظم النصار (1960): مخرج وناقد وباحث مسرحي ، حاصل على شهادة البكالوريوس في الاخراج المسرحي من جامعة بغداد عام 1995، عُرف أديباً قبل أن يخوض في الاخراج المسرحي ، أخرج لـ(عواطف نعيم) مسرحية (السحب ترزو اليه) ، وأخرج مسرحية (جزرة وسطية) للكاتبين (كريم شعيب و خالد مطالب) ، قدمتها الفرقة القومية للتمثيل في مهرجان أيام بغداد المسرحي عام 1997 . ينظر: سامي عبد الحميد: المسرح العراقي في مائة عام (بغداد: وزارة الثقافة ، 2013) .

قائمة المصادر والمراجع

أولاًً المعاجم والقاميس والموسوعات:-

1. بافي ، باتریس . معجم المسرح ، تر: ميشال ف . خطّار ، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية ، 2015)

2. التهانوي ، محمد علي . موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ج 1 ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، 1996) .

3. كحيله ، محمود محمد . معجم مصطلحات المسرح والدراما ، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع ، 2007).

4. الياس ، ماري وحنان قصاب . المعجم المسرحي ، ط 2 ، (بيروت: مكتبة ناشرون ، 2006) .

ثانياً: الكتب:-

5. ايلام ، كير . سيمياء المسرح والدراما ، تر: رئيف كرم ، (بيروت: المركز الثقافي العربي ، 1992) .

6. بارت ، رولان . مقالات نقية في المسرح ، تر: سهى بشور ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، 1987) .

7. بافيس ، باتریس . لغات خشبة المسرح- مقالات في سيمبولوجيا المسرح ، تر: أحمد عبد الفتاح (القاهرة: وزارة الثقافة ، 1992) .

8. باورز ، فوبيون . المسرح في الشرق ، تر: أحمد رضا محمد رضا ، (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت) .

9. بريخت ، برتولد . نظريّة المسرح الملحمي ، تر: جمیل نصیف ، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة ، 1974) .

10. البشّاتوي ، يحيى سليم . بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، (عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع ، 2004) .

11. ترحبيني ، فايز. الدراما ومذاهب الادب ، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988) .

12. تشيني ، شلدون . تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر: دريني خشبة ، ج 1 ، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ب ت) .

13. الجرجاني ، علي بن محمد . التعريفات ، (بيروت: مكتبة لبنان ، 1961) .

14. الحسب ، جواد . الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي ، (بغداد: دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع ، 2015) .
15. دي سوسيير ، فيردينان . علم اللغة العام ، تر: يوئيل يوسف عزيز ، (بغداد: دار آفاق عربية ، 1985) .
16. دبور ، أدرين . فن التمثيل الإفاق والاعماق ، تر: مركز اللغات والترجمة- اكاديمية الفنون ، ج 1، (نيويورك: مطبع المجلس الاعلى للآثار، 1998) .
17. ديوكس ، أشلي . الدراما ، تر: محمد خيري ، (القاهرة: عالم الكتب للطبع والنشر ، ب ت) .
18. رايت ، اليزابيث . بريخت ما بعد الحداثة ، تر: محسن مصيلحي (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة والفنون والآداب ، 2005) .
19. عبد الحميد ، سامي . المسرح العراقي في مائة عام ، (بغداد: وزارة الثقافة ، 2013) .
20. _____. مدخل الى فن التمثيل ، (بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر ، 2001) .
21. عبد الوهاب ، شكري . تاريخ وتطور العمارة المسرحية ، (الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية ، 2007) .
22. عساف ، روجيه . سيرة المسرح وأعلام وأعمال - العصور القديمة ، ج 1 ، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2009) .
23. _____. سيرة المسرح وأعلام وأعمال- عصر النهضة ، ج 3 ، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2010) .
24. عمر، أحمد مختار. علم الدلالة ، (بغداد: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، 1982) .
25. عمران ، محمد عباس حنتوش . دلالات الجسد المسرحي ، (عمان: الرضوان للطباعة والنشر ، 2015) .
26. غورو ، بيار. السيمياء ، تر: أنطوان أبو زيد ، (بيروت: منشورات عويدات ، 1984) .
27. فاخوري ، عادل . علم الدلالة عند العرب - دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1994) .
28. قاسم ، سيزا ونصر حامد أبو زيد . أنظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة - مدخل الى السيميويطيفا ، (القاهرة: دار الياس العصرية ، 1986) .
29. الكافش ، محدث . اللغة الحسدية للممثل ، (القاهرة: مطبع التجاربة- قليوب ، 2006) .
30. _____. المسرح والانسان- تقييمات العرض المسرحي المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008 ،
31. كاظم ، حسين علي . نظريات الاخراج- دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ، (بغداد: وزارة الثقافة ، 2013) .
32. كيرزويل ، اديث . عصر البنوية ، تر: جابر عصفور ، (بغداد: مطبعة آفاق عربية ، 1985) .
33. مايرهولد ، فيزفولد . محاضرات مايرهولد في الاخراج (1918-1919) ، تر: مؤيد حمزة ، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، 2011) .
34. المقدادي ، فيصل ابراهيم . التمثيل المسرحي ، (بغداد: مطبعة منارة ، 2011) .
35. موتوكيو ، زيامي وآخرون . مسرح (نو) الياباني- عشر مسرحيات مختارة ، تر: جميل الضحاك ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998) .
36. ميليت ، فرديب وجيرالايدس بنتلي . فن المسرحية ، تر: صدقي حطاب (بيروت: دار الثقافة ، 1966) .

37. الناجي ، سعيد . المسرح الملحمي والشرق- قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية ، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، 2012) .
38. هلتون ، جولييان . نظريّة العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة ، (الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري ، 2001) .
39. لودال ، جيرار. بيرس أو سوسيير، تر: عبد الرحمن بو علي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد (3) ، (بيروت: مركز الانماء القومي ، 1988) .
40. هيلر، روبرت ل. . رمزيّة الغسوس عند بريشت ، تر: عطارد عزيز حيدر، مجلة الحياة المسرحية ، العدد (40) ، (دمشق: مطبع وزارة الثقافة ، 1994) .

ثالثاً: الدوريات:-