التشفير الصوري للمرموز اللفظي في أداء الممثل المسرحي

Decoding Image of Phonetically Verbal Symbol of Theatrical

أ . م . د . علي عبدالحسين الحمداني

جامعة البصرة

كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

abuanwar60@yahoo.com

خلاصة البحث:

يطلق مصطلح الشيفرة، على مجموع السنن والأعراف التي تتسق معا ، لتنتج رسالة يهدف ايصالها الى المتلقي. وهي فضلا عن ذلك مجموعة من العلامات يتحدد معناها ، أو مدلولها بعلاقتها بالنسق الباث لها. والتشفير بهذا المعنى هو مجموع العلامات المنتجة للرسالة. ما يعني انها بحاجة الى متلقٍ مدركٍ واع ، لكي يفكّ تلك الشيفرات من خلال العودة بها الى مرجعياتها الاساسية في النسق الاصلي، وباتفاق غير مبرم لأنه يقع في اطار مرجعيات انثروبولوجية مشتركة .

وتكمن القدرة الابداعية لفن المسرح ، في قدرته على احتواء عدد كبير من نظم العلامات التي تكون شبكة مترابطة لمنظومة دلالية ، ترسل خطابها التشفيري الى المتلقي ، وتحفزه للاجتهاد في فك تلك الشيفرات عبر منظومة معرفية متعالية تخرج عن اطرها التقليدية في التلقي السلبي ، الذي ينشأ من علامات مقروءة سهلة التفسير والتأويل في آن معا . بينما تكون القيمة الجمالية اكثر نضوجا في حال تفاعل مقرون بالمتعة والدهشة ، للإحاطة بالتشفير الصوري للمرموز اللغوي بفعل درامي .

من خلال ما تقدم يمكن إدراك الأهمية التي ينطوي عليها مفهوم الشيفرة ودلالاتها العلامية في فن الأداء التمثيلي ، والتي تستدعي مفهوما آخر هو فك الشيفرة وفهم مغزاها الكامن بين سطور المرموز اللفظي المتوجه به كخطاب مرسل من الممثل إلى المتلقي، وبالتالي دراسة تلك العلاقة التبادلية في الإرسال والتلقي على وفق سنن وأعراف ثقافية مشتركة.

وقد انطلقت الدراسة لتحقيق هدف البحث المتمثل في: التعرف على فلسفة التشفير الصوري ، واليات فكها من خلال قراءة واعية للصورة المرئية في أداء الممثل المسرحي .

وتمت دراسة الموضوع من خلال مبحثين : تناول المبحث الاول مفهوم الصورة في الفكر الفلسفي ، من خلال دراسة المعطيات الفكرية والفلسفية لمجموعة منتخبة من الفلاسفة والمفكرين في معنى ودلالات الصورة .

وجاء المبحث الثاني تحت عنوان : مفهوم التشفير الصوري في الفن المسرحي . موضحا ذلك من خلال نماذج مختارة من مخرجين مسرحيين عنوا بتشفير المرموز اللفظي وتحويله الى صورة مرئية على خشبة المسرح . وانتقل البحث في الفصل الاجرائي ، الى دراسة تحليلية لاحد الاعمال المسرحية التي اشتغلت وفق مفهوم التشفير الصوري ، ليخلص الى نتائج واستنتاجات ، من اهمها :

١- ان المرموزات اللفظية، تحمل طاقات تعبيرية كبيرة ، يمكن تحولها الى صورة فعل درامي يحمل معاني كثيرة .

٢- ان التشفير الصوري للمرموز اللفظي، هو فعل كامن ، ذو طاقة ادائية ، تتمظهر من حلال الفعل الادائي للمثل .

٣- يتطلب تحويل المرموز اللفظي من صورته الساكنة الى فعل عياني مرئي ، ان يتخلى الممثل عن مرجعياته الثقافية والاجتماعية .

ثم الختام بمصادر ومراجع البحث وملحق لصور عينة البحث .

الكلمات المفتاحية :

- التشفير الصوري .
- المرموز اللفظي .
- الاداء التمثيلي

Abstract

Decoding Image of Phonetically Verbal Symbol Of Theatrical Actor The term code, refers to the traditions and customs which are consistent with each other to produce a message intended to be delivered to the recipient. It is also a set of signs which are determined by their relationship to the layout.

Decoding in this sense is the sum of the signs produced for the message. It means that it needs a conscious recipient in order to decipher those codes by returning them to their basic terms of reference in the original format, and by an irrevocable agreement because it falls within a framework of common anthropological references.

The creative ability of theater art lies in its ability to contain a large number of marking systems that are interconnected to a semantic system, send its cryptographic speech to the recipient and stimulate it to decipher those codes through a transcendental knowledge system that transcends its traditional passive reception, Readable is easy to interpret and interpret at the same time.

While the aesthetic value is more perfect in the event of interaction coupled with pleasure and surprise, to surround the decoding image of phonetically of the linguistic symbol by dramatic action. It is possible to understand the importance of the concept of the code and its symbolic meanings in the art of representative performance, which needs for another concept that is to decipher the code and understand its inherent significance between the lines of verbal symbols addressed as a message sent from the actor to the recipient, and thus study the reciprocal relationship in transmission and reception according to common cultural norms and norms. The aim of the research: To identify the philosophy of image encryption, and mechanisms to decipher it through a conscious reading of the visual image in the performance of the actor. The first topic dealt with the concept of image in philosophical thought, by studying the intellectual and philosophical data of a group of philosophers and thinkers in the meanings of the image. the researcher in the second topic(the concept of image in theatrical art. He explained this through selected models of theatrical directors who interested the decoding image of phonetically verbal symbol and transformed it into a visa study of one of theatrical works that operated in accordance with the concept of image encryption, to conclude, below the results and conclusions, the research:

1. The phonetically verbal symbol , carrying a large expressive energies, can be transformed into the image of a dramatic action carries many meanings.
2. Decoding image of phonetically verbal symbol , is a latent action, with a performance energy, shown by the performance of the actor
3. The conversion of verbal symbols from their static form into a visible visual act requires the actor to abandon his cultural and social references. then the conclusion of the sources, and the research references and the appendix to the pictures of the research sample

Key words : Decoding image. Verbal symbol. Performance.

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

أولا : مشكلة البحث والحاجة اليه :

يطلق مصطلح الشيفرة ، على مجموع السنن والأعراف التي تتسق معا ، لتنتج رسالة يهدف ايصالها الى المتلقي . وهي فضلا عن ذلك مجموعة من العلامات يتحدد معناها ، أو مدلولها بعلاقتها بالنسق الباث لها .

والتشفير بهذا المعنى هو مجموع العلامات المنتجة للرسالة . ما يعني انها بحاجة الى متلقٍ مدركٍ واعٍ ، لكي يفكّ تلك الشيفرات من خلال العودة بها الى مرجعياتها الاساسية في النسق الاصلي ، وباتفاق غير مبرم لأنه يقع في اطار مرجعيات انثروبولوجية مشتركة .

وبذلك فان الشيفرة تستدعي تواجد علامات مشتركة بين طرفي المعادلة وهما المرسل والمتلقي ، من خلال تحميل الشيفرة معانى متعددة ، تحيلها الى مفهوم التشفير أو التحميل العلامي ، ليستقبلها الآخر المتوجه له بالخطاب الارسالي ، ليقوم بدوره ، فك ذلك التشفير .

يعتمد الفن المسرحي في منطلقاته التجسيدية على الصور الذهنية المكثفة برؤى جمالية ، وعلى وفق تجسيد فني مادي ، يمكن ادراكه حسيا أو عقليا ، للتعبير عن مفهوم ما .

والتعبير عن تلك الصورة لابد أن يتم بوسائل تعبيرية تشي عن دلالاتها المعرفية من خلال تعالقها مع الوعي الذي يمتلكه المتلقي ، الذي يعمل بدوره على فك شيفرات الخطاب الدرامي المرسل اليه ، عبر احالته الى ذاكرته الثقافية ومخزونه المعرفي المنطلق اساسا من سنن وأعراف ثقافية مشتركة مع المرسل للخطاب المشفر ذاته .

ان التشفير الصوري للمرموز اللفظي ، هو ناتج الفعل التجسيدي بصور مرئية لمعاني كلمات لا مرئية ، لكنها معتمدة ضمن الخطاب اللغوي ، ويتم استنفارها وتصويرها بواسطة الاصوات ، والإيماءات ، والحركات، والإشارات. فضلا عن التعامل مع الكتل الديكورية، ومكونات الاضاءة المسرحية ، والمؤثرات الصوتية والإكسسوارات ، والفضاء الحاوي لسينوغرافيا العرض التي تتناغم مع فعل صوري متجانس ، يحيل الى لغة مشتركة يمكن فهم دلالاتها من قبل المتلقي .

تنتج الشيفرات غالبا من العرف الاجتماعي ، أو التفاهم الثقافي ، وتتخذ لها صفة الديمومة والاستمرار ، ومن ثم الثبات ، لتشكل ايقونة معرفية متفق عليها . ومن خلال تقادم الزمن تنتج شيفرات فرعية اخرى لترادف تلك الايقونات ما يعزز قدرتها التوليدية على وفق سنن وأعراف اجتماعية جديدة .

من خلال ما تقدم يمكن إدراك الأهمية التي ينطوي عليها مفهوم الشيفرة ودلالاتها العلامية في فن الأداء التمثيلي ، والتي تستدعي مفهوما آخر هو فك الشيفرة وفهم مغزاها الكامن بين سطور المرموز اللفظي المتوجه به كخطاب مرسل من الممثل إلى المتلقي ، وبالتالي دراسة تلك العلاقة التبادلية في الإرسال والتلقي على وفق سنن وأعراف ثقافية مشتركة . وقد انطلق الباحث في بحثه للإجابة عن التساؤل الاتي : ماهي العلامات الدالة التي تحملها الصورة اللفظية المشفرة الى المتلقي ، عبر منظومة الاداء التمثيلي في العرض المسرحي ؟

ثانيا: أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث بوصفه يناقش موضوعة المرموز اللفظي بعده المنطلق التجسيدي الذي يتبناه الممثل ، عبر حمولاته التشفيرية ، وتحويلها الى صور درامية غنية بالمعاني والدلالات .

وبذلك فان البحث ، يفيد الممثل المسرحي ، فضلا عن المشتغلين بالفن المسرحي ، من الباحثين والمشتغلين في العرض المسرحي .

ثالثا: هدف البحث: يهدف البحث إلى : التعرف على فلسفة التشفير الصوري ، واليات فكها من خلال قراءة واعية للصورة المرئية في أداء الممثل المسرحي .

رابعا : حدود البحث :

- الحدود الزمانية : ٢٠١٨(وهي السنة التي قدم فيها نموذج عينة البحث) .
- الحدود المكانية : العروض المسرحية المقدمة في البصرة .
- حدود الموضوع : الصورة المرئية للمرموز اللفظي المشفر، في أداء ممثلي مسرحية هلو – سات .

خامسا : تحديد المصطلحات :

- **الشفرة : لغة :**
- شفر : (الشفر) و(الشفر) ج اشفار و(الشفير) اصل منبت شعر الجفن ناحية كل شيء، من الوادي ناحيته من اعلاه (الشفرة) السكين العظيمة العريفة ، حد السيف ، جانب النصل ، ازميل الاسعاف ح شفر وشفار وشفرات (المشفر) الشد والمنعة ، القطعة من الارض او الرمل ، لشفر واخص استعماله بهذا المعنى للبعير ، ج : مشافر [١] .
- **الشفرة اصطلاحا :**
- نظام من الاشارات ، او العلامات او الرموز تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة مصدر الى نقطة وصول. [٢].

- مجموع السنن والاعراف التي تخضع لها عملية انتاج الرسالة او توصيلها، فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في انتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع الى النسق نفسه . واذا كان انتاج الرسالة هو نوع من "التشفير" فان تلقي هذه الرسالة وتحويلها الى المدلول هو نوع من "فك الشفرة " عن طريق العودة بالرسالة الى اطارها المرجعي في النسق الاساسي . ولذلك يتحدث بعض دارسي العلامة عن نوع من التطابق بين (الشفرة) و(اللغة) وبين(الرسائل) و(الكلام) "[٣] .

الصورة لغة :

صوره ، جعل له صورةً وشكلاً ورسمه ونقشه. صور، لي : خيل لي . اصاره : اماله .هده . تصور الشيء : توهم صورته . وتخيله ..الشكل ، كل ما تصور . ج : صور وصور . الصورة ،ايضاً: الصفة ، النوع ، الوجه . [٤] .

الصورة اصطلاحا :

- تعد(الصورة) مصطلح فلسفي اختلفت معانيه عند الفلاسفة فأفلاطون يجعل الى جانب عالم الاشياء الجزئية اخر عقلياً قوامه افكار . كل فكرة منها مثال يقابل نوعاً من الجزئيات وهذه المثل هي (صور) او نماذجها . ونطلق عليها الاسماء الكلية ، أي اسماء الاجناس والانواع ، واما عند (ارسطو) فالصورة متممة للمادة التي تتشكل بها ، وليست مستقلة عنها ، والصورة والمادة هما وجها الحقيقية في كل شيء ويرى (بيكن) ان صورتا الحس ، والمقولات صور الادراك العقلي . [٥].

التعريف الاجرائي للتشفير الصوري :

هو مجموع النظم الايحائية ، والعلامات المكتنزة في المرموز اللفظي ، الحاوية على قدر كبير من الدلالات ، التي ترسل من الباث / الممثل ، لتثير ذهن المتلقي للمشاركة الفاعلة في حل معنماتها المغلقة . وبذا فهو يستوجب حضور متلق ايجابي ، لفك تلك الشيفرات المرسلة ، واحداث التغذية المرتدة ، في اطار زماني ومكاني تشاركي .

الفصل الثاني (الإطار النظري للبحث)

المبحث الأول: التشفير الصوري في الفكر الفلسفي

تعد الصورة شكلا من اشكال الوعي الاجتماعي ، وذلك من خلال قدرتها التوليدية في اعادة انتاج المعطيات الواقعية ، وطرحها بوصفها ظاهرة أو شرطا يحمل في طياته ممكنات التعميم . ولا يمتلك ذلك التعميم مقوماته الوجودية الا من خلال تعبيره عن نفسه ، في الوقت ذاته الذي يعد فيه ظاهرة عامة .

ان تلك الظاهرة المراد تصويرها لا تأتي من فراغ ، او تخلق من عدم ، بل هي قدرة الفنان على استنطاقها من الواقع اذ " ان الشاعر لا يخلق الصورة والخيالات ، وانما يجدها امامه فيلتقطها من اللغة العادية " [٦]. اي بمعنى ان الصورة على وفق المفهوم الفلسفي هي موجودة اصلا كمادة منجزة بذاتها ، وما على الفنان المسرحي الا البحث واستنطاق تلك المادة / الصورة وفق معطيات فكرية وجمالية ، بواسطة ادواته المتمثلة في الكيان المادي ، الصوري ، وهو الممثل المسرحي .

لقد تعددت الرؤى الفكرية للصورة عبر مسارات التاريخ الانساني ، الذي تنوع بتنوع اراء الفلاسفة والمفكرين ، تبعا لمنطلقاتهم الفلسفية ، التي تتبع بالضرورة النسق الثقافي الذي يعيشه المجتمع في وقته ، حيث لا يمكن انفصال الرؤية الفكرية ، او التنظيرات الفلسفية لمجتمع ما ، عن مجمل السياق الفكري لذلك المجتمع او الحضارة ، وهذا لا يمنع من ان تكون الإرهاصات الفكرية لزمن ما سابقة لذلك الزمن وممهدة لما قد يأتي من بعده بأزمان متعددة لاحقة ، وهذه احدى الخصائص الرؤيوية للمبدع باختراق عصره نحو افاق جديدة الى الامام لا تنتهي بانتهاء اللحظة ذاتها .

ان هذه الطروحات ، تتفق ومفهوم الصورة ، اذ لا يمثل العصر الذي تولد فيه ، بل انها قد تنتقل الى عصور لاحقة اذ " ان الجوانب التاريخية لمفهوم الصورة قد اوجدت لها تمثلات بصرية يتم تأملها وتركيبها وتوزيعها في حقب يعاد بناؤها في حقب اخرى " [٧] .

بدأت المرموزات الاولى للتشفير الصوري في الوجدان الانساني من خلال اللغة الاشارية التي اعتمدت في دلالاتها على ما يتفق وذهنية الانسان في التعامل مع تلك الاشارات من خلال وعيه البسيط لعلامات تعارف عليها واتسقت مع محيطه الذي يعيش فيه " فاللغة تبدأ عندما يتعين على الناس ، خلال اوجه نشاطهم المشتركة ان ينقلوا المعلومات بعضهم الى بعض. وتتألف اللغة في صورتها البدائية من ايماءات وافعال رمزية . وعندما تصبح اللغة منطوقة تمر العلامات بتطور متدرج من الارتباط المباشر والطبيعي بالأشياء البسيطة الى انماط مصطلح عليها . بل ان بداية اللغة لابد ان تكون شاعرية ، وهي لا تصبح علمية الا بالتدرج " [٨] .

تلك اللغة في صورتها الاولية لم تكن الا وليدة حاجة فعلية نظرا لاتساع الرقعة المكانية التي يعيش الانسان عليها ، فضلا عن تزايد ملحوظ في اعداد المجتمع وتنوع نمط حياته التي استوجبت ان تعاد النظرة بمجمل وسائل الاتصال والتواصل البدائية البسيطة ، واغنائها بطرق ووسائل تعبر عن مجمل إرهاصاته الفكرية ونمط الحياة المعيشة وفق طرائق جديدة في التعامل ، وبأسلوب مهد لظهور وتطور

اللغة الملفوظة ، والتي اغتنت فيما بعد بمرموزات لفظية شابها الكثير من التشفير الصوري ليعطي بعدا مضافا لمهامها الاساسية في التواصل مع الاخر .

ولعل العودة الى النظرية الافلاطونية في مفهوم المعرفة الاولى للغة الصورية يحيلنا الى انها كانت تعد لديه ذات طابع عقلي مجرد عن الاشياء المحسوسة (ينظر : ٩) اي بمعنى انها تقترن بمدلول عقلي محض ، يبتعد بها عن ان تكون صور محسوسة ذات علاقة بالواقع العيني المعاش . وهذا بدوره انعكس على نظرية افلاطون في الفن التي تنطلق من مبدا المُثل ، كما تعارفت عليه التسمية في الادبيات المختصة بتناول نظريات الفن الجمالية ، اذ " يرى افلاطون ان الفن هو تقليد الطبيعة ومحاكاتها فهو ليس الا ابراز صور للأشياء المحسوسة ، كما ان هذه الاشياء المحسوسة ليست الا صورة للمثل ، فالفن ليس الا صورة لصورة " (١٠) .

ولعل ما تعارف عليه المصطلح الفلسفي في نظرية افلاطون ما عرف بمثال (اسطورة الكهف) الذي اضحى امثولة فكرية ذائعة الشهرة ، كونها تطبيق لفلسفة افلاطون المثالية ، التي تصور مجموعة من الناس داخل كهف وقد ربطوا بحبال ووجوههم الى داخل الكهف ، ومن خلفهم ضوء نار يلقي بظلاله على الكهف من الداخل فاذا مر احد امام ضوء النار فان ظله سيقع على باطن الكهف ليروه اولئك المجموعة ، فهم لا يرون الاشخاص المارين وانما يرون ظلالهم ، هذا هو معنى الصورة المثال التي لا ترى بذاتها وانما ترى من خلال انعكاسها في الاشياء .

وكذلك الكرسي الذي يصنعه النجار فانه يكون قد حاكى صورة الكرسي في عالم المثل ، فاصبح الكرسي تقليد او محاكاة لمثال موجود في ذهن الصانع الماهر ، فعمله هو محاكاة لمحاكاة . تلك المحاكاة التي تنطلق من مبدأ محاكاة أو تشفير الماهية الصورية للأشياء وتجسيدها بمقابل حسي " ان الصور لا بد من القول بها بوصفها الاشياء الثابتة في مقابل المحسوسات المتغيرة ، على اساس انها الماهيات الكلية في مقابل المحسوسات المتغيرة ، على اساس انها الماهيات الكلية في مقابل المحسوسات الكثيرة ، ولذلك فان الصيغة الاولى التي يجب ان نفرق بها الصور او الماهيات ، هي ان الماهيات او الصور كليات . والكلي هو ما يقال على كثيرين مختلفين في العدد ، متفقين في الماهية " (١١) .

ان تدرج الوعي المعرفي للصورة ودلالاتها في الفكر الفلسفي يقودنا بالضرورة الى محاولة تلمس بعض جوانبها لدى الفيلسوف اليوناني (ارسطو) الذي يمكن التعرف على نظريته في الصور من خلال التعريف الاجرائي الذي دشنه للتراجيديا بوصفها " محاكاة لفعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة

بالوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الاجزاء . وهذه المحاكاة تتم بواسطة اشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، تثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات " [١٢] .

وما يهمنا في تعريف ارسطو ، ويتعلق بالتشفير الصوري للمرموز اللفظي هو قوله : وهذه المحاكاة تتم بواسطة اشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية . اي بمعنى ان الصورة الادبية للنص المسرحي تتحول الى فعل حركي مجسد عيانيا ، يقوم به الممثل المسرحي ، مستثمرا ادواته الجسدية ، في التحول بالمرموز اللفظي النصي ، من حالة ساكنة على الورق ، الى حالة ديناميكية متحركة بفعل مرئي ، تتوافق فيه الصورة المرئية مع العناصر الادائية للممثل المسرحي.

يمكن التعبير عن الصورة الساكنة الكامنة في المرموز اللفظي ، في المفهوم الفلسفي لأرسطو بالهيولي (المادة) الاولى . وان العلة الصورية المحركة والغائية تعود بالإساس الى الصورة ، اي ان الصورة تكمن في الشيء ذاته . بينما العلة الغائية هي التي تبرزه الى الوجود ، كموجود ظاهر ، اي بمعنى ان علة الشيء الغائية هي المحرك الاساس لا كمال الصيرورة الصورية (ينظر : ١٣) .

ان مجمل فلسفة ارسطو الميتافيزيقية التي من خلالها وبها شرح العالم ، تتركز على مفهومي الهيولي والصورة ، الذين عدهما مكملان لبعضهما لا ينفصلان ، حيث لا صورة من غير هيولي ، ولا هيولي من غير صورة . ونحن نفكر بهما بشكل منفصل ، لغرض دراستهما وبيان عملية اشتغالهما ، ولكنهما في الواقع عنصران لمظهر واحد ، لان الذي يجعل الهيولي تظهر وتوصف في مكين معين هي الصورة . فالهيولي هي شيء بالقوة ، كما يعبرون عنها في الفلسفة ، ولكنها متحققة بالفعل بواسطة الصورة (ينظر ١٤) .

يقول (اديسون) : " اننا لا يمكن ان نتخيل صورة ليست بصرية في اساسها " [١٥] اي بمعنى ان المدركات البصرية لدى الانسان هي التي تتعامل مع الصورة بوصفها تجسيدا عيانيا لمتخيل ذهني ، لا يرى الا بتجسده ماديا عبر فضاء مكاني متعين . لذلك تأخذ اهمية الصورة المشفرة ، من كونها تستمد مادتها الاولية من اللغة المعبر عنها بكلمات ومفردات لغوية " ان الكلمات ، وبعيدا عن كونها العنصر الاول والاخير ، هي على العكس ليست الا المسبب لهذا التعبير . تلك الكلمات تكوّن وجودا محتملا في التعبير ، اذ ان الاساس هو الوظيفة التي تسمح باستبدال المضمون الحقيقي بمقاصد او افكار ، واستبدال الصور التي تعبر عنها بأحداث وحركات ، أو حتى اشياء لا تربطها معها اية رابطة عدا الفعل الذي تقدم من خلاله العلاقة . حيث تقود الوظيفة الرمزية الى هذه السلطة التعويضية . فهي ليست الحاصل

البسيط للحركات المحددة ، انما هي ما تكونه علاقة ما بين اية حركة كانت بصفتها دالاً ، وبين شيء وفعل وحالة بصفتها مدلولات " [١٦] .

وتعتمد درجة المحمول الصوري الكامن في اللغة على طريقة او اسلوب استخدامها من قبل الانسان ، فهو الذي يمنحها القدرة التوليدية للصورة من خلال حمولاتها التشفيرية التي تتسق والسياق الثقافي والاجتماعي بين المجموعة المتواصلة عبر ذلك التشفير الادائي اللغوي . فالعنصر الابرز في عملية التشفير هو الانسان الذي اشار اليه (كاسيرر) بوصفه مبدع الرموز المتسقة مع ثقافته الروحية ومنطلقاته الفكرية ، التي تعد شيفرات تواصلية تحمل دلالاتها التعبيرية في التعامل مع الاخر[١٧] .

وتدخل عملية التشفير في البنى اللغوية المعبرة عن ثقافة مجتمع ما من اجل خلق عوامل ايجابية تواصلية بين الانا والاخر، في الوقت ذاته الذي تهدف فيه الى تكوين مجموعة رؤى فكرية تحمل مضامينها التشفيرية كرسائل موجهة ضمن نسق خطابي محدد يتعارف عليه في الفن بمستوى بصري يشي بدلالاته الفكرية والجمالية، من خلال الاتساق الداخلي لتلك الصور، اذ " ان الصورة اشارة محددة بموضوعها الدينامي بمقتضى طبيعتها الداخلية، وهي تدخل بموجب علاقة مشابهة بينها وبين مدلولها"[١٨].

ولا يكتمل المعنى الاجمالي المراد ايصاله الى المتلقي ، الا باشتغال الية تشفيرية عالية الدلالة لصور ومرموزات تعد ثقافة مشتركة بين المرسل والمتلقي ، الذي يعمل على فك تلك الشيفرات المرسلة اليه واحالة صورتها المرتسمة بحمولات دلالية الى مدلولات تشترك فيها عناصر عديدة ، منها ما يتعلق بالواقع الثقافي ، ومنها ما يتعلق بالمرموز المشفر ذاته، اي عبر لغته الارسالية نفسها ، كالفن المسرحي، او الفنون الادائية الاخرى " ان التواصل يفترض مرسلا ومستقبلا ، وعمليتين متقدمتين لا متناظرتين هما عمليتا الترميز (التشفير) وفك الرموز (اي الشيفرات). الترميز يمثل المتكلم، وفك الرموز يمثل المؤول"[١٩].

ان التشفير الصوري للمرموز اللفظي يتجلى في ابرز تطبيقاته في الفن المسرحي ، بوصفه فن القول الذي تتحول فيه المفردة اللغوية بحمولاتها الدلالية الى صورة مرئية تحمل مضامين جديدة ، تتعدد وتتسع معانيها على وفق القدرة الادائية للمرسل ، ومن ثم القدرة التاميلية والتفسيرية للمتلقي وقدرته على فك اكبر عدد من الشيفرات المرسلة اليه ، محققا تواصلا ايجابيا فاعلا مع الخطاب الدرامي . ولعل ما اجمله (رونالد بارت) في تحصيل انواع التشفير ما يبين الدور الكبير للتشفير في الفن المسرحي وفقا للأنواع الاتية : (٢٠) .

١- التشفير الكاشف عن بناء الحبكة .

٢- التشفير التأويلي .

٣- تشفير الشخصيات.

٤- التشفير الرمزي .

٥- تشفير الاحالة (المرجع) .

ان مجمل هذه التقسيمات ما نجده حاضرا في مجمل العملية المسرحية واشتغالات المرموز اللفظي فيها منطلقا من النص المسرحي ، الذي يعد البذرة الاولى التي تحمل بين ثناياها كما هائلا من المرموزات اللغوية المشفرة ، بما يمكن من الاشتغال على فك طلاسمها عبر عناصر العرض المسرحي وعبر اداء الممثل ، فضلا عن عناصر العرض الاخرى ، كما سيتضح من خلال المبحث الثاني .

المبحث الثاني: مفهوم التشفير الصوري في الفن المسرحي

يعد الفن المسرحي في صورته الادائية التجسيدية ، ومن خلال فعل الممثل المسرحي التمثيلي ، احد المصاديق العملية الهامة ، التي تمر عبرها ومن خلالها صيرورة الفعل الدرامي المشفر ، الحامل لمجموعة من الاشارات والرسائل الدلالية ، المتسقة في نسق تمثيلي ، يهدف بالضرورة الى اقامة علاقة تواصلية مع المتلقي ، الذي يقوم بدوره بفك شيفرات تلك الرسالة والتفاعل معها ايجابيا ، على وفق منطلقاته وحمولاته الثقافية ووعيه الفني ، ما يعد عملية تبادلية للفعل التأثيري ، او ما يطلق عليه غالبا مفهموم التغذية المرتدة للفعل الانجازي .

ولغرض الاطلاع على اليات اشتغال التشفير الصوري للمرموز اللفظي ، فقد عمد الباحث الى انتخاب مجموعة من المخرجين المسرحيين الذين عنوا في اخراجهم لأعمالهم المسرحية بتشفير المرموزات اللغوية الى علامات صورية يؤديها الممثل ، فضلا عن عناصر العرض المسرحي الاخرى ، ذات حمولات اشارية ، تسهم الى حد كبير في اثارة مخيلة المتلقي وتدفعه الى الاشتراك في حل دلالاتها وعلائقها العلاماتية ، وعلى وفق الاتي:

- **جوزيف شاينا (١٩٢٢- .....)**

رسام ، سينوغراف ، مخرج مسرحي . انشأ (مسرح الاستوديو كاليري) عام ١٩٧٢ . انطلاقا من مرجعياته التشكيلية ، فقد تعامل شاينا ، مع العرض المسرحي ، من خلال رؤية تشكيلية بحتة تمثلت في اهتمامه بالصورة المرئية للعرض المسرحي . و بصورة اعم ، اهتم بالسينوغرافيا ، كونها تمثل التشكيل الصوري المرئي للعرض المسرحي .

ويعبر شاينا عن فرحه ، بتقبل فنه المسرحي ، والتفاعل معه من قبل متلقين لا يفهمون لغته . اي بمعنى انهم يفهمون الشيفرة الصورية ، التي يرسلها لتتعالق مع حمولاتهم الثقافية . وبذا تكون الصورة وسيلة تواصلية قادرة على ان تزيح اللغة كمرموز لفظي ، الى الصورة بدلالاتها المعرفية الاشمل معنى واعمق دلالة .

ولعل ابرز المثابات التي ينبغي التوقف عندها في تجربة شاينا ، هي مقولته الشهيرة (يبدأ المسرح عندي ، عندما تنتهي الكلمة) . وهذا لا يعني انه يستغني كليا عن اللغة ، وانما يستعين عنها بالصورة المشفرة ، الحاملة لمعان اخرى ، قد يكون ابرزها ، في تحويل القبيح الى جميل من خلال الفن المسرحي. اذ تعد ثنائية القبيح والجميل في الفن المسرحي ، احدى الفلسفات المهمة التي تناولت ، الرؤى والافكار الفلسفية المتعددة ، حول ماهية كل من الجميل والقبيح وهل هما مصطلحان ذوا معان مختلفة ، ام انهما يتفقان في معانيهما ودلالاتهما المعرفية .

ومن الجدير بالذكر ، ان البحث الحالي غير معني بهذه التفاصيل المعرفية ، ولكن ما يهم الباحث ، هو الية اشتغالهما في نظرية العرض لدى المخرج المسرحي جوزيف شاينا ، اذ يمكن القول بان معظم الفلاسفة قد اتجهوا ، الى ان الجماليات في الاشياء ، تولد من تجلي العنصر المادي ، كونه يمثل معطى صوريا عن قوة الدفق الشعوري ، الذي يولده الجميل من خلال الاحساس بالرضى المستنطق من تآلف الاشياء وتناسقها وحضورها عيانيا . بينما يركز فلاسفة اخرون على القيم الحسية المجردة ، غير المرئية ، التي تتوالد في النفس البشرية .

ومن خلال ذلك يمكن تصور فلسفة شاينا القائمة على اساس حضور المعطى الجمالي ، في المرموز اللفظي بصور حية امام المتلقي ، في محاولة تثير الاحساس بالجمال ، بخلق نوع من النظام والتناسق بين الاشياء ، والقيام بعملية تنظيم العناصر المتناقضة في الطبيعة .

ونجد المعنى المتقدم في اعلاه ، حاضرا في الفلسفة الجمالية لـ (افلاطون) التي تشير الى تمظهر الجمال ، من خلال اتحاد المعنى الصوري ، مع المدرك الروحي ، ليتولد الخير بمعناه العام " فالموجودات جميلة من جهة الصورة ، وغير جميلة من جهة المادة ، وهي اقل جمالا بمقدار ما تخص الصورة في ركام المادة . وتغدو اكثر جمالا بمقدار ما تتخلص من مادتها باتجاه صورتها " [٢١] .

وهذا يدل على ان سعي الفنان المسرحي الى تشفير المرموز اللفظي ، الى صورة مرئية تتمظهر في فعل الممثل المسرحي ، تحمل تشفيرا عاليا في معناه الدلالي ، يستفز قيم الجمال لدى المتلقي ، واثارته القصوى ، للمشاركة في فعل تشغيل مبدأ (التغذية الراجعة) في فعل تواصلي آني يعنى بتفكيك مغاليق

ذلك التشفير ، عبر الصور المرتسمة ، ومن ثم احالتها الى معانيها الكامنة ، فضلا عن معانيها ذات المرموزات اللفظية .

- **روبرت ويلسون (١٩٤١- ....)**

ان الصورة هي ما يرى عيانيا ، لمفهوم تم تصوره ذهنيا ، بمعنى من المعاني ، اي انه لا يمكن تخيل صورة وهي محض خيال متصور في الذهن ، اذ لابد من تجسدها عيانيا ليمكن ادراكها حسيا ، وبالتالي التعامل مع عناصرها المولدة لها ، او بصورة ادق عناصرها المشفرة ، التي دخلت في تكوين نسيجها الدلالي بدءا ، و تم تجسيدها بصورة قد تكون ثابتة تدرك لأول وهلة ، او هي صورة متحركة كما هو الحال في الفن المسرحي الذي يمتلك حالته الصورية من خلال ديناميكية الفعل الدرامي المعبر عنه صوريا .

ومن خلال التعرض لسيرة (روبرت ويلسون) الفنية والية اشتغال التشفير الصوري للمرموز اللفظي في اعماله المسرحية ، لابد من التطرق بإيجاز الى بداية حياته العمرية ، اذ اصيب بمرض يتعلق بتعثر النطق ، قاده الى الاكتفاء بالصورة البصرية في تعامله مع الاشياء والموجودات من حوله بمحتواها الصوري ، دونما اللجوء الى اللغة بمرموزها اللفظي كوسيط تواصلي فاعل ، الى مرحلة شفائه من المرض في اواخر مرحلة المراهقة .

ولم يكن توجهه لدراسة الفنون البصرية الا توجها ينبع من تلك المرجعيات التأثيرية . ما عزز نظريته الاخراجية في ما بعد ، ووصفها بانها احد اهم التجارب الاخراجية في فنون ما بعد الحداثة في الفن المسرحي ، وفقا لمنحاها التشفيري للمرموز اللغوي ، والاستعاضة عنه بصور درامية ذات معان عديدة (ينظر : ٢٢) . وقد عدّ توجه ويلسون هذا ، اضافة فنية جديدة في المسرح الامريكي ، و اتجاه شكلاني يعتمد التركيب والتكوين الصوري للحظة الدرامية ، لإدخال المتلقي في حيثيات الاداء التمثيلي ، في المساهمة الفاعلة لفك شيفرات الصورة المرئية .

ظهرت اهتمامات ويلسون في بناء المشهد المسرحي ، من خلال تفكيك المرموز اللفظي المتمثل بلغة الحوار الدرامي ، وتحويلها الى صور واشارات ، وتعابير تنهل من مرجعياته الفنية في كونه مصمما ورساما ، فضلا عن سيره في اتجاهات مسرح ما بعد الحداثة ، الذي يغترف من بنى مجاورة منطلقاته التنظيرية ، وخاصة علم السيميولوجيا ، الذي ظهر في كثير من اعماله المسرحية ، من امثال (نظرة شخص اصم ١٩٧٠) و (رسالة الى الملكة فيكتوريا ١٩٧٤) و (اينشتاين على البحر١٩٧٦) وغيرها من المسرحيات التي ساهمت في تركيز رؤيته الاخراجية بوصفه احد المخرجين المسرحيين الذين عنوا

بتشفير المرموز اللفظي ، وتحويله الى منطوق صوري ذي حمولات تعبيرية كبيرة (ينظر: ٢٣) . اي بمعنى السعي نحو التخلص من هيمنة لغة الحوار المسرحي بكونها مرموزا لفظيا ، والاستعانة بالصور المرئية كدال تعبيري يشي بالفحوى الفكرية والفلسفية للعرض المسرحي .

ان مرجعيات ويلسون التشكيلية واهتمامه المبكر بالصورة لإعطاء معنى ما ، اتضح من خلال اعماله المسرحية العديدة ، ومنها مسرحية (نظرة شخص اصم) اذ كتب احد النقاد عن هذا العرض المسرحي مركزا على الاداء التمثيلي فيه بقوله " ان مثل هذا الاسلوب في الاداء يشد الانتباه الى نفسه باعتباره هو نفسه مصدرا ممكنا للمعنى ، بل ومصدر يعارض التوقعات التي عادة ما تثيرها الاحداث التي يقدمها (.....) ان مثل هذا الايقاع الحركي البطيء الى اقصى درجة ، يحوّل تجربة مشاهدة العرض برمتها الى تجربة مزدوجة ، فنحن لا نشاهد متتالية من الصور فقط ، بل نشاهد في نفس الوقت المؤدين وهم يخلقون هذه الصور " [٢٤] .

وهنا يتضح الاسلوب الاخراجي ذو المنحى التشفيري الذي يشتغل عليه ويلسون ، من خلال حركة جسد الممثل بوصفه حاملا لعلامات ذات حمولات ثقافية واشارية عديدة ، تسهم الى حد كبير في اثارة ذهنية المتلقي للمشاركة في اعادة فك تلك الشيفرات المرسلة اليه ، والتعالق مع الرؤية الفكرية والفلسفية للعرض ، المنطلق اصلا من مرموزات لفظية تحولت الى تلك الصور التشكيلية في فضاء العرض المسرحي .

لعل قدرة ويلسون البلاغية ، في تعامله مع لغة العرض المسرحي ، بوصفها مرموزا حواريا ، تنطلق من حس عال ينحو باتجاه تحويل المرموزات اللفظية الى صور تشكيلية ذات معان كثيرة . اذ ان استخدام اللغة في اعماله المسرحية ، لا يخضع لمعايير وسياقات تتعلق باللغة ذاتها ، وانما ترتفع باللغة الى صورها الشعرية ومبانيها التشكيلية ، التي تتسق مع الرؤية الاخراجية ، وتتمظهر في الاداء التمثيلي الصوري للعرض المسرحي . وقد تشكلت رؤى ذلك الاسلوب في عرض مسرحية (رسالة الى الملكة فيكتوريا) من خلال خلخلة الانساق البنائية للنص الادبي وتفكيكها ، ومن ثم اعادة تركيبها صوريا ، ضمن نسق بنائي تضمن انظمة ايقاعية صورية ، ليتحول العرض الى عمل بصري بالدرجة الاولى (ينظر : ٢٥) .

لقد كان تعامل ويلسون مع النص المسرحي حداثويا ابتكاريا، ينطلق وفق رؤية متجددة في كسر المدرك المتراتب في ذهن المتلقي ، والانتقال به الى مثابات جديدة، اذ يصف نصوصه المسرحية " بانها موسيقى

سمعية تصويرية، يمكن ان تصاحب التنسيق الصوري، او تقف مستقلة عنه"[٢٦]. وهي تجربة استمدت مرجعياتها من خبرته الماضية في عمله رساما ومعماريا دشن اهتماماته تلك في عروضه المسرحية .

- **صلاح القصب (١٩٤٥- ....)**

تعد تجربة المخرج العراقي (صلاح القصب) من التجارب المتفردة بتوجهاتها التنظيرية ، وتطبيقاتها العملية ، ليس في المشهد المسرحي العراقي فحسب ، بل في المشهد العربي والعالمي خلال اعتماده منهجا تنظيريا ، واسلوبا اخراجيا ، اطلق عليه (مسرح الصورة) .

لقد نهل القصب من ينابيع الفن الاوربي ، المندرج ضمن (مسرح الصورة) كونه قد اتم دراسته العليا تحت اشراف المخرجة المسرحية (ساندا مانو) فضلا عن تأثره بأعمال العديد من المخرجين المسرحيين من امثال (تودروش كانتور) و (جوزيف شاينا) و (كاترينا بوزيانو) واخرون .

تنطلق عملية التعامل الصوري للعرض المسرحي لدى القصب ، من المنظومة الارسالية الاساسية المتمثلة بالنص المسرحي . اذ يعد النص المسرحي بصورته الادبية ، مدونة لغوية جامدة ، بحكم طبيعتها القارة بين دفتي الكتاب . وهذه المدونة تتحول بفعل رؤية المخرج ، ذو المنحى الصوري ، الى عوالم جديدة تنقلها من حالتها الساكنة ، ذات المرموزات المشفرة ، الى صورة ديناميكية ، بفعل درامي يحمل هو الاخر ، شيفراته الارسالية نحو المتلقي ، من اجل اشراكه في تفكيك تلك الشيفرات " فالعرض المسرحي ، ما هو الا تركيبة ، تأخذ صفتي العمومية والشمولية ، المنبثقة عن النص المسرحي ، الذي يحوي ببنائه الفكري ، مجموعة من المراكز المتعددة ، اذ تتبلور الممارسة الاخراجية بعملية التقاط احد هذه المراكز ، ووضعه في مساحة جذب ، بوصفه مركز الاشعاع الفكري ، الذي يعمل المخرج على تجسيده . وبهذا فان النص المسرحي ، عبارة عن فضاءات منسجمة ، من التلفظات الكلامية ، فضلا عن كونه مجموعة من العلامات البنائية ، التي تنهض بمحتوى دلالي خاص بالقراءة والتأويل [٢٧] .

وينطلق ذلك التأويل ، من خلال الشيفرات الصورية للمرموز اللغوي النصي ، والذي يتسق مع رؤية اخراجية ، قادرة على استحضار صورة المرموز المرئية ، واعطائها شكلا عيانيا ، يتداخل بصريا ، مع مفردات العرض المسرحي الاخرى ، لينتج صورة تشكيلية تخرجه من منطقة الحلم اللامرئي ، الى حضور عياني مرئي ، يشتبك مع ذاكرة المتلقي الحاضرة في الزمان والمكان ، المتعين للعرض المسرحي .

يعكس اشتغال القصب ، على مهيمنات الصورية المرئية ، كونه يعتقد ان اللغة الادبية قمع لقدرات المخرج الرؤيوية اذ يقول : " ان اللغة قمع دكتاتوري يأسر المخرج ويعذبه ، لذلك لو تفحصنا الاعمال التي قدمتها تجارب سابقة علينا ، لوجدنا ان سلطة الحوار ، هي التي تهيمن وتهشم صوفية الرؤية . ولان

الحوارات تعذبني وتقلقني ، لذلك انطلق من الثابت الى المطلق . والمطلق اسميته في تجربتي بـ(الصورة) . اذن الصورة هي طقس روحي ، يتحوّل بسرية في عمق المتلقي ، وتتنفس منه مساحات المكان كله . لذلك فمسرح الصورة الذي انتمي اليه ، هو مسرح مندمج بين التداعيات الصوفية والاحلام ، والسريالية المتهشمة [٢٨] .

يسعى القصب الى تكوين صورة تشكيلية تعبر عن اللغة والحوار الدرامي، لكون اللغة تنسى بعد سماعها ، ولكن الصورة تبقى ماثلة في الذهن – وفق تعبيره– وبذلك يضمن تأثيرا مباشرا من خلال التشكيل الصوري .

ان اطلالة سريعة على الاعمال المسرحية التي اخرجها القصب ، تدل على انه عمد الى النصوص المسرحية ذات القيمة الادبية العالية ، اذ انتقى من مسرحيات شكسبير(هاملت) و (الملك لير) و (العاصفة) و (مكبث). ومن (تشيخوف) اختار (طائر البحر) و (الخال فانيا) و (الشقيقات الثلاث) فضلا عن مسرحيات اخرى لمؤلفين عالميين ، وعراقيين . ومن خلال اخراجه لتلك الاعمال المسرحية " دعا الى ما اسماه مسرح الصورة ، وبه يعني تغليب الجانب المرئي على الجانب السمعي ، وتحقيق الاجواء اللامألوفة . وهو لذلك يختار النصوص لا بسبب تأثره بموضوعاتها ، بل بسبب امكانية تحقيق الاجواء التي تتجاوب مع رؤيته . واتصف اسلوب القصب الاخراجي بالطابع السوريالي ، حيث الغموض والتشويهات واللامألوف ، وتشتيت البؤرة تعبيرا عن افرازات اللاوعي " [٢٩] .

ترسل عروض مسرح الصورة ، مجموعة كبيرة من العلامات والاشارات ، ذات الحمولات الدلالية العالية ، الى المتلقي ، عبر سياقات تشفيرية ، منطلقة من مرموزات لفظية ، لتولد في ذهن المتلقي مجموعة من التساؤلات التي ينبغي له ان يفك شيفراتها المتوالية ، فضلا عن اشتراك عناصر العرض الاخرى في تلك المرسلات ، عبر فضاء العرض الكلي . واحد ابرز تلك العناصر الهامة لدى القصب في شبكة الارسال العلاماتية ، هو الممثل بجسده الفيزيقي ، الذي يتحول الى علامة كبرى ، ترسل شبكة من الدلالات المنبثقة من سياق نصي معين .

يتخلى الممثل في عروض القصب المسرحية ، عن مرجعياته البيولوجية والفيزيقية ، والسيكولوجية ، ليتحول الى مفردة علامية دالة ، ترسل معناها الدال عبر الصورة ، ذات الحمولات التشفيرية ، بدلالة تشكيلية . وهو لا يكتفي ببث مجموع العلامات الصورية ، بل احيانا يتحول بنفسه الى علامة دالة ، اي بمعنى اخر يتحول الى نسق سيميائي ، يتسق مع الصورة التشكيلية المنبثقة عن العرض المسرحي .

ان الممثل في عروض القصب المسرحية يمثل " طاقة تعبيرية ، وهو الحروف التي يكتب بها المخرج ، ليشكل الجملة البصرية . جملة تحمل دلالات بلاغية ونحوية ، وفنية ، يكون الممثل فيها هو العنصر المفسر . فالممثل في مسرح الصورة ، فكرة تشكيلية ، مهمتها اشغال المكان . فالتمثيل هنا يعني خلق اشكال بلاستيكية في الفضاء " (٣٠) .

ويخلص الباحث من خلال ما تقدم ، الى ان الممثل لدى القصب ، طاقة تعبيرية ، من خلال جسده الذي يتخلى عن صفته الفيزيقية ، ليصبح جسدا يفكر من خلاله ، ويتحول ذلك التفكير، من فعل حسي داخلي، الى صورة مرئية ، يراها المتلقي ، ليرسم بها فعلا حركيا عيانيا، منطلقا من شيفرات لغوية قارة ، الى فعل جسدي متحرك ، يتعالق مع مخرجات وعناصر العرض المسرحي الاخرى ، ليرسم للمتلقي صورة تشكيلية تمور بالجمال .

مؤشرات الاطار النظري :

١- تنتج المرموزات اللفظية ، من تراكم اعراف اجتماعية ، وتقاليد ثقافية ، تأخذ صيغة الديمومة والاستمرار ، لتشكل ايقونة معرفية مشفرة ، يرسلها الممثل ، بفعل ادائي ، ويشارك المتلقي في حل شيفراتها العديدة .

٢- ان سعي الفنان المسرحي الى تشفير المرموز اللفظي ، الى صورة مرئية تتمظهر في فعل الممثل المسرحي ، الذي يحمل تشفيرا عاليا في معناه الدلالي ، ليستفز قيم الجمال لدى المتلقي ، واثارته القصوى ، للمشاركة في فعل تشغيل مبدأ (التغذية الراجعة) .

٣- ان التشفير الصوري في المرموز اللفظي ، هو فعل لا مرئي ، كامن بين كلمات النص المسرحي في صورته المكتوبة .

٤- يحمل المرموز اللفظي بين طياته مبدأ القصدية الواعية في التشفير الصوري الذي يتشكل عبر قنوات التعبير الحسية والمادية في اداء الممثل المسرحي .

٥- ينطوي فعل التشفير الصوري على حمولات ثقافية فنية وأسلوبية جمالية تتمظهر في فعل متحرك على خشبة المسرح في لحظة زمانية ومكانية انية .

٦- تعد الصورة المرئية ، وسيلة تواصلية ، قادرة على ان تزيح اللغة كمرموز لفظي ، الى الصورة بمعناها الاشمل ودلالاتها الاعمق .

٧- يتمثل فعل الممثل الابداعي في التجسيد الصوري من خلال فك الشيفرات الصورية من النص المسرحي ، واقترانها بالحمولات العلامية الدالة للصورة في مكونات وعناصر العرض المسرحي .

٨- يعتمد انتاج الدلالة الصورية في اداء الممثل المسرحي على قدرته في تحويل المعطى الصوري من نسقه الثابت في النص المسرحي الى القدرة التوليدية لفن المسرح التي تتسق والتحولات الدرامية في المشهد المسرحي .

٩- يتخلى الممثل ، في مسرح الصورة ، عن مرجعياته البيولوجية والفيزيقية ، والسيكولوجية ، ويتحول الى مفردة علامية دالة ، ترسل معناها عبر الصورة الحركية والتشكيلية .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

- **مجتمع البحث** : اعتمد الباحث عينة البحث بصورة قصدية ، لتكون ممثلة لمجتمع البحث الحالي .
- **عينة البحث** : اختار الباحث مسرحية هلو – سات عينة قصدية ، لإخضاعها للتحليل والخروج بالنتائج ، ومن ثم الاستنتاجات .
- **اداة البحث** : اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري بوصفها معيارا لتحليل عينة البحث .
- **منهج البحث** : اعتمد الباحث في بناء الاطار النظري على المنهج الوصفي . وسيعتمد طريقة تحليل الحالة / المحتوى (Case Study) في تحليل عينة البحث .
- **تحليل عينة البحث** :

مسرحية : هلو – سات [٣١] :

تعتمد درجة الادهاش ، في مجريات العرض المسرحي ، على مجمل عناصر المغايرة المتوافرة في العرض ، انطلاقا من المثابة اللغوية المتمثلة بمرموزات النص المسرحي ، وصولا الى مشهدية العرض ، بعناصرها الادائية ، ومكملات العرض الاخرى .

ولابد من التناسق الهارموني بين عناصر هاتيك العرض ، واتساقها ضمن بنية فاعلة تشي بالانتظام والتدفق والسير بنسقية عالية الاحكام ، وصولا الى اثارة ذاكرة المتلقي الجمالية ، لتحقيق المشاهدة النافعة.

يحمل العرض عوامل اثارة مفاهيمية ، تدعو لملاحقتها ، وتفعيل دور الباحث ، لبيان ما ورائيات المعنى المضمر في تفاصيلها الكثيرة ، والمكتنزة في لحظات زمنية مكثفة ، لكنها تتسع لمعانٍ ودلالات منفرجة على مساحات واسعة .

يندرج هذا العرض المسرحي ، ضمن سلسلة اعمال مسرحية ، تصدى الكتيباني لتأثيثها ضمن فضاء المشهد المسرحي العراقي المعاصر ، واطلق عليها تسمية (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) واسماها بعض النقاد (مسرح الومضة) او (مسرح العصف الذهني للمتلقي) واراء كثيرة تعنى بمتابعة النتاج الابداعي المسرحي .

تتأسس بنية العرض المسرحي ، من مفترض نصي مغاير للأساليب المعهودة في كتابة النص المسرحي . فالنص هنا وان امتلك ادواته المعروفة ، من مرموزات لفظية ، ونسقية الحوار الدرامي ، ذو الحمولات التشفيرية ، الا انه اشتغل على اسلوب المغايرة في تقانة الصياغة الدرامية ، اذ لا يمكن تصنيفه كنص مسرحي قار في ذاته ، من غير ما اثارة اسئلة كونية تتعلق بالإنسان – اي انسان– وفي كل زمان ومكان . فالفكرة تقتنص الذاكرة الجمعية للمتلقي ، وترصف مجموعة منتخبة من الاعراف والتقاليد الاجتماعية ، فضلا عن مضمرات الوعي المجتمعي ذات الحمولات الجمالية .

لا تعتمد البنية الحوارية في نصوص الكتيباني ، على الحوار الثنائي المتبادل بين شخصيتين او اكثر ، وانما اتخذت الجملة بذاتها ، ولذاتها ، لحظة التصادم والصراع الداخلي . فالشخوص تتحاور ولا تتحاور ، اي بمعنى انها تطلق الجمل الحوارية ، في سياق تصاعدي دائري ، دونما اشتراط وجود حوار متبادل ، او طرح سؤال وانتظار الاجابة ، او طرح فكرة للأخذ بمحاورها التداولية ، وانما هي حوارات يمكن ان تتقولها شخصية واحدة ، او اكثر من شخصية ، قد تصل الى اربع او خمس شخصيات . تلك الحوارات تحمل بين طياتها المضمرة فعل لا مرئي كامن ، لا يظهر الا من اداء الممثل المسرحي .

وهذه البنية النصية تمثل اسلوب الكتيباني في التأليف ، كونه الباث لفكر واليات تنفيذ ذلك الفكر لشخوصه المسرحية . فالجميع يتكلم بصوت المؤلف ، وهي عملية انشطار الذات الواحدة الى عدة ذوات تطلق حوارا الى الاخر ، قد يكون المتلقي، او الممثل الحاضر في اللحظة الزمكانية على خشبة المسرح .

وقد يكون الاخر ، المتمثل في ذهن المؤلف ، كونه يرتسم حدوده الفكرية ، وفق منظار انساني وهموم انسانية متعالية للحظة الزمانية الانية . وهذه من وجهة نظرنا ، هي الميزة المهمة التي ستخلد هذه النصوص المسرحية ، كونها تعبر عن هم انساني ، خارج حدود الاطر التفسيرية الضيقة ، وانما تنحو باتجاه المرتسمات التأويلية المتمرحلة عبر الزمان .

وتثير الملاحظات الانفة ، سؤالا اشكالويا هاما ، في علاقة البناء النصي للعروض بزمان عرضه الاني . وقد يمتلك السؤال مشروعيته ، من خلال الفحص الدقيق للنص الحالي ، او النصوص السابقة له ، لنجد انها تشير الى ملامح زمنها ، وتعبر عن همومه ، بأسلوب يرتقي بها من التداول اليومي ، الى التصاعد بمرموز فكري وجمالي ، يرتقي بذائقة القارئ والمشاهد للعرض معا بما يمكن ان نطلق عليه ، عملية العصف الذهني للمتلقي ، لإجباره من حيث لا يدري الى استفزاز مكنوناته المعرفية ، وتشغيل قدراته التأويلية لانتزاع معنى لا مرئيا بين ثنايا النص والعرض معا .

ان نصوص الكتيباني ، المسرحية التي يكتبها ، تتسق كثيرا مع بنية نصوص مسرح اللامعقول ، بمميزاتها المعروفة ، فضلا عن تفرده بوسمها بالروح المحلية ، التي تستنطق الحاضر بكل تفاصيله بأسلوب ذكي يلمح ولا يصرح ، من اجل اشتراك المتلقي في متعة ايجاد مثابات تلك النصوص .

فالعرض المسرحي (هلو – سات) يغترف من يوميات الانسان العراقي بخاصة ، والانسان في كل مكان ، كونها تحمل الكثير من التفاصيل المتعلقة بهمومه والامه واماله ، ولكن بأسلوب رشيق التناول ، حاذق المهارة ، دونما مباشرة فجة . وهنا يستدعي المتلقي المجتهد لحل كثير من الالزومات المعرفية والفكرية في مضامين العرض ، غير المصرح بها . وهذا ما يدفعنا للقول بان مسرح الكتيباني ينحو باتجاه متلق نخبة يمتلك بعضا من ناصية التفسير والتأويل لكي يمكنه فك شيفرات العرض المرسلة .

ان عناصر العرض المسرحي لا تعتمد على البنية النصية لوحدها ، وانما تتعداها الى عناصر العرض خشبة المسرح واهمها الاداء التمثيلي لكائنات العرض كما اطلق عليها الكتيباني وهي تسمية تؤكد قولنا انها ليست شخوصا مسرحية ذات ملامح محددة ، وانما هي كائنات متقوّلة لمفردات النص عبر العرض المسرحي ، وهذا يقود الى طريقة الاداء التمثيلي ، التي تعتمد على الوعي الفكري والجمالي للمعنى العلمي للأداء الواعي المعتمد على فهم وادراك بمعنى المرموز اللفظي وتجسيده حركيا واشاريا ، اذ يتخلى الممثل في هذا العرض عن مرجعياته البيولوجية والسيكولوجية ، باتجاهه انتاج علامة حركية تتسق مع الرؤية الاخراجية لترسل صورتها الايقونية المحملة بشيفرات العرض الى المتلقي .

يشتغل الاداء التمثيلي ، عبر منظومة اخراجية منضبطة ، تأسست على ابتكار لحظوي غير مخطط له ، فالتمرين عند الكتيباني ، هو اللحظة التي ترتسم فيها المدركات العقلية لتنفذ بأسلوبية الاداء التمثيلي المتجدد يوميا ، من دون مثابات مسبقة ، او ما يعرف بالخطة المرسومة سلفا . فالخطة تتشكل انيا ، على وفق تدفق الحوار واتساقه مع المنظومة الهندسية لبناء المشهد الصوري .

ان بناء الخطة الاخراجية يتشكل من حدسية العقل المثار ، الى ادائية الفعل الجسدي ، تساوقا مع الامثولة الديكارتية (انا افكر) واجتراحها الى مهيمنات الكتيباني الفلسفية لتصبح (انا الجسد) اي بمعنى ، انا المعطى الفاعل للتواصل والاتصال ، وانا في الوقت ذاته الفعل بالقوة والموجود بالأداء الجسدي المهيمن ، وان ارتكز على مفردة لغوية معينة .

تشكلت مجمل الافعال ، والحركات ، والافعال الجسدية والصوتية ، داخل منظومة العرض المسرحي ، عبر استراتيجية هندسية واعية قصدية مدركة ، من اجل تحقيق تواصلية الفعل الادائي ، مع المتلقي . عبر تركيبة بنائية لمساحات واشخاص (كائنات) تمتعوا بمرونة ودرابة فنية عالية ، رشحت من احساس عال بتأثر وتأثير فيزيائية الجسد الانساني ، عبر محيطه الخارجي ، المؤَسس من حركة ، وبناء صوري ، وايقاع حركي ، ذو قدرات تواصلية .

لقد تحوّل جسد الممثل في العرض ، الى جسد ثقافي واجتماعي ، على وفق نظرية (شتراوس) التي ترى ان للجسد ارتباطا أبستمولوجيا ، بين الاسطورة واللغة ، والثقافة ، والعقل . منفلتا من كونه جسدا ماديا ، ذو بعد ايقوني تاريخي .

على وفق تلك المهيمنات الادائية ، تجلت ابعاد الزمن وقوانينه الفيزيائية ، من خلال تفاعل الممثل روحا وجسدا ، داخل الفضاء الحاوي للجسد المماس من الداخل ، اذ يقوم الممثل بملء ذلك الفراغ الحاوي له ، بالحركة الدقيقة الرشيقة ، ذات الابعاد الهندسية ، وايجاد مساحات ملؤها الحركة الموضعية ، او الانتقالية ، بمساعدة واسناد من عناصر العرض الاخرى ، من ديكور واضاءة ، واغراض مسرحية ، في منظومة ادائية متوافقة بين الحسي الفيزيائي ، والمادي ، وصولا الى مشهدية مثيرة في حدود زمان ومكان معلنين .

تميز الاداء التمثيلي بتدفق سيل من العلامات الصورية المعلنة حضورا ، لكنها مضمرة معنى كامنا يتطلب متلق حاضر البدهية للتأويل والتفسير ، فضلا عن قدرات عالية في فك التشفير الصوري للمرموزات اللفظية المقتضبة عبر فواصل العرض الحركية .

وتبرز فاعلية الجسد كمعطى ادائي مهيمن في العرض ، وفق اسلوبية حركية ابتعدت كثيرا عن حالتها السكونية / الستاتيكية الى مرحلتها الديناميكية ، عبر نفي لفكرة الفصل بين النفس والجسد ، وذلك اتساقا مع مقولة (ليبتنز) في رفضه للحالة الستاتيكية بين الجسد والنفس ، لأنه يعدهما في حالة تغيّر وتحوّل دائمين . فالنفس قادرة على ان تتفاعل مع حركات الجسد في لحظة زمانية معينة ، في اتساق وتفاعل يعبر عن الديناميكية التفاعلية في الكون ، على وفق اشتراطات الطبيعة الانسانية التي خلقها الله جلّت قدرته .

تلك الديناميكية الحركية تتصف بالاتساق والنظام المحكم ، وفق بناء هندسي بارع التشكيل ، ضمن حيثيات المكان المسرحي المجرد ، الذي يعد ترتيبا للأشياء والموجودات ، ومن ضمنها جسد الممثل ، المتسق مع تراتبية الزمان كوحدات او لحظات من الاحداث الدرامية المتتالية ، والتي تتسق هي الاخرى ، مع فضاء العرض الحاوي للمونودات الحيوية ، التي تنشأ بفعل التصادم في الارادات الدرامية .

يشتغل الكتيباني ضمن منظومة فلسفية ، تنطلق من الوعي الفردي ، الى اللاوعي الجمعي ، بغية اقامة علاقة تواصلية ابداعية ، في لحظات زمكانية مفترضة . ويتم تأثيث الفضاء المسرحي ، على وفق تلك الرؤية المبتكرة ، من خلال العلاقات الفاعلة بين الفضاء ، والمدركات والتصورات التركيبية للعرض المسرحي ، بتفاعل العلاقات الديناميكية الصادرة من اجساد الممثلين (كائنات العرض) والافعال والايماءات ، والاشارات المحسوبة بتقانة عالية ومهارة هندسية بارعة من بل منظم العرض ومؤدلجه الفكري والجمالي .

تميز ايقاع العرض ، بالدقة والانضباط العالي ، من خلال الافهوم الفكري للشخصية من قبل الممثل ، علما انها – اي الشخصية– لا تمتلك الابعاد التقليدية كما تقدم ذكره ، وانما هي مفترض فني وسمت يقيم جمالية عالية ، تأسست على حدس قبلي للمؤلف / المخرج ، من بيئته المعاشة ، ليستنطقها عبر قنوات الابداع ادائي في فن المسرح ، وتصدرها في بناء رؤية اخراجية نفذت ، بكائنات متقدمة الوعي ، والمهنية العالية ، لتلامس حدود الاحتراف ، في تبني المسرح رؤية ونهجا واسلوبا ، واداءً ذو حمولات فكرية ومعرفية وفنية تتماز بالقيم الجمالية .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

اولا : النتائج :

١- تشكلت بنية النص المسرحي هلو –سات، من مرموزات لفظية مشفرة ، اغتنت بأعراف وتقاليد ثقافية ، ومعان مضمرة ، من الواقع الاجتماعي للمتلقي . وقد ساعد الاداء التمثيلي على فك تلك المرموزات بصور أدائية مرئية .

٢- اعتمد الاداء التمثيلي لممثلي العرض (كائنات العرض) على الوعي الفني والجمالي ، لمضمرات المرموز اللفظي النصي ، وتجسيدها اشاريا وحركيا .

٣- تخلى ممثلو العرض ، عن مرجعياتهم الفيزيائية ، والسيكولوجية ، باتجاه علامات الشخصية المسرحية المرتسمة في شيفرات العرض المرسلة الى المتلقي .

٤- انسجمت عناصر العرض المرئية ، في منظومة قصدية مدركة ، من اجل تحقيق تواصلية الفعل التمثيلي ، مع المتلقي ، عبر ايقاع حركي منضبط ، ناتج من منظومة النص التشفيرية ، والتعبير عنها برؤى صورية .

٥- تميز الاداء التمثيلي في عينة البحث ، بتدفق سيل من العلامات الصورية المشفرة ، ذات المعاني المضمرة ، التي تتطلب مشاركة تفاعلية ، من قبل المتلقي ، لفك مدلولاتها الصورية .

ثانيا : الاستنتاجات :

١- ان المرموزات اللفظية المشفرة ، تحمل طاقات تعبيرية كبيرة ، يمكن تحولها الى صورة فعل درامي يحمل معاني كثيرة .

٢- ان التشفير الصوري للمرموز اللفظي ، هو فعل كامن ، ذو طاقة ادائية ، تتمظهر من حلال الفعل الادائي للمثل .

٣- يتطلب تحويل المرموز اللفظي من صورته التشفيرية الساكنة ، الى فعل عياني مرئي ، ان يتخلى الممثل عن مرجعياته الثقافية والاجتماعية .

٤- تشترك عناصر العرض المسرحي جميعا ، في اسناد الفعل الادائي المرسل للممثل ، من اجل اقامة تواصل فاعل بين المعطى النصي، والفعل التجسيدي الصوري ، على خشبة المسرح .

هوامش البحث

١- امين ، احمد ، زكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية ، ط٧(القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٠) .

٢- قاسم ، سيزا وزميلها : انظمة العلامات في اللغة والادب : مقالات مترجمة ، ثبت المصطلحات (القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٨٦) ص٣٥٢ .

٣- كيروزيل ، اديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، ترجمة : جابر عصفور (بغداد : دار افاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٥) .

٤- البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط٤(بيروت : المكتبة الشرقية ، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٥٦).

٥- غريال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، مج ٢(لبنان : دار نهضة لبنان ، ١٩٨٠) ص ١١٣٦.

٦- فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الادبي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧) .

٧- روجوف ، اريث : دراسة الثقافة الصورية ، ترجمة شاكر عبدالحميد ، مجلة فصول ، العدد ٦٢ (القاهرة ، ٢٠٠٣).

٨- رسل ، برتراند: حكمة الغرب ، ج٢ ، ترجمة فؤاد زكريا ، عالم المعرفة ، العدد٧٢ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٣) .

٩- افلاطون : فيدون ، ترجمة عزت قرني (بيروت: دار النهضة العربية ، ١٩٧٣) .

١٠- امين ، احمد ، زكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية ، ط٧(القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٠) .

١١- بدوي ، عبدالرحمن: موسوعة الفلسفة ، ج١ (قم : مطبعة ذوي القربى ، ١٩٨٧) .

١٢- ارسطو : فن الشعر ، ترجمة : عبدالرحمن بدوي (بيروت : دار الثقافة . ١٩٧٣) .

١٣- امين ، احمد ، زكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية ، ط٧(القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٠) .

١٤- امين ، احمد ، زكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية ، ط٧(القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٠) .

١٥- عصفور، جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط٣ (بيروت : المركز الثقافي العربي ١٩٩٢) .

١٦- كوفيليه ، ارمان : نصوص فلسفية مختارة ، مقدمة في علم النفس وعلم الجمال ، ترجمة الاء اسعد نشاط الفخري (بغداد : بيت الحكمة ، ٢٠٠٦) .

١٧- خرابتشنكو ، واخرون : طبيعة الاشارة الجمالية ، ترجمة مصطفى عبود (عدن : دار الهمذاني للطباعة والنشر ، ١٩٨٤) .

١٨- عزّام ، محمد: النقد والدلالة (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٦) .

١٩- وليامز ، رايموند: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، ترجمة فاروق عبدالقادر ، عالم المعرفة ، (الكويت : المجلس الاعلى للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٩) .

٢٠- عناني ، محمد: المصطلحات الادبية الحديثة (القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر)

٢١- عبده ، مصطفى: المدخل الى فلسفة الجمال ، محاور نقدية تحليلية وتأصيلية (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٩) .

٢٢- كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ترجمة ، نهاد صليحة ، ط٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) .

٢٣- عبدالحميد ، سامي : مقاربات ومقارنات لمشاهير المخرجين – اجانب وعرب (بغداد : تجمع فنانو العراق ، ٢٠١٦) .

٢٤- كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ترجمة ، نهاد صليحة ، ط٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) .

٢٥- كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ترجمة ، نهاد صليحة ، ط٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) .

٢٦- روز افنز، جيمز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، ترجمة ، انعام نجم جابر (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠٠٧) .

٢٧- القصب ، صلاح : مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق (الدوحة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، ٢٠٠٣) .

٢٨- القصب ، صلاح : مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق (الدوحة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، ٢٠٠٣) .

٢٩- عبدالحميد ، سامي: المسرح العراقي في مائة عام ، مسرح ١٣٧ (بغداد : مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ، ٢٠١٣) .

٣٠- القصب ، صلاح : مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق (الدوحة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، ٢٠٠٣) .

٣١- هلو – سات : تأليف واخراج ماهر الكتيباني . تمثيل : حازم عبدالمجيد . مناف حسين ، حسن عبدالرزاق ، ماهر منثر ، حسام عبدالكريم عبود . قدمت على المسرح المركزي في كلية الفنون الجميلة في البصرة في ٢ / ١٠ / ٢٠١٨

المصادر والمراجع

١. امين ، احمد ، زكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية ، ط٧(القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٠) .

٢. ارسطو : فن الشعر ، ترجمة : عبدالرحمن بدوي (بيروت : دار الثقافة . ١٩٧٣) .

٣. افلاطون : فيدون ، ترجمة عزت قرني (بيروت: دار النهضة العربية ، ١٩٧٣) .

٤. البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط٤(بيروت : المكتبة الشرقية ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٥٦) .

٥. بدوي ، عبدالرحمن: موسوعة الفلسفة ، ج١ (قم : مطبعة ذوي القربى ، ١٩٨٧) .

٦. خرابتشنكو ، واخرون : طبيعة الاشارة الجمالية ، ترجمة مصطفى عبود (عدن : دار الهمذاني للطباعة والنشر ، ١٩٨٤) .

٧. روجوف ، اريث : دراسة الثقافة الصورية ، ترجمة شاكر عبدالحميد ، مجلة فصول ، العدد ٦٢ (القاهرة ، ٢٠٠٣) .

٨. رسل ، برتراند: حكمة الغرب ، ج٢ ، ترجمة فؤاد زكريا ، عالم المعرفة ، العدد٧٢ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٣) .

٩. رووز افنز، جيمز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، ترجمة ، انعام نجم جابر (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠٠٧) .

١٠. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣ (بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩٢) .

١١. عبدالحميد ، سامي : مقاربات ومقارنات لمشاهير المخرجين – اجانب وعرب (بغداد : تجمع فنانو العراق ، ٢٠١٦) .

١٢. عبدالحميد ، سامي: المسرح العراقي في مائة عام ، مسرح ١٣٧ (بغداد : مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ، ٢٠١٣) .

١٣. عزّام ، محمد: النقد والدلالة (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٦) .

١٤. عناني، محمد: المصطلحات الادبية الحديثة (القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر)

١٥. عبده ، مصطفى: المدخل الى فلسفة الجمال ، محاور نقدية تحليلية وتأصيلية (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٩٩) .

١٦. غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، مج ٢(لبنان : دار نهضة لبنان ، ١٩٨٠).

١٧. فهيم ، حسين : قصة الانثروبولوجيا ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٩٨ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٦) .

١٨. فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الادبي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧) .

١٩. القصب ، صلاح : مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق (الدوحة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، ٢٠٠٣) .

٢٠. قاسم ، سيزا وزميلها : انظمة العلامات في اللغة والادب : مقالات مترجمة ، ثبت المصطلحات (القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٨٦) .

٢١. كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ترجمة ، نهاد صليحة ، ط٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) .

٢٢. كيروزيل ، اديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، ترجمة : جابر عصفور (بغداد : دار افاق عربية للصحافة والنشر ، ١٩٨٥) .

٢٣. كوفيليه ، ارمان : نصوص فلسفية مختارة ، مقدمة في علم النفس وعلم الجمال ، ترجمة الاء اسعد نشاط الفخري (بغداد : بيت الحكمة ، ٢٠٠٦) .

٢٤. وليامز ، رايموند: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد ، ترجمة فاروق عبدالقادر ، عالم المعرفة ، (الكويت : المجلس الاعلى للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٩) .