سيميائية الأداء في المسرح العراقي الايمائي الصامت (حسين مالتوس إنموذجاً)

The Semiotics of Performance in Iraqi Silent gestural Theatre (Hussein Malthus as a Model)

الباحث: م.م. حيدر بخيت حسن عطية
Researcher: M.M. Haider Bakheet Hassan Attia
قسم شؤون الأقسام الداخلية – جامعة بابل
Department of Internal Affairs – University of Babylon
Haider Bukheet Hassan Attia
Haiderbukheet1@gmail.com

الملخص:

احتوى المبحث على أربعة فصول: الفصل الأول (الاطار المنهجي) الذي قسمه الباحث الى مشكلة البحث واهمية البحث والحاجة الية، وهدف البحث وكذلك حدود البحث ومن ثم تحديد المصطلحات ، اما الفصل الثاني : (الاطار النظري) اشتمل المبحث الأول (مفهوم سيمائية الأداء)،والمبحث الثاني: تقنية الأداء في المسرح الصامت وكذلك المؤشرات والدراسات السابقة، اما الفصل الثالث تكون من مجتمع البحث وعينة البحث ، والفصل الرابع تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وأخيرا قائمة المصادر والمراجع

الكلمات المفتاحية: السيميائية، الاداء، المسرح العراقي، الايمائية الصامتة

:Abstract

The study comprised four chapters: Chapter One (Methodological Framework) was divided by the researcher into the research problem, the importance and necessity of the research, the research objective, the scope of the research, and a definition of terms. Chapter Two (Theoretical Framework) included the first section (The Concept of Performance Semiotics), the second section (Performance Techniques in Silent Theater), and a review of previous studies and indicators. Chapter Three consisted of the research population and sample. Chapter Four included the research results, conclusions, recommendations, and suggestions. references.Finally, there was a list of sources and

Keywords: Semiotics, Performance, Iraqi Theater, Silent Mime

الفصل الأول

الاطار المنهجي للبحث

أولا: مشكلة البحث:

تتناول مشكلة البحث سيميائية الأداء في المسرح العراقي الإيمائي الصامت، مع تسليط الضوء على تجربة الفنان حسين مالتوس.

يعتبر المسرح الإيمائي الصامت شكلاً فنياً فريداً يعتمد بشكل أساسي على الحركة والإيماءات للتعبير عن الأفكار والمشاعر، مما يجعله مجالاً غنياً للدراسة من منظور سيميائي. يعكس هذا النوع من الأداء الثقافات والتقاليد المحلية ويعبر عن التحديات الاجتماعية والسياسية التي يواجهها المجتمع العراقي ، ينبثق عن هذه الدراسة سؤال رئيسي: كيف يمكننا فهم الرموز والمعاني التي يتم نقلها عبر أداء حسين مالتوس، الذي يُعد من أبرز المبدعين في هذا المجال؟ يقوم البحث على فكرة أن الأداء ليس مجرد تحركاتجسدية، بل هو نظام معقد من الرموز التي تتفاعل مع الجمهور، مما يؤثر على مشاعرهم ويدفعهم للتفكير. لذا يتطلب تحليل الأداء الإيمائي لمالتوس دراسة كيفية استخدامه للإيماءات وتعبيرات الوجه في نقل الرسائل، وكيف تتأثر هذه الرسائل بالسياق الثقافي والاجتماعي للعراق. كما يسعى البحث إلى استكشاف العلاقة بين السيميائية والأداء، حيث يمكن أن تعكس الرموز تجارب شخصية وثقافية عميقة ، يبرز أداء مالتوس جماليات الحركة وتفاصيل الإيماءات ، مما يطرح تساؤلات حول تأثير هذه العناصر على الجمهور وكيفية تلقيها وتفسيرها. تشكل هذه الدراسة محاولة لفهم السيميائية كأداة تحليلية تعزز من إدراكنا للمسرح الإيمائي الصامت، وتفتح آفاقاً جديدة في الأداء الفني، عبر تجربة حسين مالتوس التي تمثل نموذجاً غنياً يجسد التفاعل بين الفن والمجتمع ، بناءً على ما سبق، يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل التالي: (كيف تبلور أداء الممثل حسين مالتوس وانتج سيميائية ترتكز معانيها ودلالاتها بفي الفضاء المفتوح اضافتا الى اشتغالات حركة الممثل وتداخلها مع سينوغرافيا الفضاء)؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تتجلى أهمية البحث في تسليط الضوء على سيميائية الاداء في المسرح العراقي الايمائي الصامت (حسين مالتوس انموذجاً) مما سيحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح.

أما الحاجة اليه فتكمن في أنه يفيد الطلبة والمحترفين الذين يرغبون في تجسيد هذا اللون من الاداء والتعرف على آليات استدعاء الشخصية وعمل الممثل السيميائي في استخدامه للعلامات مع عناصر العرض المسرحي وموجوداته.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الى التعرف على سيميائية الأداء في المسرح العراقي الايمائي الصامت (حسين مالتوس انموذجاً).

رابعاً: حدود البحث

يتحدد البحث بالجوانب الآتية:

1. **الحد المكاني: العراق (بغداد، بابل، المثنى)**
2. **الحد الزماني: (٢٠١١ – ٢٠٢٥)**
3. **الحد الموضوعي: دراسة سيميائية الاداء في المسرح العراقي الايمائي الصامت (حسين مالتوس انموذجا).**

خامساً: تحديد المصطلحات:

أولاً: السيمياء لغوياً

تعرف السيمياء ومشتقاتها (السيما أو السوم أو السومة) بمعناها اللغوي الذي يعني النسوم أو التعليم للحيوانات بالنار فأنه سوم الفرس: أعلمه بسومة تسوم اتخذ سومة أي علامة، السيماء والسومة والسيمياء والسمي: العلامة والهيئة وسيمته: أي علامته السيما والسيمياء العلامة(١).

السيمياء اصطلاحاً:

هي النشاط الذي يختص بالبحث في طبيعة العلامات ومعاني الدلالات والرموز والاشارات وغيرها التي يستخدمها الذهن للوصول الى فهم الأشياء او في توصيل معارفه الى الاخرين(٢).

الاداء لغةً: هو كلمة مأخوذة من الفعل أدى ومعناه أوصل أو قضى، والأداء بفتح الهمزة والدال معناه الايصال(٣).

ويعرف الأداء بأنه: تنفيذ الشيء أي تأديته (التأدية)، ودفعه للتنفيذ أو هو بلوغ الشيء، ويقال قد أداه بمعنى تأديته وتنفيذه(٤).

الأداء اصطلاحاً:

هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والايقاع والتعبير بالوجه والجسد والتأثير يخلقه حضور الممثل(٥).

وعرفه جوردن هايز (الاداء المسرحي) هو فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحسية المرتبة زمانياً وهو بناء للصورة الخادعة(٦).

التعريف الاجرائي لسيميائية الاداء:

هي تحليل العمليات والعلاقات التي تنتج المعنى أثناء فعل الاداء، من خلال تتبع كيفية اشتغال العلامات (اللفظية، الجسدية، البصرية، الصوتية) في سياق زماني ومكاني محدد وعبر تفاعل المؤدي والمتلقي.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: العلامة: النشأة والمفهوم

عبر الانسان البدائي عن افكاره ورغباته من خلال الحركة والصوت وهذا يمثل أبسط أنواع التكوين العلاماتي القائم على نمط العلاقة بين هذا الانسان ومحيطه الغامض، هذه الرابطة الجدلية بين الحركة التي تعني القوة في صراعه داخل محيطه القاسي وبين الصوت كعلامة معبرة عن رغباته الغريزية، شكلت محور عيشه القلق، بالرغم من أن هذه الجدلية (العلاماتية) كانت تفتقر في بداية الأمر الى الوعي بحقيقة ماكان يجري حولها وداخلها في ظل اشتباك العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي ظهرت فيما بعد وشكلت معظم العلامات التي حددت ونظمت أساليب العيش والحياة عنده(٧).

وكذلك افتقارها الى العقلانية في التعامل معها لأنها بلا وعي اجتماعي (مجتمع العائلة) والذي رادف حينها مرحلة القوة الجسدية في التعامل مع سبل العيش القاسية والمعتمدة على الصيد وعنفه، فهو لم يكن يعرف اللغة والكلمة حتى بعد أن استخدمها لم تكن تعني لديه معنى الاشياء إلا بقدر حدودها الضيقة، فكان التعبير يأتي من خلال دوي الصوت العالي (الصرخة) كعلامة بدائية تعبر عن الخوف أو الفزع أو الاحتجاج أو ربما التعبير الحسي العاطفي، اذ تبين أقدم الافعال التركيبية أن الكلمة في المراحل الأولى كانت تلعب دوراً ضئيلاً ولم يكن لها صفة المعنى بقدر ماكان لها طابع الاشارة الايقاعية التي تتحقق بواسطة الصوت (الصرخة)(٨).

ان صياغة الفعل البصري هذا بالرغم من بساطته وفطرته كان يشكل بدوام تكراره نمطاً طبقياً قد أحاله الى شكل دلالي، أقدم الانسان البدائي في ممارسته له على انه لغة تفاهم (اشارية) بين افراد مجتمعه البسيط، وكذلك لغة الاتصال مع قوى غامضة لايعرف مصدرها أو مدى غضبها أو ساعته فأن الصرخة الانفعالية (الصيحة) في رقص النشوة لم تتخذ شكل فكرة بعد، لكنها حين كانت تتكرر أكتسبت طابع اشارة ذا معنى أي طابع دلالة على فعل معين(٩).

هذا الانسان كان منزوعاً للعثور على وسائل إضافية للتقرب من تلك القوى أو محاكاة الظواهر الطبيعية لكي يتجنب شرورها، ومن ثم اشباع رغباته وربما تكون القلق من شيء مجهول ما، أو الخوف من محيطه هذا من دفعه الى تكوين جزء من منظومته العلاماتية من خلال إنشاء فعالية تعبيرية تبين ردود فعله إزاء كل تهديد يحاول أن يزعزع أمنه القلق أصلاً، ويكون قادراً على السيطرة على افعاله وتنظيمها، أو على مجمل تحركاته بشكل عام، وفي وقت لاحق كان حريصاً على إبقاء هذه الاشارات أو العلامات التعبيرية سراً داخل مجتمعه الضيق مما جعله يبتكر أنماطاً خاصة من الحركات والايماءات والاصوات المشفرة، لايعرفها من هم خارج حيزه الاجتماعي، فكانت منظومته العلاماتيه البسيطة هذه عنصره الخاص دون غيره من المجتمعات لذا فأن العلامات والرموز تختلف في وجه اقتصارها على فئة كبيرة أو قليلة أو في درجة غموضها، وكلما كانت القبيلة أو كلما كان الدين أكثر بدائية أو أكثر كبتاً فأن رموزه تميل بدرجة أكبر إلى الاقتصار على فئة قليلة(١٠).

ان هذا التطور في لغة التفاهم أو التواصل العلاماتي كان لابد له من منظومة تتم فكرتها بدائرة متكاملة من الاشارات تكونها جهتان الأولى هي المنتجة أو الباثة للعلامة والثانية المستقبلة لها على شرط أن تتشكل هذه المخاطبة من خلال الاتصال الفكري القائم على معرفة الجهة الثانية بما توحي اليه الجهة الأولى، وتحدد وفق ذلك الجهة الثانية اتجاهاً وسلوكاً بما أراده الطرف الباث أو الأول، إذن لابد من بلورة المعنى في أذهاننا ومن ثم تحويله من أسره عند الأول إلى صورة مرئية مجسدة يفهمها الآخرون من خلال لفظ صوتي أو إيمائي أو اشاري أو أي أسلوب يبتكره المرسل سواء كان أيقونياً أو إشارياً أو رمزياً إذ تستخدم العلامة من أجل نقل المعلومات ومن أجل قول شيء ما والاشارة الى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الاخر هذه المعرفة، أنها بذلك جزء من سيرورة تواصليه(١١).

تصنيف العلامة:

تصنف السيمياء العلامة على أساسين – الأول (تعريفي) الخاص بهوية الفرد وانتمائه وعلاقاته السلوكية والأدبية في المجتمع، والثاني متعلق بالفرد وحواسه العلاماتية (شم، لمس، تذوق، سمع، مشاهدة) وتأثيره الدلالي في محيطه الاجتماعي، فالسيمياء تصنف العلامة في قسمها الأول الى نوعين هما (علاماتي) و (سنني) فالأول فيه:

أ. العلامات الدالة على الهوية: وتشمل الشارات والشعارات وهي علامات تشير الى إنتماء الشخص الى جماعة اجتماعية واقتصادية (نبالة، برجوازية، سوقية) أو مؤسسية (جيش، كنيسة، جامعة) أو جماعة معينة جزارون (طباخون، بناؤون، جمعية رياضية، فرق موسيقية) كذلك الوشام ومظاهر الزينة والاسماء والالقاب(١٢).

ب. علامات الآداب: وتشمل أشكال التحية وصيغ الآداب وكذلك الشتائم المقابل السلبي للتحية وعلامات العداء وتعابير الوجه والايماء والرقص ونبرة الصوت (حميمية) أو (موقرة) أو (ساخرة) أو (آمره)(١٣).

ج. العلامات الاجتماعية: ومن رموزها الميزان والسيف الدالين على العدالة الانحناء أو تقبيل اليد الدالين على الولاء والاجلال(١٤).

أما النوع الثاني من العلامات فهي:

أ. البروتوكولات: وتشمل الاسماء والالقاب والشارات والشعارات والاسلحة والاسماء والازياء.

ب. الطقوس والشعائر: وتشمل المواثيق والاتفاقيات والتحالفات والاحتفالات والتتويج وطقوس الجنازة.

ج. الموضوات: وهي تتصل بكيفية عيش الجماعة أي بلباسها وغذائها وسكنها(١٥).

العلامة ومرجعيتها الفلسفية:

اهداف السيمياء :

أسهمت السيمياء في فتح افاق جديدة في البحث امام الفكر، ولم تكن مجالاً تخصصياً فحسب بل انها احتلت فوق ذلك موقعاً مركزياً في البحث بوجه عام اذا كان عليها مهمة اكتشاف اللغة(١٦).

كما انها توسع افاق الاحتمالات لدى الناقد وتجعله ينظر الى العمل الادبي بعمق ويبحث في اعماق النص ويغوص في دلالاتها اللامتناهية. فضلا عن انها قراءة منظمة هدفها الوصول الى تلك العلامة والوقوف عند عتباتها بقصد الكشف عن طاقاتها الكامنة ومخزونها الفاعل في المتون الادبية وغيرها من خلال الاحتكام الى التعالق بين الدال والمدلول قد اظهر العالم السويسري دي سوسير اهمية السيميائية بقوله انها : تكمن في البحث عن كل ما يجعل اللسان نسقاً خاصاً فان مهمة السيميائي هي البحث عن تلك البنية المشتركة التي تنخرط فيها الانساق السيميائية بما فيها اللسان(١٧).

السيميائية والتسمية:

يطلق الكثير من الباحثين في المجال السيميائي على السيميائية في ابحاثهم تسميات اخرى مثل السيمولوجيا او السيموطيقيا. وهذا ما يشتت ذهن المتلقي ويجعله يتساءل ما الفرق بينهما؟ هل السيميائية هي نفسها السيمولوجيا او السيموطيقيا؟ وهل ثمة فرق في المعنى والدلالة اذا كان الاختلاف فقط في التسمية؟ واذا اختلف شكل المصطلح هل يرافقه اختلاف في المضمون للإجابة عن هذه التساؤلات اثرت التدرج في تعريف السيميائيات منذ نشأتها ولا نقصد بالنشأة الجذور التاريخية لان كتابة تاريخ علم ما ليس بالأمر الهين(١٨).

ان تاريخ السيميائية يقترن بالدرجة الاولى بوجود العلامة واقتراح مدلول للعلامة وتقود البداية الحقيقة والظهور الفعلي لنشوء السيميائيات الى بداية الستينات من القرن العشرين على يد الرائد الاول في هذا المجال العالم السويسري فرديتاند سوسير اذ بشر بنشوء علم جديد يدرس العلامات ضمن الحياة الاجتماعية يسمى السيمولوجيا، وان للسيموطيقا والسيمولوجيا اللذان يحملان معنى السيميائية أصلاً مزدوجاً لان ولادتهما مزدوجة مع سوسير وبورس لذلك يجعلنا نعترف ان السيميائية ولادتها مزدوجة ولادة اوروبية مع فرديناند دي سوسير وولادة امريكية مع شارل سندرس بيرس(١٩).

اما النقاد العرب المغاربة فقد بحثوا عن اسم لمصطلح يرادف في السيمولوجيا فكانت اغلب دراساتهم التحليلية المتعلقة بالدلالة اللغوية ودراسة الاشارات والرموز معتمدة المنهج الكسميائي بلفظة السيمياء او السيميائية لكننا نجدهم احياناً يستعملون في الكتب والمترجمة لفظة السيمولوجيا واحيانا اخرى يستخدمون لفظة السيموطيقا للدلالة على علم العلامات، ويرى غيروبيار في كتابه السيمياء ان الكلمتين اللتين تعنيان السيمياء تغطيان تعنى المضمار، فالأوروبيون يسلمون بالتسمية الاولى بينما يتمسك الاسنكلو سكسونيون نيون بالثانية وهكذا نشأت في بداية هذا العصر النظرية العامة للعلامات(٢٠).

يرى بارت في كتابه درس السيمولوجيا ان السيميائية جزء من اللسانيات وهو بذلك يقلب المقولة التي نادى بها سوسير حيث يقول استمدت السيومولوجيا هذا العلم الذي يمكن ان نحدده رسمياً بانه علم الدلائل استمدت مفاهيمها الاجرائية من اللسانيات(٢١).

سيميائية المسرح:

ان دراسة المسرح بوصفه شكلاً فنياً تستدعي عددا من النظم وذلك بسبب طبيعته المعقدة، واننا لنستطيع ان نقف على ثلاثة هناك المقاربة الانتروبولوجيا وهناك التحليل السيميائي وهناك الدراسة التي تقوم في اطار تحليل المحادثة(٢٢).

فالمسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره (حدث اجتماعي) كان ذلك منذ نشأته ولا يزال(٢٣).

ومع تطور العلوم في القرب وجدت السيميائية التي عدت المسرح موضوعاً سيميائياً يخضع لمفاهيمها، لما يتميز به من ثراء العلامات فالمسرح نص ابي بما يحتويه من عناصر سردية يستقطب المنهج السيميائي بدراستها، والاشارات التي تبث في المسرح السياسي تكتسب مدلولاتها يقوم المنهج السيميائي بدراستها وتبقى العلامة في المسرح موضع تساؤل دائما حيث تكتسب المدلولات معاني ملائمة ضمن وضعية تفاعلية سياقية (٢٤).

وتتمتع السيميائية في المسرح بالتمييز فهي قادر على التجدد ما دامت العلامة في تجدد كما يرى كير ايلام حيث يقول للسيمياء اهمية خاصة في المسرح تتعلق بالممثل وصفاته المادية وذلك لما يحمله من علامات(٢٥).

ترى السيميائية ان مضمون النص يستدعي ادوات اضافية في بنية العمل هذه الادوات خارج لسانية تؤدي وظيفة سيميائية في التدليل هذا ما يؤكد احد الباحثين طروحات السيميائيين مافتئت تنادي بجعل السيمياء علماً عامل يدرس الانساق اللفظية وغير اللفظية، المستعملة في الاتصال(٢٦).

المبحث الثاني: تقنية الاداء في المسرح الصامت

حقق فن التمثيل الصامت في القرن العشرين تطوراً عاصفاً، فانبثقت عنه مدارس واتجاهات شتى واساليب مختلفة حتى في حدود المدرسة الواحدة مبرهنا على قوته فلم تعد تقف في وجهه اي صعوبة حين يقتضى الامر التعبير عن الاعمال العظيمة من مسرحيات وملاحم ومقطوعات موسيقية، وبات بمقدوره اقتحام ميادين جديدة بكل ثقة واقتدار واجتاز فلم يقنع بتقديم المسرحيات المكتوبة بوصفها دراما بل قدم الرسامين الكبار الموسيقيين المعاصرين فتحول جسد الممثل الى ازميل ينحت الاشكال العظيمة وفرشاة ترسم اللوحات الرائعة ووتر يعزف المقطوعات الجميلة بأعذب الالحان واروعها وامكنة تقديم الكلاسيكيات القديمة، فوجد يوربيدس وشكسبير وغيرهما طريقهما ممهدا الى عالم الصمت الفصيح وعولج بنفس معاصر وانساني(٢٧).

وقد شهد عام ١٩٥٧ تجربة عالمية مثيرة للدهشة حين اسست مجموعة من الشبان الصم والبكم بمبادرة من الاخوين ميروسلاف وتاديوس واوستاشيكفيج فرقة تعرف اليوم باسم مسرح اولز شتاين الايمائي اتخذها البولنديون اصحاب التجربة جسراً للاتصال الانساني الحميم حين عرفت اعمالها في العديد من بلدان العالم فصدمت جدران العزلة والكبت والعقد والشعور بالعزلة واثبتت هيمنتها على مفردات بليغة وبالغة الحيوية في التعبير عن مشاعر الممثلين والمتفرجين المعاقين وتصوراتهم للحياة ورؤاهم لحقائق الاشياء فكانت لغتهم حسية ومفعمة بالتعاطف والمشاركة حيث عقدت صلاتهم بين البشر الناطقين(٢٨).

المايم الجسدي اتجاه للفعل الجسدي الخارجي

ايتين ديكرو:

يعزى الى ايتين ديكرو ما يسمى بالمايم الجسدي متأثراً في ذلك بكل من (جاك كوبو) و(شارل دولان) حيث يدين للأول (كوبو) بأستاذيته ويدين للأخر (دولان) بأسلوبه في التمثيل الايمائي الذي اعتمد على الكثافة في مجمل الجسد، حيث يفصح عن العديد من العلامات البارزة للتقنية التي عرف بها الاستاذ (كوبا ودولان) تلك التقنية التي افاد منها ديكرو وبلورها فيما سماه المايم الجسدي والذي يكون فيه ثقل الجسد ملقى الى الامام على قدم واحدة فاذا اسقطنا خطأ عمودياً عن طريق فادن (ميزان البناء) من منتصف الجذع فانه يقطع بر القدم ويكشف عن جاذبية امامية تعد بمثابة احد انواع الوزن المضاد والخط الموروب الذي يمتد من قمة الرأس الى الاصبع الصغرى في القدم اليسرى والذي يسميه (كيت كلارك) مؤرخ الفن المعروف بالخط البطولي ذلك الخط الذي لاصقه ديكروفي التماثيل التي يعود تاريخها الى الثورة الغربية حيث وجد فيها خط الجسم الذي يخاطر بنفسه وتضيف الحركة المستقلة والجلية للعين الى رقته وصفاته، وهذه الوقفة هي ما وقع عليه اختيار الممثل وليس محض صدفة وهذا الاختبار مشرب بالديناميكية وليس مجرد تمثال جميل(٢٩).

وعليه قام ديكرو بربط ابتكاره المسمى (المايم الجسدي) بالجسد الذي اعتبره العنصر الجوهري لأداء البانتومايم، معتمدا في ذلك على تدريبات مكثفة تقوم على تقنية الحركة التي يعيشها المؤدي بكاملها بلا زخرفة خارجية ليصل بذلك الى اكتشاف القوى الاولية الاولية والجوهرية للحركة التي لابد وان تكون دالة على طاقة نفسية ما عبر هذا الجسد بمعنى ان يكون الممثل مجرد مؤدي لشخصية بقدر ما هو معبر فجسده عن الفكر الداخلي لهذه الشخصية ومن ثم فان كل تقلص او تمرد عضلي يكون انعكاساً لحالة داخلية ومن خلال اتحاد الجسد مع الفكر تظهر على السطح العلاقة بين السلوك الفردي الذي يقوم به الممثل الصامت وبين مضمون الفكرة التي يعبر عنها(٣٠).

اتجاه الدينامية الداخلية للمعنى :

جاك لوكوك:

يعتمد البانتومايم عند جاك لوكوك في اساسه على الحركة التي تقوم على التسلسل الايمائي من اجل التعبير عن الاشياء المادية بما فيها حركة الاصوات والالوان والاضاءة على اعتبار ان الانسان يفهم الشيء الذي يتحرك عن طريق قدرته على أدائه بالمايم اي ان يطابق نفسه مع العالم عن طريق اعادة تجسيده بكامل كينونته، وتشكل هذه المحاكاة قاعدة منهج لوكوك التعليمي وهي كذلك المحفز لتعبيرية الجسد، اذ تقوده الى القيام بجهد حركي ما للأشياء الخارجية انطلاقاً من حركة الدافع الداخلي وعليه فهو يرى ان حركاتنا ومواقفنا تعبر عن انفصالاتنا الداخلية، عن طريق الملاحظة ثم يقومون بعد ذلك بإعادة تعلم هذه الحركات من خلال البونتومايم وصولا الى الكيفية التي يعبرون بها عن الصراعات الدرامية الداخلية ففي مفهوم (لوكوك) ان فن البانتومايم هو البحث عن الديناميكية الداخلية للمعنى فالإيماء هو التوافق مع وصولاً الى الفهم السليم(٣١) ولكي يصل الى هذا الفهم السليم يدرب الطالب بداية على تفتح جسده وعقله وكافة حواسه في سرعة تلقي احداث الحياة اليومية وذلك عن طريق الملاحظات ليقوم هو بعد ذلك بتحليل كافة المجهودات الحركية التي يقوم بها الطالب المتدرب من سير وجري وحركات بهلوانية مع ضرورة

ان يقتصد في حركاته تلك بحيث يبذل أقل مجهود حركي ممكن ليصل الى اقصى نتيجة للتعبير عن ذلك الاتجاه الداخلي لعقله، مؤمناً في نفس الوقت بقدرة الجسد في التعرف على الاشياء التي لا يستطيع ان يتعرف عليها العقل ويعتمد في ذلك على الارتجال وعلى تحليل حركة الجسد اما الارتجال يستدعي من خلال ما يكمن في الدخل ومن ثم يتم إظهاره الى الخارج بواسطة جسد الممثل وصولاً الى تقنية موضوعية للحركة تسمح بإكمال المسيرة العكسية اي من الخارجة الى الداخل وبمعنى في ذلك مستخدماً في تدريباته الالعاب السيكولوجية الصامتة ثم ينتقل الى العمل بالقناع المحايد(٣٢).

فالممثل الذي يرتدي ذلك القناع يتحرر من الماضي ومن المعارف السابقة ليبدأ في اكتشاف عالم جديد حيث يرغمه القناع المحايد على ان يعبر ويفكر في جسمه ومن ثم يصبح هذا الجسم مهيئاً لان تنقش فوقه الدلالات والمعاني الدرامية كونه في حالة حركة ثم ينتقل الى التدريب بنوع اخر من الاقنعة وهو القناع السلبي او المضاد الذي يكون في حالة من التوازن والاقتصاد في الحركة والفعل(٣٣).

تحليل حركة الجسد:

تأثر بتعاليم فرنسوا ديلسارت في تعاليم الحركة خاصة اكتشافاته للمراكز الذهنية والروحية العاطفية والجسدية في جسم الانسان انطلق لوكوك في المحور الثاني لعمله التدريسي وهو (تحليل الحركة الجسدية) ويتخذ في ذلك تقنية قائمة على جوانب ثلاثة هي :

١. الاعداد الجسدي والصوتي.
٢. الكروبات الدرامية.
٣. تحليل الحركات(٣٤).

فمن اجل اعطاء معنى (دلالة) للحركة كان سعيه لإعداد ممثله جسدياً وصوتياً بدءاً من دراسته لتشريحية الجسم من اجل الوصول الى نوع من الاعداد التحليلي لجسد الممثل لكي يكون معبراً ويستخدم في ذلك تقنية وضع جميع اجزاء الجسم المختلفة في حالة لعبة او (عمل) من اجل الوقوف على مدى توافقها مع التعبير الدرامي عند الممثل، حيث لاحظ (لوكوك) انه عندما يحرك الممثل رأسه في اتجاهات هندسية على الجانبين الى الامام والى الخلف فانه بذلك يحقق فعلاً يمكن ان يدل على السمع او الابصار او الخوف وما الى ذلك ففي المسرح من وجهة نظر لوكوك اذا اتينا بحركة فليس ذلك ابداً فعلاً ميكانيكياً بل يجب ان تكون حركة لها ما يبررها يمكن ان يكون ذلك سواء بالإشارة ام بالفعل ام ايضاً عن طريق حدث داخلي(٣٥).

ديناميكية العلامة في العرض المسرحي:

ان العلامة لا تأتي من فراغ بل عبر سيرورة تحدد قيمتها الفعلية في انشاء الحراك الدرامي على الخشبة وبالتحديد فان قوة العلامة وديناميكيتها في العرض المسرحي من قوة موضوعاتها والفكرة التي انتجتها والاهم من الممثلين الذين جسدوها وحملوها وارسلوها لذا فان الموضوع الديناميكي هو الشيء في ذاته وهو الذي يحرك انتاج العلامة وكل علامة تعبر بصفة مباشرة عن موضوع مباشر يمكن تعريفه على انه مضمونها(٣٤).

ومثلما تؤدي العلامة دورها في ديناميكية الحدث المسرحي وأزماته، فلها الدور الكبير في تحديد فضاءات الخشبة (بالصوت والايماء والاضاءة واللون والمهمات المسرحية) وكل ما يتاح لها ابراز وتركيز منطقة الفعل المسرحي لذا فأن بنية الخشبة وشكلها وموقعها تقرره حاجات العرض ككل العناصر التكوينية للمسرح تعتمد الخشبة بنسب مختلفة على بنية النص الدرامي(٣٥).

العلامة بين النص والعرض المسرحي

ان اهم الاشكالات التي تتعارض بين النص والعرض المسرحي هي الحالة القسرية عند القراءة على تخيل الاحداث والشخوص والاماكن والطرق ووسائل النقل ومن ثم بقاء هذه العلامات اسيرة لمستوى هذا التخيل لانها ساكنة وذات فعالية محدودة لعدم امكانية تجسيدها وامتلاكها الشكل في صياغته المرئية الثابتة، فالكرسي علامة ولكن ما شكله في الصورة القرائية المتخيلة، وكذلك السيف ما سمكه، طوله، وزنه، اذن فقراءة النص المسرحي هو عرض خيالي يصوغه القارئ هو عرض منقطع جزئي وبشكل عام فقير لا يستخدم سواء اشتات نصية فأن العرض الخيالي يتضمن ما سبق تسجيله في ذاكرة القارئ(٢٦).

اي اعتماده على ذاكرة وما يخزنه من صور وذكريات شبيهة بما يحتويه النص وعرضه المتخيل اما في العرض المسرحي فما يشاهده المتلقي لا يحتاج الى التحلق في الخيال فالممثلون اصبحوا شخصيات مجسدة والحوار صار كلمات، والحركة اشارات وايماءات اي ان العلاقة اصبحت مادة وفكراً معروضة على الخشبة تبث دلالاتها بشكل مباشر من دون وسيط مقروء لذا فان الدراما هي عمل ادبي بحد ذاته لا تحتاج الى شيء الا الى قراءة بسيطة لتدخل وعي الجمهور وبذات الوقت انها نص باستطاعته وغالباً كان القصد فيه ان يستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي(٣٧).

وبالرغم من هذا الاختلاف في حركية العلامة ودلالاته بين النص والعرض فأنها قد حافظت على الصدارة بفعالياتها كمترجم للأفكار والاشكال سواء كان بالتمثيل او بالحركة والاشارة او الايماءة.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١. تحكم السيمياء وانتاجها العلاماتي مجموعة من الضوابط تنتظم سيرورتها في تكوين ديناميكية تواصلها المعرفي والدلالي بين المرسل والمتلقي.
٢. العلامة تعني التطابق الحسي والفكري بين الدال والمدلول في إنتاجه الدلالي.
٣. تشارك العلامة في تعيين نمط الفضاء المسرحي وشكله وحجمه ومن ثم حدوده الوهمية المتخيلة او الواقعية.
٤. قدرة العلامة على بث الرمز باتجاه تكثيف عناصر العرض او دمجها لإبراز عملها في فعالية مضافة الى قدرة المكان المسرحي .
٥. تفوقت العلامة بفعاليتها كمترجم للأفكار والاشكال سواء كان بالتخيل او بالحركة او بالإشارة او الايماءة.
٦. استحواذ العلامة على مجمل ما يجعل في العرض المسرحي وديناميكية وتواصله الجمالي والمعرفي والدرامي
٧. الممثل في الموندراما يحرص على ابقاء الاشارات او العلامات التعبيرية سراً داخل مجتمعه الضيق مما يجعل يبتكر انماطاً خاصاً من الحركات والايماءات والاصوات المشفرة .

٨. ان خيال الممثل وحركته وتلقائيته هو الذي يعطي القدرة على الاستمتاع والنقد الجمالي والفكري للعرض وفعاليته.

٩. يشكل الممثل في الموندراما الجانب الديناميكي المتحول والمحول لباقي العلامات على الخشبة .

١٠. ان تعبير ديناميكية العلامة في العرض المسرحي يعني قدرته على انشاء مزاحمة معرفية متواصلة في ذهن المتلقي.

١١. امكانية ايجاد تداعيات حركية وحسية ونفسية واجتماعية لدى المتلقي ومن ثم الخروج بوعي قادر على تحويل تلك العلامة ودلالتها الى فعل حياتي وجمالي وفكري.

الدراسات السابقة:

لم يجد الباحث دراسة تتشابه مع موضوع البحث الحالي.

الفصل الثالث

اولاً : اجراءات البحث

١- مجتمع البحث

يتألف مجتمع البحث من (٣) عروض مسرحية من تمثيل (حسين مالتوس) اختلفت فيها امكنة العرض المسرحي وحددت بالمدة الزمنية (٢٠١١ – ٢٠٢٥) وكما مبين ادناه:

اسم المسرحية	اسم الكاتب	الاعداد والاخراج	سنة العرض
طباخ كلب السيد	حسين مالتوس	حسين مالتوس	٢٠٢٣
فوق جسر الجمهورية	حسين مالتوس	حسين مالتوس	٢٠٢٤
مسك البداية	حسين مالتوس	حسين مالتوس	٢٠٢٥

٢- عينة البحث:

اختار الباحث عينة البحث بالطريقة العشوائية المنتظمة وشملت عرض مسرحية (طباخ كلب السيد) وفقا للمسوغات الاتية:

١. حلل الباحث العينة في الحد الزماني ٢٠٢٣ لأنه لم يحصل على اقراص مصورة للعروض التي سبقت هذا العام .

٢. تنطبق عليها مؤشرات الاطار النظري اكثر من غيرها من العروض.

٣. بوصفها من اهم العروض التي احتوت على مفهوم سيميائية الاداء الايمائي الصامت عند الممثل (حسين مالتوس) .

٤. توافر الاقراص CD والصور الفوتوغرافية.

٣- منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي وهو الاكثر ملائمة لطبيعة البحث وكفاءة في الاستخدام لإعطاء الصورة الشاملة وصولاً الى تحقيق هدف البحث.

٤- اداة البحث

اعتمد الباحث على ما يلي:

١. المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها اداة البحث المعتمد في اختيار العينة وتحليلها.

٢. اقراص (CD) والصور الفوتوغرافية فضلاً عن المقابلات الشخصية التي اجراها الباحث مع الممثل (حسين مالتوس) والنصوص المتوفرة.

٥- تحليل العينة

مسرحية الطباخ كلب السيد

تأليف: حسين مالتوس()

اخراج : حسين مالتوس

قصة المسرحية:

في زمن تتكاثر فيه صور الترف وتتعاظم فيه فجوات الظلم الانساني يأتي عرض طباخ كلب السيد ليضع المتفرج امام مرآة صامتة تصرخ بالأسئلة طباخ كلب السيد عمل ايمائي صامت بانتوماين تأليف واخراج وتمثيل وتصميم الموسيقى حسين مالتوس يعتمد على لغة الجسد بوصفها اداة ناطقة تترجم الصراع بين القسوة والرحمة بين جشع الامتلاك وكرامة الانسان هذا العرض لا يكتفي بعرض المأساة بل يستفز الضمير الجمعي ويدعو الى فعل انساني خالص يؤمن بان العطاء ليس ترفاً بل الواجب انساني رفيع وان الفن حين يتطهر من الزخرفة يصبح شهادة على الوجع الانساني.

ينطلق العمل من مفارقة موجعة: طباخ يعمل لكلب عائلة ثرية يعيش بين رائحة الطعام الفاخر ومدى الجوع الانساني تتجلى في هذه المفارقة رموز اللامساواة التي يعانيها العالم المعاصر فيظهر العرض مظاهر البذخ المفرط لتلك العائلة ثم يكشف انكسار الطباخ تحت وطأة الاهانة فيغادر حاملاً الطعام من مطبخ العائلة الثرية كفعل مقاومة لها كرمز فقر من مطبخ العائلة ينطلق الطباخ يقدم ما تيسر من طعام الى من هم اكثر استحقاقاً فيتحول الفعل الفردي الى موقف اخلاقي والى احتجاج على الصمت العالمي تجاه ضحايا الجوع والجماعات.

لقد مرت البشرية عبر حروب وكوارث طبيعية غير ان المجاعات تبقى الجرح الاكثر عمقاً فهي لا تقتل بالأرقام بل تقتل باللامبالاة يموت شخصان من كل عشرة الاف انسان يومياً بسبب الجوع فيما يقف العالم على مسافة من الالم غارقاً في نسيانه ومع ذلك ينهض العرض في نهايته بلحن انساني يسمو بالعطاء فوق الالم مجسداً ان الرحمة جوهر الفعل الانساني وان كل انسان قادر على ان يكون شعاعاً في محيطه تحت قول النبي محمد (عليه افضل الصلاة والسلام) ((كلكم راعٍ وكلكم مسؤول عن رعيته)).

يعتمد العرض على جسد الممثل كمنظومة من العلامات الحية التي تبنى وتتغير بحسب الموقف كل حركة ايماءة او التفاتة ليس مجرد فعل ادائي بل رمز بصري يختزن طبقات من المعنى حين يقطع الطباخ الطعام لا ترى مجرد حركة ميكانيكية بل دلالة عن الانقسام بين الثراء المفرط والجوع القاتل وحين يمد يده لأخذ الطعام تتحول الايماءة الى نص صامت عن الكرامة يقرأه الجمهور بقلوبهم قبل عيونهم.

وبهذا يصبح الجسد لغة تتجاوز الكلمة وتغدو الايماءة ابلغ من الخطاب اذ يعاد تشكيل المشهد المسرحي عبر تراكم الاشارات الحسية والبصرية التي تولد التأويل والمعنى .

الموسيقى في هذا العمل ليست خلفية سمعية بل كيان درامي فاعل رسمت تفاصيله عبرة قنوات طويلة من التحضير والتصميم الدقيق كل صوت كل مؤثر يقاس بميزان الحركة لتصبح جزءاً من البنية السردية حين يقطع الطباخ الطعام افتراضياً يدخل صوت السكين بإيقاع نابض يتماهى مع نغمة موسيقية تكمله فتتحول اللحظة الى مقطوعة سمعية بصرية وحين يسكب الزيت في المقلاة تمتزج الفقاعات الحارة بلحن خافت يوحي بالاحتراق والتمزق بينما يصبح رش الملح ختاماً ايقاعياً يحمل معنى الطهارة والاكتمال تشكل هذه الاصوات نظاماً دلالياً يواري النص البصري اذ تمتزج الحركة بالصوت لتولد ما يشبه السيمفونية الجسدية حيث الجسد يعزف والموسيقى تتكلم.

هذا التفاعل بين الحركة والايقاع لا ينتج صفة فنية فحسب بل يعيد تعريف العلاقة بين الاداء والموسيقى بوصفها شريكة في تكوين الدلالة لا مجرد مرافقة للحدث طباخ كلب السيد ليس عرفاً صامتاً بل قعيدة جسدية ناطقة بالمعنى من خلال توحيد الجسد والايقاع والصورة بصوغ العمل خطاباً فنياً يحمل موقفاً اخلاقياً ضد الجوع ويؤكد ان الفن يمكن ان يكون فعل خلاص حين يتجذر في الوعي الانساني هو عرض يعيد تعريف الصمت فيجعله صوتاً للضمير وتحول الجسد الى مرآة تضيء الحقيقة المغيبة لتبقى موسيقاه بكل تحولاتها وايقاعاتها النبض الذي يوحد الانسان مع انسانيته.

لقد استطاع حسين مالتوس ان يستثمر في عروضه لا سيما في عرض طباخ كلب السيد تجارب المسرح الصامت محلياً ودولياً وعالمياً كذلك استطاع ان يبرز مهاراته من خلال المزج بين فنون الاداء الجسدي من خلال الرقص والكيروغراف والبانتومايم والمايم حيث توصل الباحث الى هذه النتائج من خلال مشاهدة معظم عروض الفنان حسين مالتوس وهو ما يميز هذا الشاب الطموح في الاداء الجسدي الصامت وبنيته الادائية فالاداء عند مالتوس يمثل لغة ادائية مؤثرة من خلال لغة الجسد التي تعتبر اكثر بلاغة ووضوح من الكلمات المنطوقة اثناء العرض المسرحي.

ان تعبير ديناميكية العلامة في العرض المسرحي يعني قدرتها على انشاء مزاحمة معرفية متواصلة في ذهن المتلقي وامكانية إيجاد تداعيات حركية وحسية ونفسية واجتماعية لديه ومن ثم الخروج بوعي قادر على تحويل تلك العلامة ودلالاتها الى فعل حياتي وجمالي وفكري من خلال ما يفعله الممثل على خشبة المسرح من قوة تجسيد الحدث المسرحي ورموزه وعلاماته وشفراته.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

النتائج :

١. حملت شخصية الطباخ التي يجسدها (حسين مالتوس) من خلال الحركات والايماءات أحالات سيميائية متعددة.

٢. يتميز (حسين مالتوس) بالإضافات الصغيرة على الشخصية اثناء الاداء وهو ما اسماه برخت بـ (الجست) وهو اللمسة التي تزيد المصداقية وتميز الشخصية.

٣. اتجه الممثل (حسين مالتوس) الى مراعاة القيم والعادات والتقاليد في المجتمع لتوليد وعياً بينه وبين المتلقي ينظم فك شفرات العرض.

٤. قدرة الممثل على تجسيد شخصيات متعددة من خلال اختلاف الحركة والايقاع الجسدي الذي يمكنه من الانتقال من شخصية الى اخرى بوضوح.

٥. قدرة الممثل على اقناع الجمهور بوجود اشياء غير مرئية (ديكور او طباخ او ميز طعام او كلب وهمي) اي خلق عالم كامل من خلال التمثيل الجسدي.

٦. تمكن الممثل على اثارة التعاطف او الضحك او الحزن من خلال الاداء الجسدي والخيال المسرحي.

الاستنتاجات:

١. يمتلك الممثل المحترف الصامت وعياً داخلياً عالياً من خلال استخدام جسده كأداة فنية.

٢. في مواقف معينة الصمت يزيد من قوة الرسالة الفنية ويمنحها عمقاً انسانياً.

٣. اعتمدت آلية اشتغالات سيميائية جسد في العرض المسرحي على نزعة الحداثة والتطور التكنولوجي والتقني.

٤. خبرة الممثل في العرض الصامت واتساقه مع باقي مكونات العرض تجعله قادر على تحولات جسدية وصورية اكثر قدرة في التعبير عن حالات العرض.

٥. رغم قلة الادوات (الديكور او الحوار) الا ان الاداء الصادق والمؤثر يمكن ان يحدث انفعالاً قوياً لدى الجمهور.

٦. اثبت الجسد انه يمكن ان يكون لغة كاملة بحد ذاته.

التوصيات:

١. ان تكون ورشة عمل تهتم بكيفية التعرف على سيميائية اداء الممثل في العرض المسرحي الايمائي الصامت .

٢. اقامة مهرجانات مسرحية في كليات الفنون الجميلة تختص بتقديم عروض المسرح الصامت.

٣. رفد المكتبات في كليات الفنون الجميلة بالكتب التي تهتم بسيميائية الاداء في المسرح الايمائي الصامت كي تسهم هذه المكتبات في تطوير الحركة المسرحية .

المقترحات:

١- دراسة بنية الأداء الايمائي بين البانتومايم والفنون الادائية الأخرى.

٢- دراسة سيميائية لغة الجسد ودلالاتها الثقافية في العرض المسرحي الصامت.

٣- دراسة التحول الدلالي في عروض (حيسن مالتوس) الايمائية.

احالات البحث

١. لويس معلوف: المنجد في اللغة، (طهران: دار انتشارات اسلام، ١٩٩٦)، ص٣٦٥.

٢. محمد عزام : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للادب ، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٦)، ص٨.

٣. اليسوعي لويس معلوف: المنجد، ط٨، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للأدباء السيوعيين، ١٩٥)، ص٦.

٤. محمد بن يعقوب بن محمد الفيروزبادي، القاموس المحيط ، ط١، (القاهرة : مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)، ص١٧.

٥. ماري الياس وحنان القصاب: المعجم المسرحي ، ط١، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، ص١٤.

٦. جوردن هايز: التمثيل والاداء المسرحي، تر: محمد سيد، (القاهرة: اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات، ١٩٩٩)، ص٢٢.

٧. سامي الحصناوي: سيميائية اداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، ط١، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٤)، ص١٩.

٨. غاتشف غيورغي: الوغي والفن، تر: نوفل تيوف، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة (١٤٦)، ١٩٩٠)، ص٦٩.

٩. ريد هربرت : تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٥)، ص٢٢٩.

١٠. ايكو امبرتو: العلامة ، تر: سعيد بنكراد، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧)، ص٤٧.

١١. غيرو ، بير: سيميائيات التواصل الاجتماعي، تر: محمد العماري: مجلة علامات العدد (١١٢)، مكناس ، ١٩٩٤، ص ٤٥-٤٦.

١٢. كرم يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية، (بيروت: دار القلم، ب ت)، ص٥٢.

١٣. سيتس وولتر: تاريخ الفلسفة اليونانية، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤)، ص٥٢.

١٤. عناني، محمد: المصطلحات الادبية الحديثة ، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٦)، ص٢٠٨.

١٥. مجاهد عبد الكريم: العلاقة بين الصوت والمدلول، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص٦٣.

١٦. ميكل ليفتن: اتجاهات البحث اللساني ، تر: سعد مصلوح (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ٢٠٠٠) ، ص٣٠.

١٧. ابتسام الخواطرة: تحليل خطاب الجداريات في مدينة عمان دراسة سيميائية ط١، (عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٢٢)، ص٣٧.

١٨. منير الزامل: التحليليل السيميائي للمسرح، (دمشق: مؤسسة رسلان، للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤)، ص

١٩. محمد اقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتعبير، مجلة عالم الفكر، مج (٢٤)، ع (٣)، ١٩٩٦، ص١٩.

٢٠. بيار غيرو: السيمياء، تر: انطوان ابو زيد، (بيروتو منشورات عويدات، ١٩٨٤)، ص٦.
٢١. بارت رولان: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، (الدار البيضاء، ١٩٩٣)، ص٢٠.
٢٢. ديكرو اوزوالد– سشايفرجان ماري: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر: منذر عياشي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧)، ص٦٥٩.
٢٣. سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، الاعمال الكاملة، (بيروت: دار الآداب ، ٢٠٠٤)، ص١٩.
٢٤. محمد اسماعيل بصل: قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، (دمشق: دار الاعالي، ٢٠٠٠)، ص١٠.
٢٥. ايلام كير: سيمياء المسرح والدراما ، تر: رئيف كرم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص٦.
٢٦. نصر الدين ابن غنيسة: فصول في السيمياء، (اريد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١١)، ص١٨٦.
٢٧. علي مزاحم عباس: فن التمثيل الصامت (الميم في العراق، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٤)، ص١٢.
٢٨. علي مزاحم عباس، المصدر نفسه، ص١٣.
٢٩. توماس ليبهارت: فن المايم والبانتومايم، تر: بيومي قنديل، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥)، ص٥٣.
٣٠. توماس ليهارت، المصدر نفسه، ص٥٤.
٣١. مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للمثل ، (القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، ٢٠٠٦)، ص١٤٩.
٣٢. آن أوبر سيفيلد: مدرسة المتفرج – قراءة المسرح، تر: حمادة ابراهيم وآخرون، ط١، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٩٦)، ص٧٤٢.

قائمة المراجع والمصادر

المعاجم والقواميس

١. ماري الياس وحنان القصاب: المعجم المسرحي ، ط١، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧).
٢. ديكرو اوزوالد– سشايفرجان ماري: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر: منذر عياشي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧).
٣. محمد بن يعقوب بن محمد الفيروزبادي، القاموس المحيط ، ط١، (القاهرة : مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨).

الكتب

٤. ابتسام الخواطرة: تحليل خطاب الجداريات في مدينة عمان دراسة سيميائية ط١، (عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٢٢).
٥. آن أوبر سيفيلد: مدرسة المتفرج – قراءة المسرح، تر: حمادة ابراهيم وآخرون، ط١، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٩٦).
٦. ايكو امبرتو: العلامة ، تر: سعيد بنكراد، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧).

٧. ايلام كير: سيمياء المسرح والدراما ، تر: رئيف كرم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢).
٨. بارت رولان: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، (الدار البيضاء، ١٩٩٣).
٩. بيار غيرو: السيمياء، تر: انطوان ابو زيد، (بيروتو منشورات عويدات، ١٩٨٤).
١٠. توماس ليبهارت: فن المايم والبانتومايم، تر: بيومي قنديل، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥).
١١. جوردن هايز: التمثيل والاداء المسرحي، تر: محمد سيد، (القاهرة: اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات، ١٩٩٩).
١٢. ريد هربرت : تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٥).
١٣. سامي الحصناوي: سيميائية اداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، ط١، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٤).
١٤. سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، الاعمال الكاملة، (بيروت: دار الآداب ، ٢٠٠٤).
١٥. سيتس وولتر: تاريخ الفلسفة اليونانية، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤).
١٦. علي مزاحم عباس: فن التمثيل الصامت (الميم في العراق، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٤).
١٧. عناني، محمد: المصطلحات الادبية الحديثة ، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٦).
١٨. غاتشف غيورغي: الوغي والفن، تر: نوفل تيوف، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة (١٤٦)، ١٩٩٠).
١٩. كرم يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية، (بيروت: دار القلم، ب ت).
٢٠. لويس معلوف: المنجد في اللغة، (طهران: دار انتشارات اسلام، ١٩٩٦).
٢١. مجاهد عبد الكريم: العلاقة بين الصوت والمدلول، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦).
٢٢. محمد اسماعيل بصل: قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، (دمشق: دار الاعالي، ٢٠٠٠).
٢٣. مختار عمر احمد: علم الدلالة (الكويت: مكتبة دار الحروب، ١٩٨٢).
٢٤. مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للمثل ، (القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، ٢٠٠٦).
٢٥. منير الزامل: التحليليل السيميائي للمسرح، (دمشق: مؤسسة رسلان، للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤).
٢٦. ميكل ليفتن: اتجاهات البحث اللساني ، تر: سعد مصلوح (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ٢٠٠٠).
٢٧. نصر الدين ابن غنيسة: فصول في السيمياء، (اربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١١)، ص١٨٦.
٢٨. اليسوعي لويس معلوف: المنجد، ط٨، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للأدباء السيوعيين، ١٩٥).

المجلات والدوريات

٢٩. غيرو ، بير: سيميائيات التواصل الاجتماعي، تر: محمد العماري: مجلة علامات العدد (١١٢)، مكناس ، ١٩٩٤.
٣٠. محمد اقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتعبير، مجلة عالم الفكر، مج (٢٤)، ع (٣)، ١٩٩٦.