سيميولوجيا الخطاب الموسيقي في العرض المسرحي الإيمائي العراقي: مسرحية "توبيخ" إنموذجاً

شيماء حسين طاهر سمير عبد المنعم محمد القاسمي
الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة قسم/ جامعة بابل
Samir79kasimi@gmail.com fine.shamaa.hussan@uobablon.edu.iq

تاريخ استلام البحث: 2024/12/30 تاريخ قبول النشر: 14/ 2025/1 تاريخ نشر البحث: 25 /3/ 2025

المستخلص

يُعدّ المنهج السميولوجي من المناهج النقدية التي تبحث عن أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم إيقونية أم حركية، وكذلك تبحث عن العلامات غير لغوية التي تنمو في المجتمع ومنها الموسيقى بوصفها علامة موسيقية ذات وظائف آيديولوجية تشترك مع علامات العرض المسرحي الأخر لتكوين نظام سمعي– بصري. تضمن البحث أربعة فصول: عني الأول (الإطار النظري) والمتضمن مشكلة البحث المتمثلة بالتساؤل الآتي (هل للعلامة الموسيقية في العرض المسرحي الإيمائي دلالات ووظائف مختلفة عن مثيلتها في العروض المسرحية الأخرى؟)، وتضمن أهمية البحث في تسليط الضوء على أهمية سميولوجيا الخطاب الموسيقي على أداء الممثل الإيمائي الذي يُعدّ علاقة كبُعد العلاقة اللفظية، ويقترب اتصال المتلقي مع خطاب سميولوجيا العلامة الموسيقية للممثل الإيمائي، وتضمن الفصل الثاني مبحثين: شمل المبحث الأول سيميولوجيا العلامة الموسيقية، وعني المبحث الثاني بدراسة العلامة الموسيقية وسماتها الأدائية في العرض المسرحي الإيمائي أ– المسرح العالمي ب– المسرح العربي/العراقي، وختم البحث بمؤشرات الإطار النظري، واهتم الفصل الثالث بإجراءات البحث ودراسة عينة البحث (توبيخ)، وختم الفصل بالنتائج والاستنتاجات، منها:

1. حملت العلامة الموسيقية دلالة جمالية بتفاعلها مع بقية علامات العرض الأخر.
2. استظهرت العلامة الموسيقية الملامح الداخلية للممثل الإيمائي وزادت من حدة مشاعره.
3. للعلامة الموسيقية وظيفة إيقونية ورمزية وإشارية.

ثم ختم البحث بالتوصيات والمقترحات.

الكلمات الدالة: سيميولوجيا، الخطاب الموسيقي، الإيمائي

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّةُ جَامعةِ بَابِل للعُلومِ الإنسَانيّة
Vol.33/ No.3/ 2025 المجلد 33 / العدد 3/2025

Semiology of Musical Discourse in the Iraqi Pantomime Theatrical Performance: The Play "Reprimand" as a Model

Shaymaa Hussein Taher Sameer Abdulmunem AlKassimi
Theatrical Arts Dept/ College of Fine Arts/ University of Babylon

Abstract:

The semiological approach is considered one of the most important critical approaches that searches for sign systems, whether linguistic, iconic or kinetic, as well as for non-linguistic signs that grow within society, including music as a musical sign with ideological functions that share with other theatrical performance signs to form an audio-visual system. Therefore, the question of the problem can be formulated (Does the musical sign in the mime theatrical performance have different connotations and functions?). The research included four chapters. The first chapter was about (the theoretical framework) and included the research problem represented by the following question (Does the musical sign in the mime theatrical performance have different connotations and functions?) The importance of the research also included shedding light on the importance of the semiology of musical discourse on the performance of the mime actor, which is considered a relationship as a dimension of the verbal relationship, and the recipient's connection with the semiological discourse of the musical sign of the mime actor approaches. Which is considered a sign with a dimension of the verbal relationship and the recipient's connection with the semiological discourse of the musical sign approaches the body of the mime actor. Then the research moved to the second chapter, which included two topics. The first topic included the semiology of the musical sign, while the second topic was concerned with studying the musical sign and its performance features in the mime theatrical performance: A- World theater B- Arab/Iraqi theater. Then the research concluded with indicators of the theoretical framework. As for the third chapter, it focused on the research procedures and the study of the research sample (reprimand), then the chapter concluded with the results and conclusions:

1. The musical note carried an aesthetic significance through its interaction with the rest of the other display signs.
2. The musical note highlighted the inner features of the mime actor and increased the intensity of his feelings.
3. The musical note has an iconic, symbolic and indicative function. Then the research was concluded with recommendations and suggestions.

Keywords: semiology, musical discourse, gestural

الفصل الأول / الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث: إن الوظيفة الرئيسة للخطاب المسرحي هي تحقيق الإقناع بفك شيفرات ورموز اللغة، لأن اللغة أداة التواصل معه، ولا يقتصر الخطاب على الجانب اللغوي، بل له مصاديق متعددة تختلف باختلاف المورد، فالجسد علامة سيمائية بحركته وأفعاله، وهو ما يعرف بالتمثيل الإيمائي، فهو جاء ليزيح اللغة اللفظية عن وظيفتها ويقدم نفسه بديلا عنها، وهذا ما جعل منه تحدياً حقيقياً في نطاق علم السيميولوجيا، لكونه استبدل العلامة الأهم والأقوى وهي اللغة بما هو غير لغوي؛ لأن المسرح الإيمائي خالٍ من الكلمات، وهذا ما يخلق صعوبة في تحقيق التواصل مع المتلقي، لكن وظف المسرح العراقي الإيمائي الموسيقى بوصفها عنصرا أساسيا ومساعدا لما يقدمه من عروض ذات بعد إيمائي، مستغنياً عن اللغة اللفظية ومكتفياً بالحركات والإيماءات المصاحبة للموسيقى، لتشكل أداة تعبيرية دلالية، ولإدخال الموسيقى في المسرح العراقي الإيمائي تأثير كبير في زيادة التركيز العاطفي

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

والكشف عن دلالات أقوى وأكمل، فاجتماع الموسيقى مع التمثيل الإيمائي عامل يساعد على إغناء العرض، بفهم الإشارات والمضامين الفكرية التي يراد ايصالها إلى المتلقي، بمعنى أن العلامة الموسيقية في الخطاب المسرحي الإيمائي دال وما يتحقق لدى المتلقي مدلول، فهي قادرة على التعبير عن المشاعر والأفكار والعواطف، وبذلك حلت هذه العلامة (الجسد الإيمائي والموسيقى) محل اللغة، ويتقوم المسرح الإيمائي بعنصري التعبير البصري من جهة، والحركي من جهة أخرى، ومع دخول الموسيقى يكون الخطاب على مستوى عال من الدلالة، مما يساهم في تعميق المعنى وإدراك الخطاب والدلالة، فالعلامة الموسيقية الإيمائية لا تختلف في جوهرها عن العلامة اللغوية، ولذا يرى الباحثان أن المشكلة تتمحور بالتساؤل الآتي:

- هل للعلامة الموسيقية في العرض المسرحي الإيمائي دلالات ووظائف مختلفة عن مثيلتها في العروض المسرحية الأخرى؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة المنهج السيمولوجي للخطاب الموسيقي وعلاقته بأداء الممثل المسرحي الإيمائي، وهل يمكن للموسيقى أن تُنشئ المعنى ضمن الخطاب السيمولوجي الإيمائي وفي وقت غياب اللغة المنطوقة

أما الحاجة إليه فهو يفيد الدارسين في عروض البانتومايم وعروض الجسد.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى التعرف على "دلالات سيمولوجيا الخطاب الموسيقي في العرض المسرحي العراقي الإيمائي.

رابعاً: حدود البحث:

1- الحد المكاني: (العراق- بغداد).

2- الحد الزماني: 2013.

3- دراسة سيميولوجيا الخطاب الموسيقي في العرض المسرحي الإيمائي العراقي (مسرحية توبيخ أنموذجاً).

خامساً: تحديد مصطلحات:

السيميولوجيا:

اصطلاحاً:

- عرّفها محمد فيض بأنها: "علم يبحث في العلامات التي تنشأ في حضن المجتمع ".[1-ص398]
- وعرّفها (السوسير) بأنها: "العلم العام الذي يدرس حياة الدلائل ضمن الحياة الاجتماعية "[2-ص4]

التعريف الإجرائي للـــ(السيميولوجيا):

- علم يهتم بالعلامات والرموز لغرض تحليل المعاني ومدى تأثيرها في الثقافة.

الإيماءة:

لغوياً:

- " مصدر (ومأ) كنفع بمعنى الإشارة، ومأ: ومأ إليه يمأ ومأ: أشار، مثل أومأ.. والإيماءة أن تومئ برأسك أو يدك كما يومئ المريض برأسه للركوع والسجود"[3-ص 407].
- وقال الفيومي: "أومأت إليه إيماء: أشرت إليه بحاجب أو يد أو غير ذلك"[4-ص 258].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

اصطلاحاً:

- يعرف (مارسيل مارسو)(*)[5–ص565– 566] أستاذ الفن مفرقاً بين مصطلح (التمثيل الإيمائي) ومصطلح (البانتومايم) بقوله: "التمثيل الإيمائي فن اتحاد الذات مع العناصر السائلة والجامدة والمحيطة بنا، في الترجمة التشكيلية في كلام الجسد يرتسم فن التمثيل الإيمائي"[6–ص7].
- ويعرفه (باتريس بافي) "إيماء (pantomime) الذي يقلد كل شيء.. لا يستعمل العرض الإيمائي الكلام مطلقا، إنه عرض مؤلَّف من حركات الممثل الكوميدي فقط، وباقترابه من النوادر الطريفة والتاريخ المخبر بالوسائل المسرحية، أصبح العرض الإيمائي فناً قائماً بذاته، وفي الوقت نفسه، العنصر الضروري في كل عرض مسرحي، وبشكل خاص للمشاهد التي تطلق العنان لأداء الممثلين إلى الحد الأقصى وتساعد في إبراز التمثيل المسرحي أو اللوحات الحية في داخله"[7–ص375].
- التعريف الإجرائي لـــ(الإيماءة): هي الإشارة والحركات الجسدية التي تحمل دلالات ومعاني في العرض المسرحي.
- التعريف الإجرائي العام: ما تَحمله الموسيقى من دلالات ومعانٍ في العرض المسرحي الإيمائي القائم على الإشارات والحركات الجسدية.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم العلامة المسرحية

يعد (أرسطو) التعرف بالعلامات الخارجية الأكثر شيوعاً في الاستعمال لذا هو يميز بين العلامات الفطرية والعلامات المكتسبة والعلامات المتصلة بالبدن كالقفص الذي يسمح بالتعرف في مسرحية –تورو– لسوفوقليس[7–ص44–45]، وتؤكد(سعاد درير) أهمية الجمهور في تلقي العلامات بديناميكيتها على خشبة المسرح "في العرض المسرحي، يهتم علم العلامات بالجمهور وبالكيفية التي يصنع بها معناه انطلاقا من العلامات الكامنة في العرض ومن نسق التلاقي والانزياحات القائمة بين المدلولات"[8–ص54]

فالعلامة عند أرسطو: "هي الشيء الذي يؤدي وجوده أو إنتاجه إلى وجود أو إنتاج شيء آخر, سواء أكان سابقاً أم تالياً"[9–ص337]' أما الرواقيون فإنهم "أدرجوا المنطق داخل (علم اللغة– علم الكلام) وأشاروا إلى أن الكلمات والجمل هي الإمارات"[10–ص28] مما يجعل منهم أول من فكر في إنشاء مذهب خاص بالعلامات، يقول(ايكو) عنهم: "إلا أن فكرة إنشاء مذهب خاص بالعلامات تتشكل مع الرواقيين، واستعمل (جالينس) عبارة (سيميوطيكي) ومذ ذلك الحين كلما تطرق البحث في تاريخ الفكر الغربي إلى فكرة علم سيميائي إلا وعرّفه على أنه (نظرية العلامات)".[11–ص43–44]

(*)مارسيل مارسو: فنان بانتومايم فرنسي من واليد مدينة ستراسبورج (1923/3/22 توفي عام 2007)، صاحب فرقة مسرحية تخصصت في تقديم عروض المسرح الصامت، درس الفنون التشكيلية ثم درس الفنون المسرحية، قدّم عرضه على مسارح باريس ثم خرج إلى مسارح أوربية.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

واستعمل الفلاسفة العرب القدامى مصطلح (الدلالة) بدل (العلامة) بنفس المعنى والسياق "لأن المصطلح الأول (الدلالة) ينتشر في مصنفات عربية قديمة تتصل بمجالات تقترب كثيراً من ماهية هذا العلم (العلامات) أو (السيميولوجيا) في صورته المعاصرة ".[12–ص111]

لم يؤسس العلماء العرب علماً مستقلاً أو نظرية منفردة للسيمياء، بيد أن بحوثهم اقتربت من الاهتمام الذي أبدته السيميائية الحديثة وانشأوا آليات محدده على مدى تحرك الدال مع المدلول لإنتاج المعنى وقد شاع "عند اللغويين والأصوليين والفلاسفة وفقهاء العرب أن الأشياء متعددة الوجوه فهي موجودة في الأكيان وموجودة في الأذهان وموجودة في اللسان، فالأول دال على المرجع وهو هنا ما يحدد الوجود الموضوعي للشيء، والثاني (المدلول) أي المفاهيم، أما الوجود والثالث فيحمل إلى الدال وهو أداتنا الأولى في التعرف على العالم الموجود خارج الذات المدركة".[13–ص15]

يرى الباحثان أن تحديد مفهوم العلامة لدى القدماء يركز على كونها أداة توصيل تنوب عن شيء آخر لأداء معنى ما.

العلامة الموسيقية:

اقتبس (أرسطو) جزءاً كبيراً من فلسفته من (أفلاطون)، "فقد اتفق مع أستاذه على أن الموسيقى فن مقلد صنيع على أنموذج الانسجام الكوني، كذلك نظر (أرسطو) إلى الموسيقى، ونظر إليها اليونانيون عامة، على أنها أكثر الفنون تقليداً للشخصية وتمثيلا لها... إن الإيقاع واللحن يهيئان محاكاة للغضب والرقة، وكذلك الشجاعة والاعتدال... وغيرها من صفات الشخصية"[14–ص42]. يقول(أرسطو) أيضاً: "إن المحاكاة الموسيقية لا تقتصر على الأحوال الشعورية فحسب، بل تشمل الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية أيضاً، فالموسيقى التي يضعها شخص ما، تشكل شخصية المستمع في اتجاه الخير أو الشر، والموسيقى انعكاس لصانعها... بل إن من تصل موسيقاه إلى أسماعهم يتأثرون إلى حد بعيد".[14–ص42]

ومما تقدم يتبين أن الموسيقى متعددة الاستعمالات وتفهم عن طريق السمع والتصور الذهني للمواقف التي تسمع بها ويمكننا دراسة الموسيقى سيميولوجيا، فيُعرّف (هنري بول دوراي) الموسيقى سيميولوجياً أنها: "ذلك النسيج الصوتي الذي تنتظم فيه وحداته على محور زمني، وبهذا تستقي الموسيقى دلالاتها من تناغم إيقاعاتها، فهي ذلك الصوت الذي يتم ترتيبه ليبحث في النفس العديد من المشاعر والتي تختلف باختلاف الموسيقى المسموعة"[15–ص94]. ويرى بعضهم إمكانية دراسة الموسيقى سيميائياً بوصفها ظاهرة دالة.

وكسب مرافقة العلامة الموسيقية للنظامين الحركي البصري في العرض الإيمائي وظيفة جمالية في تحقيق التوازن والانسجام بين أنظمة العرض، فهي تحقق الانسجام "بين الجانب الصوتي والتشكيلي للعرض، فمن غير الجائز أن يكون العرض المسرحي رومانتيكياً في تفاصيله الفنية مثلاً، والموسيقي غير رومانتيكية".[16–ص59]

يعتمد إجراء تحليل سيميولوجي للعلامة الموسيقية على الرسالة أساساً وهي (واقع مادي محايد) مرتبط بالإنتاج والتلقي، فالعلامة بحسب (دي سوسور) تتكون من دال ومدلول. وهو لا يذكر عنصر المرجع Reference. والعلامة وحدة دالة من وحدات الرسالة، لا توجد أبداً بمفردها، فهي دائماً على علاقة؛ إما بوحدة

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

من وحدات الرسالة، وإما بوحدات أخر، وتكون الوحدات المترابطة ما يسمى بنظام في العلاقة التركيبية، وفي العلاقة الدلالية تحلل ابتداءً من وظائفها المعجمية (المعنى، والمضمون، الخ) وفي العلاقة العملية تُحلل العلامات في سلسلة التواصل والمحيط الاجتماعي فالمتلقي يجد نفسه أول الأمر امام دلالات تلك الرسالة، وللانتقال من المرحلة المادية إلى مرحلة المعنى لابد من ملاحظة ان المعاني ليست ثابتة أو مثالية، فهي تتوقف على المحيط الثقافي، والعصر، والمرسل والمرسل إليه. ليصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في مدة ما ولحظة ما. [17–ص68]

فوجود العلامة الموسيقية ووجود دلالة ما لها مرتبط بوجود مجتمع تحكمه روابط معينة، يقول (رولان بارت): "إن الوظيفة تتمتع بالمعنى والوجود بمجرد وجود مجتمع وكل استخدام لها يتحول إلى رمز، حيث إن الموسيقى تصبح رمزاً لشيء ما" [15–ص103]

وهذا ما أكده (يان ميوكاروفسكي)(*)[18–ص38]، الذي اعتمد تعريف (دي سوسور) للعلامة، ليقرر أن "العرض المسرحي في كليته وحده سيموطيقية حيث يكون العمل نفسه هو شيء thing أو مجموعة من العناصر المادية هي الدال أو وسيلة نقل العلامة حيث يكون المدلول هو الوضع الجمالي الكامن في وعي الجمهور، ويصبح نص العرض من هذا المدخل علامة كبرى أو مكرو– علامة يتشكل معناها في تأثيرها الكلي".[19–ص78–79]

وبرزت أهمية الدال signification في المسرح مع تأكيد (بيتر بوغاتيريف)(*)[20–ص121] وهو أحد الشكلانيين الروس على مبدأ التسويم sanitization الذي يطال جميع الموضوعات الداخلة في العرض (ومن بينها الكلام)، "أي تحول الموضوعات في المسرح إلى علامات وتخليها عن وظيفتها النفعية خارج المسرح لمصلحة وظيفة الدال المسرحية الحقيقة (الطاولة تدل على طاولة المسرح) والدال بالتضمن (طاولة قمار، طاولة عشاء، طاولة عراك....الخ) مما يجيز لرصيد محدد من العناصر المسومة (أو الممسرحة) بأن توفر استواء العرض نظراً لتمتعها بقابلية تحول transformability (من طاولة كذا إلى طاولة كذا، ومن طاولة حقيقية إلى طاولة تجسدها إيماءة أو كلمة...الخ) تجعل منها علامة للعلامات." [21–ص236–237]

وأعطى (يان ميوكاروفسكي) وظيفة مهمة للعلامة الموسيقية، حيث تشترك مع غيرها من العلامات في بناء العرض وإعطائه الكثير من الدلالات، "إنها ليست فقط حاضرة في حين تعزف مباشرة، أو حتى عندما تنتهك الكلمة المسرحية في الأوبرا، وإن الخصائص التي تشترك الموسيقى بها مع الفعالية المسرحية (كأداء الصوت المتعلق باللحن الموسيقى، والإيقاع، درجة الحركة، والإيماءة وتعابير الوجه، والصوت) تجعل كل حدث مسرحي يظهر حيال خلفية موسيقية ويأخذ شكلاً حسب نموذجها".[22–ص45]

(*)يان ميوكاروفسكي: ولد في موسكو (1891-1975) ومن أبرز أعضاء مدرسة براغ اللغوية في بداية تكوينها وأكثرهم اهتماماً بدراسة الشعر. وهو يصف البنية الجمالية مجموعة مركبة من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة علية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة.

(*) بيتر بوغاتيريف: ولد في موسكو (1893-1971) كان اهتمامه كبيرا بالفلكلور، شارك بنشاط في الحياة العلمية في حلقة براغ اللغوية، وكان باحثا ميدانيا إثنوغرافيا، وكان مدرساً في جامعة موسكو بين 1921-1940، وفي هذه المدة شهدت تطورا كبيرا في الشعر والجمال وعلم السيميولوجيا الذي طورته حلقة براغ.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

إن العلامة الموسيقية علامة مجردة ما لم توظف بغيرها من علامات "إن الموسيقى وسط تعبيري شديد التجريد عندما يكون مستقلاً بذاته، ويفقد هذا التجريد عندما يرتبط بحدث معين داخل الصورة المرئية، أي يصبح جزءاً من كل".[23–ص53]

ويرى (بوغاتيريف) أن هناك نوعين من العلامات: علامات ترجع إلى شيء، وعلامات تدل على علامات ترجع إلى شيء، يقول: "الزي القومي هو شيء مادي وإشارة (sign) في آن واحد، بمعنى أدق يحمل الزي القومي بنية من الإشارات، يعين الزي القومي هوية أعضاء طبقة اجتماعية، وهوية قومية ودين...الخ"[24–ص63]

وأشار (بيتر بوغاتيريف) إلى طريقة اشتغال العلامة الموسيقية ووظائفها في العرض المسرحي، فامتزاج الموسيقى مع إيماءات وألفاظ الممثل الذي يلعب دور رجل يموت تعبر بشكل حسي أكثر عن الحزن وغيره، فاتحاد العلامة الموسيقية بغيرها من علامات العرض المسرحي يكسبها إشارات جديدة. وأشار إلى تعددية العلامة الموسيقية بحكم تعدد المتفرجين، فالمتفرج الميال إلى الموسيقى، سيكون المعنى الغالب مرتبطاً بالموسيقى، أما المتفرج المعني بالإلقاء، فسيكون الإلقاء لديه هو العنصر الحاسم، وستكون الموسيقى شأن ثانوي ويشير (بوغاتيريف) إلى تقنية معروفة تتمثل في استخدام الممثل لعناصر فن معين للتعبير عن انفعال متصاعد (كتسارع الحركة في الرقص) وعندما لا تستطيع حركاته التعبيرية تحقيق غرضه يلجأ إلى الهتافات (أي اللجوء إلى وسائل صوتية) أو العكس أي اللجوء إلى الحركة والرقص عندما تصبح وسائل الصوت لديه غير كافية.[25–ص93–94]

وللمتلقي أثر كبير في معنى العلامة الموسيقية فهم وتفسيرها، وإذا كان المستقبل (المتلقي/المستمع) يفهم هذه التوليفة بوصفها رسالة عاطفية أو انفعالية أو وطنية إلخ، "فهذا يرجع إلى تفسير أو تأويل شخصي يدور في أطار نظام ثقافي حضاري أكثر مما يدور في أطار (معنى) واضح صريح (للرسالة)؛ لأنه إذا كانت الموسيقى تعتبر نظاما (رسائل)، فهي ليست نظاما (إشارات أو رموز)، ذلك أن العناصر المكونة لها تخلو من الدلالة، فالدال والمدلول ممتزجان في علاقة واحدة تمتزج بغيرها من العلامات في لغة لا تقول شيئاً"[25–ص63].

وفي الكثير من الأحيان تكون الموسيقى المصاحبة للعرض الدرامي على نوعين من حيث المصدر والوظيفة:

1– الموسيقى الأرشيفية: "تؤخذ من المكتبة الموسيقية، وغالباً ما يقتصر دور هذا النوع من الموسيقى على خلق الجو العام والإحساس بالإيقاع وأحيانا الربط بين الفقرات لتغطية مواقع الصمت.

2– الموسيقى المؤلفة: تُؤَلَّف خصيصاً للعمل الفني، وتكون منبثقة من مضامين العمل الدرامية والفكرية، وتدخل في نسيج بنيته لتدعيم وتعميق تعبيرية المشهد وإيصال أفكاره، ومثل هذه الموسيقى تتطلب من المؤلف الموسيقي مهارة ومعرفة بالوسيط التعبيري الذي يؤلف له".[23–ص58]

ويرى الباحثان أن وظيفة العلامة الموسيقية في العرض الإيمائي قد تبلور في الدراسات الحديثة وأصبح لها، بامتزاجها مع علامات العرض الإيمائي الأخر مساهمة في بناء العرض وفي إنتاج دلالاته.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ويوضح (آبيا) عمل الموسيقى في العرض الدرامي الصامت على تنسيق الحركات ومساعدة الممثل "لا تكرار ولا إضافة لأي حركة بعيدة عن الزمن الموسيقي الذي يقوم بضبط وتوقيت العرض ومواكبة المحتوى الدرامي وطبيعته مع أداء وظيفة الموسيقى بمساعدة الممثل فيما يعكسه من شعور داخلي– ذكريات، ألم، معاناة،.. دون أي تعارض مع الإحساس الفني إنما تنتقل الموسيقى إلى الدراما لكي تهبها الحياة".[16–ص39] فالزمن الموسيقي ينظم ويضبط العرض ويساعد الممثل الذي يفتقد إلى الكلام على توصيل مشاعره المختلفة.

ويعتقد (مايرخولد) أن الأداء المثالي للعرض الإيمائي لا يكون إلا باندماج الموسيقى مع الحركات والإشارات "وفي البانتوميم تندمج إيقاعات الحركات والإشارات وإيقاع المجموعات اندماجاً تاماً بالإيقاع الموسيقي ولا يمكن اعتبار أداء البانتوميم أداء مثالياً على خشبة المسرح إلا في حالة بلوغ ذلك الاندماج"[16–ص39]

ووضع (باتريس بافيس) استبانة لمساعدة "طلاب المسرح الذين لا يملكون خلفية عن السيميوطيقيا، وهي توجه سؤالاً خاصاً: كيف يتم بناء المعنى وبخلق إمكانية لتوجيه الطالب من (كيف) إلى (لماذا)" [26–ص153]. ووضع (بافيس) الموسيقى في الفئة الرئيسية (المناقشة) بينما وضع طبيعة الإيماء والأداء الحركي Mime في الفئة الفرعية (المناقشة الفرعية) المقابلة للفئة الرئيسية (أداء الممثلين).

المبحث الثاني: العلامة الموسيقية وسماتها الأدائية في العرض المسرحي الإيمائي

كان المسرح وما زال وسيلة للتواصل مع المتلقي، بما يقدمه (نصا أو عرضا)، ولا شك في أن العرض المسرحي مليء بالرموز والإشارات التي يحتاج المتلقي إلى فك شفرتها، من هنا دخلت السيميولوجيا علما نقديا دلاليا خاصا بفهم العلامات وتفسيرها؛ لكونه نظرية نقدية تهتم بتفسير الخطاب المسرحي في الداخل، هذا الخطاب أعم من أن يكون لغة أو فعلا، كإيقونة أو حركة أو إشارة وما إلى ذلك...، فهو منهج يدرس هذا المفهوم الكلي للعلامة داخل المجتمع.

ولا تنحصر العلامة بما تقدم بل تشمل الموسيقى؛ لكونها علامة ذات أبعاد وأهداف متعددة بحسب طريقة توظيفها، والهدف من عرضها في السياق، ومع اتحادها مع عناصر العرض المسرحي يكون لها دلالة خاصة ومتغيرة ومختلفة عما لو كانت منفردة. لذا عدت عنصراً فعالاً يصلح لتفسير الحركة الإيمائية الصامتة، فلا طريق لفهم هذا النوع إلا بالمنهج السيميولوجي، فهناك الكثير من الإشارات والحركات التي تصدر من الجسد خالية من الكلام، مع أنها أداة تواصلية وعلامة ضمن المنظومة الكلية للتواصل محملة بدلالات عميقة. لذا كان الخطاب الموسيقي المصاحب للحركة والفعل الإيمائي دينامياً، يؤثر في نفسية وعقلية المتلقي باستمرار. ومن هنا كان البحث في سيميولوجيا الخطاب المسرحي الموسيقي ضروريا لفك الجامع المشترك بين الموسيقى والخطاب والإيماءة وفهمه واستكشافه، وكيفية صيرورة العلامة وسيطا لنقل المغزى العام للعرض المسرحي، لذا كانت القراءة كلية، أي من منظور اجتماعها مع الموسيقى والفن الإيمائي في المسرح.

أولاً: المسرح العالمي: إن لجوء الإنسان البدائي إلى الإيقاع أو الموسيقى المصاحبان لأدائه الجسدي كان تعويضاً لغياب اللغة فكانت الموسيقى المصاحبة تساعد في ضبط حركاته الجسدية وإبراز وتعميق إشاراتها ودلالاتها، وفي

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

العراق القديم، امتزج الأداء الإيمائي بالغناء والرقص والموسيقى في الاحتفالات البابلية "وطقوس الزواج ومأساة تموز ونزوله إلى العالم السفلي والطقس السري لتحرير إلاله (مردوخ)، يصاحب ذلك صوتان، الأول يعلق على الأحداث التي تنفذ بشكل إيمائي، والآخر على شكل مونولوج طويل يأتي على لسان كاهن أو كاهنة، والغناء والرقص على أنغام الآلات الموسيقية البابلية". [27–ص56]

وكان الأمر مشابهاً في الحضارة المصرية القديمة ففي رقصة التحطيب الموغلة في القدم تنظم الموسيقى الفعل الدرامي ففي الرقصة "مواقف درامية تشتمل على فعل درامي وتقدم عرضاً لا يجري تحقيقه أمام أعين جمهور يشاهد ويشارك، فالإيقاع في موسيقى التحطيب ذو دلالة كبيرة؛ لأنه ينظم الحركة. بالإضافة إلى أنه يولد الانفعال في صدور الراقصين بما يتلقونه وينفعلون به في احتفالهم من أحاسيس. وبذلك يثري الوجدان بالمشاعر وينمو الجانب الحسي والانفعالي والإدراكي لدى المبدع والمتلقي".[27–ص56]

وكان الصينيون شغوفين بالطقس والاحتفال فالرقص الشبيه بالرقص الدرامي والموسيقى في الممارسات الدينية يرجعان إلى الخرافة والأسطورة. ويشكلان جزءاً أساسياً من عروض (أوبرا بكين) التي تعد خلاصة للفنون التقليدية في الحضارة الصينية. واستمدت الكثير من عروض الممثلين الإيمائيين وعروض الدمى[27–ص79–80]. فقد نشأ المسرح الصيني شأنه شأن بقية المسارح الشرقية نشأة دينية معتمدة على الأساطير والطقوس الدينية التي تمتزج فيها الموسيقى مع الرقص المسرحي، فهو مسرح يرجع إلى "عصور الأساطير والخرافات، ومما لا شك فيه أن الرقص القريب من الرقص المسرحي، كان شائعاً في تلك البلاد قبل عهد (شبس و(إسخيلوس)"[28–ص174]، واعتمدت (أوبرا بكين) "أدوات تَعبير خاصة تَنسجم في ما بينها هي الموسيقى والغِناء والرَّقص بالإضافة إلى الأدوار المُنَمَّطة والماكياج الرمزي والأزياء المُرَمَّزة والإكسسوار المُحدّد وطريقة الأداء والإلقاء الخاصة"[29–ص79]. واستعان الممثل الصيني بالأزياء والألوان وبقية الملحقات المسرحية والدلالات الرمزية بالحركة والإيماءة وكان للموسيقى أثرها في هذا المسرح في ضبط الإيقاع والسرعة للتمثيل والمحاورة بالأداء للواقع[30–ص140]، وأدى التأثر والولع بالطقس الجمالي ومؤثرات "(البوذية) التي أصرت على الرمزية العقائدية والـــ(كنفوشيوسية) التي شددت على عبادة الأسلاف (التي انتقلت للفن كمذهب تقليدي)، جمدا تكنيك المسرح في تقاليد رمزية معدة سابقاً. ومن هنا أصبح التمثيل ادعاءً مدروساً ومتوارثاً صمم بحيث يشاهد بإحساس موسيقي".[30–ص139–140]

وارتبط مسرح (النو) الياباني بتقاليد (الساموراي) وبفلسفة (الزن) القائمة على الانضباط والتركيز. وعدت أشكال الرقص –مثلا– بما يصاحبها من موسيقى ودراما جزءاً ثابتاً من الاحتفالات البلاطية والدينية[29–ص509]. وكانت هذه التوليفة من عناصر المسرح شيئاً جديداً إذ "كشف مسرح النو (Nò) الياباني عن أسلوب شمولي جديد في التعبير المسرحي يقوم على الجمع بين العديد من الوسائل من كلمة وحركة وموسيقى في وحدة متكاملة، وبشكل كان يبدو مستحيلاً حتى ذلك العصر".[25–ص22]

والمسرح الياباني الآخر هو (الكابوكي) الذي أخذ "تسميته من الفعل الياباني الذي يعني (التلوّي) وفقدان التوازن"[29–ص361]، ويتسم هذا المسرح بكثرة اللوحات المسرحية وهي "من نوع عجيب حقاً، فإن جزءً كبيراً من الحركة المسرحية يتم في شكل حركات وإشارات معروفة متفق عليها.. والمسرحيات التي ظهرت على هذا

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

المسرح، تشبه في مضمونها وفي صورتها الفنية الأوبرات الصينية بأناشيدها الغنائية المرنمة وبموسيقاها التي تصاحب المناظر دائماً".[31–ص118–119]

ويرى الباحثان أن أداء الممثل المحدد بطبيعة الشخصيات المؤسلبة والمنمطة في المسرح الشرقي لابد أن يقابله نمط محدد ومنمط من العلامات الموسيقية المواكبة لهذه العروض قصد أيجاد انسجام بين الأداء والإيقاع الموسيقي لخلق جو العرض ودلالاته.

المسرح اليوناني: منذ بدايات المسرح اليوناني كان للموسيقى أثراً بارزاً "فقد استخدم اليونانيون الموسيقى، وإعادة خلق الأصوات الطبيعية بواسطة الكورس من أجل المساعدة على سرد القصة"[32–ص12]، ونشأة المسرح الإغريقي تعود في بداياته إلى الرقصات التي كانت تؤديها الجوقة التي اتخذت قائداً لها ينظم أداء افرادها بالعزف والإيحاء والحركة[33–ص78]. وكان لدى اليونانيين نوع من أنواع المايم، هو المايم الشعبي وهو عبارة عن عروض هزلية يُعتمد فيها على الحركة والإيماءة والرقص والغناء بأداء واقعي لشخصيات نمطية، يتخلله ارتجال جزئي يقوم على التهريج[34–ص245]. وقد حملت بنية الإيماءة دلالات متعددة عكست البعد الوجداني للمؤدي "وإن فن التمثيل الصامت لدى اليونانيين لم يخلُ من نزعة نقدية، سواءً في الأداء أو الفكرة أو الموضوع، ذلك أنهم سعوا إلى تقديم الواقع ونقده في الوقت ذاته. كما لم تخلُ أعمالهم من أسلوب محاكاتي يردد الواقع بكل حيثياته مقدماً إياه بأسلوب ترغيب وترهيب في آنٍ واحد، وهذا ما يجعل بطبيعة الحال للبنى الإيمائية دلالات اجتماعية ثقافية نقدية وجمالية معرفية تحتفي بمرونة الأداء وجمالية الجسد".[35–ص17]

ومما يبين ضرورة الموسيقى في اليونان ومصاحبتها للأداءات الدينية والرياضية والفنية أن "نص القانون في بعض المقاطعات اليونانية على ضرورة ممارسة الجميع للموسيقى بصفة دائمة حتى سن الثلاثين، وتوافر لكل يوناني علم بالموسيقى يسمح له بممارستها في أي مناسبة موسيقية، وكان الغناء الكورالي من مقومات الحفلات الدينية الرسمية، كما لعب دوراً في الدين والفن، وفي الألعاب الرياضية كذلك".[36–ص61]

ويؤكد (جين دورسي) أن الموسيقى كانت مصاحبة للأداء الإيمائي "كان البانتومايم في العصور القديمة، مسرحية تقوم بشكل أساسي على المحاكاة وإلى جانب الفعل الصامت، كان البانتومايم يتضمن النص الذي يصف الأحداث، والموسيقى المصاحبة".[37–ص71]

لقد كان للموسيقى أصر مهم في الدراما منذ اليونانيين فـ"المؤثرات الصوتية والموسيقى قد لعبتا دوراً مهماً في الدراما منذ مدة طويلة، فقد استخدم اليونانيون الموسيقى، وإعادة خلق الأصوات الطبيعية بواسطة الكورس من أجل المساعدة على سرد القصة".[32–ص12]

ويذكر (يختنتريت) أن مؤلفِي الدراما اليونانيين العظام (اسكيلوس) و(سوفوكليس) و(أوربيدس) لم يقتصر على قول الشعر بل مارسوا التأليف والموسيقى كذلك، وأن الموسيقى اليونانية بلغت الذروة بفضلهم، وأن من كل ما بقي من موسيقاهم التي زودوا بها تراجيدياتهم هو أثر ضئيل من دراما اوربيدس (أوريست) المقدمة عام 408 ق.م، وأن الموسيقى اليونانية تدهورت بعد عصرهم مباشرة.[36–ص66–67]

وكانت للعلامة الموسيقية وظيفة مميزة بالتزامن مع حركات الممثلين اليونانيين، إذ كانت تكشف عن المشاعر الدفينة للمثلين في حالاتهم المختلفة "كان فن الإيماء يسمى في اليونان أوركيسيس Orchesis ويتحدث

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

(أرسطو) عن رقصات المحاكاة mimetic dances, وكانت الرقصات البايريك (الحربية) نوعاً من البانتومايم الحربي، متضمنة ضربات وضربات مضادة على الموسيقى، وأحد المقاتلين ينهزم والآخر يغني"[37–ص83]

ويرى الباحثان أن العلامات الموسيقي كانت ترافق العرض الإيمائية اليونانية ولها حضور فاعل في إنتاج دلالات.

ورافقت الموسيقى العروض الراقصة التعبيرية الصامتة (البانتومايم) باستخدام الغناء وضخامة الأداء، بمعية آلات موسيقية كثيرة كـــ(الليرة والالوس والبان والتوبا والقرون والأجراس والطبول)[38–ص134]، وفضّل الرومانيون ن يتمتع الممثل بمرونة جسدية وكفاية أدائية لإنتاج العروض واعتمدوا عليه أكثر في النص المحكم أو في إلقاء الكلمات المحفوظة. وكانوا يقدمون مسرحيات المايم كفقرات تتخل العروض الناطقة.[30–ص96] وكانت فرقة من الموسيقيين ترافق عروض البانتومايم الروماني الذي كان مشابها للباليه الحديث، إذ كان رقصة تحاكي قصة ويتضمن راقصين أو أكثر وكان يصاحب العرض أوركسترا من الفلوت والمزامير والطبول [34–ص244–245]. ويتضح أثر العلامة الموسيقية في العروض الإيمائية الرومانية بمعرفة أن الممثل الإيمائي الروماني كان يشد إلى قدمه جرسا ليؤكد وحدة النظم على إيقاع الموسيقى، وأن الموسيقى كانت عنصراً تجمع مع العنصرين الآخرين –الممثل والكورس– على هيئة وحدة نفسية إيقاعية تؤلف في المحصلة ما يعرف بقاعدة الاتصال الإيمائي الداخلي الناتجة عن الإشارات المضخمة للممثلين.[28–ص139]

ويخلص الباحثان مما سبق: أن الرومان أوجدوا فن البانتومايم وأنهم أدركوا منذ البدء أهمية العلامات الموسيقية المصاحبة لهذا النوع من العروض في ضبط الإيقاع الحركي للمثلين والمساهمة في عملية إيصال خطاب العرض.

وفي عصر سيادة الكنيسة في العصور الوسطى انحسر فن (البانتومايم) "إذ لاحقت الكنيسة ممثلي (البانتومايم)، بتهمة الشعوذة، فتحول هؤلاء إلى قوالين ومنشدين في القصور"[27–ص110]، ورغم ذلك سمحت الكنيسة للممثل الإيمائي الصامت إلى التداول تحت سقفها، بسبب أن لغة الكتاب المقدس ولغة رجال الدين وأغلب الكتب اللاتينية التي لا يجيدها إلا النخبة الأمر الذي استدعى الاستعانة بالتمثيل الإيمائي في المسرح الاحتفالي الديني القائم على عملية الوعظ والإرشاد والتبشير ولعب رجل الدين دور المنظم للعرض الكنائسي والمصمم الحركي للمثلين والمجاميع.[39–ص228]

وأشار (فرابييه) إلى ذلك بقوله: "واللباس الديني وحركات القسس –التي تسير على نظام في غاية من الدقة– هي الجزء التمثيلي في إقامة الصلوات، وكانت أهميتها في جذب انتباه المؤمنين تزداد كلما قلت قدرة الشعب في فهم اللغة اللاتينية، وتشهد كتب الطقوس بأقدميتها".[40–ص8–9]

ويرى الباحثان أن الموسيقى المرافقة للمسرح الديني المعتمد على الإيماء اكتسبت بُعداً علاماتياً دالاً يؤدي إلى خلق جو روحي يساعد على تقبل الجمهور للمضامين العقائدية والأخلاقية إضافة إلى أثرها التعليمي والإمتاعي فهي ذات سمات نفسية وروحية.

وفي عصر النهضة عصر إحياء الفن والأدب والعلوم بعد الركود والظلمة قامت النهضة بالانتقال من مسرح العصور الوسطى إلى مسرح عصر النهضة باستبعاد المسرحية الدينية الخالصة والعودة إلى الأزمنة

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الكلاسيكية[28–ص262] وبرزت عروض تتضمن توظيفاً للموسيقى، من أبرز هذه العروض: (الكوميديا ديل آرتا Dell' Arte commedia) وهي مسرحيات مرتجلة تمتزج فيها الموسيقى بالغناء والرقص، فالممثلون "لم يستخدموا أي نصوص أو عبارات مستظهرة أو مؤثرات منظرية فخمة بل يكتفوا بمسودة بخطوط الأحداث/ ويجابهون الجمهور بعدها في جرأة وهم على استعداد لأي شيء، وهكذا يلتقي الغناء والرقص والموسيقى وسرعة البديهية ويقظة المخيلة لتنسج لنا أروع مسرح تلقائي عرفه العالم".[41–ص233]

استخدم موسيقيو عصر الباروك "تعبيرات موسيقية موحدة لإثارة انفعالات معينة وبعث صور متوهمة في النفوس. وقد أدت هذه الطريقة العقلية في خلق فئة من المؤثرات الموسيقية لوصف الحب والشفقة والكراهية، أو بعث حالة نفسية تتلاءم مع الأفعال المطلوب تصويرها"[14–ص182]، ولجأ (شكسبير) إلى الموسيقى لخلق الإبهار "وقد كتب شكسبير العديد من المؤثرات الصوتية في مسرحياته وهي في الغالب أصوات المعارك، والعواصف التي من الممكن خلقها بسهولة بواسطة خبط الأدوات، أو استخدام أدوات بسيطة. أما عندما كان يحتاج إلى مناظر مبهرة بدرجة عالية، فإنه كان يستخدم الموسيقى، والمؤثرات الصوتية معاً".[32–ص13]

وظهرت في انكَلترا عُروض إيمائية بحلة جديدة يعتمد الممثلون فيها على الموسيقى في أداء أدوارهم. وكانت هذه العروض الصامتة تعالج موضوعات مستمدة من حياة الناس البسطاء مشاركة إياهم مختلف مشاعرهم. وقد سار على هذا النهج ممثل يدعى (جون يج) وجاء الممثل (جوزيف غريمالدي) ليكمل مسيرته. وتطور هذا النمط من التمثيل الصامت حتى اتخذ في بداية القرن التاسع عشر شكلاً جديداً وتطور إلى ما يعرف اليوم بالمسرح الموسيقي الذي يضم التمثيل الصامت والغناء والرقص والموسيقى والكلام.[42–ص34–33]

ووظف (ريتشارد فاغنر) الموسيقى في العروض الأوبرالية بإعطائها وظائف جديدة وفاعلة، فلم تعد (الأوركسترا) عنده مجرد مصاحبه للغناء بالعزف الإيقاعي المساعد له. أو بالعزف الموسيقى الخالص الذي لا صلة له بالمشاعر الدرامية إنما طالبها بالتعليق المستمر على العمل، وترجمة ما يعجز النص والإشارات في الإفصاح عنه. والأوركسترا بهذا الدور قد احتلت مكان الجوقة (الكورس) في المسرح الإغريقي القديم إلا أنها تختلف عن الجوقة في كونها دائمة التعليق، تنطلق من البداية حتى نهاية الدراما بلا توقف أو مقاطعة. وجعل من (اللحن المستمر) الذي تتألف من مجموعة (الألحان الدالة)(*)[43–ص93] التي استخدمها (فاغنر) في الدراما الموسيقية الوسيلة الموسيقية الأساسية للربط بين أجزاء الدراما ليكفل وحدتها وتماسكها.[44–ص302]

وفي العصر الحديث وبالتحديد في عام (1874م) تطورت عملية الإخراج المسرحي على يد المخرج (ساكس ماينجن)، فقدم في برلين عرضاً مسرحيا يُعرف بمسرح المخرج، وأصبحت مهمة العرض تقع بالدرجة الأولى على المخرج، فهو من يختار الممثلين والفنيين وإعطاء الإرشادت والتعليمات الخاصة لكل واحد منهم بما يتلاءم واختصاصه، ويرجع الفضل إلى (آبيا) في تحديد معالم النظرية القائلة بضرورة امتزاج العناصر في وحدة عضوية وجاء(كريج) ليضيف براعة العرض والمبالغة اللتين انعكستا في مسارح العالم الكبير منها والصغير[41–ص202–203] الأمر الذي مهد لظهور موسيقيين ارسوا دعائم توظيف الموسيقى في المسرح الحديث.

(*) اللحن الدال: هو جملة موسيقية تشير إلى فكرة أو إلى شخصية من الشخوص المسرحية أو شيء من الأشياء، ويخلق الاستماع إلى هذا اللحن تداعيا من الأفكار التي تسهم في تدعيم وحدة الدراما.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

واستأثرت العلامة الموسيقية بأثر كبير في عرض المخرج الفرنسي (ناجاك)[**][37–ص217]، فهو يرى أن أثر الموسيقى في العروض الإيمائية هو تأكيد المواقف الدرامية، وأن النغمات تتغير بتغير مشاعر المؤدي؛ "أنا أعني البانتومايم الكوميديات والمسرحيات القصيرة حيث يكون استخدام الكلمة يكون مستبعداً.. وحيث يمكنك أن تتابع الحبكة بسهولة أكثر، فالموسيقى تؤكد المواقف. وعندما يبكي(بييرو)، فالأوركسترا تصبح حزينة، وبمجرد أن يبدأ (بييرو) في الضحك، فهي تعبر عن المرح"[37–ص218]، وبعد أن كانت الموسيقى تشير عن طريق نغمات الاورغن إلى لحظات دخول وخروج الممثلين, ثم تعرف الأوركسترا نغمات (رقص معروف بلا انقطاع تتغير مع كل مشهد, الأمر الذي لا يوليها الممثلون انتباهاً لأن انتباههم يكون مركزاً على تطوير أداءهم وفقاً لإلهام اللحظة فإن الأمر اختلف الآن مع فناني المايم ذوي الخبرة، إذ إن الموسيقى التي يضطرون لاتباعها تمنعهم من السباق مع أنفسهم[37–ص218] فالموسيقى في نظر (ناجاك) تضبط إيقاع حركات وإيماءات الممثل وبعد أن كان لا يوليها أهمية كبيرة، يقول (ناجاك) عن نفسه: إنه في عرضه الإيمائي (عودة آرليكان) كما في كل عروض البانتومايم التي خلقتها "لا يكون التفسير عبداً خالصاً للأوركسترا. بإمكاني أن ارتجل بشريطة أنه عند نقاط معينة تتصادف الإيماء مع (المازورة)[**][35–ص111]، ويكون التعبير عنها في نفس اللحظة في أدائي الصامت وفي اللحن. هذه الضرورة لا تتدخل، إنها تساعد الجمهور على فهمي، والمؤلف الموسيقي يعاون في جعل القطعة مفهومة."[37–ص218] فهو يشترط على الممثل الإيمائي الارتجال في وقت تزامن الإيماءة مع الجملة اللحنية لتبين معنى الأداء ويؤكد (ناجاك) "وقد كنت أعطي أهمية كبرى للموسيقى. وأعطاها الموسيقيون أهمية أكثر. لقد جعلوا فناني المايم يتلوون تحت نير نغماتهم، مثل صوت المغني، مثل ساقي الراقص. وبشكل ما أصبحت أعمالهم باليهات صغيرة"[37–ص218–219]، فالعلامة الموسيقية تستخرج أقصى الطاقات الأدائية للممثل الإيمائي عن طريق التأثير الروحي الكبير في مشاعره الداخلية.

وقد قدم (مايرهولد) عددا من الأعمال الإيمائية "وقدم في مسرحه التعليمي المسرحية البانتومية كوميديا هندية بدون كلمات وهي مأخوذة عن قصة هندية، مثلها – مع فريقه – في الأستوديو. وهناك أعمال بانتومية مأخوذة عن الكوميديا دي لارتا مثل مسرحية (حجاب كولومبينا) لمؤلفها (أ.سينتسلر) ومسرحية (الحب للبرتقالة الثالثة) لكارلوغوتسي"[45–ص112]، ويقول: لا يؤدي الممثل حياة الشخصية المصورة بكل زخمها وتنوعها وإنما "يعبر عن نغمة دالة رئيسية على نحو تزييني مؤسلب ويلغي الديكور بمفهومه المألوف ويزيد من أهمية دور الأثاث والملحقات على خشبة المسرح كما يستخدم المنبع الضوئي الواحد لتلعب الخيالات دوراً هاماً ويضع جسم الممثل في صف واحد مع فن الرسم ليبرز مبدأ نحتية الجسم، ويستخدم البانتوميم لتقريب المسرح من منشئه الارتجالي مع اخضاع الأداء للرسم والموسيقى في الوحدة الأوركسترالية"[46–ص9]، فقد اهتم (مايرهولد) بحركة الجسد المصاحبة إلى الموسيقى.

(**) راؤول دي ناجاك (1856-1915): فنان إيمائي فرنسي, أجرى تحويلاً للشخصية الرئيسية من بييرو إلى هارليكان وكانت الموسيقى مع المايم تصبح هامة بشكل متزايد.

(***) المازورة: مجموعة من الوحدات الزمنية التي تتكون منها الجملة اللحنية. وقد تتكون من ثلاث وحدات زمنية أو أربع, للمزيد ينظر: النوتة الموسيقية, مدونة الموسيقار.alwasi cay.blogspat.com.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وأكثر (توماشفسكي)(*)[47–ص25] من استخدام الموسيقى في عروضه الإيمائية "وعلى الرغم من حساسية (توماشفسكي) في قضايا الصوت والاستخفاف بقدرته الموسيقية (التي ليست بخارقة، غير أنه، نظراً لأنه بدأ وله فيها مقدرة أساساً، وقد بقي راقصاً دائماً)، إلا أن للموسيقى في أعماله على الدوام إضافة؛ هامة وجوهرية بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر التعبير– الحركة"[48–ص29]، ولوظيفتها المصاحبة وأثرها في متابعة الحركة، تجسيدها، إبرازها وليس فرضها عليها أبداً، استخدم (توماشفسكي) الموسيقى والأصوات المتنوعة بكثرة، وكان يستمد اصواتاً مهيأة ومُعدة من مشاهير الموسيقى العالمية السابقين.[48–ص29–30]

وبدأ (مارسيل مارسو) "حياته الفنية مرحلتها الجديدة بمحاولة التخلص من أنموذج (أرلكان) كما صوره أستاذه (ديكروا)، فبدأت الانعطافة الكبرى في مسيرته الحافلة بالخصب والإبداع منذ عام 1947 حين ابتدع شخصية (بيب) وهي شخصية مطواعة تتيح لخالقها توصيل كل ما يريده وتحميلها كل آفاقه الفكرية والإنسانية وروعة إبداعه الإيمائي"[6–ص18]، وقد قام بإدخال "مادة الرقص الكلاسيكي والحديث في مناهج معهده وتدريباته الشاقة والمضنية. فضلاً عن دروس أخرى في الأكروباتيك وفن المبارزة والفن الدرامي والمادة الرئيسة: فن التمثيل الصامت (البانتوميم والميم)".[6–ص21]

ويُعد (مارسيل مارسو) أحد الذين استحدث لنفسه في منتصف القرن العشرين قواعد ودعائم في الفن الإيمائي الذي حوله إلى نوع صاف من (الشعر والموسيقى)، فاستمد من الموسيقى بعض ما تنطوي عليه من إيحاء وإيماء. واضطلع في عروضه العديدة بمهمة الموسيقي. فكان موسيقيا يختار الموسيقى بنفسه من(باخ) و(موتسارت) و(فيفالدي) وغيرهم. [6–ص18–19]

وقدم (سترافنسكي) أعمالاً مسرحية جمع فيها التمثيل الصامت مع الموسيقى والتمثيل الصامت بلا موسيقى. وأبرز هذه الأعمال (رينارد Renard) و(بيرسفون Persephone) فجمع فيها مختلف العوامل الفنية[49–ص14]

وفي أمريكا برزت (أنجنا إنترز 1900–1989) فنانة وراقصة إيمائية، وكانت تقدم عروضاً منفردة في نيويورك 1924، وكانت غالباً ما تبتكر الموسيقى لمائة فقرة أدائية تتراوح بين التراجيديا إلى المحاكاة الساخرة [37–ص78]، الأمر الذي يحقق الانسجام بين العلامة الموسيقية والإيماءات ويساهم في إبراز نظام العمل السيميائي، واستخدم العرض الإيمائي الأميريكي موسيقى إلكترونية، واتسم هذا العرض بالحد من استخدام الموسيقى، يقرر (بول كورتيس) مؤسس المايم الأمريكي أنهم يستخدمون موسيقى قليلة جداً وأن الصوت لديهم يتراوح من أصوات منطوقة مجردة، يصنعها المؤدون، إلى قطع موسيقية الكترونية[34–ص276–277]. ويرى (خماط حسن) في العرض الإيمائي المعاصر تزايد الاعتماد على إيماءات الممثل متقاطعاً مع النظام الإرسالي الثلاثي الذي نشأت عليه عروض الإيماء "أن عروض التمثيل الإيمائي لدى الرومان قد تصل إلى وضوح في القصد وبيان للدلالة المعبرة عنه، بسبب انضباط عمل النظام الإرسالي والإيمائي المدعم بالصوت الذي يقوم

(*) هنريك توماشفسكي البولندي (1919-2001) درس المسرح والبالية واستفاد من ذلك ليفتح فن الإيماء على مساحات جمالية جديدة واستطاع أن يمزج فن الباليه والأنتومايم مع مجموعة فنانين شكلوا مسرحا فريدا وكون مختبر ما بين (1958- 1960) ومن إنجازاته تقديمه لملحمة كلكامش.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

بعملية الإرسال المفسر للحركات. الأمر الذي يتقاطع مع عروض التمثيل الإيمائي المعاصر التي هي تجسيد للفكرة المسرحية بشكلها الظاهر والمحمول بوساطة جيد الممثل".[50–ص3]

صممت (جنى الحسن)(*) وأخرجت[27–ص218] أعمالاً عديدة جمعت بين الرقص والحركة والموسيقى والدراما، فهي تحاول "في (إطار الحركة الإنسانية للرقص) التي تبلورت في أعمالها، تحويل النصوص النثرية والشعرية إلى مسرح مرئي يتحرك فيه الراقص/ الممثل لخلق هوية ثقافية خاصة تعكس مشكلاتنا "[27–ص129]، وفي عمل(مخدة الكحل) لـــ(جنى الحسن) كان " تأسيس مقام حركي يوازي المقام الموسيقي للتخت الشرقي وبالتحديد مقام الحجاز، فكل محطة من محطات التصميم الحركي احتفال قائم بذاته كتكرار الأرابيسك في الفن الإسلامي أو التقسيم وعلاقته في الموسيقى العربية، وهذه الهيكلية الخاصة المرنة حنيا الملتوية حنياً آخر تجسد تنوعات (مخدة الكحل)".[27–ص220]

وقدمت المخرجة (إيريني سمير حكيم) عرضاً إيمائياً (قطف القاصرات) وكانت الموسيقى فيه عنصراً مشاركاً للأداء الصامت في نقل خطاب العرض الكلي. تقول المخرجة: "نُسِج العرض من الموسيقى وصمت الكلام.. في حالة جديدة لتجسيد مشاعر الأبطال الحقيقيين لتلك القضية، أقدمت على تأليف وتصميم وإخراج عرض التمثيل الصامت (قطف القاصرات) لأقدمه بطريقة غير تقليدية على المسرح الصامت كالأداء بالمايم والبانتومايم والاستعراضات. فالتعبير هنا هو تمثيل كامل بلا نص، فالنص الذي اخترت مفرداته بعناية هو كلمات التعبير ونغمات الموسيقى في طريقة أدائية مختلفة عن طرق مسرح التمثيل الصامت الاعتيادية، حتى تعبّر عن أعماق أناس يستحقون الانتباه والاهتمام والمساعدة"[51–ص21]، تقول المخرجة (إيريني سمير): "فقناعتي هي أن جهلنا بمعاناتهم جزء من مشاكلهم، لذا نسجت في حالة خاصة موسيقى العرض. بمزيج من ألحان الموسيقار(بليغ حمدي) والموسيقار(ياسر عبد الرحمن) ومعهما إبداعات لفنانين جدد"[51–ص21]. ووظفت المخرجة الموسيقى لترافق إيماءات جسد ووجوه الممثلين وتمتزج بها لتعبر الإيماءات عن ما في نغمات الموسيقى من معانٍ ودلالات مما يعطي للعلامة الموسيقية أهمية كبرى في العرض الإيمائي تكاد تتفوق على أهمية الإيماءات نفسها "... ولكي أثبت أن بإمكان الموسيقى أن تمتزج بالتمثيل للتعبير الصامت لا خلف كاميرا فقط إنما أمام المشاهد مباشرة في المسرح... فصرخة الجسد بالموسيقى في وجه الصمت ليتحرر من كتمان الكلمات ليعبر عن نفسه لا تتوقف على الرقص فقط بل على التمثيل كذلك وبلا كلمة، فقناعتي وسعيي هو إثبات أن كل عضلات الجسد بدءاً من الوجه حتى باقي الجسم بإمكانها أن تصادق كل نعمة في الموسيقى للتعبير عما تبوح به تلك النغمة، فيخرج المتلقي بكلام كثير يقبع في مرمى عميق دفين في نفس روحه".[52–ص5].

فالعلامات الموسيقية المرافقة للإيماءات في هذا العرض تؤدي أقصى ما تحمله من قدرات تعبيرية كونها الوسيط بين السمع والحركات والإيماءات الجسدية لنقل مختلف المشاعر، فتعوض بذلك غياب اللغة وتصبح هي

(*) جنى فواز الحسن ولدت في لبنان 1985، أستاذة معيدة في الرقص والتمثيل في معهد الفنون الجميلة قسم المسرح، منسقة محترفات للرقص والرقص المسرحي مع مصممين عالميين. أسست مع الموسيقي (نداء أبو مراد) مركز دراسات الفنون الموسيقية والراقصة للمشرق والمغرب من مؤسسي فرقة الحكواتي للمخرج (روجيه عساف).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

اللغة الأكثر إقناعاً وتوصيلاً. وتقول المخرجة: "إن كل حركة وتعبير محسوب بدقة على كل نغمة تحملها الموسيقى المصاحبة للمشهد" [52–ص5]، أي إن الإيماءة تصمم لتتماشى مع إيقاع ودلالات العلامة الموسيقية.

وقدم المخرج والكيركراف (بيار جعجع) عرضاً إيمائياً بعنوان (اللغة الأم)، وقد قام (جعجع) بتصميم العرض وكتابته وأداءه منفرداً والذي يدمج فيه بين لغة الإشارة والرقص المعاصر وتوظيف الموسيقى الحية الإلكترونية التي تروى علاقة (جعجع) مع الإيقاع والكلمة والإشارة، إن إصابة (جعجع) بالصمم منذ ولادته جعلته غير قادر على سماع الموسيقى لكنه كان يشعر بها وكان في تلك المدة يستخدم جهازاً بدائياً يوضع في الأذن ويجعل الأصوات أكثر وضوحاً ثم طوّر حاسة السمع لديه في مدرسة متخصصة للصم وهذا ما جعل المخرج أكثر وعياً لأهمية الموسيقى وقدراتها التعبيرية في مرافقة جسده لخلق أداء مبتكر مؤثر وحميمي بواسطة الموسيقى التجريبية الالكترونية التي أداها(شريف صحناوي)– الكيتار الكهربائي– و(طوني عليه)– الباص[53–ص44]، الأمر الذي يؤكد أفضلية استخدام الموسيقى الحية على المسجلة, لما لها من مرونة أكثر رغم تكاليفها الأكثر.[54–ص142] إن الموسيقى الحية المؤلفة خصيصاً للعرض الإيمائي قادرة على أن تساعد المثل الإيمائي في إخراج كل طاقاته التعبيرية الجسدية وعوالمه النفسية وتسهم في تنسيق وضبط الإشارات والإيماءات الجسدية.

ويخلص الباحثان إلى أن العروض المسرحية الإيمائية العربية وظفت العلامات الموسيقية توظيفاً واعياً مستفيدة من التجارب العالمية في هذا المجال بما ينسجم والمضمون الفكري والجمالي للعرض.

ثالثاً: المسرح العراقي:

وفد المسرح الإيمائي إلى العراق مطلع عام 1919 بزيارة فرقة مسرحية انجليزية للترفية عن قوات الاحتلال ببغداد، وقدمت (تشخيص بالإشارات بعنوان –مدينة الجنون– مع حركات ومشاهد هزلية) وفُتح للجمهور العراقي من كلا الجنسين باب الدخول. وكان الإقبال شديداً. وفي عام 1929 قدمت (جمعية التمثيل العربي) في بغداد مسرحية (عائدة) وهي عرض ارتجالي صامت وساخر. وفي عام 1939 قدمت في الموصل (مسرحية صامتة كانت غاية في الإبداع بموضوعها وتمثيلها) في حفلة تنكرية أقامتها ثانوية الموصل للبنات ونظمتها (جمعية بنات الضاد). وشهدت مدينة الديوانية أول عمل للميم قدمهُ أحد الهواة يدعى (الجابي)، وفي عام 1962 وبدعوة من عمادة معهد الفنون الجميلة قدم عدد من الطلاب مسرحية (قصة شعب) وهي مسرحية إيمائية أخرجها(جعفر علي) (1930–1998) فكانت تجربة رائدة ومثيرة. وقدم(سامي السراج) الذي كان ممثلاً في (قصة شعب) عرضاً إيمائياً أسماه (حلاق إشبيلية) أطروحة لتخرجه عام 1965 واستخدم الموسيقى والمؤثرات بنفسه.[6–ص28–29]

ورافقت الموسيقى العرض الإيمائي (الدائرة المثلثة) التي قدمها(شفيق المهدي)عام 1980. فكانت موسيقى راقصة ترافق أداء الممثل أو تسمع في أرجاء المسرح والصالة، وقدم إيمائي آخر هو (المعطف) قائم على عنصر تجريدي هو الموسيقى (تصميم خالد علي) وعنصر بصري هو الإضاءة.[6–ص58–59]

وكتب (صباح الانباري) وأخرج عدداً من النصوص الإيمائية، ففي العرض الإيمائي (الالتحام في فضاءات صماء) ترافق العلامة الموسيقية الحركات والأداء الإيمائي، وأن رقص الممثل الأول والثاني مستوح "من الضربة الرابعة الطويلة من الحركة الأولى للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن...ولعل الفائدة الوحيدة المرتجاة التي ربما

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تجنيها العرض هي ملامسة الحس الإيقاعي والهارموني للحظات وجيزة ولكن احتمالاً كهذا سرعان ما تبدده الضربات الرتيبة للقبول".[6–ص77]

وبدأت عروض المسرح الإيمائي المصاحبة للموسيقى تتخذ لها مكانة متميزة في الساحات المسرحية العراقية وجدت في هذا الفن مساحات واسعة وحرية في التعبير وذلك لتحرر هذه العروض من الشروط الكلاسيكية ولقابليتها في استيعاب عناصر فنية في لحمتها العلاماتية مثل الفيلم السينمائي والداتاشو والموسيقى حتى الصاخب منها وقدم المخرج (جواد الحسب)[*][42–ص199–200]، على منتدى المسرح في بغداد عام 1999 مسرحية (ماريونيت مكبث)، فقدم (مكبث) دمية تتحرك بوساطة خيوط من الأعلى تحركها نحو (الخنجر) لتأخذه وتبدأ بعده انتفاضات كانتفاضة القتل وانتفاضات شخصية لتتمرد على نفسها وقطعها للخيوط عززت الموسيقى الجانب السمعي بارتباطها الوثيق بالفكرة الفلسفية وسايرت العمل منذ بدايته, نابضة لحركة الممثل (أنس عبد الصمد) ومحققة الصدمة والدهشة فضلاً عن تحقيقاتها الجمالية، وحافظت الموسيقى على الإيقاع العام للعرض الإيمائي. وخلق الأداء الموسيقي مع الحركات الإيمائية شفرات وترميزات تحيل المتلقي إلى خلق اندماج بصري وسمعي حقيقي، ومن ثم تخلق حالة تأزم وتأجج حتى الوصول إلى الذروة. فالانتقالات الموسيقية وضعت وفقاً للتوتر الذي يشد المتلقي من الإيقاع السمعي وهذا السر الذي يكمن في جمالية العرض. فالموسيقى كانت إحدى الركائز المهمة في إنتاج العرض وتوليد الدلالات والتوسط بين العرض والمتلقي في تلقٍّ مختلف الانفعالات والإيماءات التي تنتجها أجساد الممثلين. [42–ص157]

ويُعدّ المخرج ومصمم الرقصات العراقي (طلعت السماوي) المولود (1969) والمؤسس لفرقتي (مردوخ، اكيتو) رائد الرقص الدرامي الذي عمل على العروض الصامتة، وقدم عرضه الأول بعنوان (خطوات إنسان) على مسرح الرشيد عام 2000، قدم (طلعت السماوي) "العرض الإيمائي (ندى المطر) عام 2009 على المسرح الوطني الجزائري. وقد اقتبس النص من ثلاث نصوص أدبية من الأدب النسوي (رواية العاطفة) للجزائرية (أحلام مستغانمي) وجسدته على المسرح الفنانة (حنان بوجمعة) والنص الفلسطيني (رواية الصبا), (سحر خليفة) وجسدته على المسرح الفنانة (ريهام إسحاق) من فلسطين ونص (مقاطع من خواطر عراقية) للعراقية (لطيفة الدليمي) جسدته على المسرح الممثلة العراقية (نور الهدى)".[55–ص213–214]

واستخدم (السماوي) العلامات الموسيقية بكثرة وهذا يرجع إلى الاتجاهات الحديثة التي تعتمد على الدلالات السيميائية والإيقونات في تحديد مشهدية الفضاء المسرحي. وحققت العلامات الموسيقية الكثير من الوظائف في هذا العرض, من أبرزها: الاستدلال المكاني, إذ منذ بدء العرض استخدم(السماوي) الموسيقى التارقية المعروفة بـــ(الإيمزاد) (وهي آلة موسيقية شبيهة بالعود، مصنوعة بأدوات محلية، يستخدمها المجتمع التارقي لرواية الأساطير المحلية) لتزامن مع الحركة الإيمائية للراقصين تعبيراً عن الهجرة، ووظف المخرج في المشهد الثاني الضرب على الطبل وفي المشهد الثالث وظف قرع الجرس ليدل على الإنذار والتحذير، إضافة إلى موسيقى

[*]جواد كاظم حسب: مخرج ومؤلف مسرحي بدأ ممارسته الإخراج المسرحي عام 1980, أخرج وأعد وألف عدداً كبيراً من العروض المسرحية المميزة منها (ماكبث يتصدأ) 1995, مملكة الاغتراب 1997, (الحسين ثائراً وشهيداً).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تعبيرية أندلسية تعبر عن الآلام ومعاناة الراقصين وتساعدهم على الزحف على بطونهم وظهورهم، ووظف في المشهد نفسه موسيقى عراقية بآلة موسيقية وهي آلة العود وموسيقى حزينة صينية مع عدة آلات موسيقية مما ساعد على سرد الأحداث الثورية لمعاناة المرأة العربية وتزامنت الموسيقى مع الحركات التعبيرية البهلوانية الصامتة للراقصين وراء الستارة على أنغام موسيقى غربية كالجاز للراقصين وراء الستارة على أنغام موسيقى غربية كالجاز والشاولين والهيب هوب، أراد المخرج من كل هذا التأثير على مسامع الجمهور وإحساسه، إذ إن ما يسمعه من موسيقى يراه بصرياً, وربط المشاهد والوصول بها إلى إيقاع ونغم وتجانس العرض.[55–ص298–299]

ويمكن الاستدلال بالعلامات الموسيقية على الزمان الذي تتناوله أحداث العرض الإيمائي المفتقر للغة، فآلات معينة أو أنغام معينة تدل على زمن إنتاجها وشيوعها كالجاز في الربع الأول من القرن العشرين والهيب هوب المعاصر، ويمكن الاستدلال بها على مكان حدوث الفعل المسرحي فالجاز مرتبط بالولايات المتحدة وبالزنوج حصراً و(الايمزاد) مرتبط بمجتمع التوارق في الجزائر وبعض الآلات والأنغام مرتبط بالمجتمع الصيني. فالعلامات الموسيقية توظف هنا توظيفاً سيميائياً(إيقونياً) و(رمزيا) بحسب مفهوم (بيرس) للعلامة. في تأطير زمان ومكان العرض. وعالج المخرج (أنس عبد الصمد) إحدى مسرحيات (وليم شكسبير) أيضاً لتقديم عرض (عطيلو). استحضر العرض ثلاث شخصيات هي:(عطيل–دزدمونة–ياكو). وقدمت شخصية (ياكو) شخصية غريبة تهيمن عليها الروح الشريرة، وتضع غضبها وحقدها نحو (عطيل) وتحوك الدسائس والفتن لتحقيق مآربها. وقدمت شخصية (عطيل) شخصية شفافة تتمتع بصدق المشاعر نحو (دزدمونة) التي كانت ذا قلب طيب مسالم. وعبرت اللغة الجسدية عن مختلف المشاعر الإنسانية المعتلة في دواخل الممثلين كالغيرة والكره والعداوة والحب. وجاءت الموسيقى لتحتل العرض، موافقة لجميع الحركات، محققة التوازن والانسجام، وهي بذلك عزت المشاهد وحفزت الحركات والأفعال، فضلاً عما تخلقه من إيقاع بصري يسند الحركات الإيمائية، فهي لم تبقِ على وتيرة واحدة بل كانت تتولد نتيجة بلوغ الأحداث ذرواتها[42–ص169–170] وهو ما يحقق القيمة الجمالية للموسيقى في التمثيل الصامت التي نادى بها (أدولف آبيا) "إذا لم تكن الموسيقى موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما، فإنها لا تفيد مهما بدأنا بها العرض المسرحي واخترنا لها أماكن لتصبح في بداية مشهد أو نهايته أو في دخول شخصية مهمة أو انصرافها على المسرح... أو استعملناها بلا عمق أو ربط درامي"[16–ص40]. واتسع الاشتغال في هذا المسرح وحركاته الجسدية المعبرة وقدمت فرقة مسرح الدمى للتمثيل عروضاً جميلة لما فيها من جدة للوصول إلى أقصى طاقة سيميائية في التعبير الجسدي المشترك مع الموسيقى وباقي علامات العروض ومؤسس هذه الفرقة الدكتور أحمد محمد عبد الأمير.[56–ص33]

ويمكن توظيف العلامات الموسيقية بالتزامن مع الإيماءات أو تُكرَّر في مواقف معينة أو بمفردها لتقلد الأصوات الطبيعية فاستخدمها هنا استخدام تقليد أو لتنوب عن تعليقات المتلقي إزاء ما يشاهد. وتعطي العلامة الموسيقية أقصى قيمة إيجابية لها عندما تكون متزامنة. فالصمت مثل الصوت يكون متعمداً. والموتيفة أو اللازمة تعمل على زيادة المشاعر وتساعد العرض الإيمائي في اتجاه التقارب مع الشخصيات بداخله. فالاستخدام هنا هو

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

استخدام استدعاء كما تستخدم العلامة الموسيقية استخدام بالتضاد ولا يتحقق هذا الاستخدام بمفرده بل مع الاستخدامين الأخيرين وذلك لزيادة التأثير.[23–ص37–38]

ويرى الباحثان أن العلامة الموسيقية رافقت العروض الإيمائية في كل العصور، ولم تكن عنصراً تزينياً أو من عناصر الديكور المضاف إلى الحدث، بل كان لها أثر هام بوصفها علامة دالة وشريك في عروض تفتقد إلى الكلام المنطوق واكتسبت وظائف عديدة ساهمت في إثراء العرض المسرحي الإيمائي ودلالاته المتعددة.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

1- تمثل الخطاب الموسيقي بوصفه فنا غير لغوي ونوعا من أنواع التجريب لكسر النمطية وغير المألوف وخلق الجمال الفني.

2- سميولوجيا الموسيقى: نظام إشاري ووسيط سيكلولوجي لغرض تكوين عرض وتعزيز قوامه.

3- سميولوجيا الموسيقى: عامل مهم في تحقيق من حدة ومركزية النص.

4- تعدّ سميولوجيا الموسيقى عامل لدراسة المعنى والتواصل بالرموز والإشارات والإيماءة.

5- سميولوجيا الموسيقى هي تواصل غير لفظي مع جسد الممثل وتعبيرات الجسد ولغته لتحقيق تفاعل ثقافي جمالي.

6- علم العلاقة الموسيقية تعزز قوة الإيماءة الجسدية لخلق توازن بصري سمعي.

7- إن التناسق والانسجام والتوافق بين العلامة الموسيقية وإيماءات الممثل ضرورية لإنجاح العرض المسرحي الإيمائي.

8- أعطت العلامة الموسيقية المتزامنة مع إيماءات الممثلين أقصى طاقة سيميائية.

الفصل الثالث/اولاً: إجراءات البحث

- **عينة البحث:** اختار الباحثان عينة البحث بالطريقة القصدية وهي مسرحية (توبيخ) للمخرج أنس عبد الصمد والمقدمة عام 2013 وللمسوغات الآتية:

1. ملاءمتها أكثر من غيرها لهدف البحث.
2. توفرت بها الشروط الفنية لكونها أعمالا بارزة لدى مخرجيها في هذا المجال.
3. توفرها على أقراص(CD) وشبكات الإنترنت.

- **أداة البحث:** اعتمد الباحثان على ما أشير إليه في الإطار النظري من المؤشرات فضلاً عن المصادر والمراجع والأدبيات التي اعتمدها البحث.

- **منهج البحث:**انتهج الباحثان المنهج الوصفي(التحليلي) من حيث وصف الحكاية العرض و قراءة مسرحية(توبيخ).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ثانياً : تحليل العينة:

مسرحية (توبيخ) ، تأليف: أنس عبد الصمد، إخراج وكيروكراف: أنس عبد الصمد، سنة العرض: 2013، مكان العرض: بغداد، المسرح الوطني.

تتناول مسرحية(توبيخ) الواقع العراقي والإنساني عامة، مستندة إلى عرض يوظف لغة الجسد وإيماءاته وسكناته وأوجاعه وصمته الطويل، وإلى مكونات منظرية متعددة توظف العلامات المسرحية لنقل رسالة العرض وهي رسالة السلام وفكرة انتظار التغيير القادم.

وفي انتقالات مشهدية تبدو مفتقدة للترابط والتسلسل الحدثي المنطقي، تتكدس الحركات والإيماءات والصدمات والموسيقى والمؤثرات الصوتية في عرض يبدو مفتقداً لهدف أو لبنية دلالية مهيمنة.

توظف مسرحية (توبيخ) الموسيقى الإلكترونية الحديثة، والموسيقى العصرية الشبيهة بتلك المستخدمة في أفلام الرعب والخيال العلمي والتي تتعمد إثارة جو من الغموض والإثارة والتشوش.

ومعها في ذلك لغة جسدية وإيماءات تستعصي على الفرز والتأويل والتفسير، ولعلها تشير إلى إنسان العصر الحديث الذي يجد نفسه مقذوفاً في صراعات قاهرة تؤدي به إلى هاوية مجهولة من ضياع الهدف والمعنى من الوجود.

رغم محدودية مشاركة العلامات الموسيقية في هذا العرض إلا أنّ دورها كان مهماً في إيصال فكرة العرض ورسالته الرئيسة.

يبدأ العرض بثلاث ممثلين ثابتين في دائرة من الضوء، أحدهما قصير يجلس في المقدمة ويرتدي زياً تراثياً، والآخران رجل وامرأة شابة يحملان حافظة أوراق كبيرة، وخلفها تظهر على شاشة كبيرة صورة لمكتب عصري يدخل ممثل عاري دائرة الضوء الرابعة ويشرع بارتداء الملابس الملقاة بداخلها وفي الوقت نفسه تشرع الممثلة بخلع ملابسها.

وتنشغل الممثلة والممثل الرئيسي الذي ارتدى ملابسه في أداء حركات مبالغ فيها لطرد حشرة لا مرئية لا دليل على وجودها سوى أزير أجنحتها العالي الذي سيكون مسموعاً في اغلب مراحل العرض وتدعمه صورة في الشاشة الخلفية لحشرتان في وضع الإخصاب.

يؤدي الممثل حركات إيمائية منتظمة شبيهة بحركات الإنسان الآلي (الروبوت) على وقع مؤثر صوتي يحاكي صوت آلة الكترونية في إشارة لانمساخ الإنسان الحديث وتحوله إلى أداة تتحرك وفق ايعازات.

وتنضم الممثلة مقتفية خطاه في تكرار مستنسخ لإيماءاته وعلى وقع نغمة موسيقية الكترونية خفيفة تنظم وتنسق حركات وإيماءات والتواءات جسد الممثل العنيفة، قبل أن تتصاعد حدة الموسيقى ونغمتها تشير إلى تنامي حدة المشاعر وتصاعدها لتخلق جواً من الترقب والحذر، وضابطة لإيقاع حركات وإيماءات الممثل وتنطلق الموسيقى بعد توقف قصير لا نسمع فيه غير أزيز أجنحة الحشرة لينظم ممثلان من مجموعة ممثلين يتجمعون في دائرة بشرية إلى الممثل الرئيسي في أداء حركات وإيماءات على إيقاع موسيقى عصرية مما يستخدم في المراقص والنوادي الليلية الغربية مؤدية وظيفة الاستدلال الزماني، ووظيفة الإبانة عن التوتر النفسي الذي يكمن في دواخل

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الممثلين، فالعلامة الموسيقية أسهمت في ان تكون حركات وإيماءات الممثلين في اقصى طاقاتها التعبيرية عن الصراع النفسي.

يحمل الممثل الرئيسي الممثلة التي تمد يدها في إيماءات استغاثة وتتحرك خشبة المسرح حركة دائرية حاملة مجموعة من الأشياء بالإضافة كتلة الممثلين، على خلفية موسيقية متلاحقة تضبط حركة الممثل. وتقوم العلامة الموسيقية مع هذا المشهد بمهام العلامة اللغوية، إذ تكون هي أداة التوصيل الفاعلة بإيقاعها المفسر لدلالة الفعل الحركي، يعتم المشهد لنسمع صرخة الممثلة ويظهر في الشاشة فيديو يصور عملية اللقاح بين حشرتين.

في اللوحة التالية تنطلق أغنية حديثة تؤديها أصوات رجالية بإيقاع موسيقي راقص سريع من موسيقى نوادي الرقص الجماعي الذي يشيع الحماسة والصخب، يؤدي الممثلون جميعاً حركات وإيماءات بإيقاع سريع محموم على وقع إيقاع موسيقى ذات ايقاع راقص بضربات متكررة تشيع جواً من الحماسة تنظم العلامة الموسيقية حركات الممثلين في انسجام تام ووفق ايقاع متماشٍ مع ايقاع الموسيقى المهيمن مما خلق انسجاماً فنياً بين سيمياء الصوت وسيمياء الحركة والنظام البصري. فالمرأة تنهمك في عصر خرقة قماش في سطل ومسح الأرضية (دلالة على أنها أصبحت زوجة). تؤدي العلامة الموسيقية في هذا المشهد وظيفة رمزية فبتعاضدها مع الإيماءات الكثيرة والمتسارعة وطبيعتها اللحنية ونمطها فإنها ترمز إلى طبيعة العصر المتصف بالسرعة والانهماك وكثرة المشاكل وهي وظيفة تنهض بناء على معرفة سابقة أو اتفاق ويعتمد المخرج إلى خفض صوت الموسيقى فيما تتواصل إيماءات جميع الممثلين على خلفية الموسيقى نفسها.

وتنطلق موسيقى أخرى تحمل طابع الموسيقى السابقة يرافقها مؤثر صوتي يحاكي صوت النقر على أزرار الحاسوب ويؤدي الرجل والمرأة بأصبعها إيماءات النقر أو الضرب على آلة الحاسبة هنا تؤدي الموسيقى وظيفة جمالية بإيجاد التوافق الروحي بين الأداء الصوري والصوتي إضافة إلى وظيفة استدعاء مشاعر التوتر والتشتت.

وتدخل ممثلة أخرى ترتدي ثياباً عصرية وترتدي نظارة وتحمل بيدها عصا معدنية دقيقة أثناء انشغال كتلة الممثلين بأداء إيماءات ملاحقة الحشرة بمصائد يدوية بسيطة، وسط مؤثرات صوتية لصوت ريح عاصفة وتناوب التعتيم والإضاءة، ترمز الممثلة الثانوية إلى الغواية، تقف قرب الممثل الرئيسي الذي يعطيها ربطة الرأس فترتديها وتخلع نظارتها وشعرها المستعار ولتصنع منه ممسحة على وقع الموسيقى المتوترة تقوم بكنس الرجل حيث وجود كتلة الممثلين. تخلع الممثلة ربطة الرأس وتضم كفيها أسفل سرتها وتهزها في إشارة تدل على حمل وهز طفل، بمرافقة موسيقى وترية هادئة لتؤدي وظيفة انفعالية وجدانية معبرة عن مشاعر الممثلة، فالمخرج/ المصمم يعمد إلى تحميل العلامات الموسيقية شحنة درامية لتكون علامة مسموعة ومنظورة في آن معاً لاتصالها الوثيق والمباشر بإيماءة الممثلة.

وتعدد الموسيقى اللازمة لتستدعي المناخ المهيمن على العرض وهو التوتر والانفعال وتبرز الحالة النفسية المأزومة للشخصيات بإيماءاتهم العنيفة والعصبية، وتعود الموسيقى الهادئة ثانية متزامنة مع توقف إيماءات الممثلين وحركتهم، فالعلامات الموسيقية متماشية مع الحالة النفسية للممثلين ودلالة المشهد، تدخن الممثلة الثانوية سيجارة ومن عمق المسرح تخرج امرأة ثالثة ترتدي زياً احمر وتحمل صندوقاً صغيراً. تتوقف عند وسط المسرح

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وتخرج من الصندوق قطعة فخارية صغيرة وتهزها، يؤدي الممثلون الرئيسيون: (الرجل القصير– الممثلة الثانوية– الرجل الآخر– الممثل الرئيسي) التبجيل لقطعة الفخار وهم يسيرون بسيقان متينة، وتختفي المرأة الثالثة.

وتواصل الموسيقى الخافتة مرافقة إيماءات الممثلين الذين يؤدون إيماءات التخلص من الحشرة وظهور الكيس البلاستيكي الأسود الذي يظهر خارج المسرح ويتصاعد إيقاع الموسيقى مع خروج الممثل العاري من الكيس ليؤدي حركات جسدية تعتمد على التوازن والتناغم الجسدي.

تنظم العلامة الموسيقية الايقاع الحركي البطيء للممثل في انسجام وتناسق وتتصاعد في نغمة شجية تصدر لحظات تخاذل الممثل ومن ثم سقوطه مما ساعد الممثل على استخراج اقصى دلالات إيماءاته لتحمل العلامة الموسيقية وظيفة ايديولوجية مترافقة مع ارتداء الممثل العاري للجاكيت وهنا أيضاً عملت العلامة الموسيقية بالتضافر مع الإيماءات والحركات تعويض غياب العلامة اللغوية في إنتاج دلالة الخطاب المسرحي. تنسحب كتلة الممثلين إلى عمق المسرح وهم يطلقون صرخات الخوف ويتجمعون هناك ويشارك الممثل الرئيسي الممثل العاري بعض الإيماءات قبل أن يسقط، تنشغل الممثلتان بحمل حافظات الأوراق وإعطاءها للرجل فوق السلم ليضعها في صندوق برتقالي كبير في قمته يزحف الممثل العاري إلى وسط المسرح والممثل وهو يؤدي إيماءاته المتوازنة تتدلى له جاكيته من الأعلى وتنطلق موسيقى بنغمة عالية تعطي لعملية ارتداء الممثل العاري لجاكيته أهمية ودلالة اكبر فالعلامة الموسيقية تحمل وظيفة إيديولوجية ثم تغلق الستارة.

ثم تفتح على الممثل يحمل حافظة أوراق كبيرة والممثل الرئيسي حامل النبتة وأوراق يرميها كل يقف في دائرة من الضوء، وهنالك دائرة من الضوء بجانبها وتدخل الممثلة الرئيسية وتشغلها تبدأ الممثلة بلم شعرها وارتداء ملابسها بالتزامن مع خلع الممثل الرئيسي لملابسه في اعادة معلومة لما حدث في بداية العرض يحيلنا هذا المسرح إلى مسرح العبث اللامعقول.

تتخلى الموسيقى في هذا العرض كموضوع عن وظيفتها النفعية التي لها خارج المسرح، وتتحول إلى علامة مسرحية ببعديها الدال والمدلول بحسب (دي سوسور) تشتغل مع بقية علامات العرض المسرحي الذي هو عبارة عن كم هائل من العلامات المسرحية مما جعل منها نظاما معقداً أو شبكة من الوحدات السيميائية التي تنتمي إلى أنظمة مختلفة متآزرة لتحقيق نوع من التكامل، وتحقيق وظيفة الإبلاغ أو الإرسال القائم على أساس توفر مرسل ومرسل إليه والرسالة يفترض ان يحل المتفرج شفراتها.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

1- أسهمت العلامة الموسيقية في تكوين منظومة العمل الإرسالية مع المنظومة البصرية والحركية.

2- حملت العلامة الموسيقية دلالة جمالية عبر تفاعلها مع بقية علامات العرض الأخر.

3- استظهرت العلامة الموسيقية الملامح الداخلية للممثل الإيمائي وزادت من حدة مشاعره.

4- للعلامة الموسيقية وظيفة إيقونية ورمزية وإشارية.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

5- استدعت اللازمة الموسيقية (الموتيف) مشاعر عالية.

6- حققت العلامة الموسيقية نوعاً من الديكور السمعي باستدعائها مكان أو زمان محددين.

7- أبانت العلامة الموسيقية عن وظيفة (ايديولوجية).

ثانياً: الاستنتاجات

1. توظف العلامة الموسيقية(اللازمة – الموتيف) لاستدعاء مشاعر معينة وتضخيمها وتأكيدها.
2. تحقق العلامة الموسيقية المرافقة طاقات سيميائية عالية.
3. وظف المخرجون العلامات الموسيقية توظيف سيميائياً جعل منها عنصراً مشاركاً في بناء العرض المسرحي وليس عنصرا ثانويا مكملا للعرض.
4. تعوض العلامات الموسيقية غياب الكلام المنطوق وأبرزت حالات نفسية وآيديولوجية ليس بإمكان الكلام المنطوق تحقيقها.
5. أدت العلامات الموسيقية وظائف متعددة واستناداً إلى التوظيف الخاص بكل منها.
6. احتلت العلامة الموسيقية مكانة هامة في العروض المسرحية الإيمائية الحديثة وغدا وجودها ضرورياً للنظام السيميائي للعرض الإيمائي.
7. أسهمت العلامة الموسيقية المعتمدة على موسيقى الكترونية في خلق مناخ خاص له دلالاته المميزة للعرض.

ثالثاً: التوصيات: بناءً مما جاء من نتائج، يوصي الباحثان بالآتي:

1. الاهتمام بدراسة الموسيقى وطاقاتها السيميائية في الوسط الأكاديمي الجامعي، وتوفير المصادر والآلات والخبراء.
2. إشاعة الثقافة الموسيقية والإلمام بتاريخها ومدارسها المختلفة.
3. توفير العروض المسرحية الإيمائية العالمية التي توظف العلامات الموسيقية للاطلاع عليها وتحليلها من الطلاب.
4. ضرورة الاعتماد على موسيقى مؤلفة خصيصاً للعرض المسرحي الإيمائي.
5. تخصيص جائزة لمؤلف الموسيقى في العرض المسرحي الإيمائي.
6. الاهتمام بالعلامات الموسيقية المرافقة للأداء الإيمائي للحصول على اكبر طاقة سيميائية لها.

رابعاً: المقترحات

1. دراسة وظائف العلامات الموسيقية المتزامنة مع الأداء المسرحي الإيمائي.

CONFLICT OF IN TERESTS
There are no conflicts of interest

قائمة المصادر والمراجع

[1] إسماعيل، محمد فيض محمد:السيميولوجيا واستخدامها في مجال الإعلام، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية،(مصر: القاهرة، المجلد 86، العدد 3، 2018) .

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[2] سلام، كهينة: مقياس السيميولوجيا،(الجزائر، مطبوعات، 2019 –2020).
[3] بن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، ج 15،(بيروت: دار صادر، بلات).
[4] الفيومي، أحمد بن محمد بن علي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ط1،(لبنان: بيروت، مكتبة لنان، 1087).
[5] عيد،كمال الدين: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ط1،(مصر: القاهرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006).
[6] عباس، علي مزاحم: فن التمثيل الصامت(الميم) في العراق دراسة ونصوص، ط1،(العراق: بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2004).
[7] بافي، باتريس: معجم المسرح، تر:ميشال ف. خطار، ط1، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2015).
[8] دريرر، سعاد: العلامة في المسرح، مجلة علامات، العدد 35، (المغرب: اكدال،2011).
[9] الحداوي، طائع: سيميائيات التأويل، الإنتاج والمنطق الدلائل،ط1، (المغرب: المركز الثقافي العربي, 2006).
[10] يوسف، أحمد: السيميائيات الواصفة– المنطق السيميائي وجبر العلامات، ط1، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005).
[11] ايكو،أمبرتو:السيميائية وفلسفة اللغة،تر:أحمد الصمعي،ط1،(بيروت:مركز دراسات الوحدة العربية، 2005).
[12] عقاق، قادة: ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي – من كتاب (محاضرات الملتقى الوطني الأول(السيمياء والنص الأدبي)العدد 7– 8،(الجزائر: منشورات جامعة محمد لخضر، 2000).
[13] بنكراد، سعيد: السيميائيات النشأة والموضوع، في(مجلة عالم الفكر)، المجلد 35، (الكويت:2007).
[14] بورتنوي، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى، تر: فؤاد زكريا، ط1، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004).
[15] الشايب، نبيل: دلالات موسيقى الإشهار التلفزيوني– بين قيمة العلامة ودلالة المعنى– مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، العدد السادس، (الجزائر: جامعة الوادي، 2014).
[16] عبد الله، علي: الموسيقى التعبيرية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997).
[17] أسعد، سامية أحمد: سيميولوجيا المسرح، مجلة فصول المجلد الأول، العدد 53، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981).
[18] ميوكاروفسكي، يان: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، أرشيف المجلات الأدبية والثقافية العربية، مجلة 193، عدد (12750)، 1984.
[19] قاسم، سيزا: نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، حول بعض الأبعاد والمفاهيم، (المغرب: منشورات غيوم، 1986).
[20] بوغاتيرف، بيتر: العلامات في المسرح، تر: حنان قصاب حسن، (مجلة الحياة المسرحية)، (دمشق: مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي، عدد 34–35، 1990).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[21] كرم، رئيف: السيمياء والتجريب المسرحي، مجلة عالم المعرفة، المجلد الرابع والعشرون، العدد3،(الكويت: المجلد الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996).
[22] ميوكاروفسكي، يان: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، مقالة في كتاب (سيمياء براغ للمسرح)، تر: أدمير كورية، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997).
[23] البيضاني،حكمت: جماليات وتقنيات الصوت، ط1، (القاهرة: أكاديمية الفنون – مطبعة كركي، 2011).
[24] بوغاتيريف، بيتر: السيمياء في المسرح الشعبي، مقالة في كتاب (سيمياء براغ للمسرح)، تر: أدمير كورية، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997).
[25] إبراهيم،حمادة: التقنية في المسرح –اللغات المسرحية غير الكلامية،(القاهرة:مكتبة الإنجلو المصرية، بلات).
[26] أستون،إلين،جورج سافونا:المسرح والعلامات،تر:سباعي السيد،(القاهرة:مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1991).
[27] الأشقر، إكرام: الرقص لغة الجسد، ط1، (بيروت: دار الفرات، 2003).
[28] تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام، تر: دريني خشبة،(القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1963).
[29] إلياس، ماري، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006).
[30] ديور، إدوين: فن التمثيل – الآفاق والأعماق– تر: مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، ج1، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي، 1998).
[31] نيكول، الأراديس: المسرحية العالمية، تر: شوقي السكري، ج4، ط1،(القاهرة:هلا للنشر والتوزيع، 2000).
[32] والن، جراهام: المؤثرات المسرحية، تر: منى سلام، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1995).
[33] التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1985).
[34] صلاح،سامي:الممثل والحرباء–دراسات ودروس في التمثيل،(القاهرة:أكاديمية الفنون– سلسلة المسرح، 2005).
[35] عبد الأمير، أحمد محمد: المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية،(عمّان: دار الأيام للنشر والتوزيع، 2016).
[36] يختتريت، هوجولا: الموسيقى والحضارة، تر: أحمد حمدي محمود، ج1، (القاهرة: مكتبة الأسرة، 2003).
[37] رولف، باري: كتابات في التمثيل الصامت، (مقالات لأشهر فناني المايم)، تر: سامي صلاح، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. 2001).
[38] فريد، طارق حسون: تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر، ج1، (بغداد: بيت الحكمة، 1990).
[39] عبد المعطي،عثمان:عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[40] فرابييه، جان وأ.م جوسار: المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، (القاهرة: وزارة الإرشاد القومي، بلات).
[41] هوايتنج، فرانك م:المدخل إلى الفنون المسرحية،تر: كامل يوسف وآخرون، (القاهرة: دار المعرفة، 1970).
[42] القاسمي، سمير عبد المنعم: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي, ط1، (عمّان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2013).
[43] بنشار،ماكس:تمهيد للفن الموسيقى،تر:محمد رشاد بدران،(القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1983).
[44] بنتلي،أريك: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت،(بغداد: منشورات وزارة الإعلام، 1976).
[45] أنجييف،فاسيل: فن البانتوميم –التمثيل الصامت– تر: محمد عبد الرحمن الجبوري ومحسن علي الجنابي، ط1، (بغداد: مكتب الفتح، 2009).
[46] مايرخولد،فسيفولود:في الفن المسرحي(مجموعة مقالات)،تر:شريف شاكر،ط1، (بيروت:دار الفارابي، 1979).
[47] توماشفسكي، هنريك: وجه واحد واكثر من قناع، جريدة العربي الجديد، العدد (871)، 2017.
[48] هازبراندت، أندره: مسرح توماشفسكي الإيمائي، تر: يحيى صاحب، ط1،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006).
[49] بورنوف، جاك: المسرح الموسيقي في مجتمع متغير – تأثير الوسائل التقنية – تر: سامي عبد الحميد، (بغداد، إصدار اليونسكو، 2014).
[50] حسن،جبار خماط: التمثيل الإيمائي، جريدة المدى، العدد (3889)، 31 آذار، 2017.
[51] حكيم، إيرني سمير: لماذا أقدم عرض التمثيل الصامت قطف القاصرات، الحوار المتمدن، العدد 5231، www.aahewar.org/debat/show.art.asp?aid=525192.2016/7/22
[52] حكيم، إيريني سمير: تقرير عن عرض قطف القاصرات ليس استعراضي وإنما تمثيل صامت، الحوار المتمدن، العدد 5438، 2017/2/20.
[53] جعجع، بيار: ينقل إلى المسرح (لغته الأم) وعالمه الصامت، مجلة الحياة، بيروت 21 فبراير، 2017.
[54] حمدي، صفية أحمد محيي الدين: التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 2007).
[55] عبد القادر، إيكوساني: تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري –تجربة طلعت سماوي أنموذجاً– رسالة ماجستير منشورة مقدمة إلى كلية الآداب اللغات والفنون– قسم الفنون الدرامية، الجزائر، 2013–2014).
[56] رشيد، أطياف: الرقص التعبيري والكيروكراف في المسرح العراقي، الصدى نت، 2016، elsada.net.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq