العلامة الدرامية للمكان في العرض المسرحي المعاصر

Dramatic signs of place in contemporary classical shows

كاظم عمران موسى
Kadhim O.Mosa

الفصل الأول

الإطار المنهجي

المبحث الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه:

وُلِدت (العلامةُ) مع ولادةِ الإنسانِ، بعد أنْ كشفَ الإنسانُ البدائي عن طريقِهَا صيغَ المخاطبة، للتعبير عن حاجاته وغرائزه، فعبَّر عن دواخله من خلالها، وذلك بتأثير تفاعله وصراعه مع نظيره الإنسان من جهة والطبيعة من جهة أخرى، لغرض التخاطب وتوصيل المعلومات، كلغة بدائية أشارية ....، إلى أنْ حلّت اللغةُ اللسانيةِ محلها وبذلك اتخذت الإشارات فيما بعد، تطوراً أخراَ، متمثلة بوسائل أخرى تجسدت بالإيماءات والإشارات والحركات التي اتخذت صيغاً اجتماعية متعارفاً عليها.. مثل الرقصات التي مارسها الإنسان في طقوسه الاجتماعية وما تتضمنها من حركات موضوعية وانتقالية وإيماءات ذات دلالات فكرية وجمالية.

ومن هنا بدأ المسرح يوظف هذه العلامات ، ويجعل منها رسالة يحاول إيصالها إلى المتلقي كاشفاً عن (مجال جمالي) حدوده (علاقة المشاهد بالحدث المسرح) – (المكان) الذي عُدَّ منطقة نشاط إبداعي فاعل بالنسبة لـ (عمل الممثل) من خلال العلامات التي يبثها، تحقيقاً لمتطلبات الموقف الدرامي وما يتطلبه من رؤية تشكيلية ترسم بالعلامات والرموز لتصبح صورة مركزة وواضحة للدور وفهمُ جماعي للحركة لتطوير قدراتها وأدواتها التعبيرية من قبل الممثلين، فكان الممثلون "يتلقون دروساً وتدريبات في هذه الناحية تستغرق منهم كثيراً من التمرينات اليومية المستمرة والمجهدة، ولم يكن على الممثل أن يتّقن فنُ الكلام فحسب بل كان عليه أن يحكم الحركات والإيماءات فضلاً عن الإلقاء والإنشاد والغناء بمرافقة الموسيقى"[1] .

وتطورت العلامة بتطور حركة المجتمع وتعددت أنماط العلاقة بين الفرد ومحيطه، وبتقدم العناصر الفنية والتقنية للعرض المسرحي وظهور الأساليب والاتجاهات المسرحية، ومارافقها من تنظيرات ودراسات وتجارب فنية وجمالية، تهيأت للممثل المسرحي إمكانية اللعب بواسطة العلامة في حدود استراتيجياتها المطلقة، والتي بدورها أسست أساليب وطرائق أدائية مختلفة تبلورت عبر الأزمنة المسرحية ومراحل

[1] هوراس: فن الشعر ، تر: لويس عوض،(القاهرة: الهيئة المصرية للطباعة والنشر،1970)،ص129.

تطور فن الممثل والمسرح، فاختلفت بذلك القيمة الفنية والجمالية للمكان المسرحي أخراجاً وتمثيلاً، تبعاً لأنساق طروحاتها بين العناية بعلامات الممثل والمكان بوصفه عنصراً أساسياً وفاعلاً في العرض المسرحي، وهيمنة بقية عناصر العرض عليه وتسيُّد فعل احدها على الأخر، وابتداءً من الإغريق القدماء ومروراً بالطروحات التي تخص العلامة ووضائفها في الكلاسيكية مروراً بتنظيرات سوسير وبيرس ، إلى أخر التجارب المسرحية التي عُنيتَ بعمل العلامات وكيفية توظيفها وإبراز قدراتها التعبيرية بشكل صور تسعى إلى تحرير الخزين المكبوت في لا شعور المتلقي وتوحيده مع طقسية العرض.

وعلى هذا الأساس ظهر كمٌ هائلٌ من العلامات الدرامية يستند عليها العرض، فيقدَّم من خلالها خطاباً فكرياً مليء بالرموز والدلالات ، خطاباً يقول بالمنظور أكثر من المسموع، خطاباً يعمل على تحرير اللغة من طغيان المنطق المألوف ليتجاوزها إلى صياغة تشكيل (صوري – حركي) ينقل المتلقي إلى مكان أخر غير مطروق مؤكداً الحقيقة الرامبوية من أنَّ الحياة الحقيقية في مكان أخر، فكان لزامٌ أن تدرس العلامة في هذا الخطاب من حيث الخصائص والوظائف والوقوف عندها وشمولها بالبحث والتقصي لذا لجأ الباحث الى صياغة عنوان بحثه فوسمه بـ :

العلامة الدرامية للمكان في العرض المسرحي المعاصر
((دراسة سيميائية))

وتأتي الحاجة للبحث انطلاقاً من ضرورة انفتاح الخطاب النقدي المسرحي في العراق، على المقاربات المنهجية الحديثة، ودراسة التجارب المسرحية الحديثة ولاسيما المقاربة السيميائية أو المقاربة العلاماتية إلى ماهيتها وعدم الاكتفاء بما هو سائد ومتداول من مقاربات سوسيولوجية ومعيارية وانطباعية، وتاريخية، على الرغم من الدور الذي أداه ومازال يؤديه النقاد والباحثون المسرحيون الملزمون بهذه المقاربات في تناولهم للعروض التي تقدمها الفرق المسرحية، والظواهر المختلفة التي تدخل في إطار التجربة المسرحية في العراق. وتأتي أهمية البحث أيضا في التصور الذي ينبغي تكوينه عن طبيعة الخطاب النقدي المسرحي بإزاء تجربة الحداثة المسرحية وليس فقط تحديث علاماتي لهذه العروض، وإنما لخلق الشفرات المسرحية الجديدة التي ترتقي بادراك العرض ومكانهِ، وتجعل من العرض المسرحي فناً إبداعيا مؤ سلبا له شعريته المستقلة عن شعرية النص المسرحي، حيثما يتم الدخول إلى داخل النص والوصول إلى ابعد نقطة فيه، لتشكيل نص يصبح مرادفاً للنص الاول، عبر شروط معينة لإيصال مجموعة من الدلالات والشفرات لم تكن تعرف في النص الأصلي.

فيرى الباحث اكتشاف النظم الداخلية، في بنية العرض وحصرها ومحاولة الكشف عنها، وتفكيك العلاقات القائمة بينها وعناصرها ذا أهمية بالغة تجعل من البحث حاجة ماسة للدراسة.

الفصل الاول / الإطار المنهَجي

أولاً: أهمية البحث Importance of the Search

تتجلى أهمية البحث في إفادة المؤسسات التي يمارس منتسبوها العمل المسرحي مثل كلية الفنون الجميلة، ومعهد الفنون الجميلة او الفرقة القومية للتمثيل، والفرق المسرحية الأخرى .

ثانياً: هدف البحث Aims of the Search

يهدف البحث إلى تحقيق ما يلي : التعرف على العلامة الدرامية للمكان في المسرح المعاصر.

ثالثاً: حدود البحث Limitation of the Search

تنحصر حدود البحث على مادة البحث أي على العلامة السيميائية للمكان في المسرح بشكل عام .

رابعاً: تحديد المصطلحات Terminology

1-(العلامة) : (Sign) أو المصورة (Represent amen) عرفها بيرس على أنها : ((شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من جهة ما وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما))[1] ، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي تخلقها اسمها مفسر (Interpreting) إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضعها Object، وهي تنوب عن تلك الموضوعة عن كل الوجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً ركيزة (Ground المصورة).والعلامة ((هي اية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل تنوب عن شيء آخر، غيرها، هي نفسها))[2].

وتوجد العلامات في شكل مادي (فيزيقي)، مثل الكلمات والصور والأصوات والأفعال والأشياء (و أحيانا ما يعرف هذا الشكل المادي او يوصف على انه العلامة أو أداتها (Sign vehicle الخاصة)، وليس للعلامات معنى اصلي لها، أو كامن بداخلها، فالعلامات تصبح علامات، فقط، عندما يقوم مستخدم بإكسابها معناها من خلال إحالتها إلى شفرة معينة معروفة.

أما علم العلامات فهو دراسة هذه العلامات (Semiotics) وما اسماه سوسير السيميولوجيا، كان يقصد بها : ذلك العلم الذي يدرس دور العلامات بوصفها جزءاً من الحياة الاجتماعية.

ويعود استخدام سوسير لمصطلح السيميولوجيا الى عام 1894، أما أول استخدام لدى بيرس لمصطلح السيميوطيقا، فيعود إلى عام 1897.

---

[1] غزول، فريال صبوري : مدخل الى السيميوطيقيا، أشراف: سيزا قاسم،ج1،ط2 الدار البيضاء،1986)،ص138.

[2] تشاندلر، دانيال: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات،تر:شاكر عبد الحميد، مراجعة نهاد صليحة،(القاهرة:مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2005) ص196.

2- التحليل : رد الشيء إلى عناصره المكونة له مادية كانت أو معنوية أو خلاصة بحث أو خطاب لإبراز الأفكار الأساسية فيه [1] .

والتحليل نوعان نظري وواقعي، الاول يجري داخل الذهن وحسب والثاني يتم في التجربة، وهو الخاص بالعلوم الصميمية ويتفق الباحث مع هذا التعريف.

3- السيميائية : هو العلم الذي يُعنى بدراسة أنظمة العلامات برمتها وتحليلها وتصنيفها، بشرية كانت أو غير بشرية، عضوية كانت أو آلية، طبيعية كانت أو اصطلاحية في إطار الحقول المعرفية (اللغة، الأدب، الفنون، العلوم الاجتماعية والطبيعية والرياضية) وفي إطار الحياة الاجتماعية (المأكل، الملبس، المرور، اللياقة، الاتصال، الطقوس ، الشعائر، الاحتفالات، الألعاب الشعبية)، ويعنى بهذه الحقول على مستويين:

- ***المستوى الاول:*** ويمكن أن نطلق عليه اسم (المستوى الانطولوجي او الوجودي)، فانه يعنى بماهيَّة العلامة، أي وجودها وطبيعتها، وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها، والتي تختلف عنها.
- ***المستوى الثاني:*** ويمكن أن نطلق عليه (المستوى الوظيفي)، فانه يعنى "بفاعلية العلامة، وبتوظيفها في الحياة العملية"[2] .

وقد يضع مجال السيميائية الخاص إلى أوسع دوائر المعرفة الإنسانية، والى الممارسة الاجتماعية، بأبعادها كافة، فاستحالت من سيميائية لذاتها إلى سيميائية للإنسانية، تتوخى المعرفة العميقة بمختلف ظواهر الوجود والوعي الاجتماعيين بوساطة البحث عن مظهرها الدال، ودلالاتها الممكنة في الماضي والحاضر والمستقبل[3].

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول

خصائص العلامة الدرامية

قبل الدخول في الخصائص لابد من توطئة توضح المفهوم العام لعلم العلامة، إذ ارتبط مفهوم علم العلامة بمنبعين هما العالم فردينان سوسير (1857-1913) الذي هو الأصل في تسمية العلم

[1] عبد النور، جبور : المعجم الأدبي،(دار الملايين، الطبعة الأولى، آذار، مارس 1979)،ص60.

[2] قاسم، سيزا ونصر حامد او زيد: انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة،(القاهرة: دار الياس العصرية،1986)،ص25.

[3] للمزيد ينظر: ايفروس، انتولي: استمرار الرؤية المسرحية، تر: ضيف الله مراد،(دمشق : منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، 2004)، ص242.

بـ(السيميولوجيا) والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس (1838-1914) الذي هو الأصل في تسمية العلم بـ (السيميوطيقيا) ، وقد اقترح سوسيرعلم العلامة بقوله ((إن اللغة نظام من الاشارات التي تعبرَّ عن الأفكار ،ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة أو الإلف باء عند فاقدي السمع والنطق أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذَّبة أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة)) .(2)

ويعد سوسير العلامة اللغوية كياناً ثنائي المبنى، يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية ولايمكن فصلها عن الأخر، الاول هو الدال أي الصورة الصوتية الحسية التي تحدث في دماغ المستمع سلسلة من الأصوات التي تلتقطها أذنه وتستدعي إلى الذهن لهذا المستمع صورة ذهنية أو فكرة أو مفهوم (أكثر تجريداً) من الصوت أو الصورة الصوتية هو المدلول، وكلاهما الدال والمدلول ذوا طبيعة نفسية يحدثان في دماغ الإنسان وحدة التداعي (الإيماءة). ومن الطبيعي ان تلاقي نظرية سوسير السيميائية، شأنها شأن أي نظرية انتقدت منذ أن بشر بها حتى ألان. فقد اعترض رولان بارت على أطروحة سوسير القائلة ان اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات العامة ، داعياً إلى "قلب هذه الأطروحة، والنظر إلى علم العلامة بوصفه فرعاً من علم اللغة العام"، فهو القسم الذي يتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة. أما الرائد الثاني في مجال نظم علامات والذي ظهر في بدايات القرن العشرين كان الفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرس (Peirce) إذ كون ثلاثيته المعروفة التي وضعها للعلامات من[1] :

1- **الأيقونة(Icon):** وهي علامة ترتبط بموضوعها عن طريق التماثل مثل صورة فوتوغرافية.
2- **المؤشر (Index):**هي علامة تشير إلى موضوعها أو ترتبط به مثل الدخان كمؤشر للحريق .
3- **الرمز(Symbol)** :وهي علامة يتفق على العلاقة بينها وبين الموضوع اتفاقاً عرفياً .

خصائص العلامات في المسرح :

للعلامات في المسرح خصائص تتميز بها، وقد تكون قدرتها على التحول او ديناميكيتها توجهها نحو الرسالة التي يدور بشأنها التخاطب أو تتعلق بها المخاطبة لتنجز الوظيفة الاتصالية، وهي أهمها فخاصية العلامات المسرحية الأساسية هي :

1- تبادل المواد والانتقال من مظهر إلى آخر.
2- بعث الحياة في الشيء الجامد.
3- التحول من مجال السمع إلى مجال الرؤية، أو العكس.

[1] استون، الين وساتونا، جورج: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مراجعة د. محسن مصيلحي،(وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الاول للمسرح التجريبي)،ص17.

ويرى الباحث أنهَّ من المستحيل علينا في العرض المسرحي، سواء أكان كلاسيكياً أم حداثوياً، ان نقرر بصفة قاطعة ما اذا كان ما يسمى حركة، لن يدل عليه عنصر اخر من عناصر العرض، او نتنبأ بأن ما يعد ظاهرة لغوية لن يعهد به الى ظاهرة تشكيلية كتحول بعض المقاطع الحوارية الى صور، او تحول بعض الملحقات وقطع الأثاث الى شخصيات تؤدي فعلاً ما ضمن سياق العرض. او تحول حركات الممثل إلى رقصة تعبيرية، أو توظيف مشية للإيحاء بالمكان، أن الأشياء التي تؤدي دوراً رمزياً ودلالياً على خشبة المسرح تأخذ وهي في حالة استعمال مسرحي خصائص وصفات وطبائع لا تحملها في الحياة العادية فهي كالممثل تماماً ، تخلق من جديد مغايرة لطبيعته الأولى، كالممثل الذي يتحول على خشبة المسرح إلى إنسان أخر (شاب إلى شيخ، امرأة إلى رجل...) حسب معطيات النص المسرحي.

تتركب العلامة في المكان بمرونة وإدراك لمتطلبات المشهد، فالشيء الذي يستعمله الممثل في أداء دوره يمكن إن يعطي مدلولات جديدة لم تكن من قبل من خصائصه ومميزاته، فقد تتحول العصا في مسرحية ما إلى حصان، والدكة إلى عربة[1].

إذن فقدرة العلامة المسرحية على التحول هي طابعها الخاص، وبفضله نفهم لماذا يستطيع البناء المسرحي كله أن يتحول في أي لحظة وفقاً لتغيرها فيزيائياً وسايكلوجياً. ومن خصائص العلامة المسرحية أيضا ، الميل إلى التعقيد فهناك حالات يظهر المتلقي فيها إلى ان يجمع بين علامتين، او علامات عدة تنتمي الى أنساق مختلفة، لكي يكتشف المدلول المركب. فمثلاً تعتلي جماعة من المتظاهرين خشبة المسرح، وهي خالية الأيدي وتعرض على شاشة بيضاء مجموعة من الشعارات، ويظهر المؤثر أصوات صاخبة، توجد إذن في هذه الحالة علامات عدة تنتمي إلى الحركة والديكور، وتوجد تبعاً لذلك(دوال) مختلفة و (مدلولات) مختلفة أيضا. وإذا يربط المتلقي بين هذه الدوال على مستوى مدلولاتها يقف على الدلالة المركبة، آلا وهي هؤلاء الناس يحتجون حاملين لافتات يطالبون فيها تحقيق مطالبهم في التعيين ، أو تلبية رغباتهم، إن مثل هذا المثال يدل على تعقيد العلامة المسرحية وقد تساعد الدلالة على حل بعض المشكلات في هذا المجال.

إن تعدد دلائل العلامة المسرحية في العرض مدعاة للتعقد والتحابك إذ أن كل شيء داخل الإطار المسرحي علامة، إن العرض الدرامي هو مجموعة من العلامات وان الأشياء العادية على خشبة المسرح تكتسب دلالة أعظم مما هي عليه في الحياة العادية، إذ يمكن للأشياء على خشبة المسرح أن تمارس دور العلامات المسرحية من حيث اكتسابها طبيعة وسمة وخصائص ليست لها في الحياة الواقعية.

[1] الياس ، ماري: المسرح ونظام العلامات، ترجمة: حنان قصاب حسن، (وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2003)، ص253.

المبحث الثاني

وظائف العلامات في المسرح

تكشف العروض المسرحية التجريبية الحديثة عن امكانية تحقيق وظائف كثيرة لانساق العلامات المتحكمة ببنياتها السيميائية، وتتباين هذه الوظائف كماً ونوعاً حسب طبيعة العرض وخصائصه الفنية، ولعل من ابرز الوظائف هي :

1- **اقتراح أو تعيين المكان :** يؤدي المكان دوراً حاسماً في العرض المسرحي لان هذا العرض حدث يجري في مكان ما أولا وقبل كل شيء قد يعرف هذا المكان بأنه نظام العلامات الدالة على المكان في العرض. ومن ثم يمكن الحديث مثلاً "عن مكان عرض مسرحي في الشارع، أو مكان خال من أي خواص معمارية، أو مكان يشتمل على هذا الجزء من الجمهور أو ذاك " [1].

2- **رسم علاقات العناصر المكونة للعرض:** هذه العلاقات تؤسسها العلامة ويجمعها المكان، اذ إنَّ المكان هو العنصر الذي يربط عناصر العرض بعضها ببعض وهذه العملية التي يقوم بها معقدة للغاية. وقد توحد عناصر العرض بطريقة سلبية فكأنه مكان محايد توجد فيه كل هذه العناصر. وقد يبدو وكأنه بنية ترسم علاقات معينة بين العناصر المكونة للعرض، مكان مغلق ومكان مفتوح، مكان واحد مقسم إلى وحدات عديدة...الخ. وفي بعض الأشكال المسرحية الحديثة جداً، يحاول المكان ألا يوحد العناصر عمداً ليجر المتلقي على التساؤل عن تصوره الخاص.

ويقترن هذا التحول في مفهوم المكان بنظام العلامات التي يختارها المخرج للاتصال بالمتلقي، فهي إمَّا أن تكون علامات تهدف إلى تعيين مكان الأحداث ،أو اقتراحه، وهي في كلتا الحالتين لا تعني أنها مكانية بالضرورة، إذ يمكن أن يظهر المكان من خلال الصوت أو الضوء، وإذا كانت خشبة المسرح وسط الجمهور أصبحت إمكانية تحديد موقع الأشياء والديكورات محدودة للغاية، وغالباً ما تعتمد على الممثل الذي يصبح عندئذ قطعة ديكور، قطعة أثاث او إكسسوار، وهذا ما موجود في المسرح الشرقي الصيني والياباني، فخشبة المسرح بسيطة والعلامات المكانية عليها تنتقل إلى العناصر المسرحية الأخرى وتستخدم كل تقنيات التعبير المسرحي للدلالة على المكان،"وليس من الضروري أن يدل المكان على المكان أو الصوت على الصوت أو الضوء على الضوء أو الحركة على فعل إنساني يقول (هونزل): قد يحدث أن نرى اصواتاً ما ، أو نسمع منطقة ما ، أو نعرف من نظرة خاطفة إلى زي ممثل كل ما تعرفه بواسطة الكلمات في المسرح الأوربي"[2].

تحديد علامات الشخصية :

---

[1] العمران، كاظم : تحولات المكان في العرض المسرحي بين التجريب والتقليد، جريدة الدستور ، العدد 182 لسنة 2005.

[2] هونزل، جنيدريك: ديناميكية الاشارة في المسرح، ت :د امير كورية، (دمشق: الحياة المسرحية، العدد 28-29، 1987)،ص31.

إذا كان النص لا يقول لنا شيئاً عن شكل الشخصية، فان على المخرج أن يصورها، وان يقول مالا يقوله النص آخذا بعين الاعتبار التحديات الجديدة التي دخلت الى نظرية المسرح. ان مجمل المفهوم التقليدي للشخصية المتجسدة في شكل انساني الذي وضعه ارسطو في الشعرية، وقد اعتمد منذ العصور القديمة في اليونان الى الثورة المسرحية في القرن العشرين، ينبغي ان يلغى فيحل مكانه تحليل يعتمد الرموز دون سواها، عاداً الشخصية بمنزلة علامة مسرحية يجب دراستها في بنية النص او عندما تصبح جزءاً منه أو من بنية العرض وفي نظام الرموز الخاص بذلك العرض.

توحيد علامات العرض :

تفترض نظرية فاكنر، حول المسرح التركيبي (الشامل) إن وحدة التأثير الدرامي، أي شدة انطباع المتلقي هي متناسبة مباشرة مع عدد المدركات التي تغير حواسه وعقله تزامنياً في كل لحظة، ووظيفة الفنان المسرحي، بهذا المعنى، هي أن يوازن بين مؤثرات الأدوات المسرحية المتعددة لكي يحدث انطباعات لها ذات الأثر. وتدعي هذه النظرية بشكل غير مباشر، انه لا توجد مادة مسرحية خاصة ومتكاملة، بل توجد مواد، أو عناصر متعددة ينبغي أن تبقى منفصلة، وتدرس الواحدة إلى جانب الأخرى بصورة متزامنة ووفقاً لذلك، ليس ثمة فن مسرحي بحد ذاته، بل يوجد نص، موسيقى، ممثل، مشهد، أثاث، ملحقات، وإضاءة تشكل في مجموعها الفن، أو العرض المسرحي، وبمعنى آخر لا يستطيع الفن المسرحي أن يكون بذاته، بل يوجد بكونه مظهراً تركيبياً من الموسيقى، والشعر، والرسم، والعمارة، والمناظر وغيرها.

وإذا ما تفحصنا هذه النظرية برؤية مغايرة وجدناها لا تدرك تحولات العلامة المسرحية التي يمكن أن تستخدم عناصر مختلفة لتحقيق إغراضها، كما أنها تحجب أكثر مما تظهر جوهر الفن المسرحي، أنها تحبط المسرح بفنون كثيرة لدرجة تذوب وتتلاشى فيها ميزة التمسرح تلك الميزة التي نلمسها في العرض المسرحي حينما تنصهر العناصر الفنية السمعية والبصرية المنتمية إلى فنون مختلفة في قالب فني جديد هو العرض المسرحي ، وثمة مشكلة تثيرها تلك النظرية تتعلق بالمتلقي وسايكلوجية الإدراك، فهل يستطيع أن يعي العلامات البصرية والسمعية في آن واحد وبذات الحدة، أو انه يركز على ناحية واحدة فقط في أثناء عملية الوعي.

يقول (هونزل) :" ينبغي أن نفهم خاصية وهي العلامات الفنية بوصفها حالة خاصة بالوعي إذا كان على المتلقي أن يفكر بشكل مكثف لكي يدرك القيمة السيميائية لحقائق معينة، سيفترض بالتأكيد إن العقل ينصب على مدركات حسية ذات نوعية خاصة بصرية أو سمعية وحتى إذا كان اهتمام المتلقي

المركز يعي بصرياً وسمعياً فإننا لا نستطيع في هذه الحالة أن نتكلم عن مجموع الانطباعات، بل عن علامة خاصة لنوع واحد من الوعي بآخر، عن استقطاب هذه المدركات " [1].

ويستدرك الباحث في ضوء ذلك أن واحدة من وظائف العلامة في المسرح هو توحيد عناصر العرض المسرحي، بحيث تفقدها خاصيتها الأصلية وتصهرها في نسيج فني واحد متكامل هو العرض المسرحي، اياً كانت طريقة إخراجه ولاشك في أنَّ هذه الوظيفة تنسجم وجوهر المسرح الذي هو تمثيل لفعل ممسرح قبل أن يكون شيء آخر .

المبحث الثالث

العلامات داخل فضاء المكان

إن تغيير العلاقات المكانية بين فضاء الجمهور وفضاء اللعب يظل عملياً وملائماً سواء كان الأداء في المسرح حقيقي مصمم لهذا الغرض أو بإيجاد مساحة فارغة واياً كان التراث الذي يصدر عنه ويصفه، خاصة في العروض المسرحية الحديثة"حيث استخدام الإضاءة إننا يمكن أن نخلق علامات داخل فضاء المكان إذ إنَّ دخول الإضاءة أدى إلى وضع تقليد ظلام صالة المتفرجين وهي وسيلة أخرى لتحديد مساحتي الأداء والمشاهدة، وحددت الوعي المكاني للمتفرج بمساحة الخشبة"[2].

ويؤكد الباحث إن هذا الوعي مختلف اختلافاً حاداً عن وعيه في المسارح النهارية المقامة في الهواء الطلق في عصور سابقة تناولنا في المبحث الاول، إن الاستخدام المبدع للإضاءة يعني أنَّ فضاءاً محكماً يمكن خلقه داخل حدود مساحة كبيرة، وبالمثل فإنَّ شكل اللعب يمكن تغييره عن طريق بناء المنظر، في المسرح المعاصر، تعمل فرق كثيرة كجماعات متجولة في مدى صغير أو متوسط من دون أن يكون لها مسرح خاص بها، وبالضرورة فإنها تتطلب مناظر مرنة يمكن تكييفها مع أي عدد من ألاماكن الثابتة وتهدف العروض التي تقدم نصوصاً قديمة أحيانا إلى إعادة بناء الفضاء المسرحي في تلك المدة في إطار المبنى المسرحي الحديث "فعلى سبيل المثال قدمت فرقة ممثلي العصور الوسطى عدة عروض على عربات، مما أدى إلى إعادة تحديد مساحة خشبة المسرح في المسارح التي قدمت عليها، وأعيدت صياغة مسرح من اجل إخراج ديبوار واتر لمسرحية اليكترا لسوفوكلس، اذ تحول المسرح إلى الطراز الإغريقي، يجلس فيه المتفرجون على مقاعد متحركة على شكل مروحة حول مساحة اللعب المستديرة" . أن تحديد فضاء الجمهور إلى فضاء اللعب هو هدف صعب، مالم يؤدي العرض في مساحته، ستوديو يمكن تنسيق المقاعد فيها بشكل مرن، ولقد قدمت أساليب مسرحية معينة تتحدى

[1] ينظر : هونزل، جنيدريك: المصدر السابق،ص37.

[2] فولر، فولكر واخرون: المنظر المسرحي، ترجمة :د. حامد ابراهيم غانم،(القاهرة ، مطابع المجلس الاعلى للاثار، مهرجان القاهرة التجريبي،2005)،ص27.

هذه المشكلة، أما أن يغزوا الممثلون مساحة المتفرجين أو بدعوة الجمهور إلى الصعود على خشبة المسرح، وان هذا التقليد معروف في عرض بانتومايم مثلاً، فان حدود المكان لا تختلط، وهناك أساليب مسرحية أخرى مثل"مسرح الفزع عند اربال الذي يقترح استخدام المصاعد المتحركة للجمهور حتى يحاصرهم بالفعل المسرحي"[1].

وتوصف علامة المكان في الوجود بأنها أداة طبيعية تتعالق مع آليات المعرفة الإنسانية في الحس والذهن بادراك الموجودات وتصورها بما يناسب والمجال الانفعالي للذات بعدها المحدد ضمن حدود المجال التصوري للمادة المكانية وأبعاد ذلك التصور في رسم الخط السلوكي للأشياء وفي اشتغاله ضمن بنيته المكانية ، وهذا التصور يتسم بالانفتاح العلامي نحو الإيحاء والتأويل الجمالي والفني في جدلية الحضور والغياب إلى آفاق تدخل فيها الاستعارات العلامية للفن ولاسيما المسرح، وحملها من أوطانها المختلفة بخصوصياتها لصالح القراءات الجمالية والفنية الأكثر تجريباً وثراءً في فهمها الجديد الذي يحمل التذوق والمشاركة ومتعتها .

ومما تقدم لاحظنا شمول مفهوم السيميائية على عناصر العرض المسرحي بوحدة تشكل علامات دلالية ، وكيف اشتغلت في النظم الداخلية لبنية العرض لتجعل منه فناً إبداعيا ذا خصوصية في التجسيد الذي يحوي العلامة في مقارباته السيميائية كـ (سوسير)، وهناك من أعطاه قيمة أساسية مثل (بيرس)، إذ شكلت لديه نقطة انطلاق في تحليله السيميائي وكما أسلف الباحث فالسبب يعود إلى أن (سوسير) اعتبر اللغة جزءاً من السيمياء العام تنبأ بها حين عد العلامة بين (الدال والمدلول) علاقة اعتباطية.

ويخرج الباحث بذلك من أنَّ أنظمة العلاقة الجمالية والفنية في المسرح ترتكز على حضور فعل أنساقها العلامية لتحقق معادلة الاتصال (مرسل/مستقبل)، إذ يشكل الممثل فيها قيمة علامية عالية وثرية في ضوء توظيف قدراته الداخلية والخارجية التي تعمل ضمن المشاركة الفنية والجمالية المرتبطة بعناصر العرض الأخرى لخلق علامة درامية تساهم في تشكيل صورة سمعية بصرية نافذة ومعبرة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث يقع البحث على العروض المسرحية العراقية التي قدمت في كلية الفنون الجميلة – (أي العروض الأكاديمية)، وبالتحديد عرض اشترك في إخراجه مخرجان أكاديميان.

ثانياً: عينة البحث

لقد تم اختيار عينة البحث قصدياً والسبب يعود :

[1] استون، الينوبافونا، جورج: المسرح والعلامات،المصدر السابق،ص162.

1- للخروج بنتائج توضح وظائف العلامة السيميائية في مكان العرض المسرحي .
2- إمكانية الالتقاء بمخرجي العينة مباشرة، وتوثيق ذلك اللقاء عبر (شريط التسجيل الصوتي)، مع مقارنة بالتسجيل الصوري للعرض.
3- الأخذ بنظر الاعتبار تراكم الخبرة والوعي الأكاديمي لمخرجي العينة ودرايتهما بالعناصر الجمالية والدلالية للعرض المسرحي.
4- توفر الفرصة للباحث من مشاهدة العرض.

ثالثاً: تحليل العينة :

الحلم الضوئي*

تأليف وإخراج: د. صلاح القصب و د. شفيق المهدي

تعتمد هذه المسرحية على فاعلية العلامات الناتجة من الحركة المموضعة والصورة الحلمية لترسم لنا مشاهداً صغيرة مكثفة متراصفة تبدو وكأنها منتظمة في سلسلة يشد بعضها بعضاً وترسم خلال هذه الطريقة حالات إنسانية عديدة ، الفيلسوف المستلب، المرأة المعاصرة،العازف المتوحد، المثقف المغترب عن ثقافته، الجماعة التي لا تجتمع إلا على الإدانة والتخريب، والناس الموجودون في الحياة صدفة، وبمثل هذه النماذج الشائعة استطاع صلاح القصب أن يدخلنا بنا إلى أزمات الإنسان المعاصر، هذا الإنسان الذي اعدَّه القصب علامة لا تمتلك من وجودها إلا جسداً و ذاكرة، ولكنه جسد موشوم بعذابات يومية، صادراتها من قبل قوى عمياء تحيط به، وقد يبدو مسرح القصب سوداوياً او عبثياً في هذا العرض ، لكنه بعد المعاينة الدقيقة لأبعاده الخفية نجده ينبت حلماً اخضراً من خلال عرضه لنماذج هي ذاتها تستسلم لحالات اليأس، انه بهذا يرفض السكينة أو الخنوع كما يرفض الاستسلام لأية قوى قدرية أو بشرية في مصادرة إنسانيته، هذه المعالجة الفكرية تتوضح الآن عبر تقنية مركبة، أريد بها عرض الحال ونقيضه، فالضوء الباهر الذي يواجهنا كلما حوصرنا في لحظة يأس يكشف باستمرار عن أعماق متمردة، رافضة والحركة المدققة الخطوات ما هي إلا مسارات هذه الشخوص في عالم ضاج باللاحركة، لذلك لا تجد أية شخصية معينة بما فيها من خواص وأحكام، وإنما تصبح أثناء العرض علامات وإشارات لفئة أو شريحة، فالكل يحاصرونه وما حركة التليفونات المقطوعة الاتصال إلا برهان على أن العالم الخارجي هو نتاج الوعي بمشكلات الإنسان ككل، أي أن حلم الناس المحاصرين، الناس المفجوعين، الناس المرهوبين، الناس المعزولين بالاتصال بما هو أكثر إضاءة وأوسع اتصالاً وأحسن لغة، يبوء بالفشل

* الحلم الضوئي: مسرحية عراقية، كتبها د. صلاح القصب ود. شفيق المهدي وأخرجها أيضا ضمن فعاليات كلية الفنون الجميلة في مهرجان المسرح العربي عام 1988 وأعيد العرض في كلية الفنون الجميلة.

لان النماذج غير قادرة في لحظات يأس على أن تدفع بقدميها خارج الحدود التي رسمتها هي لنفسها فالكل مبهم وما هو بمستوى المنى والتطلع مبهم أيضا.

تستند الرؤية الإخراجية للحلم الضوئي إلى جانب كبير وحيوي على العلامات البصرية التي تحتل النسبة الأكبر في العمل إلى جانب الحوار الذي لا يشكل نسبة مهمة في العمل وكذلك الفضاء المسرحي الذي لا يتشكل إلا في تعامل الفاعلين فيه، والسينوغرافيا في أداء العناصر المتحركة. ولا تخفى أهمية هذا المفهوم للفضاء،والذي يطلق عليه اسم (الفضاء غير الشكلي) في التجارب المعاصرة مثل (بيتر بروك) و (الفضاء الفارغ)، ولاسيما في تبلور ابتكارات السينوغرافيا الحديثة سواء من حيث تحريك الفضاء او تجريده من خلال الإضاءة وحركة الممثلين، أو من حيث اشتغال تقنيات الضوء ، والصورة، والصوت، كما في عروض (ريتشارد فورمان)، و (روبرت ويلسون) وترتبط فضاءات مسرح الصورة للمخرج القصب بتلك المناطق التي سعى السيميائيون لاكتشافها، إذ تستند رؤيته الإخراجية، في جانب كبير وحيوي منها، إلى كثافة العلامات التي يطرحها العرض ، وعلاقاتها المتداخلة فيما بينها..فالفعل العلاماتي يقوم عنده من خلال عدد لا نهائي من التراكيب المحتملة باستشارة وتكرار واستبعاد، وتصحيح ومعارضة، وتشكيل علامات أخرى بشكل متزامن ومترا تب.

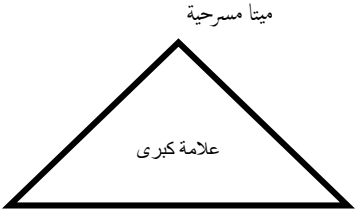
أن بنية مسرح الصورة لدى القصب تتأسس على شبكة من التكوينات والأشكال والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية، أو عفوية على وفق مهرجان صوري لعلاقات شكلية متغيرة، ويستبعد العرض أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم في العروض الكلاسيكية وفق التسلسل التقليدي. وفي هذه التجربة بالذات استغنى المخرج عن أي شكل من أشكال الحوار ويستعيض عنه بخطاب الحركة ذات العلامات والدلالات والتكوين والإيماءة والهمهمة والصرخة أما خصوصية العرض برزت من خلال الأسس التالية :-

1- إضفاء الجو الطقسي على العرض.
2- تأكيد أشكال السلوك والأفعال التي يفرزها اللاوعي عند الشخصية.
3- استخدام أسلوب الهدم والبناء المتكرر للفعل أو الحافز الواحد بحيث لا تنمو الأفعال نمواً طبيعياً كما هو الحال في ما يسمى بالمسرح الواقعي مما أدى إلى عدم ترابط الأفعال .
4- تحفيز طاقة المتلقي على التخيل من خلال كم هائل من العلامات .
5- العلامة الصورية بدأت من حالة شكلية فوضوية قلقة لتنتهي إلى حالة مستقرة.
6- العلامة تسعى إلى تحرير الخزين اللاوعي المكبوت في العقل الباطن للمتلقي وتوحيده مع طقسية العرض.

7- السيناريو أو النص هو نقطة انطلاق للمخرج لبناء عرض مسرحي تهيمن عليه سلطة المخرج .
8- اعتمد الأداء على التفاعل الوثيق بين الفعل الداخلي و (السايكلوجي) والفعل العقلي (الفسيولوجي) وكلا الفعلين أديا إلى تفجير طاقة الممثل .
9- إنَّ الشخصية في العرض عبارة عن أجزاء (حالات) متعددة تتجمع لتكون (المدلول) الذي يؤثر في الشخصيات الأخرى .

إن مسرحية الحلم الضوئي ما هي إلا علامة كبرى شكلت من علامات صغرى البنية المسرحية. ونستطيع أن نميز ثلاثة مناطق علامية متداخلة أو ثلاثة مجاميع من العلامات :-

1- **علامة ميتا مسرحية:** وتضم الممثل بوصفه ممثلاً، الممثل بوصفه خالقاً للموضوع، الممثل بوصفه مُتلقياً.
2- **علامة رمزية :** تتكون من التكوينات والعلاقات بين الممثلين والمكان والإضاءة والأزياء .
3- علامة مؤشرية : وتتمثل بالحركات والإيماءات.



((شكل توضيحي للمجاميع العلامية))

ترتبط هذه المجموعات العلامية مع بعضها بوساطة الجو أو البنية اللاشعورية التي يتخللها الخطاب المسرحي بوصفها علامة كبرى تميل إلى مدلول سايكلوجي يغيب عنه المنطق، ومتجاوز للمألوف وفقاً لنسق من العلامات والتقاطعات

إن هذا العرض تقيم عليه هيمنة العلامات البصرية (المكانية) بالنسبة للمتلقي والعلامات الاصطناعية وفقاً لمعيار المنشأ العلامي كما هو مؤشر في الجدول التوضيحي اعلاه . إذ إن الممثلة الأولى في العرض (نيكارقره داغي) وهي مغنية الأوبرا التي انتظرت طويلاً و (عدنان بن احمد) البروفسور الذي يلتهم المعرفة كما يلتهم الأكل ولكن من دون هضم او استيعاب و (سميرة خنجر) الساحرة المتخفية كلهم ممثلون مرجعيون يحلقون في العرض. إن الممثلة الأولى (نيكار) بوصفها دالاً حراً دائم التوثب والحركة في العرض المسرحي جاذباً إليه المدلول حسب طاقة المتلقي على التخيل، والدال هو الكيان

المادي للمرأة والمدلول (هو الصورة الذهنية له) والدال هو الحصار الذي يفرض الفتاة وعدم قدرته على محيط تفصله عنه مسافة شاسعة من الوعي والإدراك والإحساس. أما البروفسور فهو دال متغير ينتمي إلى المدلولات المتناقضة التظاهر بامتلاك المعرفة والاكتساب السطحي للثقافة، الرعب من المحيط الاقتباسي فهو عبارة عن حالات (أجزاء) متعددة غير خاضعة للثبات ،(مدلول مركب) (الدال البروفسور = مدلول1+مدلول2+مدلول3+مدلول4+مدلول5=مدلول مركب) والممثلة الثانية نفس الممثلة الأولى تنطبق عليها نفس المواصفات الدلالية وقد يشكل الجانب الفني (الرقص والغناء) الملازم للفعل المسرحي لدى الممثلين ملمحاً مسرحياً مهماً يرتبط بشفرة الخطاب المسرحي فتؤكد شفرة العرض الصورية والبصرية والمكانية وإزاحة الشفرة السمعية الزما نية حتى ينتشل العرض من سلطوية اللغة ومتخيلاتها إلى الدلالة الصورية.

هناك ممثلون يظهرون ويختفون خلف النافذة ويقومون بحركات ويسعون إلى التشكيلات الطقسية والحوارات الصامتة لاهدف لها سوى إثارة المتلقي و استفزاز مخيلته وتركيز اهتمامه على اللعبة التي ينسج خيوطها المتحولون الحالمون في حلبة العرض. كما وهناك علامات ذات صفة التكرار التي تحيل إلى إشارة أخرى من التعبير نفسه يقابلها في العرض الممثلون المكررون الذين يتولون بربط الخطاب المسرحي الذين يتحولون في الفضاء ألحلمي والذين أيضا يشكلون شكل تحول متصل وشكل تحول منفصل . أما على مستوى المكان والإضاءة ، فهناك ملحقات عديدة تعامل معها الممثلون وذلك لكون المكان فارغاً من الديكور وأصبح اقتراحاً سيميائياً يقدم للمتلقي لكي يملأ خياله ولكن عندما ندخل إلى القاعة ونرى العرض وفيه هذا التوزيع التلقائي فتبدو وكأنها متجاورة ولكنها متنافرة ،(معطف معلق،كرسي مغطى بقماش ابيض عليه كاميرا وعلى احد رجليه تستند له كمان، أكوام من الأشرطة السينمائية بالقرب من الكرسي، ساكسفون،إطار حديدي، علاقة ملابس، كونتر باص، دمية كبيرة مغطاة على عينيها نظارات، وتعتمر متبعة، أما الدمية الأخرى منضدة وضعت عليها نفاضة سكائر وقدح وشريط سينمائي، على مقربة من المنضدة ألقيت على الأرض أشرطة كاسيت وأشعة اوركديون وخمس حقائب (خيوط متنوعة)، كل شيء يوحي بالغموض ليس هناك ترابط بين الأشياء في المستوى الظاهري، أما على المستوى الباطني فتشكل نسقاً من الرموز والعلامات الدالة، إذ ينشط خيال المتلقي، فمثلاً المعطف للرغبة الجنسية المكبوتة لدى الفئة الثالثة من الممثلين الذين يعومون في فضاء الحلم لأنه يرمز إلى الرحيل، الدمية دلالة للمخ البشري، القماش الأبيض علامة لبكارة العالم النقية، النظارات علامة الرؤية أو البصيرة المنتهية الميتة، أما الإضاءة فكان اللون البنفسجي لأشعة الصباح تناقضاً، تبدأ صاروخاً في دلالته مع الجو القاسي للحلم، ولكنه سريالياً حاله من الانسجام الذي تمتزج فيه القوى المتناقضة للحلم،

تارة والحقيقة تارة أخرى، فالموت يمتزج بالحياة والماضي بالمستقبل والحلم بالواقع المطلق هو الواقع السريالي أو المعيب... وكان هناك كشاف الومضات خلف النافذة حيث خلق نوع من الدوامة للأعصاب، وتجسيد لا معقولية الحلم، وقد يكون هذا الضوء الساطع هو علامة الحلم الاستفزازي.. وأريد منه حلماً ضوئياً انطلاقاً من عنوان المسرحية .

أن البنية المهيمنة على العرض هي بنية لا شعورية، وغياب التعبير المزدوج علامياً في عملية الإرسال باتحاد قطبي الإخراج والتمثيل، هذا الاتحاد الذي كفل للعرض استمرارية تصاعدية في الأداء وقابليته متجددة على العطاء، أذهل المتلقي بلغة أساسها العلامات لتؤسس لنا الصورة مادتها المشهد وليس الكلمة وفعاليتها التأثير البصري والحسي بالمتلقي ويكاد يكون مثل هذا النص لغة في كل اللغات فهو لا يعتمد على الكلمات وإنما الإيماءات والحركة والسكون والفعل الداخلي، وبذلك يعيد الكتابة إلى أولياتها وبدايتها يوم كانت الكلمات إشارات سيميولوجية تختصر كل الأفعال، وبمثل هذه العودة إلى البدائية يحقق النص أولى تفاعلات الذات الجمالية المشتركة، فلا الممثل يتعلق بما يقوله على لسانه أذ نجد ما يقوله ممثل أخر مختلفاً حتى لو كانت الكلمات نفسها، ولا المخرج يستطيع أن يكرر الملاحظة على الممثل حتى يقول له انطق كذا وأضف كذا... فاللغة الإيمائية الصامتة متحركة بالفعل الإنساني الشامل، بكل ما هو خفي وطري ومكون لبدايات الخلق.

نتـائــج البحـث

من خلال ما تقدم من تحليل سيميائي لعرض مسرحية الحلم الضوئي تأليف وإخراج د.(صلاح القصب) و د.(شفيق المهدي) توصل الباحث إلى النتائج التالية:

1- منذ البذرات الأولى للمسرح تعددت مفاهيم السيميولوجيا أو السيميائية من خلال الدراسات الحديثة لها، من اللغة الى النص المسرحي في العروض الكلاسيكية، ومن ثم من العروض الى التجريب في بنية العرض من دون الاعتماد على النصوص في العروض المسرحية الحديثة.

2- أشتمل مفهوم السيميائية على عناصر العرض المسرحي كافة الكلاسيكي والحديث بوحدة تشكل علامات دلالية هي أداء الممثل والمكان والزمان والإضاءة والأزياء وحتى الماكياج. والمتلقي اللذان يعدَّان جزءاً من العرض في المسرح الحديث.

3- اقتصر المفهوم السيميولوجي على الناقد والمحلل للنص والعرض المسرحي في مجال الفنون المسرحية، ولبقية الفنون الأخرى.

4- تحمل السيميولوجيا معان كثيرة، ومفاهيم كثيرة من خلال العلامة لدى الممثل والمكان والعناصر الأخرى.

5- للعلامة في المسرح وظائف عديدة وذلك لقدرتها على التحول الدائم في إنتاج دلالات ممثلة بالإيماءة والحركة لتعزيز إدراك المتلقي، فعن طريقها يعين مكان العرض.

6- العلامة الايقونية تعيد تشكيل الصورة على نحو متواصل بالتطابق في التراكيب الصورية في العرض، لتجعل من الصورة لغة قادرة على إثارة المدارك الحسية لدى المتلقي.

الاســتنتــاجـــات

إذا كان (دي سوسير) يجعل العلامة تقتصر على دراسة العلامات في دلالتها الاجتماعية، فان (بيرس) يطلق على كل ماله ارتباط بنظرية العلامة العامة .

1- إنَّ العرض المسرحي هو شبكة من الوحدات السيميائية تنتمي إلى نظم مختلفة متآزرة.

2- تتميز العلامة المسرحية بالتبادل بالمواد والانتقال من مظهر إلى آخر وبعث الحياة في الأشياء الجامدة ، والتحول من مجال السمع إلى مجال الرؤية في العرض المسرحي.

3- أن مجموع العلامات التي ينشئها العرض ترتدي مجموعة من المعاني تتخطى حتى العرض المكتوب وتحيل بنية المهيمنة الى بنية لاشعورية .

4- يتألف النسق السيميائي لمسرحية الحلم الضوئي من علامات رمزية وموشورية ذو دلالة ومعنى تحولي لمكان العرض الكبير .

5- إنَّ العلامات البصرية (المكانية) وفقاً لمعيار الالتقاط من جانب المتلقي هي الأكثر حضوراً في العرض المسرحي.

التوصيات والمقترحات

التوصيات : يوصي الباحث التأكيد على الدراسة السيميائية للعلامة وحساب قيم تأثيرها على تشكيل الصور ذات الطراز والمنهج الفني بناءً على الكشف عن كفاية العلامة ومساهمتها بشكل مباشر وغير مباشر في تشكيل المنجز الفني، ومن ثم تحقيق آلية تنفيذية في أداء الممثل لتجسيد دلالات وأبعاد تكاملية وجمالية شاملة.

المقترحات : إعداد دراسة تتضمن فعل بناء برنامج ينمي وظائف الممثل الأدائية بشكل متخصص، وبذلك يحقق شمولاً في عمل الممثل ووعياً فنياً وجمالياً مع حساب اقتصاد القدرة، وإدارة للطاقة في بدن الممثل، وتنظيمها حسب الاتجاهات النسقية الجمالية للعرض. وهي أساس خلق تكنيك أدائه الذي يفترض وجود صفات فنية وجمالية وذوقية مشتركة تسود جميع الثقافات والفنون، ومنها ليست فقط الإشارات بل التعبير الجسدي والصوتي ودلالاته، إذ ترتكز على هذا الافتراض أنثروبولوجيا المسرح.

قائمة المصادر والمراجع

1- هوراس :فن الشعر ، تر: لويس عوض ،(القاهرة:الهيئة المصرية للطباعة والنشر،1970).
2- غزول، فريال جبوري: مدخل إلى السيميوطيقيا، إشراف سيزا قاسم،جـ 1، ط2، الدار البيضاء، 1986).
3- تشاندلر،دانيال:معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، ترجمة: شاكر عبد الحميد ، مراجعة: نهاد صليحة، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار،2005).
4- عبد النور، جبور : المعجم الأدبي،(دار الملايين، الطبعة الأولى،آذار ، مارس، 1979).
5- قاسم، سيزا ونصر حامد ابو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،(القاهرة:دار الياس العصرية،1986).
6- ايفروس،اناتولي: استمرار الرواية المسرحية،تر: ضيف الله مراد،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، 2004).
7- بافيس، باتريس: سيميولوجيا المسرح، ترجمة: احمد عبد الفتاح معلة ،(القاهرة:ع: 1989).
8- اسلن، مارتن: مجال الدراما، تر: سباعي السيد،(القاهرة: وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،1991).
9- سوسير، فردنيان دي: علم اللغة العام،ترجمة:د. يوئيل يوسف عزيزة، بغداد: افاق عربية، 1985).
10- بارت رولان: مبادئ في علم الأدلة،(بغداد، 1987).
11- آستون الن وساتونا، جورج: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد،مراجعة د. محسن مصيلحي،(القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الاول للمسرح التجريبي).
12- بيرس، تشارلز سوترزر: تصنيف العلامات في أنظمة العلامات في الفن والأدب والثقافة ،(دار الكتاب العربي، ب ت).
13- اسعد، سامية احمد: الدلالة المسرحية ، (الكويت: سلسلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع، 1980).
14- الياس، ماري: المسرح ونظام العلامات، تر: حنان قصاب حسن، القاهرة، وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2003).
15- العمران، كاظم: تحولات المكان في العرض المسرحي بين التجريب والتقليد ، بغداد: جريدة الدستور، العدد 182، لسنة 2005.
16- اسعد، سامية احمد : مفهوم المكان في المسرح المعاصر، (الكويت: سلسلة عالم الفقر، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، مارس، 1985).

17- هونزل،جنيدريك: ديناميكية الاشارة في المسرح ، تر: د. امير كوربا، (دمشق: الحياة المسرحية ، العدد 29، 1987).
18- مندور،د.محمد: أصول الدراما الكلاسيكية،(دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،1996).
19- التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي،(بغداد : منشورات وزارة الثقافة، 1985).
20- أرسطو : فن الشعر، ترجمة وتقديم ابراهيم حمادة،(القاهرة:1983).
21- والتون،ج مايكل : المفهوم الاغريقي للمسرح تر: د. محسن مصيلحي، (القاهرة :الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية 1998).
22- هبنر، زيجموند: جماليات فن الاخراج، تر: دز هناء عبد الفتاح،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993).
23- ديور، ادوين: فن التمثيل الافاق والاعمار،(القاهرة:تر:مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، منشورات مهرجان القاهرة التجريبي،ج 1، 1998).
24- عثمان، د. احمد، الشعر الاغريقي تراث انساني وعالمي،(الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1984).
25- عثمان، عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي،(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996).
26- فولر، فولكر واخرون، المنظر المسرحي، تر:د. حامد ابراهيم غانم،(القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للاثار، مهرجان القاهرة التجريبي، 2005).
27- عبد الحميد، د. شاكر: عصر الصورة،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2005).

Abstract

When Theatre began to use the signs as messages delivered to the recipient revealing the boundary of the aesthetic side to the relationship between the audience and the scene event- a place which is considered the region of actor's active creativity through the signs that he broadcasts so as to achieve the requirements of the dramatic position drawn by signs and symbols. These signs and symbols become a central collective image developed by the actors. Signs are developed with the development of the society and the multiplicity of patterns relationship between the individual and his environment, the progress of the technical elements of the show, and the emergence of theatrical styles and trends of the play accompanied with theoretical, technical and aesthetic studies and experiments. These experiments enable the theatrical actor to act in accordance with the absolute strategies of the signs which in turn establish different ways crystallized through ages and stages of the development of the art of the actor and theatre. Hence ,the artistic and aesthetic values of the place are changed in direction and acting depending on the signs of the actor and the place as a fundamental element and the dominance of other elements over the other from the ancient Greeks passing through classics and the theory of Saussure and Pierce and the latest theatrical experiences which focused on these signs and the ways of employing them in expressive images that free the unconscious feelings and unify them with ritual presentation.

Hence, the aim of this research is to shed light on and spot the vast amount of dramatic signs on which the show is based, and though which present intellectual discourse speech full of symbols and signs. This speech is seen more than heard. This kind of discourse librates the language from the tyranny of the familiar logic, and it bypasses the formulation of pictures and movements. It transmits the receiver to untraded place stressing Rambo's truth in which the real life is elsewhere. Hence, signs should be studied in terms of features and functions.