Al-Academy Journal
Issue 118
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1671

Semantic levels of the image in contemporary Iraqi theatrical performance

Jarir Abdullah Hussein [a]

[a] *University of Baghdad/ College of Fine Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 4 June 2024
Received in revised form 2 July 2024
Accepted 21 July 2024
Published 1 October 2025

Keywords:
Levels- indication- Image- References

ABSTRACT

The semantic levels in the theatrical performance vary according to the diversity of its references. These references formed the link between the message and its recipient. Interpretations of the offer differ depending on the references between the two parties. This research charts its path in four chapters. The first (methodological) chapter deals with (the research problem), which was determined by the diversity of semantic levels, which led to the clash of those meanings and the implications that resulted from them. The (importance of the research) is that it studies the phenomenon of multiple levels of significance in building the image, and (the goal of the research) is to reveal the semantic levels of the theatrical image. The second chapter (theoretical framework) includes two sections: the first: (transformations of the sign between text and presentation), while the second: (references that form the image). The third chapter (research procedures) contained the research community, research tools, and the research sample, which was represented by the performance of the play (Silk). Chapter Four (Results and Conclusions) Among the most important results: (The diversity of visual formations formed a semantic level that contributed to achieving reduction and condensing meaning to reveal the essential contents). As for the most important conclusions: (The theatrical performance did not benefit from the characteristics of the sign represented by (transformation and semantic generation).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1671
Jarir Abdullah Hussein: Semantic levels of the image in contemporary Iraqi theatrical performance
Al-Academy Journal - Issue 118 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المستويات الدلالية للصورة في العرض المسرحي العراقي المعاصر

جرير عبد الله حسين[1]

ملخص البحث:

تتنوع المستويات الدلالية في العرض المسرحي بتنوع مرجعياتها، فقد شكّلت تلك المرجعيات حلقة الوصل بين الخطاب ومتلقيه، إذ تختلف تفسيرات العرض باختلاف تلك المرجعيات بين الطرفين. يرسم هذا البحث مساره في أربعةِ فصول يتطرّق الفصل الأول (المنهجي) الى (مشكلة البحث) التي تحددت بتنوّع المستويات الدلالية الأمر الذي أدى الى اشتباك تلك الدلالات والمضامين التي نتجت عنها. و(أهمية البحث) كونه يدرس ظاهرة تعدّد مستويات الدلالة في بناء الصورة و (هدف البحث) في الكشف عن المستويات الدلالية للصورة المسرحية. الفصل الثاني (الإطار النظري) وتضمّن مبحثين: الأول: (**تحولات العلامة بين النص والعرض**)، أما الثاني: (**مرجعيات تشكّل الصورة**) احتوى الفصل الثالث (إجراءات البحث) على مجتمع البحث، أدوات البحث، وعينة البحث التي تمثلت بعرض مسرحية (حرير). الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) ومن أهم النتائج: (شكّلت تنوع التكوينات البصرية مستوى دلالي أسهم في تحقيق الاختزال وتكثيف المعنى للكشف المضامين الجوهرية). اما اهم الاستنتاجات: (لم يستفد العرض المسرحي من خصائص العلامة المتمثلة بـ (التحول والتوليد الدلالي).

الكلمات المفتاحية: المستويات- الدلالة- الصورة- المرجعيات.

الفصل الأول – الإطار المنهجي للبحث

أولا/ مشكلة البحث :

تقوم العملية المسرحية على وفق تضافر جهود إبداعية متنوّعة لِتمرّ بثلاث مراحل (التأسيس, التكوين, والتصدير) ولكل مرحلة من هذه المراحل مبدعيها وصنّاعها, أما مرحلة (التأسيس) فتتحقق عبر وجود النص الأدبي المدوّن والذي تتركز فيه جهود الكاتب على ركيزتين أساسيتين: تتمثّل الأولى بملكة الخيال الدرامي للكاتب وسعة التخيل القائم على المعطيات التاريخية والاجتماعية والثقافية وغيرها, أما المرتكز الثاني فيتمثّل بقدرته على خلق وإيجاد التركيبات اللغوية الحاملة للمضامين الدلالية العميقة والتي تتجاوز محدودية المعنى الظاهر لتشكّل عبر نظامها اللغوي (الصوري) علامات لا تنغلق على (فئة أو زمان أو مكان) إنما تنفتح بما تحمله من خطاب لتشمل فئات متعددة, وتكون قابلة لتعدّد القراءات الجمالية, نجد هذا في النصوص ذات البناء الدرامي المحبك, ذلك البناء الذي أجاز طغيان الملفوظ النصّي لفترة ليست بالقصيرة بوصفه الفاعل الرئيسي في تجسيد العرض حتى ظهور شخص المخرج المسرحي . أما المرحلة الثانية (التكوين) والمقصود هنا التحولات التي تطرأ على المنجز الأدبي المقروء (المدوّن النصي) لتشكيل عرض مسرحي يمتلك الخصوصية في إنتاج خطاب فني قائم على اشتباك ثنائية العناصر (السمع/بصرية), إذ يستمد هذا الخطاب بنيته الدرامية من معطيات النص الأدبي, إلا أنه (العرض) وبفعل عناصره المتنوعة يذهب الى إنتاج كمٍ من العلامات الصوتية والصورية والتي تحمل هي الأخرى مضامين متعدّدة عبر جدلية العلاقة القائمة بين دوالها من جهة ومدلولاتها من جهة أخرى. أما مرحلة (التصدير) فيؤكدها المخرج عبر دوره الفاعل في الكشف عن علاقات جديدة ومغايرة ضمن منظومة العرض المسرحي, حيث تتشكل تلك العلاقات عبر اشتباك مدروس لعناصر العرض تتداخل فيه تقنيات الممثل (الصوت والحركة والإيماءة) مع باقي عناصر الإنشاء الصوري ليفضي ذلك التداخل الى إنتاج مستويات متعدّدة من الدلالات التي لا تبتعد كثيرا عن المعرفة الجمعية الرابطة بين (المرسل/ المستقبِل), وأيضاً فإن لتلك العلامات التي تفصح عنها الصورة ضمن بنائية المشهد المسرحي (سواء كانت علامات سمعية أو بصرية) فإن مدلولاتها لا تنحسر بمعنى واحد من حيث التفسير, إنما تسجل العلامة حضورها بقدرتها على تعدد المعاني, فهي تمتلك خاصيتي التوليد والتحول الدلالي ذلك ما يمنح الصورة مرونة في القراءة والتأويل ويمنح المسرح تفرده عن باقي الفنون.

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

وإذ يسعى المخرج المسرحي الى تحقيق تلك المرونة في إنتاج الدلالات, فإنه يعتمد على مستويات عدّة في إنتاج تلك الدلالات, حيث تنوّعت تلك المستويات في مرجعياتها بين مستويات (ثقافية, اجتماعية, سياسية, اقتصادية, تاريخية), وحيث أن لكل تلك المرجعيات أثرها الواضح في تضمين الصورة المسرحية للتعدّد في إنتاج الدلالات, الأمر الذي دفع بالعرض المسرحي الى اشتباك تلك الدلالات ضمن بنية الصورة, ما أدى الى تشتيت وضياع في المعنى.

وبناءا على ما تقدم اختار الباحث صياغة عنوان بحثه على النحو التالي : **(المستويات الدلالية للصورة في العرض المسرحي العراقي المعاصر)**

ثانياً/ أهمية البحث : تتعلق أهمية البحث في كونه يدرس ظاهرة تعدّد مستويات الدلالة في بناء الصورة المشهدية في بنية العرض المسرحي العراقي

ثالثاً/ هدف البحث :الكشف عن المستويات الدلالية للصورة المسرحية ومرجعياتها.

رابعاً/ حدود البحث :

1- الحد الزماني: يتحدد بسنة 2013 حيث تم اختيار العينة بطريقة قصدية كونها تتوافق مع طروحات البحث.
2- الحد المكاني : بغداد / المسرح الوطني
3- الحد الموضوعي: يتحدد من خلال عنوان البحث حول مستويات الدلالة الصورية.

خامساً/ تحديد المصطلحات :

1- **الدلالة :**

ويذكرها (أبن فارس) في حديثه عن مادة الدلّ بأنها " أصل "يدل" على إبانة الشيء بأمارة تتعلمها , والدليل الأمارة في الشيء " (Faris، 1997، صفحة 259)أي أن يتم تبيان الشيء وإظهاره للعيان أو الكشف عنه بالاستدلال. ومن الأصلِ (دَلّلَ) تم اشتقاق كلمة (الدلالة) وبحسب التعريف اللغوي: "فالدليل ما يستدلُّ به, وقد دلّهُ على الطريق يدُلَّه دِلالة و دَلالة, والفتح أعلى " (Al-Fadl، Muhammad، و Abi، 711 AH، صفحة دت: دلل) أما اصطلاحاً: فإن للدلالة ضرورة من وجودها " كون الشيء بحالة يلزم العلم به العلم بشيء آخر, والأول الدال, والثاني المدلول" (Al-Jurjani، 1991، صفحة 139). ويذهب (الغزالي) الى شرح الدلالة بحسب ترتيب مراحلها فيذكر " إن للشيء وجوداً في الأعيان, ثم في الأذهان, ثم في الألفاظ, ثم في الكتابة فالكتابة دالة على اللفظ, واللفظ دال على المعنى الذي في النفس, والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان" (Ahmed، 1982، صفحة 35) وهو يصف الدلالة من كونها مادة محسوسة من خلال العين, حتى إذ ترسّخت في الذهن وتشكّلت صورتها, ظهرت على شكل ملفوظ شفاهي يشير بلفظه الى المعنى المقصود .

التعريف الإجرائي للدلالة: جاءت الدلالة لمنع الالتباس والخلط في المعنى, فوجودها يساعد على تفسير الشيء عبر ما تحمله في ثنائية (الدال والمدلول).

2- **الصورة:**

في معجم (إبن منظور) فان " صوّر وقد صوّره فتصوّر, وتصوّرت الشي توهمت تصوّره فتصور لي, والتصاوير التماثيل" (manzurun، 1988). و(صوَّر ـ يصوِّر ـ فهو مصوِّر) واذا ما بحثنا عن أهم تجسيد للكلمة سنجده في أسماء الله الحسنى (المصور) والذي يشير الى قدرة الله عزَّ وجل في تصوير الكون بأشكال مختلفة. وجاء في قول الاصفهاني " الصورة ما يتنفس به الأعيان, ويتميز بها غيرها وذلك ضربان:

1- أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة , بل يدركه الانسان, وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس والصقر بالمعاينة , وهي أيقونة صورية يستدل عليها بواسطة المعاينة (محسوسة)
2- الثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة, كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل والرؤية والمعاني التي حصن بها شيء فشيء " (Al-Isfahani، 1977، صفحة 201) بينما القصد هنا يتمثّل بالصورة الذهنية, وهي خاصة بالفرد الإنساني (ليست جماعية) إلا إذا صرّح بها مدركِها فتذهب عنها خصوصيتها لأنها خرجت عن حدود الذهن بعد أن تمّ التعبير عنها.

التعريف الاجرائي للصورة :وهي الصورة المحسوسة المتشكّلة عن طريق العلامات السمعية والبصرية, وما تنتج عن صور ذهنية عند المتلقي بعد استقبالها.

الفصل الثاني - الاطار النظري للبحث

- **المبحث الأول: تحولات العلامة بين النص والعرض**

ترتبط الحياة الإنسانية بمجموعة من الأنظمة التي كان ولازال على الإنسان التفاعل معها فينصاع لها تارة, ويسعى جاهدا الى إيجاد المعالجات لتفادي مخاطرها تارة أخرى, ويعتبر نظام العلامات من بين تلك الأنظمة التي تشكل مصدراً مهما ورافداً من روافد المعرفة عند الإنسان, فمنذ القدم انتظمت البشرية ضمن السياق العلامي الذي فرضته الطبيعة, حيث تَمثَّل نظامها العلامي بما يصدر عنها من ظواهر طبيعية فرضت سطوتها على الإنسان لتستحوذ على اهتمامه وتثير بداخله عوامل نفسية ساعدت على إلهامه وتحفيز خياله للتفكير والتأمل والاكتشاف من أجل تفادي المخاطر التي تنشأ عن تلك الظواهر "لقد نشأ التأمل في العلامة لا عن قصد المعرفة كما قد يتصور بل عن قصد التشكيك في المعرفة أيمن منطلق رفض هيمنة معرفية محددة " (Qasim و Abu Zaid، 1986، صفحة 14), فإذا أخذنا الخوف على سبيل المثال بوصفه عامل نفسي يطغى على باقي العوامل كونه لم يتوالد عن رغبات الإنسان في شيء, إنما جاء توالده لدوافع مهمة على مستوى الوجود البشري وتحديدا تلك الدوافع التي تعنى ببقاء الجنس البشري والمحافظة على الحياة الإنسانية أمام تلك التحديات المهولة التي فرضتها الطبيعة, فأصوات الرعود المرتبطة بوميض البرق تمثل نظام علامي (سمعي/بصري) ينذر بهطول الأمطار, وكذلك فإن شعور الإنسان بالبرد يعتبر علامة شعورية تشير الى دخول فصل الشتاء ما تطلّب إيجاد المعالجات المناسبة لتفادي ذلك الشعور, كما إن هناك من العلامات الطبيعة ذات التوليد الدلالي المركب مثل (الشمس) التي تُعتبر علامة دالة على انقضاء يوم كامل والدخول في يوم جديد, إلا أنها ضمناً توحي الى ارتفاع في درجة الحرارة, وكذلك فقد أفاد الإنسان من تلك الظواهر الطبيعية مستثمراً ما تنتجه من علامات و تُعدّ (النار) من بين تلك العلامات, فبينما تعتبر (النار) من بين تلك الظواهر الطبيعية المثيرة لعامل الخوف ليس عند الإنسان حسب, إنما بالنسبة للحيوانات أيضاً, إلا أن للنار دلالة ضمنية تتكشّف عبر استخدامها علامة مصطنعة, إذ تعمّد الإنسان قديماً إشعال النار أمام مدخل الكهف علامة تشير الى أن هناك من يشغل الكهف ويسكن بداخله, فضلاً عن استخدامه للنار علامة رادعة لصدِّ هجمات الحيوانات المفترسة للخلاص من سطوتها.

تعرّف الإنسان على تلك الظواهر الطبيعية من طريق علاماتها التي كشفت عنها, فسعى جاهداً الى تفاديها وتجنّب مخاطرها بعد أن ساعدت بالتأثير الواضح على تطوير ملكة التفكير عنده وتحفيزه على دراستها وإيجاد المعالجات لها, إذا فإنه بفضل تلك المخاوف التي أثارتها العلامات (سمعية/بصرية/شعورية) العائدة لتلك الظواهر الطبيعية, استطاع الإنسان أن يفعِّل تفكيره لاكتشاف الأساليب التي توفّر الحماية له ولأفراد جنسه من ما يحيطه من مخاطر, وكذلك فقد أسهمت في نشأتِ قدرته على البحث والاكتشاف و التأمل.

وفي مراحل لاحقة سعى الفكر الإنساني الى اكتشاف وسيلة للتواصل مع أقرانه, لذلك عمل جاهداً على إيجاد سبل متعدّدة كانت من أهمها اللغة المنطوقة والتي تعدّ الوسيلة المثلى للاتصال بين الأفراد أو الجماعات, حيث تكتسب معناها الخاص بها شريطة أن يتحقق الاتفاق الجمعي لمستخدميها أو المتعاملين بها, وإلا فإنها ستكون خارج السياق الدلالي المشترك وتفقد معناها وأهميتها وتدخل ضمن إطار الأصوات المبهمة إذا لم يتحقق ذلك الاتفاق, ولهذا تتعدّد اللغات وتتنوع بحسب تعدّد وتنوع مرجعياتها الاجتماعية والثقافية, ومع هذا فإن مهمتها تبقى ذاتها, وبالإضافة الى كونها تشكّل وسيلة اتصال بالنسبة لمتداوليها, فإنها تمنع حدوث التشتيت وتداخل المعاني وكذلك فإن للّغة المنطوقة خاصية التركيز باتجاه المعنى, إذ إنها لا تحيل الى معاني متعددة "إن النص اللغوي يشتغل بشكل موازي مع الأيقونات" (raqiq، 2013، صفحة 322) إذ توفر اللغة المنطوقة صوراً لغوية تستهدف المقصود بشكل يمنع الإحالات الثانوية بالنسبة لمتداوليها في الحياة الاعتيادية, أما في إطار الأدب فتكتسب اللغة مرونة من حيث قابليتها على حمل أكثر من معنى, أي تتداخل المعاني فيها.

أما بالنسبة للغة المنطوقة في المسرح والتي يكون مصدرها النص, إذ تنتظم مدوّنة النص المسرحي ضمن سياق معين لتستطيع التعبير عن المضامين الخاصة بها, ذلك من أجل إيصال الرسالة أو المعلومات المطلوب إيصالها الى القارئ مع الأخذ بنظر الاعتبار عدم تشتيت ذهن الأخير من خلال الحفاظ على وحدة الموضوع وسلامة المعنى وعدم ارتباكه, لاسيما في النصوص المسرحية التي تكتب بتضمينها سلسلة من الأحداث تتطوّر على يدِ عدد من الشخصيات التي تربطها أنواع مختلفة من العلاقات فتأخذ مسارها وفق تدفّقٍ زمنيّ وبيئة مكانية مفترضتين, هذا ما تطلّب من المدوّنة الأدبية للنص المسرحي أن تمتلك لغة خطابية مفعمة بالرموز والدلالات والإشارات السيميائية "والخطاب اللغوي في النص هو مصدر الدوال الوحيد التي تشير الى الشخصية والأزمنة والأمكنة وكل ما يلزم القارئ للوصول الى المعنى الذي قصده المؤلف" (Jalal، 1992، صفحة 97) ذلك فضلاً عن المثيرات القرائية التي يجب أن تعمل على خلق خطاب تواصلي مع القارئ, إلا أن ذلك التواصل يتوسّل قناة واحدة لتحقيق المقصد ألا وهي قناة التخيّل التي تسهم في تكوين وإنشاء صور ذهنية تتوافق مع معطيات النص الأدبي وتتفاعل مع شخصياته وباقي عناصر الكتابة المسرحية, حيث يمتاز النص المسرحي وعلى مختلف المراحل التي مرّ بها (الكلاسيكية والحديثة والمعاصرة) بأنه يحتكم على العناصر الفكرية والفلسفية القادرة على استفزاز خيال المتلقي وجعله مشاركا عبر تصوراته الحسية عند القراءة فقط دون تجسيده على خشبة المسرح, ربما ينطبق ذلك على نوع من أنواع النصوص المسرحية وتحديداً ذلك النوع الذي عرف بـ(المسرحيات المقروءة) والتي تعرّف بأنها "تعبير يدلّ على مسرحيات كتبت في الأساس لكي تقرأ وليس بهدف العرض (...) لتتحرر من الأعراف المسرحية" (Mary Elias، 2006، صفحة 453) وهو اتفاق على الاعتراف بهذا النوع الأدبي للنصوص المسرحية التي تستغني في خطابها عن المنطوق اللفظي والتصوير المرئي, لتكتفي بجانب التصوّر التخيلي الذي ينتجه القارئ عبر التفاعل مع السطور المدوّنة، إلا أن لمنظومة العرض المسرحي شكلاً آخر من العلامات التي يتبنّاها, والتي تتشكّل عن طريق تضافر عناصره السمعية والبصرية تلك العناصر التي تشكل لغة مركّبة تتوزّع عليها مهام التعبير السيميائي, إذ لم يعد المؤلف المسرحي سيد الموقف كما كان, ولم يعد العرض المسرحي يكتفي بتقديم علامات لغوية مصدرها النص المكتوب ولا تستغلّ من الممثل سوى ما يمتلك من تقنياته الصوتية في الأداء والمحصورة بين النبر والتفخيم والتركيز على مخارج الحروف والقليل من الإيماءات والحركة, وبدا ذلك واضحا حينما جاء المخرجين بمقترحاتهم البديلة والتي أكدت على أن ليست وحدها اللغة المنطوقة وسيلة للتواصل بين العرض المسرحي والمتلقي, ولم يكن الفرنسي (انتونين آرتو) الأول بين المخرجين الذين سعوا لقلب المعادلة والتركيز على جوانب أخرى في تقديم العرض المسرحي من دون الاستغناء عن الملفوظ وأهميته بوصفه علامة دالة للتعبير عن مضامين مهمة حيث استبدل مفردات النص اللغوية التي يعبر عنها الكلام الواضح والمفهوم بأصوات لا تنتمي الى لغة مفهومة, إلا أنها تنتمي الى نظام علامي يشكل حضوره عند المتلقي بالانسجام مع باقي العلامات التي يقدمها العرض من طريق تنوّع عناصره, لذلك فإن مفهوم الإخراج المسرحي بالنسبة لآرتو يعني "التجسيد المرئي للكلمة ولغة كل ما له أن يقال أو يعبّر عنه على خشبة المسرح. وهو أيضا لغة كل ما يجد له تعبيراً في الفضاء المسرحي المفعم بالحركات والوقفات والتركيز والصيحات والموسيقى والإيقاع والحركة والأزياء والرقص والتركيز على العالم الداخلي للشخصية الإنسانية وحضور المشاهدين ولغة الجسد تراجعاً عن اعتماد لغة الحوار وحدها إن لم يكن الاستغناء عنها بكل تلك العناصر" (Artaud، 2017، صفحة 16), لذلك فإن تلك التحوّلات التي أحدثها المخرجون على النص المكتوب والمتمثّلة بإنتاج نص خاص بالعرض المسرحي كانت ضرورية من حيث التساوق مع المتطلبات العصر التي استدعت وجود نوعاً جديداً من العلامات ذات التأثير الأكبر على المتلقي عبر لغة تواصلية متعددة القنوات "من هنا بدأت السيمياء تنظر الى العرض المسرحي على انه نص جديد يتحدث بلغته السمعية والبصرية, بواسطة عناصره المتعددة في الأداء والحركة والموسيقى والإضاءة الخ" (Jalal، 1992، صفحة 48) . وقبل أن نبدأ الحديث عن تلك العناصر ودورها في تحول العلامات من بنيتها الأدبية الكائنة في النص الى بنية لها تركيبها العلامي الخاص بها والتي تساق بالتضمين مع العرض المسرحي لتشكّل محتواه الفلسفي, فانه من المهم أن نستعرض التعريف الذي جاء به عالم اللغة (سوسير) عن علم العلامات/ السميولوجيا بأنها "العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية" (Curtis، 2010، صفحة 33) ونستفيد من ذلك بأن العلامة بشكل عام لا تنغلق على نفسها, إنما تنتمي الى بيئة ثقافية واجتماعية محددة تعتبر المرجع بالنسبة لها, تتفاعل معها وتنساق ضمن العرف الاجتماعي الذي تحدده

تلك البيئة, (باستثناء العلامات الفطرية التي نشاهدها عند الأطفال مثلا أو التي تصدر عن الحيوانات) فلا مرجع محدد لها لأنها علامات ذاتية.

يتّفق ارتباط العلامات بمرجعها عند (سوسير) مع العلامة في صنفها (المصطنع) عند (لالاند) الذي يصنف العلامات بين (طبيعية ومصطنعة) مشيرا الى أن الطبيعة هي المرجع بالنسبة للعلامات الطبيعية, أي إن مدلول تلك العلامات ناتج عن علاقتها بالطبيعة, بينما العلامات المصطنعة فإنها ترتبط بالإرادة الجمعية والتوافق مرجعاً لها, أما (بيرس) الذي ميّز العلامة بحسب بنيتها الداخلية الى (أيقونة, وإشارة, ورمز)فقد حدّد ل(الأيقونة) نوعان, الأول: ذات علاقة يرتبط خلالها الدال بالمدلول ارتباط مباشر لا يقبل التأويل, ومثال ذلك (الصورة الفوتوغرافية وارتباطها بصاحبها), أما النوع الثاني: فتكون ذات علاقة إستعارية, أي إن الدال فيها يرتبط بمرجعين, إذ يكون ارتباطه بالمدلول الأول ارتباط مباشر, أما ارتباطه بالمدلول الثاني يكون ارتباط غير مباشر, مثال ذلك (دافع الغيرة عند عطيل : مرجع/1 كونه رجل, مرجع/2 كونه رجل ينتمي الى جذور عربية شرقية), أما (الإشارة) فتمتلك سعة اكبر من الإيقونة في حدودها كونها علامة تحيل الى الموضوع الذي ترتبط به والذي تكتسب منه مدلولها جراء تأثرها به , وهي في بعض الأحيان تنتج أكثر من معنى (معنى أساسي وآخر تضميني), وكذلك فان للإشارة صفة الكناية التي تؤكد ارتباط المتجاورات, إذ مثلما نستطيع قول (اللغة العربية) فإنه جائز لنا أيضاً أن نقول (لغة الضاد) وذلك لانتماء حرف الضاد الى اللغة العربية من جهة, ويميّزها به من جهة أخرى . أما (الرمز) فتكون فيه علاقة الدال بالمدلول علاقة اعتباطية تفتقر الى سبب منطقي لتفسيرها, إلا أنها اكتسبت شرعيتها من الاتفاق الجمعي (Jalal، 1992، الصفحات 34-37) أي إن علاقة العلامة الرمزية تأسست على وفق اتفاق بينها وبين متلقيها على معناها الذي تحمله, وتعد اللغة المنطوقة مثال على علاقة العلامة الرمزية بمتلقيها, لذلك فإن للعلامة الرمزية المدى الأوسع للتحوّل لما لها من أبعاد سيميائية قادرة على توليد المعاني الجديدة بعد تحقيق الاتفاق بينها وبين متلقيها وهذا ما يعزّز حضور العلامة الرمزية بنوعيها (السمعي والبصري) بقوّة ضمن بنية العرض المسرحي وذلك لأنها قابلة على التحول وتوليد مدلولات جديدة تكسر ثبات المعنى بالنسبة للدوال, وتثير رغبة المتلقي في التعرف على معانيها الجديدة عن طريق تحليل تلك العلامات وربطها بمرجعياتها ذات الاتفاق الجمعي .

بطبيعة الحال فإن خطاب العرض المسرحي يتوسّل عددٍ من العناصر المتنوعة ما بين السمعي والبصري, ويعتبر النص من بين تلك العناصر المهمّة " ذلك ان الانتقال من المدون الى المعروض أو الانتقال من المقروء الى الملفوظ يمثل مركز الصدارة في العمل المسرحي" (Kazem، 2020، صفحة 336) إذ يتحقق للنص فضائه الأوسع عبر تجسيده ضمن إطار العرض المسرحي, لذلك يصبح للعرض المسرحي نصاً خاص به (نص العرض) كونه صار يحمل لغة خطابية مغايرة عن طبيعته النحوية البحتة التي كان قد انطلق منها, فبعد أن خرج عن إطار الأدب صار يتوسّل جميع عناصر العرض المسرحي (السمعية والبصرية) للتعبير عن مفرداته وما تحمله تلك المفردات من مضامين, فلم يعد المدوّن النصي يمثل اللاعب الأهم في بنية العرض المسرحي, ولم تعد العلامات اللغوية تستحوذ على المساحة الأكبر في بنية العرض لأن هناك من العلامات ما يتم التعبير عنها من طريق الفضاء السينوغرافي بكل ما يحتويه من دلالات سمعية وبصرية, إذ تعمل تلك العلامات الغير لغوية بالانسجام مع العلامات اللغوية لخلق لغة خطابية سيميائية لها خصوصيتها وذلك لإظهار بنية النص العميقة التي لم يؤشر إليها الكاتب بشكل مباشر حتى إنها قد تخفى عن القارئ, لقد شكّلت تلك اللغة الخطابية القائمة على بث العلامات بشقيها السمعي والبصري هوية العرض المسرحي التي ميّزته عن باقي الفنون, وهذا لا يعني الاستغناء عن النص الخاص بالمؤلف, إنما التعمّق في دراسة أفكاره المعلنة, وكذلك البحث عن الأنساق المضمرة التي يتضمنها للكشف عنها ودفعها للمقدمة وذلك عن طريق تحوّل علاماته اللغوية الى علامات مادية محسوسة جديدة قادرة على حمل مدلولات خاصة تفضي الى تفسيرات جديدة يتبناها (نص العرض) لم يفصح عنها النص الخاص بالمؤلف لكي تساهم في بناء وتكوين المعنى العام "يكون نص العرض علامة كبرى ويبنى معناه على أساس وقعه ككل" (Elam، 1992، صفحة 14)ويتم ذلك بانسجام المنظومة العلامية لتشكّل خطاباً تكاملياً تشترك فيه العلامات البصرية التي يساهم في توليدها كل من (الأداء الحركي والإيمائي للممثل, المنظر المسرحي, الإضاءة, الأغراض أو الإكسسوارات, الأزياء, والماكياج), وكذلك العلامات السمعية التي تتوالد عن طريق (الأداء الصوتي للممثل, الموسيقى, المؤثرات).

تُعتبر (الشخصية) ضمن البنية الأدبية للنص المسرحي من بين المرتكزات الأساسية التي يعتمدها الكاتب في سير الأحداث وإثارة الجدل, إلا أن ثمّة تحولات تخضع لها الشخصية عبر تجسيدها عن طريق الممثل حيث تسهم تلك التحوّلات في تعزيز القيمة الدرامية لوجودها ضمن بنية العرض المسرحي وكذلك لتكثيف أثرها الدلالي " ليس للشخصية وجود ملموس إلا من خلال عرض ملموس فالشخصية النصية شخصية مضمرة " (Obersfeld، 1977، صفحة 167) وإذ تنبع أهمية الشخصية في النص المسرحي من خلال شبكة علاقاتها مع باقي الشخصيات الأخرى والتي تنساق ضمن إطار تأريخي أو اجتماعي أو ثقافي, وهو الإطار العام الذي يفترضه الكاتب, إلا أنها (الشخصية) في العرض المسرحي تجد فضاء من الانفتاح على العصر الآني حيث يتم تجسيدها تمثيلاً, لذلك تستغني الشخصية المجسّدة عن مرجعياتها التاريخية أو الاجتماعية أو الثقافية التي وضعها لها الكاتب, لتتبنى مرجعيات جديدة تستند على الراهن والسائد لتحقّق وجودها وتضمن تحقيق سمة التواصل مع المتلقي, حيث يتحقق ذلك بواسطة العلامات التي تشكّل نقطة التقاء سيميائية تجمع كل من المرجع المتّفق الذي يتجسّد عن طريق العلامات السمعية والبصرية, والشخصية التي تتجسّد عن طريق الممثل وأدواته الصوتية والحركية والمتلقي المتجسّد بكونه المستَقبِل لتلك العلامات " أي إن الشخصية ترجعنا الى أحداث ووقائع وشخصيات خارجة عن حدود الخطاب, لكن المتلقي يستطيع إدراك تلك الارجاعات عبر الشفرة المشتركة بينه وبين صاحب الخطاب" (Jalal، 1992، صفحة 54) فتتشكّل لغة تداولية بين الطرفين عن طريق تلك العلامات السيميائية المتّفق عليها, أما لو كانت تلك العلامات غريبة وغير مألوفة بالنسبة للمتلقي فإنها ستتسبب بانقطاع التواصل بين العرض والمتلقي ويجتهد الممثل في خلق ذلك التواصل عبر منظوماته الأدائية لكل ما تنطوي عليه الشخصية من أفكار وطموحات وأمنيات بشكل عملي على الخشبة لتحيل كل ذلك الى علامات سمعية و بصرية تساهم في تحقيق المقصود وتفسير المعنى, إذ تقع على عاتق الممثل مهمة تفسير المضامين المضمرة عند الشخصية والتي لا يصرّح بها النص بشكل فاضح وبحسب ما جاءت به (آن أوبرسفلد) " أن من واجب الممثل إزالة ذلك الإبهام بكل الوسائل المسرحية وبصفة خاصة الوسائل اللغوية الموازية مثل (التنبير و الإيقاع والتشديد في النطق), ثم عن طريق تلك اللغة الموازية التي هي حركة الجسد" (Jalal، 1992، صفحة 86) فضلا عن تعامل الممثل مع باقي عناصر العرض الأخرى لتتشكّل علامات دلالية ناتجة عن هذا التعامل للكشف ليس فقط عن مضامين النصوص المضمرة، إنما للكشف عن مضامين جديدة يتم إنتاجها لتعزيز القيمة الفنية بالنسبة للعرض المسرحي.

يأتي (الأدوات/الأغراض/الاكسسوار) من بين تلك العناصر التي تجري عليها آليات التحوّل بين كونها علامات مقروءة تأتي ضمن البِنية النصيّة التي يضعها الكاتب ويحدد مواقعها وطبيعة اشتغالها, إلا أن تلك الأغراض لا تكتسب وجودها وفاعليتها إلا من طريق تجسيدها عبر الصورة المشهدية التي تنساق ضمن بنية العرض "يصعب على القارئ أن يقيم علاقة مع الدال النصي في الغرض, إذ هو عبارة عن كلمات, لذلك تكون العلاقة على مستوى المدلول" (Jalal، 1992، صفحة 75) وذلك لتعزيز مبدأ الاتصال بين الموضوع المراد الإشارة إليه وبين الجمهور, وسواء تشكلت تلك الصورة على شكل علامة مرئية أو سمعية, فمن المهم أن تؤدي وظيفتها المطلوبة منها لتعزيز القيمة الفكرية التي تأسست على وجودها عبر تأكيد مقدرة تلك العلامة على التوليد الدلالي "ولا يمكن إدراك وظيفة الأدوات إلا بوصفها تصوراً مادياً لوظيفة النص الشعرية" (Obersfeld، 1977، صفحة 198) يتم ذلك من طريق تفعيل تلك (الأغراض) بوصفها حاملات للدلالة, وبالتساوق مع سواها من العلامات يتشكّل المعنى, إذ تتحرك العلامة وتأخذ دورها عن طريق تعامل الممثل معها ومع باقي الموجودات في العرض, وعبر ذلك التعامل تكتسب (الأغراض) دلالاتها الجديدة "فالممثل هو الذي يحدد معاني ودلالات الأغراض" (Jalal، 1992، صفحة 84) إذ ليس من الضروري أن يتوافق مدلول تلك العلامات مع دلالاتها في الواقع, أو حتى تلك الدلالات التي يستهدفها المؤلف في النص (مستثنى من ذلك الدلالات التاريخية أو التوثيقية والتي تنغلق بالضرورة على معناها ولا تقبل التأويل), حيث إن للعلامة في الواقع دلالاتها المحدّدة والتي من غير المنطق أن تنزاح عنها لتتبنى دلالات مغايرة, أما فنياً فإن للعلامة دلالات تنبع من تشكيلاتها عبر التوظيف المناسب لها "قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية في الحياة, وبالرغم من ذلك فإن المسرح يحولها الى علامات إرادية" (Elam، 1992، صفحة 34) لتكتسب مدلولات خاصة بها لا تحيل إلا الى وظيفتها ضمن بنية العرض لتكون علاقة الدال بالمدلول علاقة قصدية غير اعتباطية الهدف منها حمل رسالة يعمل العرض على إنتاجها ويشارك المتلقي في تحليلها وإنتاج معناها.

يعتبر الزمن في المسرح واحداً من بين المكونات الأساسية التي تساهم في تميز هذا الفن عن غيره من أنواع الفنون, ومثله المكان, حيث يعرف الفن المسرحي بأنه فن (الهنا والآن) وفي هذا التعريف المختزل يجتمع مفهومي المكان والزمان, وبما أن الواقع المتمثّل بالعالم الخارجي (الاجتماعي, الاقتصادي, السياسي) هو المرجع الأساسي للفنون بنطاقها العام, والمسرح بشكل خاص, فإن ما ينطبق على الواقع (من حيث ارتباط الزمان بالمكان) إنما ينطبق على المسرح بالضرورة, فقد ذهبت الفلسفة قبل نشأة العالم الحديث بقرون عديدة إلى أن العالم الخارجي يتمثّل بـ "سلسلة من الظواهر يستحيل منطقياً حدوث أيها خارج نطاق الزمان والمكان" (Al-Kholi، 1999، صفحة 14)فإن سلسلة الظواهر تلك التي يحتويها العالم الخارجي إنما تتمثل بسلسلة الأحداث التي تصنعها الأقدار أو الشخوص في مدوّنة النص المسرحي بوصفه العتبة الأولى المؤدية الى بنية العرض المسرحي, وبهذا فإن المكان يشكل الحاضنة لمحتوى تلك الأحداث وحركتها, بينما يشكل الزمان ذلك الخط الذي تنتظم إليه الأحداث وشخوصها, فيشكلان معاً منطلقاً أساسياً ترتكز عليهما الأحداث الدرامية ومساراتها ضمن المنجز المسرحي.

تتعدد الأزمنة في المسرح بتعدد مكوناته بين النص والعرض, فتتوزع أزمنة النص بين زمن الكتابة (زمن المؤلف), وبين زمن ثاني وهو الزمن الذي تدور فيه الأحداث, وهناك من المسرحيات ما تتوزّع أحداثها على خط الزمن السائر باتجاه أفقي متمثّل بـ (الماضي, الحاضر, المستقبل), فإذا ارتبطت أحداث النص بالزمن الحاضر والمعاش بالنسبة للمؤلف فحينها يتحقق التوافق بين زمان المؤلف وبين أحداث نصه المكتوب, او ربما يستند المؤلف أحياناً على أزمنة غير زمنه المعاش فيكون قد أستعار لأحداث مدوّنته النصّيّة زمناً غير الذي ينتمي إليه, إن استعارة الأزمنة وتعدّدها ضمن بنية النص الأدبية إنما نستدلّ عليها من خلال العلامات اللغوية التي يشير إليها المؤلف, حيث تعزز تلك العلامات من رسوخ النص وانفتاحه على قارئيه, ذلك على الرغم من اختلاف أزمنة القراءة "مما يمنح النص انفتاحاً لا نهائيا نجده في تعدّد العروض المسرحية لنص درامي واحد" (Al-Mahdi، 2010، صفحة 32) فإن لكل نصٍّ مسرحي (إبداعي) هناك تكاملية قائمة بذاتها تحمل على عاتقها عامل الجودة المتمثل بما يحتكم عليه النص من حيث علاماته الدالة على بناء الأحداث الدرامية فيه وانتماء الشخوص إليها ودورهم في صياغتها وتناميها, وكذلك على ما يحمل النص من علامات تشير الى انتظام تلك الأحداث والشخوص الى فضاءات زمانية ومكانية تسهم في تحقيق التكاملية التي تمنح ذلك النص خاصية الفاعلية الغير مشروطة بزمن محدّد, إذ أنه لا يتحدد بالقراءة الأولى التي انطلق منها المؤلف ولا ينغلق عليها, إنما نجده ينفتح على عديد القراءات واختلافاتها الجمالية والزمنية والمكانية, إذ يسعى المخرج المسرحي الى صياغة تحولات علامية (سمعية - بصرية) جديدة تنسجم وزمن المتفرج (الحاضر) فعلى سبيل المثال إننا نجد الكثير من النصوص العالمية التي اكتسبت صفة الخلود لجودتها ولما تحمله من دلالات ومعاني لازالت تثبت حضورها عبر الزمن وعلى الرغم من اختلاف الأمكنة التي تقدّم فيها, ويتمثل ذلك الحضور بتعدّد القراءات الجمالية التي تفضي إلى إنتاج معالجات إخراجية معاصرة تتساوق سيميائيا مع الراهن المعيش ومتغيراته (الآيديولوجية, السياسية, الاقتصادية) إذ يتحرر المخرج المسرحي من محددات الزمن التي يقترحها المدوّن النصي فيقدّم مقترحه الخاص بالعرض والمتوافق مع رؤيته الإخراجية " فالبناء قد لا يخضع للنظام المنطقي, ولا يكون أحادي الاتجاه, فهو لا يسير وفق التتابع الزمني المنطقي للأحداث" (Jalal، 1992، صفحة 77) ولتحقيق ذلك التحوّل يستعين المخرج بالعلامات الدالة والتي تؤشر الى انتماء العرض للزمن المقصود.

كذلك بالنسبة للمكان الذي يتكشّف لنا منذ اللحظات الأولى للعرض المسرحي متمثِلاً بالفضاء وكل ما يتضمنه من علامات سمعية وبصرية, فضلاً عن إن تلك العلامات تسهم في الكشف عن طبيعة الزمن الدرامي في العرض المسرحي, وبهذا يرتبط الزمن في العرض المسرحي بالمكان الذي يحتويه "لا بل إن أدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي يدور به الحدث" (Mary Elias، 2006، صفحة 238) اي إن الزمن في العرض المسرحي لا يشكل أية قيمة إذا لم يتساوق مع فضاء العرض بمختلف مفرداته السمعية و البصرية, حيث تساهم تلك المفردات مع طبيعة الأحداث في تفسير الزمن عن طريق انتاج دلالات ملموسة تؤشر الى زمن الحدث, حتى وان تعدّدت الأزمنة في العرض المسرحي أو تداخلت, فان للتشكيل البصري دلالاته المكانية التي تستوعب جميع تلك الأزمنة .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1671
Jarir Abdullah Hussein: Semantic levels of the image in contemporary Iraqi theatrical performance
Al-Academy Journal - Issue 118 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

- **المبحث الثاني: مرجعيات تشكّل الصورة**

تحوّلت الصورة من دورها الهامشي الذي انحسرت به أبّان سطوة الحوار الملفوظ على مجريات العرض المسرحي, الى كونها الجانب المركزي في إنشاء لغة العرض وخطابه الفكري, إذ تنبع أهمية الصورة المتشكّلة في بنية العرض المسرحي من قدرتها على الانفتاح وإنتاج الدلالات التي تؤسس الى إنتاج دوال تنتظم ضمن سياق محدد يتأسس وفقه ذلك الخطاب الجمالي الدافع الى إشغال الفكر وتحفيزه هو الآخر على إنتاج صور ذهنية تنسجم وذلك السياق المحدد بفضل الاتفاق المسبق على المرجع الذي تأسست لغة الخطاب بموجبه حيث الانتماء للثقافة الجمعية التي تنتجها العلاقات الإنسانية ضمن البيئة المحدّدة, ومع هذا فإن للصورة المسرحية مرونة تُفلِت بها من قبضة الانغلاق والمحدودية لتنفتح على مستويات متعدّدة من الاستقبال والقراءة والتأويل, ويتم ذلك بفضل الخصائص التي تمتلكها العلامة المسرحية (خاصية التحول, وقدرتها على التوليد الدلالي), أما خاصية التحوّل فهي خاصية تنفرد بها العلامة في المسرح عن سواه من الفنون, ذلك لأنها (العلامة) لا تتقيد بمنظومة سيميائية واحدة وإنما تتنوّع بتنوّع عناصر العرض المسرحي الذي يجمع في ثناياه مختلف التخصصات الفنية بشقيها السمعي والبصري "فالعلامة تتحول من عنصر الى آخر, وقد تشترك جميع تلك العناصر في انتاج علامة مركبة" (Jalal، 1992، صفحة 39) إذ إن للمخرج حرية اختيار نوع العلامة (سمعي أو بصري), وكذلك له حرية اختيار العنصر الذي يحملها (سينوغرافي, أداء التمثيلي, موسيقى) والمهم من كل هذا هو أن تتأسس تلك العلامات على وفق المعرفة الجمعية لتحقق الهدف المقصود, وهو أن تجد صداها عند المتلقي, فإذا أراد المخرج أن يسوق فكرة مفادها (استعداد وانطلاق أحد الجيوش العسكرية لخوض معركة ما) فبإمكانه أن يعبّر عن هذا المشهد بدلالة (سينوغرافية) مثلاً, كأن يستعرض المشهد بشكل أيقوني عبر شاشات سينمائية يتّضح من خلالها صورة الجيش وهو يستعدّ للانطلاق, وكذلك فإن بإمكانه الإشارة الى ذلك الجيش عبر إدخال جندي واحد مع كامل قيافته الحربية الى خشبة المسرح وهو يؤدي حركات الاستعداد للقتال, للإشارة الى ذلك الجيش عن طريق الأداء التمثيلي, أما إذا أراد المخرج أن يرمز الى ذلك المشهد فبإمكانه أن يستعين بالعنصر الصوتي, فيختار مثلا مؤثرات صوتية تشير الى تحرّك الآلات العسكرية, وكذلك استخدام موسيقى (المارش) التي ترمز الى حماس الجيش وهو يستعد لخوض المعركة, كل تلك الصور ممكن أن تفي بالغرض مادام هناك معرفة مسبقة بالنسبة للمتلقي حول مرجعياتها. أما الخاصية الثانية للعلامة المسرحية والتي تحدّدت بـ (قدرتها على التوليد الدلالي) "إذ يمكن لنفس الدال المسرحي أن يحمل دلالات مختلفة حسب السياق الذي يظهر فيه" (Souad، 2016، صفحة 63)وهو ما يمنح العلامة السعة في مساحة البث, ويمنح الصورة المسرحية الانفتاح في إرسال الخطاب والتأكيد على المعاني المرسلة, فعلى سبيل المثال فإن صوت المطر (دال سمعي) يستدعي من المتلقي أن يستحضر صورة ذهنية تحاكي هذه العلامة (صورة المطر/تخيّلي), وفي نفس الوقت فإن الدال ذاته (صوت المطر) يحيلنا الى مدلول آخر (البرد/شعوري), وأيضاً فإنه يحيلنا الى مدلول آخر (فصل الشتاء/زمني) وهكذا فإن المعنى يمتلك قدرة توليدية لإنتاج معاني أخرى"وهذا ما قصده (بوغوتيريف) حين قال بنوعين للعلامة (علامات ترجع الى شيء), وعلامات تدل على علامات ترجع الى شيء)" (Jalal، 1992، صفحة 40) حيث اعتُبِر الدال السمعي دليلاً لا يقبل التأويل على وجود المطر, إلا أن الصورة المتخيّلة لذلك الدال أوحت الى ما هو أبعد من شكل المطر, وهذا ما يؤشر الى مفهوم القراءة التضمينية, أي القراءة الثانية للدلالة والتي تضمّنت معنى أبعد من القراءة على المستوى الأول "التضمين يتموقع على المستوى الرمزي, بمعنى انه يحيل الى كون الصورة توحي بما هو أبعد مما تمثّله (...) وعلى هذا الأساس يكون المستوى التضميني مرتبط بالإطار السوسيو ثقافي الموجود فيه" (Affan، 2005، صفحة 17) ما يعني ضرورة أن يكون هناك معرفة قبلية تجمع الأطراف الثلاثة (العرض, والمتلقي, والمعنى الثاني/التضميني), وتحيلنا (القراءة التضمينية) للدلالة الى مفهوم (المفسرة) عند الأمريكي (سوندرز بيرس) وهي تقابل المدلول عند (سوسير) إلا أن الأول يرى (المفسرة) على أنها علامة جديدة تتشكّل في ذهن المتلقي " إن المفسرة هي علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن المفسر interpreter أو متلقي العلامة " (Qasim و Abu Zaid، 1986، صفحة 27), فإذا كانت العلامة الأولى هي علامة مادية (سمعية أو بصرية), فإن (المفسرة) هي علامة تصويرية تمتلك

القدرة على إنتاج مضامين واحتمالات جديدة, إلا أن تلك المضامين التي تنتجها لا تبتعد عن فكرة العلامة المادية الأولى وإنما تساعد على تأكيد معناها.

يمتاز العرض المسرحي جيد الصنع بكثافة علاماته السيميائية لتحقيق لغة خطابية رصينة تقوم على تحوّلات ما أنتجه النص الأدبي من صور درامية متخيّلة الى صور تعبيرية محسوسة, ذلك ما يساعد على خلق لغة تواصلية تساعد المتلقي على الوصول الى المعنى بدون ارتباك أو تشتيت "ويعتبر استخدام رصيد محدد من حاملات ـ العلامة في توليد سلسلة واسعة من الوحدات الثقافية مقوماً أساسياً للاقتصاد السيميائي في العرض المسرحي" (Elam، 1992، صفحة 20) إذ تبدأ عملية التكثيف الدلالي منذ البدء بصياغة نص العرض لتتحول علامات السرد اللغوي الى علامات مرئية ومسموعة, ذلك أن كثرة العلامات التي يسوقها المخرج في العرض المسرحي ستكون عبئا على الإنشاء الصوري للمشهد المسرحي ما يتسبب في خلق مساحة تفصل المتلقي عن العرض, لذلك فإن فن المسرح "هو مرسل مكثف لعدد كبير من العلامات التي تعمل بانتظام مرن" (Bavis، 1992، صفحة 55).

يمثل الجانب السمعي واحداً من بين تلك العناصر الفاعلة في تشكيل علامات العرض المسرحي, خصوصا وإن ارتباط هذا العنصر يكون وثيق الصلة بالثقافة الجمعية التي ينتمي إليها كل من العرض والجمهور دون ارتباطه بالنص الأدبي, لذلك فإن هذا العنصر من بين العناصر التي تنتمي انتماء خالص للعرض, إذ يعمل العنصر الصوتي على دعم وتعزيز المعنى الدلالي للصورة ضمن بنية المشهد, وتتشكّل الموسيقى نوعاً بارز من أنواع العلامات الصوتية في التعبير عن المضامين الجوهرية التي والأحاسيس المضمرة التي يصعب التعبير عنها عبر العلامات المرئية "ان الموسيقى تعبر عن المجهول واللامرئي من خلال طريقة الفرق, وتنسيق الأصوات حيث تشكل جمالا يفوق الوصف, فالأحداث لا تنقل المرئي لكنها تصوره وتقدم للجمهور تجربة جمالية عما يقع وراء عالمهم المادي" (James، 2002، صفحة 20)إذ تسهم الموسيقى وباقي أنواع العنصر السمعي بوصفها علامة تصويرية, تسهم في مساعدة المتلقي في تكوين صورة ذهنية تتوافق مع منظومة العلامات المركبة التي يطرحها العرض, وتستفيد الموسيقى من الجانب الرمزي للعلامة حيث ترتبط الموسيقى (بوصفها دال) مع المدلول بعلاقة اعتباطية لا تخضع الى علّة معينة وليس من تفسير منطقي يفسر ذلك الارتباط, سوى انتظامها الى عرف ثقافي واجتماعي واتفاق ضمني بينها وبين المتلقي, أما النوع الثاني من أنواع العنصر السمعي فيتمثّل بـ (المؤثرات الصوتية) فلها خصوصيتها التي تميزها " تعتبر المؤثرات الصوتية من العلامات السمعية التي يمكن لها أن تشكل منظومة سيميائية مستقلة, أو تستخدم كعلامة مؤكدة لعلامة تنتمي لمنظومة أخرى" (Jalal، 1992، صفحة 94) وتأتي خصوصية المؤثرات الصوتية من قدرتها على أن تكون علامة مستقلّة تحيل الى صورة ذهنية عند المتلقي, كأن نسمع صوت مؤثر يوحي بمكان معين, مثلا (أجراس الكنائس) والتي لا تقبل الإحالة أو التأويل, أو زمان معين (زقزقة العصافير), وكذلك إمكانية الإيحاء بمختلف الأحاسيس (الضحك أو البكاء), الحالة النفسية (الصراخ), وسواء جاءت تلك المؤثرات عن ألأجهزة الصوتية أو صدرت عن الممثل, فهي تمتلك التأثير ذاته, كما للمؤثرات الصوتية القابلية على (التأكيد, والنفي) للموقف أو الحالة بوصفها علامة لها كيانها ومدلولها, وأيضا فإنه من بين مهام المؤثر الصوتي (الإحالة) إذ من الممكن أن نتصوّر ذهنيا الشخصية الغائبة بصرياً عن التشكيل الصوري عن طريق صوت المؤثر المرتبط بتلك الشخصية (شرط أن يكون الصوت معرّفاً عند الجمهور), وكذلك بالنسبة للنوع الآخر المتمثّل بصوت الممثل والذي سيأتي ذكره في أثناء الحديث عن جانب الأداء التمثيلي.

كذلك بالنسبة ل(الإضاءة) وإشغالاتها ضمن منظومة العرض المسرحي, خصوصاً وإنها تشكل أحد مستويات العلامة و جانباً مهما من جوانب الكشف عن المضامين الدلالية, فضلاً عن قدرتها على توليد الدلالات, لاسيما وإن مهمتها تتعدى الوظيفة التقليدية التي عرفت بها في الواقع, حيث أن وجودها ضمن بنية العرض المسرحي يتجاوز إنارة الظلمة, لتشكّل مع باقي عناصر العرض الأخرى نسقاً من الدلالات القادرة على إنتاج وتوليد المعاني لما تمتلكه من مرونة في التعبير, وتعد الإضاءة من بين العناصر التي لا ترتبط بالنص المكتوب ولا ترجع إليه, إنما تتأسس مرجعيتها على وفق التقارب والاتفاق الجمعي, فضلا عن التركيز على الجانب النفسي وما يمكن أن تثيره الإضاءة من دلالات فلسفية, إذ يشير (جلال جميل) الى إن محددات الإضاءة تنتظم ضمن حدّين (مجرد و مادي) " أما المجرد فيظهر في الفكر والفلسفة, وهو إدراك مباشر دون براهين تجريبية للمعاني العقلية , مثل إدراك المكان والزمان على إنهما لا نهائيان في وجود الضوء بعناصره المكونة له, أما

المادي, فيتجسد في وجوده للعيان, وهو الإدراك المباشر للمحسوسات , مثل إدراك اللون والضوء المنعكس على الأشياء " (Muhammad، 2020، صفحة 19) حيث تمتاز الإضاءة المسرحية بوصفها عنصر بصري يصدر عن الجانب التقني, إلا أن لها القدرة على خلق لغة خطابية تواصلية مع المتلقي لما تملك من أبعاد جمالية مكنتها من التعبير الفلسفي عن المضامين المجرّدة من خلال لغة الرمز والإيحاء, وعلى سبيل المثال فإن الصورة المتكونة من (الظلال) قادرة على انتاج أشكال مفترضة لا تنتمي الى الواقع الحيوي المعيش إلاّ أنها نابعة من التصورات الذهنية للفرد بوصفها بدائل افتراضية للواقع وتُعد هذه الأشكال الظلية المفترضة مادة صورية تخاطب خيال المتلقي سعياً الى تحقيق غاياتها الجمالية, فضلاً عن قدرتها على محاكاة المشاعر الإنسانية وما يصعب التعبير عنه عبر الوسائل التقنية الأخرى, إذ يشكّل (اللون الضوئي) علامة اعتباطية للتعبير عن دواخل النفس البشرية " وهكذا يصبح اللون عند الفرد ـ بشكل واع أو غير واع ـ موصلا لرسالة أو حالة أو موقف " (Qasim و Abu Zaid، 1986، صفحة 9) وذلك لارتباط اللون ذهنياً بعامل التصوير التخيلي الذي يفضي بالضرورة الى إنتاج معنى خاص يتلاءم والجانب السيكولوجي للمتلقي, ولم تأتي مفردة (خاص) لتعبّر عن فردانية العلاقة بين الدال اللوني للضوء ومدلوله عند المتلقي, إنما جاء التخصيص على مستوى البيئة أو المجتمع, ذلك أن ما قد يوحي به لون معين (الأسود مثلا) في مجتمع ما, لا نجد له ذات المدلول في مجتمع آخر, وهذا ما يؤشر الى ضرورة تحقيق المعرفة الجمعية لمرجعية اللون وإحالاته الفلسفية بين كل من (العرض والجمهور) . كذلك يشكّل (الماكياج) علامة دلالية تتوافق مع باقي علامات الصورة لإنتاج معنى ينسجم مع النسق ألعلاماتي بشكله الكامل, إذ تستحوذ الصورة على معناها الوافي من خلال تلاقي المنظومات العلامية بالتكامل للتعبير عن حالة الشخصية أو ما يتملّكها من مشاعر, أما إذا تعارضت إحدى العلامات مع النسق العام فسينتج عن ذلك تشويه في المعنى وتشتيت في عملية الإرسال, فـ (لون الضوء, الماكياج, الزي, وتعبير الوجه) يجب أن تتناسق جميعها للتعبير عن حالة شعورية معينة .

عرفنا مما سبق بأن الصورة المسرحية تمتلك خصائص عدّة, من بينها خاصّيّة التحوّل, حيث تعتمل المنظومات السيميائية بجانبيها (السمعي والبصري) على انتاج العلامات الدالّة المتحوّلة, إذ يستوعب المسرح علامات اللغة التي ينتجها الأدب ليحوّلها بحسب طبيعته التعبيرية القائمة على التعبير المرئي المتمثل بالتكوين وحركة الممثل, وكذلك التعبير المسموع المتمثّل بالأداء الصوتي للممثل والموسيقى والمؤثرات الصوتية, كذلك فإن الصورة في العرض المسرحي قادرة على أن تستوعب ذلك التشابك بين العلامات بنوعيها ومختلف مستوياتها والتي تتوحّد ضمن نسق متجانس لصياغة الخطاب العام للعرض, وكذلك فإن للعلامات المنتَجة خاصيّة التوليد الدلالي الذي يتيح الانفتاح القرائي, إذ تتوالد الدوال عبر عملية الإنشاء الصوري الذي تتناغم فيه جميع العناصر السمعية والبصرية, ما يسهم في إنتاج علامات يعبّر شكلها عن دال محدّد له مدلوله الذي يشير اليه, إلا أن الصورة في المسرح لا يمكن لها ترضخ للسكون, فهي تستمدّ حياتها بواسطة الديناميكية التي تمنحها الطاقة المتجدّدة في الإنتاج والبث العلامي, حيث تكتسب طاقتها الديناميكية من خلال تفاعل عناصرها المنتجة لها " ذلك أن الصورة ليست مجرد تشكيل بصري فحسب, وإنما هي تلك العلاقات القائمة بين مكونات التنظيم البصري الموجودة في العرض" (Souad، 2016، صفحة 15) فبواسطة ثنائية (الهدم والبناء) تتم عملية تفكيك الصورة لينفصم عقد الشراكة المنعقد بينها وبين المعنى, إذ يتمثل ذلك العقد بما تحمله الصورة المسرحية من علامات, وبإعادة تركيب العناصر المفكّكة مرة أخرى يتم بناء شكل جديد يمتلك علامات جديدة تحمل على عاتقها دوال ومدلولات جديدة تنتعش من خلالها رئة الصورة فتولد معاني جديدة, وتستمر ديمومة الحياة التواصلية بين الخشبة والصالة.

إن فضاء العرض المسرحي فضاء دائم التحوّل, ويأتي ذلك من خلال حركة عناصره الدائمة, ويقف الممثل في مقدمة تلك العناصر كونه العنصر القادر على تحريك الفضاء والمنتج لطاقته التصويرية , وكذلك فهو الفاعل في تشكيل الصور المسرحية المنتجة للعلامة السيميائية, وينقسم أداء الممثل الى منظومتين سيميائيتين من العلامات الدالّة, لكل منهما خصائصها وإمكانياتها التعبيرية في الأداء, وأولى تلك المنظومات تتمحور حول إمكانات الممثل الأدائية القادرة على إنتاج العلامات المرئية المتمثلة بـ (الحركة, الإيماءة) ومنهما تتفرع أنواع الأداء الحركي والتعبير الجسدي للممثل, وإذ يعرّف (ألأكسندردين) الحركة على أنها "هي صورة المسرح في حالة الفعل. وهي تشمل لحظات التصور في مظاهرها الدائمة التغيير" (Alexandrine، 1982، صفحة 275)حيث أنّ لحركة الجسد فعلاً سيميائياً قائماً على لغة تعبيرية دالة, وبمساعدة

العناصر البصرية المكملة تتشكَّل الصورة الكليّة وتُدرك حسيّاً, لأن لجسد الممثل الفاعل القدرة على البوح عن الأفكار التي يسعى المخرج المسرحي في نقلها إلى المتلقي, اذ يتساوى الجسد في إمكانياته مع قدرة الحوار المنطوق في تشكيل لغة العرض الخطابية, وذلك من طريق توافر المهارات الجسدية للممثل التي تمكِّنه من رسم التعبيرات التي تسهم في تفسير الجوهر الفكري للعرض المسرحي, إذ تكتسب تلك التعبيرات وجودها وأهميتها لما تحمله من دلالات خطابية. وبناءاً على ذلك فإن الأداء التمثيلي المعتَمَد في تكوين الصورة القائمة على حركة الممثل، إنما يتطلَّب ممثلاً ذا جسد واعٍ وقادر على تحويل فضاء الصورة المسرحية الى لوحةٍ تشكيلية متحركة يرسمها ذلك الممثل بمهاراته البدنية وإمكانياته الحسيّة التي يسعى عن طريقها في استنطاق الفضاء, ويُعرِّف (إيتيان ديكرو)(*) هذا الممثل "بأنه ذلك الذي يمتلك ذهن ممثل وقلب شاعر و جسم بطلٍ رياضي" (Lijphart، 1995، صفحة 64) إذ إن بهذا الخليط من الخصائص يتمكن الممثل من تشكيل فضاء الصورة المسرحية, لأنَّ اعتماد الممثل على مهاراته الجسدية وحدها لا يعدّ كافياً إلا إذا ارتبطت تلك المهارات بكمّ من المشاعر الداخلية, ومن طريق هذه المشاعر يتمكّن الممثل من أداء تلك المهارات بالشكل المطلوب, إذ إن الأداء المجرَّد من المشاعر يقترب بطبيعته من الأداء البدني (الرياضي) الذي يفتقر الى إمكانية التعبير عن الجوهر الذي تقوم عليه تلك الأفعال.

ويرى الباحث أن لتلك المشاعر والانفعالات العاطفية المرافقة لأداء الممثل بجنبيه (المرئي والمسموع) أثراً في بناء التكوينات الجمالية التي تدخل ضمن إطار الصورة المسرحية " فالممثل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات" (Shakir، 2013، صفحة 51) تعمل بالتناسق مع باقي العناصر لخلق لغة سيميائية.

إن للممثل وما يمتلكه من خصائص أدائية متمثّلة بالحركة أو الإيماءة أو علاماته الصوتية (المفهومة و المبهمة) القدرة على تغيير شكل الصورة وتحوّل دلالاتها سعياً في إنتاج أشكال قادرة على التعبير عن الأحداث الدرامية أو عن طبيعة الشخصية وتأثيراتها في سير تلك الأحداث "أن جسد الممثل الحي فقط هو الذي يجب أن يملي شروطه في الفراغ " (Bernard، 1981، صفحة 227) وذلك بتضافر المجهود الذي يقدمه الممثل مع باقي العناصر.

فضلاً عمّا تقدّم, فإن للعلامة في العرض المسرحي دور مهم وُظِّفت من أجله فهي تؤدي وظيفتها الدلالية ضمن النسق العلامي الذي يقدمه العرض "وقد لا يكون لها أية وظيفة اتصالية في الحياة, وبالرغم من ذلك فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح" (Elam، 1992، صفحة 34) وهذا ما يحيلنا الى عملية التركيب الصوري التي يتبنّاها العرض, والتي تمنح جميع العلامات المساهمة في عملية التركيب الأهمية التي تهبها قوّة الدّلّ, إذ تتحقّق تلك الأهمية للعلامة من كونها تمتلك صفة المعرفة من قبل الجمهور "ان العلامة لا تكتسب دلالتها الا من خلال وضعها في إطار الثقافة" (Qasim و Abu Zaid، 1986، صفحة 40) وسواء كانت تلك الثقافة التي منحت صفة المعرفة للعلامة ذات مرجع حياتي, أو أن يكون العرض قد أسّس لها مرجعها عبر وضعها في نسق معين, المهم أن لا تكون تلك العلامة مُندسّة ضمن البنية الصورية وغريبة عن الجمهور, لأن ذلك بإمكانه أن يقطع عملية التواصل ويذهب بالمعنى الى تصورات بعيدة, فالمخرج معني بصياغة نسق عام تنتظم فيه العلامات بغضّ النظر عن مرجعها, لأن ذلك يسهم في ديمومة التواصل الذي يربط الجمهور بالعرض ويجعله قادراً على إنتاج المعاني المستهدفة من قبل التراكيب الصورية "وبقدر ما يكون المخرج معنياً بإظهار أشكال التواصل الاجتماعي السائدة, بقدر ما يلجأ الى تقسيمات مماثلة خاصة بالفضاء المسرحي من أجل تصوير العوامل غير اللفظية في العلاقات الدرامية المرسومة" (Elam، 1992، صفحة 103), لذلك فإن من مهام المخرج أن يغرِّب العلامة عن وظيفتها السائدة ليضعها ضمن بيئة جديدة لتحقق وجودها عبر علاقتها مع باقي العناصر المساهمة في إنشاء وتركيب الصورة المشهدية.

(*) Etienne Decroux (1898-1991) : ممثل فرنسي عمل في مسرح (فيو كولومبيه) وقد كرَّس حياته للبحث عن الإمكانات التعبيرية للجسم الانساني وتحريره من طغيان ما أسماه بـ (الفنون الدخيلة) كالأدب والمناظر والموسيقى.المصدر/ توماس ليبهارت: فن المايم والبانتومايم, تر: بيومي قنديل, (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (الألف كتاب الثاني/179), مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1995) , ص 20 .

- **الدراسات السابقة :**

بعد الاطلاع والتقصي لم يتوصّل الباحث الى عنواناً يتناول (المستويات الدلالية للصورة المسرحية) .

- **المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:**

1- أسهمت المعالجات الإخراجية لمدوّنة النص المسرحي في إنتاج نوع جديد من العلامات أفرزت لغة تواصلية (سمعية بصرية) للكشف عن البنى العميقة في النص المسرحي.
2- تكتسب العلامة في المسرح مساحة أكبر من حيث قدرتها على إنتاج المعنى من المساحة التي تمتلكها في الواقع.
3- تمثّل العلامة الاجتماعية العرفية الشفرة المشتركة للعملية التواصلية في الخطاب المسرحي.
4- تختلف العلامة الرمزية عن باقي العلامات بحضورها الفاعل في بنية العرض المسرحي وذلك لقدرتها الأوسع على التحول وإنتاج دوال جديدة.
5- امتلكت العلامة التضمينية القدرة على إنتاج مضامين واحتمالات جديدة للمعنى.
6- أسهمت العلامة في انتاج خصائص عدّة منها (التحوّل والتوليد الدلالي) تفيد في إنتاج صورة مسرحية متعدّدة القراءات.
7- شكّلت العلامة السمعية نظاما سيميائيا للتعبير عن المضامين المضمرة, فضلا عن تجسيد ثنائية الحضور والغياب.
8- أسهم علم العلامة في تكثيف الصورة المسرحية بإنتاج عدد محدود من الدوال مقابل عدد لا محدود من الدالات.
9- يعدّ الممثل علامة منتجة قادرة على تحريك الفضاء والصورة والتحوّل الدلالي.
10- شكّلت الإضاءة دلالة سيميائية ساعدت في إثراء الصورة وتعزيز قيمتها الفلسفية.
11- ساعدت ثنائية الهدم والبناء على إثراء الصورة المسرحية عن طريق ديناميكية التركيب الصوري في العرض المسرحي.

الفصل الثالث ..... إجراءات البحث

أولاً / مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث بالعرض المسرحي (حرير) الذي قدمه المخرج العراقي (فلاح ابراهيم) والذي تم عرضه على خشبة المسرح الوطني داخل العراق سنة (2013).

ثانياً / طريقة اختيار العينة : اعتمد الباحث على الطريقة القصدية في اختياره لعينة البحث.

ثالثاً / ادوات البحث : اعتمد الباحث على الأدوات الآتية لاستكمال متطلبات بحثه :

1- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .
2- الوثائق , بما فيها (المصادر, والمراجع, والدوريات, , وتسجيلات الفديو).
3- المشاهدة العيانية: ويعتمدها الباحث أداة مهمة في تتّبع المعالجات الإخراجية التي حملتها العروض المسرحية.

رابعاً / منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي / التحليلي في دراسة البحث وتحليل العينة.

خامساً / تحليل عينة البحث:

مسرحية: (حرير)

تأليف وتمثيل / ليلى محمد

سينوغرافيا وإخراج / فلاح أبراهيم

مكان وتاريخ العرض / بغداد – المسرح الوطني 2013 .

لقد انتج تعدد البيئات المكانية الناتج من اختلاف الأزمنة عند الشخصيات انقسام فضاء العرض من الناحية البصرية الى فضاء يعبر عن حاضر تلك الشخصيات وعن واقعها المعاش, إذ يتجسد ذلك الفضاء عن طريق الأشكال المباشرة التي تضمنتها بنية الصورة في المشهد, وفضاء آخر يعبّر عن ماضيها المتخيّل, المتجسِد عن طريق توظيف تقنيات الشاشة البيضاء, وبذلك فإن تعدّد الفضاءات التي حملتها بنية العرض البصرية, جاءت بوصفها تصورات اخراجية نتجت عن تعدد الفضاءات (الداخلية/الدرامية) لتلك الشخصيات .

لقد أسهمت العلامات الدلالية للصورة الناتجة من تقنيات الشاشة بالتعبير عن ماضي الشخصيات المتخيل للتأكيد على دوره في إنتاج الأحداث التي تشكَّلت عن طريقها حكايات العرض. وبذلك تؤكد العلامات الصورية المنتجة من الظلال غايتها الفلسفية في تحقيق ثنائية (الحضور والغياب), وقدرتها على انتاج المعاني الداله التي يستوضح من طريقها أثر الرؤية الإخراجية في تفعيل الجانب الجمالي, فضلاً التحولات التي كشفت عنها العلامات الظلية التي تنأى بالخطاب الجمالي من الإذعان الى سطوة السرد الشفاهي القائمة على التركيز على الحوار الملفوظ.

وقد عمل المخرج على خلق التوازن بين الصورة المباشرة التي تم انتاجها عن طريق الملفوظ النصي, وبين الصورة الظلية التي جاءت بوصفها علامات بصريه أفصحت عن المضامين الفلسفية التي حملتها تلك الصورة في شكلها المباشر, إذ تأسست فرضية الاخراج على المزاوجه بين تلك المفاهيم المتناقضه التي جاءت بها ثنائية (الحضور والغياب) وذلك عن طريق الاعتماد على العلامات التي افصحت عنها الظلال فتجسَّد عِبرها مفهوم الغياب, وبدا ذلك واضحا في استدعاء للماضي يأتي من ضمن سياق أحداث العرض, إذْ تعود شخصية (الصياده أم عثمان) الى طفولتها من طريق الصوره الذهنية وما اختزن فيها من صور تشكَّلت نتيجة لطبيعة البيئه الحياتيه البغداديه وما تركته تلك البيئة من خزين لدى الذاكره الجمعيه, ولاسيما علاقة تلك البيئه الحياتيه التي ارتبطت ب(ماء النهر), وعن طريق سيميائية الصوره الظلّيه تعلن الشخصيه عن رغبتها في الانتماء الى تلك البيئه المستدعاة بعد تهميش عامل الزمن الذي يشكل مسافه تاريخية تفصلها عن ذلك الماضي, إذ عملت الممثله عبر علاماتها الأدائية (صوتية /حركية) مغايرة تنسجم و تلك المرحلة العمرية التي اختارت العودة إليها, إلا إن تلك العودة الى الماضي كانت فعل مؤقت, فتثبت الشخصية حضورها عبر شكلها المباشر (امام الشاشة) لتشكِّل علامة صورية تجسّد مفهوم الحضور, أما ذلك الماضي فإنه يبقى غائباً يستحيل حضوره, إذْ جاءت دلالات الصوره لتعزيز ذلك الغياب,وتستعين (أم عثمان) بما توافر من مجاميع تجسدت عبر تقنيات الشاشة للتأمين على دعائها في أن (يرزقها الله بولد)

وقد جاء الأداء الصوتي (المنخفض) للمجموعه بوصفه دلالة عن الضعف, وهو ضعف الأمل في بقاء أبنها (الذي آثر التضحية بنفسه لإنقاذ حياة الآخرين من الذين تدافعوا فوق جسر الأئمة وتهاووا في النهر), وما عزّز ذلك هو العلامة الصورية الظلّيه التي جاءت من خلال الشاشه, والتي سعت من خلالها الى الربط بين الحاضر والماضي, فالمشهد هو استعارة تصويريه من الماضي سعت من خلاله الشخصية الى استحضار تلك اللحظات من أجل مغادرة الواقع الحالي (الحاضر) الذي يذكرها بفقدان ولدها .

وتستمر (أم عثمان) في استدعاء الماضي عبر تفعيل فضاء التخيل, فتتضافر العلامات (السمعية و البصرية) للتأكيد على التحولات في الزمن الذي عادت اليه الشخصية, إذ يدل اللون الأزرق للإضاءة المنتشرة في فضاء الصورة المسرحية على ذلك, فضلاً عن أثر (الأصوات غير اللسانية و الحوار) في تعزيز تلك البيئة (الزمانية/المكانية) التي ركنت عندها الشخصيه, حتى يتأكد ارتحالها ذهنياً الى تلك البيئة عن طريق الصورة التي بدت من خلال الشاشة والتي أشارت الى حادثة التدافع التي حصلت على (جسر الأئمة) التي لا تزال حاضره في ذاكرة الوعي الجمعي بوصفها واحدة من المآسي المريرة التي عاشها الشعب

العراقي, إذْ كشف التركيب الصوري المتمثّل بتضافر علامات سمعية وبصرية عن الفوضى بحركة الزائرين أثناء عملية التدافع مع أطلاقهم للأصوات المعبّرة عن الهلع والخوف وبدت تلك الصوره عن طريق تقنيات الشاشه, فضلا عن حركة الأم التي جاءت صورتها المباشرة أمام الشاشة وهي تصرخ مُحَفِزة أبنها لمساعدة الغرقى من الزائرين, حيث بدت (أم عثمان) منتميةً الى ذلك الشكل الظلي ومتوحدةً معه بفعل اكتسابها للضوء من الجهة العكسية بالنسبة للجمهور, فضلاً عن أدائها التمثيلي الذي جاء مؤكداً على ذلك الانتماء, إذ تمكَّنت من طريق حركتها وإيماءاتها أن تعلن عن تأثُّرها بتلك الفاجعة الأليمة, فضلاً عن الأداء الصوتي الذي جاء مؤكداً هو الآخر على الانتماء

وحين انتهاء الحوار بفعلٍ معين تؤديه الشخصية, تظهر صورتها عن طريق تقنيات الشاشة وهي تؤدي الفعل نفسه الذي أنهت به حوارها في الصورة المباشرة, إلاّ أن هيئتها في الصورة الظلية بدت أصغر سناً ممّا بدت عليه في الصورة المباشرة أثناء سرد حكايتها مع حبيبها (رؤوف), وهي دلالة تشير الى أن الصورة المباشرة إنما جاءت لتعبّر عن استمرارية الحدث الماضي, في إشارة الى المسافة الزمنية التي قضتها (سميرة) وهي تعاني ألم فراق حبيبها, كما أشار العنصر الصوتي المتمثّل بمقطع من أغنية (فيروز: لو بعرف حبيبي بتفكر بمين) والذي جاء بوصفه دال صوتي داعم لمضمون الصورة التركيبية.

أما في شخصية (جميله) أخت الجنود والتي تظهر وهي تحاول الحديث مع أحد الجنود البادي ظلّه عبر الشاشة البيضاء وهو متوجه للالتحاق بالمعركة حيث بدا ذلك واضحاً عن طريق علامات الزي التي أشارت الى القيافة العسكرية, فضلاً عن ما يحمله من مفردات (حقيبة معدّات عسكرية) دلّت على ذلك الفعل, فتحاول (جميلة) اللحاق به لسؤاله عن القاطع الذي تعرَّض للهجوم, إذ جاءت شخصية (العسكري) عبر الظل علامة تشير الى الغياب, وما يؤكد ذلك الغياب عدم إبداء أي ردَّة فعلٍ تجاه أسئلة الأخت المُلحَّة, فإن وجهته إلى (الحرب) التي كشف عنها الدال البصري جاءت منسجمة مع مفهوم الموت بحسب ما أفرزته الحروب على مرِّ العصور, والذي يمثل معنى ذلك الدال. وجاءت اصوات الأهازيج المحلّيه العراقيه الممزوجة بالموسيقى الشعبيه والمنسجمة مع الحركات الراقصه المرافقة لتلك الأهازيج بوصفها علامات قادره على التعبير عن أهمية الحدث، وعن حالة التفاعل العاطفي الناتجه عن خبر انتهاء الحرب، وعودة أخوان (جميلة) سالمين منها, إذ أعلنت تلك الأهازيج الشعبيه والحركات الراقصة للمجموعه عن طريق الظلال عن ذلك الحدث, ما استدعى (جميلة) الى الانسياق مع الحدث والتعبير عن فرحتها هي الأخرى بأدائها للحركات والأهازيج التي عرفها المجتمع العراقي تعبير عن حالات الفرح.

وفي موضعٍ آخر, جاءت دلالات الصورة بإيقاعها السمعي والبصري غير المنتظم للتأكيد على فوضوية الحدث ومسبباته, إذ عبَّرت الظلال في حركتها العشوائيه وأشكالها غير المنتظمه والأصوات الفوضويه عن الفعل المخزي، الذي تمثَّل بسرقة ضعاف النفوس المال العام, إذ تسبب الاجتياح الفوضوي للقوات الأميركية المحتله للبلاد في تلك الحادثه التي عبَّرت عنها شخصية (جميلة) بوصفها ذاكرة المدينه لما مرَّ من أحداث في تاريخ العراق الحديث, عبّرت من طريق الحوار الذي تمتزج فيه اللغة المحكية العراقية الدارجة, ولغة المحتل الأمريكي الذي تسبّب بالفوضى إذ قصدت الكاتبة في مدوّنها النصي أن تختار لغة الأجنبي المحتل للدلالة على إنهم من تسبّب بتلك الفوضى .

تأتي أهمية الإضاءه ودورها في التعبير عن طبيعة المزاج الداخلي للشخصيات المتعددة التي أدتها الممثلة, إذ تعطي الإضاءة تقريراً عن طبيعة شخصية (جميلة) التي فَضَّلت أن تقيد نفسها ب(الوحدة) بعد أن تنازلت عن حقّها في أن تعيش حياتها زوجة و أم, بعد ان اعلنت إضرابها عن الزواج مادام أخواها يواجهان خطر الموت في جبهات القتال, في إشارة الى مخلَّفات الحروب التي تركت آثارها على المرأة العراقيه, إذ تحيط أضلع الإضاءة بشكلها المتقاطع الشخصية, لإنتاج المعنى المعبّر عن سجن الوحدة الذي اختارته الشخصيه لنفسها, وقد استعان المخرج بالإضاءة ذات اللون الأخضر للتعبير عن القيد الذي فرضته (جميلة) على حياتها, تلك الحياة التي لا تخلو من الرغبات والغرائز التي عبَّرت عنها العلامة الصورية من طريق الاستعمالات اللونية للضوء (الأخضر) الذي جاء بوصفه دلالة على تدفق الحياة الأنثوية والمشاعر العاطفية المتمثلة بتلك الرغبات والغرائز التي عملت الشخصية على كبتها والزهد بما يحق لها, إذ إنها تتنازل عن حقوقها الاجتماعية, والعاطفية, والغرائزية, تضامناً مع غياب أخويها . وأسهمت التركيب الصوري للعلامات بنوعيها (السمعي والبصري) في إنتاج المعاني الدالة على الإيحاء بالبيئة المكانية, إذ عبَّرت العلامات الصورية عبر تقنيات الشاشة عن وجود المجموعة وهي تحمل بعض

القطع الإكسسوارية (الشموع , وأغصان الآس , والآلات الموسيقية الإيقاعية الشعبية البسيطة وما يصدر عنها من أصوات) عن طبيعة البيئة المكانية التي تمثَّلت بموقع (خضر الياس) الذي جاء بوصفه مكاناً يعبر عن ذاكرة الطفولة لشخصية (أم عثمان) وما توافر في تلك المرحلة العمرية من ممارسات طقسية و أغانٍ ارتبطت بتلك البيئة المكانية, فضلاً عن توظيف الأغاني المتوارثة والتي ارتبطت هي الأخرى بتلك البيئة, إذْ أعلنت الشخصية انتمائها لتلك البيئة بعد تفاعلها من حيث الأداء (رقصات الطفولة البدائية , ترديد الأغاني والحوارات الدالة) .

وفي موضعٍ آخر أشارت الإضاءة بوصفها دلالة تضمينية تحمل أكثر من معنى حيث تمكَّنت الإضاءة باللون الأخضر من الإيحاء بالبيئة المكانية ذات الأثر الطقسي بعد أن برزت على خلفية مظلمة أشارت في رمزيتها الى طقسية المكان, وذلك بحسب ما توافر اللون الأخضر على تلك السمة الطقسية في المدرك الجمعي لدى المسلمين, وهذا دلالة أولى , أما الدلالة الثانية التي تضمنتها الإضاءة تكمن في تقطيع شكلها لتنعكس بوصفها (شباك) للتعبير عن البيئه المكانيه الطقسيه المتوافره في أضرحة الأئمه الأطهار وتتأكد أهمية المكان وطقسيّته عن طريق الأداء التمثيلي الشخصية، وانفعالاتها العاطفية، كونها في حضرة ذلك الإمام الطاهر, إذ تبدو متشبثة بـ (الشباك/الضوء الأخضر) في حركة داله عن خضوعها وتوسلها, معبرة عن حاجتها اليه بأدائها الصوتي غير الملفوظ والذي تجسَّد من طريق بكائها ونحيبها, فضلاً عن أدائها الملفوظ والمتجسِّد في خطابها الحواري :

"جميلة (وهي تبكي): جايتك, جايتك يبو شباج المذهَّب, جايتك من هناك لعندك, جاية أشكيلك" .

لقد أفادت القراءة الاخراجية من التقنيات التي توافرت في تقنيات الشاشة المتمثّلة بـ(الظلال) بوصفها علامات بصرية عبّرت من خلال دوالّها عن التصورات الاخراجية التي تناولت التنوع في البيئات المكانيه والزمانيه الموجوده في بنية النص , بالاضافة الى تنوّع الشخصيات وطرق التعبير عنها, وكذلك تنوع الأحداث, إذ جاءت تلك العلامات الظليّة للتعبير عن تلك التنوعات ولاسيما في خلق المغايرة على المستويات الدلالية في الشكل البصري

الفصل الرابع - النتائج والاستنتاجات.

- **أولا/ النتائج:**

عمل الباحث على تقسيم نتائج البحث الى نوعين من المستويات (سمعية وبصرية) التي كان لها الدور في إثراء الصورة المسرحية :

- **النوع الأول/ المستويات السمعية:**

1- شكّلت علامات الأداء الصوتي المغايرة مستوى دلالي عبّر عن تنوّع المرحلة العمرية.
2- شكّلت الأصوات الغير لسانية المتداخلة مستوى دلالي للتعبير عن فوضى الحدث (كما في مشهد تدافع جسر الأئمة).
3- شكّل العنصر الصوتي المتمثّل بـ (الأغنية) مستوى دلالي استطاع أن يعبر عن الغياب بوصفه جزءً من الصورة التركيبية, كما في مشهد انتظار (سميرة) لحبيبها (رؤوف).
4- استطاعت العلامات اللغوية التي جاءت عبر الأداء الصوتي, والتي جمعت بين اللغة العراقية الدارجة, واللغة الأنكليزية أن تدلّ على المعنى الفلسفي للصورة, كما في مشهد (سرقة المال العام) للكشف عن مسببات الحدث.
5- شكّل الإيقاع الرتيب الذي جاء عبر الأداء الصوتي مستوى دلالي يرتبط بالحالة الشعورية للشخصية كما في مشهد (العزلة عند ثمينة).
6- استطاع العنصر الصوتي المتمثل بالأهازيج المحلية والموسيقى الشعبية أن يشكّل مستوى دلالي للتعبير عن طبيعة الحياة الاجتماعية (كما في مشهد خضر الياس, ومشهد وقف إطلاق النار بين العراق وإيران).
7- شكّل الملفوظ اللغوي المنسجم مع الأداء الصوتي غير اللساني (البكاء) علامة تدلّ على حالات الضعف والتوسّل كما في مشهد (زيارة الضريح الطاهر).

- **النوع الثاني/ المستويات البصرية:**

1- شكّل اللون الضوئي بوصفه جزءً من التركيب الصوري مستوى دلالي للتعبير عن البيئة المكانية فضلاً عن البعد الفلسفي في الكشف عن طبيعة الشخصية ودواخلها.

2- شكّلت تنوع التكوينات البصرية مستوى دلالي أسهم في تحقيق الاختزال وتكثيف المعنى للكشف المضامين الجوهرية.

3- شكّل الأداء الجسدي للممثل بوصفه جزء من تركيب الصورة المسرحية مستوى دلالي تجاوز المحلية في الخطاب.

4- أفاد المخرج من تنوع أشكال الفضاء (ظلال عبر الشاشة / فضاء الصورة المباشرة) سعياً لإنتاج صورة مركبة قائمة على تنوع العلامات البصرية.

5- شكّلت الصورة التركيبية المُنتَجة عن الظلال التي أفرزتها تقنيات الشاشة مستوى دلالي تحقّق من خلاله عامل الحضور للشخصيات الغائبة أو المتوفاة, وأيضاً للكشف عن ما هو مضمر ومسكوت عنه والتعبير عن التورية.

6- شكّلت الصورة التركيبية القائمة على توظيف الظلال وكذلك الصورة المباشرة, مستوى دلالي حمل لغة خاصة تطلّبت من المتلقي قراءة غير تقليدية لتحليل أبعادها.

7- شكّلت العلامات الاكسسوارية مستوى دلالي عبّر عن الممارسات الطقسية التي ارتبطت بالبيئة المكانية كما حصل في مشهد (خضر الياس).

- **ثانياً/ الاستنتاجات:**

وفي ضوء ما أسفرت عنه نتائج البحث توصل الباحث إلى الاستنتاجات التالية:

1- لم يستفد العرض المسرحي من خصائص العلامة المتمثلة بـ(التحول والتوليد الدلالي).

2- توظيف التقنيات في بنية الصورة ، والعمل على خلق تنويعات بصرية داخل الفضاء أسهمت في انتاج دلالات سيميائية متنوعة..

3- توظيف التشكيل الحركي للتعبير عن المستويات الدلالية المتنوّعة.

4- اتصف العرض المسرحي بتداخل المستويات السمعية والبصرية للتعبير عن المضمون الجمالي للعرض المسرحي.

5- أسهمت (الإضاءة, والمفردات) في خلق دوال بصرية أفصحت عن مدلولات ساعدت في تفسير معنى الصورة في العرض المسرحي.

ثالثاً/ التوصيات :

1- يوصي الباحث بأن يتم التأكيد من قبل الأساتذة المشرفين على الأعمال المسرحية الطلابية بأن يتم التركيز على بيان (المستويات الدلالية للصورة المشهدية وتنويعاتها) في العروض المسرحية الطلابية التي تقدم ضمن المهرجانات الأكاديمية لا سيما مهرجان قسم الفنون المسرحية.

2- يوصي الباحث التأكيد على مناقشة مستويات الدلالات وأهميتها ضمن بنية العرض المسرحي، وذلك خلال الجلسات النقدية التي تقام أثناء المهرجانات المسرحية.

رابعاً/ المقترحات :

يقترح الباحث دراسة :

1- التحولات الدلالية بين مدونة النص المسرحي و ونص العرض في المسرح العراقي.

2- العلامة التضمينية ومديات الاشتغال الدلالي ضمن بنية العرض المسرحي.

Conclusions:

1. The theatrical performance did not benefit from the characteristics of the sign represented by (transformation and semantic generation).
2. Employing techniques in the structure of the image, and working to create visual variations within the space that contributed to the production of various semiotic connotations..
3. Using motor formation to express various semantic levels.
4. The theatrical performance was characterized by the overlapping of audio and visual levels to express the aesthetic content of the theatrical performance.
5. (Lighting and vocabulary) contributed to creating visual meanings that revealed connotations that helped explain the meaning of the image in the theatrical performance.

References:

1. a Yemeni, is a Tarif Al-Kholi. .(1999) *Time in philosophy and science.* Nasr City - Cairo :مصر ، Hindawi Foundation for Education and Culture.
2. Abdul Majeed Shakir. .(2013) *Elements of aesthetic composition in theatrical presentation* المجلد) .(1The UAE: Arab Theater Authority.
3. abn manzurun. .(1988) *lisan alearab.* Beirut: Dar Lisan Al-Arab.
4. Adeeb Alwan Kazem. 31) March, 2020). The read play between the text and theatrical presentation. *Journal of the Babylon Center for Humanitarian Studies*.372-333 الصفحات ،(1)
5. Alexandrine. .(1982) *Foundations of theater directing.*) saedia ghinim (المترجمون ،cairo ،EGYPT: Arab Library - Supreme Council of Culture - Egyptian Book Authority.
6. Al-Ghazali Abu Ahmed.) .(2 المجلد) *معيار العلم*. (1982) Suleiman Dunya (المحرر ،Cairo: Dar Al Maaref.
7. Ali bin Muhammad bin Ali Al-Jurjani. .(1991) *kitab altaerifat.*) Abdel Moneim Al-Hanafi (المحرر ، Cairo: Dar Al-Rashad.
8. Al-Raghib Al-Isfahani. .(1977) *almufradat fi gharib alquran.* Beirut: dar almaerifa.
9. 'amina raqiq.) April, 2013). In the eloquence of the advertising image, the local is separated from the global. *The world of education*)Q14).351-317 الصفحات ،
10. Anne Obersfeld. .(1977) *Theater reading.*) May Al-Tilmisani (المحرر ،Cairo ،Egypt: Ministry of Culture Cairo Experimental Festival.
11. Antonin Artaud. 1) January, 2017). The Sensei.) saeid karimi (المحرر ،*From the world theatre* ، الصفحات 1-148.
12. Hanan Kassab Hassan Mary Elias. .(2006) *Theatrical dictionary. Concepts and terminology of theater and other arts* المجلد) the second). Lebanon ،Beirut: Lebanon Library Publishers.
13. Harath Souad. .(2016) Image in theatrical performance and communication format - a semiotic study. تأليف عزوز نعمر، ميراث العيد، ايميمون ابراهيم، شويرف مصطفى، ابراهيمي بوداود، و بن جيلاني محمد عدلان (المحرر)، *Doctoral thesis* .(218 صفحة) Oran: Ministry of Higher Education and Scientific Research - University of Oran - Faculty of Arts.
14. Hewitt Bernard. .(1981) *From the works of Adolf Appiah.*) Amin Hussein Rabat (المترجمون ،CAIRO: Ministry of Culture - Cairo Experimental Festival - Supreme Council of Antiquities Press.
15. Ibn Faris. .(1997) *Dictionary of language standards.* Beirut: Dar Al-Fikr.
16. Iman Affan. .(2005) The significance of the artistic image - a semiological analytical study of miniatures (Muhammad Rasim). *Master Thesis* .(200 صفحة) Algeria: University of Algiers, Department of Political Science and Media.
17. Jalal Jameel Muhammad. .(2020) *The concept of light and darkness in theatrical performance.*)Nihad Saliha (المحرر ،Egypt: Egyptian General Book Authority.
18. Jamal Al-Din Abu Al-Fadl ،Muhammad bin Makram و ،Abi Al-Qasim bin Manzur. 711) AH). *lisan alearab.* Cairo: Dar Al Maaref.
19. Joseph Curtis. .(2010) *Semiotics of language* المجلد) The first).) jamal hadari (المترجمون ،Beirut ، Lebanon: University Institution for Studies, Publishing and Distribution.
20. Ker Elam. .(1992) *The chemistry of theater and drama* المجلد) The first).) rayiyf karama (المترجمون ، Beirut ،Lebanon: Arab Cultural Center.
21. OS Evan James. .(2002) *Experimental theater from Stan Slavsky to Peter Brook.*) Farouk Abdel Al-Qadir (المترجمون ،Egypt: Center for Culture and Intellectual Creativity - Theater Library.
22. Patrice Bavis. 15) June, 1992). Theater semiology.) sibaei alsayid (المحرر ،*Egyptian Theater Magazine*.7 صفحة ،(42)
23. Shafiq Al-Mahdi. .(2010) *Theater times.* Baghdad :العراق ،Ministry of Culture - Department of Cinema and Theater - Baghdad International Theater Festival Publications.
24. Siza Qasim و ،Nasr Hamed Abu Zaid. .(1986) *madkhal alaa alsiymyutiqia.* Egypt :القاهرة ،dar alyas aleasria.
25. Thomas Lijphart. .(1995) *Mime and pantomime art.*) Bayoumi Kandil (المترجمون ،CAIRO: Egyptian General Book Authority (Alif Kitab II/179) Egyptian General Book Authority Press.
26. Ziad Jalal. .(1992) *Introduction to semiotics in theatre* المجلد) The first). Oman :المملكة الاردنية الهاشمية ، Publications of the Ministry of Culture.