



الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في التمثيل الصامت " المسرح العراقي أنموذجاً "

أطروحة دكتوراه
مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة / تربية مسرحية

تقدم بها
أحمد محمد عبد الأمير

إشراف
أ.م.د. عباس محمد إبراهيم

2009 م

1430 هـ

j

﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفِّهِ عَلَى

مَا أَتَقَفَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمَ

سورة الكهف / الآية 42

إقرار المشرف

بسم الله الرحمن الرحيم

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ (الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في التمثيل الصامت) التي قدمها الطالب (أحمد محمد عبد الأمير) جرى تحت إشرافي ، في جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة ، في التربية المسرحية .

التوقيع :

الاسم : د. عباس محمد إبراهيم

الدرجة العلمية : أستاذ مساعد

التاريخ : / / 2009

بناءً على التوصيات المتوافرة نرشح هذه الأطروحة للمناقشة .

التوقيع :

الاسم : أ.م. د. عباس محمد إبراهيم

رئيس قسم الفنون المسرحية

التاريخ : / / 2009

شكر وتقدير

بعد حمد الله وشكره على إتمام البحث الحالي يتوجه الباحث بجزيل الشكر والامتنان وبمزيد من العرفان إلى السيد المشرف على البحث الأستاذ المساعد الدكتور (عباس محمد إبراهيم) لما قدمه من اهتمام ملحوظ ومتابعة مباشرة وقراءة مستمرة للبحث ، على الرغم من كثرة المسؤوليات والالتزامات لديه ، فجزاه الله عني خير الجزاء .

كما يقدم الباحث شكره وتقديره للسادة الخبراء الذين عملوا معه جاهدين على بناء أداة بحثه ولإكسابها صدقاً ظاهري ، وهم كل من الأستاذ الدكتور (هدى هاشم) والأستاذ الدكتور (عبود حسن المهنا) والأستاذ المساعد الدكتور (محمد أبو خضير) ، فضلاً عن الأستاذ المساعد

الدكتور (حسين علي هارف) والأستاذ المساعد الدكتور (خالد أحمد مصطفى) والدكتورة (شذى طه سالم) لما أبدوه من تعاون وملاحظات علمية سديدة كان لها الأثر في تقديم الأداة وجعلها صالحة للتحليل فجزاهم الله خير الجزاء .

ولا يفوت الباحث بالتوجه بالشكر والتقدير إلى السادة التدريسيين الخبراء الذين استعان بهم الباحث للتأكد من ثبات الأداة ، وهم كل من الأستاذ المساعد الدكتور (علي محمد هادي) والمدرس المساعد (علي رضا بقلي) لما تحملوه من جهد في تحليل العينات باستخدام الأداة مع الباحث ، ويسيرُ الباحث أن يتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى القلوب الطيبة في عمادة كلية الفنون الجميلة لما أبدوه من روح أبوية وتربوية في تشجيع الباحث على إنجاز بحثه رغم معوقات الدراسة ، وأخص منهم بالذكر السيد عميد كلية الفنون الجميلة الأستاذ الدكتور (عباس جاسم حمود) له جزيل الشكر على مواقفه الإنسانية . والسيد معاون العميد العلمي الأستاذ الدكتور (علي شناوة وادي) على كل ما أبداه من تعاطف منقطع النظير وتعاون علمي وإنساني ؛ فله كل الامتنان . والدكتور (عبد الوهاب حسن) لتصويباته اللغوية .

كما يشكر الباحث القائمين على مكتبة كلية الفنون الجميلة على تعاونهم مع الباحث ، وموظفي قسم الشؤون العلمية ، وعلى وجه الخصوص الأنسة (عطور) ، ويشكر الباحث أخيراً كادر مكتب (بيانات) ، لبذلهم كل جهد ممكن لإتمام البحث الحالي ، وعنايتهم الفائقة باخراجها على الوجه المطلوب ، وهم كل من الحاج المهندس (محمد عباس الربيعي) ، والسيد (مثنى جبار الهلالي) ، كما يشكر الباحث كل الأصدقاء والأحبة ويعتذر لمن سها عن ذكر اسمه . وكل الشكر والامتنان إلى الذين تكتمل حوائج الدنيا بفضل دعائهم والدي ووالدتي ، والى الذين تكتمل فرحة الحياة بهم أخي وشقيقتي ، والى الذين تزهو الأفراح بهم عائلتي الصغيرة زوجتي (فاطمة لطيف عبد الله) ، وولدي الصغير (محمد) ، متمنياً لهم وافر الصحة ودوام العمر والعطاء .

الباحث

الإهداء

إلى الذي يستقر إيماءات قلبي

فيومي قلبه بالحب لي دوماً

إلى همس الروح ونبض القلب

إلى شاطئ الخير الأخير

إلى الصابرة الصامتة أبداً

على جكد الحياة . . . ومشقاتها

إلى التي كابدت معي وذاقت كل الصعاب

إلى نرجتي الغالية الساكنة بين شغاف القلب . . .

إلى الذي يملأ الأجواء . . . حبا وفرحا وسرورا . . .

ابني الحبيب محمد ..

الباحث

ملخص البحث

انطلاقاً من الفكرة التي تقول بأن لغة الوجدان أكثر قدرة على التعبير كما أنها الأيسر فهماً واستيعاباً من اللغة اللفظية ، ذلك أن الأولى تتسم بقدر كبير من الحرية في التشكل والأداء ، لتصبح حاملة لدلالة الفكرة ، والتي تصبح بدورها قابلة للتوالد والتنوع المعنوي على الدوام ، في حين تخضع الأخيرة إلى ضرب من التحديد والتقنين العرفي ، يجعل منها ناقلة للفكرة بذاتها ، إذ تصبح وسيطاً لنقل الدلالة عرفاً ، دون أن تكون مولدة أو حاملة لها . وانطلاقاً من هذه الفكرة التي تعلي من شأن لغة الوجدان ، التي تستعيز عن اللغة اللفظية بإيماءات دلالية في فن التمثيل الصامت ، تبنى الباحث موضوعه بحثه الذي بني انطلاقاً من مشكلة أساس ، تتمحور في دراسة الدلالات المعرفية والجمالية لبنية الإيماءة في التمثيل الصامت .

الفصل الأول للبحث أشتمل على هدف الدراسة إلى الكشف عن هذه الدلالات واشتغالاتها في العروض الصامتة والمقدمة للمدة من (1996 - 2008) ، إلى جانب التعريف بأهم المصطلحات الواردة فيه . فيما جاء الإطار النظري من ثمانية مباحث ، عني المبحث الأول بدراسة الدلالة (مبادئها وتطبيقاتها) والثاني عني بدراسة بنية الإيماءة (مفاهيمياً) . واعتنى الثالث بدراسة بنية الإيماءة في طروحات علم النفس الفني والسلوكي والتعلمي ، واعتنى المبحث الرابع بدراساتها في الفكر المعرفي والجمالي بدءاً من الأغارقة صعوداً إلى الفلسفة المحدثين والمعاصرين منهم ، أما المبحث الخامس فقد اعتنى بقراءة بنية الإيماءة قراءة نقدية وفقاً لما أتت به الاتجاهات النقدية الحديثة من قراءات نبوية ، سيميائية ، ظاهراتية ... الخ . واهتم المبحث السادس باشتغالات الإيماءة في الاتجاهات الإخراجية الحديثة ، في حين اعتنى المبحث السابع بدراسة تطور الإيماءة واشتغالاتها في فن التمثيل الصامت من خلال قراءة لمخطط تطورها تاريخياً متوازياً مع تنامي فن التمثيل الصامت . والمبحث الأخير عني بدراسة ثنائية الشكل ومضمون بنية الإيماءة واشتراكها في بناء المعنى . وفي ختام الإطار النظري ، تمّ التطرق إلى ما أسفر عنه من مؤشرات .

وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث ، مجتمعه ، عينته ، أدواته ، ومن ثم تحليل عيناته والوسائل الإحصائية . وانتهى البحث بفصل رابع ، احتوى نتائج البحث التي يذكر الباحث أهمها ، وهي أن الإيماءة هي بنية دلالية وليست مفردة أدائية ، وهي ذات طابع ميتاجمالي يشكل عبر فكر مدروس وثنائية (شكل ومضمون) تفرزها قراءات المتلقي ، وإن للإيماءة دلالات معرفية تمثلت باشتغالاتها التي تكشف وتعبر عن لذة ما ، وتقصح عن الأبعاد الشخصية وتخضع لسياق جمالي ومجتمعي ما ... الخ . كما أن لها دلالات جمالية على المستوى المفاهيمي والبنائي معاً ، كذلك احتوى الفصل على أهم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات التي أتى بها الباحث .

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
2	الآية القرآنية .
3	إقرار المشرف .
4	الإهداء .
5	شكر وتقدير .
7-6	ملخص البحث .
10-8	ثبت المحتويات .
21-11	الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث .
16-12	مشكلة البحث .
17-16	أهميته البحث والحاجة إليه .
17	أهداف البحث .
18	حدود البحث .
21-18	تحديد مصطلحات البحث .
196-22	الفصل الثاني : الإطار النظري .
33-23	المبحث الأول : مفهوم الدلالة (المبادئ ، الأصول ، التطبيقات) .
59-34	المبحث الثاني : الإيماء ، ماهوياً ، مفاهيمياً .
91-60	المبحث الثالث : بنية الإيماء وفق النظريات النفسية والسلوكية والمعرفية .
75-60	أولاً : بنية الإيماء وفق النظريات النفسية .
67-60	1. إيماء (فرويد) وبنية اللاشعور .
72-67	2. توحد المشاهد مع الإيماء لدى (كريس) .
73-72	3. نظرية العلاقة بالموضوع .
75-73	4. (يونك) واللاشعور الجمعي للإيماء .
83-75	ثانياً : بنية الإيماء وفق النظريات السلوكية .
91-83	ثالثاً : بنية الإيماء وفق النظريات المعرفية .
119-92	المبحث الرابع : بنية الإيماء في الفكر المعرفي والجمالي
97-92	أولاً : بنية الإيماء في الفكر المعرفي والجمالي الإغريقي .
الصفحة	الموضوع
104-98	ثانياً : بنية الإيماء في الفكر المعرفي والجمالي العربي والإسلامي .
106-105	ثالثاً : بنية الإيماء في الفكر المعرفي والجمالي للعصر الوسيط .
119-106	رابعاً : بنية الإيماء في الفكر المعرفي والجمالي الحديث والمعاصر .
150-120	المبحث الخامس : قراءة بنية الإيماء في الاتجاهات النقدية الحديثة .
121-120	أولاً : قراءة الإيماء بنوياً .
126-121	ثانياً : دلالة بنية الإيماء سيميائياً .
132-127	ثالثاً : بنية الإيماء وتأويلها .
136-133	رابعاً : ظاهراتية الإيماء .
141-136	خامساً : تداولية بنية الإيماء .
146-141	سادساً : بنية الإيماء وشعريتها الدلالية .

150-146	سابعاً : حوارية بنية الإيماءة .
158-151	المبحث السادس : بنية الإيماءة واشتغالاتها في المسرح .
180-159	المبحث السابع : التطور التاريخي لبنية الإيماءة في فن التمثيل الصامت .
186-181	المبحث الثامن : الشكل الجمالي والمضمون الدلالي لبنية الإيماءة .
196-189	مؤشرات الإطار النظري .
254-197	الفصل الثالث : إجراءات البحث .
198	1. مجتمع البحث .
198	2. عينة البحث .
199-198	3. منهج البحث .
200-199	4. أداة البحث .
199	أ. بناء الأداة .
200	ب. صدق الأداة .
200	5. ثبات الأداة .
201	6. الوسائل الإحصائية .
254 - 202	7. تحليل العينات .

الصفحة	الموضوع
298-255	الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات
295-256	النتائج ومناقشتها
297-296	الاستنتاجات
298	التوصيات
298	المقترحات
313-299	المصادر
325-314	الملاحق
A – C	الملخص باللغة الإنكليزية



The Cognitive and Aesthetical Connotation of the Gesture in Mime

A Dissertation

**Submitted to the Council of the College of Fine Arts,
University of Babylon as Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Philosophy
in Theatrical Education**

By:

Ahmed Mohammed Abdul Ameer

Supervised by:

Assist. Prof. Dr. Abbas M. Ibrahim

1430 H.

2009 A.D.

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بأننا اطلعنا على الأطروحة الموسومة (الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في التمثيل الصامت) للطالب (أحمد محمد عبد الأمير) ، وقد ناقشناه في محتوياتها وكل ما له علاقة بها ، وإنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في التربية المسرحية ، بدرجة (جيد جدا عالي) .

التوقيع :
الاسم : أ. د. هدى هاشم محمد
التاريخ : / / 2009
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ. د. عبود حسن المهنا
التاريخ : / / 2009
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ. م. د. حسين علي هارف
التاريخ : / / 2009
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ. م. د. محمد عبد الرضا أبو خضير
التاريخ : / / 2009
عضواً

التوقيع :
الاسم : أ. د. فاضل خليل رشيد
التاريخ : / / 2009
رئيساً

التوقيع :
الاسم : أ. م. د. عباس محمد إبراهيم
التاريخ : / / 2009
عضواً ومشرفاً

صقت هذه الأطروحة من مجلس كلية الفنون الجميلة بتاريخ / / 2009 م .

التوقيع :
الاسم : أ. د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : / / 2009
عميد كلية الفنون الجميلة

Summary

Proceeding from the idea that the language of conscience, more capable of expression as it is easier to understand and inclusive of verbal language since the former is a great deal of freedom in the formation and performance to become the holder of connotation of the idea, which in turn becomes a breeding ground for moral diversity and permanence. While the last subject to type of the identification and codification of customary, making it the carrier of the idea itself, it becomes an intermediary for the transfer of significant conventionally, and the carrier or generating them. Proceeding from the idea that values the language of conscience, which replaces the verbal language by connotation gestures in the art of mime, the researcher built his research, which was developed from the basis of the problem, centered in the study of cognitive and aesthetic connotation of the structure of gesture in mime.

The study aimed to identify these signs and its functions in silent shows, which were presented for the period from (1996 - 2008), which form the first chapter of the research, as well as the most important definition of terms contained therein. The theoretical framework divided into two chapters, the second chapter contains five sections, the first section studied the connotation (its principles and applications), the second one dealt with the structure of gesture (conceptually). The third one studied the structure of gesture in the psychology, behavioral and learning proposals. The fourth one studied it in the cognitive and aesthetical thought from the Greek up to modern and contemporary philosophers, while the fifth section studied the reading of gesture critically, according to the modern critical trends of structural, phenomenological and semantics readings.

The third chapter has three sections. The first one dealt with the functions of gesture in the modern directing trends, while the second one studied the development of gesture and its functions in the art of mime through the reading of the historical development of the scheme and parallel with the growth of the art of mime. The last section studied the dualism of the form and content of the gesture structure and their partnership in the construction of meaning. The theoretical framework ended with the resulting indicators and the discussion of previous studies.

The fourth chapter includes the procedures, community, sample and tool of the research, and then analyzing the samples and statistical methods. The fifth chapter contains the results of research. The researcher mentioned the most important of it that the gesture is an indicative structure and not the performance of a single character. It has a meta-aesthetic nature formed through careful planned and dualism (the form and content) produced by readings of the recipient. The gesture has cognitive connotations that reveal and express a pleasure, and disclose the personal dimensions and subject to an aesthetic and community context. It also has aesthetical connotations on the conceptual and structural level in the same time. The chapter also contained the most important conclusions, recommendations, and proposals.

الفصل الأول

مشكلة البحث .

أهمية البحث والحاجة إليه .

هدف البحث .

حدود البحث .

تحديد مصطلحات البحث .

الفصل الأول

مشكلة البحث

دأب الإنسان منذ تشكل وعيه الأول على ترجمة رؤاه ، نوازعه وأفكاره ، إلى لغة لا تخلو من طابع فني ، ذلك أنه لم يكن يملك لغة لفظية بمعناها الواسع المتعارف عليها الآن ، وامتدت هذه النزعة لديه فيما بعد حتى مرحلة تعلمه أو خلقه للغة اللفظية الأولى ، بشكلها الأولي البسيط ، ذلك أنها عجزت عن التعبير عن تطلعاته أعلاه (1) ، فأتخذ لنفسه من لغة الفن سبيلاً لتحقيق ذلك . ومن هذا الفن ولدت لغة الإيماء المسرحية - كما تسمى الآن - بشكلها الأولي البسيط تماشياً مع بزوغ الصراع مع الطبيعة ونشوء منطق الحاجات ، والذي تطور فيما بعد إلى صور احتفالات سحرية تمثيلية راقصة ، الغاية منها هي التشبيه أو التقليد بالتمثيل ، واستمرار العلاقة بين المشبه والمشبه به بطريقة سحرية تؤكد حضور الشيء أو استحضاره بتجسيد شكله وإيماءاته . كما يؤكد الباحثون على أن الإيماء ظهرت عندما بدأت الهوة تتسع بين الإنسان وضمير المتكلم والمخاطب ، إذ بدأت الأنا تتحدث بالإيماءات عن تجربتها ، لتصف معاناتها للآخرين عبر إيماءات الجسد ، وحينما تنامي وعيها وقدرتها ألحقت بها الصوت والإيقاع ، أي ألحقت القول بالإيماءات لإيقاظ الشعور لدى المتلقي وأعلامه بل حمله على احتواء المعنى (2) .

عبر تلك الرقصات والطقوس والاحتفالات الدينية التي كان يقيمها الإنسان الأول للتكيف مع محيطه ، تم الكشف عن أولى لحظات التوظيف الجسدي - وإن لم يكن توظيفاً مقصوداً لذاته - للإيماءة ، والذي يعد في الوقت ذاته استيعاباً وإدراكاً للعالم بشكل مرمز ومكثف (3) ، فتلك الإيماءة لم تكن حركات جسد راقص تستحضر الغائب بغية استرضائه ونيل هباته بقدر ما كانت تجسد في الوقت ذاته فكر إنسان تلك الحقبة ومخططة التخيلي الذي ارتسم قبل ذلك في وعيه ، ولم يعد جوهرها كامناً في الأداء الروحي والعضلي فحسب ، بل في وظيفتها الدلالية الاجتماعية لدى أفراد هذه المجموعة أو تلك ، في قيمتها كوسيلة للتواصل والدفاع ، إنها باختصار تجسد ذلك المخطط الذي كان يربط بين وحدتي الوجود والفن ربطاً مباشراً ، ومن هنا أصبح الشكل التصوري المجازي للوعي أقدم من الشكل المنطقي له ، إذ أمكن له أن ينطوي على ما للصورة الذهنية من أسرار كثيرة لا تقوى اللغة اللفظية المنطقية على الإفصاح عنها ، وربما هذا ما يجعل من فهم معالم دلالات الجسد لدى الإنسان البدائي أمراً ممكناً من الوجهة الجمالية ، مع ملاحظة أن لإيماءات البدائي قدراً كبيراً من عفوية الأداء وبساطة التشبيه والمقارنة .

من هذه الضرورة التاريخية والمعرفية والجمالية للإيماءة ، كذلك أصبح لها دور عملي واضح في الوعي التواصل للذات ، فإذا كانت تهدف فيما مضى إلى التأثير على قوى الطبيعة والأرواح ، أي ما هو خارج عن سلطة الذات ، وبالتالي بلوغ نتيجة عملية مباشرة منها ، نجدها الآن مع تطور المجتمعات وتحضرها ، وكثرة الاعتیاد على استعمالها - أي الإيماءات - وتكرار تداولها ، غدت مصدر متعة لذاتها ، وأصبحت تمارس دون غرض نفعي مادي محدد ، بل من أجل المتعة الجمالية ، بمعنى آخر ، لشرح مسرحة الواقع ، فأصبحت بهذا المعنى تتجه إلى داخل

(1) ينظر: بيز ، ألن : لغة الجسد ، ت : سمير الشخاني ، (الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 1997) ، ص 8

(2) ينظر: كرومي ، عوني وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، (ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، 2002) ، ص 185 - 186 .

(3) ينظر: غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، (عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990) ، ص 11 .

الذات ، كي توظف فيها ألواناً من المشاعر والتصورات من جانب ، ولتقديم مزيد من الإيضاحات عن قضايا متأصلة في جذور هذا المجتمع أو ذاك من جانب آخر (1) .

وإذا ما تتبعنا تطور الإيماءة في العرض المسرحي من خلال مساره التاريخي الطويل ، فإننا نجد له توصيفات في المسرح الإغريقي القديم ، في عروض الماييم التي كانت نوعاً من (الفارس) الذي يؤكد فعل التقليد ، كما في القطع المتبقية من مسرحيات (أبيخاروس) في القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ أعطاهما شكلاً أدبياً يختص بالحياة اليومية والفكاهية الخرافية (2) . في حين يصفها (ديموقراطس) بأنها لا تقتصر على مكان من الجسد أو على حاسة منه بل على كلية الإحساس والتوظيف معاً ، إذ يقول " أنا لا أراك فحسب ، بل أسمعك أيضاً ، تحدثني بيدك " (3) .

أما الإيماءة في المسرح الروماني فلم تأت منفردة لوحدها ، أو بمعنى آخر لم تكن أسلوباً أدائياً فقط ، بل كانت عادة ما ترافق بأناشيد الكورس التي تتخلل أداء الممثل لتعينه على التشخيص وتجسيد الفعل كما وقد يستخدم الممثل قناعاً يوضح هوية الشخصية المؤداة في محاولة لنقصها وإقناع المتلقين بوجودها الحقيقي والفعلي (4) .

وعلى نحو أقل تفعيلاً من اليونانيين ، أولى الرومان اهتماماً بتشغيل أو توظيف إيماءات الجسد المصاحبة للكلمات أو القول اللفظي ، وهذا متأث بالضرورة من ثقافتهم وتربيتهم الصارمة ، على عكس اليونانيون الذين اهتموا اهتماماً فائقاً بالشعر واللفظ الذان احتلا المرتبة الأولى في المسرح لديهم . أما إيماءات الجسد فقد كانت تأخذ مرتبة ثانية عندهم ذلك أن حال الممثل لا يتغير كثيراً ، وكانوا عادة ما يستعينون بالأقنعة التي تخفي إيماءات الوجه وإرسالاته النفسية ، لذا كانوا يؤدون إيماءاتهم وفقاً لشكلهم وهيكلهم وتركيبهم العضوي دونما اصطناع أو تأويل (5) .

أما في مسرح حضارات الشرق القديم ، فقد ازدهرت توظيفات إيماءات الجسد أكثر من مسارح الحضارات السابقة لها ، مستمدة خصائصها من فاعلية الطقوس الدينية ومصادقية الكتب المقدسة فبدت بذلك أشبه بعبادة راقصة (6) ، إذ كان المسرح الهندي يعتمد بالأساس على الحركة والإيماءة والرقص ، حيث لا أقنعة ولا ديكور ولا مناظر تعين الممثل على إيصال المعنى ، في حين اعتمد المسرح الصيني على قدرة الممثل الأدائية وتعبيراته الإيماءة التي تثير خيال المتلقي وتثريه (7) .

وفي العصور الوسطى ، سمحت سلطة الكنيسة بدخول المسرح إلى طقوسها الاحتفالية الدينية ، وذلك لمساعدتها في عملية الوعظ والإرشاد وفي إيصال معنى الديانة المسيحية التي كتبت باللغة اللاتينية ، فكان لإيماءة الجسد دور في تحقيق ذلك تحت إشراف رجال الدين أنفسهم ، وأصبحت خاضعة لتعاليمهم بالشكل والمضمون ، في حين تطور فن الإيماءة الجسدي في إيطاليا بواسطة ممثلين ارتجاليين جوالين يؤدون إيماءات كوميدية تمثل أعمال الحياة اليومية . وهم في ذلك يختلفون عن تمثيل ممثلين سابقهم ، إذ كان الاعتماد يقع على خيال المتلقي الذي

(1) ينظر: غاتشف ، غيورغي : مصدر سابق ، ص 103 – 104 .

(2) ينظر: عثمان ، عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996 ، ص 229 .

(3) كول ، توبي ، وهيلين كريتش : الممثلون والتمثيل ، تاريخ التمثيل ، ت : ممدوح عدنان ، (وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997) ، ص 78 .

(4) ينظر: اوسبنسكي ، بوريس : شعرية التأليف ، ت : سعيد الغانمي ، (المجلس الأعلى للثقافة ، دمشق ، 1999) ، ص 181 .

(5) ينظر: كرومي ، عوني : مصدر سابق ، ص 196 .

(6) ينظر: تشيني ، شلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ج 1 ، ت : دريني خشبة ، (مكتبة الأدب ، القاهرة ، 1968) ، ص 157 .

(7) ينظر: المصدر نفسه ، ص 158 .

يقوم بنفسه باكتشاف الصورة الفنية أو تخيلها بالاستناد إلى إشارة الممثل وإيماءته والتي يجب أن لا يكون مبالغاً فيها (1).

وفي القرن الثامن عشر ، كانت هناك أربع أنواع من المسرحية هي الأوبرالي ، والمشهدية والإيمائي والمحاكي ، أما التمثيل الإيمائي فقد كان أسلوباً آخر في المدة الكلاسيكية ، إذ لازمه مؤثرات موسيقية وإيضاحات تعبيرية لشدة المتلقي ، في حين أخذ التمثيل الإيمائي لغة جسدية بعيدة عن التقنين مشحوناً في العادة بشحنات شعورية (2).

وفي نهاية القرن التاسع عشر ، بدأ المسرح يتحول تدريجياً إلى لغة الجسد وإمكانياته في التعبير عن الواقع ، نظراً لما يمكن أن يثيره من قدرة على تأكيد الواقعية في المسرح ، وذلك من خلال ربط إيماءات الجسد بالواقع المعبر عنه ربطاً مباشراً (3). وقد كان هذا الاتجاه قد نما بشكل مضطرب على يد (ستانسلافسكي ، وكوبو ، واتيان ديكر ، وجان لوي بارو ، ومارسيل مارسو) وآخرين ، إذ أخذوا ينظرون للإيماءة على أنها عنصر فعال في التواصل والتعبير الحياتي والفني على حد سواء ، كما أنها أداة محملة بخزين معرفي فعال ، يفصح عن الجوانب الذاتية والموضوعية والانثروبولوجية لمجمل النشاطات الإنسانية على تعددها ، ويمكنها الكشف عن أعمق النوازع الذاتية وإرهاصاتهما ، لتصبح بذلك وعاءً ينضح بالاشعور الشخصي والجمعي . كما تستطيع أن تحقق نوعاً من التواصل والتحاور المتبادل ، وتكشف عن سياقات المجتمع وأعرافه الثقافية . ولكنها بدت أكثر فاعلية في فن التمثيل الصامت ، إذ نشطت في التعبير عن فاعلية القوى المحركة الكامنة في أعماق جسد الممثل ، وتنطلق بكل صدق في لحظة التعبير الفني لتظهر قوى الذات التي يتميز بها الممثل أو المومي ليُجعل من الوجود كله خشبة مسرح (4) ، من خلال إثراء قوى الإدراك بتلك الثيمات المهمة ، دون الاعتماد على وسيط تقليدي (اللفظ مثلاً) . فضلاً عن ذلك ، حملها لدلالات جمالية تحقق نوعاً من المتعة الحسية والذهنية عبر تبنيها لصيغ محاكاة منقحة للواقع المعاش ، وقدرتها على تحويل الانفعال إلى صورة جمالية يمكن إدراكها ومعايشتها من خلال تشكل أدائها الهادف والمنظم .

من هنا ، اعتمد فن التمثيل الصامت الذي يعد فناً صورياً إيهامياً يعتمد بدرجة أساس على التشكل الطرازي الفريد للإيماءة (5) ، إذ لا تعد الإيماءة فيه نشاطاً حركياً بقدر ما تتخذ أوضاعاً تتيح للعين البشرية اختيار لحظات مميزة لحس الممثل وانفعاله تتخذ الإيماءة فيه وضعاً يبدو اصطناعياً حرفياً بوساطة جسد مرن ، ومدرّب بحرفية وخاضع لمتن حكائي ، تكون الإيماءة جزءاً من ذلك السرد التمثيلي ، وجزءاً من ذلك النشاط أو السلوك الاجتماعي الممارس - وفقاً لرؤية (ميرلو بونتي) - بل تتعدى أحياناً ذلك النشاط وانطولوجية الجسد ، وذلك عبر محاولة إعادة صياغة الوجود وفق رؤيا خاصة تتجاوز عادية الإنشاء والبث والاستقبال أيضاً . وهذا ما يفسر استمرار وديمومة ذلك الفن العتيق ، إلى جانب الاهتمام والشغف به ، والعيش وسط الصمت ليأخذ حيزاً يتجاوز كل النشاطات اللغوية . فالأوضاع التي تتخذها الإيماءة في التمثيل الصامت ناتجة عن خضوعها لمنظومة دلالية متكاملة من ناحية (الشكل والمضمون) ، أي احتوائها الجانب المعرفي والجمالي معاً والذي يبعدها بكل الأحوال عن صورة الواقع بدرجة ما ، فهي محملة بدلالات مقصودة الإنشاء وخاضعة لفكر هادف يسعى لتحقيق غرض دلالي معين ، وبذلك تبتعد الإيماءة - في الفن - عن كونها سلوكاً عادياً أو نشاطاً إنسانياً تواصلياً فحسب .

(1) ينظر: عثمان ، عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، مصدر سابق ، ص 228 .

(2) ينظر: عبد الله ، علي : المسرح الموسيقي في العراق ، (دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1995) ، ص 45

(3) ينظر: كرومي ، عوني ، مصدر سابق ، ص 199 .

(4) ينظر: لوكوك ، جاك : المنظومة الشعرية لجسد الممثل ، ت : سهيل الجمل ، (مهرجان القاهرة الدولي

للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 2000) ، ص 7 .

(5) ينظر: شيبيرد ، ريجموند : التمثيل الصامت ، ثلاثون درساً في التعبير الصامت ، ت : سامي عبد الحميد ، وليد شامل ، (دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1999) ، ص 5 .

لذا فقد تمحورت مشكلة البحث الحالي بمحاولة رصد وتحديد الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في فن التمثيل الصامت ، بوصفها بنية فعالة مرنة قابلة للتحويل الدلالي وفقاً لسياق العرض وسياق الجنس المسرحي الذي تنتمي إليه .

أهمية البحث والحاجة إليه

- تتجلى أهمية البحث الحالي بالآتي :
1. محاولة التأسيس لقراءة جمالية لمنظومة الإيماءة انطلاقاً من سياق العرض ذاته ، وانتهاءً بالفاعلية التأويلية لمشاهده .
2. يلقي البحث الحالي الأضواء على الأسس التداولية والأبعاد الدلالية للإيماءة كلغة أو نظام للتواصل ، الأمر الذي يسهم بالإحاطة علماً بكيفية فكّ شفراتها ، وفهم التلميحات التي لم تصرح بها ، وإرجاع الإحالات إلى معناها من قبل مشاهد أو متذوق العروض المسرحية الصامتة .
3. يمثل البحث الحالي محاولة للإحاطة بالمفاهيم والأسس التي تؤثر وتساهم في إنتاج أو توظيف الإيماءة في الفنون أو العروض المسرحية الصامتة ، وعلى نحو يفصح معه - على قدر الإمكان - عن تلك العلاقة الجمالية والبنائية التي تتوالد في العرض من خلال الأبعاد الدلالية للإيماءة .
4. يقترح البحث الحالي لدراسات جمالية تُعنى بالفكر التصميمي (وظائفياً وتعبيرياً وتقنياً للإيماءة وأثرها في مجمل إرسالية العروض المسرحية الصامتة .
5. يهتم البحث الحالي بدراسة مرجعيات مفاهيمية أثرت بشكل كبير على قصدية إرسال الإيماءة في العروض المسرحية الصامتة ، كالمرجعيات النفسية والجمالية والمعرفية ... الخ ، فضلاً عن مدى اشتغالاتها في هذه العروض .
6. وجد الباحث بأن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة ، تكمن في كون موضوعه لم يتم التطرق إليه سابقاً وبشكل تفصيلي ومستقل ، لذا يأمل الباحث بعد إتمامه أن يقدم من خلاله فائدة للمهتمين والباحثين في مجال الفنون المسرحية عامة ، والمشتغلين أو المختصين في مؤسستنا الأكاديمية بشكل خاص ، فضلاً عن طلبية قسم الفنون المسرحية ، إذ قد يؤسس البحث الحالي خطوة أولى للقيام بمثل هذه الدراسة وبشكل أوسع .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى كشف :

الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة وآلية اشتغالها في العرض المسرحي الصامت .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي :

موضوعياً : دراسة دلالات الإيماء معرفياً وجمالية في العرض المسرحي الصامت .

مكانياً : العروض المسرحية المقدمة على مسارح جمهورية العراق .

زمانياً : 1996 - 2008 م .

اختار الباحث هذه المدة الزمنية وفق المسوغات الآتية :

1. بعد عام 1996 ، بدأت الأنظار تتوارد على مثل هذه العروض ، فقد شهدت الساحة

المسرحية ولادة وإنتاج عروض مسرحية صامتة وبشكل مكثف .

حصول الباحث على أقدم قرص مدمج (CD) بدءاً من تاريخ 1996 ، إذ لم يتسن له

الحصول على عمل مسجل قبل هذه السنة .

تحديد المصطلحات

الإيماءة

أ. لغوياً

يعرّفها (مسعود) : أوماً إيماءً ، (و م أ) إليه أشار إليه (1) . و " الإيماءة

(و م أ) الإشارة باليد أو الحاجب أو غيرها " (2) .

يعرّفها (الياس) : " إشارة ، حركة إيماءة // شور ، أوماً Gesture " (3) .

يعرّفها قاموس أكسفورد : " إيماءة ، إشارة ، أوماً Gesture " (4) .

ب. اصطلاحياً

يعرّفها (فتحي) : " الإيماءة إشارة موجزة عادة يغلب أن تكون عرفية وغير مباشرة

إلى شخص أو وضع أو مكان له دلالة " (5) .

يعرّفها (علوش) : " ظاهرة ما فوق لسانية ، ذات وظيفة مساعدة في التواصل " (6) .

ويمكن أن تعدّ درساً لاحقاً بالسيمولوجيا التي تدرس الممارسات الإشارية كلغة ذات كود (7) .

تعرفّها (سوزان لانجر) : " بأنها حركة تمثل جزءاً من سلوكنا الفعلي " (8) .

يعرّفها (ايلام) : " ضرباً أساسياً لإبانة الجسد والمسرح والفعل القائم فوق المسرح في

فضاء واقعي " (9) .

(1) مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، (دار العلم للملايين ، بيروت ، 1967) ، ص 175 .

(2) المصدر نفسه ، ص 177 .

(3) إيلام ، أنطوان : قاموس إيلام الجيب ، (ادوار ، مصر ، 1973) ، ص 165 .

(4) قاموس أكسفورد الأساس ، (منشورات ذوي القربى ، إيران ، 2006) ، ص 252 .

(5) فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، (المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين ، تونس ، ب. ت) ، ص 30 .

(6) علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985) ، ص 124 .

(7) المصدر نفسه ، ص 67 .

(8) كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،

1999) ، ص 136 .

(9) ايلام ، كير : سيمياء المسرح والدراما ، ت : رثيف كرم ، (المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992) ، ص

يعرّفها (ميرلو بونتي) : " هي إشارة قصدية دلالتها في باطنها ، وليست رمزاً يشير إلى قصد خارجها " (1) . وهي " فعل من أفعال البدن تدرك حسياً ، والمرء يقصدها من خلال خبرة البدن " (2) . ويرى (ميرلو بونتي) " أن بنية العمل الفني هي نفسها بنية الإيماءة التي تحوي معناها في باطنها ، فالعمل الفني هو وحدة عضوية يرتبط فيها المعنى بالمحسوس والدلالة الجمالية بالموضوع الفيزيقي وهو ملتقى قصد الفنان والمتذوق " (3) .

وتعرّفها (غريب) : " علم يخص جميع القنوات غير اللفظية التي تصدر عن الجسد " (4) .

يعرّفها (برخت) : " الوضعيات التي يتخذها الناس تجاه بعضهم البعض عندما تكون لها دلالة اجتماعية (نمطية) أي وضع الأجساد الاجتماعي " (5) .

يعرّفها (كرومي) : " حركات موضعية لجزء من أجزاء الجسد تحمل تعبيراً . وتعتمد على أجزاء عضلات الجسد بينما تعتمد الحركة على جميع أجزاء الجسد " (6) .

(1) توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، (المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1992) ، ص 217 .

(2) المصدر نفسه ، ص 216 .

(3) المصدر نفسه ، ص 216 – 217 .

(4) غريب ، منى : الإيحاء والإيماءة ، مجلة عرب ، العدد 124 ، الكويت ، 2001 .

(5) إيلام كير : مصدر سابق ، ص 120 .

(6) كرومي ، عوني وآخرون : مصدر سابق ، ص 229 .

إجرائياً

هي لغة حركة لجزء من أجزاء الجسد أو أكثر تحمل تعبيراً ما ، وتحوي دلالات معينة ، تشتغل آلياتها على تراكب عناصرها الداخلية لتوليد المعنى دون الإفصاح عنه تماماً ، إذ أنها تعتمد الإيحاء والإبانة ، لها خصائص وسمات تنبثق من بناءها الداخلي ، تخضع لسلطة المرجع المتداول ، وتتوقف عند حدود القيم والأعراف والتقاليد .

الجمالية

أ. اصطلاحياً

" صفة تُلاحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً أو رضاء . تلك الصفة أو مجموعة الصفات في الشيء التي تبعث مسرة واضحة في الحواس ، أو خاصة حاسة الرؤية أو تسحر ملكة العقل أو الخلق . وقد اختلفت الآراء في ماهية هذه الصفات بطرق مختلفة " (1) . ويراه (صليبا) " هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس ، غير أن ما يميل إليه المرء طبعاً يكون جميلاً ، وما يميل إليه عقلاً يكون جميل عقلاً " (2) . ووردت في (دائرة المعارف البريطانية - نشرة ولیم بينتون) بأنها : " الدراسة النظرية لأنماط الفنون ، وهي تُعنى بفهم الجمال وتقصى آثاره في الفن والطبيعة ، وتتفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثله من أهمية في الحياة الإنسانية ، وتركز (الجمالية) اهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها " (3) .

ب. إجرائياً

مصطلح يُطلق عادة على كل نشاط إنساني (نظري أو تطبيقي) ، يحوي على تناسب وانتظام وتآلف بين أجزائه على نحو يظهر من خلاله نصوص الفكرة والمعنى عبر ترابط شكله الدلالي بمضمونه المعنوي ، ليثري المنظومة المعرفية لدى مشاهديه ، وينمي الذائقة الحسية لديه .

التمثيل الصامت

أ. اصطلاحياً

يعرّف بأنه : " التمثيل بلا كلام " (4) ، أو " فعل بلا كلام " (5) . ويعرّفه (شيبيرد) بأنه : " تمثيل بطريقة طرازية " (6) . ويعرّفه (فتحي) بأنه : " فن تصوير شخصية أو حالة معينة باستخدام الإيماءات وتعبيرات الوجه والحركات الجسمية " (7) .

-
- (1) مجدي ، وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، (مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974) ، ص 42 - 43 .
(2) صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج 2 ، (دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، 1982) .
(3) بنتون ، ولیم : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، (دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000) ، ص 5-9 .
(4) تايلر ، جون رسل : الموسوعة المسرحية ، ج 2 ، ت : سمير عبد الرحيم الجليبي ، (دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1991) ، ص 381 .
(5) دين ، الكسندر : أسس الإخراج المسرحي ، ت : سعدية غم ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ب . ت) ، ص 337 .
(6) شيبيرد ، ريجموند : مصدر سابق ، ص 5 .
(7) فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، مصدر سابق ، ص 106 .

ويعرفه (وهبة) بأنه : " فن يعتمد على الإيماء والحركة دون الصوت " (1) .
 ويعرفه (كحيلة) بأنه : " يحاكي به الممثل نماذج بشرية أو مشاهد واقعية من الحياة اليومية ، وقد يكون مبالغاً فيه كأى يحاكي الممثل دخان سيجار ويعتمد اعتماداً كلياً على مهارات الممثل في تغيير ملامح وجهه وإيماءاته والتحكم في حركات جسده " (2) .
 ويعرفه (عوني) : " بأنه فعل يقوم به الممثل عبر الإيماء للتعبير عن شعور معين أو معنى أو بقصد الإخبار أو الإشارة لحالة أو موقف ما ، مستعملاً الإيقاع ووضعيات الجسد ، والإيماء فيه تأخذ شكل المادة التي تريد أن تعبر عنها ، أو شكل المساحة ، أو شكل الحالة ، أو الدافع . وهي تحتل بهذا المعنى دور المفسر للفعل ، للرجية ، للطبع " (3) .

ب. إجرائياً

هو تمثيل إيهامي صامت يعتمد أساساً على الأداء التشكلي للإيماء الجسدية ودلالاتها ، ليصبح بديلاً مثالياً لغياب الكلام في خلق الشخصيات والتعبير عن المشاعر والأفعال وإيصال المعنى والأفكار إلى المتلقي .

(1) مجدي ، وهبة : مصدر سابق ، ص 378 .

(2) كحيلة ، محمود محمد : معجم مصطلحات المسرح والدراما ، (ط 1 ، هلا للنشر والتوزيع ، مصر ، 2008) ، ص 89 .

(3) كرومي ، عوني ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 233 .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : مفهوم الدلالة (المبادئ ، الأصول ، التطبيقات)

المبحث الثاني : الإيماءة ، ماهوياً ، مفاهيمياً

المبحث الثالث : بنية الإيماءة وفق النظريات النفسية والسلوكية

والمعرفية

المبحث الرابع : بنية الإيماءة في الفكر المعرفي والجمالي

المبحث الخامس : قراءة بنية الإيماءة في الاتجاهات النقدية الحديثة

المبحث السادس : بنية الإيماءة واشتغالاتها في المسرح الحديث

المبحث السابع : التطور التاريخي لبنية الإيماءة في فن التمثيل الصامت

المبحث الثامن : الشكل الجمالي والمضمون الدلالي لبنية الإيماءة

الفصل الثاني

المبحث الأول

مفهوم الدلالة (المبادئ ، الأصول ، التطبيقات)

لم تولد الذات مزودة بوعي كامل وفعال يمكنها من تسمية وتصنيف الموجودات كلاً حسب نوعه وجنسه ، كما لم تمتلك تطوراً بيولوجياً يُمكنها من النطق لتستعيض بالكلام عن الدلالة . لذا استدعت الحاجة إلى البقاء والاستمرار والتكيف إلى تواجد لغة إيمائية تقي بهذه الحاجة ، وتسد الثغرات المعرفية التي تمنع التفاعل القائم بين الذات ومحيطها ، فـ "العالم كان جديداً . إلى حد أن أشياء كثيرة كانت تفتقر إلى الأسماء وكان لابد للدلالة عليها أن تشير إليها " (1) . من هنا نشأت لغة الإيماءة الدالة ، والتي أصبحت نظاماً معرفياً ، اتصالياً ارتقى فيما بعد ليكون جمالياً . لذا سيقوم الباحث بدراسة مفهوم الدلالة مشيراً إلى بعدها المعرفي ، مبادئها ، أصولها ، والإمكانات التطبيقية التي تظهر شاخصة في اشتغالاتها آخذاً بنظر الاعتبار جعل الإيماءة بوصفها دلالة ذات محمول (معنى) . وسيركز الباحث على المفاهيم والتطبيقات التي من شأنها أن تقارن بين اشتغال وجهي الدلالة (الإيماءة) في العرض المسرحي الصامت وعلى المستويين النقدي والجمالي ، إذ يتميز جسد الممثل في المسرح الصامت ، بقدرته على تقديم المعاني والرموز ، بوصفه الرمز المادي الرئيس ، إذ يقدم دلالات من خلال إيماءاته ، فضلاً عن أنه ينم عن الهوية الجنسية والعرقية والإقليمية أيضاً ، كما أن بمقدوره التعبير عن المكان والزمان وعن المحتوى النصي للعرض ، والأهم من ذلك هو في قدرته على التفاعل مع مكونات خشبة المسرح الأخرى : الديكور ، الإضاءة ، المؤثر الموسيقي ، الأزياء .. الخ (2) .

يُعرّف علم الدلالة بأنه دراسة الشفرات ، أي الأنظمة التي تُمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث والوحدات بوصفها علامات تحمل المعنى . وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية بالرغم من كونها عرضة للتغيير بتغير الأنظمة المختلفة ، إذ يشترك فيها منتج ومشاهد ، وهذا يعني أن هناك فهماً مشتركاً بين الطرفين (3) . أما موضوع علم الدلالة فهو : أي شيء وكل شيء يقوم بدور العلامة والرمز ، هذه العلامات أو الرموز قد تكون علامات على الطريق وقد تكون إيماءة باليد أو الرأس ، كما قد تكون علامات أو رموزاً لغوية أو غير لغوية (4) .

على وفق ذلك تصبح السيميولوجيا (علم الدلالة) هي العالم الأكثر تعقيداً ، وذلك لأنه يضم في طياته طبقات ابستمولوجية مختلفة لا يشكل واقع الخطاب فيها سوى الطبقة الظاهرة)

(1) كورباليس ، مايكل : في نشأة اللغة ، من اليد إلى الفم ، ت : محمود ماجد عمر ، (سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2006) ، ص 59 .

(2) ينظر : الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، (مطابع الأهرام ، سلسلة أكاديمية الفنون (44) ، مصر ، 2006) ، ص 35 .

(3) ينظر : يوسف ، أحمد : السيميائيات الواصفة ، المنطق السيميائي وجبر العلامات ، (منشورات الاختلاف ، بيروت ، 2005 ، ص 138 .

(4) ينظر : عمر ، أحمد مختارة : علم الدلالة ، (مكتبة العربية للطباعة والنشر ، الكويت) ، 1992 ، ص 11-12 .

(Manifestee) التي تفرض وجود طبقات خفية (Manifestantes) (1). وهي بتلك الوسيلة التي يتم بها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامات قابلة لأن توحى بها (2). وعلى وفق ما سبق طرحه ، يؤسس الباحث فهمه للسيمولوجيا بأنها تشكل مفاهيمي ذو طابع مادي ، أي أنه قد يكون فكرة ، تصور ، سلوك ، إيماءة ، كلمة ، ذو مرجع اجتماعي معرفي جمالي ، إذ تنبثق من ثقافة المجتمع عاداته ، أعرافه ، فتخضع بالتالي لسياق مجتمعي لتنظم في بنية يرتبط دالها بمدلولها أو بسلسلة مدلولات متعددة ، لتشير إلى المعنى في الذهن ، وتخلق التواصل مع أحداث العرض . فالإيماءة بهذا المعنى تبدو ذات دور فعال كبنية دالة بذاتها . إذ تنمو وتشغل ضمن فضاء المجتمع يساعدها في ذلك البعد التداولي الذي يؤدي دوراً قامعاً للاشتغال أو مفعلاً له ، أي أن بنية الإيماءة الدلالة تصبح ذات طابع اتصالي متنام متعدد المعاني عند توفر شروط الاتصال المناسب في بيئة منفتحة على مديات المعنى ، وبالذات المعنى المتداول والمعرف اجتماعياً أو سياقياً ، والذي أطلق عليه كل من (مالبينوفسكي) و (فيرث) اسم السياق المقامي (*) .

ينظر (سوسير) إلى العلامة اللغوية بأنها ثنائية المبنى تتكون من اتحاد الدال والمدلول فالدال هو الذي يشكل الصورة السمعية أو البصرية . أما المدلول فهو التصور الذهني غير المادي ، وهو الأثر الذي يستقر في الوعي ، إذ ترتبط العلامة بعرف ثقافي لجماعة ما قد تضيق أو تتسع في وعيهم لتوحد من ثم العلاقة بين الدال والمدلول ، بينما يبقى مدى الدلالة هو العالم الخارجي ، فالمشاهد لمادة ما يرد العلامة إلى عالمها أو مرجعها الحقيقي لذا يكون هذا المرجع هو تخيل المتخيل (3) . كما أشار (سوسير) إلى أن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية فلا تربط الدال بالمدلول علاقة طبيعية ولهذا أطلق على العلامة اللغوية اسم (العلامة الرمزية) واستثنى منها العلامة المحاكية .

يصل الباحث من خلال قراءته لطروحات (سوسير) أن عمق الأثر الذي تتركه الدلالة (الإيماءة) هو مدلولها الذي ما أن يفك المستقبل شفراتها حتى تأخذ مساحة معرفية محددة في ذهنه حتى يستطيع منح الدلالة مزيداً من المدلولات والمعاني ، فهي دلالة ذات وجهين أحدهما يمكن قراءته من خلال تشكّلها الأدائي ، والآخر يمكن استقراره عبر الأثر الذي تتركه في الوعي . كما أن (سوسير) لم يجعل الرابط بين وجهي العلامة (الدال والمدلول) رابطاً قسرياً ؛ بل اعتباطي يستند إلى العرف الثقافي والنظام الاجتماعي لمرسل الدلالة (الإيماءة) . لذا فإن (سوسير) كان قد فتح الباب الجمالي ليستوعب التشكل الإبداعي لبث أو إنتاج دلالة الإيماءة ضمناً في طروحاته ، فعبّر هذه الاعتباطية أمكن للدلالة أن تشير إلى مدلولات تتطلب مستوى عالٍ من التفكير أو جهد في تذوق الإيماءة وافترض معناها بعيداً عن التطابق التقليدي الذي يقيم النشاط الخيالي الحر لإنتاج المدلول واستبداله بآخر كلما تجددت قراءة الإيماءات في العرض المسرحي الإيمائي الصامت ، وبهذا يسمح (سوسير) للبعد التخيلي الدلالي بأن يأخذ مداه الحدسي بكيفيات العرض عبر توالي دلالاته . أكد (بيرس) أن العلامة ، كيان ثلاثي المبنى يتكون من (المصور ، المفسرة الموضوع) . ويميز بين نوعين من الموضوعات : الأول هو الموضوع (الديناميكي) وهو الشيء في عالم

(1) ينظر : فونتاني ، جاك : سيمياء المرئي ، ت : علي أسعد ، (دار الحوار ، دمشق ، 2002) ، ص 29 .

(2) ينظر : غيرو ، بياض : علم الدلالة ، ت : أنطوان أبو زيد ، (ط 2 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1986) ، ص 15 .

(*) السياق المقامي : يقصد به أن المعنى لا يمكن فهمه إلا من خلال السياق ، والذي هو جزء من سلوك اجتماعي ذو خلفية اتصالية تواصلية .

للمزيد : بالمر ، فرانك : مدخل إلى علم الدلالة ، ت : خالد محمود جمعة ، (دار العروبة للنشر والتوزيع ، 1997) ، ص 97 .

(3) ينظر : جلال ، زيادة : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، مقارنة سيميائية لنص ليالي الحصاد ، (مطابع الدستور التجاري ، عمان ، 1992) ، ص 26 - 27 .

الموجودات الذي تحيل إليه العلامة وتمثله ، الثاني : هو الموضوع المباشر ، ويشكل جزءاً من أجزاء العلامة وعنصراً مكوناً لها (1) .

المصورة هي شيء ما لشخص ما عن شيء ما من وجهة نظر ما وبصفة ما ، فهي تتوجه لشخص ما ، أي أنها تخلق في ذهن المشاهد علامة أما أن تكون معادلة للأولى أو أكثر تطوراً ، وهذه العلامة تنوب عن شيء ما وهو موضوعها وهي لا تنوب عنه نيابة كلية بل الرجوع إلى نوع من الفكرة والتي سميت بركيعة المصورة (2) .

يشير (بيرس) إلى أن العلامة إذا كانت متباينة مع موضوعها ، فيجب أن يكون هناك في الفكر سياقاً يوضح كيف يتم ذلك . وعندها تكون العلامة مع التفسير علامة أخرى والتي غالباً ما تحتاج إلى تفسير إضافي ، وعندما يؤخذ التفسير الأخير مع العلامة الموسعة سيكون دور علامة أكثر اتساعاً ، وهذا استطراد حتى نصل إلى علامة تفسر نفسها بنفسها أي تحوي على تفسير ذاتها وكل أجزائها الدالة ، فالعلامة تصور الموضوع وتخبر عنه ، بمعنى أن العلامة تقترض معرفة قبلية بالموضوع لتقوم بتوصيل معلومات إضافية (3) .

جعل (بيرس) للعلامة كياناً ثلاثي الأبعاد يخضع بالتالي إلى نوعين من الموضوعات، يسمح الأول بتفعيل آليات التأويل من خلال الدينامية التي يمتلكها ، ذلك أنه مرجع العلامة التي تحاول أن تدلل عليه أو تمثله . لذا يستنتج الباحث أن ظهور الإيماءة كعلامة من علامات البيئة الثقافية لهذا المجتمع أو ذاك جعل العلامة متغيرة المظهر ثابت المعنى توحى به أكثر مما تشير إليه مباشرة . وهو ما يرفع من قدرات متلقي العمل الإدراكية كما يدفعه إلى مراجعة أرشيفه المعرفي في استخدامه للمعنى الأقرب لما توحى به الإيماءة . أما النوع الثاني فهو الموضوع المباشر الذي يدخل في تشكل العلامة (أي تشكل الإيماءة أدائياً) ، وهذا التشكل يحيل إلى الموضوع الذي تطرحه الإيماءة مباشرة . مع ملاحظة أن هذا الطرح المباشر لا يقلل من فاعلية الإدراك ، بل أنه يشكل لبني أساس في مستويات قراءاتية لاحقة لبنية الإيماءة .

يرى الباحث أن (بيرس) أعطى العلامة (الإيماءة) قابلية توليد علامات أخرى في ذهن متلقي العرض ما أن تتكافأ مع الأول أو تكملها أو تتفوق عليها ، تعمل بدورها على تفسير مدلولها ، وهي بذلك تنوب كما أرادت أن تعبر عن موضوعها . وبالإعتماد على نوع من الفكر التي أطلق عليها (بيرس) ركيعة المصورة . (فـ بيرس) قد أقرّ بتواجد تباين بين العلامة (الإيماءة) وموضوعها من خلال احتواء الفكر على سياق يوضح الكيفية الضرورية لتواجد مثل هذا التباين ، نستشف من ذلك أن (بيرس) قد أشاد بموضوعة التغريب انطلاقاً من الضرورات الجمالية أو المعرفية ، خصوصاً وأن موضوعات التمثيل الصامت ذات طابع وجودي في الغالب ، كما أن ما يميز الأداء التمثيلي الإيمائي هو قدرته على الانفلات عن القوالب الجامدة في التصريح بالموضوعات المطروحة . فالركيزة الأولى هي غياب اللغة المألوفة الناطقة ، يضاف إلى ذلك ، ضروريات الأداء (تقنية الأداء الإيمائي) في تجسيد الحدث والبيئة التي تتطلب نوعاً من المبالغة والديمومة الحركية المتواصلة وهو ما يعطي للزخم الإيمائي بعداً شعرياً يميزها عن الاستخدام الخارجي .

يشير (بيير جيرو) صاحب كتاب (السيميولوجيا ، علم الإشارة) إلى وجود منبع آخر للسيميولوجيا ، هو العمل الفلسفي الذي تقدم به (كاسيرر) في كتابه (فلسفة الشكل الرمزي) ، والذي أشار فيه :

1. اللغة لا يمكن أن تعد وسيلة اتصال بل هي أداة لفهم الواقع وخلق مجدياً .

(1) ينظر : إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : معرفة الآخر ، مدخل إلى المفاهيم النقدية الحديثة ، (المركز الثقافي العربي ، عمان ، 1990) ، ص 77 - 78 .

(2) ينظر : ايكو ، امبرتو : السيمياء وفلسفة اللغة ، ت : أحمد الصمعي ، (مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2005) ، ص 186 .

(3) ينظر : إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 80 .

2. لا تقتصر وظيفة الاتصال على الجانب اللغوي فقط ، فهناك أنظمة إشارية عدة تؤدي الوظيفة ذاتها هي الأسطورة ، الدين ، الفن (1) .

وفقاً لما طرحه (كاسيرر) يكون قد أشار إلى صلب الاشتغال الوظيفي لعلم الدلالة ومنها (بنية الإيماء) فهي حين تتحاور مع الآخر فإنها في ذات الوقت تعمق الإحساس بالواقع ، ومن ثمّ فهمه فهماً يُدرك من خلاله قيمة وجوده ضمن سياق اجتماعي واسع من وجوده الفردي . كما يشير الباحث لطروحات (جارلس موريس) التي ميز بها بين الأبعاد الدلالية ، والتركيبية ، والوظيفية للعلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية هي علاقة دلالية ، وبين الإشارات فيما بينها هي علاقة تركيبية ، أما العلاقة بين الإشارة ومستعملها فهي علاقة وظيفية (2) . وهذا ما يمكن الباحث من إيجاد حوارية جمالية معرفية ضمن هذا المدى الدلالي لاشتغال العلامة (الإيماء) ، إذ تعمل هذه الحوارية بشكل متآين على إعطاء معان تتجاوز أحادية الجانب ، إذ تشترك في نسيجه الذاتي موضوعات دلالية وجمالية تركيبية ووظيفية .

وهنا يشير الباحث إلى مفهوم الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية ، إذ تدرك الأولى من المعنى المصمم موضوعياً في العمل ، أما الأخرى فتعبر عن قيم تربط الإشارة ببعضها وكلها وظيفتها (3) . لذا فالدلالات المعرفية والجمالية تبرز من خلال التغيير الحاصل في تشكّلها العلامي (الإيمائي) وقيمها الإيحائية ، أي من خلال الغموض والتصريح بالمعنى ، إذ أنها تخلق المعنى عبر مرونة أسلوبية دلالية ، وهذه المرونة تشكل ميزة فعالة في هذا النمط من الفن العلاماتي ، وهذا ما يميز العلامة عن أنماط العلامات في العلوم .

عملت الفنون في مجمل أنماطها المختلفة إلى تطوير الدراسات السيميولوجية الحديثة ، إذ أكد (موكاروفسكي) العضو في مدرسة (براغ) أهمية تناول الفنون ودراساتها في إطار السيميولوجيا ، انطلاقاً من أن الفن بذاته إشارة لا تكتسب أهميتها من خلال وظيفتها الإيصالية ، لأنه أساس أداة (جمالية) أي (جمالية / اتصالية) ، فالعلامة تسعى لإبراز المعنى وإيصاله شأنها شأن العلامة اللغوية (4) . فما ينطبق على الإشارة أو العلامة اللغوية ينطبق بالتالي على بنية الإيماء تبعاً لقدراتها على إيصال المعنى وإبرازه .

هناك نوعان من الدلالات ، الدلالات الاصطلاحية (Denotation) ، والدلالات الإيحائية أو المصاحبة (Connotation) . تعرف الأولى بكونها معنى حرفي يتضمن أحياناً فكرة المرجع ، وهي عنصر ثابت لوحده من الوحدات المعجمية الذي يمكن تحليله خارج سياق الخطاب ، أما الدلالة الإيحائية فهي تتعلق بالعناصر الذاتية وفقاً للسياق الذي تظهر فيه لوحده ، فالمعاني التي تقترب من إشارة ما تصاحبها دلالات إيحائية أخرى . يضاف إلى ذلك أن تعريف الدلالة المصاحبة يؤكد على الجانب الانفعالي للدلالة ، أي الشحنة الانفعالية التي تتركها ثقافة ما في الدلالة (5) ، كالعلاقة بين العينين المفتوحتين والمغلقتين لتشير إلى البراءة والأخرى إلى المكر . فلبنية الإيماء – كعلامة دلالية جمالية – دلالات مصاحبة بدت قريبة من إمكانية العلامة لتوليد كم من العلامات لدى المشاهد والتي طرحها (بيرس) من قبل .

قسّم (هوسرل) العلامات إلى فئتين الأولى فئة التعبير المطابق لذاته ، والثاني فئة الإشارة ذات الدلالة المتأرجحة على أنها تسعى لتمثيل حالة دلالية متغيرة (6) . وهنا نجد ثمة

(1) ينظر : جيرو ، بيير : علم الإشارة والسيميولوجيا ، ت : منذر عباس وآخرين ، (دار طلاس للدراسات والترجمة ، 1992) ، ص 15 .

(2) ينظر : المصدر نفسه ، ص 16 .

(3) ينظر : المصدر نفسه ، ص 59 .

(4) ينظر : جيرو ، بيير : مصدر سابق ، ص 18-19 .

(5) ينظر : جلال ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي في فن الرسم المبادئ والتطبيقات ، (أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1999) ، ص 44 و 49 .

(6) ينظر : الكومي ، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2004) ، ص 260 .

تقسيم للعلامة (الإيماءة) يستند إلى دينامية المعنى أو المدلول ، فالأول ثابت لا يتغير كونه يدل دلالة مباشرة إلى المعنى (كالنعم واللا / الموافقة والرفض) ، أما الآخر فيتأرجح بين افتراضات المعنى لسعة تأويله .

أعطى (بيرس) تصنيفاً آخر للعلامات ، هي العلامة التقريرية (الاصطلاحية) ، والمحاكاة أو المجادلة ، التي تؤدي وظيفة العلامة إلا أن مرجعها ليس شيئاً مفرداً بل قانون كإيماءات الصلاة . كما وصف (بارت) نوعاً من العلامات بكونه علامة عينية حقيقية وهي التي تقع عند مستوى النظام الأول . أما العلامة الإيحائية فهي تتولد عندما تتحول العلامة من المستوى الأول إلى المستوى الثاني ، فتشير إلى مدلولات ينجم عن اتحادها دلالات جديدة (1) . علاوة على ذلك التصنيف الأشهر للعلامات ، وهو (الأيقونة ، الرمز ، المؤشر) سيتم التطرق إليها لاحقاً ، كما سيتطرق الباحث إلى التقسيمات العلاماتية التي وردت عند أشهر النقاد السيميولوجيين .

بشكل عام ليس للعلامات معنى واحد ملازم لها ، جاثم بداخلها ، فالعلامات تكون علامات عندما يكسبها مستخدموها معنى ما من خلال إحالتها إلى مرجع ما أو شفرة ما (Code) ، والتي تُعرّف بأنها مجموعة من الأعراف المترابطة التي تحدد العلاقات بين الدال والمدلول وتعطي الشفرات إطاراً تصورياً تصبح العلاقات فيه مفهومة ، وتتسم الشفرات بالوضوح ، في حين يتسم بعضها بالتعقيد ، خاصة في مجال الفنون والذي يفتح المجال لتأويلات مختلفة (2) .

ويمكن تحديد أنواع الشفرات بالآتي :

1. الشفرة الكنائية (Amlogus) : وتتمثل بمجموعة العلامات التي تجعل المشاهد يفكر في عدد من الترابطات والاحتمالات ، أي يمكن أن توظف في المسرح كما توحى بالدلالات الاقتصادية ، والاجتماعية ، والتاريخية ... الخ .
2. الشفرة التناظرية (Andogus) : وتتمثل بمجموعة العلامات التي تجعل المشاهد يعقد عدداً من المقارنات العقلية والإدراكية مثل الإيماءة المودعة .
3. الشفرة الاستبدالية (Displaced) : وهي الشفرة التي تنقل المعنى أو تحوله من مجموعة من العلامات إلى مجموعة أخرى .
4. الشفرة المكثفة (Condensed) : وهي مجموعة من العلامات المختلفة أو المتعددة التي يتم الربط بينها لتكوين علامة مركبة جديدة (3) .

ومن هنا فالمعنى هو إضافة ذاتية جرى الاتفاق عليها أو اتفاقاً نسبياً ، أي بمعنى أنه إفراز محمول في بنية العلامة (الإيماءة) . يصبح ممكناً عند استخدام الإيماءة وتفك شفراتها التي تعتمد هي الأخرى على إطار ثقافي ممكن التأويل . لذا يشير الباحث إلى إمكانية أن يصنف العلامة (الإيماءة) استناداً على تصنيف الشفرات أعلاه ليكون لديه إيماءات إضافية فتنسب إلى المرجع الثقافي الذي تختلف في تسمياتها واشتغالاتها ، وهي كالآتي :

1. الإيماءة الكنائية : وهي التي تنتظم وترابط في متواليات احتمالات والتي تعطي عدداً من المدلولات ، كالحالة الاقتصادية ، والاجتماعية ، والتاريخية ... الخ .
2. الإيماءة التناظرية : وهي التي يفهم مدلولها من خلال عدد من المقارنات العقلية والإدراكية كما في إيماءة الوداع التي تعمل على توكيد عدد من المعاني والمشاعر الداخلية كالحزن ، الأسى ، الفراق ... الخ .

(1) ينظر : الرويلي ، ميجان ، وآخر : دليل الناقد الأدبي ، (المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2000) ، ص 109-113 .

(2) ينظر : عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة ، السلبات والإيجابيات ، (عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 2005) ، ص 314-315 .

(3) ينظر : المصدر نفسه ، ص 316 .

3. **الإيماءة الاستبدالية** : وهي التي تعمل على نقل المعنى من مستوى إلى مستوى آخر لتولد ما يعرف بمعنى المعنى .
4. **الإيماءة المكثفة** : وهي التي تنظم في جنباتها معنى ذا أنماط إيمائية أدائية مختلفة إلا أنه تم تكثيفه في إيماءة واحدة .

من الصعب فصل وجهي العلامة (الدال والمدلول) ، إلا أنه يمكن للدال أن يبقى متغيراً قابلاً للتحريف في التشكل في حين يبقى المدلول ثابتاً . فإيماءات الموافقة متباينة الأداء، إلا أنها تدل على القبول والترحاب . وبالمقابل يرسل باث العلامة (الإيماءة) دلالة ذات مدلول يقصد بعينه أما المشاهد فإنه يعين الدلالات ليتحرك خلف المدلول في مسارات عدة قد لا توصله إلى مقصدية المرسل نفسها . لهذا تكون دلالة العلامة (الإيماءة) هي العلاقة القائمة بين مظهر العلامة (الإيماءة) ومدلولها أو معناها . كما يؤكد (ريفاتير) على أن فرادة العلامة (الإيماءة) هي في انسلاخها عن مادية القراءة والمعنى الظاهري ودخولها في أفق ذي تنوع ، كما فرق (الجرجاني) بين مدلول العلامة في الأدب والمعنى في اللغة ، إذ يرى أن مدلول العلامة يمكن أن يولد معنى آخر ، أي أن ينتج معنى لمعنى ، وهو ما يسميه بالدلالة الثانية ، وهو عن طريق التعبير (تشكل الإيماءة أدائياً) ، ومن سياق الحدث وأنظمتها (1) .

إنّ المتفق عليه هو استحالة وجود علامة (إيماءة) مفرغة من المعنى ، لذا يمكن للباحث هنا عكس التقسيم الذي سيرد لاحقاً للمعنى على بنية الإيماءة ، فما ينطبق على أحد الطرق ينطبق على الآخر ذلك أن كل علامة (إيماءة) ← معنى ، وكل معنى علامة (إيماءة ما) .

- لهذا فالباحث سيوجد تقسيماً آخر للإيماءة استناداً على تشكل المعنى ، وكما يأتي :
1. (العلامة) الإيماءة الأم (الأساس) التي تفرز المعنى الأولي أو المركزي ويسمى المعنى التصوري أو المفهومي (Conceptual Meaning) أو الإدراكي (Cognitive) ، ويعد هذا النوع من العلامة الإيمائية من خلال فرزها لهذا المعنى من العوامل الرئيسية لنجاح عملية الاتصال أو التفاهم ونقل الأفكار ، وتمتلك هذه المنظومة العلاماتية الإيمائية تنظيمياً مركباً متقدماً بحد ذاته .
 2. الإيماءة (العلامة) الإضافية أو الثانوية ، التي يكون مدلولها أو معناها فائضاً على المعنى الرئيس ، وليس له صفة الثبوت ، علاوة على ذلك أن هذه المنظومة العلاماتية (الإيماءة بوصفها دال ومدلوله بعده معنى) تتغير مع تغير الثقافة والزمن والخبرة .
 3. الإيماءة (العلامة) الأسلوبية التي تحمل مدلولها بعداً يفصح عن الظروف الاجتماعية والجغرافية التي تنتمي إليها ، كذلك يكشف عن مستويات أخرى من أبعاد جمالية ، شعرية ، حوارية .
 4. الإيماءة (العلامة) الإيحائية ، وهي التي تفرز مدلولاً أو معنى ذا قدرة إيحائية للتدليل على المقصد ، وهو نوع من العلامات له تأثير دلالي أكثر اشتغالاً .
 5. الإيماءة (العلامة) النفسية ، التي يفرز معناها أو مدلولها بعض السمات والصفات من الفرد ، لهذا فهذه الإيماءة ذات طابع ذاتي (2) .

يمكن للباحث أن يلخص ما سبق طرحه ، أنّ العلامة (الإيماءة) لا يمكن أن تتواجد ككيان منعزل ، كما لا يمكن نزعها من سياقها الذي نشأت فيه ، لذا يمكن النظر إليها بوصفها أشكالاً لا تتكامل بمفردها فهي تحتاج إلى دور تأويلي يزداد إلى فجواتها كي يكتمل المدلول فيها

(1) ينظر : العقود ، عبد الرحمن : الإيهام في شعر الحداثة ، العوامل ، المظاهر ، آليات التأويل ، (عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، د. ت) ، ص 321-323 .

(2) ينظر : عمر ، أحمد مختار : مصدر سابق ، ص 36 - 40 .

ويؤدي الوظيفة التي وجدت فيها العلامة (الإيماءة) . وقد كان (جاكوبسن) قد طرح وظائف عدة صالحة لطرق الاتصال وهي :

1. **الوظيفة المرجعية** : إذ تحدد العلامة (الإيماءة) والموضوع الذي تحيل إليه ، إن هذه الوظيفة تمنح الدال مظهراً يتعلق بالمرجع يكون خاضعاً للملاحظة .
2. **الوظيفة الانفعالية** : وهي تحدد العلاقة بين العلامة (الإيماءة) ومرسلها ، إذ أنها (أي العلامة) تحمل أفكاراً تتناسب وطبيعة المرجع يمكن للمشاهد أن يحدد موقفه إزاءها . لهذا فإن هاتين الوظيفتين تكسبان العلامة (الإيماءة) طابعاً إدراكياً موضوعياً وعاطفياً ذاتياً .
3. **الوظيفة الإفهامية** : وهي تحدد العلاقة بين الباث والمستقبل (المؤدي ، والمشاهد) ، لأن ردة الفعل هي غاية لكل اتصال .
4. **الوظيفة الشعرية والجمالية** : وهي تقوم بين العلامة (الإيماءة) والمستقبل .
5. **الوظيفة التنبيهية** : وهي تهدف إلى التأكيد أو إيقاف الاتصال .
6. **الوظيفة الانعكاسية** : وهي تهدف إلى تحديد معنى العلامات ، إذ أنه قد لا يفهمها المشاهد (1) .

ومن هنا تكون للإيماءة كبنية علامائية دالة أهداف ووظائف عدة فهي في الوقت الذي تقوم بتحديد الموضوع الذي تصوره من خلال تشكل أدائي ، فإنها لا تؤدي ذلك من خلال مطابقة دالها بمدلولها بل من خلال تشكل إيحائي يعطي مديات من المعاني المحملة بقيمة انفعالية ، تشترك في تجسيد دلالاتها القوى العقلية والوجدانية ، فتعمق الإحساس بالواقع وفهمه فهماً يتجاوز القراءة السطحية ، ولا يتم للإيماءة إلا من خلال القابلية على الإفصاح بالقدر الذي تخفي فيه بعض مدلولاتها . فتعطي بذلك حوارية شعرية ضمن المنظومة التي تتحاور معها (الدال ، المشاهد ، المعنى) . علاوة على ذلك ، يضيف الباحث بعض الوظائف التي تقوم بها الإيماءة بصفتها علامة دالة ومنها :

1. وظيفة تعبيرية للتعبير عن جمالية مرونة الجسد .
 2. وظيفة إبلاغية تتمثل في الإفصاح عن حالات بيولوجية إيمائياً بدل التحدث عنها ، كإيماءة النظر إلى الطعام للدلالة على الجوع .
 3. وظيفة خبراتية تعكس بعض تجارب باث الإيماءة الذاتية .
 4. وظيفة استبدالية ، تعبر الإيماءة من خلالها عن الحاجات دون الاعتماد على النطق كما في طلب الماء إيمائياً بدل من قول ذلك .
 5. وظيفة إشارية ، وهي تستخدم لإثارة الانتباه ، ومن ثمَّ تعيين السياق الذي ترد فيه ، ومن ثم تدلل على المرجع أو الموضوع المشار إليه (2) .
- ويعطي (مارتن أسلن) ثلاث أنواع من العلامات يقوم بإنتاجها الممثل بجسده ، هي : (علامات جسده باعتباره كائناً فوق الخشب ، علامات لعبه تتمثل بالتعبير الإيمائي ، علامات صوتية مصدرها الجسد ذاته) ، وهذه العلامات تقوم بخلق فضاء مسرحي يتفاعل مع باقي العناصر الأخرى في العرض ، لتنتج دلالات متعددة (3) .

(1) ينظر : جبرو ، بيير : مصدر سابق ، ص 31-35 .

(2) ينظر : بالمر ، فرانك : مدخل إلى علم الدلالة ، مصدر سابق ، ص 104 .

(3) ينظر : الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مصدر سابق ، ص 46 .

الفصل الثاني

المبحث الثاني

الإيماءة ، ماهوياً ، مفاهيمياً

لقد كانت الصلة وثيقة الاستخدام للإيماءة كلغة أشارية سابقة للغة اللفظية عند تطور الإنسان ، إذ ظهرت شاخصة في مختلف نشاطاته اليومية كما في الكيفية التي يتبعها أقوام (الكونغ سان) من خلال استخدام الإيماءات اليدوية في بحثهم عن الفريسة وحينما يقتربون منها يتبعون إيماءات أخرى تتعلق بالموقع ولحظة الانقضاض عليها، إذ يقدم ذلك من خلال الإيماءة أو اتجاه النظر . كما كان تطور مهارات الرمي وصنع الأدوات مكوناً آخر لتطور الأداء الإيمائي الصامت وفقاً للمخزون الاتصالي ، إذ يمكن أن يعاد تمثيل صيد الحيوان أو قتله في متتالية إيمائية أياً كان هدفها ، أي سواء كان وسيلة لإصدار تعليمات (تدريب) أم كتنوير عن حدث تستند إليه الذاكرة (اعتداد بالذات) أو تخطيط لحدث في المستقبل (الاستحواذ) ، وهذا ما أدى إلى نشوء ما أطلق عليه (ميرلين دونالد) بالمرحلة الإيمائية في تطور الإنسان، إذ عملت الإيماءة على إنماء قدرة الإنسان على برمجة أفعاله في متتاليات إيمائية (1) .

الإيماءة كجزء من سلوك إنساني توالدت وتنامت وانتقلت من خلال غريزة إنسانية أخرى ، ألا وهي غريزة المحاكاة (Imitation) ، التي تدفع الذات إلى فهم الجوانب السلوكية الإيجابية وطرح السلبية منها ضمن المنظومة السلوكية والمعرفية لها ؛ فالمحاكاة طريقة أولية ومثلى في تعلم ونقل العديد من الجوانب السلوكية والأدائية واللغوية والثقافية ... الخ . كما عفا (أرسطو) وسيلة مثلى في التربية والتعليم ، فلأطفال قدرة فائقة على محاكاة تعابير الوجه منذ الشهر الأول للولادة . لذا يمكن أن نستنتج بأن الدلالة التطورية للمحاكاة دلالة تساعدنا في تمثيلنا للأنماط السلوكية الثقافية ، كما تساهم أيضاً في التواصل مع الأقران الآخرين . معتمدين في ذلك على مهارة الأداء في التعبير والإيحاء بأنماط تشكيلية عدة ، لهذا تصبح هذه اللغة الجسدية (الإيماءة) إحدى اللغات التي تؤسس المحاكاة دعائمها الأساس (2) . دون أن تتحدد في تشكيل ما ، لذا فقد أصبحت ذات معانٍ متغيرة وفقاً للسياق الذي ترد فيه . إذن فغريزة المحاكاة تنمي وتنقل وتحيي الإيماءة .

يشير الباحث إلى أنّ المحاكاة ليست بالضرورة أن تكون محاكاة لفعل أدائي خارجي - أي لفعل شخص آخر - بل يمكن أن تكون محاكاة لعالم الذات الداخلي ، فإنسان المجتمعات البدائية كان يستخدم اللغة الإيمائية قبل أن ينمي قدراته اللغوية اللفظية التواصلية ، لذا اتخذت غريزة المحاكاة طريقاً إيمائياً تخاطبياً من الداخل إلى الخارج . وسيتبع الباحث لاحقاً أنماط أدائها والهدف من بثها ، مستنداً على مقولة أساس هي : " إنّ القضايا والأسئلة المهمة التي تعلقت بحياة البدائي لا تختلف كثيراً بالنسبة للشرق عنها في الغرب ، لأنها تثور حينما وحيثما يتأمل الوعي تجاربه وأن كان وعياً بسيطاً " (3) ، إذ يكتسب الإنسان وعيه بذاته من خلال اكتشافه لدواخله

(1) ينظر : كورباليس ، مايكل : في نشأة اللغة من اليد إلى الفم ، مصدر سابق ، ص 117 .

(2) ينظر : ويلسون ، جلين : سيكولوجية فنون الأداء ، ت : شاكور عبد الحميد ، (سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 2000) ، ص 51-52 .

(3) كولر ، جون : الفكر الشرقي القديم ، ت : كامل يوسف حسين ، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1995) ، ص 16 .

الدفينة بما فيها من صراعات ورغبات كما أنه يدخل في علاقات مع العالم الخارجي ، من خلالها تنشأ الحاجة لأن يبدل العالم أو ذاته أو طريقة التعامل معه ، وتتخذ هذه الحاجة أنماطاً أدائية مختلفة كانت اللغة الإيمائية أولى لبنات تشكيلها ، حتى وصلت أخيراً إلى شكل من التعبير أضحي أساساً لفن قائم بذاته (1) ، هو فن التمثيل الصامت .

إنّ النشوة التي يشعر بها البدائي عند استرجاعه لمشهد نصره على غريمه في أداء إيمائي صامت ، منحت الإيماءة ومن عهود قديمة قدرة توليدية دون أن يكون لها أساس صوتي ، وذلك لأنها لم تقتصر على جزء واحد من الجسد ، كما لم تقتصر على فكرة وجودية واحدة أو على نمط أدائي شكلي واحد . لهذا يؤكد (كورباليس) (*) على أن اللغة المنطوقة تمتد في أصولها إلى الإشارات الصامتة التي أنشأها الإنسان القديم ، فمن خلال ارتباط الإيماءة بالوعي والفكر الإنساني لتلك الحقبة ، ومن ثمّ بمعالجتها عبر ربطها ببعضها - وإن كان اعتبارياً - استطاع أن يتواصل مع الآخر وينشئ بعدها لغة لفظية خاصة (2) .

يضيف (كورباليس) أسباباً عدة تدفع إلى الافتراض بأن التطور اللغوي كان من خلال الإشارات الإيمائية وليس من خلال الصوت ، والافتراض الأول يشير إلى أنّ الأسلاف الأوائل لم يكونوا مهياً جيداً لتوليد العلامات الصوتية ، ولكنهم كانوا مكيفين لأداء حركات إرادية بالأيدي والأذرع والأقدام ... الخ . أما الافتراض الثاني هو أن الاتصال الصوتي يمكن اكتشافه ، بينما الإيماءات اليدوية الصامتة لا يمكن اكتشافها من قبل الفريسة . ويفترض (كورباليس) " أن الاتصال كان يدور حول تحديد موقع الفريسة وأن المعلومات التي تتعلق بالموقع تنقلها الإيماءة أو اتجاه النظر أسرع مما تنقله ضوضاء الصوت " (3) .

يضيف الباحث إلى ما طرح ، أنّ افتقار موجودات عالم البدائي إلى مسميات الأشياء تطلب وجود إيماءات تدل عليها لا تشترط بالضرورة تطابقها مع شكلها أو مظهرها المادي ، وأنّ ما جعل هذه الإيماءات ذات فاعلية تعبيرية وتواصلية هو دخول الجسد كوسيلة اتصال لتحقيق ذلك ، فمن خلال خارطة الجسد تنقل الأفكار والمعلومات للآخرين ، وقد قّم الطبيب (بول بروكا) ذلك ، إذ أشار إلى أنّ الخلايا العصبية تشكل إرهاباً للغة التي تتطلب رسماً لخريطة الاتصال من خلال الجسد والتي تحل إشكالية المرجع ، إذ من خلال الإشارة بإصبع اليد لتعين شيء ما لتحل إشكالية الدال والمدلول للغة الإيمائية ، لهذا يصبح الجسد الوسيلة الأصلية للاتصال (4) .

والإيماءات بشكل عام بما في ذلك الإيماءات العفوية هي ليست إيماءات مفرغة من معنى (مجردة) وإن كان بعضها لا يعني شيئاً محدداً ، فالنفس البشرية ، وفق رأيه ، ملحقة هي الأخرى بالجسد وليس العكس ، والجسد عبارة عن مجموعة من الخلايا المتنوعة ، تضبطها وتتحكم بها الخلايا العصبية ، غير أن الحركات العفوية (الإيماءات) تستعصي على الضبط ، ولا ينقصها سوى الكلمات لتعبر بصراحة عن الحقيقة التي يحاول الخطاب المعلن أن يخفيها باستمرار (5) . كما سنجد لدى المدرب والمصمم الفرنسي الإيمائي الصامت (ايتيان ديكر) في وضعه خارطة للتعبير الإيمائي لجسد الممثل الصامت ، فكل موضع معنى دلالي محدد ، كذلك

(1) ينظر : سرقيس ، إحسان : الأدب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات ، بابل ومصر الفرعونية ، (دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1988) ، ص 15 .

(*) مايكل كورباليس : أستاذ في علم النفس وعضو مركز أبحاث علم الإدراك في جامعة لوكلان ، لديه مؤلفات ثلاث (الفرد الأكثر اعتماداً على الجانب الواحد) ، (أصل العقل) ، (في نشأة اللغة : من اليد إلى الفم) .

(2) ينظر : كورباليس ، مايكل : مصدر سابق ، ص 30-33 .

(3) كورباليس ، مايكل : مصدر سابق ، ص 117 .

(4) ينظر : المصدر نفسه ، ص 118 .

(5) ينظر : ميسنجر ، جوزيف : المعاني الخفية لحركات الجسد ، ت : محمد حسين شمس الدين ، (دار الفراشة للطباعة ، بيروت ، 2006) ، ص 7 .

أوصلته تجاربه الإيمائية لتطوير الماييم الجسدي إلى اكتشاف الماييم الصوتي والذي وجد فيه ارتباط وثيق بين الصوت وإيماءة الجسد ، فكلاهما ينبعان من نفس المنبع .

بعد ذلك ، تطورت اللغة كإنجاز صوتي بينما عاشت الإيماءات في الرقص والتمثيل الصامت والطقوس وبعض أشكال الموسيقى مع بقائها محتفظة بأفعالها الترابطية التي يمكن ترتيبها في متتاليات مختلفة ، لقد تنامت الإيماءة من خلال غريزة المحاكاة وتوالدت وتنقلت بشكل فعال من خلال فن الرقص الذي يعد ضرباً من الحاجة والترويح ، الحاجة إلى التأثير والتعايش وتفرغ الطاقة يضاف إليها التربية الجسدية وخلق التناسق الحركي من خلال إيماءات راقصة في مناسبات اجتماعية أو رقصات حربية ، لتفريغ شحنات عدائية موجهة لعدو مفترض (1) .

يشير (تشيني) إلى أنّ رقصات الحرب لدى المجتمعات القبلية تكون في العادة ذات هدفين : الأول لكسب دعم الآلهة إلى الجانب المؤدي ، والثاني لإثارة المحاربين أنفسهم وخلق هياج قتالي يعبر عنه بإثارة أنماط من الأداء الإيمائي الذي يجمع بين الأغراض الدينية والدنيوية . ففي رقصة الحرب لقبائل (الفاجا) في شمال شرق الهند نجد المحاربين المؤدّين يبدعون الرقصة بالتحرك ذهاباً وإياباً ، ثم يسددون الضربات ويرمون الرماح إيمائياً ، وما أن يقتربوا من العدو المتخيل يقفزون ويهاجمون ، وبعد أن يجهزوا عليه يقومون بانتزاع قبضات من القش تمثل قطع رأسه ، في حين نجد في مسرحية (دياك) البدائية بقاء المحارب يقظاً بإيماءاته الدالة الحذرة رغم انشغاله بقلع شوكة من قدمه ، وأخيراً يكتشفه هذا العدو الذي يقوم بقتله وانتزاع رأسه إيمائياً (2) .

مع بدايات تطور الفكر الإنساني وتناميّه ، أخذ بتخصيص شخصيات محددة (الكهنة) لتصبح لهم مكانة مميزة تتمثل بالصلة التي تربطهم بالآلهة ، حتى ظهرت طائفة من الممثلين الكهان المدربين خصيصاً للرقص والأداء الإيمائي للقيام بالأعمال الدرامية التي توظف فيها اللغة الإيمائية والتي لا تخلو بدورها من نزعة المحاكاة (3) .

الإيماءة لدى الإنسان ، جزء أساسي من التواصل البشري القديم (فالإيماءة هي الإنسان) وتعدّ الصورة المتشكلة لما نفكر فيه ، فهي لا توضح مقاصدنا ونوايانا فحسب ، وإنما تصف مواقفنا كما تظهر للآخرين ، وانعكاساً لجذورنا ، ولثقافتنا ولموقعنا الوظيفي ، ولمشاعرنا أيضاً (4) .

يعرف علم الإيماءات بمعناه الواسع بأنه : علم يخص جميع القنوات غير اللفظية التي تصدر عن الجسم ، فالإيماءة هي حركة العين والنظرة ووضع الجسد وحركاته المختلفة والمسافة بين المتحدثين (المسافة المحيطة بالجسد وكيفية التصرف بها) ، نغمة الصوت وسرعته ، وحتى مدة الصمت .. ومهما يفعل الإنسان سواء تحرك أم لم يتحرك صمت أم لا ، فإن هناك دوماً إشارات تصدر عنه والتي تهدف لإيصال رسالة ما وليس هناك حركة عشوائية ، إذ أنّ كل حركة تدل على شيء ما (5) . لذا تُعرّف على أنها "حركة وضعيّة لها دلالتها ومعناها ، إذ إنّ حركة إصبع صغير تؤدي إلى معنى معين " (6) . كما تعرف بأنها إشارة موجزة ، عادة ما تكون عرفية وغير مباشرة إلى شخص أو حادث أو وضع أو مكان

(1) ينظر : تيري ، ولتر : الرقص في أمريكا ، ت : اورخان ميسر ، (دار اليقظة العربية للتأليف والنشر ، بيروت ، د . ت) ، ص 8-9 .

(2) ينظر : تشيني ، شلدون : المسرح في ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية ، ت : حنا عبود ، ج 1 ، (وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 1998) ، ص 35-36 .

(3) ينظر : المصدر نفسه ، ص 36-37 .

(4) ينظر : مجموعة من الباحثين : الدليل الشامل في التعبير والتواصل مع الآخرين ، (شعاع للنشر والعلوم ، دمشق ، 2006) ، ص 87-88 .

(5) ينظر : غريب ، منى : مصدر سابق ، ص 3 .

(6) البزاز ، عزام ، وآخر : أسس التصميم الفني ، (جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم الفني ، بغداد ، 1996) ، ص 37 .

(له دلالة أدبية أو تاريخية) يفترض أنه مألوف معروف ، ولكن أحياناً يكون غامضاً وغير معروف من جانب المشاهد (1) .

ويصفها (ميرلو بونتي) بأنها نظام لغوي يمثل سلوكاً اجتماعياً ناتجاً عن قدرة الجسد على الإحساس وعلاقته باللغة ، ويعّد الإيماء وسيلة تلاحم بالجسد مع الأشياء ومع العالم ، ليس بغرض محاكاتها وإنما لصياغتها صياغة جديدة (2) . وإثها – بحسب لانجر – " حركة تمثل جزءاً من سلوكنا الفعلي " (3) .

ويضيف الممثل الإيمائي (جان لوي بارو) " إنّ الإيماء وفنها هما فن الحياة ، وبواسطة الإيماء يمكن أن نبقى ما أمكن على ما هو حي ، ففن الحركة هو الفن المضاد للموت " (4) . والممثل الإيمائي (مارسيل مارسو) يرى في الإيماء ، " أنها جزء من لغة الجسد ، وهي حركة أو شكل حركي ذو معنى " (5) .

يطرح اللغوي (وليم سي ستوكوي) (*) قراءة (فونولوجية) للإيماء ، بوصف أن الإيماءات هي لغة إشارية ، واللغة تتكون من فونيمات (Phonemes) ، ومفرداتها فونيم ، والتي يعرّفها (كورباليس) بأنها أصغر وحدة في اللغة ، يمكن أن تحدث تغييراً في المعنى ، إذ يمكن تقسيم الإيماءات إلى نظام شبيه بنظام الفونيم في اللغة ، وأن هذه الفواصل (ساكن ومتحرك) الفونيمية تأتي متزامنة ، فالإيماءات تتألف عادة من ثلاثة أنواع من المكونات ، وليس من اثنين في اللغة المنطوقة ، أعطيت هذه المكونات أسماء خاصة هي (Tab للمكان) و (dez لشكل اليد) والـ (sig للحركة) . فمثلاً في الإيماءات البريطانية ، إيماءة (يعرف) عبارة عن لمس الجبهة بالسبابة والأصابع مغلقة . فهناك الـ (Tab هو الجبهة) و (dez هو السبابة الممتدة من القبضة المغلقة) والـ (sig هي حركة لمس الجبهة) ، وهذه العناصر تشكل (فينولوجيا) اللغة الإيمائية ، والجدير بالإشارة أن الفونيمات في لغة الإيماء تختلف أيضاً تبعاً للسياق الذي ترد فيه (6) .

كذلك أن العناصر التركيبية الموجودة في الكلام ، لها ما يناظرها في اللغات الإشارية ، وفقاً لمفهوم (تشومسكي) عن النحو العام الذي يطبق على جميع اللغات ، سواء كانت منطوقة أو إشارية ، إذ في اللغات الإشارية تأتي العلامات التركيبية ، وفي لغة الإشارة تأتي متزامنة مع بقية الرسالة (7) . إذ يمكن أن تشترك في صنع الإيماءة جملة إيماءات (أو حركات جسدية تشكل إيماءة مركبة) متزامنة لتحقيق المعنى ، كإيماءة (عدم الدراية) أو (لا أعرف) التي تتم من خلال رفع الكتف عالياً ، وإمالة الرأس جانباً مع رفع الحاجبين وإطباق الشفتين وتقويسهما إلى الأسفل ، مع فتح كفي اليدين أمام الجسد .

كذلك لا بد من الإشارة إلى أن الإيماءة التركيبية تعتمد على اتجاه تحرك الأيدي في الفراغ أو على ترتيب الإيماءات ، فاستخدام الفراغ مهم بصورة خاصة ويعتمد جزئياً على أسلوب قوي تستخدمه لغة الإشارة لتحديد الأشخاص أو الأشياء التي ستصبح موضوعاً للحديث . أما بالنسبة للإيماءة ومدى صلتها بالزمن ، فتمثل لغة الإيماء الأمريكية (الماضي والمستقبل) بخط تخيلي للزمن ، يجعل الماضي خلف المشير ، والحاضر إلى جانبه ، والمستقبل

(1) ينظر : فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، مصدر سابق ، ص 3 .

(2) ينظر : باربا ، أوجينو ، وآخرون : طاقة الممثل (مقالات في انثروبولوجيا المسرح) ، ت : سهير الجمل ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، 1998 ، ص 9 .

(3) كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، مصدر سابق ، ص 136 .

(4) كرومي ، عوني ، وآخون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، مصدر سابق ، ص 232 .

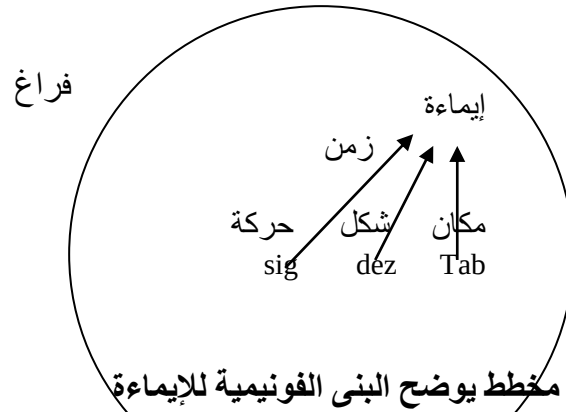
(5) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(*) وليم سي ، ستوكوي : لغوي ومدرس في جامعة (جالوديت) الأمريكية ، صاحب فرضية انتشرت في الستينات ترى أن الإيماءة تمتلك كل القدرة التعبيرية كلغة حقيقية .

(6) ينظر : كورباليس ، مايكل : في نشأة اللغة من اليد إلى نطق الفم ، مصدر سابق ، ص 135 – 139 .

(7) ينظر : المصدر نفسه ، ص 139 – 141 .

أمامه ، فالإيماء الدالة على أسس تتضمن إطباق الأصابع ومد الإبهام مع لمس الإبهام الخد أولاً ثم تحريك الإبهام مع خط الفك راجعة على الأذن .. الخ (1) . وعلى هذا الأساس ، يضع الباحث مخططاً توضيحياً يبين فيه بنى الإيماء الفونيمية ، يوضح فيه المسافة التراتبية للعناصر ، ومحدداً فيه المسافة الزمنية الفاصلة لإنشاء كل جزء من أجزاء الفونيم ، أي أن لإنشاء الإيماء زمناً محدداً ومقدراً ، وداخل في فراغ ، وهذه البنى تقع داخل الإطار الشكلي للإيماء .



عملت البنيوية والإرهاصات الممهدة لها إلى الإشارة لبنى الخطاب الجمالي في ذاته ، وبالتالي تشريح آليات اشتغالها كأثر فني دلالي ، متخذة من اللغة مدياتها أنموذجاً للتحليل النقدي ، ومن هذه النقطة تحديداً ينطلق الباحث في دراسته لبنية الإيماء بوصفها لغة جمالية (سوسيولوجية ثقافية) ، ذات كيان مستقل بذاته - وفي التمثيل الصامت بشكل خاص - علاوة على ذلك تتمتعها بخصائص جمالية ومعرفية تتجاوز النظرة الأحادية لها بوصفها مفردة (لغوية / أدائية) ، إذ وجد الباحث أن هناك الكثير من الطروحات النقدية المحدثّة والآراء الجمالية والنفسية التي تنطبق على مفهوم الإيماء واشتغالاتها كبنية دالة في الخطاب الجمالي (المسرح) ، لذا سيلجأ الباحث إلى استعراض أهم الطروحات النقدية التي تتلاءم واصطلاح (بنية الإيماء) ، وإلى المستوى الذي يسمح بدراستها لاحقاً كبنية ذات اشتغالات متعددة المعنى والدلالات .

من القواعد الأساسية لقراءة الإيماء ، إنها لا تؤخذ كحركة بمفردها وبمعزل عن شقيقاتها اللواتي تُبث معها في لحظة الأداء الحركي (داخل العرض المسرحي الصامت أو خارجه) ، بل إنها قائمة على علاقات متازرة لبناء المعنى وتوضيحه من خلال أجزاء مختلفة من الجسد ، لذلك يجب أن ننظر إلى الإيماء الجسدية بوصفها مجموعة بنائية واحدة ، كما في جلوس رجل على كرسي في حالة ملل ، يبتث جلوسه بصيغ إيمائية مختلفة تشير إلى الحالة الشعورية والذهنية لديه ومنها استدارة الرأس نحو باب الخروج وتدوير الإبهامين حول بعضهما أو لمسه المتكرر لذراع الكرسي بصورة متناوبة .. الخ (2) .

فالإيماء تستند بالأساس هنا - أي في القراءة الموضوعية - إلى ما يترشح من علاقات مع سابقتها أو حتى اللواحق منها لتعاد قراءتها من جديد مع تنامي الفعل الإيمائي ومع اختلاف مواقع بث الإيماءات جسدياً (الوجه وأجزاءه ، الذراع ، والأقدام ...) كما يود الباحث التأكيد هنا على أن الإيماء هي بنية بحد ذاتها مرتبطة بجملة علاقات ذات صلة وثيقة بدخيلة بائها أو مستخدمها سواء كان القصد منها شعورياً أم لا شعورياً ، كما ترتبط بعلاقات وثيقة أيضاً بالبنية

(1) ينظر : المصدر نفسه ، ص 143 .

(2) ينظر : أبو شنب ، رنا : لغة الجسد ، (دار العلم للطباعة ، بيروت ، 2007) ، ص 82-83 .

الاجتماعية والثقافية ، لتصبح الإيماء خاضعة قراءاتياً للارتباط الوثيق بالمحيط البيئي الأوسع ومتأثرة بالتحويلات المتعددة بين هذه البيئة الثقافية والأخرى (1) .

لكن الباحث يرى أن هناك خلطاً كبيراً بين فهم الإيماء كبنية دالة في حد ذاتها وبين فهمها كمفردة أدائية ، إذ وجد أنه من الضروري هنا أن يثبت ماهيتها الدلالية ، أي إنه سيحاول إثبات أن الإيماء بنية دالة وليست مفردة أدائية ، وذلك لوجود غموض كبير على المستوى المفاهيمي والماهوي والأدائي لبنية الإيماء ، لهذا سيقوم الباحث بدراسة بنيتها وبنوية ومن ثم دراستها بوصفها بنية دالة لها دلالات ضمن اشتغالها في فضاء العرض المسرحي الصامت .

أسهم انغلاق البنيوية في الفن على بنية الموضوعات وتحديد الموضوع الجمالي (المسرحي) أسهم في التركيز على البنى الداخلية وتحولاتها التي جعل منه كيانياً قائماً بذاته لا يفهم إلا من خلال كليته التي لا يمكن عزل عناصرها عن بعضها البعض لتقرأ قراءة جزئية (2) . هذا الطرح الأساس في البنيوية شدي من خلال أرضية نقدية أسهم فيها روافد عدة سيتم تناولها كلاً حسب طروحاته وآرائه النقدية التي أثرت على المنجز النقدي الجمالي عموماً والبنيوية خصوصاً ، ومن ثم سيتم التطرق إلى رؤيتهم ولطروحاتهم لمفهوم البنية (الإيماء) بعد ذلك .

1. **مدرسة (جنيف)** : فقد تبلورت في العقد الأول من القرن العشرين ، والمبدأ الأساس لها هو الرؤية الثنائية والمزدوجة للطواهر ، وهذه الثنائيات هي :

- أ. ثنائية اللغة والكلام .
 - ب. ثنائية الصوت والمعنى .
 - ج. ثنائية النموذج القياسي والسياقي .
 - د. ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور (3) .
- فقد كان قبل (سوسير) ، ينظر إلى الإشارة في الغالب على أنها تدل على الشيء لا أكثر ، أي أنها كانت صلة الوصل المهمة بين الشيء واسمه ، وقد غيّر (سوسير) هذه النظرة مستعيضاً بالافتراضات الآتية :
- أ. إنّ الإشارة علاقة بين الدال والمدلول ، التصور والصورة السمعية ، وليست بين الاسم والمسمى .
 - ب. إنّ الإشارة علامة اعتباطية وليست طبيعة ، إذ لو كانت كذلك لما كانت هناك لغات متعددة .
 - ج. إنّ الإشارة اجتماعية وليست فردية .
 - د. إنّ الإشارة ذات طبيعة خطية : تكسب معناها من النظام الذي تندرج فيه (4) .
- لذلك ، فقد بحث (سوسير) في القانون الذي يحكم حركة العلاقة بين الدال والمدلول أو المرجع ، لأنه يرى أن اللغة ما هي إلا جزء من علم العلامات الدالة . وبذلك ، فقد كانت العلامة (الإيماء) قبل (سوسير) ما هي إلا وسيلة إيضاح لترسيخ فهم العلاقة بين الاسم والمسمى أو الشيء واسمه ، أي أن وظيفتها تعريفية عرفية ، فيما بعد

(1) ينظر : شحرور ، ليلي : أسرار لغة الجسد ، خفايا إشارات التآلف أو التنافر بين الناس ، (الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، 2008) ، ص 28 .

(2) ينظر : دي سوسير ، فرديناد : علم اللغة العام ، ت : يوسف غريب ، (دار آفاق عربية ، بغداد ، 1986) ، ص 13 .

(3) ينظر : فضل ، صلاح : البنائية في النقد الأدبي ، (دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989) ، ص 177-184 .

(4) ينظر : إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، مصدر سابق ، ص 44 .

أصبحت علاقة ضرورية اعتباطية تجمع الوجهين الدال والمدلول ، فتحررت بذلك من قسرية الاستخدام الأحادي الاشتغال ، كما أصبح لها بعد اجتماعي يمكنها من الاشتغال على مديات ثقافية أوسع وفقاً للسياق (*) الذي ترد فيه ، أي أصبح لها طابع وظيفي متعدد المعاني يقرأ قراءة واحدة في مختلف الثقافات في الغالب ، وهذا الاستخدام هو ما تركزت حوله طروحات الشكلايين .

إذن فقد عملت طروحات (سوسير) على تحرير العلامة (الإيماءة) من قسرية الاستخدام الأحادي وتفعيل وظائفها الدلالية والجمالية في العمل الفني (المسرحي) ؛ فأصبح لها استقلال مفاهيمي يختلف عما هو فيه الواقع المادي والاجتماعي ، أي أصبحت بنية دالة ، فعلى سبيل المثال إيماءة الخوف والارتعاد تقرأ خارج سياق العرض المسرحي على شكل تجسيد أدائي ذو معنى مباشر يجعل منها إيماءة تشخيصية لنقل حالة الخوف . لكن دخولها إلى سياق العرض منحها أنماطاً أدائية مختلفة كالتحريف بسبب قمع السلطة (وهنا نجد اشتغالات البعد السياسي والاجتماعي فعالاً بشكل واضح) ، مما يجعلها ذات تشكلات أدائية تختلف عما هي في الواقع (أي اتخذت دلالة وجدانية جديدة) ، وبالتالي فهي ذات معاني متعددة ، إذ يسمح هذا التحريف بتوليد كم من المعاني الدلالية يفك شفراتها المشاهد ، فهي لم تعد مفردة أدائية ، بل بنية دلالية تلتمح مع بقية البنى لإكمال فكرة العرض ، وترتبط حوارياً مع مختلف المستويات الأدائية لدى المستقبل . إنَّ هذا التصور لفاعلية اشتغال الإيماءة ضمن خطاب العرض يجعلها بنية تتناسب طردياً مع تنامي المعاني والاستجابات ، دون أن يشتمل هذا التعدد الفهم ، إذ إنَّ الوظيفة السياقية للخطاب تتمثل في قمع تعدد المعاني وتقليص مديات التأويل إلى أقل حد ممكن ، لهذا يقلص السياق مديات سوء الفهم حول المحتوى التعبيري وينجح في التغلب على مصاعب عدم إمكانية نقل التجربة ، على الرغم من أن نبرات الصوت والإيماءات أصعب على التأويل لأن شفراتها أكثر مرونة ويسهل إخفاؤها وحجبها (1) ، لكن لا يمكن إجبار المشاهد على امتلاك الدلالة الحرفية لكل إيماءة ما دام هناك ما يوضح جميع المعاني المقترحة معنى يظهر مقتعاً يتلاءم مع السياق ، إذ أن قوة النص أو العرض تكمن في التنظيم السياقي له (2) .

2. شروحات وطروحات الشكلاية الروسية (*) التي تبلورت بعد عام (1915) ، إذ عدت إحدى مرجعيات البنيوية نظراً ل طرحها مفهوم الأدبية (البيوطيقا) ، وهي الصفة التي تجعل من الأثر عملاً أدبياً ، ومفهوم الشكل ، إذ أنَّ الخطاب الجمالي يتفرد عما سواه ببروز شكله ، فأفصحوا بذلك عن رغبتهم في خلق خطاب جمالي انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية (3) .

غرض الفن لدى الشكلايين هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تُعرف . تقنيتهم في ذلك نزع ألفة الأشياء وجعلها عصرية الإدراك ، لأن هذا الأخير هو غاية جمالية في حد ذاته ؛ لهذا لا بد من توسيع مدياته ؛ فانصب شغلهم الشاغل على تحديد نماذج تصويرية وفرضيات تفسر الكيفية التي تنتج بها الوسائل الأدبية (الإيماءة هنا) تأثيرات جمالية ، والكيفية التي يتميز بها العمل الأدبي عن غير الأدبي ، وقد أدى ذلك إلى التركيز على التقنية ، فعدوا

(*) **السياق** : هو مجرى الكلام وأسلوبه ، وسياق الحديث أو الحوادث مجراها ، تسلسلها وارتباطها ببعضها فإن جاءت الحادثة متفقة مع الظروف المحيطة بها كانت واقعة في سياقها .

للمزيد ينظر : العيلاني ، عبد الله : الصحاح في اللغة والعلوم ، مصدر سابق ، ص 201 .

(1) ينظر : ريكو ، بول : نظرية التأويل ، الخطاب وفنائض المعنى ، ت : سعيد الغانمي ، (المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2003) ، ص 45-46 .

(2) ينظر : ايكو ، اميرتو : الأثر المفتوح ، ت : عبد الرحمن بو علي ، (دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، 2001) ، ص 166 .

(*) **الشكلاية** : الاهتمام بالشكل أي في المظاهر التركيبية للعمل الفني ، وترى الشكلاية أن الأدب مجال متميز بشكله لا بجماعيته أو أفكاره .

للمزيد ينظر : عناني ، محمد : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط 1 ، (مكتب لبنان ، القاهرة ، 1994) ، ص 68 .

(3) ينظر : إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 10 .

الأدب استخداماً خاصاً للغة يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية المتداولة ، إذ إنه يشوهدا ويحرفها جمالياً ، فاللغة العملية ذات طابع اتصالي ، فيما تكون اللغة الأدبية أداة تجعلنا نرى الأشياء بطريقة مختلفة ، وإنّ هذا التعريب والتشويه يعمل على تأجيل المعنى وشد الانتباه ، والتوقف عن الانقياد لآلية الإدراك المعتاد أو التقليدي (1) .

إذن فالطروحات أعلاه تلتقي مع ما طرحه (سوسير) ، من حيث أن الإيماءة في العرض المسرحي ذات طابع وظيفي تستخدم استخداماً خاصاً لتثير إحساساً بالموجودات كما هو مفترض أن تكون أو تدرك وليس كما هو متعارف عليها في الواقع المعاش . ويتم لها ذلك من خلال اللعب المرن بتشكيلها الأدائي الذي يتطلب مستوى إدراكياً متقدماً من المشاهد لفهم إرسالياتها الجمالية المعبرة ، وإنّ هذا التشكل الأدائي يعمل على زيادة حدة الأثر الدلالي والجمالي ، كما يكسر التبعية المألوفة لبنية الإيماءة بمهمة الإيصال والإفصاح وإحلال الوظيفية المعرفية والجمالية في حد ذاتها محل سابقتها ، فاللغة الجمالية (الإيماءة في التمثيل الصامت) لا تصبح مجرد وسيلة لتوصيل المعنى ، ولا تقف عند ما ترمز أو تحيل إليه ، بل تكون شيئاً له وجوده المستقل ، مصدراً للمتعة لاتصافها بمرونة التناسق لا مجرد دلالة جامدة ، لذا فالنتيجة تكمن بالطريقة التي تستخدم بها وعلى نحو تقدم به المؤلف في سياق جديد وغير متوقع فيبدو غريباً أو غير مألوف (2) .

وفي إطار الحديث عن الاستخدام الخاص لبنى العمل الفني بشكل عام ، وما يخصنا هنا الإيماءات المسرحية . نجد أن هذا الاستخدام قد تجسد في أحد أعمال (مارسيل مارسو) الصامتة ، إذ وظف إيماءاته وعلى نحو غير مطابق لأنماط تشكيلها في الواقع عبر تحريفها جزئياً في أدائه لدور مواطن لديه أوراق رسمية ، يراجع دائرة حكومية تتألف من عدة طوابق ، إذ قام بتقديم الأوراق إلى الموظفين ، والتعامل معهم ، ومن ثم الصعود والنزول ذهاباً وإياباً ، وهو لم يتحرك عن مكانه ، إذ أدى ذلك تحت بقعة إضاءة ثابتة محددة على المسرح ، وفي أدائه الإيمائي وظف إيماءات جسده توظيفاً يخترق الوجود المادي والمكاني للجسد ، كما يخرق أفاق توقع المشاهدين ، وبالتالي يشد الانتباه ويزيد فاعلية الإدراك ومداه ، وقد أعانه في ذلك قابلية الإيماءة في التحول والتنظيم والتكثيف ، وتجاوز العلاقة الضيقة التي تربطها بالمدلول .

استقى الشكلانيون مفهومي من الألسنية السويسرية هما عشوائية العلامة في علاقتها مع ما تشير إليه ، واختلاف العلامة الذي يساعد على إقامة العلاقة المعقولة بين الرموز في النتائج الجمالي (3) . شأنهم شأن (سوسير) ، عملوا على تحرير العلامة (الإيماءة) من الارتباط القسري بالمدلول ، وفعلوا كذلك من قيمة اشتغالها ضمن سياق العمل الفني من خلال مقولة الاختلاف التي تساعد على ولادة علاقات ومعان جديد .

3. جمعت (بنوية براغ) بين أرث (سوسير) في تحليله للسلوك الإنساني والاتصالي وتحديده للعلامة بأنها ارتباط الدال بالمدلول . مع آراء الشكلانيين أعلاه ومحاولة تطبيقها على الخطاب الجمالي لتقدم وحدة بنوية جديدة تجمع بين الشكل والوظيفة (4) . لذا " فقد نظرت إلى العمل الفني بوصفه مجموعة من العلاقات الشكلية (Formal Relations) " (5) . كما يتمثل مفهوم البنية عند مدرسة (براغ) في كيانه متميزين هما :

أ. المنظومة الشاملة للعمل الأدبي بصفته بنية ذات طابع هرمي الترتيب . أي أن هناك عناصر سائدة تسيطر على العناصر المساعدة .

(1) ينظر : الكومي ، محمد شبل : مصدر سابق ، ص 154-158 .

(2) ينظر : عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص 70 .

(3) ينظر : عوض ، يوسف نور : نظرية النقد الأدبي الحديث ، (دار الأمين للتوزيع والنشر ، بغداد ، 1994) ، ص 16 .

(4) ينظر : كير ، إيلام : مصدر سابق ، ص 13 .

(5) عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص 71 .

ب. لا يكتمل المعنى إلا من خلال إحالته إلى الشفرة اللغوية الجمالية لكل الناطقين به ، فهي التي تمكن من الإحاطة به واستيعابه ، لذا فإن أي عمل أدبي ما هو إلا إخراج لشفرة جمالية بطريقة مميزة وبمعايير فنية ما ، دون قطع الصلة مع منظومة القيم السائدة في مرحلة ما من مراحل التطور التاريخي لمجتمع ما ⁽¹⁾ .

تري (مدرسة براغ) أن الشفرات الثقافية يصعب التمييز بينها إلا من خلال الوظيفة التي تؤديها ، فلا يمكن فهم العمل الفني إلا إذا فحصنا أداء الشفرات لوظائفها . وهذا يقود بالضرورة إلى ما يسمى بـ (العلامة) (Sign) والتي تمثل لديهم عنصراً من عناصر الشفرة ، والتي رُتبت بدورها إلى نظام رمزي يتفق عليه طرفا الاتصال للدلالة على الأشياء والمعاني ، ضمن ثقافة ما لمجتمع من المجتمعات ، وكل عنصر من عناصرها يسمى علامة ، ومن ثمّ يمكن اعتبار كل جزء من أجزاء العمل الفني علامة ، وهي علامة لها وجود ودلالة في ذاتها ، ولها كذلك وجود خارج ذاتها (التداول الاجتماعي) ، بمعنى الإشارة إلى معنى أو مغزى ، ومن ثمّ كل علامة فنية لها نوعان من الوجود ، الأول وجودها الذهني المشترك اجتماعياً ، والثاني وجودها المادي المتجسد في العمل الفني ⁽²⁾ .

يصبح العرض المسرحي الإيمائي ، على وفق ذلك ، ما هو إلا مجموعة من العلامات الإيمائية التي تتميز بسيادة شكلها المتأزر كبنية دالة تحوي بدورها على علامات سائدة أو متمركزة تعمل بشكل فعال على إنتاج المعنى بالتأزر مع بقية العلامات الأخرى . وبالإحالة إلى الشفرة المجتمعة التي تساعد في فهم معنى الإيماءة وإيضاح غموضها . وهذا يشير إلى أن بنية الإيماءة كدلالة داخل العمل الفني تختلف بالضرورة عن وجودها في الواقع الاجتماعي مع الإبقاء على الرابط المشترك بينهما إلا وهو الوجود الذهني الذي يعين على قراءتها عندما تتحول إلى وجود (مادي / فني) فتصبح لها وظيفة أخرى تتجاوز حدود الاتصال ، لتمتد إلى مديات الإدراك والحدس والتأويل فأيماءة الصلاة المتعارف عليها اجتماعياً لا شعورياً بوصفها نوع من الطاعة الإلهية حينما تدخل بعض العروض المسرحية المناهضة للسلطة تتحول إلى نوعاً من الخنوع والتحايل إلى سلطة أخرى لا تدل على الآلة بالضرورة ، إذ تتغير وظيفتها هنا بوصفها بنية دالة ، كما تتغير أنماط شكلها الأدائي في التعبير كأن يبالغ فيها أو يتم فيها تكرارها أو الزيادة عليها .

4. علم اللغة الحديث : إذ يرى " أنّ اللغة ليست التعبير والقول ، بل هي البنية التي تتحكم في التعبير وتضفي عليه نماذجها ، وعلى هذا النحو تعمل اللغة على زج نفسها في ترتيب وظائف الحوار والعلائق والأنظمة والأعراف " ⁽³⁾ .

إذن أسهمت الاتجاهات النقدية في إرساء أساس المنهج البنيوي في النقد والأدب الحديث ، أما البنية بوصفها منهجاً نقدياً فيمكن تعريفها بأنها كل مكون من مظاهر متماسكة يتوقف كل منها على الآخر ولا يمكن أن يكون هذا الكل على ما هو عليه إلا بفضل علاقته بالظواهر الأخرى ⁽⁴⁾ . أما الاتجاه العام لها فهو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر المجتمعة لا منفصلة ، وتفسر لنا علاقاتها بعضها ببعض ⁽⁵⁾ . وقد أكد البنائيون على عدم إمكانية الفصل بين فعل الإدراك وبين موضوعه وكذلك الوسيط بينهما ⁽⁶⁾ (البنى الجمالية) . كما ذهبوا

(1) ينظر : الكومي ، محمد شبل : مصدر سابق ، ص 173 .

(2) ينظر : عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص 82-83 .

(3) إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 50 .

(4) ينظر : نادي ، بول هير : ما هو النقد ، (دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1989) ، ص 85 .

(5) ينظر : الكومي ، محمد شبل : مصدر سابق ، ص 246 .

(6) ينظر : الرويلي ، ميجان ، وآخر : مصدر سابق ، ص 33 .

إلى أن بنية اللغة الجمالية الموظفة هي التي تبرز الواقع عوضاً عن واقع مبدع الخطاب الجمالي فالمعنى ولید لعمليات الأضداد التي تحويها اللغة ، أي من النظام اللغوي الذي يحكمها (1) .

إذا رحلنا طروحات النبوية على العمل الإيماني المسرحي ، نجد التركيز ينصب بالدرجة الأساس على العلاقة التي تقيمها الإيماءات مع بعضها ضمن خطاب العرض ، لذا فإن كلية العرض هي الأهم والأولى بالبحث ، إذ ليس للإيماءة الواحدة قيمة أو معنى ، إذا تم قطع العلامات ، فسيتحول العرض إلى فوضى إيماءات عشوائية دون محور ماسك يجمعها . وأن هذا الترابط الكلي يعمل على دمج فعل المدرك ألقراءاتي مع مادة إدراكه ودفعه داخل بنى العرض ، ليتابع الكيفية التي تُقيم وتُقدم من خلالها عالماً جديداً يُنتج المعنى بفعل عملية القراءة للأضداد التي يطرحها النظام اللغوي أو الفضاء الثقافي الذي يجمعها في الواقع المادي حينما تسمو في عالم العرض ، لتكسر قوالب المعنى الأحادي وتوطد الصلة بين القوى المعرفية للمتلقي وبين القضايا الجمالية والوجودية التي يطرحها العرض . يظهر ذلك حينما يقوم الممثل بأداء سلسلة إيماءات تفصح عن ممارسة مهنة الرسم مثلاً ، ثم يقوم بتوظيف هذه الإيماءات ذاتها مع تحريفها تحريفاً نسبياً ليمارس مهنة أخرى مضادة أو مختلفة عن المهنة الأولى كالنجارة مثلاً ، ثم يتحول إلى شخص يهتف عبر إيماءات اليد ، وهكذا نجد أن التوظيف السياقي هو الذي يؤسس علاقات تدفع المشاهد إلى التركيز على كلية العرض من خلال فعل إدراكي ليكتشف المعنى الجديد من خلال تضادات وإيقاعات سياق العرض ذاته .

ما يدفع الباحث إلى عدّ الإيماءة بنية دلالية لها طبيعة العلامة أو الإشارة من حيث ارتباطها بالمدلول هو طروحات (كولر) في أن الظواهر الاجتماعية والثقافية لا يمكن عنها مجرد موضوعات أو أحداث مادية ، بل هي أحداث ذات معنى وبالتالي هي إشارات أولاً وثانياً ، إن هذه الظواهر ليست جواهر أو ماهيات قائمة في ذاتها ، بل إنها محكومة بشبكة من العلاقات الداخلية والخارجية التي تجعل من المعنى أمراً ممكناً (2) .

لما كانت مختلف المظاهر الإنسانية والثقافية ما هي إلا إشارات ذات علائق داخلية وخارجية تجعل من المعنى أمراً ممكن التجسيد ، فقد أصبحت علاقتها - أي الإشارة - بمدلولها في غاية الأهمية ، إذ تتسم العلامة بالعشوائية والاعتباطية على المستوى الطبيعي لكنها على العكس من ذلك على المستوى الثقافي المؤسساتي ، فتحكمها قوانين بنيتها لتعطيها خصائصها الدلالية ، فالدلالة تتوالد من علاقات الإشارات مع بعضها البعض . كما أنها تؤدي وظيفتها باختلافها عن بقية الإشارات (3) ، كما هو واضح في إيماءة الإشارة إلى الزمن الماضي ، إذ يتم ذلك برفع اليد إلى جانب الوجه وسحبها إلى الخلف والعكس ، إذا أريد الإشارة إيمائياً عن المستقبل الآن ، إذ لا توجد علاقة بين أصابع اليد وعدد السنين الماضية أو الآتية لكن يصبح ممكناً ، فيما يتدخل الغرض المؤسساتي الذي يضيف عليها وفقاً لقوانين متفق عليها خصائص دلالية يزداد تأكيدها عبر العلاقات التي تقيمها مع الإيماءات الأخرى ضمن المشهد أو العرض ذاته . فتصبح بذلك دلالة الإيماءة مرتبطة بها ذلك إنها بنية دالة وليست مفردة عشوائية أو اعتباطية الارتباط .

يرى (بياجييه) أنه من الممكن ملاحظة البنية في نسق (*) الكليات التي تشمل الأفكار الرئيسية الآتية :

1. فكرة الكلية أو الشمول .

(1) ينظر : سلدن ، رامن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ت : سعيد الغانمي ، (ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 1996) ، ص 105 .

(2) ينظر : إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 41 .

(3) ينظر : الرويلي ، ميجان ، وآخر : مصدر سابق ، ص 34 .

(*) النسق : التنظيم أو التناسق ، خاصية تتوفر في الوحدات العضوية ، إذ الأجزاء في تعاون والوظائف في تآزر . للمزيد ينظر : إبراهيم ، أحمد نعمة : الاتجاهات الفكرية في الأدب الحديث ، (دار التقدم للنشر ، دمشق ، 1989) ، ص 563 .

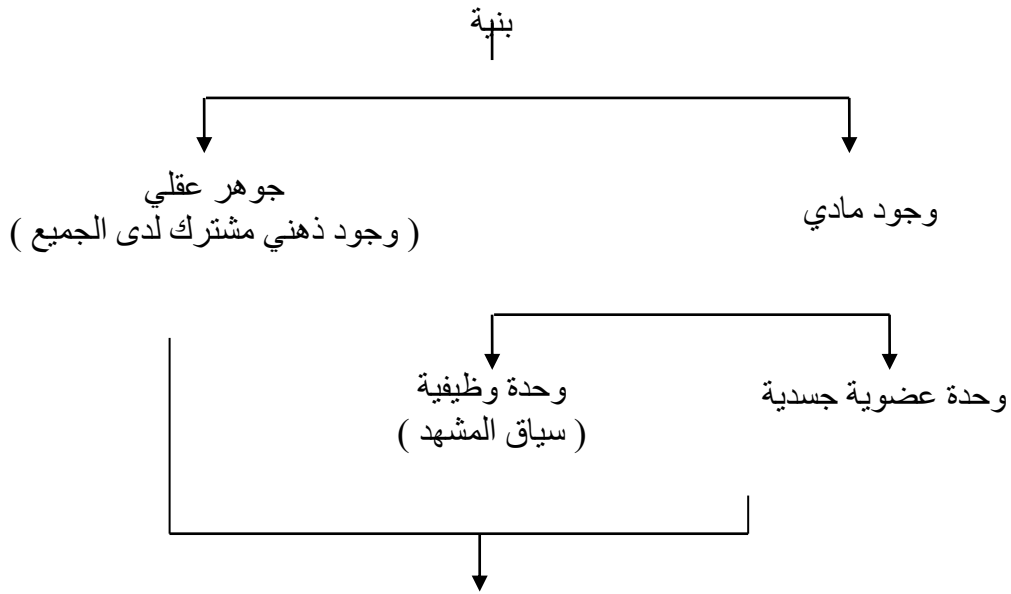
2. فكرة التحول .

3. فكرة الانتظام الداخلي .

تعني فكرة الكلية مجمل التناسق الداخلي ، إذ يؤشر انتظام الكليات كياناً كاملاً بنفسه بعيداً عن التجمع البسيط ، كما يمكن أن تكون عناصر مستقلة بدون ترابط الأجزاء المكونة لها (1) ، مثال ذلك ، إيماءة الجودة المتمثلة برفع إصبع الإبهام إلى الأعلى ، إذ تكون عنصراً مستقلاً بذاته (مفردة) ، ويمكن لها أن تتراكب في سياق مع إيماءات أخرى لتعطي معنى آخر مغايراً للسابق (موافقة الرأي ، التهديد ... الخ) .

تستخدم البنية استخداماً آخر يقوم على اتجاهين ، الأول عقلي على اعتبار أنها مجموعة مكونة من عناصر ذهنية تقدم تصوراً محدداً عن الواقع ، والثاني ، واقعي يطلق على مجموعة من العلاقات القائمة بين الأشياء في الواقع نفسه (2) . فتبدو البنية قريبة من بنية (براغ) التي تعد لها وجوداً ذهنياً اجتماعياً مشتركاً ووجود (مادي / فني) ، فتصبح للإيماءة كبنية دالة ، وجود ذهني اجتماعي مؤسستاتي . ووجود مادي مكاني ينقسم بدور إلى مكان عضوي ، إذ يقتصر على الجزء المؤدي من الجسد والحيز الوظيفي ضمن خارطة سياق عرضه ، وبين هذه المنظومة كلها والمشهد في وقت واحد .

ويمكن للباحث إجراء المخطط الآتي لتوضيح ماهية بنية الإيماءة وفقاً لقراءته لطروحات البنيوية وسابقتها .



يرى (بارت) أن بنية الأدب هي بنية دلالية حيث أن الخطأ النظر إليها بوصفها مجرد مخطط ، وذلك لأن لكل شيء في النص له دلالة ، أي لتأويل جمعية ، إذن فهو غير مغلق ، إذ يسمح بالذهاب والإياب من خلاله كما أنه قابل للتحرك . منفتح بشفراته على تعدد المعان ، لذا فالعمل الجمالي ما هو إلا نقطة التقاء للعديد من المركبات الدلالية التي ينتج عن تأويلها التعدد في المعاني ، وإن العمل الفني يجد تعريفه من خلال هذا التعدد تحديداً ، فهناك إذن ديناميكية ذات بنية سياقها المعنوي عند قراءته (3) . لذا فقد ركز (بارت) على أن السياق المعنوي ولغته

(1) ينظر : هوكز ، ترانس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، (دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 ، ص 13 .

(2) ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية ، (دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985) ، ص 52.

(3) ينظر : جوف ، فانسان : الأدب عند رولان بارت ، ت : عبد الرحمن بو علي ، (ط 1 ، دار الحوار للطباعة والنشر ، دمشق ، 2004) ، ص 59 .

، إذ يعدها الأخيرة بنية ، فأعطى بهذا الأولوية إلى البنية على حساب المضمون ، بوصف أن الأثر لغة ذو بنية خاصة (1) .

وعلى وفق طروحات (بارت) ، تصبح بنية العمل المسرحي الإيمائي هي بنية متحركة لا تنطبق عليها جمود القراءات التقليدية لمفهوم البنية الواقعة خارج السياقات الجمالية ، وذلك لأنها بنية دالة على مرجع معين والذي يمنحها تعدداً في إنتاج المعنى . إنَّ هذا الانفتاح يمنحها مفهوماً ذاتياً يتجسد في التكامل والتحول المرن في انتظام ، والذي يجعلها مخالفة بالنتيجة لوجودها خارج سياق العرض ، فالعبرة كما يرى الشكلاونيون في الاستخدام الخاص لها ، وفي البعد الوظيفي عند مدرسة (براغ) ، وفي البعد الدلالي عند (بارت) ، وكذلك فقد أكد (بارت) على أن لغة العمل الفني هي بنية ، فإيماءات العرض هي بنية دلالية ، حتى الأثر الجمالي له ، هو أثر لبنية فاعلة إيجابية متحركة . ولما كانت بنية الإيماءة بهذا الثراء فقد أصبح لها فعل تعبيري (Locutionary) أي أنها تقول شيئاً ، وفعل تمريري (Illocutionary) أي أنها تفعل شيئاً ، وفعل تأثيري (Perlocutionary) ، أي يترتب على قولها وفعلها نتيجة أو آثار (2) .

لذا أعطى (جاكوبسن) مخططاً للعلامة (الإيماءة) ذا وظائف ستة يتطابق الباث مع الوظيفة الانفعالية ، والمشاهد مع الوظيفة الاقناعية والرسالة مع الوظيفة الشعرية ، بينما تشير الشفرة إلى الوظيفة اللغوية الشارحة ، وقناة الاتصال والسياق ، هما حاملتا الوظائفيتين التعاطفية والمرجعية للعلامة (الإيماءة) (3) . فعلى سبيل المثال يجلس ثلاثة أشخاص على أريكة واحدة ، فإذا ما صلب أحدهما قدميه صوب شخص آخر أبدى له إيماءة القبول أو الاهتمام أو العاطفة ، ولذا أصبح الشخص الآخر مهتماً كذلك ، فإنه يصلب قدميه صوب الشخص الأول ، فيما يشكل في النتيجة حوارية مقفلة تقصي الشخص الثالث (4) . في هذه الحالة تعمل إيماءة تصلب الركبتين كفعل تعبيري ، بينما يصبح معنى العاطفة والقبول فعلاً تمريرياً لمعانٍ أكبر ، الارتباط الاجتماعي مثلاً ، المشاركة في العمل وما إلى ذلك ، فيما تعمل إيماءة تصلب ركبتَي الشخص الثاني كردة فعل تأثيري على الإيماءة المرسلة إليه ، إذ يبادر بإرسال الإيماءات ذاتها مع التأكيد على خطابها ، كما يتضح الفعل التأثيري على وضعية الشخص الثالث الذي أصبح معزولاً وكأنه غير مرغوب فيه ، وما يترتب على ذلك من أثر نفسي عليه . كما يتخذ الشخص الأول دور باث للإيماءة وفقاً لـ (جاكوبسن) الذي ينقل بدوره الوظيفة الانفعالية للإيماءة ، فيما يصبح الشخص الثاني هو الطرف الذي عليه أن يتحمل الوظيفة الاقناعية ، أما محتوى الإيماءة فهو ذو وظيفة شعرية ، في حين تعمل بنية الإيماءة ذاتها بوصفها وظيفة لغوية شارحة إلى جانب وظائف أخرى يحددها السياق . فيما تصبح المسافة بين الشخصين الجالسين وهما اللذان يحملان الوظائفيتين التعاطفية والمرجعية ، وفي صدد هذا الحديث يتطرق (إيلام كير) إلى أنماط من المسافات المتحكممة في فهم معنى بنية الإيماءة وهي المسافة الحميمية (Intimacy) ، والمسافة الشخصية (Personality) ، والاجتماعية (Sociality) ، والمسافة العلنية (Publicans) (5) .

يستنتج مما سبق تلازم الإيماءة ببنية العمل الفني كله ، إذ لا يمكن أن تفهم إلا من خلال موقف كلي (العرض الذي يحتويها) ، وبالتالي يفهم المعنى ويدرك على أنه صورة كلية غير معزولة عن سياق الإيماءة ومرجعها ، أي أنها مثل الإشارة التي قال بها (سوسير) لا تعني أي

(1) ينظر : حجازي ، سمير سعيد : النقد الأدبي المعاصر ، (ط 3 ، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1996) ، ص 104 .

(2) ينظر : ريكو ، بول : مصدر سابق ، ص 41 .

(3) ينظر : المصدر نفسه ، ص 43 .

(4) ينظر : بيز ، الن : لغة الجسد ، كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم ، مصدر سابق ، ص 130 .

(5) ينظر : كير إيلام : مصدر سابق ، ص 102 ؛ شحرور ، ليلي : أسرار لغة الجسد ، مصدر سابق ، ص 241 ؛ أبو شنب ، رنا : لغة الجسد ، مصدر سابق ، ص 118 .

شيء إذا أخذت بمفردها ، وإن قوة التعبير والتأثير تُستمد من موضعها داخل نظام تتزامن فيه مع إيماءات أو إشارات أخرى (1) .

علاوة عن ذلك ، فإن للإيماءة بعددين قابلين للتقسيم هما :

1. بعد دلالي ، قد يكون جمالياً ، نفسياً ، وظيفياً ، معرفياً ... الخ .
 2. بعد جسماني ، أي الشكل الخارجي الذي يؤطرها ، إذ قد تقتصر على حركة اليد ، الوجه ، القدم ... الخ (2) ، وقد تشملهما معاً ، ولهذه الإيماءة طاقة تعبيرية تميزها عن باقي فنون الحركة الأخرى ، مما يجعلها من أهم المرئيات داخل بنية العرض (3) .
- وفي مقابل ذلك ، يفترض الباحث ضرورة التماسك بين هذين البعدين ذلك أنها معنية بالأساس بدراسة العلاقة بينهما والمعنى الناتج عن تلاصقهما معاً في خطاب العرض ، لتضيف على اشتغالهما طابع الكلية والتحول والشمول، وإن استمرار الشق الثاني (الجسماني) بالتتابع الحركي وتوليد إيماءات يمنحها طابع المرونة والتعديل الذاتي ، والتوافق مع السياق .. الخ ، ومن ثم التماسك الجمالي الذي يحتاج إلى مبررات لتنظيمه الداخلي والخارجي معاً . إنها تتجاوز مديات الأشياء ، وإدراكها الحسي البحت ، وتتطلب قوى معرفية عدة ، لكي تتم عملية ربط وفهم وتأويل وإنتاج صورة كلية لها .

يمكن عدّ تلازم بعدي الإيماءة سبباً رئيساً وراء فهم (ميرلوبونتي) لأفعال البدن من خلال الإيماءات المحسوسة التي تعبّر عن معنى مبطن فيها ، ومن ثمّ عدت الأعمال الفنية إرسالية جمالية تخاطب قوى الإدراك الحسي لدى المشاهد من خلال إيماءات تجسد أفكاراً ومعاني ، إذ يقول " إن إدراكي الحسي ليس محصلة مجموعة من معطيات بصرية ولمسية وسمعية فأنا أدرك مجمل وجودي كله دون تقسيم للموضوع ، أدرك بنية فريدة للشيء ، أي أسلوباً للوجود يخاطب كل جوارحي في وقت واحد " (4) .

لذا فإنّ المعنى يتجاوز أطر المحسوس في فعل الإدراك ليمتد إلى دلالة المشاعر والعاطفة التي تكون معطاة في المحسوس ومن خلاله ، أما قراءة الإيماءة ومن قبل إنشائها ، فيرى الباحث أنها تعتمد على (الذاكرة الحسية والانفعالية والعاطفية) أيضاً إذ تساعد هذه القوى المشاهد على إدراك ماهية الإيماءة داخل سياقها الحقيقي الذي توالدت فيه بوصفها مؤشرات دالة ، مفرغة من الأهواء والاعتباطية ، وبالتالي خلق وإعطاء استجابة ملائمة ومعادلة لكلية الإيماءة ذاتها ، يدخل فيها عنصرا (الخبرة والتذكر) كعوامل مساعدة في ذلك ، كما أن للآلية التي تتشكل بها الإيماءة (شكلها العضوي) دوراً هاماً في خلق فضاء بيئي جمالي افتراضي قائم على القوى الإدراكية سواء ما كان منها بصرياً أم تخيلياً ، وأن أي اخفاقة في هذا الخلق يؤدي حتماً إلى انهيار التجربة المسرحية برمتها ، ذلك أن العرض وإن كان قائماً على جملة معطيات مادية وتجسيدات حركية ، إلا أنه بالمقابل يقوم على الفعل ألّقاءاتي للمتلقّي والذي يجمع سلسلة الإيماءات ليوحدها في إطار واحد يعزز المعنى .

ويجد الباحث هنا ضرورة التأكيد على تواجد دافع شعوري لدى المشاهد في تعاطي الإيماءات فلا يمكن للمشاهد الذي اعتاد على ارتياد العروض التجارية على سبيل المثال قراءة وتذوق عروض فن التمثيل الجاد ، إذ أنه ينشد الترفيه الحسي في الحالة الأولى ، أما الحالة الثانية ، فأنه وإن وجد عنصر الترفيه فهو لا يخاطب قوى الحس فقط ، بل العقل والوجدان ، بل الحس أيضاً ، لكي يعبر عن فلسفة العمل والفكرة المتمركزة فيها .

(1) ينظر : توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، مصدر سابق ، ص 217 .

(2) ينظر : أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، (سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، 1979) ، ص 287 .

(3) ينظر : الربيعي ، مناجد عبود : جماليات توظيف الحركة في المشهد الفلمي ، (مجلة الموقف الثقافي ، العدد 34 ، السنة السادسة ، بغداد ، 2001) ، ص 290 .

(4) توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، مصدر سابق ، ص 217 .

من خلال ذلك أصبح للتعبير والتذوق الجمالي فعل أولي وليس ثانوياً ، بمعنى آخر أنه ليس بترجمة لتصورات أو خيالات أو معان ، أنه هو نفسه عملية خلق لمعنى ، أنه إشارات أو إيماءات تحمل معناها في باطنها وليس رمزاً أو شفرة تترجم معاني لذاتها بمعناها الضيق . فالمعنى متمركز في السطح المحسوس ، والتعبيرات الجمالية الأولية تدرك لذاتها ، وهي أولية لأنها تعبر عن فكرة مسبقة ، إذ ليس هناك أفكار أو تصورات نهائية سابقة على تنفيذ العمل الفني (المسرحي) . فالفنان يكتشف أفكاره في أثناء عمله وتفكيره ، أو في أثناء إدراكه وتنفيذه وتعبيره الفني (1) . إن هذه الآلية في التعبير والتذوق جعلت من التمثيل الصامت يعتمد التجربة أكثر من التشخيص ، حتى ليكاد أن يكون فناً مجرداً - على حد تعبير (عوني كرومي) - مع الاستمرار في ارتكازه على الفكرة التي تنتج شكلها الخاص بها والمعبر عنها ، غير أن التجريد هنا يأخذ معنى آخر . إذ فيه يتم تحويل كل ما هو عاطفي إلى إيماءات ، أي أن الممثل يعيد كشف الأنا الإنسانية المؤداة في نفسه ، إذ بفعله الإيمائي يعيد تمثيل ذاته ، وتمثيل فكرة إنسانية معبراً عنها بمفردات الإيماءة التي تملأ الفراغ ، على الرغم من تنوع اللغة الأدائية التي يبتث فيها إرساليته القصدية . ومن هنا ، تظهر بوضوح وجلاء أهمية المحتوى والشكل في هذا الفن (2) .

إنّ توظيف الإيماءة في التمثيل الصامت يستدعي مراعاة ما يأتي :

1. التحريف النسبي لبعدها المادي الدلالي على أن يراعى شرط الدافع المحرك لإنتاجها (3) ، أي تكامل بنية عناصرها الداخلية ضمن نسق يتألف ويتأزر مع الإطار الشكلي الذي يحتويه . وهو ما يجعل منها منظومة قصدية انتقائية ذات دلالات عدة .
 2. قصدية التأثير أو ما يسمى بـ (الإيضاح والتأكيد) (4) ، وهي هنا إيماءة وظيفية تتجاوز حدود الإمتاع البصري ، لتؤدي أثرها من خلال الإفصاح عن فحوى فكرة أو فلسفة العرض ، مضيفة لذلك أبعاداً دلالية تفرز معاني لتؤكد الفكرة الأساس أو المرتكز الرئيس الذي يدور معنى العرض حوله .
 3. الطابع المجازي الشعري (5) ، الذي يفترض الابتعاد النسبي عن محاكاة الواقع دون إنكار حيلياته أو المغالاة في مقاطعته وعلى نحو يمكن معه للمتلقى من أن يعطي سلسلة معانٍ افتراضية وصولاً إلى المعنى النهائي المحمول في الطابع المجازي أو الشعري .
 4. " عنصر التوقيت " (6) ، أي تحديد نقطة البداية والنهاية لكل إيماءة . بمعنى آخر ضرورة إضفاء طابع الانتظام على كلية الإيماءة ، لكي تصبح أكثر دلالة وجمالاً وابتعاداً عن الفوضى والتشتت .
 5. التجريد النسبي للشكل ، وهو لا يأتي هنا لأجل التعبير الجمالي فقط ، بل لفتح المجال واسعاً لتعددية الدلالات ، والتي تعوض بالتالي غياب اللغة اللفظية في العرض وتنشط حاسة البصر للمشاهد إلى أعلى درجاتها .
- يمكن لكل ما سبق ذكره أعلاه ، أن يمثل على وفق وجهة نظر الباحث ، خصائص (تقنية / جمالية) للإيماءة في التمثيل الصامت ، فضلاً عن الخصائص المفاهيمية والدلالية لها ، إذ يمكن لهذه الخصائص أن تمنح المشاهد مسارات قراءاتية تسهل عليه فهم العرض ، كما أنها تعمل في الوقت ذاته على إبراز هوية العرض وتميزه عما سواه من العروض الأخرى ضمن التمثيل الصامت ذاته .

أما خصائص الإيماءة عند (ميرلو بونتي) فهي :

1. تدرك حسياً لأنها فعل من أفعال البدن وهي تدرك من خلال خبرة البدن .

(1) ينظر : توفيق ، سعيد : مصدر سابق ، ص 19 .

(2) ينظر : كرومي ، عوني ، وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، مصدر سابق ، ص 230 .

(3) ينظر : شبيرد ، ريجموند : التمثيل الصامت ، ثلاثون درساً في التعبير الصامت ، مصدر سابق ، ص 6 .

(4) ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(5) ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(6) كرومي ، عوني ، وآخر : مصدر سابق ، الصفحة نفسها .

2. لا ينفصل معناها عنها أبداً بل العكس لا يمكن أن يكون إلا مبطناً فيها ، فالمعنى بهذا الوصف يُبنى متجسداً محسوساً .

3. لا يفهم معناها إلا بعثها كلاً موحداً داخل نسق دلالي (1) .

وما الإيحاء في الإيماءة إلا دليل على أنها تضرر المعنى فيها ، وأن المعنى النهائي أو الكلي ليس هو بحصيلة جمع معان جزئية ، بل يتولد من مجمل العلاقات القائمة بين الإيماءات داخل السياق (2) .

علاوة على ذلك ، فإن للإيماءة تركيباً حركياً ، يتم من خلال التتابع أو التبادل أو الجمع بينهما معاً وفقاً لضرورات العرض ، إلا أنه يفترض بكل الأحوال عنصر التناسق والانتظام ، وبشكل عام يدل التركيب الحركي على العلاقة القائمة بين الإيماءات ، والتي تمكن العرض من التنامي عمودياً والانتشار أفقياً داخل ذهن المشاهد ، إذ تستمد كل إيماءة قيمتها من تعارضها أو تبادلها مع مختلف الإيماءات الأخرى (3) . أما الإيقاع الحركي لها فهو التكرار المنوع لتسلسل الإيماءات ، على أن لا يكون تكراراً رتيباً ، لكي يمكن له أن يعبر عن انفعال أو عاطفة معينة ، كما توجد أنواع أخرى من الإيقاع هي الحر ، والمتناقص ، والمتزايد .

يرى (مارسيل مارسو) " أن الإيماءة ليست لغة الحركة فحسب ، بل هي لغة الفعل أيضاً " (4) ، لهذا فإن لكل حركة علاقة متبادلة بين شكل الإيماءة ومضمونها ، لهذا فإنها عادة ما تأخذ شكل المادة التي يريد أن يعبر عنها أو شكل الحالة والدوافع ، وهي تحمل بهذا المعنى دور المفسر للفعل والرغبة (5) .

يرى الباحث أن الإيماءة ما هي إلا أنماط حركية سلوكية تصور واقعاً ، تلتقي معها اللغة اللفظية نظراً لفاعلية الدوال الجمالية التي تحملها ، لذا فإن وظيفة الإيماءة لا تكمن دلالاتها في إيصال المعنى فحسب ، بل في القيمة المعرفية التي تحملها في ذاتها أي بوصفها حاملاً يحمل طابعاً (جمالياً ، فنياً ، تعبيرياً) ، إنها أقرب ما تكون برسالة تشترط قصدية الإرسال ، لذا فهي عادة ما تشغل آلياتها حول الإفصاح والإجهار في توصيل ما هو غير مرئي ، على اعتبار أنه قضية وجدانية غير متداولة ، فيلجأ باحث العلامة في هذه الحالة إلى تشكلات إيمائية نفسية مجردة من خلال التجربة الجسدية للحواس ، أما الوظائف الأخرى فهي رغبة باحث الإيماءة في إعادة خلق عالم ومجتمع متخيل تكون للإيماءة فيها وظائف عدة ، منها وظيفة معرفية ، استكشافية تكشف عن هوية الذات الأخرى ، ووظيفة نزوعية ذاتية ، تكشف عن رغبات شخصية واشتقاقية ، وإضافية ، لا تفهم إلا عن طريق إضافة أو إجراء تعديلات داخلية فيها . وإيماءات علائقية محضة يرتبط المعنى الأول فيها بالمعنى الثاني ، عن طريق ارتباط بعضها ببعض أو أقل اصطلاحاً في العادة من الإيماءات الاجتماعية ، وبالتالي فإن صراحة تشفيرها أقل منها في الثانية ، إنها تشغل في ظل تركيب معين فتنتقل من حركتها الجزئية في المجتمع إلى حركتها الكلية في العمل المسرحي الصامت لتبني علاقاتها الخاصة . ومن هنا تتأتى تداوليتها ، أي من خلال اشتغالها التركيبية والذهنية العقلية معاً . كذلك إيماءات مقامية ، حتى يمكن من خلالها إيضاح طبيعة الشخصية العلمية أو الاجتماعية أو الثقافية . والإيماءات الوظيفية هي إيماءات تشخيصية أو تصويرية تستخدم في العروض الصامتة لتصوير البيئة المتخيلة من أبواب وشبابيك وأدوات .

يجد الباحث ضرورة وضع فوارق توضيحية لمفهوم الإيماءة كبنية فعالة في فن التمثيل الصامت والشغل المسرحي الصامت ، إذ تنتفي في العادة علاقة الإيماءة بالأدوات المسرحية ، أما الشغل المسرحي ، وهو عكس ذلك ، فله علاقة باستعمال أدوات على المسرح والذي يأتي

(1) ينظر : توفيق ، سعيد : مصدر سابق ، ص 216 .

(2) ينظر : بيز ، آلن : لغة الجسد ، كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم ، مصدر سابق ، ص 15 .

(3) ينظر : إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : معرفة الآخر ، مصدر سابق ، ص 107 .

(4) أصلان ، أوديت : فن المسرح ، ت : سامية أحمد أسعد ، ج 2 ، (مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، 1970) ، ص

556 .

(5) ينظر : كرومي ، عوني ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 233 .

ضمن المتن الحكائي للنص المسرحي أو العرض المسرحي كفتح الباب أو مشاهد الأكل وما شابه ذلك (1).

كما أنَّ للإيماء قدرة على نقل فكرة ما إلى حركة ، ومن ثمَّ إحياء الشعور بها ، وعلى نحو تتحول معه إلى حقيقة معبر عنها أدائياً ، بمعنى أنها تكتب بلغة الأداء ، فتبدو واضحة معبرة لا تحتاج إلى تركيبات مادية مساعدة . وهي أيضاً لدى (مارسيل مارسو) اتحاد الذات بالعناصر الساكنة والمجردة المحيطة به في الترجمة الأدائية ، إنها علاقة متبادلة بين التشكل الأدائي والمضمون والتكامل هو الذي يعني لغة الجسد (2) . بينما الشغل الصامت ينقل فكرة ويوضحها بطريقة تتحول فيه إلى حقيقة تدرك بصرياً والذي قد يدفع إلى تراجع الإحساس بها كشعور خالص والشغل المسرحي عادة ما يحتاج إلى عناصر مادية محيطة به في ترجمة ونقل الأفكار الأمر الذي يجعل منه إرسالية مباشرة المعنى ، من خلال ارتباط الشكل بالمضمون ارتباطاً أيقونياً في حين تكامل الشكل مع المضمون في الإيماء والذي عادة ما يكون غير سهل الإدراك ينتج معنى ذا أبعاد دلالية متعددة المعاني ، وهي تحمل بهذا دور المفسر لها كفعل تعبيرية ، وتقريري وتأثيري .

يرى الباحث أن الإيماء هنا تعتمد على فاعلية الإدراك المتخيل من خلال قيمتها الإيحائية في حين يعتمد الشغل الصامت على الإدراك العقلي فالإيماء يمكن عدها صورة تنبع من الداخل في حين الشغل الصامت صورة تأتي من الخارج زيادة على ذلك إنَّ الإحساس بشاعرية الإيماء والتفكير بصور المعنى الذي يمكن أن تقدمه يتجاوز حدود الواقع المدرك المباشر ، إذ يمكن المشاهد من استدعاء صور جمالية محتملة قد تحمل عبق الماضي أو الحاضر أو المستقبل وعلى نحو تحمل معه مشاعر المشاهد إلى التنقل الخيالي عبر إطار زمني ممتد ومنفتح (3) . وهكذا يتسع المدى الجمالي بالمشاهد ليتحرك بين التمثيلات الخارجية - عبر فاعلية الإيماء في خلقها - وبين التمثيلات الداخلية له ، أي ملاحظة ومعايشة فعلها التأثيري عليه . علاوة على ذلك ، فالإيماء تنسم بكونها متغيرة الدلالة وفقاً للثقافة المنبثقة منها ، أما الشغل الصامت فيتميز بإظهار ترابط في المعنى الذي يمكن استخدامه بدلاً من اللفظ أو بالإضافة إلى الكلمات (4) .

إنَّ الإيماء في فن التمثيل الصامت ذات خصوصية تختلف عنها في أشد حالات التقارب في الاستعمال والاشتغال ألا وهو لغة الصم ، إذ أن لغة الصم هي لغة إيماءات بشكل عام لكنها ليست لغة عالمية ، إنها فردية اجتماعية تفكَّ شفراتها وفقاً للمؤسسة الثقافية التي أنتجت فيها والتي تتحكم في تحديد المعنى المناسب لها . أما اللغة الجمالية الفنية للإيماء فهي لغة عالمية نظراً لحملها أبعاداً وفكراً فلسفياً يكشف المعنى أكثر مما يشير إليه أو يوضحه (5) . وإنَّ لغة الصم الإشارية تناظر الكلمة في اللغات المنطوقة ، في حين تكون للإيماءات علاقة أكثر تشخيصية بالشئ المراد التعبير عنه بعيداً عن الإحياء .

لأجل التفريق بين فطرية الإيماء ، وعقلانيتها ، فإن علم الدلالة يأخذ بالاختيار بين أحد المنهجين التاليين :

1. يتعامل مع الإيماء بوصفها نظاماً للاتصال يهدف إلى توليد معنى محدد من خلال مجموعة من الدلالات .
2. الإيماء بوصفها معنى بحد ذاتها .

(1) ينظر : عبد الحميد ، سامي ، وآخر : فن التمثيل ، جامعة بغداد ، د. ت ، ص 31 .

(2) ينظر : كرومي ، عوني ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 229-231 .

(3) ينظر : عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة ، السلبيات والإيجابيات ، مصدر سابق ، ص 9 .

(4) ينظر : ويلسون ، جيلين : سيكولوجية فنون الأداء ، مصدر سابق ، ص 201 .

(5) ينظر : كورباليس ، مايكل : مصدر سابق ، ص 130 .

إذ يكون تحديد أو تحليل دلالة الإيماءة يتأرجح بين هذين المنهجين ، وان البنية الداخلية للإيماءة وحدودها تظل كما النموذج الواقعي الذي تشير إليه ، والذي يتسم بالغموض ، لذا يصعب تحديد مركزية في الجسد تحمل المعنى عند تعدد الإيماءات المرسلة عبر الجسد ، كما إن تحديد دلالاتها يحتاج إلى سلوك اجتماعي يوضح هويتها ما إن كانت : طبيعية ، اعتباطية ، مقصودة ، واعية أو غير واعية ، في القاموس الإيمائي للإنسان (الممثل)⁽¹⁾ .

يورد الباحث بعض الإيماءات التي جاءت في سياق حديثه عن ماهية الإيماءة واشتغالاتها ومفاهيمها ، ويصنفها كالآتي :

1. إيماءات اشتقاقية : وهي الإيماءات التي يحكمها ترابط أو تتابع منطقي وعلى نحو تتبع

الواحدة فيها الأخرى ضمن سياق العرض الجمالي كما في مشهد تعذيب بإيماءات شتى يعقبها أو يختمه إيماءة الموافقة (OK) ، إذ تكون هذه الأخيرة إيماءة اشتقاقية اشتقت من سلسلة الإيماءات ضمن سياق المشهد ذاته .

2. إيماءات إضافية : لا تفهم إلا عن طريق إضافة أو إجراء تعديلات داخلية فيها ، أي أن

العملية قائمة على فاعلية إدراك المشاهد الذي يعيد ترتيبها وتشكيلها ليفهم معناها ، كإيماءات قتال في مشهد صامت يتم فيه استبدال نوع السلاح وفقاً لضرورة التعبير ، يقوم المشاهد حياله باختيار المعنى الأقرب والأصح لفكرة العرض كلها .

3. الإيماءات الوظيفية أو التصويرية أو التشخيصية : وهي التي تستخدم لأجل تصوير البيئة المتخيلة من شبابيك وأدوات وأبواب .

4. الإيماءات العلائقية : وهي الإيماءات التي يرتبط المعنى الأول فيها بالمعنى الثاني عن

طريق ارتباط بعضها ببعض أو هي في الحقيقة جملة إيماءات تظهر خصائص تنابعة أو استبدالية ، كإيماءات التجديف أو إيماءات استبدال سيف المعركة بعصا موسيقار وهكذا .

5. الإيماءات التراكيبية : وهي الإيماءات التي يشتغل فيها أكثر من جزء من أجزاء الجسد ،

لتعطي معنى يدرك إدراكاً حدسياً وعقلياً معاً ، كإيماءات سقوط المطر التي تؤدي بامتداد اليد على خط أفقي يبتدئ من مفصل المرفق حتى نهاية الكف وبحركة نصف دائرية تدور حول الجذع لتكون نصف دائرة .

6. الإيماءات المقامية : والتي من خلالها يمكن إيضاح طبيعة الشخصية ومكانتها العلمية أو الاجتماعية أو الإدارية .

7. الإيماءات الإدماجية : وهي التي تجمع بين وجود الشيء و الإحساس معاً واحد كما في

الإيماء بوجود شخص عزيز ومصادفته فجأة ، فالمتوقع هنا هو أن تكون الإيماء التالية هي احتضانه والترحيب به .

8. الإيماءات التناظرية : وهي التي تتشابه فيما بينها في الشكل والمضمون كالإيماءات المتبادلة

بين شخصين يتحدثان وجهاً لوجه⁽²⁾ .

9. الإيماءات الإشارية (Indicative) وهي تشير بشكل مباشر إلى الشخص المعني أو

الشيء⁽³⁾ .

(1) ينظر : الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مصدر اسبق ، ص 48 - 49 .

(2) ينظر : تشاندلر ، دانيال : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيموطيقا) ، ت : شاكراً عبد الحميد ، أكاديمية الفنون ، مصر ، 2000 ، ص 18 .

(3) ويلسون ، جلين : سيكولوجيا فنون الأداء ، مصدر سابق ، ص 203 .

10. الإيماءات التوكيدية (Emphatic) : وهي تشير إلى التأكيد لمعنى ما بشكل متكرر أو بصيغ مختلفة .. كإيماءات الترحيب من خلال استخدام اليد للمصافحة مع هز الرأس المتكرر وصم الأيدي مع يد الضيف ، إذ تعد مثلاً هزة الرأس المتكررة هذه إشارة إيجابية وهي الموافقة والترحيب .
11. الإيماءات الاجترارية أو الفصامية (Autistic) التي لا يكون المقصود منها أبداً التواصل مع الآخرين ، لكنها مع ذلك تكون معبرة عن نوازع الذات ، كما في كتم مشاعر الانفعال التي تفضحه إيماءات معينة مثل عقد الساعدين واحتضان نفسه تحت كتفيه (1) .
12. الإيماءات التشخيصية أو الكاشفة : وهي التي تعطي تأكيداً ما وتنقل المعنى .
13. الإيماءات التعينية الإرادية : توصل ، تهديد ...
14. الإيماءات الوراثةية : كإيماءات الرفض المتوارث .
15. الإيماءات الغريزية : " مثل استخدام السبابة بشكل عمودي على الفم لتدل على رغبة إقامة علاقة جنسية مع الشخص الآخر " (2) .

(1) ينظر : غروست ، غويس : لغة الجسد ، ت : هيدانة صالح شقير ، (دار علاء الدين ، دمشق ، 2007) ، ص 44 .

(2) ميسنجر ، جوزيف : المعاني الخفية لحركات الجسد ، مصدر سابق ، ص 55 .

الفصل الثاني

المبحث الثالث

بنية الإيماءة وفقاً للنظريات النفسية والسلوكية والمعرفية

أولاً : بنية الإيماءة وفق النظريات النفسية

1. إيماءة فرويد وبنية اللاشعور

يتحول الفعل في فن التمثيل الصامت إلى لغة تُقرأ إشارياً أما استقباليها فيتم من خلال فعل المشاركة القراءاتي، والتي من خلالها تفك شفرات العرض المرسلّة عبر أعضاء الجسد ، انطلاقاً من فكرة أساس ، تنص أنّ لكل بقعة في الجسد الإنساني لغة سرّد خاصة به ، إذ قسم الباحث الفرنسي (فرانسوا ديلسارت 1811 - 1871) الجسد إلى مناطق أو بقع ثلاث للتعبير الإيمائي غيرت على وفقها مناهج الأداء والتدريب المسرحي (الرقص الدرامي ، والتمثيل الصامت) ، ليتمكن المشاهد من اكتشاف دلالة هذه البقع ، ومعها اللغة النفسية الدلالية الجديدة . لذا يجد الباحث ضرورة التطرق إلى الجانب النفسي لقصدية انشاء بنية الإيماءة كبنية من بنى العمل الفني - وفق رأي (ميرلو بونتي) - ، ومدى علاقتها بالعمليات السيكلوجية الاستقباليه لدى المشاهد ، دليله - الباحث - في هذا ، اشتراك طرفي العملية الإبداعية (الفنان / المشاهد) بقاسم مشترك هو الخيال الابتكاري ، إذ يرسل الفنان بنية فنية خارج إطاره المعتاد والمألوف على مستوى الشكل والمضمون ، بينما يفكّ المشاهد سنان بنية الإرسال هذه ، من خلال محاولة إنشاء وامتلاك صورة فنية في هيئة انطباع أولي ، يستمر فيما بعد في عملية تحليل جمالي يستند إلى الخزين المعرفي والثقافي ، لينتج معنى إرسالية البنية الجمالية من جديد (1) . علاوة على ذلك ، فإنّ الإيماءة ليست ظاهرة سطحية بل هي ظاهرة متكاملة تحمل في داخلها دلالة عميقة ، إذ تؤثر الجوانب النفسية في عملية الكشف عن كوامن النفس وخفاياها من كبت ورغبات تفصح عن تقلبات الأنا ، لتصبح الإيماءة هوية اجتماعية ، وثقافية ، ونفسية معبرة ، فالإيماءة في الواقع لا توجد ككيونة منعزلة ، ولا يمكن فصلها عن الخطاب أو الموضوع العام كما نفصل الكلمة ، وهي لا تستقر بمفردها بل إنها تحتاج إلى سلوك قراءاتي يضاف إلى وسطها وأولها وآخرها حتى يكتمل كيائها المعنوي، فالحركة متصلة بالفعل ، ولذا يتعذر وضع معجم للإيماءات ذلك إنها قابلة للتحليل فقط (2) .

تحاول مدرسة التحليل النفسي استخلاص تجربة العمل الفني من الخبرة الشخصية ، وذلك لعنّها اللاشعور أساساً تقوم عليه العملية الإبداعية ، لذا عملت على البحث في دلالات العمل الفني الذي يتأثر بها العقل الباطن أكثر من تأثره بالعقل الواعي ، وعلى ذلك ينصب الاهتمام بالمعاني المقنعة أو المخفي أكثر من الاهتمام بشكل المعنى الظاهري ذاته (3)، أي ينصب دور نظرية التحليل النفسي في عملية اكتشاف الفكرة الخفية وراء الرموز والأشكال المجازية والاستعارات التي تجسدت من خلال الأساليب الفنية (4) .

(1) ينظر : الحلاق ، محمد راتب : النص والممانعة ، (اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999) ، ص 53 .

(2) ينظر : إيلا م ، كير : سيمياء المسرح والدراما ، مصدر سابق ، ص 112-113 .

(3) ينظر : عبده ، مصطفى : فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ، (مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999) ، ص 33 .

(4) ينظر : عطية ، محسن محمد : نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة ، (دار الكتب ، مصر ، 2001) ، ص 114 .

تُعرف الشخصية لدى علماء النفس بأنها التنظيم الدينامي داخل الفرد لتلك الأجهزة النفسجسمية (Psychophysical) التي تحدد أوجه توافقه مع البيئة لذا فإنهم يقصون أي تعريف للشخصية لا يحتوي على التنظيم ، إذ أن التنظيم والتكامل هما المسؤولان بالضرورة عن نمو وتكامل الشخصية . وقد قام (فرويد) (1856 - 1939 Sigmund Freud) بتقسيمها إلى مراتب ، هي : الهـو (Go) ، والأنا (Ego) ، والأنا العليا (Superego) (1) . وقد قام بربط عمليات منظومة الشخصية (الكبت ، والجنس ، والعصاب ... الخ) بالإبداع الفني ربطاً مباشراً ، ويرى أن الفن شكل من أشكال التعبير عن الغرائز المكبوتة في اللاشعور ، إذ يتم هذا التعبير عن طريق التسامي بها ، وبعد التسامي هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع ، فبينما يصعب إشباع هذه الغرائز يتغير مجرى الطاقة إلى نشاطات أخرى ، تأخذ شكلاً إبداعياً في الحياة ومنها الفن ، وإن إنتاج الفنانين للأعمال الفنية هو إشباع خيالي لرغبات لاشعورية شأنها شأن الأحلام (2) . كما يرى أن الأعمال الفنية كما الأحلام المستتارة ثمرة للمخيلة ، كما يمكن عتاً تحويلاً للصراعات النفسية وترميزاً لها ، فالعرض المسرحي هو قناة تمرر من خلالها الذات إفرازات الخيال لتظهر على الواقع ، والذي يُكسب الممثل والمشاهد تعويضاً وعزاء (3) .

تصبح الإيماءة بذلك ، تشكيلاً نفسياً أدائياً يشتق من صميم الخبرة الذاتية لمبدعها (المصمم والمؤدي) ، ليعبر عن رغبة ملحة تظهر مقنعة في عمل جمالي بفعل ضغط اللاشعور والكبت المتواصل ، وهي إذن لا تقدم ترجمة صورية لحالة ما ، بل إنها هدف يتمثل في الدخول إلى محتويات اللاشعور المكبوتة وإخراجها بصورة درامية فنية يُمكن أن تقبل اجتماعياً ، والعمل المسرحي الصامت ما هو إلا قناع لمبدأ اللذة ، أي أن محتوى الإيماءة هنا مستمد أساساً من رغبات ذات طبيعة مرفوضة كلياً أو نسبياً ، أما تشكيلا ، فهو المنفذ الذي تهرب من خلاله من سلطة الرقيب ، وبطريقة أدائية يمكن احتماله .

إن إشارة (فرويد) إلى عنصر الخبرة اعتراف بأنه إذا لم يكن لدى مقدم الإيماءة ومشاهدها قدرة أو خبرة في إنشائها وقراءتها ، فإنه لن يستطيع تحويل الرغبات إلى عمل فني ، ولا يستطيع كذلك أن يعيش متعة التسامي ، وتزداد لديهم بالمقابل حدة الكبت ، كما في استخدام الممثل إيمائياً لأدوات ممكن أن تعبّر أو تكون بدائل عن أعضاء جنسية كالعصا أو القضبان ، ومن ثم التعامل معها وفقاً لإيماءات تحمل في ذاتها رغبة في الفعل الجنسي دون الإفصاح عن ذلك ، وهي تعمل هنا ككيان متحول مرّن يمتلك بدائل عديدة ممكن أن يُمسك من أي اتجاه لتنمو اتجاهات أخرى فهي ظاهرياً لها تشكل مظهري واحد لكنها محملة بمعان تثير خيال المشاهد ، وتطلق لديه الرغبات المخبوءة تحت سطوة الكبت والمحرمات الاجتماعية ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه بالاستبدال أو التحريف الشكلي للإيماءة للهروب من الإفصاح المباشر تفرضه ضرورة الفن الذي يبتعد عن التجسيد الايقوني للفكرة .

يمكن للباحث إيجاز أهم طروحات نظرية (فرويد) في حدود موضوع الإبداع الفني بالآتي :

1. إن الصراع هو منشأ عملية الإبداع ، والقوى اللاشعورية التي تؤدي إلى الحل الإبداعي توازي القوى اللاشعورية التي تؤدي إلى الإصابة بالعصاب (4) ، إذ تمارس الضغوط

(1) ينظر : طه ، فرج عبد الستار : الشخصية ومبادئ علم النفس ، (مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1979) ، ص 12-13 .

(2) ينظر : صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، (ط 1 ، دار الرشيد ، بيروت ، 1981) ، ص 160 .

(3) ينظر : إبراهيم ، علي نجيب : ومض الأعماق ، مقالات في علم الجمال والنقد ، (ط 2 ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، 2004) ، ص 47 .

(4) ينظر : سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، (مطبعة التعليم العالي ، الموصل ، 1990) ، ص 153 .

النفسية اللاشعورية ضغطاً على الأفعال الشعورية لا يمكن للإرادة الواعية مقاومته ومن هذا التصارع ينشأ الإبداع (1).

2. يستمد التفكير المبدع مادته من الأوهام المقننة والمثل التي تنطلق بكل حرية ، والأفكار المرتبطة بأحلام اليقظة والعُصاب والطفولة (2) . لذا فالفنان يحمي نفسه من خلال ارتكازه على الأوهام المقننة ، فهو حالم ينشر أوهامه ليعطيها بذلك دعماً اجتماعياً غير متوقع ، لهذا فالإيماء هنا هي مادة جمالية تخبيئ سرّاً معيناً ، يحتاج إلى تفسير معنى صورته المستترة ، فمبدع الإيماءة (المصمم والممثل على حد سواء) يتبع من خلال خياله مسارات شخصية قبل إظهارها من خلال العمل المسرحي الصامت لتكتسب الإيماءة من خلال هذه المسارات حالة من الغموض المخلوط بالواقع ، يدفع مشاهدها إلى بذل جهد عقلي حتى يتمكن من فك شفراتها ، إذ يصعب تفسير هذه الإيماءات لأنها أقل وضوحاً للعين غير المدربة ، كما أنها من ناحية الشكل مختلفة كلياً عما تحمله الأشكال الأخرى في الإيماءات التواصلية . ولأنها جزء من الصراع بين ما يود المرء من الآخرين أن يؤمنوا به وبين حقيقة الواقع (3) .

3. إنّ الشخص المبدع يتقبل هذه الأفكار المنطلقة بكل حرية ، بينما يقوم الشخص غير المبدع بقمعها وكبتها ، فمرونة الكبت أداة رئيسة لدى (فرويد) في تحوّل الصراع وأضرار الكبت إلى إبداع جمالي (4) . فالإيماءة هنا أداة نفسية جمالية تفقد المشاهد من عالم الخيال إلى عالم الواقع ليكتشف بنفسه حقائق جديدة كان قد ضمنها المبدع إلى هذا العالم من قبله .

4. يؤكد (فرويد) على دور خبرات الطفولة في العمل الإبداعي ، ويعدّ السلوك الإبداعي استمراراً وتعويضاً عن لعب الطفولة (5) . فللإيماءة إذن جذور مغلقة في أعماق الذات الإنسانية تنفجر في حياة جمالية ، تعطي لصاحبها متعة توازي متعة اللعب الطفولي الذي يفرّغ فيه كل الرغبات والطاقات .

وعليه فالإيماءة وفق الطرح الفرويدي يمكن استثمارها واقعياً في معرفة أسرار الآخرين وقراءتها ، من خلال فضح أفكارهم ورغباتهم النفسية العميقة النابعة من علاقة دواخل النفس مع السلوك الإنساني الإبداعي (الإيماءة) لتصبح وسيلة استبصار لنوازع الذات فالإيماءات وسيلة فضح لخفايا النفس والأفكار الداخلية مهما حاول صاحب الإيماءة قمعها ، وبهذا فهي أداة بيد النفس البشرية وسلطة على الوعي (العقل) مهما حاول إخفاءها ، فالإيماءات تروي قصة ما بينما قد يروي صوته قصة أخرى (6) . كما أنها توضيحاً للرؤى والصور المتخيلة المنبعثة من أعماق الذات بدون رقيب عقلي صارم ، بل يشترط تكامل معناها حرية وعفوية التعبير بعيداً عن التعقيد أو التبسيط ، أي كلما ابتعدت عن المؤلف لمسافة نفسية متوسطة نسبياً كانت أكثر جذباً وقوة وحيوية لتحقيق اللقاء بين واقعين متباعدين منطقياً ، وصولاً إلى واقع متسام يغور في أعماق الذات ، بينما يبتعد عن التصريح المباشر عن خفاياه ، " فالعقل الظاهر يمكن أن يصل إلى درجة يتسلط فيها عليه العقل الباطن والذي ان أطلق له العنان فإن أعماق المشاعر سوف تنفتح وتنطلق ليصبح وسيلة للتعبير عن الذات (7) . فهو يحتاج إلى محفز يفسح المجال لردود فعل منظمة من خلال الجسد (إيماءات) لتبدو كأنماط وعي واضحة ، وهي لذلك تعتمد

(1) ينظر : قارة ، نبيهة : الفلسفة والتأويل ، (ط1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1998) ، ص 31 .

(2) ينظر : سعيد ، أبو طالب محمد : مصدر سابق ، ص 153 .

(3) ينظر : غروست ، غدويس : لغة الجسد ، مصدر سابق ، ص 59-60 .

(4) ينظر : سعيد ، أبو طالب محمد : مصدر سابق ، ص 153 .

(5) ينظر : المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

(6) ينظر : بيز ، ألن : لغة الجسد ، كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم ، مصدر سابق ، ص 8 .

(7) Thouy، Evreila، Abstract Expressionism، Great Britain، Ex and Wyman LTD، London، 1975، P. 1.

على طبيعة الحافز الخارجي أقل من اعتمادها على الظروف الداخلية العامة لحياة الفرد لحظة حصول الحافز (1). وإن اعتماد الإيماءة في التمثيل الصامت على قصدية الأداء والمشاهدة لا يعني تقييدها ، بل يعني تقنيها بأنماط عديدة في التشكل ، أي في تنوع التشكل الأدائي مثل التحريف ، الشفافية ، الاستبدال ، التجريد ، لتعمل على تذويب الحدود بين عالمي الواقع والخيال ، الداخلي والخارجي لخلق عالم فني جمالي جديد .

أن ما يهدف إليه الفنان ، وفقاً لرأي (فرويد) ، " هو أن يوقظ بداخلنا تلك الحالة العقلية نفسها التي كانت موجودة لديه " (2) . ويضيف الباحث ، أن تلك الحالة لا تخلو من المتعة والعاطفة التي تحمل في داخلها جانباً معرفياً يخص بنية الإيماءة ، إذ تعرفنا بالكيفية التي تسير فيها أنشطة الذات ومواقفها المبدئية ، والمهم أيضاً هو أسلوب فهم الإيماءة فهماً معرفياً ، من أجل توسيع فهم الحياة الداخلية وصراعاتها .

أن إتقان الشكل الفني وتفصيلاته يؤدي إلى إحداث تسوية بين عالم المتعة والخيال والواقع الموضوعي ، ويرى (فرويد) هذه التسوية تضع الأسس القوية لعمليات التواصل مع الآخرين فيما بعد ، وهذا الإتقان لا يعني الإفراط في الواقعية ، إذ أن لعنصر الخيال آثاره المهمة في الإبداع ، لأن العديد من الأشياء إذا كانت واقعية تماماً فإنها تمتنع من أن تكون مصدراً للمتعة لكن إذا حدث تلاعب متخيل (تغريب) في بنيتها فإنها تحقق المتعة والسرور ، لذا فإن الكثير من مصادر الإثارة التي يمكن أن تسبب ضيقاً ، تصبح مصدراً للسرور لدى المشاهد عند تحولها إلى أعمال فنية يلعب الخيال والتخيل دوراً كبيراً في تلقيها (3) . وهذه إشارة واضحة إلى أهمية التحريف النسبي في شكل الإيماءة ، إذ يعمل هذا التحريف على إخفاء المعنى من جهة وتعميق حدة متعة المشاهدة ، فمن الخطأ الاعتقاد بأن معنى الإيماءة موجوداً تحت الشكل المقروء ، إذ لا يوجد وجه أو مستوى واحد للحقيقة وبالتالي المعنى ، وإنما هناك مستويات متعددة مترابطة فيما بينها ترابطاً وثيقاً ، وعلى المشاهد أن يقيم تآلفاً بين المستوى الظاهر والكامن في أثناء تلقيه لبنية الإيماءة وأن لا يكتفي باعتبار المعنى الظاهر مجرد انعكاس للمعنى الكامن ، ذلك أن تداعيات النفس اللاشعورية ليست هي المنبع الوحيد لإبداع الإيماءة رغم أنها مرتبطة بها وتغذيها (4) .

غالباً ما تشترك الإيماءة في عملية البوح عن الخفايا المكبوتة ، كالجنس مثلاً من خلال إيماءات الوجه واليدين والعينين ، إذ أن إيماءات العينين الحميمة التي تشير للمقابل برغبة جنسية حميمة ، هي النظرة المحدقة تجاه الآخر من خلال العينين وتحت الذقن إلى سائر أعضاء جسد الآخر لإظهار الاهتمام ، وعادة ما يكون اتجاه حركة العينين هي مثلث رأسه مقلوب إلى الأسفل ، فالمثلث وفق القراءة السيميائية له دلالة جنسية أيضاً ، وعادة ما تكون النساء خبيرات بلغة العيون وخصوصاً اقتناص الإيماءات الحميمة اجتماعياً أكثر منه عند الرجال ، يضاف إلى ذلك مدّ القدم والجسد صوب الجسد الآخر واقتحام أو الاقتراب من المنطقة الحميمة ، هي عادة ما تستخدم من قبل النساء كإيماءات مرسلّة إلى الرجال ، أو الإبعاد بين القدمين أو استخدام النظرة الجانبية بجفنين متدليين تستخدمان للاختلاس غير المقصود ، والرجال عادة ما يضعون إبهام أو إبهامي اليدين خلف الحزام بجانب العضو التناسلي ، كإيماءات جنسية ، أو تحريك اليد قرب العضو (5) .

لاحظ (فرويد) ، " ذات مرة إنّه بينما كانت إحدى مريضاته تعبر شفهاً عن سعادتها في الزواج ، كانت تزلق لا شعورياً خاتم الزواج من أصبعها ، فأدرك (فرويد) معنى هذه الإيماءات

(1) ينظر : ريتشارد ، أ ، أي : مبادئ النقد الحديث ، دراسة أدبية ، ت : إبراهيم الشهابي ، (وزارة الثقافة ، دمشق ، 2001) ، ص 97 .

(2) عبد الحميد ، شاكّر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 130 .

(3) ينظر : عبد الحميد ، شاكّر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 132 .

(4) ينظر : حجازي ، سمير سعيد : النقد الأدبي المعاصر ، (ط 3 ، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1996) ، ص 94 .

(5) ينظر : ميسنجر ، جوزيف : المعاني الخفية لحركات الجسد ، مصدر سابق ، ص 74-78 .

اللاشعورية ، إذ برزت على سطح الحوار الخلافات الزوجية التي لم تبوح بها" (1). فالعقل البشري اللاواعي يرسل طاقة عصبية تبدو كإيماءات ، إذ أن العقل يملك آلية (ميكانزم) يعمل تلقائياً ومستقلاً عن وعينا الشخصي لفصح المكبوت ، ومن ثم يحدث استقرار نفسي إزاء صراع قد ينتج أو ناتج عن عمليات الكبت بسببه البيئة الاجتماعية والثقافية والعرفية ، لذا أصبح عمله مستقلاً عن كذبنا الشفهي ، إذ تفصح لغة الجسد عما يعمل أو ما يقوله الشخص للوصول إلى حالة استقرار في المنظومة الشخصية المعقدة (2) .

بهذا المعنى ، تصبح لبنية العمل الفني (الإيماءة) ، وظيفة نفسية تعمل على تفرغ الانفعال المكبوت إلى حد يمكن احتماله ، ومن ثم الوصول إلى حالة توازن نفسي يمكن للشخصية بوصفها بنية نفسية أن تنشئ بنية أخرى ، ذات طابع جمالي مرمر أو مبطن ، من خلال فعل قصدي انتقائي يستمد مادته من أو هام وأحلام اليقظة لتجد شكلاً يحتويها ، بمعنى آخر ، تبحث لها عن هيئة شكلية (سطحية) تحتويها لتبقى وحدة (عميقة) ذات اشتغالات مبطنة ، تعتمد في قراءتها على خبرة المشاهد في فك شفرة العملية الفنية الإيمائية ، فضلاً عن خبرته الذاتية الناشئة من تجارب وخبرات ماضية ، وما يجب ملاحظته إنَّ نظرية التحليل النفسي قد ردت آلية إبداع العمل الفني إلى عمليات تحليلية (ذاتية / موضوعية) ، جعلت من تقديم (العمل الفني) آلية نفسية ذات طابع إيمائي، يُلْمَح أكثر مما يُصرَّح ، وذلك للضغوط الاجتماعية الأكبر والأوسع مجالاً (العرف، والتقاليد، والدين ، والثقافة .. الخ) .

يرى (فرويد) أن آلية إبداع بنية العمل الفني (الإيماءة) وقصدية إرسالها ، تساوي عملية فكِّ شفراتها وقصد قراءتها ، وهذا ما دفعه إلى الإشارة أن متعة التقديم تساوي متعة المشاهدة ، لأن لها قدر كبير في التحرر من ضغوط الكبت اللاشعوري ، إذ تقدّم بنية العمل الفني (الإيماءة) إلى المشاهد حافزاً يسمح له بالتمتع بمادة قد تؤذي (الأنا) لو تم تقديمها بشكل صريح و واضح ، ومن خلال الترميز والتحريف يتم إرضاء اللاشعور والاتزان داخلياً . ويضيف (فرويد) ، أن المشاهد يتمتع بمادة لا يعرف لها مصدراً في أثناء مشاهدته لها (3) .

يرى الباحث ، إن ما ذكر يمنح الإيماءة وظيفة نفسية ، حيث يشبع الفنان (الممثل والمصمم معاً) من خلالها رغباته المكبوتة خيالياً ، كذلك يرضي دافع التسلسل لديه ، ويقدم إلى المشاهد متعة متجسدة بصورة عرض مسرحي صامت ، تحقق متعة أكبر في أثناء مشاهدته للعرض ، فيطلق الفنان لرغباته للتلاعب بالأخيلة التي تفترض معانٍ للإيماءة التي يوحى بها العرض ، فيساهم في إضافة وتحديد المعنى من مجمل علاقات المضمون القصدي للعرض . وعلاوة على ذلك ، فإن العرض يعزز التواصل وتبادل الأدوار ، إذ يحدث أن يتبنى المشاهد الإحساس والدور ذاته الذي امتلكه الممثل عند تشكيله وأدائه الإيماءة ، أو يتطور إلى درجة التوحد مع هذه الإيماءة سواءً عند المشاهدة أم التقديم، وهذا يعني تحررها من الإفصاح بعيداً عن سلطة الرقيب ، ومن ثم إشباع الرغبات خيالياً ، وإنَّ إتقان الشكل الفني الإيمائي من قبل الممثل الإيمائي يؤدي إلى الحصول على أعلى حد ممكن من المتع الخيالية وتحقق التوازن الموضوعي ، إذ تقع هذه التسوية على مستوى المضمون القصدي لعمليات التواصل مع الآخر (4) .

وهذا يعني تحول اللاوعي الفردي إلى خطاب إيصالي يُفعّله مرونة الكبت ، وبالتالي ازدياد مساحة التنفيس النفسي لينتهي إلى عملية تفسير ضمني (5) . ومن ذلك تعرف الإيماءة وفقاً

(1) بيز ، ألن : لغة الجسد ، مصدر سابق ، ص 15 .

(2) ينظر : بيز ، ألن : مصدر سابق ، ص 18-19 .

(3) ينظر : عبد الحميد ، شاکر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 129-133 .

(4) ينظر : عبد الحميد ، شاکر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 131-132 .

(5) ينظر : شنيدر ، د. ، أي : التحليل النفسي والفن ، ت : يوسف عبد المسيح ثروت ، (وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1984) ، ص 92 .

للبنيات السيكلوجية ، إذ يمكن للمشاهد أن يصل إلى معناها من خلال تعرفه على بنيات عملياته الخاصة برود فعله إزاء هذه الإيماءة .

تشير التجارب العلمية إلى ترابط الصور والخيالات بنشاط النصف الأيمن من المخ ، إذ يلعب دوراً مهماً في تكوين الصور عامة ومنها صور الجسد ، وفي الحكم على الأشياء والموضوعات والمواقف ، وفي التعامل مع الانفعالات والعواطف والضغط النفسية والاجتماعية ، ويرتبط النصف الأمامي من الفص الأيمن بالعلاقة المهمة ، كمتحكم بالغدد النخامية ، وهرمون (الأدرينالين) من ناحية ، والجهاز العصبي السمبثاوي من ناحية أخرى ، وخاصة فيما يتعلق بالاستجابات إزاء الضغط النفسية والجسمية والاجتماعية (1) .

يستنتج الباحث من ذلك ، أن الفص الأيمن من المخ والجانب الأمامي منه ينشئان ويتحكمان بصيغة الإيماءة عضوياً ، لكون الإيماءة جزءاً من صورة الجسد ، وأنها جزء متشبي من منظومة عصبية معقدة نابعة من صيغة مخية واستجابة هرمونية ، تتداخل معها عمليات الوعي واللاوعي الإنساني ، ناتج من تداخلات وضغوط نفسية عضوية داخلية ، يصبح التعبير عنها بشكل إيمائي نوعاً من التسامي لتعذر الإشباع ، لتكون الإيماءة نمطاً دلالياً وفق رؤيا (سوسير) عن خفايا الذات ، أي أن الإيماءة تشريح بيولوجي ذات تكوين عصبي هرموني .

2. توحد المشاهد مع الإيماءة لدى (كريس)

مع ارتقاء علم نفس (الأنا) الذي ترأسه (كريس) ، تغربت وجهة النظر حول بنية العمل المسرحي ليصبح نتاجاً متفرداً لها ، على نحو مستقل عن الطاقة الغريزية والدافعية البدائية ، لينصب جهد العمل بالمقابل نحو "العمليات الخاصة بمبدأ (الواقع الاجتماعي) الذي تقوم الأنا فيها بدور كبير ، أكثر منه موجهاً نحو اكتشاف العمليات الخاصة بمبدأ اللذة الغريزية المنفعة بشكل جامع (كما كان الحال لدى فرويد) " (2) .

في الوقت الذي أكد به (فرويد) على عدم دراية مشاهد العمل الفني بمكن لذته ، أكد علم نفس (الأنا) على أنه يكون على دراية وعلم به ، ذلك أنه - أي العمل الفني - يبدو وكأنه مألوفاً لديه ، ليأخذ بالاندفاع صوب الإطار المعرفي له ليصبح جزءاً منه ، وذلك أن العمليات ما قبل الشعورية تتصف بدرجة كبيرة من الحرية في التخيل الرمزي الشكلي ، وأن المبدع يمتلك القدرة على السماح للمواد ما قبل الشعورية في أن تجد التعبير الشعوري المناسب لها بسهولة (3) . وبذلك ، تصبح الإيماءة إحدى إفرازات نشاط الأنا المستقلة عن الغرائز الجنسية والدوافع العدوانية ، من خلال توجيهها نحو مبدأ الواقع الاجتماعي ، إذ تصبح لها اشتغالات وأدوار ذات أثر خاص ومميز ، ومتعة جمالية معروفة المصدر يحيطها الوعي ، ذات امتدادات بين البيئة الداخلية للمشاهد وخارجها ، أي محيطه الاجتماعي ، إذ تبدو له الإيماءات مألوفة . يتوجه إليها ليقرأها ويتوحد مع دلالتها لتصبح جزءاً من إطاره المعرفي .

يرى الباحث ، أن عنصر العمل الفني (الإيماءة) ، ابتعدت هنا عن التركيز على عوامل الكبت ، واللاشعور ... الخ ، وركزت بالمقابل على مقولة (النحن) ، لذا فقد اتخذت بعداً اجتماعياً تداولياً يركن إلى الأعراف والتقاليد وإلى تنوع الثقافات وتعددتها ، كما تقوم على قصدية إرسال واعية سواء في الإنشاء أو المشاهدة . يضاف إلى ذلك فإن حرية التخيل الرمزية التشكل تساعد على إبداعها وقراءتها ، لذا فإن عنصر التحريف الشكلي والتغريب لا يضعف عملية القراءة بل ينشط في تفعيلها لأنها لا تخاطب قوى الحواس التي عادة تتقيد بمظهر الأشياء ، بل تخاطب قوى المخيلة التي تنزع للهروب إلى ما هو فوق الواقع .

(1) ينظر : عبد الحميد ، شاعر : عصر الصورة ، السلبات والإيجابيات ، مصدر سابق ، ص 343-344 .

(2) عبد الحميد ، شاعر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 136 .

(3) ينظر : عيسى ، حسن أحمد : الإبداع في الفن والعلم ، عالم المعرفة ، (المجلس الوطني للأدب ، الكويت ، 1979) ، ص 78 .

ينظر (كريس) ، الذي يعد واحداً من أهم الباحثين في هذا الاتجاه ، إن الخبرة الجمالية تتكون من ثلاثة مراحل ، تبدأ بالتعرّف عليه - أي العمل الفني - ومن ثمّ التوحد معه، ومن ثم مع الطريقة التي أنتج من خلالها . لذا فلكي يعيش المشاهد تجربة جمالية عليه أن يغيّر من دوره ، إذ يبدأ التجربة بوصفه جزءاً منه ، ثم ينتهي وهو مشارك مبدع في إنتاجه، إذ يجد بأننا نبدأ هذه الخبرة باعتبارنا جزءاً من العالم الذي أبدعه الفنان ثم ننتهي ونحن مبدعون مشاركون فيه . لذا فإن العملية الإبداعية تكتسب خصائصها الجمالية وتواصلها من خلال إعادة إبداع المشاهد لها . ولكي يحدث ذلك ، يطرح (كريس) مفهوم (جهد الرمز The Potential of symbol) ، ذلك الجانب من الرمز الذي ينبع من تكثيف مصادر داخلية وخارجية عوّ داخل ذات الفنان ، والذي يمكن له أن يحدث تأثيرات عدة في المشاهد ، من خلال جهد جمالي يثير به نشاط مشاهدته ، لذا يجب عليه أن يضع المشاهد في حالة اتصال مع لا شعوره الخاص ؛ فالفن لدى (كريس) منطقة يتحرر فيها المشاهد من شتى الضغوط النفسية ، إذ يعمل جهد الرمز على توسيع وعي المشاهد بعملية تحول اهتمامه الخاص من العملية الأولية (الغريزية) إلى العملية الثانية (الاجتماعية) ، ولحدوث ذلك ، يشترط (كريس) أن يتفاعل الشكل والمضمون في العمل الفني ليكون مسافة نفسية مناسبة لقراءته (1).

يرى الباحث ، إن (كريس) أعطى حوارية جمالية ثلاثية الأبعاد بين بنى غامضة ، إذ أن لغة الصمت (سياق الإيماءة) يعدّ غامضاً في حدّ ذاته ، وهي خاصية تجتذب المشاهد، وبالمقابل تتسم ذات المشاهد بغموض يصعب اكتشافه من خلال هذه الإيماءة ، والتي تتخذ أشكالاً أدائياً لا يخلو من طابع التغريب والتحريف النسبي للإيحاء والتأكيد على المعنى ، لذا تقتض حوارية (كريس) أن يقوم المشاهد بالتعرّف على تشكل الإيماءة من خلال قراءتها بصرياً وإعادة تنظيم دلالاتها عقلياً ، فمن خلال هذا العملية أو النشاط يتوحد معها (أي مع المضمون الدلالي والموضوعي) . لذلك فإن أبعاد الإيماءة لا تكتمل بوصفها ظاهرة جمالية ومعرفية إلا من خلال ذلك النشاط النفسي (الجمالي) للمشاهد الذي يستثيره جهد الترميز ، أي على مدى قدرة مؤدي الإيماءة على إعطائها شكل مرز يحمل بعداً نفسياً ، يمكن للمشاهد أن يلاحظ معه عملية التحول الذي نتج عبر جهد الترميز من العملية الغريزية إلى العملية الاجتماعية ، لتصبح هذه الدوافع الغريزية مقبولة اجتماعياً ، ويتحرر من الضغوط المكبوتة في اللاشعور ، مع ضرورة اقتراب بنية الإيماءة لمسافة متوسطة بين تشكل الإيماءة الفريد والفاعلية الاستقبالية والخبرة السابقة للمشاهد بهذا النمط من الفنون الأدائية .

كما نرى في طريق المخرج البولندي (كروتوفسكي) ، الذي جعل من تدريباته الجسدية وسيلة لتعرية دواخل الممثل بشكل مقبول اجتماعياً لتدمج مع القدرات النفسية والجسدية للممثل لتظهر على هيئة دلالات إيمائية يمكن للمتلقّي تأملها وقراءتها ، هذه الإيماءات هي نوع من التدايعات الشخصية اعتماداً على الطاقة الداخلة الغريزية الكامنة لدى الممثل التي تحفز في أثناء التدريب الجسدي والنفسي الشاق ، وهذه الدلالات الإيمائية مستقلة عن الخطاب النصي ، وتشكل دلالة بذاتها ، فمهمة الممثل لا تقتصر هنا على بناء الشخصية فقط ، بل إبراز المنظومة الدلالية ، فالإيماءة هنا هي ردة فعل نقية تطهر من الشوائب غير ذات أهمية ، أي أن على الممثل أن ينقي تعبيره الجسدي من كافة السلوكيات العادية والعقلانية ليصبح جهداً إيمائياً رمزياً (2).

فالإيماءة لدى أصحاب هذا الاتجاه لا يمكن أن تكون دون وجود ذهن يعيها ، يبتدئ من قراءتها ضمن سياقها ، يلعب المضمون دوراً بارزاً في القراءة ، فتصبح لـ (الإيماءة) أبعاداً نفسية عدة ، كما في مشهد إيمائي يقدّم للتعبير عن لحظة حلم يعيشها بطل ما ، يعرض هذا المشهد محنة الواقع المرير بصورة مكثفة من خلال إيماءات مرزمة ، لتشير إلى عذابات الواقع

(1) ينظر : عبد الحميد ، شاکر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 136-138 .

(2) ينظر : عيسى ، حسن أحمد : الإبداع في الفن والعلم ، (عالم المعرفة ، المجلس الوطني للأدب ، الكويت ، 1979) ، ص 78 .

الإنساني وبصيص أدائية إيمائية مختلفة ، فعوضاً عن أن يقدم التعذيب الجسدي سواء بالضرب بالسوط أو السلاح ، يقدم أنماط النشاط اليومي المعاش بشكل مكثف إيمائياً بعيداً عن التفصيلات الدقيقة لكنه في الوقت ذاته يكتف الإحساس بحجم المعاناة والتعذيب التي تعانيها الذات من جراء ذلك ، فتبدو إيماءة الكنس مثلاً كإشارة إلى كنس أيام العمر وغبار الأيام ، أو قضاء العمر هباءً إلى حد يبدو معه هذا الطرح مقبولاً سياسياً أو اجتماعياً .

أن التنشيط البدائي لوظائف الأنا ، وهو الذي أطلق عليه (كريس) (النكوص في خدمة الأنا) انه تنشيطاً يتطلب استرضاءً وتحرراً من وظائفها هذه ، أي الانتقال من مبدأ الدافع الخاص بـ (الأنا) إلى مبدأ اللذة الخاص بـ (الهو) ، واقترب من (الهو) الغريزية بتخيلاته الرمزية البدائية غير المقيدة ؛ لذا فالمتعة لديه تعتمد على عاملين : الشعور بالتهديد ، والاسترخاء ؛ فالنكوص إذن في خدمة (الأنا) يكون حاضراً في إبداع العمل الفني وتلقيه ، ليحقق نوعاً من الرضا لدى (الأنا) من خلال تحقيق رغباتها وميولها عن طريق التحكم الصارم وتوفير الأمن لـ (الأنا) فأصبحت مبدعة من جديد ⁽¹⁾ ، مثل تجسيد مشهد إيمائي بدائي حول السحر أو الصيد أو الصلاة أو الزواج ، لا تخلو تلك اللحظة من ظهور النوازع الغريزية مثل إيماءات البكاء والصراخ والفقر أو القتال والجنس ، ولتفادي ذلك يتطلب الأمر قدرة تصميمية تخفف الطقس من حضورها ، كاستخدام إيماءة الصفق بالأكف تؤدي بطريقة معينة للتعبير عن حالة الصراخ أو القتال أو الجنس مثلاً ، تصبح فيه الإيماءة جهداً رمزياً .

يرى الباحث ، أن طروحات (كريس) مجاورة لطروحات (أرسطو) الخاصة بمبدأ التطهير من خلال تقمص واستيعاب الحالة التي يبثها العرض المسرحي الصامت ، إذ يساهم العمل الفني في التحرر من أضرار الكبت والتهديدات النفسية ، من خلال توفير منطقة آمنة يفرغ من خلالها شحنة سلبية - بحسب قول (كريس) - ولذلك يمكن القول بأن بنية الإيماءة تعمل كصمام أمان يطلق المخاوف النفسية ، لتجد لها متنفساً من خلال التقنيع أو الترميز أو التكيف ، وكلها مظهر من مظاهر خدمة (الأنا) لتتحد من جديد مع الواقع الاجتماعي الذي أنتجت منه .

ومن الإيماءات التي لها دور في بيان التنوع الثقافي وتعدد ، هي الإيماءات المتداولة في المصافحة بين الأشخاص ، فهي تحمل طابعاً نفسياً ووجدانياً أيضاً ، فتقنية المصافحة بين الأيدي تختلف باختلاف الثقافات كالتي تستخدم كفين متلاصقين أمام الصدر تحت الذقن مع الانحناء قليلاً من خلال الجذع ، ذات هوية ثقافية تخالف ما يستخدم منها كفاً واحداً فوق الصدر ، أو الكف في الهواء ، أو أشكال مختلفة كثيرة تصبح رمزاً ثقافياً وبيئياً ، وأن التحية عن طريق هزّ راحة الأيدي المتشابكة عادة ما تستخدم في البلدان المتحدثة باللغة الانكليزية ، هزات عددها خمسة إلى سبعة ، يحدد عددها طبيعة الشخصيات ونوع المودة ودرجة حرارتها ، ومن ثم معرفة كل طرف بطبيعة الطرف الآخر ورغبته فيه ، وهي تتبين في ثلاثة مواقف ، السيطرة : (أي أن هذا الشخص يرغب في السيطرة) ، الطاعة أو الخضوع : (يستطيع أن أسيطر على هذا الشخص) ، والمساواة : (أنا أحب هذا الشخص فأنسجم معه) هذه الإيماءات لها تقنية (آلية أداء) تصبح تعبيراً رمزياً للشخصية وسلوكها ؛ فأداء الموقف الأول ينقل لا شعورياً من خلال الممارسة والتطبيق الواعي وأدائها التداولي الاجتماعي تأثيره الآخر إلى الأعلى ، فتصبح يد الأول هي الأعلى ويد الشخص الآخر تواجه الأرض ⁽²⁾ .

وجدت دراسة أجريت على (52) موظفاً إدارياً رفيعين وناجحين ، كشفت أن (42) يبدؤون المصافحة ، كما يستخدمون المصافحة المسيطرة ، فالإنسان يستخدم إيماءات الراحة إلى الأعلى لإظهار الطاعة للآخرين ، وإن نقيض المصافحة المسيطرة هو أن تقدم يدك وراحتك مواجهة إلى الأعلى ، وهذا الفعل الإيمائي يقدم عندما يرغب في منح الشخص الآخر انطباعاً ، أو تسمح بأن تشعره بأنه مسيطر على الموقف ، وإن الإيماءات التي تلي المصافحة

(1) ينظر : الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للمثل ، مصدر سابق ، ص 107 - 108 .

(2) ينظر : شحرور ، ليلي : أسرار لغة الجسد ، مصدر سابق ، ص 233 - 234 .

ستعطي مفاتيح آخر لطبيعة الشخصية وعواطفها ، فالشخص المطيع يستخدم إيماءات مطيعة ، والشخص المسيطر يستخدم إيماءات أكثر عدائية (1) .

لكل تحية إيمائية تقنياتها الخاصة (آلية عمل / فونيمات) في طريقة تجسيدها ، من حيث كونها شكلاً عضوياً ، وقوة ، واتجاه ، وحركة ، يتبين من خلالها جملة من العناصر الشخصية الداخلية والوجدانية ، وعناصر اجتماعية تداولية وثقافية ، لتصبح هذه الإيماءات شكلاً رمزياً (جهداً رمزياً) ، فضلاً عن ذلك فإن هذه الإيماءات الخاصة بالمصافحة أو التحية لها إيماءات أخرى مصاحبة ترافق إنجاز تقنياتها الحركية الدالة ، لتعطي بعداً دلاليًا عميقاً ، قد تكون غايتها الإرسال أو التوضيح أو رغبة نفسية ما ، كاستخدام إيماءات الوجه وحركات الأطراف السفلى في بث دلالات مصاحبة للدلالة الأساسية المتمثلة بإيماءة التحية ، يضاف إلى ذلك ، إن أثر عدد الهزات المستخدمة في المصافحة لها دلالة خاصة ، وكذلك استخدام أطراف الأصابع له معنى تُدرك من خلال سياق اللقاء (2) .

3. نظرية العلاقة بالموضوع

قدّمت (مارجریت مالر M. Mahler) نظرية تسمى (نظرية العلاقة بالموضوع Object - Relation) ، تنص على أن الشخص البالغ يقوم بتوظيف بعض الانطباعات الأولية الموروثة من مرحلة الطفولة ، في الموضوعات الثقافية المختلفة وفي أنماط سلوكية عديدة . وأضاف (وينكوت) على نظرية (مالر) ، بأن عملية تركيز الطاقة النفسية على شيء انتقالي (لعب ، أو نشاط ثقافي) أمراً طبيعياً ، إذ تنمو الدلالة الشخصية الخاصة بالتعلق بهذا الموضوع من خلال تفاعلات وتلميحات أو إيماءات ضمنية متبادلة ، والتي تتطور خلال علاقة المشاركة . وبهذا يكون (وينكوت) قد أشار إلى قدرة الفرد على استثمار وتوظيف وإقامة صلات أو روابط إبداعية بين عالمه الداخلي والخارجي معاً ، يشكل اللعب الخيالي جسراً مهماً يربط بين التخيلات والتمويهات التي تتركز في موضوع تحولي أو انتقالي ، وبين الاستثمار الذي يقوم به الفرد (3) . يرى الباحث ، أن التطور الدلالي للإيماءة ينمو مع تنامي الوعي للذات الإنسانية ، إذ أنها - بحسب هذه النظرية - تتخذ طابعاً هرمياً في التعامل مع الموضوعات سيكولوجياً ، لذا فلها جذر دلالي متأصل في أعماق الذات . والمبدع (تصميمياً وأداءً أو مشاهدة) هو الذي يدرك قيمة هذا الجذر ، ومن ثم توظيفه توظيفاً سلوكياً يشارك من خلاله في بناء الموضوعات ، وذلك من خلال إدخال عناصره الإيجابية - والإيجابية هنا مفهوم نسبي - إلى خبرته الذاتية ، وعلى أساسها يتم البناء ، ومن ثم ربطها بموضوعات أخرى ، يضيف إليها عوالمه الداخلية والخارجية . مثل إيماءات الترحيب التي يؤديها الطفل في فترة نموه الأولى ، والتي تتم بفتح الذراعين والتلويح بالكفين ، حيث يستثمرها الراشد في الترحيب بالضيف مع ملاحظة بقاء الكفين دون تلويح ، إذ يتم هنا الإبقاء على الجانب الإيجابي - الانطباعي النفسي الجيد - الموروث واستثماره في معنى سلوكي ضمن الثقافة التي ينتمي إليه الفرد .

طوّرت (كلاين) ما يسمى (نظرية الموضوعات الداخلية Internal Object Theory) ، طرحت من خلالها تصوراً حول آليات الاستدماج (Interjection) ، التي تقوم بها (الأنا) باكراً ، وفقاً لجودة الموضوعات ذاتها ، إذ من خلال هذه الاستدماجات ترتقي (الأنا) في كل مرة ، وكلما تمكنت الأنا من إحداث التكامل الإيجابي بين دوافعها التدميرية ، كلما

(1) ينظر : بيز ، آلن : لغة الجسد ، مصدر سابق ، ص 37 .

(2) ينظر : أبو شنب ، رنا : لغة الجسد ، مصدر سابق ، ص 48 - 51 .

(3) ينظر : عبد الحميد ، شاکر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 146 .

زادت بالمقابل قدرتها على إحداث التركيب أو التآلف بين الجوانب المختلفة من الموضوعات ، ومن ثم تصبح هذه الأنا الأكثر غنى (1) .

يرى الباحث ، إنه كلما استطاعت الذات أن تستدمج وتسقط رغباتها وصراعاتها مستثمرة لعبة الخيال كي تحملها أكبر قدر من التعبير ، كانت أشد قوة وأعمق تأثيراً لتتسامى ، أذ تعمل على إحداث التكامل الإيجابي بين الذات ومختلف موضوعاتها ؛ لذا فالإيماءات تعمل كسلم نفسي ومعرفي يخدم (الأنا) لارتقائها وإنمائها .

4. يونك واللاشعور الجمعي للإيماءة

تركزت دراسة (يونك) على دراسة علم الأساطير ، والدين ، والرمز ، والطقوس البدائية ، وعادات الشعوب ، والأحلام . وانتهى إلى أن شخصية الفرد ما هي إلا وعاء يحوي تاريخ أسلافه السابقين ، إذ يرث الأفكار المحددة والعادات والتقاليد من أسلافه كما يرث الخصائص الجسدية الوراثية ، ومن خلال أجياله المتلاحقة . وهذا هو اللاشعور الجمعي ، وهو الذي تتبع منه روائع الأعمال الفنية ، وحجته في ذلك إنه استدّل على هذا اللاشعور في الأعمال الفنية ذاتها ، وتسمى نظرية (يونك) في الإبداع الفني بنظرية (الإسقاط) وهي العملية النفسية التي يحوّل بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تنطلق من أعماقه اللاشعورية ، يحوّلها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون (2) . ويرى (يونك) " أن الفنان يطلع على مادة اللاشعور عن طريق الحدس ليسقطها في هيئة رموز ، وإذا كان خلق هذه الرموز يتطلب أسمى مرتبة ذهنية ، فإنه يصدر كذلك من أكثر حركات النفس بدائية ، حتى يحقق له أن يمس في الإنسانية وترأ مشتركاً " (3) .

أشار (يونك) بأن بنية الإيماءة في العمل الفني ما هي إلا بعض من كوامن لا شعور جمعي ، يستظهر عن طريق الإسقاط وبمساعدة الحدس ، لتصبح موضوعات طبيعية قابلة للتأمل تصدر من فطرة وبداهة معاً ، كي تحدث تأثيراً أو أثراً يُعاش ، وبذا فهي بنية سلوكية ذات دلالات (نفسية ، حركية) ذات طابع تحولي من رمز إلى آخر ، أي من العمل اللاشعوري إلى الوعي والشعور ، كما في إيماءات ضرب الشفة المتواصل بسبابة اليد دلالة على التفكير أو وضع السبابة على الشفاه دلالة على قطع الكلام وزيادة حدة التركيز ، وهي إيماءات متوارثة لدى مختلف الثقافات ومختلف الحقب ، فضلاً عن ذلك فهي بنية (تواصلية - اتصالية) تساعد المشاهد على الاطلاع والتعرف على اللاشعور . وهي أيضاً معادل موضوعي لللاشعور الإنسانية ، يطلع عليه المشاهد ويعيد إنتاجه من جديد مستخرجاً بذلك معنى قد يكون ذا طابع غرائبي ، لكنه يبقى جزءاً من وعيه الذي لم يكن يعيه ، فأصبح لمفهوم الإيماءة دلالات (نفسية ، وتواصلية ، ومعرفية ، وشكلية جمالية) .

يرى الباحث ، أنه من غير الصواب الأخذ بوجهة نظر (يونك) في الفنون وتطبيقها بحذافيرها خصوصاً على بنية الإيماءة ، إذ أنها بهذا المعنى ، شيء من الماضي أو تركبة الأسلاف ، ولا فضل لمبدعها لأنها جاءت دون خلق أو بحث . ويشير الباحث إلى أهمية الأخذ بمبدأ التوظيف الذي يرد في السياق ، والذي طرح من قبل الشكلائية والبنوية ، إذ من خلال هذا التوظيف والاستثمار تبرز جمالية الإبداع والأبعاد الدلالية وغزارة المعنى ، لذا فجهود الإيماءة يتمركز في ميثاقية المعنى لا في المظهر الشكلي فقط ، فالمعنى لا يتولد نتيجة أمور خارجية

(1) ينظر : عبد الحميد ، شاكراً : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 148 - 149 .

(2) ينظر : يوسف ، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، (منشورات جماعة علم النفس ، مصر ، 1996) ، ص 203 .

(3) السيد ، عبد الحميد محمود : الإبداع والشخصية ، دراسة سايكولوجية ، (دار المعارف ، مصر ، د . ت) ، ص 101 - 111 .

عن أداء المبدع أو خلقه الخيالي ، بل يتولد من قراءات المشاهد الذي يستمد معرفته من كفاءته الحياتية .

يشير الباحث (مايكل كورباليس) إلى " أن التلقائية التي تظهر بها الإيماءات في مجتمعات الصم ، تُوحى بأنها تنبثق من ميل فطري وجد في وقت ما في تطور الإنسان ، فتلقائية الإيماءات تتجاوز المخزون الإيمائي للقردة العليا في البرية ، إذ أن الحاجة اللغوية نشأت في الحقيقة من الإيماءات " (1) . لذا فتاريخ الإيماءات في كل فئة يعد إلى حد ما شكلاً غريزياً ، ذلك أنها جاءت من الأسلاف السابقين عن عادات الغذاء والصيد والطقوس البدائية . فالأطفال يولدون مزودين بالقدر على الامتصاص أي أن سلوك الطفل هو سلوك فطري كما البكاء عنده ، ورفضه للرضاعة عند الشبع بإبعاد الفم أو الوجه عن مصدر الرضاعة إذ تنمو هذه الإيماءات وتتعد بتطور العمر ، لتتحول إلى إيماءة للرفض من خلال هزة الرأس الواضحة عند كل الثقافات ، فإيماءات قذف الذراعين بعيداً عن بعضهما إلى جانبي الجسم عندما تشير إلى أنك لا تعرف شيئاً ، أي بمعنى فتش يديّ لن تجد شيئاً فيهما ، يعود أصلها إلى العصور السابقة عندما يمسك الشخص العباءة مشيراً إلى عدم وجود أي سلاح (2) .

يشير الباحث إلى ملاحظة علمية مهمة تخص النشاط الحركي والإدراكي عند الإنسان ، إذ تشير التجارب العلمية الفسيولوجية إلى وجود صلة مخية تتحكم في عملية إنشاء الإيماءات الجسدية ، ونشاط مخي مُستقبل يتحكم في إدراك الإيماءات الموصلة إليه ، إذ يتحكم بها الفص الأيمن من المخ المُنظم للمعلومات والكليات والمثيرات الحسية والحركية في الأنماط اللفظية والذاكرة غير اللفظية والهندسية وهو فص ذكوري مرتبط بالعمليات المجازية الانفعالية والبدائية ، بينما الفص الأيسر للمخ لفظي تحليلي يزداد نشاطاً عند النساء (3) ، ومن ثم فإن إرسال الإيماءات وإدراكها يتحكم بها الفص الأيمن من المخ .

ثانياً : بنية الإيماءة وفق النظريات السلوكية

يؤسس الباحث دراسته لبنية الإيماءة بالاستناد إلى طرح مفاده أن بنية الإيماءة هي جزء من سلوك الذات الأدائي والمعرفي ، أي بمعنى إنها بنية (سلوكية ، معرفية) ذات صلة وثيقة بالبيئة الاجتماعية والثقافية للذات ، ولذا فهي تقع ضمن آلية التعامل ذاتها التي يتم وفقها فهم واستيعاب ومن ثمّ الاستجابة لأي نمط سلوكي أو نشاط معرفي ينمو مع تناميها العمري ، لذا سيتناول الباحث أهم النظريات التي غنيت بخبرة الذات سلوكياً ومعرفياً ، وبحدود علاقتها بموضوع البحث دون الدخول في كل شروحات وتفاصيل هذه النظريات ، إذ يكفي بإيجاد مقاربات مفاهيمية وتطبيقية بين المجالين وما يتفق وهدف البحث على المستوى المفاهيمي والإجرائي .

بنيت النظريات السلوكية لـ (سكرن ، وبافلوف ، وثورندايك ... الخ) بشكل عام على الفكرة التي تؤكد على أن أي فعالية ، أو أي نشاط كان - ومنها بنية الإيماءة - تشترط وجود: منبه أو مثير يؤثر في الفرد (بنية الإيماءة بوصفها منبه فعال) ، استجابة من قبل الفرد تجاه هذا المنبه (استجابة وجدانية ، عقلية .. الخ) ارتباط ذلك المنبه (بنية الإيماءة) بردة فعل الفرد تجاهه (4) . يجد الباحث بأن آلية اشتغال الإيماءة كمفردة (سلوكية ، معرفية) يلتقي مع ما طرحه الباحث في المبحث المفاهيمي في أن لبنية الإيماءة فعل (تقرير ، تمريري ، وتأثيري) ، إذ

(1) كورباليس ، مايكل : في نشأة اللغة ، من إيماءة اليد إلى نطق الفم ، مصدر سابق ، ص 144 .

(2) ينظر : غروست ، غدويس : لغة الجسد ، مصدر سابق ، ص 14 .

(3) ينظر : عبد الحميد ، شاکر : عصر الصورة ، السلبيات والإيجابيات ، مصدر سابق ، ص 51 – 53 .

(4) ينظر : كارلسون ، جون جي : نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ، ت : علي حسين حجاج ، ج 1 ، (سلسلة عالم المعرفة 70 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، 1983) ، ص 16 .

تعمل كفعل يشير إلى حالة ما وتتمرر المعنى من خلال فعل أدائي له أكثر من تأويل مع الإبقاء على جوهر المعنى ومن ثمَّ زيادة حدة الأثر الذي يدفع المشاهد إلى الاستجابة له (استجابة آنية أو بعد انتهاء إرسالية الإيماءة) ضمن خطاب العرض كُله .

وضع العالم الأمريكي (سكرنر) أسس المدرسة السلوكية في التعلم ، إذ يرى أن الكائن الحي " يميل إلى أن يكرر نفس العمل الذي قام به وقت التدعيم أو التعزيز " (1) . وقد وصف الاستجابة بأنها استجابة إجرائية ، ووضع مفاهيم لنظريته هي : السلوك الإجرائي المتجنب ، والتعزيز (الموجب والسالب) ، والتعزيز أو التدعيم الشرطي .

يرى الباحث أن بنية الإيماءة كوحدة سلوكية ، يُمكن توظيفها في العرض المسرحي الصامت وفقاً لمدى تقبل وتفاعل المشاهد معها ، مع ملاحظة المستويات القراءاتية لأوجه المعنى المحمول في تشكيلها الأدائي ، أي أن لدور الخبرة الجماعية أهمية واضحة هنا ، فالإيماءات غير المقبولة اجتماعياً لا يمكن أن تُقبل ضمن خطاب العرض المسرحي الصامت، إلا إذا حُرِّف شكلها نسبياً ، وهي بذلك تسمح بتمرير المعنى الخفي بعيداً عن الإيضاح التام الذي قد يرفض مجتمعياً .

كما يجد الباحث التقاءً مع مقولة (التوظيف والتشفير) التي تم طرحها من قبل الشكلايين والبنائيين ، وكذلك مقولة إتقان الشكل والرميز التي طرحها (فرويد) ، ومن ثم (يونك) ، إذ يعمل التسامي والتنفيس على التلاعب ببنية الإيماءة لتتحول إلى تشكل مقبول اجتماعياً . ويلتقي أيضاً مع نظرية العلاقة بالموضوع في أن الموضوعات الجيدة تُستمدج في الموضوعات الأخرى لاحقاً ، والعكس صحيح أيضاً . لذا فالتشكل الأدائي لبنية الإيماءة إذا قوبل بتعزيز موجب تكون النتيجة تفعيل الدلالة الجمالية والمعرفية ، كما في الإيماءة غير المقبولة اجتماعياً (السب) مثلاً ، لو وظفت في العمل المسرحي الصامت توظيفاً مبالغ فيه وعلى نحو كوميدي فإنها تصبح مقبولة التداول رغم سخريتها معناها .

كما يشير الباحث إلى أنَّ البعد المعرفي لبنية الإيماءة يجب أن يتلاءم ويتنامى مع خبرة المشاهد ، فانعدام هذه المواءمة سيتقاطع مع خطوات القراءة الصحيحة لبنية الإيماءة ، وهذا بدوره يعتمد على فكرة العرض المقدمة من خلال بنية الإيماءة ، فضلاً عن الكيفية الأدائية لها أي ابتعادها عن الغموض ، فتبدو بذلك قريبة لما طرحه (سوسير) في ضرورة ارتباط الدال بالمدلول ارتباطاً إحيائياً وليس فقط توضيحاً ، وكذلك مع ما طرحه (كريس) حول جهد الرمز والمسافة النفسية فإذا ابتعدت بنية الإيماءة كخطاب معرفي عن القوى الإدراكية للمشاهد ، فإنها ستكون حواراً بصرياً مفرغاً من المعنى ، والعكس صحيح . فالإيماءة التي كان يستخدمها (هتلر) مثلاً وهي مد اليد باتجاه الآخر مداً أفقياً مستقيماً يدل على الهوية الألمانية النازية ، إذا ما أُدخلت في عرض مسرحي صامت فإنها ستدل على أن هذه الشخصية تنتمي إلى تلك الهوية ، إذ يعتمد في فك شفراتها على الخبرة المعرفية لدى المشاهد بالفكر النازي ، أساليبه وفلسفته السياسية .

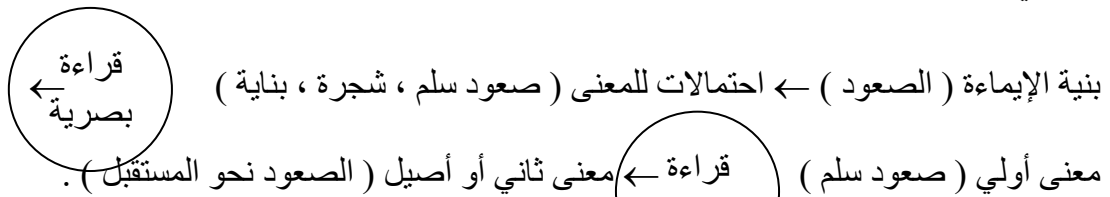
التعلم لدى (ثورندايك) لا يتم إلا من خلال محاولات عدة تمحي المحاولات الفاشلة ، وصولاً إلى استجابة صحيحة تُثبت بوصفها الأداة التي تحقق غرض التعلم والذي يتوقف على عدة قوانين ، هي :

1. **قانون الارتباط** : العملية العقلية تأتي نتيجة لتوظيف الارتباطات الموروثة والمكتسبة بين الموقف والاستجابة .
2. **قانون الإثارة** : وهي الإثارة التي يتعرض لها المتعلم نظراً لوجود منبه يؤدي إلى تغير في السلوك .

(1) ندا ، سيد حسنين : سيكولوجية التعلم ، (ط 1 ، منشورات وزارة الإعلام الكويتية ، مشروع المائة كتاب علمي ، الكويت ، 1981) ، ص 93 .

3. **قانون المران (أو التدريب)** : يشير هذا القانون إلى تلك العلاقة الطردية بين الموقف والاستجابة .
4. **قانون الاستجابات** : كل ردود الفعل سواء كانت بصرية أم فكرية هي نتيجة لمؤثر .
5. **قانون الأثر** : نتيجة الاستجابة تثبت نظراً لما بين الاقتران الجديد من تقارب أو العكس .
6. **قانون انتشار الأثر** : يمتد الأثر الإيجابي إلى روابط أخرى تسبق أو تلي الرابطة الأصلية ، ويقل هذا الأثر كلما زاد البعد بين الروابط المشابهة وما دونها من الروابط .
7. **قانون الاستعداد** : كل ما يحيط بعملية التعلم من ظروف ومؤثرات قد تعزز الاستجابة أو تمحيها (1) .

يستطيع الباحث من خلال نظرية (ثورندايك) الإشارة بأن معنى بنية الإيماء لا يحدد في ذهن المشاهد كبنية دالة إلا من خلال عدة احتمالات للمعنى ، تُبعد فيها الاحتمالات البعيدة من المعنى الأساس إلى أن تُحدد أبعاده ، حيث تأخذ عدة احتمالات هذه آليات قراءة مختلفة لبنية الإيماء تكون أول مراحلها في القراءة البصرية لتنتهي بتوحيد وجهي بنية الإيماء (الشكلي والمعرفي) في فضاء معنوي واحد (طقس) ، يعمل على كسر نمطية الارتباط بين المشاهد وبنية الإيماء للوصول إلى الاستجابة الجمالية التي تحدد المعنى ؛ فالإيماءات التي يؤديها الممثل الصامت وكأنه يتسلق شيئاً ما ، تبدو أولاً وكأنه يتسلق فقط ، لكن تبدأ أبعاد المعنى بالظهور حينما يبدأ هو برفع أقدامه لتسلق الدرج مثلاً أو دفع جسده للأعلى لتسلق شجرة ، وحينما يبدأ بالقفز في دلالة لتسلق بناية ، يستكمل المعنى أبعاده في الفعل التقريري الذي تؤديه الإيماء ، أي بنقل الحالة التي توظف الإيماء من أجلها ، إذ قد تحول إيماءات صعود السلم إلى معنى آخر هو الارتقاء النفسي والاجتماعي ، أو القفز للمستقبل ، ويمكن للباحث إيضاح ذلك من خلال المخطط الآتي :



يؤكد قانون (الارتباط) أن العمليات العقلية في فهم واستيعاب والإحاطة بأبعاد الإيماء تتم من خلال توظيف المديات أو الإرث الثقافي والسوسيولوجي لها في التشكل من جهة والإحالة إلى هذا الإرث في فك شفرة الإيماء من جهة أخرى مع الإبقاء على العنصر الخبري للمشاهد ، من مثل إيقاد شمعة إيمائياً ضمن سياق العرض الصامت ، تُقرأ وتُدرك من خلال العودة إلى الإرث الثقافي للمجتمعات الإنسانية التي تؤدي هذا الفعل ضمن طقوس دينية أو سحرية خاصة لاستحضار غائب أو لخلق وحدة صوفية أو تفرد للذات في عزلتها وبحثها عن سبيل للخروج من مأزق ، كما أنها تحيل إلى البنية العقلية أو المعرفية لأفراد تلك الثقافات. لذا فالارتباط هنا ، يأتي كبناء حوار بين الماضي والحاضر ، ويضيف الباحث هنا ، أن قانون الارتباط يشبه أو يشير إلى جذور نظرية العلاقة بالموضوع حيث تبني الارتباط بين الموضوعات (الإيماء) بناءً تصاعدياً من خلال استدماج وتوظيف ، يُبقي على الأثر الإيجابي ويحوّله إلى أثر جمالي مفتوح المعنى .

يشير قانون الاستجابة إلى وجود سلسلة ردود فعل مختلفة من قبل المشاهد ، تتمثل باستبداله لأبعاد المعنى ، إذ يُضيف إليه من خلال إسقاطاته الذاتية ويحذف ويعدل ويعيد توحيد بنى الإيماءات ضمن فضاء جمالي يتفاعل مع إشارات المعنى فيقترب منه ، بينما تعمل مرونة الإيماء من خلال تشكلها الأدائي الذي يحمل أكثر من معنى للتأويل على إعاقه الاقتراب

(1) ينظر : كارلسون ، جون جي : مصدر سابق ، ج 1 ، ص 19 - 20 .

المباشر، بل يبعده لمسافة معينة لأجل تفعيل جهده العقلي الموجه في ملاحقة المعنى، وهذا يدفع المشاهد إلى بناء تصور كلي للعرض بكليته يسقطه بالتالي على بناءه (إيماءاته) ويعدل هذا التصور مع استمرار القراءة لإيماءات العرض، ويشير الباحث إن ما يُفعل من استجابة المشاهد الجمالية هو قدرة الإيماءة على تشكل حدودها الجمالية ودلالاتها المعرفية من خلال كسرها القراءة التقليدية من خلال تشكلها الأدائي الذي يحوي عنصر التغريب الذي يطيل من حدة الإدراك ويزيد مسافة الاستمتاع به كما طرح ذلك لدى (الشكلانيين، وبريخت)، وكذلك من قبل (فرويد)، فمفهوم التغريب الأدائي للإيماءة لدى (بريخت) يعمل على نزع الإيماءة مظهرها وسياقها الأدائي التقليدي المؤلف في الواقع من خلال الاستخدام الخاص والفريد لها، ففي مشهد تعذيب، مثلاً، لا تتطلب الضرورة أداء تفاصيل المشهد بكليته، بل يكفي الممثل بالإشارة إيمائياً إلى موضع الألم في الجسد بطريقة مبالغ فيها، لأجل التأكيد على حدة الألم واستمراره، إذ يقوم المشاهد بإكمال تشكل المشهد الإيمائي وبناء اهتمامه على بنى العرض من خلال شدة جذبها لمدرجاته البصرية.

قانون الأثر يؤكد على أثر العوامل الخارجية المؤثرة على المشاهد، أي الخزين الخبري وأساليب القراءة التي يتعامل بها مع بنية الإيماءة لتحديد المعنى، إذ يعمل هذا العامل على التغيير من المستوى الخبري والقراءاتي للمشاهد ومن ثم تعديل النظرة الخاصة حول المتغيرات الحاصلة في تاريخ فن التمثيل الصامت، إذ بدأت التقنية الحديثة تحل شيئاً فشيئاً محل اللغة اللفظية أو الأدائية، أو حتى المواضيع المطروحة التي تغيرت مع تطور الحياة اليومية وتعقدها الذي يدفع بالتالي إلى تغيير من نمط المواضيع المطروحة وطبيعة تشكلها الأدائي من خلال الإيماءة، كما يعمل الفنان المسرحي الآن على تغيير أو تجديد نمطية المشاهدة من خلال كسر التجنيس والانفتاح على الأجناس الأخرى في الفن كاستخدام الرقص والسينما والغناء والماييم والبانثومايم والتمثيل التقليدي وتعدد اللغات المنطوقة.

قانون الاستعداد يوضح خصائص ظروف آلية الاستجابة فيما يخص بنية الإيماءة أدائياً ومعرفياً، أو ما يخص المشاهد وما يملكه من خزين خبري يقربه من الإيماءة، أو ما يخص الصورة الكلية التي تبنيها الإيماءة لفكرة العرض من خلال اشتراكها مع مجمل عناصر العرض المسرحي المادية والسمعية أيضاً (المؤثر الصوتي).

قانون المران يشير إلى ردة الفعل الذاتية للمشاهد تجاه بنية الإيماءة، فإذا تمكنت الإيماءة من جذبه من خلال احتوائها على أجزاء المعنى فإنها ستزيد من ارتباط المشاهد بها، إذ كلما تمكن من ربط هذه الأجزاء ازدادت قدرته على ملاحقة المعنى، ومن ثم المران على قراءة الإيماءة ومتابعة هذا النمط من الفنون التي تستدعي قراءة خاصة وحواس مدربة عليها، كما في إيماءات العيون التي تستعمل للتعبير عن عاطفة أو شعور ما إذ يقوم المشاهد بإكمال المعنى الذي لمحت العيون به دون الإفصاح عنه. يضاف إلى ذلك أن (التدريب) يعمل على ترسيخ وتنويع كفاءة الإنتاج والقراءة لـ (المرسل، المستقبل / الممثل، المشاهد)، والذي يسهم في التفاعل مع العرض وإنتاج معانيه، بينما يشير قانوننا الأثر وانتشار الأثر إلى أهمية ردة فعل المشاهد في استجابته واستيعابه لبنية الإيماءة أو رفضها، ويعزى ذلك إلى آلية ارتباط الدال بالمدلول أي درجة الأيقنة أو الرمزية التي تتسم بها الإيماءة وبعدها لمسافة نفسية جمالية معينة.

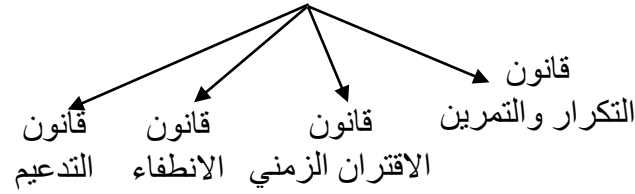
في نظرية (بافلوف) الاشتراطية قواعد أساسية، هي:

1. يكتسب الفرد عادات سلوكية عن طريق الاشتراط (المنبه غير الطبيعي).
2. يظهر هذا التعلم في تعلم اللغة والكلام.
3. تكرار الارتباط بين الاسم والمسمى يدفع إلى الاستغناء بعد ذلك عن الاسم والإبقاء على المسمى، أي الاستغناء عن الصورة وتثبيت اسمها.
4. قانون الاشتراط يساهم في تكوين شخصية الفرد (1).

(1) ينظر: صالح، أحمد زكي: نظريات التعلم، (مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1975)، ص 29-30.

يوضح الباحث طروحات (بافلوف) بالمخطط التالي :

المنعكس الشرطي (أي ارتباط الاستجابة ببديل للمنبه الطبيعي)

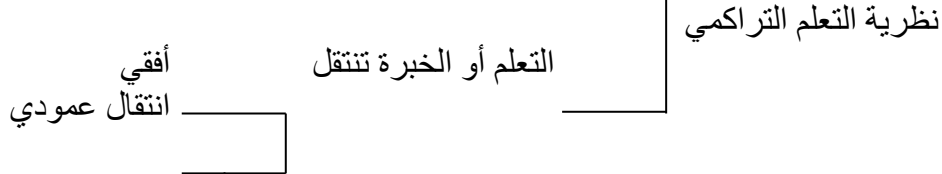


ومن ذلك تكون قراءة بنية الإيماءة مشترطة بالموقف الذي توظف فيه أكثر من مرة ، فمثلاً إذا دخل ممثل يضع على وجهه ماكياج يشير إلى إيماءات وجه ضاحك ، يستدل المشاهد أنها شخصية مفرجة أو العكس . وإذا قام الممثل بأداء إيماءات باكية دون أن يؤدي مشهد بكائي يوضح سبب بكائه أو حتى ضحكه ، فالمشاهد يربط خيالياً بين أي حدث حزين وهذه الإيماءات الباكية ، لذا يكون الاشتراط والاقتران ذو فاعلية كبيرة ، فهو يعلم المشاهد لغة الصمت والإيماءات . وهو بذلك يعمل على إقصاء التفاصيل الدقيقة ويبقى على أثرها الذي يبرز على تشكل الإيماءة المرسله إليه ، أي إنه يستغني عن الموقف أو الفعل أو الشغل الصامت والاكتفاء ببنية الإيماءة واشتغالاتها كشيء وأثره ، أو حالة وأثرها في تزامن .

التعلم عند (جانبيه) له صيغة أو طبيعة تراكمية ، للمقدرات دور متميز في هذا التراكم نظراً لما تتصف به من قابلية للانتقال الإيجابي أفقياً وعمودياً ، إذ يكون الانتقال أفقياً عندما تعمل المقدرة على المستوى نفسه في موقف جديد مشابه للموقف الأصلي الذي تعلمه سابقاً ، أما الانتقال العمودي فيتم عندما توظف هذه المقدرة لوحدها أو مع غيرها من المقدرات في تعلم أعقد (1)

ويوضح الباحث طروحات (جانبيه) بالمخطط التالي :

الخبرة تراكمية، بنية التعلم الهرمية (المثلث الهرمي).



الاستعداد للتعلم لدى (جانبيه) لا يعتمد على عوامل بيولوجية أو وراثية ، بل على مدى المخزون اللازم من المهارات والعادات والتي تعد ضرورة مسبقة لتعلم ما هو أشد تعقيداً وصعوبة من مهارات وعادات (2) .

بذلك تكون قراءة الإيماءة في التمثيل الصامت ذات طبيعة تراكمية ، تعتمد على قدرة المشاهد في فك الشفرة وإرجاع الإحالات وبطريقة تكون معه آليته في بناء المعنى المستخرج ، معتمدة على تكوينها الأدائي وتفاعلها مع بنى أخرى ضمن سياق العرض ، لتصبح أساس أول لبناء المعنى الأساس ، من غير أن تخلو هذه العملية من عملية تعديل لأبعاد المعنى ، كما تتصف هذه القدرة بفاعلية حركية عالية ، إذ يبنى المعنى من خلال حركاتها في مستويات المعنى أفقياً ضمن تشكلات الإيماءة ذاتها ، أو عمودياً من خلال ترابطها مع الإيماءات ذاتها ، وما ينتج عنها من معنى جمالي ودلالي إنساني ، كما أن التحرك الأفقي في بناء المعنى يكون فعالاً في قراءة الإيماءة التي توظف في موضوعات متشابهة (وجودية ، كوميدية ، تراجيدية ... الخ) ، أما الانتقال العمودي فيكون واضحاً في قراءة بنية الإيماءة في موضوعات مختلفة ، إذ يكون

(1) ينظر : إبراهيم ، علي عزوز : نظريات جديدة في التعلم ، (ط1 ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، تونس ، 1981) ، ص 34-35 .

(2) ينظر : توك ، محي الدين ، وآخر : أساسيات في علم النفس التربوي ، (دار جون وايلي وأبناءه ، عمان ، 1984) ، ص 113 .

للعنصر الخبري المعرفي دور مهم هنا نظراً لاختلاف هذه الموضوعات ومن ثم آلية توظيف الإيماء وطبيعة اشتغالاتها . ومن ذلك يتبين أن (إنتاج ، قراءة) بنية الإيماء لا يعتمد على طبيعة الذات البيولوجية ولا الوراثة ، بل على الخزين الخبري الذي يمكنها من متابعة المعنى .

يصف (بياجيه) التعلم بأنه :

1. عملية تراكم للخبرة المتتالية من البيئة الاجتماعية والمادية والنضج العقلي وتنظيم المعلومات ذاتياً (التعلم البنائي) .
2. التعلم ينشأ عن التأمل أو التروي (الإدراك الحسي) .
3. يتم التعلم عند إزالة التناقضات أو التعارضات بين التنبؤات والنتائج .
4. يقسم التعلم إلى نوعين هامين : المعرفة الشكلية ، والمعرفة الإجرائية ⁽¹⁾ ، والباحث يرى بأنه في النوع الأول تتم معرفة دلالة الإيماء من خلال تشكلها الأدائي المباشر الحرفي ، وفي الثاني يتم تحديد دلالة الأداء من خلال نوع السياق الذي ترد الإيماء فيه

وبهذا تكون لبنية الإيماء اشتغالات عدة باعتبارها بنية معرفية أساساً ، فمن خلال توالي قراءات المشاهد يطور ويتعلم الكيفية الصحيحة لفهم وتنشيط الوعي بالموضوعات من حوله خصوصاً في فنون المسرح (التمثيل الصامت) إذ يقدم عالم مكثف ومبطن الدلالات ، ولذا فبتعدد القراءات تزداد علاقة الذات بالوجود باعتباره منتج غريزي غني بمعناه ، ومثال على ذلك عندما يؤدي الممثل مشهداً صامتاً يصور فيه عملية ولادة بعد مخاض طويل يُعبر عنه بحركات إيمائية ، إذ يستطيع أن يظهر ذلك بتشغيل الجسد كله كمنظومة ترسل دلالات مختلفة يمكن للمشاهد اختيار مدلولات ومعاني وفقاً لسياق العرض وفكرته الكلية ، إذ يمكن أن يكون المعنى معبراً عن عظمة تحمل المرأة لهذا العذاب ، أو هو صراع المجتمع أو ولادة له من جديد بعد محنة سياسية أو عقائدية .. أو قد يكون صراعاً مع الذات عندما تحاول البحث عن طريق فلسفي أو منهجي في التفكير أو التطبيق ضمن حدودها الاجتماعية ، أو يتمثل المعنى بصراع الذات مع رغباتها ونزواتها المكبوتة ، إذ يلتزم بناء المعنى تطوير المشاهد قراءاته لأجزاء المعنى الوارد في العمل الصامت من خلال تعلمه وتطويره لطرائق في القراءة الجمالية تمكنه من استحداث قراءات (قدرات) جديدة كلما تطور المعنى وازداد غموضاً ، ويعمق كذلك إحساسه بالقضايا المطروحة التي تمثل أحداثاً حياتية .

قراءة بنية الإيماء وتحديد معناها هو فعل إدراكي ، وهذا الإدراك هو أحد العناصر الأساسية لبناء المعنى ؛ فالإدراك الحسي (البصري هنا) يأتي كقناة تمرر من خلالها الإيعازات التي يقوم بها العقل بإعطائها شكلاً منظماً ومعنى دلالي ، ليقوم الوعي بعد ذلك بتشغيل آلياته (حدسية ، وجدانية ، عقلية ،) لاستيعاب المعنى . ولذا يكون تحديد المدلول هو عملية إبداعية وليست تراكم دلالي فقط . فالإبداع الأدائي يقوم بدفع المشاهد نحو متابعة المعنى وغموضه من خلال إدخاله في حيرة دلالية لينتقل إلى عملية ربط المعاني ببعضها ، من خلال العلائق الترابطية التتابعية أو الاستبدالية لبنية الإيماء وبالاستناد إلى خزينه المعرفي ، فيتجاوز هذه العقبات القراءاتية ، لذلك يمكن الإشارة هنا إلى أن قراءة المشاهد لبنية الإيماء هي عملية بنائية تعتمد على مستويات فهم سابقة تبنى عليها مستويات جديدة تعمل على ارتقاء قراءة المشاهد الجمالية والمعرفية .

ثالثاً : بنية الإيماء وفق النظريات المعرفية

تقوم وجهة نظر (جثري 1886 - 1959) في التعلم على أساس أن القدرة على الاستجابة بصورة مختلفة في موقف ما سببه استجابة سابقة للموقف نفسه ، أو أن مفهوم التعلم

(1) ينظر : كارلسون ، جون جي : مصدر سابق ، ج 1 ، ص 281 - 285 .

يختزل لديه في مبدأ واحد ، هو الترابط بين (المثير والاستجابة) ولا يعمل (التدعيم) على تفعيل التشكيل العقلي للرابطة ، إذ تتكون هذه الأخيرة عند ارتباطها بالمثير نفسه ، وأن التعلم يتصف بهذه الآلية بصفة أما الكل أو اللاشيء⁽¹⁾ . تبعاً لذلك تتخذ استجابة مشاهد بنية الإيماء مستويات قراءات مختلفة تبعاً للعرض الجمالي الذي كان قد شهده لمثل هذا النمط من الفنون (العرض المسرحي الصامت) ليتمكن من تقديم مدلولات مختلفة لبنية الإيمائية ، فيجد الباحث أن المجال يتسع للخزين الخبري في التحليل التفسير والتأويل ، إذ يشكل هذا الخزين قاعدة معرفية تأويلية يعتمد عليها المشاهد .

يمكن تسمية هذا الطرح (بالتعلم التأويل) وفقاً لآراء (جثري) ، الذي يشير إلى قدرة المشاهد على مزولة نشاطه التأويلي بأوجه عدة ، وبالتالي تتبع المعنى حتى نهاية العرض ، يساعده في ذلك شدة الارتباط بين القراءات السابقة (معرفياً / جمالياً) والدلالات الإيمائية الجديدة . ويجد الباحث هنا ، أن للمسافة الجمالية دوراً في إنتاج المدلول ، إذ تقوي من شدة الارتباط أو العكس ، أي أن المسافة الجمالية تتناسب طردياً مع القوى الإدراكية للمشاهد ، والتي تشكل بنية الإيماء مثيراً لها . وهذا يؤدي إلى تحديد الدلالة الرئيسة وتحديد المعنى . لذا فإن الدلالة المعرفية والجمالية في هذا الطرح ما هي إلا ارتباط بنية الإيماء كأثر باستجابة المشاهد بوصفها هي الأخرى ردة فعل دلالية تجاه هذا الأثر الجمالي ، بمعنى أن تعلم الإيماء هو تعلم ذاتي موضوعي

لقد وضع (جثري) مجموعة من المفاهيم لتوضيح مفهوم التعلم سيستعرضها الباحث بإيجاز ، مع الإشارة إلى مقارباتها المفاهيمية مع بنية الإيماء وبحدود موضوعه بحثه :

1. الارتباط : وهو العلاقة بين (المثير $\rightarrow$ الاستجابة) .
أشد أقرب
2. الكف الارتباطي : يمكن تمثيله بـ (المثير $\leftarrow$ استجابة خاطئة أو ضعيفة $\leftarrow$ استجابة صحيحة) .
3. الاحتفاظ بالمثير : يشير إلى تواجد مجموعة من المثيرات الداخلية التي تظل تعمل حتى تتم الاستجابة الكاملة والوصول إلى الهدف إلى جانب مثيرات خارجية أخرى .
4. الحركة : هي الاستجابة الأولية وهي الجزء الذي يرتبط بالمثير .
5. العقاب : مفهوم يحمل بعداً إيجابياً في طياته ، لأنه يؤدي إلى استحداث استجابة جديدة⁽²⁾ .

إن أساس تعلم التمثيل الصامت هو ضبط الكيفية الأدائية التي من شأنها أن توطد العلاقة الارتباطية بين معطيات البنى الإيمائية وردة فعل المشاهد . ذلك أن ردة الفعل هذه أو ملكة التذوق ستصبح الأساس الذي يُكوّن ويُرسّخ دلالات الإيماء المعرفية والجمالية ، كما تُكوّن الخزين الخبري والإطار الجمالي لدى (المتعلم / المشاهد) . وإن حدث فعل كف قراءاتي بسبب معطيات أو دلالات إيحائية جديدة ، فإن هذا الكف سيعمل على تفعيل الفعل التأويلي لينشط المشاهد في قراءته لبنية الإيماء ، وعلى نحو يحدث فيه ، هذا في العلاقة القائمة بين (المثير والاستجابة) . كما أن ما يسمى بـ (الاحتفاظ بالمثير) يتقارب مع شدة جذب بنية الإيماء للمشاهد ، وعلى نحو تجعله يحتفظ بأثرها الجمالي ومعانيها الوجودية ، كما أن المثيرات الناتجة عن جمالية الأداء الإيمائي توصل إلى التأويل الدلالي الصائب وعلى مستويات إدراكية مختلفة ، تبتدئ بالقراءات البصرية وتنتهي بالحدس المعنوي الذي يجمع مدلولات معرفية جمالية .

(1) ينظر: كارلسون ، جون جي ، وآخرون : نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ، ت : علي حسين حجاج ، ج 2) سلسلة عالم المعرفة 108 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، (1986) ، ص 11-13 .

(2) ينظر : كارلسون ، جون جي ، وآخرون : مصدر سابق ، ج 2 ، ص 17-19 .

يضيف الباحث أن بعض آراء (جثري) السلوكية يمكن أن تتلاقى مع العقبات القراءاتية التي يُحتمل وجودها في أثناء العرض ، ومنها مفهوم العقاب الذي يقابله قدرة بنية الإيماءة على كسر أفق توقع المشاهد مع احتفاظها بجمالها الأدائي وبعدها الدلالي الذي يعمل على إيصال المعنى من خلال جهد ذهني جمالي . وهذا يشارك مفهوم (المكافأة) لدى (جثري) في دفعها للمشاهد على متابعة العرض وتحديد المعنى ، فتكون أيضاً كعامل تعزيز للخبرة الذاتية لدى المشاهد ، أي أن امتلاك بنية الإيماءة للغموض أو التعريب في أدائها يكون دافعاً نحوها ، رغم أنها تحقيق انزياح دلالي غير مألوف ، إذ يعمل هذا الانزياح على دفع المشاهد ليعطي عدة احتمالات للمدلول ، أي أن المعنى الدلالي لبنية الإيماءة يتطلب أكثر من محاولة قراءة .

نظرية الحافز التي قدمها (هيل) ، أسست على منهجين هما : الاشتراط الكلاسيكي (كما طرحه بافلوف) ، والاشتراط الوصيلي ، (كما طرحه ثورنديك) و قدم مفاهيم عدة هي :

1. **الحافز** : ويقسم إلى حوافز أولية وهي حوافز بيولوجية ، وحوافز ثانوية والتي ترتبط بحالات الذات النفسية .
2. **الباعث** : الذي يتوقف على كمية التدعيم أو التعزيز . ويدخل كعامل مؤثر على الأداء عن طريق تغير مستوى الدافعية لدى الكائن الحي .
3. **دينامية شدة المثير** : الذي يتناسب طردياً مع الاستجابة .
4. **جهد الاستجابة** : الناجم عن الارتباطات المضاعفة لقوة العادة والحافز والباعث وشدة المثير .
5. **التذبذب السلوكي** : بعد أن تثبت قوة جهد الاستجابة فإن كلا من سعتها وقوتها يتذبذب من تجربة إلى أخرى .
6. **عتبة ردة الفعل** : كي تحدث الاستجابة لابد من توفر قدر أدنى من الجهد الاستجابي (1) .

يمكن للباحث أن يجري بعض المقاربات بخصوص موضوع بنية الإيماءة وآراء (هيل) ، إذ تشكل الحوافز الثانوية دافعاً محركاً لغريزة المحاكاة لدى المشاهد ، خصوصاً إذا كانت هذه الحوافز ذات طابع إيجابي ، كما يمكن أن تكون هذه الحوافز دافعاً نحو التطهير والتسامي وفق رأي (أرسطو) و (فرويد) ، وذلك من خلال معاشية الإحساس والسيطرة عليه ، ومن ثم التحرر منه كالمعاشية الجماعية لطقوس البكاء من خلال الإيماءة أو مشاهد الرعب . وتوظيف بنى إيمائية مبالغ فيها إلى درجة الإثارة وشدة الانتباه إلى أقصى حد ، ويمكن تعلم الأنماط الأدائية الإيمائية من خلال هذه الحوافز الثانوية والمشاعر الإنسانية في إرسالياتها الأدائية . وإن هذه القدرة الثنائية لبنية الإيماءة (قراءتها وأدائها) يمكن أن تشكل باعثاً وحافزاً يفعل من استجابة المشاهد للعرض الإيمائي بذاته ، فينعكس بالتالي على مستوى أداء الممثل وإتقانه للتشكل الإيمائي المعبر والابتعاد قدر الإمكان عن الشغل الصامت الذي يتسم بخلوه من المعنى الدلالي الواضح .

وهذا يدفع الباحث إلى القول بأن شدة المثير والذي تمثله بنية الإيماءة هنا تتناسب مع استجابة المشاهد معها ، وكلما كانت بنية الإيماءة أكثر دقة في الأداء المعبر كانت مصدر إثارة ومتعة أكثر وشكلت بؤراً دلالية معرفية جمالية يجتذب المشاهد لقراءتها . ويمكن أن تكون إثارة المشاهد سبب وباعثاً لاختيار الإيماءة المناسبة من قبل المصمم وطريقة أدائها فتصبح عملية متبادلة طردياً ، وهذا سبب لاختلاف إمكانية المصممين واختلاف العروض .

إن استمر العرض الإيمائي الصامت بمراعاة هذه التطبيقات ، حصل على جهد استجابة واضح من قبل مشاهديه تحمله على إعادة قراءته من خلال مراجعة ذهنية لصورة المدلول وتعديلها مع استمرار القراءة . فالمشهد الإيمائي الذي يصور شخصاً يقرأ خطاباً يظهر من خلاله انفعالاً عاطفياً يمكن أن تحمل دلالات حميمية مع صاحب الأداء كأن يكون أمّاً ، أبناً ، أخاً ... الخ

(1) ينظر : كارلسون ، جون جي ، وآخرون : مصدر سابق ، ج 2 ، ص 73-75 .

، وبالتالي تواجد مدلولات عدة منها تحديد وقت لقاء ، سفر ، أو طلب حاجة أو وصف أزمة ما ، وما إلى ذلك من المعاني ، إذ يقوم المشاهد بتعديل تصوره للمدلول كلما ظهر بعداً جديداً للمعنى المقصود بذاته والذي يبني من خلال ترابطات بين سلسلة البنى الإيمانية ذاتها لينتهي بنهاية مزاوله النشاط الإداري التأويلي الذي يوصل إلى تحديد المعنى ، والذي يشترط بدوره وجود حد أدنى من الجهد الاستجابي أو ما يسمى بـ (ردة الفعل) والذي يتمثل بتفاعل وتجاوز طرفي العرض ، إذ يكون تنظيم بنية الإيماءة في تشكل جمالي دال تعزيزاً أولي للمشاهد ، كما تشكل أيضاً انطلاقة العرض الجيدة دافعاً أو حافزاً ثانوياً لاستمرار الفعل القراءاتي الذي يستند إلى الخبرة الماضية .

تساءل (باندورا) عن الكيفية التي يتعلم بها الإنسان الاستجابات الجديدة من خلال ملاحظة سلوك الآخرين ، أي التعلم بالمحاكاة والملاحظة ، وقد أورد (باندورا) قضايا رئيسة في نظريته :

1. اكتساب الاستجابات الجديدة له جذور معرفية ماضية .
 2. الآليات المتوسطة بين الملاحظة والأداء .
 3. العوامل المؤثرة على الطبيعة الانتقائية للتعلم بالملاحظة .
 4. العوامل الدافعية المحددة للجوانب الانتقائية في الأداء القائم على المحاكاة (1) .
- في أول قضايا التعلم يكتسب مشاهد بنية الإيماءة أبعاداً دلالية معرفية من خلال إدراكه واستيعابه لفكرة العرض ولقدرة الإيماءة على التعبير وتصوير هذه الفكرة ثانياً ، وكما سبق الإشارة إلى أن لبنية الإيماءة القدرة على تكثيف معاني وجودية وتقديمها بطريقة تقترب من الواقع لتعرف المشاهد بجوهر هذا الواقع . وهي بذلك لا تركز على المحاكاة التقليدية أو الواقعية التامة ، بل إلى نمط أدائي جمالي يكشف عن حادثة الأسلوب في الطرح وجدة الفكرة الجمالية التي تعتمد على ما تم معرفته بوصفه مرتكزاً لانطلاقتها . لذلك تحمل بنية الإيماءة هنا دلالات معرفية جمالية ، يمكن للممثل الإيمائي أن يستغل هذه القدرة لبث رسالته الجمالية من خلال قدرته الجسدية وخبرته البدنية في محاكاة الواقع وملاحظة أدق تفاصيله المعبرة متجاوزاً التقليد المطابق (الأيقوني) الخالي من المعنى ، ويمكن له أن يفعل من جمالية الأداء من خلال استحداثه لأساليب إيمائية يختزل فيها الموجودات المادية والأفكار ليقدمها في إيماءة أو إيماءات عدة مكثفة المعنى .

تبدو اشتغالات الآليات التي تتوسط بين الملاحظة والأداء واضحة ، ذلك أنها لدى كل من (مشاهد ، مؤدي) الإيماءة تعمل على تعدد احتمالات المعنى ، حتى يثبت المعنى الأقرب إلى الصورة الذهنية للعرض برمته لدى المشاهد . والأداء الإيمائي الأكثر مرونة وتوليداً للمعنى لدى الممثل الإيمائي ، والتي تقع بين الأداء التجريدي العالي والأيقوني التام . ومن هاتين القضيتين تبرز القضية الثالثة ، وهي العوامل المؤثرة على الطبيعة الانتقائية للتعلم ، إذ توجد عوامل داخلية وأخرى خارجية وثالثة سياقية تربط الحدث ببنائه ومستعمله ، حتى ينتقي نمطاً تعليمياً أدائياً يتناسب وتكوينه الشخصي ، وهذا بدوره يقودنا إلى الحديث عن العوامل الدافعية المحددة للجوانب الانتقائية في الأداء ، إذ تمثل إسقاطات الذات على بنية الإيماءة أهم الدوافع المحددة لهذه الجوانب .

يلتقي هذا الطرح مع مفهوم (التوحد) لدى (كريس) ، واستدماج الموضوعات لدى (مارجريت) السابقة الذكر ، إذ تبني المدلولات وتستقرأ انطلاقاتاً من إسقاطات الذات وطبيعة الميكانيزمات أو الحيل المعرفية التي تمتلكها في فك الشفرات ، أو ما يسمى بالإطار الجمالي للذات . لذا يمكن للباحث القول بأن تحديد دلالات بنية الإيماءة وبناء مدلولاتها معرفياً وجمالياً يعتمد على الخزين الخبري للمشاهد وقدرته في فك الشفرات ، والذائقة الجمالية التي يمتلكها والحافز أو الدافع الذي يدفعه إلى التفاعل مع هذه البنية .

(1) ينظر : كارلسون ، جون جي ، وآخرون : مصدر سابق ، ج2 ، ص146-149 .

- هناك ثلاث آليات أساسية متداخلة وراء موقف (باندورا) من نظرية التعلم هي :
1. **العمليات الإبدالية** : ملاحظة سلوك الآخرين ونتائجه على الشخص الملاحظ .
 2. **العمليات المعرفية** : التمثيل الرمزي القائم على الاستدلال من الأحداث الخارجية ضروري لتفسير التنوع الكبير لتعلم الذات .
 3. **عمليات تنظيم الذات** : الأشخاص يستطيعون تنظيم سلوكهم إلى حد كبير عن طريق تصور النتائج التي قد يولدونها بأنفسهم (1) .
- في الآلية الأولى يبدو مفهوم (الجسدنة) واضحاً فيها ، إذ متى ما تمكن المشاهد من إحالة الدلالات حتى يشعر وكأنه التجربة الجمالية (سواء على مستوى الأداء أم الدلالة) نبضاً يجري بداخله فيحتل مختلف قواه المعرفية وحتى الحركية منها ، بمعنى أنه يجري عملية إبدالية بينه وبين الممثل أو المؤدي ، كما أنه يتبادل الأدوار في الحوار الجمالي مع بنية الإيماءة فيتبادل الطرفان طرح الأسئلة والإجابة ضمن فضاء العرض . أما في الآلية الثانية فيبرز دور (جهد الرمز) الخاص بنية الإيماءة من خلال قدرته على ترميز القضايا وتكثيفها وتقديمها في مفهوم معرفي وبأداء جمالي جديد ، يثير المدركات ويستدعي استجابات تفسر الكيفية التي يتم بها فعل الإدراك والتفسير والتأويل ، وفي الآلية الثالثة يمكن لمشاهد ومؤدي الإيماءة أن يبني تصوراتهم لمدلولها سواء كان جمالياً أم معرفياً انطلاقاً من القراءة الآنية والخزين الخبري وما يمكن أن ينتج من تلاقي هذين الطرفين معاً . وإن حدث أي ابتعاد أو واجه أحد الأطراف صعوبة في فك الدلالة فإن المراجعة الذهنية لما تم بناءه يساعد كثيراً على التعديل والتنظيم والتقييم لبناء معنى جديد .
- التعلم لدى منظري (الجشتالت) (*) " ظاهرة ترتبط بالإدراك ، فقد فسروا التعلم على أنه تنظيم للمجال الإدراكي " (2) . وهذا التصور بني على مبدأ أن السلوك البشري يتصف بالكلية كونه يحيى في موقف معين ، تساعد هذه الكلية في التكيف مع ذلك الموقف ، أي أن السلوك وحدة متكاملة نتيجة لوجود المتعلم في موقف له مميزات تؤثر عليه تجعله يستجيب للموقف بطريقة معينة (3) . بمعنى إن التعلم هنا يبدأ بالكيلات لينتهي بجزئيات التجربة .
- سبق للباحث أن أشار إلى أن عملية الإدراك الحسي هي بناء أول لفهم كامل لبنية الإيماءة ومعناها ، ولهذا فتتطلب بنية الإيماءة هو تنظيم للمجال الإدراكي للمشاهد في مجال حوار يتبادل فيه طرح (الأسئلة والأجوبة) حول موضوع العرض وفكرته ، ولهذا ستكون استجابة المشاهد استجابة كلية ، إذ تعمل قواه المعرفية بمستوياته المختلفة (إدراك حسي ، عقلي ، وجداني ، حدسي ... الخ) ويتطور إلى ظهور ما يطلق عليه بالجسدنة ، والذي من خلاله يتقمص المشاهد الأبعاد الحركية ويستشعر بها داخل جسده هو لا جسد الممثل فقط ، ومن خلال هذه الاستجابة يحدث اندماج يمكن أن نطلق عليه (ثقافي معرفي جسدي) ضمن الموقف (العرض المسرحي الصامت) ، كما أداء ممثل مشهد قتل فجائي في عرض تدور فكرته حول أحداث تدافع به الشخصية عن نفسها مراراً دفاعاً حركياً إيمائياً دون أن ترتكب هذه الشخصية خطيئة ما أو جرماً ، وفجأة تباشر هذه الشخصية بالقتل إيمائياً وبشكل مكثف مرن ، فإن استجابة المشاهد ستكون استجابة كلية فهو يتحرك في مجال دلالي يتطلب قراءات إدراكية حسية ، عقلية ، حدسية ... الخ

(1) ينظر : كارلسون ، جون جي ، وآخرون : مصدر سابق ، ج2 ، ص148-151 .
 (*) الجشتالت : مفردة ألمانية الأصل تعني الشكل أو الهيئة ، وهي من النظريات المجالية ، كما تعد اتجاهاً فلسفياً ونفسياً ، لأنها تدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادية ، وتؤسس صلات قرابة بين الوقائع التي انفصلت بينها التصورات التقليدية ، كما وتعد اتجاهها نفسياً لأنها تهتم بالمقولات ذاتها في المجال النفسي وبقياسها محددة . للمزيد ينظر : كارلسون ، جون جي ، وآخرون : مصدر سابق ، ج2 ، ص204 . ينظر أيضاً : كروفسورد ، جيريل : التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب ، ت : سامي صلاح ، ج1 ، (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة التجريبي ، القاهرة ، 2007) ، ص90 .

(2) كارلسون ، جون جي ، وآخرون : المصدر نفسه ، ص200 .
 (3) ينظر : مرعي ، أحمد : سيكولوجيا التعلم ، (ط2 ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، عمان ، 1981) ، ص242 .

، كذلك يستجيب هو بجسده عندما يقوم بتبادل الأدوار مع جسد الممثل ، إذ يعيش نفس الدافع المحرك ويشعر بأن أطرافه هي التي تتحرك لا الممثل ، ولا يمكنه ذلك ، إلا إذا استوعب معنى الإيماءة وتقمص معناها الذي يكون دلالة على أن الإنسان بفطرته محباً للسلام لهذا لم يباشر القتال واكتفى بالدفاع ، أو أن الإنسان ذات متعلقة ولكن بنفاذ الصبر يبدأ الصراع . ولهذا يعتمد على قدرة بنية الإيماءة على إدخال المشاهد إلى هذا المجال القراءاتي ومدى الطاقة الجمالية والنفسية التي تحملها في داخلها تجاه المشاهد والتي تشترك معها بقية البنى الأخرى في ذلك ، إذ تتناسب القوى طردياً ، ويضاف إلى ذلك القدرة والخبرة الأدائية للممثل الصامت (الممثل الإيمائي) التي لها الدور الدينامي في تفعيل ذلك التركيب الإيمائي المزود بالطاقة التعبيرية اللازمة ، وبأسلوب إبداعي قائم على القصصية والدرامية الكاملة بكل حيثيات التجربة .

فالتعلم لدى رواد نظرية (الجشتالت) يتم دون مقدمات ، ويحدث في محاولة واحدة بعد فترة تأمل وتفكير ، أي أن التعلم يحدث بما يعرف بـ (الاستبصار) (1) ، والذي يعد رصيذاً للمشاهد المسرحي طوال عمره ، يمكنه من متابعة وقراءة التجربة الإيمائية الصامتة . كما يرى المختصون في التعلم ، أن هناك أسساً للتعلم بحسب نظرية الجشتالت هي : التعلم بالكليات ، التعلم عن طريق الفهم والإدراك ، التعلم عن طريق التحديد وإدراك الموقف الجديد ، وعن طريق الوحدات المميزة للمجال الكلي (2) .

يقابل التعلم بالكليات إدراك مؤدي الإيماءات للموقف أو المشهد الذي توظف فيه إيماءاته إدراكاً كلياً كي يستطيع إتقان تشكّلها وإرسالها أدائياً . وكذلك يجب أن يدرك المشاهد لبنية الإيماءة ضمن المشهد المسرحي الصامت إدراكاً كلياً ثم تأخذ جزئيات المعنى بالظهور ضمن حدود أبعادها المعرفية والجمالية ، وهو طرح يقترب مع طرح بنيوية براغ والشكلانيين والبنويين الجدد في كون بنية الإيماءة تدرك إدراكاً كلياً ضمن سياق العرض الذي ترد فيه ، كما أشار (بريخت) إلى أن الإيماءة تدرك ضمن كلية المشهد الذي يتكون من ديكور كامل (فضاء مسرحي) ، أي ضمن لحظة مسرحية درامية متكاملة ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه، اصطلاحاً (جشتالتيّة العرض المسرحي) .

التعلم عن طريق الفهم والإدراك يلتقي مع الطريقة التي تبني المعنى الصحيح لبنية الإيماءة بالنسبة للممثل أو المشاهد ، فمن غير الفهم لا يمكن تحديد المعنى وأدراك أبعاده ، في عملية تملئ فيها الفجوات وتربط العلاقات بين بنى الإيماءات وتوضيح الإيهام والغموض عن مجمل فعاليات العرض المسرحي الذي يتكون من مشاهد وشخصيات وأحداث وأماكن وأزمنة وعناصر متحركة وثابتة وإيقاعات وتكرارات أدائية جامدة ومرنة .

في النمط الثالث من التعلم ، يستعمل الممثل الإيمائي مرونة جسده إضافة إلى إمكانياته الفكرية في التلاعب ببنية الإيماءة ، أي تضمينها أكثر من دلالة واحدة حتى يستطيع المشاهد استخدامها لبناء أكثر من معنى واحد ، أو يستعمل أكثر من موضوع واحد ، أو يستخدم موضوعاً واحداً من خلال أشكال مختلفة لأداء الإيماءة ، فينتج معنى مباشراً أو مؤجلاً أو مضمناً (احتمالات متعددة للمعنى) . بينما يتبين للمشاهد في نمط التعلم الرابع دلالات ومدلولات الإيماءة الخفية عند ممارسته للفعل الحوارية مع البنى الإيمائية ضمن فضاء العرض المعرفي والجمالي وبما يمكن المشاهد من التنقل داخل العرض وخارجه لتكوين الصورة الأولى للمعنى .

للجشتالتين أربع محددات تخص علاقة الكل بالأجزاء ضمن الموقف التعليمي (العرض المسرحي الصامت) ، اثنتان تتعلق بطبيعة الإدراك الحسي لجزئيات الموقف (بنى العرض المسرحي) ، أما المحددتان الأخريان فيهتمان بطبيعة العلاقة بين جزئيات الموقف

(1) ينظر : كارلسون ، جون جي ، وآخرون : مصدر سابق ، ج2 ، ص238 ، 265 .

(2) ينظر : الزعنون ، نظيم أبو غالب : نظريات التعليم والتعلم ، (ط1 ، جامعة بيروت العربية ، بيروت ، 1989) ، ص53 . ينظر أيضاً : كارلسون ، جون جي : المصدر نفسه ، ص201-202 .

(بنى العرض المسرحي) . ويمكن تحديدها كما يأتي : العمق والشكل ، رسوخ الشكل ، إدراك الفضاء ، جدلية (الكل والأجزاء) .

فرضية العمق والشكل ، تشير إلى طبيعة العلاقة بين (داخل وخارج) العرض المسرحي الصامت ، إذ لا يمكن أن تدرك البنى الإيمائية إلا من خلال هذه العلاقة التي تركز على قوانين هي (قانون البساطة ، قانون الانتظام ، قانون التقابل ، قانون الاختلاف) (1) . ولهذه الفرضية ما يقابلها في قراءة بنية الإيماءة ضمن العرض المسرحي الصامت ، إذ تعمل على جذب بصر المشاهد إلى نقطة الاشتغال الفعالة في العرض والتي تقوم عليها (تبنى) فلسفة العرض وفكرته ، إذ إن مجرد إدراك المشاهد لبنية الإيماءة يجعل الخلفية أرضية لها . كما يمكن أن تدرك الإيماءات الصغيرة إدراكاً مضاعفاً لأنها أكثر جذباً للمشاهد فقد تغير السياق أو تغير المعنى ، كما أن إدراك الإيماءة داخل بنية العرض المسرحي تعتمد على خبرة المشاهد الذهنية وقراءاته السابقة ، يضاف إليها قدرة إدراكه البصري الذي يتابع التحولات الشكلية التي تحدث في بنية الإيماءة كتصغير مساحة أدائها جسدياً ، مثل إيماءة غمزه العين أو إيماءة بطرف الجسد المستمر بالحركة . أما فرضية رسوخ الشكل ، فهي تميز لتشكل الإيماءة وثباته من خلال قدرته على جذب الانتباه وفقاً لبنية الدلالية التي تُفرض على مدركات المشاهد.

فرضية إدراك الفضاء ، تتم لدى الجسثالتيون وفقاً لموضوعة الشكل واتجاهه ، كبره ومسافته .. الخ والتي تعمل وفقاً لعلاقات تبادلية بين الشكل والأرضية (2) . أما فرضية جدلية (الكل والأجزاء) ، فيكون الإدراك فيها عملية حدسية مباشرة لا تنفي الجانب الشعوري ، كما إنه ذو سمة كلية شمولية يحوي الأجزاء ويهيمن عليها ، لذا فإن إدراك الكل لا يتم من خلال الجمع البسيط للأجزاء ، لأن هذه الأجزاء غير دالة ولا تنمو إلا من خلال العلاقات التي تقيمها فيما بينها (3) . لذا فإن طبيعة إدراك بنية الإيماءة تعتمد على الإدراك الحدسي المباشر الذي يتصف بكلية الفكرة ، وهذه الكلية تحتوي الأجزاء ، وهذا يقود إلى أن إدراك كلية الإيماءة يتجاوز مجرد الجمع البسيط لأجزائها المنفردة ، إذ سبق وأشار الباحث إلى أن هذه الأجزاء ليست ذات دلالة بحد ذاتها بل تكتسب من مجمل العلاقات التي تقيمها ضمن خطاب العرض المسرحي الصامت . وفقاً لهذه الطروحات يمكن لبنية الإيماءة ترسيخ ذاتها كبنية دالة ذات علاقات استبدالية وتتابعية وأفعال تقريرية وتمريرية وتأثيرية وباعتبارها لغة حركية مرنة التشكل يمكن لها أن ترسخ ذاتها من خلال قدرتها على توظيف طاقاتها في جذب انتباه مدركات المشاهد لينتج معانٍ دلالية تعمق فهم الموضوع المطروح في العرض المسرحي ، ويؤكد الباحث على قدرات الممثل الإيمائي الصامت على تنوع تشكيلها الأدائي مع الحفاظ على المعنى ، فقد يبالغ في أدائها من خلال تكرارها ، أو حذف أجزائها وبطريقة تظهر اشتغالات (الشكل والأرضية) فعالة في تحديد الأبعاد المعرفية والجمالية لمجمل بنى العرض الإيمائي .

(1) ينظر : الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ، مدخل للتحليل الظاهراتي ، (المركز الثقافي العربي ، بيروت ،

د. ت) ، ص 20-23 .

(2) ينظر : سعيد ، أبو طالب محمد : مصدر سابق ، ص 165 .

(3) ينظر : الماكري ، محمد : مصدر سابق ، ص 19-20 .

الفصل الثاني

المبحث الرابع

بنية الإيماءة في الفكر المعرفي والجمالي

أولاً : بنية الإيماءة في الفكر المعرفي والجمالي الإغريقي

انطلاقاً من فهم الباحث لماهية الإيماءة ، يمكن له القول بأنه العمل الفني الصامت ، ما هو إلا عالم جمالي صوري متفاعل ، تدخل عناصره المختلفة في شبكة علائقية دلالية ، تنتظم وفق نسقها الخاص الذي يختلف عن الواقع تبعاً لسياق الخطاب الموظف فيه ، لذا ولأجل استكمال دراسة بنية الإيماءة ، يرى الباحث ضرورة التطرق إلى المفاهيم الجمالية لبنية العمل الفني (الصامت) ومنها الإيماءة بوصفها عنصراً من عناصر العمل ، إذ يشير (ميرلو بونتي) إلى أن ما ينطبق على العمل الفني يشير ضمناً وينطبق على الجزء ، لهذا سيتطرق الباحث لها كما وردت لدى فلاسفة الفن والجمال من خلال تتبع تاريخي موجز .

أكد " سقراط (369 - 319 ق.م) على فاعلية النشاط العقلي الذي يدرك من الموجودات حقائقها المخفية وراء أعراضها المحسوسة ليعبر عنها تعبيراً مانعاً شاملاً يبدأ من الجزئيات إلى الكليات بحيث لا يمكن التلاعب بهذه الحقائق " (1) .

ربط (سقراط) فكرة الجمال بالغائية لديه ، ويرى أن كل شيء له سبب لوجوده ، لذا كان الجمال عنده جمال هادف ، فالجميل هو ما يحقق النفع والفائدة والغاية الأخلاقية العليا ، لذا فقد أعطى الجميل الذي يحمل هذه المواصفات المنزلة الأولى في فلسفته ، كما أنه لم يتأثر بالجمال الحسي ، لأن اهتمامه كان منصباً على جمال النفس والفضيلة (2) ، لذا يرى الباحث أن إيماءات العرض المسرحي الصامت وبحسب (سقراط) تنتظم وفقاً لغاية محددة ، تشكل وحدته وتؤلف أجزائه وتكون كذلك مرجعاً قيمياً له وسبباً وجودياً لإنجازه ، فالعمل المسرحي الصامت بهذا الوصف يشترط الترتيب والتنظيم والشمول ، والابتعاد عن التشتت والنسبي والمتفاوت ، أي أنه وحدة (إيمائية ، دلالية ، أدائية كلية ... الخ) ، مكونة من أجزاء لها بعد (غائي ، دلالي ، معرفي) فهو يحقق الخير والنفع والمعرفة والفضيلة ، إنه وحدة متكاملة يجمع بين وحدة الشكل واللاشكل (الحركات ، والإيماءات ، والقيم الخيرة) ، وهو ما يمكن تسميته بوحدة الشكل والمضمون الذي يعبر عن الفن الحق من خلال انتظام أجزائه . وإن هذا الانتظام يتطلب قدرة عقلية تعمل على تحديد الأبعاد (المعرفية / الغائية) التي تحملها هذه الأجزاء (البنى الإيمائية) ، ومن خلال قراءة دلالية يمكن أن يكون هذا المعنى معطى دلالياً أولاً يُوصل إلى المدلولات ، أي يمكن الانتقال من جزئيات المعنى في بنية الإيماءة إلى كليات المعنى الأساس والرئيس الذي يومي به العرض الصامت ، وبشكل يمكن للمشاهد معه أن يبعد المعاني الثانوية ويقلل من افتراضية توالي المدلولات ليثبت في النهاية المعنى الذي قصده مصمم العرض المسرحي أو مجاوراته .

أما الجمال لدى (أفلاطون 427 - 347 ق.م) ، فهو متعالٍ بطبيعته على مظاهر الموجودات ، إنه (الجمال المعقول) والذي هو صفة تتوزع على كافة الأشياء الجميلة بشكل

(1) الجندي ، إنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، (مؤسسة الشرق للطباعة والنشر ، بيروت ، د. ت) ، ص 43 .

(2) ينظر : عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة ، السلبيات والايجابيات ، مصدر سابق ، ص 51-53 .

متفاوت ، لكنه قابل للزوال تدريجياً لذا فهو جمال عابر ، وتبعاً لذلك يصبح الفن خيالياً يحاكي الواقع المحسوس والذي هو محاكي أساساً لعالم المثل المعقول ، ويضيف أفلاطون بأن عالم الفن عالم صوري ناقص ، يمثل صورة الحقيقة ولا يدلل عليها ، لذا لكي نفهم الجميل يجب ان ننظر إلى العمل الفني (الصامت) بالعقل وأن نتجاوز إمدادات الحواس (1) . أما شرط الجمال عنده فهو عنصر (الاتزان والانسجام) ، ومتى وجدت هذه العناصر في الأشياء المحسوسة فإنها تقترب في جمالها من المثل ، والعكس صحيح أيضاً (2) . فالجميل لديه مستقل عن مبدأ الشيء الذي يظهر ، وهو مستقل عن الحقيقة ، فالجميل صورة عقلية مثل صور الحق أو الخير ، كما أن الشكل وليس المضمون هو الذي يجعل العمل الفني (الصامت) جميلاً (3) .

من خلال قراءة الباحث لطروحات (أفلاطون) ، يرى أن هناك أكثر من تشكل أدائي للإيماء بوصفها بنية دالة ، مع الإبقاء على إحالة الدال المعرفية ، ذلك أن الجميل تصور متسامي على مظهر الواقع الحسي ، فلكي تحقق الإيماء أقصى درجات الجمال ، يتوجب عليها أن تؤدي في تشكيل مثالي يسمو بالقدرات العقلية لمشاهدها ، ويرتقي بها إلى مصاف الحدس . بمعنى أن على مؤدي الإيماء (الممثل الصامت) أن يوجد مماثل جمالي للتصور العقلي كي يحاكي الصورة العقلية لقيم الجمال المطلوبة . كما أن العمل الفني (الصامت) لدى (أفلاطون) لا يتعامل مع سلطة الحواس ، لأنه لا يجسد ظاهرياً الموضوعات ولا يعبر عن جمالياتها ، إنه يشغل آلياته على بواطن الظواهر والأشياء ليكشف عن الجمال الكامن في الموضوعات الحسية المتبدلة والسائرة للزوال ، لذا يمكن القول بأن الانتظام العقلي لتصميم وأداء الإيماء يمكن أن يُحوّل العمل الفني (الصامت) إلى نظام عقلي ذو صيغة تحليلية يبحث في جوهر الموضوعات والعلائق الكامنة فيه ، كما تكتمل بنية الإيماء عبر اتصافها بالاتزان والوحدة والانسجام ، وإذا اختلت علائقها أو تشكلها تختل مجمل بنية العمل (العرض ككل) .

تشير آراء (أفلاطون) إلى أن الإيماء في العرض المسرحي ، تولد في المشاهد ذات العواطف التي يعيشها البطل الدرامي ، ويصف ذلك التطهير الناتج عن الانفعال المكتسب عن المشاهدة بأنه تطهير زائف وناقص ، فالتطهير لا يتم إلا من خلال الفكر ، وبدونه لا تصبح الفضائل المبتوثة في العرض سوى خداع ، فالانفعال الذي تنقله الإيماء تخلق في المشاهد عواطف غير طبيعية (زائفة) ، ولا تخلق لذة خالية من الألم (لذة رياضية) ، فضلاً عن ذلك ، جمعه لهدف الفلاسفة مع هدف الإيماء ، لان كلاً منهم يصور الحياة في أجمل صورة وأرقى شكلاً (4) .

وخلاصة ذلك يرى (أفلاطون) أن لإيماء العمل (المسرحي الصامت) بنية خالصة مكونة بنائياً تنتظم وفق سياق خاص بها وتبتعد عن حسية الواقع وتبعاته . وبذلك تمتلك بُعداً (عقلياً / معرفياً) دلاليّاً متسامياً يشترط فيه الانتظام والانسجام ويتماسك بعلائق تنتظم بتشكيل فريد تنقل بعداً جمالياً مضاف لا يستشف من الحواس أو من تكرار الواقع المادي ، بل من نشاط العقل في التكوين والتحليل ليولد في الذات لذة خالصة لا تشوبها لذة الحواس . فهي لذة عقلية ، ولأنّ العقل يدرك التناسق بين الكل والأجزاء والتناسب الصحيح ، لذا فحيثما وجدت هذه الصفات أصبح الجميل جمالاً مشاركاً ومساهماً في مثال الجميل بالذات (5) .

يمكن للباحث الإشارة إلى ما يضيف لبنية الإيماء بعداً جمالياً آخر هو إمكانيتها في سحب المشاهد إلى عالم المتع العقلية ، ليترفع من خلالها على حسيّات الواقع ورغباته ، وليضيف

(1) ينظر : مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصر ، (دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة (1977) ، ص 148-149 .

(2) ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، (دار الثقافة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب. ت) ، ص 56 .

(3) ينظر : عبد الحميد ، شاكراً : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 14-15 .

(4) ينظر : عامر ، عطية : النقد المسرحي عند اليونان ، (المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1964) ، ص 15 .

(5) ينظر : مجموعة من المؤلفين : ومض الأعماق ، مقالات في علم الجمال والنقد ، مصدر سابق ، ص 23 .

لها بعداً معرفياً ، فهي تعمق وعي الذات بجوهر الموجودات والموجودات من خلال حملها على تنظيم معطيات الواقع المعاش برؤية إدراكية عقلية جديدة .

أشاد (أرسطو) (384 - 322 ق.م) بالعمل الفني الذي يستند إلى القياس ، فلكي يكون العمل الفني جميلاً يجب أن يتحلى بالتناسب والوضوح والترتيب ، أي أن يكون خاضعاً لمحاكاة وتقليد متقنين ، إذ لا يعمل على تقليد الواقع أو محاكاته ، بل أنه يعيد إنتاج الوجود بما هو موجود ، وبذلك يصبح العمل الفني أنموذجاً للجميل مشتقاً من القوانين العامة التي تحكم هذا الوجود أساساً⁽¹⁾ ، فمثال العمل الفني لدى (أرسطو) هو الذي يحوي وحدة وانسجام بين أجزائه (بداية ووسط ونهاية) وبشكل غير قابل معه للزيادة أو النقصان⁽²⁾ .

يتصف العمل الفني (المسرحي الصامت) لدى (أرسطو) بانتظام إيماءاته وخضوعها للقياس والتنقيح وعلى نحو مستمر ، والذي يضيف عليها صفة الوضوح والترتيب بعد أن تستمد من حيثيات الواقع المادي ، لتتسامى عليه كأنموذج جمالي جديد ، يضم في داخله وحدة وانسجام وتعبير كامل ناتج عن تعاون الأجزاء ، وليس لهذه الأجزاء قيمة فيما لو عزلت عن كلها الذي تنتمي إليه ، لذا فالعمل الفني لدى (أرسطو) أداة متكاملة تعيد إنتاج الواقع بشكل جمالي بعيد عن التقليد أو المحاكاة ، لهذا فإن له وظيفة إنتاجية دون إلغاء مادة الإنتاج الأساس (الواقع) فهو وحدة وظيفة معرفية جمالية . وهو شيء كامل ومحدد له بداية ووسط ونهاية وتكون أجزاؤه متماسكة ومترابطة ويتبع الواحد الآخر بانتظام .

يرى (أرسطو) " ضرورة أن يتخذ الممثل المواقف والإيماءات المناسبة لانفعال الشخصية كي ينقل المعنى بشكل دقيق ، إذ يؤكد على أن خلق شخصية منسجمة مع نفسها قابلة للتصديق ، وموظفة في سياق المسرحية وأسلوبها المتميز هو كل شيء " (3) .

على خلاف رأي (أفلاطون) ، ألزم (أرسطو) بنية العمال المسرحي (الإيماء) بأن تمتلك القدرة على تخليص المشاهد من عواطف الخوف والشفقة (التطهير) (4) ، فتصبح بنية الإيماء وسيلة لتحقيق السمو من خلال تنقية النفس البشرية من مساوئ تلك المشاعر ، وتحقيق المثال الجمالي ، رغم أن الموضوع الجمالي منبثق أساساً من ذلك الواقع الذي يسعى إلى تعديله ، فيكون غرض الإيماء الدلالي هو : (نفسي ، جمالي) ، (ذاتي ، موضوعي) ، ومن ثم تحقيق السمو والتكامل في (الشكل والمضمون) و (الداخلي والخارجي) .

مفهوم التطهير لدى (أرسطو) مرتبط أساساً بإيماءة الممثل ، وهذا يعني أن ينقل الممثل الأداء الإيمائي من المستوى الذاتي الخاص به ، إلى المستوى الاجتماعي الخاص بالمتلقي الإغريقي ، كما أكد على ضرورة أن يتسم الادعاء الإيمائي : بالإيقاع ، والتناغم . كما أشار إلى ضرورة أن يتخذ الشاعر نفس المواقف الإيمائية المناسبة لانفعال الشخصية ، وأن يمتلك المؤلف الموهوب نفس القدرة التي يمتلكها الممثل المبدع في تصوير الحزن أو الغضب بواقعية تشبه الحياة (5) . كما أن مفهوم المحاكاة للإنسان من خلال الفعل ، والذي عرف فيه معنى الدراما في كتاب (فن الشعر) ، يتطلب استجابة جسمانية تتمثل بسلسلة إيمائية تحقق فكرة المحاكاة داخل سياق العرض ، تتحول الأفعال إلى رموز إيمائية تفك من قبل المشاهد ، لتصور الانفعالات والعواطف وذلك التحول في أبعاد الشخصية ومصيرها التراجمي ، عبر الجسد الموميء ، رغم وجود القناع الذي يمكن أن ننظر إليه بأنه عنصراً سلبياً غير محايد في التعبير ، لأنه محدد التعبير ويمنع الأداء الإيمائي الحر ويحد من بث الإسقاطات الذاتية من قبل الممثل .

(1) عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتأريخ الفن ، (دار النهضة العربية ، مصر ، 1998) ، ص 57.

(2) ينظر : أرسطو طاليس : فن الشعر ، ت : عبد الرحمان بدوي ، (دار الثقافة ، بيروت ، 1952) ، ص 18-35

(3) عبد الحميد ، شاكور : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 15 .

(4) ينظر : عامر ، عطية : النقد المسرحي عند اليونان ، مصدر سابق ، ص 15 .

(5) ينظر : ديور ، ادوين : فن التمثيل الأفق والأعماق ، ت : سامي صلاح ، ج 1 ، (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة التجريبي الدولي للمسرح التجريبي ، مصر ، 1998) ، ص 62 ، 87 .

يرى الباحث بأن (أرسطو) قد أكد على ضرورة أن تتأسس بنية الإيماءة من سياق واقع حياة الفرد لتتسامى عليه كبنية منقحة دلاليًا . لذا فمن الضروري أن تعمل على تعديل واقعية الواقع لترتقي به إلى كما يجب أن يكون عليه لا كما هو كان بالأساس ، وهذا ما نجده في قراءته للننتاج المسرحي الإغريقي في كتاب (فن الشعر) ، التي يشير فيها إلى ضرورة عدم اتخاذ ذات الإيماءات المستخدمة في الواقع المعاش إذا كانت مباشرة في إثارة مشاعر الرعب لدى المشاهد أو عدم تقديمها والاكتفاء بالإخبار عنها ، مثل إيماءات القتل أو التعذيب ، إذ تترفع بدرجة ما عن ذلك الواقع المباشر ، كما إنها ارتبطت ، كبنية دالة ، مع باقي بنى العرض ككل . كما أن في الطرح أعلاه ، إشارة إلى ضرورة اختيار الإيماءات المناسبة والفعالة ضمن سياق العرض المسرحي ، إذ أنها ستتباين في طرحها للجمهور الذي يتقبلها إذا أسئ اختيارها . لذا فواجب مؤدي الإيماءة دراسة البنى الإيمائية دراسة دلالية معرفية جمالية قبل أدائها في عرض مسرحي . ويجب أن يضمها المرتكزات الأساسية للجمال التي قال بها (أرسطو) ، " وهي الكلية (Wholeness) والتآلف (Consonantia) والتألف (Clarita's) " (1) ، كما يصبح العرض المسرحي الصامت عرضاً جيداً يحوي لكتمال الشكل والاعتدال الأسلوب في الأداء مشبعاً في تأثيره على الجمهور ، فهو ليس بالعمل المسرحي الدلالي المعرفي فحسب ، بل أنه يعرف بعداً جمالياً من خلال تعويضه لنقائص الموجودات من خلال محاكاتها محاكاة منقحة . دليل الباحث في ذلك إعطاء (أرسطو) أهمية استثنائية للدراما والتراجيديا لما تسهم به من أثر تطهيري لدى الجمهور ، كما تطرح التراجيديا قضايا فلسفية تعمق الوعي بالوجود . لذا نجده قد عدّ الجميل حقيقة لازمة لأي عمل فني إذا ما أريد أن تنطبق عليه لفظة الفن ، والتي يفترض أن تتدرج في محاكاتها للواقع من خلال مراحل ثلاث ، الأولى تمثل الأشياء كما ترد في الواقع ، والثانية كما يراها الآخرون ، والثالثة كما يجب أن تكون عليه وفقاً لعلاقاتها الداخلية (2) .

الإيماءة مثل الرقص ، وسيلتها الجسد والإيقاع ، وموضوعها إما تراجيدي أو كوميدي أو ملحمي ، وأسلوب محاكاتها ينصب في الأشخاص وهم يفعلون ويؤمنون . كما أن إشادة (أرسطو) بأهمية التربية الجسمانية وتعلم الرقص ، لهما الدور في تطويع الجسد وإكساب الإيماءة مرونة وتدريب ، على غرار ما طرح في النظريات السلوكية ، كما إنهما ينصبان في فلسفتهم التربوية والجمالية .

يرى الباحث ، إن الإيماءة في العروض الإغريقية تتسم بالبساطة والوضوح والترتيب والذي يصل أحيانا إلى درجة المبالغة والفخامة في شكلها الأدائي ، وبطيئة الإيقاع ومهيبة وتقليدية الأداء لتحاكي الشخصية النموذجية ، كما تركزت في الجزء العلوي من جسد المؤدي رغم ضرورة أدائها في الأطراف العليا والسفلى معاً لتتمكن من بناء تكاملية المثال الجمالي ، الذي يحقق التطهير النوعي للمشاهد وبما يتوافق مع خبرة البصرية التي قد لا ترتقي مع القدرة الشفاهية المتركرة في الثقافة اليونانية أساسا ، فضلاً عن غياب المدرب المتخصص الذي أنيطت مهمته إلى الشاعر . أما الكوميديا فإيماءاته تتراوح ما بين التحريف الجزئي والمطابقة الواقعية

(1) عبد الحميد ، شاعر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 15 .

(2) ينظر : أوفسيانكوف ، م ، وسميرنوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، (دار الفارابي ، بيروت) ، ص 26 .

لتحقق النموذج القبيح بصورة الجميل المقبول اجتماعياً ، أما إيماءات الكورس فهي راقصة منضبطة وتنسم بالجلال والفخامة مع أنماط إيقاعية متغيرة .
أما المتعة التي تحققها الإيماءة ، فهي متعة التعرف والفهم ، ومن ثمّ متعة الفهم والمعرفة ، مع التأكيد على أن الفهم هو فهم حسي عقلي (ذاتي ، موضوعي) .

ثانياً : بنية الإيماءة في الفكر المعرفي والجمالي العربي الإسلامي

لقد كان العرب قبل ظهور الإسلام على اتصال مباشر بمختلف الحضارات آنذاك ، كما كانت الجزيرة العربية مهذاً للعديد من التيارات الفكرية والعقائدية والدينية ، وامتلكت معارف فلكية وطبية ومعتقدات أسطورية وحكايات شعبية ، ومع ذلك لم تؤلف نشاطهم الفكرية مذهباً فلسفياً كاملاً ، لأن التفكير الفلسفي لم تبتدئ بواكيره عندهم إلا بعد ظهور الإسلام (1) .

في ظل الإسلام ، وجدت للفكر الفلسفي العربي بيئة خصبة لتطوره وهذا يدل على أن الفلسفة العربية لم تنشأ فقط عن كشف المؤلفات والكتب الفلسفية القديمة ، ولا من مجرد الاتصال المباشر بثقافة اليونان ، بل ترعرعت وامتلكت تكاملينها بعد أن تهيأت لها فرص الإبداع بعد انتشار الإسلام ، واستقرار الدولة العربية واتساع سلطتها (2) .

لقد ظل مفهوم الإيماءة في الثقافة الإسلامية ، حبيس النص الفقهي التشريعي ، ولم يجد له مجالاً من الحرية للتعبير والتصوير الفني إلا في النص التخيلي (الشعر) ، ولم يجد له دوراً في الحاضنة الاجتماعية شأنه شأن الجسد ، لذا فقد كانت دلالة الإيماءة الجمالية مرتبطة بخلفية قدسية ، بينما في الجاهلية وجدت لها مع الجسد مجالاً رحباً عبر التواصل الاجتماعي والثقافي والجمالي رغم محدوديتها (3) ، وذلك لارتكان العرب إلى الخطاب ألسفاهي على حساب التواصل الصوري ، فضلاً عن قسوة الطبيعة التي دفعت الساكن هناك إلى ستر الجسد بأشكال الأغطية .

وفي حدود موضوعية البحث الحالي ، سيتطرق الباحث إلى أهم الآراء الفلسفية التي طرحها الفلاسفة المسلمون كلاً وفقاً لنظريته في المعرفة وآرائه الجمالية ، وكما يأتي :

الموجودات عند (الفارابي 339 هـ) إذا أدركها العقل تحولت إلى معقولات وصار لها وجود في العقل يخالف وجودها المادي ، والعقل يكون في الإنسان بالقوة ، أما إذا أدرك الإنسان بحواسه صورة الأجسام الخارجية أصبح العقل موجوداً بالفعل عند الموجود بالعقل ، ومعنى ذلك أن حصول المعرفة الحسية هو انتقال العقل من القوة إلى الفعل . ويمكن تلخيص دور العقل حسب رأي (الفارابي) على ثلاثة أوجه : عقل بالقوة ، لأنه يكون في حالة الاستعداد قبل أن يحصل شيء ، ثم عقل بالفعل ذلك أن الإنسان يدرك بحواسه شيئاً مادياً ، وهو متأثر بالعقل الفعال ، ووجه أخير ، حينما يدرك الإنسان المعنى الكلي المعقول الذي تكون الصورة والمحسوس الأمثل متدرجاً تحته (4) . أي أن مفهوم الإيماءة يؤخذ بثلاثة أبعاد (فطري ، اجتماعي ثقافي ، ودلالي جمالي اتصالي) ، كما يمكن قراءة جمالية الجسد بثلاثية دلالية ، وهي : (الجسد ، والجسدية ، والجسدانية) الأولى الجسد بالقوة وهو معطى أولي لأنه منبع الحياة والحركة والفعل والوعي ، والثاني هو وجود الجسد بالفعل وهو مجال التعبير ، والثالث هو الممارسة العليا للجسد في كل تمظهراته التأويلية وهي البنية الفوقية الذهنية (5) .

(1) ينظر : الجعفري ، ماهر إسماعيل ، وآخرون : فلسفة التربية ، (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، 1993) ، ص 84 .

(2) ينظر : موسى ، محمد يوسف : بين الدين والفلسفة ، ابن رشد والعصر الوسيط ، (دار المعارف ، مصر 1958) ، ص 6 .

(3) ينظر : الزاهي ، فريد : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، (أفريقيا المشرق للطباعة ، المغرب ، 1999) ، ص 73 .

(4) ينظر : أبو ريان ، محمد علي : أصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهرودي ، (دار النهضة العربية ، بيروت ، 1978) ، ص 322 .

(5) ينظر : الزاهي ، فريد : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، مصدر سابق ، ص 38 .

يمكن للباحث أن يوجد تأثيرات لفلسفة (الفارابي) على الفكر الفلسفي والمعرفي وراء إنتاج بنية الإيماءة ، مع أن هذه التأثيرات ليست وحدها هي الدافع المحرك ، وفقاً (لـ الفارابي) ، تتحول بنية الإيماءة إلى شيء يُدرك عقلياً أو شيئاً معقولاً بعد أن تتجاوز مرحلة الإحساس لتنتظم بتشكيل أدائي في الدماغ لإعطائها معنى ما لا يطابق صورتها المادية الواردة في سياق الواقع ، وهذا يدل على أن أبعاد الإيماءة الدلالية والمعرفية من وجهة نظر الباحث وبالارتكاز إلى فلسفة (الفارابي) أبعاداً قابلة للتغيير مفتوحة للتأويل ، فهي في اللحظة التي تبتدئ في تمظهر مادي يستند إلى تفاصيل الواقع المادي المعاش ، فأنها تفرز أبعاداً تتجاوز أحادية الاتجاه ، فهي تدل على قدرة الخالق (وهو الهدف والمنتهى الأساس لدى كل الفلسفة العربية الإسلامية) المتجذرة في مخلوقاته ، ومن ثم الكشف عن الآية التي تحملها الذات في بنيتها (روحياً وجسدياً) ومن ثم الكشف عن ماهية الموجودات بآليات متباينة . كما يرى (الفارابي) بوصف فلسفته إحدى هذه الآليات ، أن العقل هو المفتاح الأساس والرئيس للولوج إلى المعرفة ، فهو موجود لدى الذات بالقوة ينتقل بعد الإدراك ليتحول إلى موجود بالفعل ، إذن بعد أن تتحول بنية الإيماءة من صورة حسية إلى شيء مدرك عقلياً يرافقها تحول معرفي ، وهذا هو التحول من مادية المحسوس إلى ميتافيزيقية وإلى دلالاته المعرفية والجمالية التي يحملها ، ومن ثم المعنى الكلي المعقول الذي تحمله البنى الإيمائية .

يركز (الفارابي) على النتاج الفني لأنه نتاج لحواس ذات نزوع ارتقائي ترفع من شأن الجزئيات إلى مصافي الكليات ، وبالقدر الذي تتصل به هذه الحواس بالجمال الإلهي يصبح هذا العمل الفني تجلياً لهذا الجمال ، والذي يجب أن لا يحاكي الواقع المادي ، بل أن يقدم أوضح صورة يحقق فيها الموجود وجوده الأفضل وكماله التام ⁽¹⁾ . لذا يرى الباحث أن طرح (الفارابي) يرفع من قيمة بنية الإيماءة ، وذلك من خلال منحها شعرية خاصة في (التقديم ، والاستقبال) ، إذ أنها في اللحظة التي تحمل وتُقدم بُعداً دلالياً (معرفي / جمالي) يمثل وجهاً من أوجه الواقع ، فإنها تقدم هذه الأوجه بأفضل شكل مفترض له ، أي أنها تعدل من طبيعة الواقع أو تنقحه لتجمل البعد المعرفي بقيمة المعنى الوجودي المطروح ، والذي يزداد جمالاً كلما تقدم نحو الكمال والجمال الإلهي المتسم بالسمو والرفعة ، لهذا فبنية الإيماءة هنا لا تشغل آلياتها نحو الجزئيات الأدائية فقط ، بل تتوجه نحو كليات معنوية ، كما في إيماءات سقوط المطر ، أو بكائيات تموز التي لا تصور الواقعة ومعناها حسياً ، بل تحمل معنى هبات السماء وعطاءها للبشرية في الحالة الأولى ، وعمق مأساة الإنسانية في الحالة الثانية .

ينتهي الباحث إلى أن طرح (الفارابي) هذا يقترب بشكل كبير من نظرية المحاكاة لدى (أرسطو) ، التي من خلال درجاتها الثلاث تهدف إلى التعديل من واقعية الواقع ، وباختصار إنها محاكاة منقحة .

بنى (ابن سينا 33 هـ) نظريته الفلسفية على أسس لاهوتية قريبة من نظرية الفيض الإلهي (لـ أفلوطين) ، إذ تعد النبوة فيضاً وإلهاماً من العقل الفعّال ، وإن النبي هو الذي يقبل هذا الفيض بلا واسطة ، وهو مصلح في مجتمعه والكل يأتون دونه ، لهذا فقد قسّم المجتمع - والمعارف - إلى عامة وخاصة ، ولكل منها حصة من العقل والاستعداد والإدراك ، وطريقتهما في الفهم والتصديق ⁽²⁾ .

بمعنى أن الإيماءة في الفكر الإسلامي متخيلة عند (الملهم) بقدر ما هي واقعية تتبلور في صلب تمظهرات المقدس أو احد تمظهراته ، فالإلهام يشكل التجسيد الحي للرسالة الإسلامية ومن ثم التقيد في أدائها ودلالاتها ، باعتبار جسد الملهم (إيماءاته) مرجعاً نموذجياً يتطلب

(1) ينظر : الجندي ، أنعام : مصدر سابق : ص 89 - 90 .

(2) ينظر : موسى ، محمد يوسف : مصدر سابق ، ص 69 - 70 .

الاعتناء في بث الإيماءة⁽¹⁾. فتكون الإيماءة نموذجاً قدسياً طارداً للعشوائية والقبح والمرفوض اجتماعياً وخاضعة للمقولة الدينية.

قسّم (ابن سينا) المعارف كما الفلاسفة الآخرون إلى (فطرية، فكرية، حدسية)، وما يعني الباحث هنا هو المعرفة الفكرية والحدسية، إذ من شأن الأولى إدراك مجردات الموجودات، كليتها المعقدة نسبياً، أما الثانية فهي أرقى، إذ أن النفس يُزاح عنها من خلال هذه المعرفة حجب هذه المجردات والكليات، ليتم إدراكها بحدس تستمع به ذات لا تخضع لسلطة الحواس⁽²⁾.

يجد الباحث مفارقة في طروحات (ابن سينا) بين إشارات بالمعرفة الفكرية والحدسية وبين جعله للجمال خصيصة تحملها الأشياء الجميلة بالواقع، وإذا أردنا تجاوز هذه المفارقة، يكون لدينا طرح، وهو أن قوى الذات الحسية (مدرجاتها) هي القناة الأساسية والرئيسية التي تمد القوى الأعلى منها مرتبة ورفعة بأوليات الجميل وأبعاده الدلالية.

من هذا المنطلق، يمكن للباحث القول بأن بنية الإيماءة بوصفها نشاطاً للذات التي تأتي مرافقة للمعرفة الفطرية لديها، تتدرج في نموها داخل الذهن البشري وفقاً لنمط معرفي تراكمي، يبدأ من حسي فطري لينتهي إلى ما هو حدسي مباشر. كما يمكن للباحث الإشارة إلى أن بنية الإيماءة يمكن أن تحمل أبعاداً جمالية ثلاثة تعبر عن فطرة المعرفة وجمالية تأويلها، أو فكريتها، أو حدسياتها ومباشرة قراءتها. وبما أن (ابن سينا) قد أشار ضمناً بفاعلية اشتغال المعرفة الحسية أو الفطرية ضمن البعد المعرفي والجمالي لدى الذات، إذن فالإيماءة من خلال تحاورها جمالياً مع البنى الإيمائية الأخرى، وتنظيمها وتنسيقها داخل سياق العرض الإيمائي الصامت تحدد البعد الدلالي والمعرفي والجمالي، ومن ثم قيمة العرض والحكم عليه.

قلل (الغزالي 450 هـ) من أهمية التفكير المجرد، وصعد من إمكانية العقل في إدراك التجربة الحياتية، لأنه كان مؤمناً باحتياج العقل للوصول إلى اليقين إلى معرفة خارجية، وهذه المعرفة هي النور الذي يلقيه الله في القلب والذي يعني به الحدس. لذا فإن إدراك الحقائق يحتاج إلى معرفة خارجية كالحقائق الإلهية، وآخر لا يحتاج إلى ذلك كالحقائق والأوليات المنطقية والرياضية، والعقل لا يحتاج إلى المعرفة الخارجية إلا في حالتين: الأولى للتخلص من الشك الذي انتابه، والثانية لتبنيه وإرشاده إلى الأمور الإلهية التي لا يمكن الإطلاع عليها إلا عن طريق الوحي والإلهام⁽³⁾. "أما النفس الإنسانية فهي تولد على الفطرة ثم تكون بعد ذلك قابلة لجمع العلوم"⁽⁴⁾.

(الغزالي) في طرحه هذا، يترفع في الأبعاد المعرفية التي يمكن أن تتناقلها البشرية في مراتب الوصول إلى المطلق إلى حد تصبح نوعاً من الهبة الإلهية فضلاً عن نعمة العقل وإذا ما أسقطنا هذا الطرح على العرض الإيمائي الصامت، نجد أن الدلالات المعرفية تركز في ذلك المدلول الذي يسمو على مديات الإدراك العقلي، إنه معنى روعي للعرض ومشاهدها، فهي تختلف شكلاً ودلالة عن المفاهيم الرياضية والمنطقية. و (الغزالي) مثل (ابن سينا) يجعل من البنى الإيمائية إحدى الأنشطة البشرية ذات الطابع المتنامي وبشكل متدرج، فهي تبدأ مع الآخر لأنها تبقى وثيقة الصلة بوعيه الذهني وسياقه الاجتماعي.

يمكن للباحث الإشارة إلى أن بنية الإيماءة لكي توصل أبعادها الدلالية والمعرفية والجمالية، يجب أن تتشكل في أداء يتجاوز إطار المحسوس ليمتد إلى مثال الجمال العقلي، وذلك يتطلب تدخل مفهوم التغريب الذي يمكن أن يتجسد من خلال التلاعب بخصائص البنى الإيمائية. كما يتوجب على البنى الإيمائية أيضاً أن تخضع نفسها إلى تراتبية جمالية منتظمة

(1) ينظر: الزاهي، فريد: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مصدر سابق، ص 38.

(2) ينظر: باسيل، فكتور: منهج البحث عن المعرفة عند الغزالي، (دار الكتاب اللبناني، بيروت، ب.ت)، ص 157.

(3) ينظر: الجعفري، ماهر إسماعيل: مصدر سابق، ص 105.

(4) موسى، محمد يوسف: مصدر سابق، ص 50 - 51.

متناسقة لترتقي إلى مثال الجمال الذي ينشده (الغزالي) ، حتى يمكن لها أن تعوّ أو تعكس وجهاً من أوجه المثال الأسمى . خصوصاً وإن العرض الإيماني غالباً ما يطرح قضايا ومعاني وجودية متسامية ليضع اشتغالاته ، كما في إيماءات تقدم فيها إحدى الشخصيات إطلاق الرمح نحو الجمهور ، ثم بعدها نحو السماء ، ليتشكل بعدها حوار جمالي لتحريف الحركة على مستوى عقلي ، ومن بعدها قراءة حدسية حول المغزى من الإيماء وطبيعة الاستجابة من قبل المشاهد .

التصوف عند المتصوفين تجربة روحية عميقة ، تفترض إمكان اختزال المسافة الفاصلة بين اللامتناهي والمتناهي والغائبا ، ليصل الصوفي المستغرق بكلية المطلق إلى العجز عن التعبير عن حالته ، أي الخرس وفقاً لـ (ابن عربي) . " لذا فاللغة اللفظية عاجزة عن استيعاب مفردات التجربة الصوفية ، والتعبير عن الظواهر الروحية ، ولا بد من تواجد لغة مخصوصة هي لغة الإشارة والرمز ، لتعمل إما على الإيضاح أو الإخفاء ، وهي لغة دلالية متميزة " (1) .

إن الصوفية تسعى إلى تحقيق المواءمة بين (المرئي واللامرئي) و (الروحي والجسدي) و (المادي والخيالي) و (المعرفي والجمالي) على حد سواء ، لتصبح للإيماء فيه فضاءً طقسياً باتاً بحدود العوالم المتضادة (2) ، مثل تجربة التحليق الذهنية والحسية المفترضة لدى المتصوف من خلال إيماءات ذات دلالات تشير إلى انعدام الجاذبية والوجود المادي للجسد ، والشعور بلذة الانطلاق والتحليق بعيداً عن الوجود الحسي ، مثل حلقات الإيماء الممارسة لدى بعض المتصوفة التي تستخدم الدوران حول الجسد مع فتح الذراعين في الفراغ لدلالة على الزمن المفتوح (المطلق) الذي لا تحده حدود .

نادت الصوفية بضرورة استحداث لغة إيمائية للتعبير عن ما لا يمكن التعبير عنه لفظياً في مجال روحاني مفتوح ليستوعب الوجد القبلي الذي يغزو المتصوف من رأسه حتى قدميه . هذه اللغة يمكن أن تعبر أو تنقل الإحساس إلى الآخر دون أن يمس نقاء التجربة . ذلك أنها لغة تتجاوز حدود الملفوظ لتصل إلى حدود المحدث من خلال اختراق روحاني مباشر للمسافة التي تفصل بين (الحسي / المطلق) . هذه اللغة هي لغة الجسد التي تتسامى بماديتها من خلال تهذيبه وكبح رغباته ، واستبدال السلوك المستهلك والأداء الاعتيادي ، بسلوك متصوف وأداء يغترب عن المألوف . وكما هو معروف فقد عرضت أعمال مسرحية عتة تحمل ذلك الطابع المتصوف الجميل ، تخاطب قوى الروح والقلب لتبقى أسمى من أن تعبر باللفظ فقط ، فالإيماء هنا تتسم بالتكرار والتمثيل لتحقيق دلالة الزمن المطلق .

يمكن للباحث الإشارة إلى أن التوظيف الإيمائي يمكن أن يفعل من أثر هذه التجربة في نفس المشاهد أكثر من التوظيف اللغوي ، إذ يتسع المجال في الأول ليعبر عن تجربة خالصة بلغة مجردة بينما يتطلب التعبير في المجال الثاني كلمات وتنهدات وبكائيات تنقل الواقع أو تحاكيه ، فهدف العمل الإيمائي الصامت هو التعريف بالواقع أكثر من مجرد محاكاته والتدليل عليه لا شرحه ، وإبراز أوجهه الجمالية لا تجميله . لهذا فالبنى الإيمائية من خلال هذه الشروحات تعمل على نقل التجربة الروحانية ، كما تسهم بترفع الذات لتعيش ما يسمى بـ (التسامي) .

تدعو الصوفية إلى التعايش في عالم آخر ما وراء عالمي الحس والعقل ، إنه عالم الحقيقة الكاملة والمطلقة التي لا يمكن الاستدلال عليه إلا عن طريق التأمل الروحي والتطهير الإلهي (3) . " كما أنّ أسمى درجات المعرفة وأصدقها هو القلب وليس الحس والعقل ، من خلال وصوله إلى أفاق الروحانية السامية " (4) . " والمعرفة القلبية هي إدراك مباشر ، كما وأن المعرفة تجربة

(1) المحمدي ، عبد القادر موسى : الاغتراب في تراث صوفية الإسلام ، (بيت الحكمة ، بغداد ، 2001) ، ص 71 - 72 .

(2) ينظر : الزاهي ، فريد : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، مصدر سابق ، ص 51 .

(3) ينظر : عفيف ، أبو العلا : التصوف الثورة الروحية في الإسلام ، (دار الشعب ، بيروت ، ب.ت) ص 244

(4) ابن رشد : الكشف عن منهج الأدلة ، (ط 2 ، القاهرة ، د.ت) ، ص 149 .

تعانيها النفس" (1). فالإيماء تنبثق أدائياً من مركز الجسد لدلالة على الجوهر وموضع المعرفة القلبية .

يرى الباحث بأن الصوفية ذات نزعة مثالية ، تأتي على النقيض من الذاتية والموضوعية أنها تتسامى عليهما نحو عالم مثالي ، عالم روحاني ، فهي ليست مادية ولا واقعية . إنها حدسية مباشرة لا تعتمد على قوى أخرى في الوصول إلى الحقائق المجردة والعوالم الفوقية ، إذ وجدت الصوفية في المعرفة الحدسية طريقاً للخلاص من استعباد الماضي وصولاً إلى المكاشفة من خلال ارتقاء صوفي متدرج . لذا يمكن للباحث الإشارة إلى أن الصوفية تعول على اللغة الإيمائية التي لا تحاكي الواقع المحسوس ، بل تخضع لضرورات روحانية ، والتي تعمل على الارتقاء بالذات إلى عالم مثالي من خلال تغريبها عن الواقع بالقدر الذي يمكن أن تكشف به عن ماهيته غير المرئية ، وبذلك فالبنى الإيمائية دلالات تحملها وتعبر عنها هي الدلالات المعرفية والجمالية التي تدلل على قدرة الخالق ومحبة المخلوق له من خلال بحثه عن كمال النفس والعقل عن طريق سلوك متقشف حتى في الأداء.

كما يقترن بمبدأ اللذة الروحانية التي تتكون بشفافية الجسد وتركه لحاجات الحواس ورغباتها . وأخيراً يمكن للباحث الإشارة إلى أنه على الرغم من خضوع بنية الإيمائية لبُعد غائي مُبطّن لدى المتصوفة بوصفها أحد أنماط السلوك المتقشف والتي ترمز أو تعبر عن ما هو غير قابل للتعبير ، لذلك تبتعد البنية عن أي بعد مادي يقلل من فاعلية اشتغالها الدلالية ، والمعرفية ، والجمالية ، وإن كان الجسد هو منبعها الأساس ، إلا أن الاستغراق في البحث عن الكلي والمطلق يجعل مادية الجسد شيئاً أثيراً شفافاً لا ينصاع لماديته ، بل أن الجسد من خلال سلوكه يكون عنصراً من عناصر الجمال الذي يبتعد عن محاكاة الواقع ، إنه جمال الخلق الذي يقترب من جمال الإله ، فالجسد من خلال اغترابه عن ماديته يخلق بُعداً إيمائياً جمالياً من خلال لغته المرمزة ، واستغراقه في حالة سكر صوفي مسطح ناجم عن هذا السكر أساساً ، والدخول في زمن افتراضي يغني فيها المتصوف لحظته الوجودية ليدخل في حالة استغراق تأملي كامل ، ومن ثم تكون إيماءات أو لغة الإيماءات عند المتصوفة حاملة لهذه المظاهر بمجموعها ، لذا تخضع لإيقاع رتيب هادئ للإيحاء بلحظة الزمن الصوفي المجرد من ردود الفعل الحسية ، إذ تتركز أدائياً على الأذرع والرأس انطلاقاً من وسط الجذع ليشمل الفراغ المحيط بالجسد .

يمكن إجمال أهم خصائص الإيماءة في الفكر الإسلامي ، وفق النقاط التالية :

1. الإيماءة بنية محددة أساساً تبنى عليها الممارسة الإيمائية للمسلم ، وإن المقدس يصبح سلوكاً إيمائياً أكثر من كونه خطاباً شعاعياً أو اشهارياً .
2. الإيماءة في الفكر الإسلامي تعتمد التخيل أكثر من محاكاة الواقع .
3. لها طابع مقدس ومتخيل ، وشكلت جزءاً من الثقافة الإسلامية التي بدأت بعد ذلك تنزاح وتتطور نحو المتخيل الاجتماعي (2) .

ثالثاً : بنية الإيماءة في الفكر المعرفي والجمالي للعصر الوسيط

فرّق (ديكارت 1596 - 1650) بين الحقيقة والجمال فهي لديه شيء مختلف وغير متمثل في التعرف والتأويل ، ذلك إنها نتاج العقل الذي يمنحها صفة مطلقة ، تتعالى به على علائق المادة وإمكانات الحواس ، وهي تختلف عن الجمال الذي يسمح بتدخل قوى الحس والوجدان ، فالحقيقة مطلقة والجمال نسبي خاضع لأحكام الذات المعيارية (3) . ولم يبالغ (ديكارت) في هذا الطرح ، إذ أنه عاد وأشار إلى أن عملية إنتاج الموضوع الجمالي وقراءته

(1) عفيفي ، أبو العلا : مصدر سابق ، ص 244 - 245 .

(2) ينظر : الزاهي ، فريد : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، مصدر سابق ، ص 10 .

(3) ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، مصدر سابق ، ص 94-95 .

يتدخل فيها كل من قوى الحس والعقل في آنٍ ، فمن خلالهما يمكن للذات أن تشعر بنشوة اللذة وتعكسها على ذاتها ، كل ذات وفقاً لما يناسبها وتبعاً لآلية تتفاعل فيه قوى الذات الداخلية مع إرسالية الموضوع ضمن وحدة معرفية دلالية واحدة (1) .

يمكن لبنية الإيماء أن تعبّر عن حقائق مطلقة وذلك عندما ترتقي بإدراك مشاهدها من الإدراك الحسي إلى العقلي ، وصولاً إلى حدس الدلالة . ولا يقف التشكل الأدائي من خلال الجسد ولا القراءة الانفعالية عائناً دون تحقيق ذلك . (فـ ديكارت) يزواج في فلسفته المعرفية والجمالية بين قوى (الحس والعقل) لتشتغل كمنظومة واحدة في قراءة دلالات العرض الإيمائية (المعرفية والجمالية) ، بل يشترط تعاونهما معاً حتى تحصل الذات على متعة الفهم ، ومن ثمّ تقوم بعمليات استيعاب وهضم وفهم للبنى الإيمائية لتعكس أبعادها الدلالية على ذاتها في عملية شبيهة بالتطهير الأرسطي الذي يخلص الذات من أضرار الكبت الشعوري ، ويتسامى بها من خلال إزاحته للحيز المكاني والبعد الزمني الذي تتواجد فيه ، لتكون في اتصال مباشر مع معطيات العرض ودلالاته . لذا فإن ما يمكن استنتاجه من طرح (ديكارت) هذا هو أن بنية الإيماء تحمل أبعاداً متعددة الدلالات تعرف الذات بحقائق عقلية ذات طابع وجودي ، كما تعمل على حمل دلالة جمالية تشتغل نحو قوى الحس والوجدان ، وأخرى نفسية تثير مكونات الداخل ترسل إلى الخارج في تشكل أدائي معين .

يرفع (ديكارت) من قيمة الموضوع الجمالي (العرض المسرحي الصامت هنا) ، إذ إنه يحقق توازناً وتوافقاً بين قوى الذات من خلال اتسامه بالتوازن والانتظام والتتابع والانسجام ... الخ ، يثير عند المشاهد شعوراً معتدلاً بين الإثارة الجمالية والاستمتاع بها (2) ، كما يضيف (ديكارت) شرطاً آخر على البنى الإيمائية ، وهي انتظامها الكلي الذي يسمح لها بالامتداد أفقياً بين مختلف مدركات المشاهدين ومستوياتهم الخبراتية ، وعمودياً من خلال تتبعها لتطور المعنى ضمن فضاء العرض المسرحي الصامت ، وهي بذلك تعمل على الارتقاء بالمشاهدين ليتساموا إلى عوالم مثالية الدلالات متعددة الأبعاد ، عوالم يجدها الباحث قريبة من عالم المثل الأفلاطوني ، مع الحفاظ على الجانب الحسي في فلسفة (ديكارت) ، إذ يسمح بتفاعل الذاتي مع الموضوعي وصولاً إلى الحقائق المطلقة . بينما نادى (أفلاطون) بالارتقاء من خلال قوى العقل وإبعاد ما هو حسي عارض . لذا فإن الصور والمعاني المباشرة الديكارتية تدرك حسيّاً بينما تدرك الأبعاد والدلالات إدراكاً عقليّاً ، أي أن مدلولات البنى الإيمائية تنتمي من خلال خطوتين ، الأولى تعتمد على سياق العرض المسرحي والكيفية الإخراجية (التصميمية) الموضوعية له ، والثانية تتوقف على فاعلية القوى الإدراكية لدى المشاهد ليقتنص من الأداء الإيمائي الصامت تعدد الدلالات .

رابعاً : بنية الإيماء في الفكر المعرفي والجمالي الحديث والمعاصر

يتدرج نقد المعرفة لدى (كانت 1724 - 1804) في مراحل متنامية ثلاث ، يتم أولاً تكوين عيانات مدركة حسيّاً من خلال جمع انطباعات أو إمدادات الحواس ، ومن ثمّ من خلال مقولات الذهن ليتم توحيد هذه الانطباعات في صورة أحكام منطقية ، أما المرحلة الأخيرة فيتم توحيد المرحلتين من خلال التخطيط الخيالي لأجل إحداث تطابق متزن بين معرفة الذات الداخلية ومعطيات العالم الخارجي (3) . لذا تصبح الدلالات المعرفية التي تفرزها الموضوعات تتدرج من خلال مراحل الإدراك الحسي والعقلي والتخليقي وصولاً إلى معرفة كلية تنم من خلال توافق قوى الذهن والمخيلة ، وبما أن العرض المسرحي الصامت لا يمكن إلا أن يكون موضوعاً معرفياً جمالياً للذات ، يصبح بالتالي مستدعياً المراحل المعرفية المذكورة أعلاه ، وحاملاً أيضاً لشرط

(1) ينظر : المصدر نفسه ، ص 91 .

(2) ينظر : المصدر نفسه ، ص 92 .

(3) ينظر : عدرة ، عادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، مصدر سابق ، ص 78-80 .

تكامله كموضوع قابل للإدراك ، منتظم بنائياً ، ومتناسك أدائياً من خلال تسلسل بنائه الإيمائية التي تعزز ملكة الحواس لتفعل إمداداتها على هيئة انطباعات آنية إلى العقل ، ومن خلال تمازج معرفي بين هذه الانطباعات والخزين الخبري لدى المشاهد يبني المدلول المعرفي والنهائي للعرض من خلال التنظيم بين التشكل الأدائي للإيماءة وما يمتلكه المشاهد من أوليات منطقية لهذا التشكل .

فالجمال عند (كانت) هو ما يثير المتعة دون أن يكون له غاية أو غرض ما ، ومن ثمّ يوجد نوعان منه : جمال حر وآخر مقيد ، الأول وفقاً لطبيعته يكون متحرراً من أي محدد أو تصور مسبق بينما يمتلك الثاني ذلك (1) . وعلى وفق ذلك جاء تقسيمه للفنون إلى فنون جميلة خالصة وفنون آلية ، الأولى منزهة عن الغرض بينما يكون للثاني غرض ومنفعة (2) .

ينظر (كانت) إلى الجمال الفني على أنه فن خالص حر ونتاج لذات خلاقية حرة مبدعة ، له القدرة على الهروب من سلطة الحاجات والرغبات وتجاوز قيود المادة لبث روح الجمال فيها . لذا يمكن للباحث القول ، بأنه إذا كان المراد من العرض المسرحي الصامت أن يخلق جمالاً خالصاً وهو هدف لا يخلو الغرض منه، ليصبح فناً جمالياً مثالياً ، فهذا لا يعني قطع صلته بالمرجع ، لأن غايته ليست التدليل عليه ، بل تكثيفه وتقديمه بصيغ ودلالات معرفية جمالية جديدة ، و " الجمال في الفن هو تمثيل جميل لشيء ما وهو الأرقى والأمثل " (3) . كما وضع (كانت) شروطاً أو لحظات أربع للحكم الجمالي تتلخص الأولى بمبدأ الكيفية ، أي أن يكون الحكم فيها منزهاً عن الغرض ، ذلك أن الجميل تأمل صرف ، يثير لذة الإحساس بالتشكل دون الاستحواذ عليه (4) . أما في اللحظة الثانية (الكلية) ففيها يتخذ الجميل طابعاً كلياً ، أما اللحظة الثالثة (الاتجاه) يصبح للحكم الجمالي تفرد خاص به ، إذ إنه يعتمد على الحس والذوق المشترك ، فالجميل يوحى بارتباط داخلي ضمن تكوين الأثر ليس له غاية غير التنظيم ذاته (5) . وأخيراً (الغائية) إذ يوحى الموضوع الجمالية بالغائية دون أن تكون له غاية محددة ، ذلك أنه يمنح المشاهد تكيفاً وملاءمة بين إدراكه للجميل ووعيه بهذا الإدراك ، أي أنه إدراك نفعي أو جمالي .

يمكن للباحث الإشارة إلى أن إيماءات العرض المسرحي الصامت لدى (كانت) تتمتع بغموض جمالي (تجريد عالي) ، لا يعرف مشاهده غاية له ، لذا يصفها (كانت) بأنها ما يتمتع دون غاية محددة ، ويميز بينها وبين بنى العمل المسرحي المقيد بموضوعات ما أو شكلاً ما ، لذا فهي لا تعد إلا أن تكون أنموذجاً جمالياً خالصاً لشيء ما ، لا يحتاج مشاهده إلى معرفته فقط بل الاستمتاع بالإحساس الناشئ عن تأملها عقلياً ووجدانياً . وعلى ذلك تصبح لها دلالات (معرفية وجمالية) خالصة وإن كانت تدرك عن طريق الوجدان حيث أن هذا الإدراك هو إدراك خالص لا يؤدي إلى نفع ما . يضاف إلى ذلك فإن تذوقها في العرض المسرحي الصامت تنتقي معه أية ميول غائية ، وتكون منزهة عن أي غرض مادي ، وتتخذ طابعاً كلياً منسجماً وفقاً لنسق داخلي تفرضه ضرورة التعبير الجمالي ، فتبرز هنا ضرورة جمال الشكل على حساب المضمون هذا الشكل المعرفي ذو الدلالة الإيحائية يكون ذا أثر أكثر فاعلية من سواه ، فتبرز لدى المشاهد غاية جديدة هي الإمتاع والسرور . وعلى وفق ذلك تضاف لدلالاتها وظيفة تطهير دلالية و تذوقية . ترتقي بمشاهدها ليقطع ارتباط الفكر بالواقع ، وليعمل على قراءة الشكل الخالص المعبر الذي يتسم بالتناسق والانتظام والتوحد .

حدد (هيغل 1770 - 1838) طرقاً ثلاثة لإدراك الروح المطلق ، الأول يبتدئ بالمعرفة الحسية الناتجة عن ممارسة وإنتاج الأعمال الفنية ، والثاني يبتدئ بالمعرفة التأملية

(1) ينظر : إسماعيل ، عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ، مصدر سابق ، ص 53 .

(2) ينظر : يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، (مطبعة سلمى ، بغداد ، 1988) ، ص 74 .

(3) يوسف ، عقيل مهدي : مصدر سابق ، ص 74 .

(4) ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم : مصدر سابق ، ص 134 .

(5) ينظر : هويسمان ، دني : علم الجمال ، ت : ظافر الحسن ، (عويدات ، بيروت ، د.ت) ، ص 58-60 .

العقلية الناتجة عن الانشغال بالدين ، والثالث يبتدئ بالمعرفة الحدسية التي تؤدي إلى تفهم صحيح لجوهر الفكرة مباشرة وتتم من خلال التفلسف ، لذا أصبحت النظم الثلاثة (الفن ، الدين ، الفلسفة) حاملاً لمعنى الفكرة المطلقة (1) .

(هيغل) صنف العمل المسرحي (الإيماءة) ، على وفق علاقة الشكل الأدائي بالمضمون ، على اعتبار إن التشكل الأدائي يعبر عن تجليات المضمون ، الأول (رمزي) يتم تجسيد الفكرة المجردة في صورة عارضة لا تتناسب معها ، يغيب فيها التجسيد الواضح لها ولا يتحقق المعنى تماماً ، فالتشكل الأدائي (للإيماءة) يتميز بالالتباس رغم سموه ، الثاني (كلاسيكي) وهو التجسيد المثالي المعياري لتناسب التشكل الأدائي مع المضمون (الدلالة المعرفية والجمالية) أي دون أن تخرج الإيماءة عن إطار التعبير الجسدي والنفسي ... والثاني (رومانسي) يتفوق فيه المضمون الدلالي على التشكل الأدائي ، وتكون (الإيماءة) أقرب إلى الواقع المسرحي أكثر من الواقع المعاش (2) .

يرى (هيغل) أن الفن هو الذي يحاول فيه الإنسان أن يتسامى فوق الواقع ، فالتعبير عن الجمال يتطلب علوه على الطبيعة والواقع ، وعلى ذلك فالفن ليس تقليداً أو محاكاة بل هو محاولة للكشف عن باطن الحقيقة ويتوقف نجاح العمل الفني على مقدار كشفه عن الروح وتعبيره عن الحقيقة الجمالية في الصورة الحسية التي يشكلها (3) .

ومن خلال هذه الطروحات يرى الباحث أن المجال المعرفي لدى الإنسان يسمح له بأن يجد السبيل المناسب للكشف عن تجليات الروح المطلق . كما أن هناك قاسماً مشتركاً عند كل الذوات ، وهو حب الفن سواء في التقديم أم في المشاهدة ، والذي إذا تم استثماره بطريقة أمثل فإنه يوصل - وفقاً لـ (هيغل) - لإدراك المطلق ، إذ يعد إحدى تجلياته ومظهراً حسيماً من مظاهره ، إذ يشكل هذا التجسيد دلالة معرفية له تُحيل إلى اكتشاف جوهر الفكرة عقلياً وحدسياً ، والفن (العرض المسرحي الصامت) مليء بالتشكل الأدائي الذي يخاطب العقل - من خلال الحواس - وهذا الخطاب لا يأخذ طابعاً إحالياً ، بل يعدل عن افتراضاته ، أي أنه ليس مجرد محاكاة انه استكشف لجوهر الحقيقة .

يتوقف نجاح إرسالية العرض المسرحي الصامت على مدى تحقيق هدف (هيغل) هذا ، أي مدى قدرته على الكشف عن تجليات الروح المطلق ، إذ ليس من شأن العرض المسرحي الصامت أن يقدم إيماءات عوضاً عن شروحات ، بل أن يخلق معاني مكثفة ومفترضة لعوالم تعمق الإحساس بالجوهر والمطلق ، وبشكل أدائي يرتقي على المحاكاة الواقعية في الوقت الذي يدنو منها ، أي أنه يعدل ويحمل في الأداء أكثر مما يطابق ويمائل لكي يصبح حاملاً أو سبيلاً لإدراك المطلق أو الحقيقة المطلقة ، والتي هي لدى (هيغل) وجود ذهني يتواجد في الواقع الحسي من خلال وجود عيني محدد المعالم (البنى الأدائية) والتي إذا أدركت مباشرة ، أي إدراك شكلها أو مظهرها الخارجي دون أي محددات فإنها ستكون حقيقة جمالية . وبذلك يكون الهدف الأساس لتشكيل بنية الإيماءة هو التجلي لمحتوى الفكرة . بينما يحتوي التشكل انسجماً بين ثنائية الشكل الأدائي وفكرة المضمون ذاته . أما المعنى الأساس فهو قرين بنية الإيماءة ذاتها ، كونها وجوداً حسيماً بموضوع المطلق ، مع الإشارة إلى أن هذا المعنى يبقى متسامياً على الحسي ، إنه يتوسط حدود الحسي ومديات المطلق .

فالجمل إذن عند (هيغل) هو التجلي المحسوس للفكرة - وهو ما وجدته في النمط الكلاسيكي - فمضمون الفن هو الفكرة وصورته هي المحسوس والخيالي ، والإدراك الحسي

(1) ينظر : هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، (دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980) ، ص 31-32 .

(2) ينظر : اينكست ، أ : تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس ، (وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 2000) ، ص 40 - 43 .

(3) ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص 144 .

هو المجال الذي يمكننا أن نجد فيه ونتذوق مثال الجمال . فالجمال الفني نتاج لتفاعل الروح الإنسانية مع الروح المطلق ، وهو إبداع الروح وخلق الوعي ونتاج الحرية ، وما هو نتاج الروح فإنه يحمل طابعها ، وإن كان الفن يتناول المظهر فإن هذا المظهر هو الجوهر ، والحقيقة لا تظهر ما لم تتكون في وعي معين لهذا فالجمال عند (هيغل) هو الحقيقة ، والحقيقة هي الجمال . وعليه فالجمال هو التجلي المحسوس للفكرة (1) .

يلاحظ الباحث في هذا الطرح ، يؤكد على أن الإنسان أرقى المخلوقات ، بوصفه يملك القدرة للتعبير عن نشاط الروح ، وهو خير مثال لإنتاج الفن والجمال وإبداعه ، دلالة عن تلاحمه وتفاعله مع وجوده ، إذ لديه القدرة على تحويله إلى مثال يكشف تجليات المطلق ، كما يمكنه تعديله وتكثيفه بدلالات معرفية وجمالية توصله إلى إدراك جوهر الفكرة أو الحقيقة المتواجدة بتشكيل يحمل ثنائية الشكل والمضمون المحسوس المطلق . فضلاً عن ذلك فالعمل المسرحي لا يخاطب الرغبة الحسية وليس له غاية نفعية أو عملية ، إنه يفي كفاية المشاهد في وعيه لعالمه الداخلي والخارجي ، إذ يقدم له الموضوعات التي تعكس عوالمه ليرى فيها نفسه من جديد (2) . فالعمل الفني هو حضور وتوثيق المطلق في الحسي الظاهر المحدد ، وهو - أي العمل المسرحي - مع الجمال وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود ، فالجمال هو فكرة تمثل أعلى درجات الحقيقة (3) .

على وفق طروحات (هيغل) ، تصبح لبنية الإيماء صفة الكلية ، تجمع بين الكلي المطلق والجزئي لتصبح أداة دالة على تكامل معرفية الذات من خلال قراءتها لها ، وهي بهذا الوصف ذات دلالة معرفية ، إذ أنه جعل من ملكة المعرفة تتأتى عن طريق ممارسة الفن . وهي فضلاً عن ذلك تتجه إلى الداخل ، لأنها ترتقي في سمو المضمون المنسجم مع الشكل الملائم له ، ولا يتحقق كمال جمالي إلا إذا كان المضمون نفسه على درجة عالية من السمو والكمال ، ومن ثم فهي تعمل على تحرير الذات من الجوانب العرضية والوقائية ، وترتفع بها إلى مصافي الرومانسية ، فتصبح لبنية الإيماء دلالة نفسية ، كما أن لها طابع عملي موضوعي من خلال بحثها وارتباطها المباشر بالحقيقة المطلقة .

يتم قهر الإرادة لدى (شوبنهاور 1788 - 1860) من خلال طريقتين ، الأولى مؤقت يتحقق من خلال ممارسة (إبداع وقراءة) أنماط الفنون ، والثاني دائم يتحقق من خلال الالتزام بالأخلاق الفاضلة وممارسة الزهد (4) . أما موضوع الفن فهو الجزئي الذي يمتد ليشمل الكلي ويستوعبه ، ومن خلال ذلك تتحقق قمة الجمال وقيمه ، كما يقاس العمل ودقته وتميزه عن غيره بمدى تقديمه للصفة العامة للنوع الذي ينتمي إليه الأنموذج (5) .

من خلال هذا الطرح ، يرى الباحث أن العرض المسرحي الصامت من خلال بناء الإيمائية ، يمكن أن يمنح المشاهد قدراً من الحرية ليقهر الإرادة ، ويتجاوز الأهواء والرغبات العارضة ، ليصبح ذاتاً متسامية ، نزيهة متصوفة ، ومن ثم فإن لبنية الإيماء دلالات معرفية وجمالية تطرح من خلالها قضايا بعيدة عن محددات الزمان والمكان والمادة ، فتصبح أيضاً مصدراً للمتعة وللحرية ، ليستطيع المشاهد تحديد المعنى من خلال حدس متحرر من سلطة الحواس ، وعندما تُصور بنية الإيماء المثل الأعلى للموضوع ، فإنها تكشف عن واقع وعالم يضم عوالم عدة أيضاً ، إذن يمكن عدّ دلالة بنية الإيماء دلالة كشفية (معرفية / جمالية) لا

(1) ينظر : أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، (دار الجامعة المصرية ، القاهرة ، 1977) ، ص 39 .

(2) ينظر : عدرة ، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، مصدر سابق ، ص 95 .

(3) ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 114 .

(4) ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم : مصدر سابق ، ص 153 - 154 .

(5) ينظر : ديورانت ، ول : قصة الفلسفة بين افلاطون الى جون ديوي ، ت: فتح الله محمد ، (مكتبة المعارف ، بيروت ، 1972) ، ص 433 .

تتقاطع مع الواقع، بل تستمد منه ، لتقدم تصوراً كلياً ومعنىً شاملاً للموضوع . ويرى الباحث، أن هذا الطرح يستند إلى حوارية (معرفية / جمالية) ، تقوم بين مشاهد العرض المسرحي الصامت الذي يجب أن يتحول إلى ذات نزيهة ، حتى يستوعب الكلي والجمالي الموجود في العرض ، والمستجد من خلال انتظام وانسجام وتراتب جمالي لا يحاكي الواقع ، وبين العرض بكليته .

يرى (شوبنهاور) " أن موضوع الفن هو الجزئي الذي يستوعب الكلي ، أي أنه المثل الأعلى للأنموذج " (1) . فتكون لبنية الإيماء دلالة نفسية تتمثل في كونها قوة دافعة للتحرر من عبودية الإرادة باتجاه تكامل الذات ، من خلال ممارسة الفن والأخلاق الفاضلة ، ولها دلالة معرفية ، لأن المشاهد ينفذ إلى جوهر الموضوعات من خلال الحدس ، متجاوزاً البنى الجزئية، ولها أيضاً دلالة كشفية يدرك بها التصور الجوهرى للوجود ، وبهذا المعنى ، تكون بنية الإيماء ذات دلالات اتصالية كشفية ، معرفية كلية .

الفكرة الأساسية لدى (برجسون 1859 - 1914) هي " إن العالم المادي يخضع لسيطرة قوى تسمى قوى الاندفاع الحيوية ، وإن الفن يقوم على أساس الحدس ، والحدس هو تفهم مباشر للواقع الذي لا نستطيع أن نفهمه " (2) . والفن هو نوع من المعرفة ، إنه تناول لما هو فردي أو جزئي لأن الرؤية أو الخبرة الفنية هي حدس فردي بكيفيات أو ماهيات الأشياء ، وأن هذا الحدس هو سمة مميزة للفنان ، والذي يتمتع بطريقة في الرؤيا تجعله قادراً على إدراك ما هو فردي في الأشياء ، وهو يستطيع أن يلفت انتباه الآخرين لها من خلال عمله الفني (3) .

حدد (برجسون) في نظريته المعرفية منهجين أو مسلكين تتبعهما الذات لمعرفة جوهر الوجود ، المسلك الأول غير مباشر ، يدور حول الموجودات ذاتها ، أما الثاني فهو مباشر ، ينفذ إليها مباشرة ، والفارق بينهما هو أن الذات في الأول تلجئ إلى وجهة نظرها الخاصة وإلى رموزها التي تتعامل بها مع الأشياء ، بينما لا يتم ذلك في المسلك الثاني . في الأول يدرك به ما هو نسبي ، وفي الثاني يدرك ما هو مطلق (4) .

وأكد (برجسون) أن القلة من الحدسيين والفنانين الحقيقيين هم الذين لهم القدرة على سلك المسلك الثاني ، إذ يستطيعوا قراءة إرسالية العرض المسرحي من خلال حدس مباشر بالاستناد إلى قوى العقل ، ليتعامل مع المعاني المحملة في البنى الإيمائية بدلالاتها الأصلية ، وهذا بعد الانتهاء من القراءة الظاهرية للأداء الإيمائي . وهنا يجد الباحث ، أن هذا التحوار بين الطرفين يكون منزهاً عن الغرض ، فالمشاهد يتحرر من الواقع الحسي بينما تتعالى البنى الإيمائية على مجرد ترديد معطيات الواقع ، وبذلك فالبنية الإيمائية دلالة معرفية تتمثل بالتعريف بالجوهر من خلال قوى الحدس .

العمل الفني لدى (برجسون) إدراك مباشر يُمكن المشاهد من الدخول إلى جوهر الموضوعات واختراق أعماق الواقع ، لتكون النتيجة كشفاً لجوهر الحقيقة التي تكمن وراء الواقع المحسوس ، فالعمل الفني (المسرح الصامت) يسمح لمشاهده بالامتداد بملكات الإدراك الحسي إلى أبعد مدى ، لرؤية ما هو عاجز عن رؤيته (5) ، كذلك يسمح بقراءة جوهرية للواقع المعاش ، يحدث من خلالها نوع من الاتصال بالواقع لاكتشاف معناه وتحقيق معرفة أعمق به ، أي أن للبنى الإيمائية دلالة معرفية تكشف عن تقلبات العالم والموجودات ذاتها . كما نفى (برجسون) أن يكون للعمل الفني واقع حسي يدرك عياناً ، بل أنه مجمل علاقات يصنعها الفنان بعد أن يجردها من حسية مرجعها ، لذا فهي مطلقة الدلالة ، كذلك أنها نتاج عملية دمج للخواص المدركة فيها ذات العلاقات المباشرة مع بعضها البعض . بمعنى أن العرض المسرحي الصامت يقدم أنموذجاً تجتمع فيه الخصائص المميزة للواقع بعيداً عن الترديد والمحاكاة ، ويثير انفعالات

(1) عباس ، راوية عبد المنعم ، مصدر سابق ، ص 155-157 .

(2) عبد الحميد ، شاکر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص 117 .

(3) ينظر : مطر ، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص 233 .

(4) ينظر : عبد الحميد ، شاکر : مصدر سابق ، ص 117-118 .

(5) ينظر : إبراهيم ، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، (دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت)، ص 16 .

وجدانياً يتجاوز التأثير الحسي ، والخلاصة هي أن للعمل الفني لدى (برجسون) دلالات (معرفية ، ونفسية ، وجمالية) .

جعل (كروتشه) من الفن قاعدة يرسو عليها البناء الهرمي لنشاط الروح ، ذلك أنه أول درجات التعبير عن نشاطه هذا ، ولولاه لما أمكن للأنشطة الأخرى أن توجد (1) ، لأن مادة الفن تسبق دائماً التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم ، وأن الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني ، وهو منتج للصور ، ويتكون في وعي الإنسان نتيجة للانفعالات ، وبفضل هذا الانفعال تتحول الصور الخيالية إلى تعبير هو مادة كل الفنون (2) . كذلك أن الفن هو السبيل الأوحى لإدراك جوهر الموضوعات ، ذلك أنه معرفة حدسية مباشرة خالصة ، تتجاوز المدركات إلى الممكنات ، بعد توحيدها بين الانفعال والصور (3) . " والفن ما هو إلا حدس يقدم الفنان من خلاله إلى المشاهد صوراً خيالية يقوم بدوره بإعادة إنتاجها في وعيه " (4) ، فهو منظومة عناصر خاصة تعمل كمثيرات تطلب حدساً جمالياً خاضعاً لعمليات الاختبار والتركيب ، كما أبعد (كروتشه) أن " يكون العمل الفني ظاهرة فيزيائية قابلة للقياس والتجزئة ، أو أن يكون فعلاً نفعياً ، أو أخلاقياً ، أو معرفة تصويرية " (5) . والجمال عند (كروتشه) تجسيد بصوري عقلي معبر ، يشيع أحاسيس الذات بالانفعال والعاطفة والجمال ، وهو تكوين ذو طابع عقلي لسلسلة صورة معبرة يبدو جوهر الشيء المصور واضحاً فيها . ولذا فالجمال لصيق بالجوهر أكثر مما هو مرتبط بالمظهر (6) .

تمثل بنية الإيماءة عند (كروتشه) أداة أولى للتعبير عن نشاطات الذات ، لذا فلها دلالات تعبيرية تعمل على مستوى الحدس والمخيلة ، ومن ثم لها أشكال حسية متعددة التشكل في التعبير عن المضمون ، وتتألف في مجموعة أو منظومة عناصر تتأزر في عمليات اختيار وتركيب مستمر ذات أثر جمالي ومعرفي ، إذ أنها توصل المشاهد إلى إدراك جوهر الموضوعات بعد تجاوز حدود المدركات المحسوسة عياناً . كما أنها منظومة عناصر متماسكة ذات علاقات تفرز دلالة تعبيرية تتصل بذهن المشاهد أكثر من حواسه ، وهي منزهة عن أي غرض مادي أو أخلاقي أو تصوري ، أي إنها تمتلك مجالاً واسعاً للتعبير بعيداً عن أي قيد أو مقولة أو عرف يمكن أن يحد من حرية التصوير والاختيار والأداء لديها للتعبير مثلاً عن المحرم أو المرفوض اجتماعياً ، وهذا يشمل حرية الجسد أيضاً مثل التعري للإيماء بحالة أو موقف إنساني ما ، ومن ثم فتح المجال لطرح مواضيع أكثر وأعماق (أفقياً وعمودياً) وكذلك حرية اللعب بالجسد والإيماءة على حد سواء ، وهي بهذا المعنى وحدة جمالية ذات دلالات تعبيرية ومعرفية وجمالية .

أما (سوزان لانجر) فتؤكد على وجود أشياء في العالم الذي ندركه في خبرتنا العادية غير قابل للتعبير عنها لغوياً في عالم قائم على التفكير اللفظي ، وهي تستلزم نظاماً رمزياً غير ذلك النظام الوارد في منطق اللغة ، هذا النظام نجده في الميتافيزيقيا والفن ، والذي نعبر فيه عن معانٍ أوسع من مجال اللغة اللفظية ، إنه عالم ينقل لنا بعض الدلالات من خلال المظهر المادي ، والفن بهذا الوصف نسق رمزي ابتدعه الفنان للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة اللفظية (7) . فالعرض المسرحي الصامت بهذا المعنى فضاء مفتوح متعدد الدلالات المعرفية

(1) ينظر : العشماوي ، محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، (دار النهضة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980) ، ص 20-22 .

(2) ينظر: توفيق ، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور (دار التنوير للطباعة ، بيروت ، 1983)، ص 23

(3) ينظر : إبراهيم ، زكريا : مصدر سابق ، ص 51 .

(4) عباس ، راوية عبد المنعم : مصدر سابق ، ص 235 .

(5) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 235 .

(6) ينظر : العشماوي ، محمد زكي : مصدر سابق ، ص 69 .

(7) ينظر : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص 310 - 311 .

والجمالية يتسع ليعبر عن ما لا يمكن التعبير عنه ، إنه يصوغ الوجدان ليقدمه في صورة يمكن تأملها جمالياً . فالفن هو إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي معبرة عن الشعور والخيال .

هذا الطرح ينطبق على بنية الإيماءة التي يتحد فيها الشكل مع المضمون ، لتعبر عن معنى من خلال دلالات موحية . " وحين نكون إزاء هذه البنية - شأنها شأن أي عمل فني - يجب أن نعتمد على قوى الحدس . ذلك أننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية بل ندرك الشكل المعبر في هيئة رمز يوحي لنا بمضمون وليس بمعنى محدد " (1) . وبهذا تصبح بنية الإيماءة شكلاً أو رمزاً له مضمون وجداني ، فلبنية الإيماءة - كرمز دال عند (لانجر) - قدرة على كشف الموجودات في صورة معبرة عن جانبها الوجداني ، أي أنها تحول العالم الموضوعي وتكثفه في رموز تُفكّ من خلال الخبرة ، كما لها القدرة على تحويل الخبرة إلى موضوع يمكن تأمله وإدراكه .

تؤكد (لانجر) أنّ موضوع الفن لا يصبح شكلاً حسيّاً يمكن إدراكه ما لم تحول إلى شكل يتخذ طابع الكلي المتسق مع نفسه ، والمتمتع بوحدة عضوية ، وله دلالات ومحمولات معنوية ، لذا فهو يوسع من دائرة معرفتنا ، ويمتد بها إلى ما وراء مجال خبرتنا وتجربتنا الحالية (2) . أي أن الإيماءات تحصل على تكامليتها ووحدتها من خلال اشتراكها في نظام محدد يمنحها دلالات معرفية ، لأنها تمتد إلى جوهر الموجودات ، كما أنها تعمق الإحساس والتخاطب مع الآخر لأنها تعبر عن كوامن الشعور والوجدان .

إنّ جوهر الفن عند (لانجر) ينشط في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تتاح لأي وسيلة من وسائل التعبير والإفصاح عنه ، لذا فالعمل الفني (المسرحي) يتحدث عن الوجدان الكامن فيه ، أي أنه يحيل الوجدان إلى حقيقة موضوعية مرمرزة ، يمكن تأمله وفهمه . فالفن هو الذي يعطي طابعاً موضوعياً للأحاسيس والرغبات والانفعالات ، وذلك لعجز اللغة اللفظية عن تحقيق ذلك . ويرى الباحث أن هذا الطرح يتلاءم مع بنية الإيماءة التي تتحدد مهمتها في كشف الحالات الوجدانية ، وتقديمها في شكل رمزي يمكن للآخر إدراكه كحقيقة موضوعية ، يتعرف من خلالها على أنماط معرفية لم يسبق له أن شهدها ، وان تبني الإيماءة في المسرح لهذا السبب ، هو ذاته الذي اتخذه الإنسان البدائي نحوها .

قامت النظرية الماركسية على أسس جديدة في فهم الأدب والفن ، تخالف في جوهرها الطروحات المثالية (3) . فالفن لدى الماركسية شكل من أشكال انعكاس الحقيقة في صورة فنية داخل الذهن يصور له جوهر واقعه ويدخل كأداة في التثقيف السياسي والخلقي والاقتصادي ، وإنّ انعكاس تنوع الظواهر والأحداث الحياتية قد أوجد الفن بشكل عام ، لذا أصبحت السمة الأساسية له هو عكس الحقيقة بشكل يمكن إدراكه إدراكاً جمالياً نموذجياً ، وكلما كانت المميزات الفردية أكثر حيوية في العمل الفني كان تأثيرها وجذبها كبيراً (4) .

وعليه يعمل العرض المسرحي الصامت على عكس وترسيخ الحقائق والأحداث بشكل مجمل في وعي المشاهد ليساعده على فهم الأحداث ، إذ يعمل على تصويره بشكل مكثف وبأسلوب أدائي إيمائي ليحمل من خلال ذلك دلالات معرفية ، تعمل على زيادة رابطة المشاهد مع محيطه البيئي ، وأحداث تغير في الرؤية الاعتيادية له ، ليُرى بصورة جديدة وبطابع جمالي وتزداد حدة هذه الرؤية كلما ظهرت المميزات الفردية وقدراتها الإبداعية أكثر فاعلية ، فتزداد شدة أثرها على المشاهد ، لأنها تعبر عن قدرة الأنا في الخلق الإبداعي والارتباط مع الطبقة الموجه العرض إليها ، لتدخل في حيز واقعي يشمل الأنا والآخر ، فيحمل العرض دلالات نفسية ، تواصلية ، جمالية . فمهمة العرض (بنية الإيماءة) البحث عن بواطن الجمال وتكثيفه في أنموذج يعكس تغيرات الواقع ، مشعباً بهذا رغبته الآخرين في الإحساس بالجمال . فامتلكت بذلك

(1) مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 207-208 .

(2) ينظر : المصدر نفسه ، ص 208 .

(3) ينظر : أنيكست ، أ : تاريخ دراسة الدراما ، مصدر سابق ، ص 315-316 .

(4) ينظر : أفانا سيف ، ف : الفلسفة الماركسية : ت : عزيز سباهي ، (منشورات النور ، مطبعة السلام ، بغداد ،

د.ت) ، ص 349 .

بنية الإيماء دلالة أخرى ، هي عكسها التطور الحاصل في إنتاج الفنون ، كان لها دور في استمرار تطوره .

يشكل الجمال وحدة داخلية دياكتية للجانبين الحسي والعقلي ، ويظهر في شكل انفعالي مشخص ، ويصبح للشعور والوعي أساساً مادياً . كما يرى (ماركس وانجلز) ، " أن العنصر الجمالي في النشاط المادي ليس بالعنصر الحاسم ، بينما الجمال الفني هو كذلك وعلى نحو يجعل للفن نوعية خاصة وشكلاً مميزاً له عن باقي أشكال المعرفة الاجتماعية " (1) . فيصبح لبنية الإيماء عنصر أدائي يجمع ما هو حسي مدرك وعقلي متصور (شكلاً ومضموناً) ، تشخص هذه الوحدة بحس انفعالي لدى الممثل الإيمائي ، بينما يشخص المشاهد دلالاته من خلال الأداء المعبر . فيكون شكل الإيماء الخطوة الأولى لفهم الإيماء ومتابعة مدلولها . فهذا الشكل دور في تفعيل اشتغالاتها ودلالاتها ، التي تعكس بذلك وحدة الحياة وقيمتها ، أي أنها تجمع بين الذاتي والموضوعي في وحدة دلالية واحدة .

رغم أن الجمال مرتبط بالأفكار الفلسفية والثقافية الأخرى ، بحيث يتفاعل معها لكنه لا يذوب فيها ، بل يتمتع بصفته المميزة ، وباستقلاليته الذاتية (2) ، وهذا الرأي يؤكد أنه مهما كان ارتباط بنية الإيماء مع سياقها المجتمعي متين ، إلا أنها ليست مجرد أداء خال من الدلالات . وإن استقلالها كشكل جمالي معبر لن يتحقق ، فبالقدر الذي تنجح به ، تكون أداة لتقديم واقع معمق ، لا يقدم لمشاهد محدد . وهذا يفسر تواصل الأعمال الفنية التي اندثر مبدعها على مر السنين ، فهي لا تقف عند حقبة تاريخية أو مجتمع معين ، بل هي انفعال جمالي يواكب الواقع وتطوراته ، لذا فالبنية الإيماء دلالة معرفية تمتد من الماضي إلى الحاضر لأنها تكشف مختلف أنماط الوجدان (انفعالي ، عاطفي ، معتدل ، بدائي) على اختلاف العصور وبدلالة جمالية تواصلية لأنها الأداة التي تعكس حقيقة الثقافة الفنية للمجتمع .

الوجود يسبق الماهية ، هكذا نادت الوجودية ، انطلاقاً من أن ماهية الكائن هي ما يحققه فعلاً عن طريق وجوده ، ولذا فهو يوجد أولاً ، ثم تتحدد ماهيته ابتداءً من وجوده ، والوجود هو وجود إنساني أولاً مقابل الوجود الموضوعي . أما الأعمال الفنية عند الوجودية فهي شيء لا واقعي ، ومن ثم فإن الموضوع الجمالي لا واقعي أيضاً ، والواقعي فقط هو التحقق المادي له ، والذي يعدّ وسيطاً لنقل الموضوع . لذا فالجميل هو صورة متخيلة ، على الرغم من أن تحقق المماثل المادي له يبقى عصياً على الإدراك الحسي لأنه مفارق للعالم الحسي ، فلا يكون هناك تحقق واقعي للخيالي وإنما تشكل مادي له (3) . فيصبح العرض المسرحي الصامت متسامي على الواقع ، مع أنه يقدم قضاياها ، ولكن برؤية تكون مغايرة للرؤية العادية ، وهو يبحث عن الجوانب التي تدفع المشاهد إلى أن يطرح سؤالاً مهماً وهو (هل هذا معقول ؟) . فالبعد الوجودي في هذه العروض والمتجسد من خلال البنى الإيمائية ، يظهر دلالات تكشف بواطن وخفايا تناقضات الوجود ، ومعاناة الإنسان وبطريقة يمكن للمشاهد أن يرى تلك الطروحات الوجودية من خلال متابعته لهذه الدلالات بعيداً عن محددات الواقع ، وبالاعتماد على ملكة الخيال التي تمكنه من تجاوز الشكل والتشكيلات الأدائية وصولاً إلى فكرة العرض المسرحي .

إنّ اللذة الجمالية عند الوجودية هي شيء واقعي لا تنشأ بالضرورة عن تذوق شيء واقعي ، إنها فقط طريقة لفهم الواقع الموضوعي (4) . وعلى وفق ذلك يرى الباحث أن الجمال واللذة الجمالية بطبيعتها لا ينطبقان على (مفارقات) الواقع الحسي بل على ما هو متخيل ، فالواقعي ليس بالجميل ، ذلك أن هذا الواقعي ليس إلا مجموعة تناقضات ضحيتها الإنسان ، كما ويؤكد هذا الطرح على البعد (الدلالي / المعرفي) الذي تحمله الأعمال الفنية (البنى الإيمائية)

(1) سعيد ، إلياس : مذاهب المادية ، (دار الفكر العربي للطباعة والنشر ، بيروت ، 1971) ، ص 27 .

(2) ينظر : سعيد ، إلياس : مصدر سابق ، ص 28-29 .

(3) ينظر : مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 186-194 .

(4) ينظر : سالم ، عبد الحفيظ : مذاهب في الفلسفة الحديثة ، (ط 1 ، دار عبد الله الحفيظ للطباعة والنشر ، القاهرة 1981) ، ص 79 .

، فهي أداة أو طريقة لفهم الواقع والتعايش مع عالم مفترض خيالي ، يخفف الضغط والكبت على الذات الإنسانية .

إنّ تعلق الوعي بالمتخيل يمثل القاعدة الأساس في فلسفة (سارتر) الجمالية ، فالخيال عندما يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع ، يعمل على كشف عالم بديل يتسم بالحرية بأكمل درجاتها ، فوظيفة الخيال إذن هي أن يخلق عالماً بديلاً له القدرة على إبعاد الواقع والاستعانة عنه بعالم بديل ، وهي القدرة الأساسية التي تميز الوعي الإنساني ⁽¹⁾ ، ولهذا نجد شخص (سارتر) الدرامية تمارس حريتها المفترضة بشكل ايجابي في عالمها الخيالي الذي خلقه الكاتب لها ولم يتأتى له ولها ذلك في الواقع المعاش ، فنرى في (الذباب) تعلن حريتها الفردية فوق إرادة الآلهة وتمارس ذلك بطريقة فعالة.

يمكن للباحث الإشارة إلى أن البنى الإيمائية من خلال دلالاتها المعرفية والجمالية لها وظيفة تطهيرية أرسطية تعمل على تخليص مشاهداها من قيود الواقع المادي ومحدداته ، والتسامي به إلى المتخيل ليتخلص من أضرار الكبت ويتحرر من مخاوفه . وأن الهدف الوجودي من خلق هذه البنى الدلالية ، هو خلق عالم مثالي أو تحقيق مثالية الذات من خلال إطلاق حريتها لتمارس إرادتها في الوجود . فتكون لبنية الإيماءة بعد دلالي نفسي ، علاوة على دلالاتها المعرفية والجمالية ، من خلال القدرة على رفع الحدود الفاصلة بين الذات وعالمها لتتسامى على الواقع وتتفصل عنه لتمارس حريتها وتخلق عالماً جديداً مفترضاً متفوقاً فالبنى الإيمائية تعرفنا على أعماق دواخلنا ودواخل الذوات الأخرى .

ينظر إلى (كامو) على أنه كان غارقاً في مأساة الوجود الإنساني وعبثية الأقدار والحياة ، ويجد في هذه الأمور نفعاً إذ يعدها بوابة الإدراك ، لهذا يقول : " الضجر يحتوي في نفسه على شيء يبدأ من خلال الإدراك ولا شيء يستحق أي اهتمام إلا من خلال الإدراك " ⁽²⁾ . أما الفن فهو تجربة ووصف يحمل الذهن على اجتياز حدوده ، وأن وجوده يتجلى بوصفه كينونة دائمة الوجود في العالم لا يتحقق إلا بغموض العالم ، أما الشكل الفني (المماثل المادي) كما هو لدى (سارتر) فيمتاز بالغرابة والتحريف إنه خصب كخصوبة ذهن مبدعه وعمله دون قيد وحدود وبهذا يتجلى التعارض بين الإرادي واللاإرادي ⁽³⁾ .

بهذا الوصف تعمل بنية الإيماءة على توسيع دائرة الإدراك الذاتي بقضايا الوجود ، والدخول في حوار تأملي يتجاوز حدود المدركات إلى الممكنات ، يتم من خلال ذلك الطابع التغريبي والتحريف النسبي الحاصل لبنية الإيماءة ، التي تحمل مضموناً إنسانياً ذا دلالات (معرفية / جمالية) تستمد من غموض الواقع وصلابته . كما يمكن للباحث الإشارة إلى أن (كامو) قد جعل من العمل الفني وبناء منزهاً عن الغرض ، عندما ذكر بأن الفن ينطلق من الحرية واللاجدوى ليكسر القيود المادية ويظهر صراع الإرادي واللاإرادي . وبهذا تعمل بنية الإيماءة كأداة للتعبير عن هوية الذات وإشراك هوية الآخر معها ، وتوحد بين الذوات من خلال التساؤل عن الجدوى ، وتعبيرها عن قدرة الذات هذه على ممارسة الحرية التي تصبح مسلكاً للآخرين . إذن لبنية الإيماءة دلالات نفسية أيضاً ، تتمثل بهدم الحواجز بين الذات ومحيطها النفسي ، والذات أو الأنا و (نحن) .

يشير (كامو) إلى أن الممثل لديه لحظات فقط ليكون من يريد أن يكون فيها ، وهو في تلك المدة يجعل المشاهدين يعيشون في الحياة ويموتون فيها ، على بعد خمسين ياردة مربعة من الألواح ، إذ أنّ المسرح والتمثيل هما الوحيدان اللذان يمثلان اللاجدوى بصورة بالغة الدقة ، وأنّ

(1) ينظر : سماح ، رافع محمد : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، (ط 1 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973) ، ص 127-129 .

(2) الأصفر ، عبد الرزاق : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 ، ص 183 .

(3) ينظر : الشاورين ، حبيب : بين برجسون وسارتر ، أزمة الحرية (دار المعارف ، مصر ، 1963) ، ص 96

الفنان وحده قادر على إطلاق الأرواح من أسرارها ، إذ تتحرر على المسرح من خلال (الصوت ، والكلمة ، والحركة ... الخ)⁽¹⁾ .

يرى الباحث أن (كامو) يعطي للفن مهمة تطهيرية أرسطية ، شأنه شأن (سارتر) وذلك من خلال قدرته على خلق عالم افتراضي يعيش فيه المشاهد ويموت ، وطرح قضايا تثير العواطف والانفعال ، ليصبح فضاء العرض بكلية مسرحاً لحياة وجودية مكثفة ، وهو الهدف الذي يسعى التمثيل الإيمائي الصامت لتحقيقه من خلال خلق إيماءات تندمج مع ذهن المشاهد في وحدة دلالية في الموضوعات بحثاً عن السبب والمسبب ، ليتحرر من تبعاتها ، لذا فهي تحرر المشاهد ، كما أنها تتسامى به إلى عوالم مفترضة . وبهذا تكون لبنية الإيماءة دلالات تواصلية إلى جانب دلالاتها المعرفية والجمالية .

يرى الباحث بأن لبنية الإيماءة وفقاً للطروحات الوجودية اشتغالات عديدة ، منها القيام بتجديد شامل للعالم ومعطياته ، من خلال تنظيمه وإعادة خلقه من جديد في دلالات ذات معنى يتسم بالتغريب ، فتمتلك بذلك دلالات (معرفية / جمالية) وأن الدافع وراء تقديم بنية الإيماءة في عرض مسرح صامت هي (الحرية) التي تعد مصدراً لكل القيم لدى الوجودية ، وتكون المحور المشترك بين (مقدم العمل ، والمشاهد) إذ يتسم هذا النمط من الفن بقدرته الفعلية على اختراق ما هو مألوف في الواقع والفن ، يساعده في ذلك غياب اللغة الملفوظة والارتكان إلى قدرة الجسد الساعي للثورة على القوانين الوضعية والطبيعية وتحقيق حريته الكاملة ومن ثم حرية الذات والفكر أيضاً لكل من المصمم والمؤدي الإيمائي من طرف والمشاهد الذي يسعى للمشاركة البدنية أيضاً عبر مفهوم الجسدنة . لذا فلبنية الإيماءة دلالات نفسية لا غرض لها سوى تحقيق الحرية بكل تكاملها ، من خلال العيش في عالم متخيل فوق الواقع .

(1) ينظر : الأصفر ، عبد الرزاق : مصدر سابق ، ص 190 .

الفصل الثاني

المبحث الخامس

قراءة بنية الإيماءة في الاتجاهات النقدية الحديثة

أولاً : قراءة الإيماءة بنيوياً

لأجل التأسيس لأفق قراءاتي نقدي جمالي يتمشى وماهية مفهوم الإيماءة ، يرى الباحث ضرورة دراسة الآلية التي تُقرأ بها في الاتجاهات النقدية الحديثة ، يبتدئها بإشارة سريعة إلى القراءات البنيوية ومن ثم التأويلية والتداولية ... الخ .

لا تضفي البنيوية على بنية الإيماءة صفة الكلية ما لم تنتظم في تشكيل يكشف عن حدودها ووضعها الداخلي ، دون أن تكون مجرد تراص عضوي خارجي لبنى أدائية مستقلة لذا يرى الباحث أن البنيوية تضع الإيماءة في سياق معين دون تحديده ، أي أن لا يكون معد لها مسبقاً . أما المعنى فإنه ينتج من مجمل علاقاتها الداخلية ، لهذا فإن البنيوية تُعنى بتحليل العلاقات الداخلية التي تقيمها الإيماءة وأنماط المعنى التي يمكن أن تفرزها . وهو ما يمكن تسميته بالأنماط المتناسقة أو المترابكة والتي من شأنها أن تمنح الإيماءة وحدة علاقاتها الداخلية ، إن لهذه الوحدة تأثيراً داخلياً دون أن تساهم في انتقاء المعنى الظاهر لهذه الإيماءة .

لا تسعى البنيوية إلى تفسير بنية الإيماءة ، ومن ثم التعرف على أعرافها أو واقعها الذاتي ، أي بما سمي – بحسب بارت – بالاستعارة بل إلى الكشف عن خصائصها التي تمكن مشاهدتها من فهمها وإدراك تجانسها ووحدتها ، أي الكشف عن إمكانيتها البنائية ، فالناقد البنيوي يركز على تأثير الدوال ، أي الإيماءة ذات الدلالة التي تقوم بتأجيل المعنى أو تعليقه من خلال المادة الفعلية التي تتجاوز معنى الألفاظ والحركة لأجل إعادة إنتاج المدلول ، إذ أنها تجعل المشاهد مشاركاً في إخراج المعنى (1) .

لتحليل بنية الإيماءة يجب العودة إلى التركيب الداخلي لها ، أي علاقات (التجاور ، التكافؤ ، التلازم ، التبادل الحضورى ، التابع ... الخ) وكلما بقي هذا التركيب سليماً ، أي ضمن قصدية إنشاء الإيماءة يكون بالإمكان استقراره ومن ثم معرفة مرجعيته ، وأن هذا التركيب بحسب النقد البنيوي لا تحدده المقولة الثقافية لموضوعة العرض فقط ، إذ أن التوجه المسرحي الحديث يتجه نحو الاعتماد على تراكيب تشكيلية أكثر عمقاً وذات معنى مبطن ، ابتداءً من تحول العلاقات الداخلية للإيماءة وانتهاءً بالتكوين الكلي للعلاقة القائمة بين الإيماءات كلها ضمن خطاب العرض المسرحي الصامت .

ينظر البنائيون لبنية الإيماءة على أنها نظاماً مشفراً وليس معنى محدداً ، ولهذا فهي بنية مستقلة ولغة إيمائية فريدة بذاتها تتميز باتساق داخلي قائم على تشابك في العلاقات مؤسس بدوره على نظام لا يعتمد على مظهر الموجودات ، بل على النسج الداخلي الذي يحكمها ، كما تمتلك دلالات معرفية جمالية تختلف عنها في خارج سياق العرض المسرحي . وأن الإيماءة في التمثيل الصامت هي جزء من إيماءات أخرى بمعنى أنها إيماءة متداخلة (Inter Gesture) ، وهذا ما أشار إليه (بريخت) في مفهومه عن التعبير الحركي من حيث صعوبة أن يفصل أحدهما عن الأخرى ، وكذلك ما طرحه (أتيان ديكر) حول التمثيل الإيمائي الصامت على أنه تعاقب في

(1) ينظر : الكومي ، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة ، مدخل فلسفي ، مصدر سابق ، ص 250-251 .

الأحداث الحاضرة (1). كما مّيز (بريخت) بين الإيماءة الاجتماعية (Social Gestus) والإيماءة الأساسية (Basic Gestas) والتي هي سمة مركزية من سمات العرض المسرحي أو حدث معين ، وكل حدث أساس له تعبير إيمائي أساس – مثل إيماءة الأم إلى أبنها الحقيقي في دائرة الطباشير – فهي شكلاً مكثفاً للقصة وتؤسس مادة غير قابلة للتحوير وسط العلاقات الإيمائية بين شخصين على الأقل ، وهي علاقة يجب أن تكون مقروءة (2).

ثانياً : دلالة بنية الإيماءة سيميائياً

بدأت دراسة المسرح بوصفه نظاماً من العلامات بالاستناد إلى طروحات الشكلايين الروس ، والعمل الرائد لمدرسة (براغ) في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين ، إذ طبقوا منهجاً سيميولوجياً على كل الفعاليات المسرحية ، ذلك أنهم آمنوا بأن للعرض المسرحي والعلاقات القائمة فيه نظاماً سيميولوجياً خاصاً ، وأن كل شيء داخل الإطار المسرحي هو علامة ، وأن العرض المسرحي هو مجموعة علامات ، وأن عادية الأشياء تنتقي لتحل محلها جمالية الدلالة ، أي أنها تكتسب خصائص ليس لها في الواقع المادي ، وبذلك تمّ التوجه إلى الاهتمام باللغة والمادة ، والممثل ، والديكور ... الخ ، والعلاقات القائمة بينهما في المسرح (3).

ومن خلال ذلك ، سيدّ الباحث كل علامة هي إيماءة وبلاستناد إلى التعريف الإجرائي الذي قّمه للإيماءة .

وجد (موكاروفسكي) في سيميائيات المسرح " اندماجاً مع عالم ينتظم لدراسة الخطابات المتعددة السنن ، إذ تستدعي اللغة المسرحية أنساقاً متباينة من العلامات المتمثلة في اللسان المحكي والإيماءات " (4). كما أخذ عن (سوسير) تشريحه للعلامة وطبقها على فنون المسرح كعلامات أو وحدات سيميائية والتي يكون فيها الدال أو العلامة بواسطة الحامل في العمل نفسه كشيء أو مجموعة عناصر مادية ويكون معها المدلول في الموضوع الجمالي الكامن في التصور الجماعي الخاص بالمشاهدين . وبهذا يصبح العرض علامة كبرى يبنى معناه على أساس واقعه أو أثره ككل . وهذه المقاربة تكشف عن أن جميع عناصر العرض تخضع إلى كل موحد يتأكد فيه دور المشاهد إذ أنه المولد الأخير للمعاني ، فالعلامة الكبرى هذه يمكن أن تجزأ إلى وحدات أصغر كأن تكون هناك إمكانية تحليل وتأويل (5).

وبذلك فإن العلامات (الإيماءات) في العرض المسرحي تتحول إلى علامات أخرى ، لتكون علامات أوسع ومدلولات عديدة مرجعها فكرة العرض المسرحي الصامت . ويرى (إيكو) أن العلامة اللفظية تستعيز عن الأشياء المحسوسة بالكلمات ، ومن خلالها تنقلنا إلى الموضوع ، بينما في العرض المسرحي ينقلنا المادي المحسوس إلى علامات غير محسوسة في الواقع (6)، أي أن التشكل الحقيقي للظواهر على المسرح يفقدها وظيفتها العملية لأجل دورها الرمزي والدلالي ، وهذا يعطي لها الدور بالمشاركة في التمثيل الدرامي ، فعندما يكون للوظيفة النفعية لموضوع ما في الحياة اليومية أهمية تفوق دلالتها ؛ فإن للدلالة في المسرح الأهمية كلها ،

(1) ينظر : بافيز ، باترس : لغات خشبة المسرح (مقالات في سيميولوجيا المسرح) ، ت : أحمد عبد الفتاح ، (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة التجريبي ، القاهرة ، 1992) ، ص 75-76 .

(2) ينظر : المصدر نفسه ، ص 53 .

(3) ينظر : عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة ، السلبيات والايجابيات ، مصدر سابق ، ص 317 – 318 .

(4) يوسف ، أحمد : السيميائيات الواصفة ، المنطق السيميائي وجبر العلامات ، (منشورات الاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2005) ، ص 134 .

(5) ينظر : إيلا ، كير : مصدر سابق ، ص 14 .

(6) ينظر : جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، مقارنة سيميائية لنص ليالي الحصاد ، (مطابع الدستور التجارية ، عمان ، 1992) ، ص 20 .

لهذا فإن الشرط الذي لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة لحامل الرسالة (العلامة / الإيماء) في المسرح هو إعداده الجيد ليقوم مقام مدلوله المقصود (1).

وبالنسبة لوظائف العلامة (الإيماء) يميز (بارت) بين نوعين من الوحدات الوظيفية لها :

1. **الوحدات التوزيعية** : تتطلب علاقات بين بعضها البعض ، فورود إيماء تشير إلى وجود مسدس تكون الوظيفة المنتظرة هي استخدامه .
2. **الوحدات الإدماجية** : لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها ، إذ كل وظيفة تقوم بدور العلامة ، أي أنها لا تحيل إلى فعل لاحق مكمل ولكن تحيل فقط إلى مفهوم ضروري آخر ، كإحساس بوجود شيء والتعايش معه . ويضيف (بارت) ، أنه لمعرفة الدور الذي تقوم به الوحدات الإدماجية يجب الانتقال إلى مستوى أعلى من الدلالة ، ولا تحتاج في إدراك دورها إلى حصول فعل لاحق ، وبذلك يمكن القول بأن الإيماء في المسرح توظف لتتحول إلى مجموعة إشارات دالة تتحرك مع إشارات النص الأخرى ، أما خطابها فهو الشفرة التي من خلالها يكتشف المشاهد دلالاتها النفسية والثقافية والاجتماعية ، وهي بهذا المعنى (إيماءات الخطاب الجمالي) يمكن أن تصنف إلى عدد آخر من الوظائف (تعبيرية اتصالية ، أمرية شعرية ... الخ) . أما الوظائف الآتية فهي الأهم بالنسبة للإيماءات المسرحية والتي يوجزها الباحث بالآتي:

- أ. وظيفة تعبيرية تتجه من المرسل إلى المشاهد .
 - ب. وظيفة مرجعية من رسالة الخطاب بواسطة الشفرة النصية إلى المشاهد .
 - ج. وظيفة تواصلية من المرسل إلى جهتين : الأولى نحو شخصيات أخرى على المسرح والثانية إلى المشاهد .
 - د. وظيفة أمرية (رسالة) تتجه بمسارين ، نحو المشاهد وردة فعل (استجابة) من قبل المشاهد نحو المرسل .
- إن التصنيف الثلاثي الذي قدمه (بيرس) والذي يحدد أنواع العلامات في منطلق العلاقة القائمة بين (الدال والمدلول) ، يصنّف إلى :
1. **العلامة الأيقونية** : وهي العلامة (الإيماء) تكون العلاقة بين العلامة والموضوع علاقة تشابه ، وهي علامة معللة وواضحة وليست اعتباطية ، مثل علامة الموافقة بنعم ، من خلال إيماء الرأس إلى الأمام والخلف ، وكذلك أن الأيقونة تكون أكثر فاعلية عندما يكون الشبه بين الدال والمدلول تشابهاً غير متطابق بصورة تامة (2) . وقد قسم (بيرس) الأيقونة إلى ثلاثة أنواع هي : (المصورة ، الرسم البياني ، الاستعارة) ، تتمثل المصورة في بعض الأشكال المسرحية التي تسمى إجمالاً بالعروض أو التمثيلات الإيهامية ، والتي تدفع المشاهد إلى إدراك العرض على أنه صورة مباشرة للعالم الدرامي ، وفي الشكل البياني والاستعارة هناك صورة وتصوير ، ولكن لا يوجد تشابه بنائي عام بين العلامة والشيء ، وهكذا يمكن للتمثيل الصامت (الإيمائي) أن يتضمن أو يحاكي (شكل المائدة) مثلاً (الرسم البياني) ، إذ يرسم المشاهد خطوطاً بيانية للشكل ، وقد تصبح خشبة المسرح ساحة قتال أو قصر (استعارة) . وهكذا يمكن القول أن أي شيء يسمح للمشاهد أن يتصور صورة ، أو تمثيلاً للشيء الممثل يحقق وظيفة أيقونية .
 2. **العلامة الإشارة** : وهي العلامة (الإيماء) التي تكون فيها العلاقة بين الدال والموضوع علاقة سببية منطقية ، ويمكن عَدّ جميع جوانب العرض المسرحي (علامة) بمعنى ما بسبب اتساع نطاق مساحة المؤثرات (3)، ففي مسرحية لعب (Play) لـ (صاموئيل بكيت) لا يستخدم الكشاف المركز (Sport Light) للإشارة إلى منشئ كل مونولوج بطريقة تشبه الإيماء المثيرة

(1) ينظر : إيلام كير : مصدر سابق ، ص 15 .

(2) ينظر : إبراهيم ، عبد الله : وآخرون ، مصدر سابق ، ص 81-82 .

(3) ينظر : إبراهيم ، عبد الله : وآخرون ، مصدر سابق ، ص 82 .

، بل لتحفيز كل متكلم ودفعه للكلام ، وهنا تكون الوظيفة العامة هي ما يطلق عليه (بيرس) (تركيز الاهتمام) .

3. العلامة الرمزية : وهي العلامة (الإيماءة) التي تكون فيها العلاقة بين الدال والموضوع علاقة عرفية محض ، أو غير معللة ، والعرض المسرحي بمفهومه الواسع هو عرض رمزي في جملته (1) .

للعلامة (الإيماءة) في المسرح أربع خصائص هي (التحول ، التوليد ، التصدر ، الاقتصاد) . يمكن توضيحها كالآتي :

1. التحول : أي أنّ لها القدرة على التنقل من منظومة إلى أخرى فهي تدل على شيء آخر ، وقد يكون لها مصدر واحد ، أو مصادر عدة ، وبصفة عامة ، تعني هذه الخاصية قدرة العلامة (الإيماءة) على رسم الرمز داخل العرض ، فإيماءات الممثل له دلالات إيمائية عدة ، فقد تكون شخصية لفلاح ، أو سجين ، أو ... الخ .

2. التوليد : أي أنها تولد علامات (إيماءات) متعددة ، فدلالة الإيماءة تحيل إلى جنس الشخص ووضعه الاجتماعي والثقافي .

3. الاقتصاد : إنّ كثرة العلامات (الإيماءة) تؤدي إلى إعاقة توصيل الدلالة إلى المشاهد الذي يكون أمام كمّ من العلامات ، ومن أكثر من مصدر وفي زمن واحد ، فتمنعه من التواصل ، وكذلك فإن ندرة العلامات قد تؤدي إلى عدم إيصال فكرة العرض المسرحي أيضاً .

4. التصدر : من خلالها يتمكن العمل المسرحي الصامت من توجيه اهتمام المشاهد بشكل جزئي أو كلي ، نحو جزء معين من العرض كدلالات إيماءات الوجه (2) .

إنّ تمكن مصمم الإيماءة من توظيف هذه الخصائص ، يحقق أكبر قيمة دلالية معرفية جمالية من خلال لفت الانتباه وتأكيد القصد ، إذ تعمل هذه الآلية على دفع الطاقة إلى حدها الأقصى والتأكيد على حضور الجسد كعلامة بشرية فريدة في العرض الصامت الذي يخلو عادة من مكملات العرض التقليدية والاعتماد الكبير على مرونة الجسد وتوجهاته الأدائية.

يرى الباحث أن السيميولوجيا تعد الإيماءة منظومة علامائية ، تحمل دالاً وتفرز مدلولات عدة ، بغض النظر عن كونها إيماءات ذات مرجعيات (نفسية ، جمالية ، وظيفية ... الخ) فهي وحدة دلالية كاملة تحوي في داخلها المعنى الذي ينتج من وجهيها الدال والمدلول ، تتناولها السيميولوجيا بالبحث للتوصل إلى العلاقات والمعاني المخفية وراء المظهر الشكلي للإيماءة ، لاكتشاف الآلية التي تتولد بها المدلولات والمعاني ، مستندة إلى العلاقات الداخلية للإيماءة والتي من حركتها يفرز المعنى . أما تحديد المعنى ، فيبدأ بالبحث عن مرادف له وفقاً لبنية الإيماءة ، ومن ثمّ التحول إلى مكافئ تصويري مصدره الخبرة أو السياق الخارجي يترجم هذا المعنى ، ومن ثمّ القيام بمراجعة دلالية لكلية الإيماءة بأبعادها البصرية (الشكلية) والدلالية المختلفة ، إذ لا يمكن أن تتواجد قراءة جمالية دون هذه الآلية لتحديد أبعاد الإيماءة دلاليّاً.

يرى الباحث أنّ القراءة السيميولوجية للإيماءة أضفت عليها أبعاد دلالية ثلاث هي : الإبعاد الدلالية التي تربط بين الإيماءة ومشاهدها ، والأبعاد التركيبية التي تربط بينها وبين الإيماءات الأخرى التي ترسل بنسق معين إلى المشاهد ، والأبعاد الوظيفية التي تقوم بين الإيماءة ومستخدميها .

إنّ العلامة وحدة اتصالية عند أصحاب سيميائ التواصل تتألف من (الدال ، المدلول ، القصد) أي إنها ذات سمة وظيفية اتصالية لا يمكن أن تؤدي هذه الوظيفة من غير اشتراط قصد التواصل ، فلتحديد المعنى يجب تحديد قصد تقديم الإيماءة على أساس أنها حركة يُقصد بها

(1) ينظر : عبد الحميد ، شاکر : عصر الصورة ، السليبيات والإيجابيات ، مصدر سابق ، ص 314-315 .

(2) ينظر : إيلام كير : مصدر سابق ، ص 18-29 .

الاتصال بمشاهد ما لا علامة فقط (1) ، فالمشاهد يقوم بتحديد قصدية أداء الإيماءة في العرض على أنها حركة يقصد بها الاتصال .

سيمياء التواصل لها محورين هامين وهما (التواصل ، العلامة) ، يشمل التواصل على تواصل لساني وغير لساني ، بينما تشتمل العلامة على (المؤشر ، الأيقونة ، الرمز) فتكون للإيماءة في هذا الاتجاه طابعاً غائباً يأخذ قصد التواصل فيه مساحة واسعة لأنها قابلة للإيجاز ، ومرتبطة بالجانب المعرفي والتأثيري للمشاهد ، أما (بلومفيلد) فيعرف الدلالة على أنها (موقف ← ردة فعل) لهذا يرى في التواصل حدثاً سلوكياً ، يتطلب استحضار خبرة في قراءة بنية الإيماءة ، ويمكن إيجاز رأي (بلومفيلد) الذي بدأ مجاوراً لطروحات (سكر) بالآتي :
ملاحظة جاك : تأثير الكلام فيه
جلب التفاحة

فتكون العلاقة القائمة بين العلامة (الإيماءة) والأحداث التي تليها علاقة فعل ورد فعل في تحديد الدلالة (2) . بينما يرى فيها (شينون وويفر) أداة متكاملة تفرض سطوتها على المشاهد بمساعدة ظروف وطرق إيصال الإيماءة وتوظيف مهمتها الإبلغية .

يرى (بارت) ومعه أصحاب سيمياء الدلالة أن العلامة وحدة تتألف من (الدال ، المدلول) فيما تتوزع عناصر سيمياء الدلالة في ثنائيات أربع هي (الدال والمدلول ، المركب والنظام ، التقرير والإيحاء ، اللغة والكلام) . وعلى ذلك لا تكتسب الإيماءة حضوراً ملموساً إلا إذا ردت إلى إطارها الثقافي والزمني الذي وردت فيه والذي لا يمكن للمشاهد أن يتجاوزه عند قراءته لها (3) . أما لتصنيف العلامات (الإيماءات) اللاإرادية للممثل ، التي تعمل كدلالات في سياق العرض ، عن تلك الدلالات المقصودة . فان " (مارتن أسلن) يؤكد أن الممثل لا يقوم بالتعبير عن ذاته ، ولكن يعبر عن شيء محدد وذلك على اعتبار أن فن التمثيل يميز بين قصديه الاتصال وبين التعبير الذاتي ، ويهتم إلى حد بعيد بالاستخدام الأيقوني القصدي للعلامات أو الرموز اللاقصدية واللاإرادية " (4) . وهذا ما أكدته (لالاند) في عد كل شيء على خشبة المسرح يقع ضمن فضاء العلامة المقصودة الإرسال .

(1) ينظر : إبراهيم ، عبد الله وآخرون : مصدر سابق ، ص 84-85 .

(2) ينظر : بالمر ، فرانك : علم الدلالة ، مصدر سابق ، ص 103 .

(3) ينظر : هرز ، ترانس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، (دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986) ، ص 119 .

(4) الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مصدر سابق ، ص 43 - 44 .

ثالثاً : بنية الإيماء وتأويلها

تعرف التأويلية (Interpretation) بأنها " فن تجنب سوء الفهم ، أي الفن الذي يشترك فيه الناقد والمتلقي على حد سواء " (1) . أو الطريقة التي يمكن من خلالها الفهم والحكم بطريقة صحيحة ، نشأت في ذهن الإنسان منذ تشكل وعيه الأول من خلال طرحه لأسئلة تدور حول محيطه منطلقاً من ثنائية السبب والمسبب ، للوصول إلى أجوبة كافية ، وإن كانت غير منطقية و غامضة ، بعد ذلك تطور التأويل ليكون له امتدادات وتطبيقات وفقاً لآلية الفكر والصعوبات التي تواجهه ، لهذا يؤكد النقاد أن التأويل مفهوم يثير العديد من الإشكاليات نما في الفكر الديني ، وهو ما جعله متماشياً معه أحياناً ، أو يتقاطع معه حيناً آخر ، ذلك أن الخطاب الديني يريد أن يكون التأويل مفهوماً جمعياً ، أو فكرة توسع مساحة استيعاب الخطاب المقدس ، وبصيغة أخرى أرادت من التأويل أن يوضح ماهية (الأنا) وفقاً لما استقرت عليه الرؤية الإلهية (2) .

في الفن ، تهتم التأويلية بتحديد معاني العمل الفني من خلال تحليله وإعادة صياغة المفردات والتراكيب ، كما تهتم بالتنظير النقدي لتوضيح مقاصد العمل بكيته ، معتمدة بذلك على آلية تنطلق من شرح الخصائص الجمالية وسماته وعناصره وبنيته وغرضه ومؤثراته(3) . لذا يمكن للباحث قراءة الإيماء وفقاً لما طرح بأنها إيماء كلية ، لها تركيب وتنظيم وخصائص وسمات ودلالات مكثفة ، تقرأ تأويلياً للكشف عن معانيها بوصفها جزءاً من بنية المجتمع والفرد ، فتصبح الإيماء مجسدة لمعنى إنساني ممكن توضيحه وإبرازه ، وإن كان هناك تداخل مع آلية التحليل النفسي ، كما تفترض القراءة التأويلية أن للإيماء معنى ظاهراً وآخر خافياً . بمعنى إن لها شكلاً يرمز ودال يعبر . وهذا التصور للإيماء يدفع للبحث عن الدلالة الذي قصده مؤديها في محاولة لإيضاح طابعها الموضوعي ، ومن ثم إعطائها تأويلات عديدة للوصول إلى المعنى النهائي ، وهذا يدل على أن الإيماء ذات اشتغالات فعالة تبني أنظمة دلالية وتنشئ معاني إضافية ، وذلك من خلال اتباعها لقوانين تنظيمية داخلية تحتل التأويل .

يرى مؤرخو النقد " أن (شلاير ماخر) قد ابتعد بالتأويلية كثيراً على أن تخضع لسلطة وخدمة علم خاص ، وجعل منها بالمقابل علماً بذاته يؤسس عملية الفهم " (4) . فحينما يشغل الفهم آلياته فهو يبحث في الوقت نفسه عن المعنى الأساس في الأشياء والموضوعات ، أي (دلالة الدلالة) لذا فإن أي موضوع يوجد فيه جانبان ، ذاتي (فكر الذات) ، وموضوعي (مادة التأويل) يجعل عملية الفهم ممكنة ، وعدم وجود هذين الجانبين لا يمكن من تحقيق الفهم الصائب للعمل ، لذا يعتمد منهج التأويل لديه على أساس (شكلي ، نفسي) ، فضلاً عن ذلك يسمى (شلاير ماخر) فعل التأويل بـ (الفعل التكني) الذي يعمل على إعادة إنتاج المعنى من جديد ، فيكون الفهم هو إعادة تأسيس لمقاصد الخطاب الأصلي (5) .

يرى الباحث أن فعل الفهم يبني أسسه على فعل التأويل الذي يعتمد بدوره على الموضوع المقدم وهو بهذا يعمل كمؤشر معرفي يتابع من خلاله المشاهد حركة المعنى ، إذ لا يحدد المعنى من مجرد التجمع الذهني البسيط للعلاقات الإيمائية ، بل يتجاوز ذلك إلى البحث عن المعنى المبطن والدلالة الإيحائية له ، فتكون للإيماء مظهر شكلي يحفز الفعل التأويلي ، ودلالات

(1) ماركين ، أيان : التأويل والقراءة ، ت : خالدة حامد مجلة أفق ، بحث منشور على شبكة الانترنت ، 2004 ، ص 1 .

(2) ينظر : محفوظ ، عبد اللطيف : ملاحظات حول آليات التأويل للنص السردي ، (مجلة عالم الفكر ، ع 164 ، الكويت ، 1990) ، ص 63 . ينظر أيضاً : الكومي ، محمد شبل : مصدر سابق ، ص 286 .

(3) ينظر : الرويلي ، ميجان ، وآخر : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 47-48 .

(4) أبو زيد ، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، (ط 4 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1996) ، ص 20 .

(5) ينظر : الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر الغربي المعاصر ، (المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2002) ، ص 29 .

معرفية جمالية تحفز الفكر لتحديد المعنى ، فعلى سبيل المثال ، إيماءات الوجه الضاحك الموظفة ضمن مشهد درامي تعمل على تحفيز الذهن ليطرح احتمالات عديدة مفترضة للمعنى ، فقد يكون المقصود منها السخرية من القدر أو الحادثة ، أو تعبر عن لا مبالاة الشخصية للحدث ، أو دلالة على إصابة الشخص باضطراب نفسي ، فمهما كان المعنى تعمل الدلالات الإيمائية على تعميق الإحساس بالحدث ، وتعرف بأبعاده الإنسانية والفلسفية ، كما تبرز جمالية التعبير والتشكيل الموحى أو اللامصرح .

يرى (بول ريكور) أنّ الوجود الإنساني لا يمكن فهمه إلا عن طريق تحليل الرموز والنصوص الجمالية واللاجمالية التي تؤكد على وجوده ، فعوالم هذه النصوص هي الأساس الأول الذي يركز عليه فعل التأويل ، لهذا فإن علاقة الإنسان بسياق العالم تتضح من خلال تأويل وتحليل المسار التشكلي لهذا المجال ، فقصد التحليل يرتبط بقصد المؤلف ، ويصبح فعل التأويل محكوماً بسياق الموقف ⁽¹⁾ . وهو ما يوضح أسباب اختلاف القراءة التأويلية لأي نتاج درامي بحسب سياق المرحلة التاريخية أو المكانية الخاضعة لتغيرات معرفية وجمالية عدة . ولإشارة (ريكور) أهمية لبنية الإيماءة لأنها أحد الوسائل التي توضح عالم الوجود الإنساني؛ فهي علامة رمزية ذات دلالات (معرفية / جمالية) متعددة المعنى ، لذلك تعد بنية الإيماءة أنموذجاً مصغراً لعوالم الذات الداخلية ، إذ تعمل على خلق عوالم مصغرة معبرة مكثفة الدلالات ، تدور حول علاقة الذات بمحيطها النفسي واللانفسي ، وهذا يُسهّل عمل المؤول للوصول إلى عوالم ثقافية ، إذ عادة ما تحتل الأعمال المسرحية ثقافة وفلسفة العصر والمجتمع الذي انبثقت منه ، وهذا واضح في اختلاف التوجيهات المسرحية والدرامية التي شهدتها ساحة الفنون المسرحية العراقية بعد احتلال بغداد (2003 م) ، إذ عرضت أعمال مسرحية صامتة عبرت إيمائياً عن عمق معاناة الذات العراقية ، وهي ترزح تحت وطأة احتلال لا يرحم ، وعلى توجه يمكن لكل مشاهد أن يستقرئ هوية العمل ويتابع معاني دلالاته ، دون أن يحتاج إلى دليل يؤكد له انبثاق هذا العمل من سياق المجتمع العراقي .

يرى الباحث بأنّ هناك آليتين لفعل التأويل ، الأولى تكشف ما في العرض المسرحي الصامت من بنى إيمائية أساسية فاعلة تتبع الدلالة دون أن تتطلب عمليات ذهنية معقدة في التأويل وخصوصاً إذا كان العرض غير مبهماً أو معقداً ، وتكشف إيماءته عن المعنى بسهولة، ذلك لتلازم الشكل مع المضمون ، وهو ما يمكن ملاحظته في بعض عروض البانتومايم التي عادة ما تتسم بعض إيماءاته بخضوعها لمعجمية شكلية ودلالية في أدائها رغم ابتعادها عن تصوير الواقع عبر الإيهام الشكلي الذي يجعل الصورة الإيمائية أكثر إبهاراً لكنها بالمقابل أسهل في القراءة التأويلية ، وكذلك الحال مع المايم الذي تتسم إيماءاته بالاقتراب من التمثيل الطبيعي إلى الشغل المسرحي الصامت ، مع ضرورة الأخذ بالاعتبار إلى نوع الموضوع المتبنى في العرض الصامت وطريقة تصميم الإيماءة وأدائها ، أما الآلية الثانية في القراءة التأويلية الدلالية فهي التي يدخل المشاهد من خلالها في عمليات تحليل وتفسير عميقة ، وهذه القراءة تتطلبها العروض الأكثر تعقيداً ، أو ما يمكن أن يسميه الباحث بالعروض الصامتة الما بعد حداثوية ، التي تتميز بوجود مرآوات معرفية وأشكال تغريبية / جمالية ، تسعى إلى تهشيم التجنيس الأدائي ، وتقطيع أو تفكيك أواصر البنى الإيمائية لتولد صعوبة في استمرار القراءة التأويلية ، كذلك الحال في نمط المايم الجسدي (الذاتي) الذي تتميز إيماءاته بدرجة عالية من التجريد الأدائي والهروب المتواصل من تحقيق الصورة أو الأداء الايقوني المباشر لتحقيق صور مغربة وإشكال هلامية مثل الريح أو النار أو عوالم الأحلام والغموض أو الباطن وأسراره - والذي يتطلب من مشاهده دراية ومعرفة خبرية سابقة بهذا النمط من الأداء المبهم - قد يؤدي ذلك إلى سوء الفهم أو استحالة

(1) ينظر : كورنزهوي ، ديفيد : فلسفة الهيرمينوطيقا لدى (غادامير) ، ت : خالدة حامد ، (مجلة الثقافة الأجنبية ، 26 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000) ، ص 15-19 .

مواصلة القراءة ، إذ تعمل البنى الإيمائية هنا على تنشيط فعل الفهم وتفعيله في إنتاج الدلالات وتعديلها مع استمرار متابعة العرض .

يمكن للباحث الإشارة إلى أن نتائج التأويل هو المدلول أو المعنى الذي يتماشى مع فعل الإدراك ويتنامى معه . ففعل الإدراك يوازن حجم الإيماءة الدلالية فإذا ما فشلت بنية الإيماءة في إعطاء المعنى دلاليًا فإن الإدراك سيكون متدنياً .

يختلط أحياناً التأويل والفهم والتفسير بالتحليل ، فالتفسير هو دائماً ما ندعوه بالقراءة التحليلية القابلة لأن تبرز بشكل متماسك ما كان العرض يتضمنه (1) ، وهو إخبار عن دليل المراد ، ولا يحتمل إلا وجهاً واحداً ويأخذ الظاهر والأعم ، وهو الأكثر استخداماً في المفردة الواحدة ، لبيان سبب أو نتيجة واضحة لعلاقة (الدال بالمدلول) . وإن القراءة التأويلية هي إدماجاً للبنية الدلالية المكتشفة في العرض في بنية أوسع منها بحيث تكون قراءة التأويل جزءاً من مقومات قراءة العالم ، أي أن القراءة التأويلية تهتم بإقامة علاقة بين العرض والواقع (2) ، فالتأويل إخبار عن حقيقة المراد ، متوجه إلى أداء له معاني كثيرة أو معنى واحد وفقاً لعلاقة الباطن بالظاهر .

نظراً لاشتغال آلية التأويل حول تحديد المعنى ، فقد أصبح هناك افتراضات حول تحديده الأول يفترض أن دلالة الإيماءة هي التي تعطي المعنى ، والثاني قائم على ما ينشئه المشاهد بوصفه ذاتاً توجه إليه إرسالية الإيماءة ، وهذا بالضرورة أدى إلى التأكيد على وجود معنى واحد لدلالة الإيماءة أو وجود جملة معاني ، وعادة ما ينشط مؤول الإيماءة في إنتاج مجموعة من الافتراضات الخاصة بالمعنى سواء اقتربت من قصدية المؤدي أم ابتعدت عنه (3) .

أن أثر بنية الإيماءة هو العامل الأساس في تحديد المعنى عند (غدامير) ، ولهذا الأثر تاريخي طويل يطلق عليه (تاريخ الآثار) ، ولهذا التاريخ دور فعال لدى المشاهد ، لأنه يعينه على فهم بنية الإيماءة ، ويكون مشروطاً به ، ولهذا يكون فعل التأويل هو توسط بين زمن الماضي والحاضر ، أما المعنى فيكون خاضعاً لعوامل عدة (تراث المشاهد ، التراكم التاريخي للتأويلات السابقة ، المستوى الثقافي العصر) ، ويرى (غدامير) عدم إمكانية التوصل إلى فهم بنية الإيماءة إذا أبعدت هذه العوامل (4) .

على هذا الأساس اهتمت التأويلية بـ (أثر) الإيماءة لتقاربه مع خبرة المشاهد ، وهو ما جعل التأويل نشاطاً جمالياً يتحرك ذهاباً وإياباً بين المشاهد والعرض لتشكيل المعنى علاوة على تأثره بالعناصر الثلاث التي ذكرها (غدامير) . وبذلك ينتج كل تأويل عن فعل إدراك ، وفهم وتقويم تجاه دال الإيماءة ، يلجأ إليه المشاهد إلى جانب خبرته التي من خلالها يؤول ، ويعطي للدلالة المعنى المحدد ، إذ يعمل المشاهد على استدعاء تداعيات سابقة للإيماءة ، مستفيداً من قدرته على التأويل ليعيد تحديد المقاصد من جديد ليعطي دلالات جديدة . لهذا فإن تأويل بنية الإيماءة يتم على مراحل ، ويتم من خلال الآليات المعرفية التي تبدأ بالإدراك الحسي ، بعدها التعرف الذهني ، والفهم الذي يعين المشاهد على فك شفرة الإيماءة والوصول إلى تحديد المعنى الجديد الذي يكمل المعنى الأول ، ومن ثم الوصول إلى المعنى النهائي للإيماءة (5) .

تجد التأويلية ضرورة قراءة العمل الفني ضمن سياق واسع على أن لا يكون خارجاً عنه ، أو غير ملائم . أما (فلهلم ديلتاي) فيفترض أن المشاهد يبتدئ أولاً وهو يملك حساً متنامياً بالمعنى ، وذلك من خلال معرفته ببعض أجزائه البارزة التي قدمها المؤدي ، لذا فبناء المعنى

(1) ينظر : شوليز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، (ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1994) ، ص 62 .

(2) ينظر : شرفي ، عبد الكريم : من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة ، (منشورات الاختلاف ، بيروت ، 2007) ، ص 18 .

(3) ينظر : أيكو ، أمبرتو : التأويل والدلالة ، ت : خالدة حامد ، (ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1996) ، ص 117 .

(4) ينظر : كورنزهوي ، ديفيد : مصدر سابق ، ص 14-15 .

(5) ينظر : كورنزهوي ، ديفيد : مصدر سابق ، ص 26 .

يكون مستنداً إلى هذا الأساس وإلى فهمه الإرجائي لعلامات (إيماءات) العمل المستمرة ⁽¹⁾ ، لذا يؤكد الباحث أهمية قراءة الإيماءة ضمن سياق العرض، دون إقحامها بسياقات أخرى بعيدة . كما يتوجب على المشاهد تحديد دلالات الإيماءة وعلاقاتها حتى يتمكن من استيعاب العرض ، فيلاحق غزارة الدلالات ليكشف ما لم تصرح به ، مع التأكيد على أنها ليست الدلالة النهائية التي تعطي المعنى ، بل إنها إيماءة تكمل مع الإيماءة الأخرى تحديد المعنى .

إن قصدية أداء الإيماءة (اتصالية / تواصلية) لا تقدم بشكل مباشر ، بل بتحريف الشكل جزئياً ، وفقاً لخصوصية هذا الفن الذي يتميز بفرادة الأداء الصامت الخاضع لأعراف خاصة، حتى وإن ظهرت بدرجة الأيقنة كما في البانتومايم مثلاً ، إذ تكون خاضعة لسياق المشاهد المعرفي والجمالي . وهنا يشير الباحث أن هذا التحريف الجمالي إلى جانب الخصائص الشكلية كال تكرار الإيمائي والمبالغة والشفافية ... الخ تشكل نقاط للبدء في تحديد دلالة الإيماءة . لهذا فهي غالباً ما تأتي مقصودة لذاتها أو تصاحب بإيماءات غير مقصودة يكتشفها المشاهد كما يقوم بعمليات اختزال وانتقاء حتى يصل إلى الدلالة بنفسه .

عُتت التأويلية ماهية الإيماءة علامة مفتوحة ، محملة بعدد من الدلالات (معرفية ، جمالية ، نفسية ... الخ) . ولا يمنع اختزال الإيماءة أو تكتيفها أو غموضها من إدراكها ، إذ يعمل المشاهد على جمع الأجزاء ضمن سياقها لأجل إعطاء دلالات جديدة وعدم الاكتفاء بظاهر الإيماءة الحسي المباشرة ، بل البحث في المدلول المخفي وتحديد معناه المغيّب مع ملاحظة أهمية تماشي تشكل الإيماءة وتناسبها مع خلفية المشاهد الثقافية الجمالية ، لأنها تنعكس سلباً أو إيجاباً على القراءة ، وهذا ما يوضح عادة قلة رواد هذه الأعمال وقلة الإنتاج الفني المرتبط كلا منهما بالآخر .

يمكن للباحث هنا أن يورد بعض الأمثلة للإيماءة التي تحتل أكثر من تأويل ، كالمسافة الفاصلة بين متكلمين ذات القرب المتوسط تؤول على أنهما قد يكونان غير متحابين ، أو غرباء عن بعضهما البعض يعزز ذلك الطريقة الإيمائية التي تشكل به إرسالية التخاطب بينهما مع العلم أنه توجد مسافة تحددها البحوث التي تناولت في دراستها الإيماءات كدراسة (ألن بيز) ، ودراسة (ريجموند شيرد) ، و (كورباليس) حول المنطقة الحميمية ، والمنطقة الشخصية ، المنطقة الاجتماعية ، والمنطقة العامة . فهذه المناطق تختلف مسافتها باختلاف الثقافات ، إذ يمكن عتّها طقوساً للمسافة النفسية على الجميع أن يحافظ عليها ، وإلا تسبب ذلك ببعض الإشكالات من الطرف الآخر ، فالمنطقة الحميمية لا يمكن اختراقها إلا من قبل شخص قريب جداً كأن يكون صديق ، أو العكس كان يكون عدو يدخل في صراع ، وحينما تكون المسافة قريبة والإيماءات متداولة ، ففي هذا دلالة على أنهما متحابان أو متفقان وما إلى ذلك . كذلك يمكن تأويل إيماءة التحية الرسمية بين شخصين إلى أنهما شخصان مسؤولان أو يتعارفان للتو ، كما ويكشف أو يدل على المجتمع الثقافي والبيئة التي ينتسبان إليها ، كما أن آلية الإيماءة في التحية تعمل أو تحيل إلى جنس الشخص وطبقته الاجتماعية والمعرفية والمساحة النفسية التي يتمتع بها ، إذ يكتفي ابن الريف عادة برفع يده لتحية شخص ما دون الاقتراب منه بحكم البيئة المفتوحة التي تحيل الأشخاص المنتسبين إليها ممارسة عادات اجتماعية تتلاءم مع المحيط البيئي المعاش ، بينما المدن يتم ممارسة التحية من خلال الاقتراب من المسافة ، بل يتم من خلال الاختزال المسافة الشخصية أو مسافة التودد، لأن بيئة المدينة المزدحمة تشكل عرضاً يزاول فيه سكانها ممارسات تتلاءم والازدحام الذي يقتحم كل المسافات ويختزلها كالتحية عن طريق المصافحة يدا بيد . كذلك يدل وضع الجلوس مع رسم شكل مثلث أسفل الذقن من خلال اليدين ، قد تدل على التركيز أو رسمية المتحدث ، كذلك الحال في السلام (التحية) بأطراف الأصابع ، تحمل عدة تأويلات اجتماعية ، ونفسية ، وفلسجية .

(1) ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص 48 .

رابعاً : ظاهراتية الإيماءة

الظاهراتية اتجاه معرفي جمالي يُعنى بالدراسة الوصفية لمجموعة من الظواهر كما تتضح وتبدو في الزمان والمكان ، بعيداً عن النظريات والقوانين الثابتة والمجردة التي تتحكم في هذه الظواهر . ويتمثل منهجها في الاستحواذ على الماهيات أو الدلالات الجوهرية للشيء من خلال الوقائع التجريبية ويتم إدراكها عن طريق الحدس ، وكذلك تعد الظاهراتية الشيء ودلالته الجوهرية متحدين معاً ، فالحدس هو العيان أو البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء ، وبدونه لا يمكن لأي استبعاد أن يتم (1) ، وهي أيضاً " الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يؤكد على الدور المركزي للمدرك في تحديد المعنى " (2) ، " عبر تحليله للأحداث التي تقع على حياة تمثل وحكم ومعرفة " (3) .

هكذا يقرأ المشاهد بنية الإيماءة قراءة مباشرة كلية كما تبدو له في الزمان والمكان ، ومبعداً بالمقابل القوانين العلمية الثابتة التي توضح أساليب تشكلها بصرياً وتقنياً ، ومن خلال الفعل القصدي الشعوري الموجه لديه ، يتجه بحدسه مباشرة لتحديد المعنى المتشكل من خلال المظهر الأدائي للعرض ، فالظاهراتية ترى في المعنى بنية تتكون من خلال اتحاد الشكل بالمضمون ويحدد بفعل الإدراك الحدسي للمشاهد ومن خلال تحليله للأحداث المتجسدة في العرض من خلال بناء بوصفها ظاهرة متشكلة في وعيه أولاً وأخيراً .

الظاهراتية خبرة مباشرة بالوجود وحقائقه وأقرب لأن تكون العلم الكلي للمعرفة الإنسانية ، وإن حقيقة العالم أو الظواهر لا تتضح من خلال تحليل الأشياء كما هي في خارج الذات ؛ لذا وجهت الظاهراتية نشاطها نحو تحليل الذات لمضامين شعورها وهي تقوم بالتعرف على العالم ، أي بتحليل الوعي للعالم محولاً إياه إلى ظواهر ، ذلك أن الوعي لا يكون أبداً مستقلاً بذاته إنما هو وعي بشيء ما ، ومن الضروري تجريده وفقاً لـ (هوسرل) مؤسس الظاهراتية الأولى من أية تصورات قبلية حسية كانت أم فلسفية (4) .

لذلك اعتمدت الظاهراتية على قوى الشعور ألقصدي المنشأة لدى المشاهد تجاه بنية الإيماءة ، بعد تخليصها – أي قوى الشعور – من الأحكام القبلية والسابقة ، أو ما يطلق عليه بالرد الظاهراتي (الابوخية) أي التفكير الحيادي الهادف لتوضيح الوقائع ، ودفع الوعي في حوار مستمر مع معطيات العرض كما يتلقاها ، أي معايشة المشاهد للتجربة المسرحية . ويتم بناء المعنى من خلال مراحل تعرف الوعي على بنية الإيماءة بإرساليته المتعددة الدلالة ، الثابتة الماهية والجوهر ، لذلك يجب على المشاهد أن يقوم بوصف وتحليل أسلوب ظهور دلالات الإيماءة في الوعي والتميز بين الأساليب أو الأنماط المختلفة للأعمال المسرحية من خلال الخبرة ، لذا فإنه – أي المشاهد – يتعامل مع الإيماءة وفقاً لآليات ثلاث .

1. الوصف والتحليل (*) .
2. التفسير (**) ، ويقصد به ربط الظاهرة بمجال أكبر منها .

(1) ينظر : الكومي ، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة ، مصدر سابق ، ص 117-118 .

(2) سلون ، رمان : النظريات الموجهة نحو القارئ ، ت : محمد نور النعيمي ، (مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، ع 106 ، دمشق ، 2001) ، ص 107 .

(3) الكومي ، محمد شبل : مصدر سابق ، ص 201 .

(4) ينظر : الرويلي ، ميجان ، وآخر : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 214 .

(*) إحدى العمليات الحاسمة في المنهج الظاهراتي ، ذلك أنه يعتمد على عمليات أخرى تغاير بطبيعتها الملاحظة التجريبية تدخل في تكوينه وتمهد له ، من مثل الحدس والتأمل الانعكاسي والتحليل هو تتابع بنية الظاهرة والأفعال المعرفية المناظرة لها وتأويلها وتمهد لها .

للمزيد ينظر : يودين ، روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، مراجعة : جورج طرابيشي وآخر ، ط 2 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980) ، ص 582 .

3. التأويل (1).

ففي المرحلة الأولى يصف عوالم بنية الإيماءة المفترضة أكثر من وصفه لقوانينه أو مواضيعها الفيزيائية ، وذلك من خلال التحرر من المقولات والقوالب الإدراكية الجاهزة والمسبقة عن فكرة العرض ، ومعرفة الأسلوب الذي تتشكل به الإيماءة أدائياً بالمقارنة مع الأساليب والأنماط المسرحية الأخرى ، وفي المرحلة الثانية يرحل في قراءته إلى الأبعاد الدلالية وأجزائها المعنوية ، كما هي بذاتها وبالتالي تقييماً وفهم علاقاتها بوعيه ، ويتم ربط بني العرض الإيمائية مع بعضها البعض وربط سياق العرض مع سياقات أخرى اكبر خارجية ، وبطريقة يتم معه تغيير فهمه لمعطيات الموضوع المعنوية للعرض انطلاقاً من بناء الإيمائية ذاتها ، إذ لا انفصال بين الوعي وموضوعه . ليتم تأويله أخيراً تأويلاً يتمشى والصورة الذهنية المؤسسة آنياً في الوعي .

يرى (هوسرل) بأن المشاهد يبدأ بتأمل تلك الظاهرة الأولية التي يبدأ عندها الفكر الحقيقي (باشتغال البنى الإيمائية) ويحاول النظر إليها بوصفها أول خطوة نحو التفكير السليم ، ومن خلال هذه التجربة تبدأ البنى الإيمائية بالدخول إلى الوعي دون تحديد هذه الإيماءة أو تلك ، حتى يصل التفكير إلى مرحلة (الكوجيتو) خلال عملية الاستيضاح المتصل للمطالب المتعلقة بالتفكير والملاصقة له . ولاستمرار التفكير لابد من دراسة العلاقات المتعددة التي نشأت نتيجة لحوار الوعي أو الفكر مع موضوعه (2) . وهذا يدل على أن تحول المشاهد عن الانحياز الشخصي الموضوعي يحوله إلى مشاهد منفتح ، وهو ما يحقق المشاركة والتوحد للوعي المتأصل في العرض ذاته ، وبذلك تتضح الأبعاد المعرفية والجمالية لبنية الإيماءة . ذلك أن الوعي يبدأ في قراءة البنى الإيمائية ويتحرر من قيود الواقع وافتراضاته ، ويصيبه العجب لأنه يكتشف أشياء لم يكتشفها بوعيه كظاهرة جمالية من قبل ، فالعرض الصامت يحقق هذه الحالة من خلال الفريدة في الأداء الإيمائي والطقس المتحقق عبر الجسد وموضوعاته المطروحة ، تزداد حدته مع ازدياد حدة التغريب الأدائي والموضوعي ، ذلك أنها نتجت عن فعل القصد لمؤديها وهي مقصودة القراءة لذاتها على الرغم من أنها تعود لأشخاص آخرين ، وهو ما يحقق انسجاماً فريداً بين الوعي والمواضيع الخاصة به . وهذا يعني حصول انفصال وقتي عن الهوية (معاشيه) ، للدخول في قراءة جمالية ذات طابع شعوري مقصود .

هناك مفهوم أساسي من المفاهيم التي شكلت ركائز لطروحات (هوسرل) الظاهرية هما (التعالي) و (القصدية) . يشير الأول إلى أن المعنى الموضوعي لن ينشأ إلا بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور ، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات إلى عالم الشعور الداخلي الخالص ، وهذا يعني أن إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة الحاوية له ، وهذا ما يصطلح عليه بـ (التعالي) فالمعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص (3) . أما (القصدية) فتعني بأن المعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة ، بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الأنّي إزائه . ويتصف بالقدرة على التجسيد والتوحيد والربط والملء فهو (يجسد) لأنه يشكل المواد الخام أو المعطيات الحسية ويحيلها إلى موضوع قصدي ، و (يوحد) لأنه يجمع المعطيات المشتتة المتنوعة المتتابعة على الوعي ويركزها في بؤرة واحدة ويرجئها إلى نفس الموضوع القصدي ، و (يربط) لأنه يقوم

(**) مرحلة أو شكلاً من أشكال الدراسة العلمية تعنى بالكشف عن ماهية موضوع الدراسة ، وظاهرياً تعني الكشف لمعاني الظواهر . للمزيد مراجعة ، توفيق ، محمد سعيد : الخبرة الجمالية ، مصدر سابق ، ص 37.

(1) ينظر : الكومي ، محمد شبل : مصدر سابق ، ص 117 .

(2) ينظر : الكومي ، محمد شبل : مصدر سابق ، ص 124 .

(3) ينظر : موسى ، بشرى صالح : نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، (دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد) ، ص 24 .

بدمج وربط الهيئات المتنوعة التي يبدوا عليها الموضوع ، لأن أي مظهر لأي موضوع يشير ضمناً إلى مظاهره الجانبية الأخرى التي تشكل أفعه (1) .

مشاهد العرض المسرحي الصامت ، أراد منه (هوسرل) ، أن ينطلق من خبرته المباشرة بهذا العرض ، أي من المعنى والماهية المؤسسة في خبرته وليس من اعتباره واقعة خارجية عن ذاته ، لأنه فيه تكمن الماهية ومعها المعنى ، يمكن له اكتشافها من خلال حوار تبادلي بين خبرته وبنى العرض الإيمائية . لذلك تصبح للبنى الإيمائية دلالة تواصلية تكشف عن أبعاد المعنى ، فهو ليس بالمظهر المادي المحسوس ، إنه دلالة تخلق في الشعور ، ويقدم خبرة مباشرة بالوجود تعطي من خلال دلالة معرفية يكتشفه المشاهد من خلال تلك الصورة الإيمائية ، أنه غير ويجمل من صورة الوجود ليقدمها بهيأة محسوسة مجسدة ، تكون موضوعاً للإدراك الجمالي تظهر بهيأة شبه وجود مصغر ، أي أن ظهورها يظهر للمشاهد في حالة عدم تطابق تام مع الواقع الخارجي على خلاف موضوعات الإدراك الحسي التي تظهر على هيأة وجود فعلي أي أن المشاهد ينشغل بمعطيات العرض المعطيات إلى خبرته الجمالية بشكل تلقائي ، ويكون نشاط المشاهد نشاط خالق مركب ، بمعنى أن المشاهد يبني موضوعاً جمالياً يعيد فيه تشكيل العرض ومعناه ، وفي هذه النقطة تحديداً تبرز فاعلية القراءة الظاهرانية له .

خامساً : تداولية بنية الإيماءة

تُعرف التداولية (Pragmatics) بأنها " دراسة استخدام اللغة في شتى السياقات والمواقف الواقعية وعلاقة ذلك بمن يستخدمها " (2) . كما تهتم بدراسة العلاقة القائمة بين العلامات ومفسريها ، بمعنى آخر دراسة دلالات العلامة كما يستعملها مستخدموها ضمن الفعل القصدي لديهم (3) ، وهي مصطلح يدل على العلاقة القائمة بين الأعمال الفنية والوقائع الحقيقية (4) . وهي أيضاً " علماً يعنى بالبعد الاستعمالي الانجازي للعلامات كما تعنى بالبؤرة المركزية في الثيمات مع التأكيد على العلاقة بين العلامات وسياقها " (5) . كما يُعرّف (بيرس) التداولية بأنها علم قواعد التأويل ، لأن كل تأويل للعلامات لديه هو تأويل تداولي بالطريقة التي تكون فيه العلامة هي ما تنتج القراءة المستندة للسياق ، لذا فكل قراءة للعلامات هي قراءة سياقية ، وإن كل سياق هو تداول أيضاً ، كذلك يؤكد (بيرس) اهتمامها بدراسة الظروف اللازمة لنقل دلالة العلامة من عقل إلى آخر . كما تهتم بدراسة الظروف الشكلية لقوة الرموز أو السلطة التي يمكن أن تمارسها هذه الرموز على العقل ، وتعبير آخر ، المرجعيات العامة بالنسبة لمؤولاتها ، ومن ثم تكون التداولية نظرية في الظروف العامة التي تحدد مرجعية الرموز والعلامات (6) . يؤكد (بيرس) هنا ما سبق للباحث أن طرحه في عدة الإيماءة بنية دلالية تختلف اشتغالاتها من سياق إلى آخر ، فهي بنية متحركة قابلة للتحويل خاضعة للظروف المجتمعية التي ترد فيها ، لذا يمكن للباحث الإشارة إلى أن البعد التداولي الذي يمنح لبنية الإيماءة جعلها أكثر قدرة على نقل البنى الفلسفية ، المجتمعية وإفرازاتها وتحولاتها وظروفها ، أكثر من غيرها كـ

(1) ينظر : توفيق ، محمد سعيد : الخبرة الجمالية ، مصدر سابق ، ص 34 .

(2) عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص 76 .

(3) ينظر : الماشطة ، مجيد : التداولية بوصفها منهجاً لتحليل النص الأدبي ، (جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة ، عدد 58 ، بغداد ، 2005) ، ص 16-17 .

(4) ينظر : بلانشيه ، فيليب : التداولية من أوستن إلى غوفمان ، ت : جابر الحباشة ، (دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، 2007) ، ص 17 .

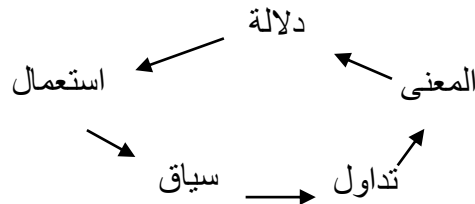
(5) الخليل ، سمير : هل تصبح التداولية المنهج النقدي القادم ، (جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة ، عدد 58 ، بغداد ، 2005) ، ص 20 .

(6) ينظر : دال- جبرار ، دولو : السيميائيات أو نظرية العلامات ، ت : عبد الرحمن بو علي ، (ط1 ، دار الحرية للنشر ، دمشق ، 2004) ، ص 185-188 .

اللغة اللفظية) ، لأنها لصيقة بالسياق الذي لا يمكن أن تقرأ بمعزل عنه ، حتى تتمكن من نقل الهوية المجتمعية أو الحالة العقلية إلى الآخر ، لهذا تحمل بنية الإيماء دلالة معرفية تتمثل بالكشف عن خفايا الواقع نفسياً وفكرياً ودلالة جمالية لأنها تقدمه بصورة يمكن احتمال تناقضاته وقسوته إلى المستوى الذي يسمح بقراءتها ولها أيضاً دلالة تواصلية بنائية ، لأنها بنية مستندة بالأساس إلى سياق محبوك ولا يمكن فهم هذه الدلالة من غير تفسير يقع ضمن سياق العرض وفكرته .

إنّ قدرة بنية الإيماء على نقل البنى الفلسفية المجتمعية ، تتضح من خلال نمط التحية الذي يقدم بين الشعوب المختلفة للتواصل كتحية المجتمع الشرقي (اليابان) المتمثل بضم الكفين تحت الذقن مع الانحناء البسيط من خلال الجذع ، وهي بذلك تختزل ثقافة شعوب تعكس مقدار الود والسلام والاحترام المتبادل بينها . كما تتمثل التحية العربية من خلال رفع كف اليد اليمنى عالياً تجاه الشخص الآخر ، فهي منبثقة من فلسفة مجتمع بكامله تتمثل فيه قيم الفروسية وحمل السيف ، فتبدو التحية فيها حادة كحدة السيف في القطع ، فشكل الحركة وآلية أدائها (تشكلها الأدائي) جاور تاريخ البيئة العربية واستطاعت الإيماء التعبير عن فلسفة مجتمع واختزلت تاريخ صيرورته .

إنّ معنى الكلمة لدى (برتراند رسل) يأتي من استعمالها والغرض من هذا الاستعمال، فالكلمة تحمل معنى غامضاً ينكشف فقط عن طريق ملاحظة استعمالها ، فالاستعمال يأتي أولاً ومن ثمّ يتحدد المعنى (1) . " والمعنى لا يعطى من خلال الكلمة ولا من خلال الأشياء التي تشير إليها بل من خلال آلية التوظيف والاستخدام والذي يمكن أن يدرس بدوره دراسة دلالية تداولية " (2) . إنّ إشارة (رسل) هذه تدل على أن دلالة الإيماء هي وليدة دقة أو مهارة الاستخدام لها ضمن سياق مناسب لفكرة العرض ، فهذا الاستخدام يعمل على تأجيل الدلالة ، حتى إكمال العرض وبانتهائه تنتهي القراءة الدلالية التداولية له . كذلك تؤكد إشارة (رسل) على أنّ الإيماء ليست بالمفردة الأدائية ، بل هي بنية دلالية يمكن أن تعطي المعنى عندما ترتبط بغيرها من الإيماءات ضمن سياق واحد . ففكرة قيمة الإنسان وكفاحه ونضاله من أجل وجوده كفرد أو كهوية إنسانية ، لا يمكن أن تعطي في لحظة واحدة في جملة إيماءات المشهد الأول أو الثاني بل من خلال جملة العرض كله ، مع ملاحظة أهمية أن تتضح في العرض أبعاد المعنى الكلي في كل مشهد حتى يدرك المشاهد نمو الدلالات مع استمرار قراءته للعرض . كما في السكون الإيمائي أو الصمت في المشاهد اللفظية والذي يتحول إلى فعل إذا جاء ضمن سياق الكلام وهو قدرة دلالية إذا صمت لغاية ما ، ودلالة السكون تتغير بحسب السياق ، إذ قد تكون دلالة السكون غضباً ، أو عجزاً ... الخ . لذا فقد اهتمت التداولية بدراسة السياق للكشف عن القوانين العامة التي تحدد دلالة الموضوع أو الفكرة . لهذا يمكن للباحث أن يورد المخطط الآتي لتوضيح ذلك :



لمفهوم السياق وعلاقته بالتداول ، قدم (هاليداي) توضيحاً من خلال تأكيده على أن فهم اللغة كنظام يتطلب فهم الكيفية التي تعمل بها في السياق (النصوص) . وبذلك يتحول الاهتمام من الجملة إلى مستوى النص ، فالسياق والنص عنده وجهان لعملة واحدة ، والسياق هو النص

(1) ينظر : عمر ، أحمد مختار : مصدر سابق ، ص 72 .

(2) عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص 77 .

الآخر أو المصاحب وهو يمثل - أي السياق - البيئة الخارجية ⁽¹⁾ . وقد نشأت نظرية السياق لدى (هاليدي) قبل نظرية النص ، معتمداً على مفهوم سياق الموقف الذي طرحه (ماليونفسكي) ، والذي قصد به البيئة الشاملة التي يدور حولها النص ، كذلك أضاف (ماليونفسكي) مفهوماً آخر هو سياق الثقافة الذي يجد فيه مع سياق الموقف ضروري لفهم اللغات والثقافات ، على اعتبار أن لكل شعب من الشعوب إيماءاته الخاصة به (إيماءات إقليمية) والتي لها الأثر البارز في كيفية أدائها في العرض . أما (فيرث) " فقد طوّر هذين المفهومين (سياق الموقف والثقافة) وجعلهما مفهوماً عاماً وأساساً في نظرية اللغة ، والذي منحه الاهتمام سواء كانت أشياء أو حوادث أو الآثار التي يحدثها الخطاب على المشاركين فيه " ⁽²⁾ . على هذا الأساس حاولت التداولية الجمع بين حركة النص نحو الداخل لتمييز الوسائل الفنية المستخدمة مثل (الإضمار ، الافتراض المسبق ، الإقناع) ، وإلى الخارج لتقييم العلاقة القائمة واللازمة بين هذه العناصر والسياق الموقف والثقافي للنص ⁽³⁾ .

التداولية الاجتماعية ، تهتم بمناسبة أو صحة استخدام المعنى كما يرد في السياق الاجتماعي الذي يتداول فيه ، وتهتم التداولية الجمالية بمفاهيم متعددة من مثل قدرة الحوار ، أي ملائمة الكلمات لنصوصها اللغوية (ملائمة المنطوق لفكرة النص) ، أي معرفة الآلية التي يتم بها توحيد الجمل وتنسيقها شكلياً وبطريقة تعمل على ترابط المعنى ، بينما تهتم إدارة الحوار بالتناوب في إدارة الحوار والاستخدام الأصح للعبارات ، أما قدرة التخطيط فتهتم بعملية التعويض التي تمكن المشاهد من سد أي فجوة تواجه مشاهده ، وتستخدم لتصحيح أي إعاقة في التواصل ولزيادة حدته أيضاً ⁽⁴⁾ .

بذلك تكون القدرة التداولية المجتمعية أحد الأسس لفهم العرض الإيمائي الصامت ، وذلك من خلال رد دلالات الإيماءات إلى السياق الاجتماعي ، إذ تساعد آلية استخدام وتوظيف بنية الإيماءة على تعزيز ذلك من خلال ملائمتها مع ثقافة المشاهد وتوحيدها في سلسلة معنوية منسقة أدائياً تكشف بشكل واضح عن ترابط أبعاد الدلالة في العرض ، وبشكل يعمل على قيام حوار جمالي بين أطراف الاتصال (بنى العرض الإيمائية والمشاهد) ، يتم من خلاله سد فجوات العرض الجمالية التي تظهر في المشاهدة .

يؤكد الباحث على أهمية مراعاة السياق المجتمعي في أثناء التخطيط لتصميم عرض مسرحي إيمائي ، كما يجب عدم إغفال سياقي (الموقف والثقافي) ، وما يقدمانه من تفعيل قدرات (حوارية / جمالية) تزيد القيمة الوجودية لفكرة العرض المسرحي .

من خلال ما سبق ، تكون لدلالات بنية الإيماءة المعرفية والجمالية بعداً سياقياً تداولياً يتحكم في العرض ، لأن هذه الدلالات مشتقة أساساً من سياق أوسع هو السياق المجتمعي الثقافي . ويكون هذا التحكم من خلال قيام المشاهد بإرجاع المعنى إليه ، وبالتالي خضوع العرض إلى سياق يشكل أبعاده المعرفية والجمالية . لهذا لا بد للعرض الإيمائي الصامت أن يحوي أفكار السياق الثقافية والاجتماعية والتي تؤثر في اكتمال موضوع دلالاته .

تركيز اهتمام التداولية بهيكل أو بناء السياق بشكل عام وتأثيراته في سياق العمل الفني ، هو لمعرفة الأسس التي تتحكم بدلالة العمل (الإيماءة) فإن أي خلل في السياق أو حتى الخطأ فيه ، سيؤدي إلى خرق هذه الأسس ، وتضييع الدلالة وكذلك المعنى ، والذي يسمى بانعدام المواءمة السياقية ، وهذا السياق قد يكون سياقاً ثقافياً أو اجتماعياً أو عرفياً .

ما يمكن للباحث طرحه هنا ، هو خرق العروض الإيمائية للموائمة السياقية واشتغالاتها على الانزياح الدلالي ، من خلال كسرها لبعض القوانين السياقية أحياناً أو كلياً ، كما هو حاصل

(1) ينظر : الطائي ، معن : التداولية منهجاً نقدياً ، جريدة الأديب ، مصدر سابق ، ص 21-22 .

(2) عوض ، يوسف نور : النظرية النقدية الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص 83 .

(3) ينظر : عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص 71 .

(4) ينظر : الماشطة ، مجيد : مصدر سابق ، ص 17 .

حالياً في العروض الدوائية التي تصل إلى حد تعرية جسد الممثل وتوظيفه لبث سلسلة إيماءات قد تجدها التداولية خرقاً أو طرحاً غريباً ، كما ويحدث أن يضرب العرض بمادية الأشياء المستخدمة لبث الإيماءة وتجريدها ، ولا يستثنى منها دلالة الجسد ، فقد يغير الممثل جنسه من (ذكر إلى أنثى) أو العكس لبث إيماءات تتسم بخصائص المرونة والتحول والتكثيف والاختزال . لذا فإن الانزياح الدلالي الذي يتمرد على السياق يعطي للعمل المسرحي تغريباً جمالياً ويدفع المشاهد على تجاوز أطر المشاهدة التقليدية ، أو الحسية ليرتقي به إلى مصاف العقلي المتسامي من غير الالتذاذ بغرائز الجسد أو إحياءات الإيماءة .

وبما إن التداولية تدرس المعنى المقصود كما يرد في سياقه ، فإن كسر السياق هو بحد ذاته سيولد المعنى ، وهذا الكسر يخلق حالة من التغريب في المعنى والتشكل الأدائي يمكن أن يؤثر على تحديد معنى إيماءات العرض الأخرى ، وكمثال على ذلك مشهد إيمائي يظهر سياقه حالة عاطفية تزداد حدة بين رجل وامرأة تشدد لتنتهي فجأة بقتل الرجل للمرأة من غير تلميح أو تمهيد وبما يخالف سير سياقه الطبيعي في المشهد ، فيخلق صدمة معرفية إزاء فعل التغريب الإيمائي ويولد عدة احتمالات دلالية تدفع المشاهد ليعيد تنظيم قراءته وفهمه لدلالة الإيماءات السابقة وقراءته للأحداث اللاحقة والعمل الدرامي ككل ، وبهذا الوصف فهي تتحرك أفقياً وعمودياً في قراءة المشاهد إلى أبعد من الدلالة المباشرة ابتداءً من معطيات الإيماءة الجديدة إلى سياق مرجعي يعتبر قاعدة أساس .

تهتم التداولية - في موضوع التمثيل الإيمائي الصامت - بالتفاعل المتبادل بين الإيماءة وسياقها ومدلولها ، إذ يتطلب كلاً منها وجود الآخر من جانب ، وبين الإيماءة وسياقها من جانب آخر ، إذ يستدعي سياق الحال بنية إيمائية معينة لتعطي دلالة معينة مناسبة ، كما في احمرار الوجه عند الخجل والغضب ، أو " ضرب الكف بالكف عند الدم ، كما هو وارد في الآية الكريمة

﴿وَأَحِيطَ بِشْرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّهُ عَلَى مَا آفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا

[الكهف : 42] ، وعض الأنامل عند الغيظ ، كما في قوله تعالى ﴿وَإِذَا خَلَوْا عَضُوا عَلَىٰ أَيْدِيهِمُ الْأُنَامِلَ

مِنَ الْغَيْظِ قُلُوبُهُمْ مُّوْتُوا وَبَغَضُوا بَعْضُهُمْ إِلَى اللَّهِ عَالِمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ ﴿

[آل عمران : 119] " (1) . وكذلك يعمل السياق على تبادل المعاني التي تعمل على المستوى الحسي ، الحركي ، وتبقى الإيماءات التداولية العرفية ذات طابع تبادلي من ثقافة لأخرى كأعراف الزواج ، والترحاب ... الخ .

على سبيل المثال ، تشير قبضة اليد المرفوعة إلى جانب الخد وعلى نحو يتجه الإبهام إلى الخلف ، يشير إلى زمن الماضي المنصرم بخط تخيلي للزمن ، أما إشارة المستقبل فتنتج برفع اليد إلى الوجه والإبهام يشير إلى الأعلى ثم تتحرك اليد إلى الأمام ، وكلما كانت حركة اليد إلى الأمام أكثر كانت فترة المستقبل أكبر (2)

كما تدخل طقوس التعبد لدى أي قبيلة أو مجتمع أو مذهب أو إيماءة دينية مدلولة لديهم يضاف إلى ذلك ، وجود الكثير من الإيماءات النفسية المتداولة كوضع اليد على الفم عند الكذب ، أو تفريغ الانفعال في الجيب عند القلق .

وهناك أيضاً إيماءات ثقافية متداولة ، كتناول وجبات الطعام ، وارتداء الألبسة (بروتوكول) كما يجري حالياً في عدد من الدول ، إذ يدخل رجالها السياسيون والدبلوماسيون دورات داخل معاهد متخصصة للتدريب على الإيماءات البروتوكولية الثقافية ، أو المعاهد الخاصة بالإيماءات التجارية التي تعمل على تأهيل العمال ليتمكنوا من مزاوله مهنتهم القائمة

(1) حيدر ، فريد عوض : فصول في علم الدلالة ، (ط 1 ، مكتبة الأدب ، القاهرة ، 2005) ، ص 148 .

(2) ينظر : كورباليس ، مايكل : في نشأة اللغة ، من اليد إلى الفم ، مصدر سابق ، ص 143 .

على إقناع وترغيب المشتري ، ونضرب لذلك مثلاً ، معهد (آلن بيز) في نيويورك ، ومعهد منى غريب للإيحاء والإيماءة) في دولة الكويت ، ومعهد الإيماءات التجارية في السعودية .

سادساً : بنية الإيماءة وشعريتها الدلالية

لا يمكن أن تكون بنية الإيماءة إلا من خلال الإحساس بها كشكل جميل من قبل المشاهد ، ويتم ذلك من خلال إحاطتها بهالة من الغموض الدلالي ، تجمع في داخلها المتناقض والمتآلف والمتباين في توحيد غريب ، يمكن تأويله وتأليفه من جديد . وهذا يعني أن قيمتها المعرفية والجمالية ليست معطى مباشرة في بنائها الشكلي أو المعنوي ، بل في المسافة الفاصلة بين هذا البناء والعملية الذهنية لمشاهدها . إنها - أي قيمتها كفن جميل - تتجاوز ما هو مصرح إلى ما هو متخيل تتجاوزاً دلالياً يتطلب تعمقاً في القراءة ، ويحوي كل ما يلفت الانتباه ويبتعد عن القولية الجمالية ، وهذا النمط من التأليف طرحته النظرية الشعرية الحديثة التي بحثت في الإجراءات أو الآلية التي تجعل من الخطاب خطاباً جمالياً .

تعرّف الشعرية (Poeticism) بأنها " علماً يهدف إلى تحليل العناصر التي تكون العمل الفني ، يأخذ التركيز على الناحية اللفظية للأثر مكانة مميزة فيه " (1) . كما يُعرّفها (تودوروف) بأنها : " السمة المميزة التي يفتقر بها العمل الأدبي عن غيره ، فهي الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي " (2) . كما حدد (جاكوبسون) الوظيفة الشعرية والجمالية على أنها علاقة بين الرسالة والمرسل إليه ، ويرى أنها وظيفة جمالية راقية بما فيها من مواضيع تذهب إلى خلف حدود الإشارة المباشرة التي تكمن فيها (3) .

يمكن للباحث الإشارة إلى أن شعرية الإيماءة هي الكيفية التي تخلق بها دلالاتها المؤثرة ، أي من خلال جمعها لما هو (معرفي / جمالي) ، وبطريقة تتحول فيه من قانون تشكلها الأدائي الذي يقرأ قراءة تقليدية بإحالتها إلى المرجع تحول إلى قانون يخالف المؤلف ، لتظهر فرادتها الدلالية التي تتجاوز الصريح والمباشر نحو الباطن والجوهر . كما أنّ شعرية الإيماءة تظهر من خلال قدرتها على ترك أكبر أثر في ذهن مشاهدها من خلال تغير العلاقات البنائية (استبدالية ، تتابعية ، تراكيبية ، ...) التي تنشئها مع البنى الإيمائية الأخرى إضافة لابتعادها عن الأداء المماثل أو المحاكي للواقع بشكل تام ، وهو ما يُنشط البعد الدلالي والفعل التأويلي عند المشاهد .

تميز الشكلازيون الروس بتركيزهم على (الأداة) أو (الوسيط) أو الطريقة التي تُبرز التعبير ، كما عوّا اللغة الجمالية لغة تتجاوز وظيفة التواصل أو الترميز ، لتصبح شيئاً له وجوه المستقل ، مثيراً للمتعة بسبب تلافي استخدام الوسائل التقليدية المتاحة أمام المبدع كالإيقاع ، الترميز ، التناغم ... الخ ، لتحوّل هذه إلى كيان ذو قوى متوافقة ومتنافرة أيضاً ، كأنها عمل درامي أو فعل حركي لا مجرد رمز خاص (4) .

يؤكد الباحث ، أنّ الشكلايين قد أضافوا على الخطابات الجمالية أبعاداً دلالية مضافة من خلال تفعيل حرية بنائها من جهة ، على النحو الذي تخرج به عن السياق المؤلف () (التغريب) ، وأعطوها من جهة أخرى تعدداً وتنوعاً في المعايير أو القوانين التي يحتكم عليها العمل الفني ، وترتكز عليها انطلاقاً من تعدد الثقافات ، والرؤى الفلسفية والدوافع الإبداعية .

(1) الغزالي ، عبد القادر : اللسانيات ونظرية التواصل ، ياكوبسن أنموذجاً ، (ط 1 ، دار الحوار للنشر ، سوريا ، 2003) ، ص 44 .

(2) تودوروف ، تزفيتان : الشعرية ، ت : شكري المبخوت ، وآخر ، (دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1990) ، ص 23 .

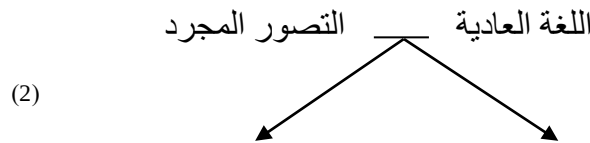
(3) ينظر : جبرو ، بيبير : علم الإشارة السيمولوجيا : مصدر سابق ، ص 32 .

(4) عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص 69-70 .

لذلك تصبح لبنية الإيماءة خطاطة معرفية جمالية ترسم أطر الموضوع وأبعاداً دلالية من خلال أثرها الذي تخلقه في وعي مشاهدها ، فهي بنية متحركة داخل العرض أدائياً وخارجة دلالياً ، أي داخل ذهن المشاهد .

بما أن بنية الإيماءة في العرض المسرحي الصامت تنتقي معها اللغة اللفظية أصبحت تؤدي هذا العدد من وظائفها من خلال بعدها الدلالي . فهي تعرف الذات بالآخر وبالواقع من خلال حركتها بين (داخل ↔ خارج) الذات ، أي بين العرض ومشاهده ، كذلك تعبر في الآن ذاته عن مجمل القضايا التي تمس الجانب الوجداني ، لتثير الانتباه بهذه القضايا من خلال استحداث أشكال أدائية موحية ومعبرة أكثر من كونها صريحة مباشرة لتقدم الحالات الوجدانية بصيغ جمالية يمكن فهمها ومن ثم تقدير قيمتها المستقلة وتذوقها في شعرية خاصة .

تتميز الوظيفة الشعرية عند (جاكسون) بالعلاقة التي تقوم بين محورين أساسيين في كل خطاب جمالي وهي (الاختيار والتركيب) . محور التركيب يقوم على علاقات التجاور باستدعاء عمليات عقلية ذات طابع تألفي ، أما المحور الاستبدالي أو الاختياري ، فيقوم على العمليات ذات الأساس التشبيهي ، وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية ، وكل خطاب جمالي إنما يقوم على اللعب بهذين المحورين . " وخاصية الوظيفة الشعرية هي الإخلال بهذه العلاقة من خلال وضع أحد المحورين مكان الآخر ، فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل المائل في محور الاختيار على محور التأليف " (1) . أما (تودوروف) فيرى أن اللغة المجازية هي اللغة الأدبية لأنها تنتج لخلق ما يطلق عليه بالخطاب الأجوف المضاد لما يسمى بالخطاب الشفاف ، كما تتمثل هذه العلاقة في الخطاطة الآتية :



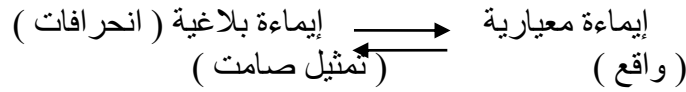
وبذلك يغدو استبدال المعنى بالكلمة ، واللغة الشعرية هي اللغة التي تتدخل في فهم فحواها واكتشاف المعنى ، ولأجل أن يتم ذلك بأقصى درجة (جمالية / معرفية) ، يعتمد الممثل الصامت (باث الإيماء) على حمل الجمهور على إعادة ترتيب وتعادل المحور (الاختياري والتركيب) في كل جديد يكتشف من خلاله الفكرة التي ترسلها بنية الإيماءة والمدلولات التي توضح جزئيات المعنى ، كأن يبداً العرض بمشهد ولادة إيماني أو رجل حامل ، ثم يسير في متابعة أحوال الوليد لتتحول الدلالة في نهاية العرض إلى أن هذا الوليد هو ليس بكائن أو مخلوق ما ، إنه كارثة تنمو أو عطاء لا ينفذ ، أو مجرد خيال أو أسطورة وفقاً لفكرة العرض ، إذ يتبادل المحور الاختياري لهيئة الوليد بالفكرة المراد التعبير عنها ، ويشغل المحور التركيبي تماشياً مع قدرة المشاهد في إجراء مقارنة تشبيه بين أجزاء الفكرة والمرجع ، ومن ثم المعنى ، فالوظيفة الشعرية لبنية الإيماءة لا يمكن أن تكون من غير تواجد التقابل والتوافق التأويلي مع بنى إيمائية تشبيهية لها القدرة على خلق صورة شعرية للمشاهد . ومن خلال هذا التناقض التأويلي بين تسامي الإيماءة وقدرتها على الإحالة المرجعية تنبثق شعرية التأويل ، التي تعطي المعنى للغة الإيمائية الغير قابلة للكلام ، فهي المعنى المؤجل والذي يتراوح بين (المجاز ↔ الحقيقي) .

شعرية الإيماءة في التمثيل الصامت تنشأ من الانحرافات البلاغية (Poetic deviation) عن الإيماءات المعيارية (Normative gesture) ، أو المقارنة بين عالمين يختلفان في

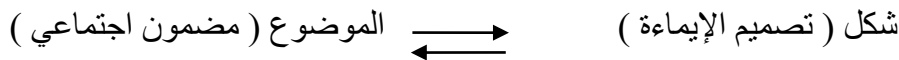
(1) ينظر : ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، (عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1982) ، ص 240 .

(2) فضل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، (عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1992) ، ص 53 .

الترابط المنطقي والشكلي ، أو بين السكون وإمكانات الجسم وحركاته ، فمن خلاله يخلق المشاهد حواراً ذهنياً لقراءتها (1) . فالتمثيل الصامت يرمز في عمله إلى شيء معين في الواقع وليس مجرد محاكاة .



التمثيل الإيمائي لا تتسم حركاته وإيماءاته بمجرد كونها حركات آلية أو هندسية في مساحة خالية ، فالتمثيل الإيمائي عند (مارسيل مارسو) يصنع ذبذبات مثل آلة الأرغن ، وهو بذلك يعدّو طابع غنائي ، فحاط إيماءاته بهالة شاعرية . وإنّ هذه المجازات الإيمائية - الانحراف عن المعايير - تؤول على أنها لغة خاصة تلائم التمثيل الصامت ، أي من خلال معرفة النظام الشفري للتمثيل الإيمائي ، ومعرفة فن نقل الإيماءات عن طريق اقتطاع بعض العلاقات المفهومة ، ومعرفة كيفية إعادة توليفها (اقتطاع وإعادة بناء) في تتابع يبدو طبيعياً ، أي أنّ الشعرية هي المسافة الفاصلة بين الإيماءة الاعتيادية وإيماءة التمثيل الصامت ، وهي قائمة على نظام التقطيع وإعادة اللحمة والتقديم والتأخير والتحريف . بينما يجد (مارسيل) في شعرية الإيماءة أنها قائمة على التزاوج بين الشكل والتصميم الإيمائي ، وبين المضمون أو المعنى الاجتماعي للإيماءة (2) .



فالتمثيل الصامت يسلب من الإيماءة معاييرها التقليدية التي تخص الأجساد واسلوب الحركة ، من خلال المرونة والمبالغة والتكرار ... الخ . يرى الباحث ، بأن الشعرية اهتمت ببنية الخطاب (العرض المسرحي الصامت) ، وذلك لأنها تنظر إلى هذه البنى كلغة تختلف في دلالتها عن اللغات الأخرى بقدرتها على حمل دلالات معرفية جمالية - كما في اشتغالات المحور الاختياري والتركيب - والتي تمنح المعنى استقلاليته ، فالبنية الإيمائية تؤسس نفسها من خلال مفهوم الخروقات والابتعاد عن المؤلف . كما يحدد الباحث قراءته الشعرية لبنية الإيماءة بأنها بنية دلالية تظهر فاعلية اشتغالاتها من خلال إجراءات بنائية تعطيها تفرداً وابتعاداً عن المحاكاة والتقليد ، ينعكس على العرض المسرحي ليضفي له دلالة (معرفية ، جمالية) تتحول إلى أثر يعاش لا يقاس يصعب وصفه وتأويله حرفياً ، إذ أنه يقع في منطقة وسطى بين وجودية الخطاب المادي وبين تصويره وتأويله الذهني . كما يرى الباحث أن شعرية التأويل قائمة على ثنائية الشكل والمضمون ، ففي الصيغة البنائية أو الشكلية للإيماءة ، يجب الأخذ بالجانب المجازي والاستعاري وقابليته على توليد أو التحول المستمر للدلالة . أما في المضمون فيجب أن يراعى الاختلاف عن السابق طرحه (الانزياح عن مجاورة الواقع أو المؤلف) ، ودخول ذات المسؤول في المضمون نفسه ، وعلى نحو يظهر شعرية الإيماءة في تلك العلاقة التي يستطيع من خلالها المشاهد الوصول إلى ما وراء بنية الإيماءة .

سابعاً : حوارية بنية الإيماءة

أسس (ميخائيل باختين 1895 - 1975) اتجاهاً نقدياً يطلق عليه بالنقد الحوارية (Dialogical Criticism) ، يرى فيه أن العمل الأدبي إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات و الخطابات المتعددة ، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات

(1) ينظر: بافيز ، باترس : لغات خشبة المسرح (مقالات في سيميولوجيا المسرح) ، مصدر سابق ، ص 70 .

(2) ينظر : المصدر نفسه ، ص 70 - 71 .

ومصالح فئوية . وأن كل تغيير نحوي أو دلالي مُعَبَّر ، سواءً في الحياة أو في الأدب ، يعود إلى العلاقة بين المتحدث ومستمعيه ، إلى ما يتوقعه المتحدث من ردود فعل ، وما يتأثر به من مقولة سابقة (1) .

الحوارية مفهوم يصف الصورة العقلية المشتركة التي تنشأ بين المؤدين والمشاهدين داخل الفضاء المسرحي ، وهي حلٌّ للصراع اللفظي ، البصري ، الأدبي ، المسرحي ، كما أنها مفهوم يصف العلاقة التفاعلية التي تنشأ على المسرح داخل ذهن وجسد الممثل نفسه فتساعده على ربط فكرة النص وأدائه الفعلي له من خلال تصوره للصورة التي يطرحها النص ، والتي يجسدها أدائه وأداء الممثلين الآخرين لإيصالها إلى المشاهد (2) .

من كل ذلك ، تشكل الحوارية بأبعادها الفردية والاجتماعية غاية وهدف لبنية الإيماءة ، فهي إحدى السبل التي تسعى إليها ، وتؤكد قدرتها على كشف أنماط معرفية وأشكال جمالية في أكثر من موضع ، بغض النظر عن مفهومي الزمان والمكان ، فهي تتحرك وتنمو وتتكامل داخل ذهن مبدعها ، كما تتحرك بين مختلف الأنواق التي تستقرئ أبعادها الدلالية .

انطلاقاً من المبدأ الذي يرى أن اللغة لا توجد خارج عملية التواصل الحواري ، ذهب أنصار (باختين) إلى أن هذه القدرة يمكن أن تمثل جهازاً خاصاً أو آلية لدى المشاهد تساعده على تحويل معنى العلامة (الإيماءة) إلى ما يتفق مع ذهنه عند استقبالها وضمن تحاوره معها ، لذا فإن فهم المتحدث يعد نشاطاً إيجابياً لتحويل ملكية العلامة إلى جهازه الخاص (3) .

يؤكد الباحث الإشارة إلى أنّ بنية الإيماءة شأنها شأن بُنى الأعمال الفنية ، يمكن أن تحمل إفرزات الذات وتأويلها للمعنى ، فهي دينامية الأداء . كما " يؤكد (فنست كريبانزانو) أنّ حوار الظل – وهو نمط من الحوارات الداخلية لدى الممثل – هو حوار صامت أو شبه مفسح عنه يقع تحت مستوى الوعي ، يمكن أن يصل إلى مستوى الوعي ، وهذا النوع من الحوار يشبه التفكير عند اتخاذ صورة المحادثة " (4) .

يمكن الباحث أن يُسقط هذا الطرح على طروحات نظرية التحليل النفسي عند (فرويد) والذي يرى في بنى العمل الفني (بنية الإيماءة) حلمًا مستشاره ثمرة للخيال المرتبط بأحداث الطفولة ، جزءاً من محتوى اللاشعور ، كما هو الحال عند (بيراندلو) ، إذ تصبح لبنية الإيماءة لديه وجهاً عاكساً لحوارية ، نفسية ، معرفية ، جمالية ، بين الوعي واللاوعي ، بين الحاضر والماضي الجميل ، وبين الأنا والأنا العميقة في حوارية داخلية ، وبين الأنا والماضي في حوارية استرجاعية تقدمية ، لأنها ثمرة تُنتج عملاً فنياً جمالياً تشترك الآخر معها وإن كانت تنسم بالفردانية .

يؤكد الباحث على أن تركيز (باختين) على أثر العوامل البيئية الداخلية والخارجية وانعكاساتها على عملية الفهم ، تتجاوز مع طروحات أصحاب سيميائ التواصل مثل (بلومفيلد) ، إذ أكد على (معوقات) معززات إرسال الرسالة (الإيماءة) ، وفك شفراتها من خلال نظام تواصل من المرسل إلى المرسل إليه ، وبذلك تكون لبنية الإيماءة حوارية سياقية جمالية تظهر من خلال نسقها الداخلي وعلاقته بالجمهور ، وسياقاً اجتماعياً مرتبطاً بالطبقة الاجتماعية والمرحلة التاريخية التي تولد فيها .

يحوي العمل الفني نوعان من الحوار ، الأول ظاهري ، يتألف من بنائه الظاهر والمدرّك حسياً ، والثاني داخلي ، يُصغي إليه المشاهد في لحظات الصمت وموسيقى الحركات البلاستيكية (5) . وهذا مؤشر على وجود حوارية بصرية تتركز حول إشكالية المعنى وانتقاله من بنية الإيماءة

(1) ينظر : الرويلي ، ميجان : مصدر سابق ، ص 211 .

(2) ينظر : عبد الحميد ، شاكور : عصر الصورة : السلبيات والإيجابيات ، مصدر سابق ، ص 321 .

(3) ينظر : عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص 177 .

(4) المصدر نفسه ، ص 178 .

(5) ينظر : عبد الحميد ، شاكور : عصر الصورة : السلبيات والإيجابيات ، مصدر سابق ، ص 321-322 .

إلى ذهن مشاهدتها من خلال مرونة الجسد وأدائه ، لذا لا تعد هذه الحوارية البصرية مجرد أسلوب أدائي ، بل هي عنصر مساعد على تجديد الأداء وتحديد المعنى والموضوع المطروح .
ما تم ذكره يدفع الباحث إلى الإشادة بتنشيط التفكير بالصورة التي يطرحها العرض المسرحي الصامت ، إذ تثير بنية الإيماءة النشاط الحواري لتوليد كم من الصور الانفعالية في ذهن ووجدان المشاهد تدفعه لإكمال هذه الصور . وهذا التفكير يحمل دلالات ، منها وجودية مرتبطة بفكرة العرض ، وجمالية تتجسد في الأداء الإيمائي ، ودلالات معرفية تتولد في ذهن المشاهد .

لا يستطيع الممثل الإيمائي الابتعاد أو الاستغناء عن الحوارية التي تمكن من أداء الفكرة ، وذلك من خلال تعامله معها بحس ووجدان فريد ، بوصفها ليست فكرة مسرحية ، بل أنها قضية شخصية يشترك معها بنفس الدافع الإنساني حتى يستطيع أن يعطيها خصوصية الظهور في المسرح ، وهذا الدافع يوصل الممثل إلى الأداء الأمثل الذي يكتشف فيه موضوعه ، ويساعده على بناء الصورة الواضحة لها من خلال أدائه الحركي ، وأي إخلال في هذا الأداء ، فإنه يؤدي إلى إخلال قراءاتي تواصلتي لحوارية الشخصية ومضمونها في العرض (1) .

أنّ للحوارية أهمية عند المخرج المسرحي (المصمم الحركي) ، الذي يعتمد على التصوير التخيلي أو التفسير البصري لكل مشهد من مشاهد العرض ، فيدفع الشخصيات من خلال أدائها الإيمائي في مواقع توحى بمواقفها الذهنية والوجدانية بعضها تجاه بعض ، وهذا يؤدي إلى نقل الدلالة من العرض إلى المشاهد بصرياً (2) .

يؤكد المصمم (آبيا) أنّ حركة الجسد هي من يخلق الأبعاد المكانية والزمانية لأنها تتم في فترة معينة ، فالحركة متغيرة وتخلق حوارية مكانية زمانية تنشط بصر وذهن المشاهد في التقاطها وقراءتها ، وبالمقابل ينشط الممثل والمخرج في رسم حوارية إبداعية من خلال استثمار إمكانيات التعبير الجسدي (3) . ويرى الباحث أن الممثل الإيمائي الصامت يستند أولاً إلى معطياته الجسدية وتجاربه القراءاتية والثقافية في قراءة حوارية ذاتية حتى يستطيع نقل هذه الحوارية إلى المشاهد .

لأداء الجسدي قدرة على إجبار المشاهد ودفعه إلى الاهتمام بالحوار الداخلي للعرض ، لذا يجب الاهتمام بآلية تصميم الحركة والإيماءات الجسدية ، فالكلمات لا تقول كل شيء بل الحركات ، فالكلمات للسمع أما الأداء الإيمائي فهو للعين والخيال (4) .

يود الباحث الإشارة إلى أن لآلية التأويل فعلاً مشابهاً للآلية الحوارية القائمة بين الذات والموضوع والذوات . فالقاعدة التأويلية التي تنظر أن الكل يجب أن يفهم انطلاقاً من الجزء والجزء انطلاقاً من الكل (5) . وهي ناتجة عن حوارية جمالية ، ففعل التأويل قائم على فهم الخطابات الجمالية من خلال حواريتها الداخلية مع مشاهدتها ، ففي الحالتين تتعلق الحالة بحوارية دورية حول استخراج المعنى من خلال مجال إدراكي متحاور يشمل الأجزاء والكل .

يمكن للباحث إدراج فعل التداول ضمن فهمه لحوارية الإيماءة ، إذ يشير هذا الفعل إلى العلاقة القائمة بين الإيماءة ومشاهدتها ، ويأخذ في الاهتمام ليهتم بالمؤدي والسياق والفكرة المطروحة في العرض المسرحي الصامت ، بمعنى أن الحوارية تكون هنا على مراحل ثلاث ، تتطابق بشكل كبير مع التداولية اللفظية التي تؤكد على العلاقة بين معطيات الخطاب الجمالي وخصائص جهاز الاستقبال لدى مشاهدتها ، ومع التداولية التخاطبية التي تركز على الأصوات

(1) ينظر : كرومي عوني ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 223 .

(2) ينظر : عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة ، السلبيات والإيجابيات ، مصدر سابق ، ص 325 .

(3) ينظر : كرومي ، عوني وآخرون : مصدر سابق ، ص 203 .

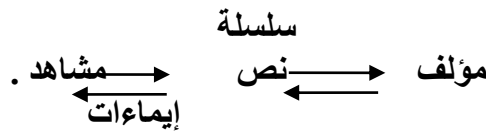
(4) ينظر : كرومي ، عوني وآخرون : مصدر سابق ، ص 220 .

(5) ينظر : غدامير ، هانس : فلسفة التأويل – الأصول ، المبادئ ، الأهداف ، (ط2 ، ت : شوقي الزين ، الدار العربية للعلوم بيروت ، 2006) ، ص 119 .

التخاطبية داخل العمل المسرحي الصامت ، والتي تشتغل كفعل واحد من خلال شخصياته ، حبكته ومعانيه ، وأخيراً التداولية التحوارية التي اهتمت بحوارية الخطاب من خلال دوال لفظية ، أي حوارية البنى الإيمائية مع مشاهدتها . كما يؤكد (هيبولت تين) أن العمل الفني يجب أن يفسر بوصفه نتاجاً للعرف والبيئة والزمن ، أي أن التداولية الانثروبولوجية تركز على موارثاته الاعتقادية وتراكمات الثقافة .

تظهر حوارية العرض المسرحي الصامت من خلال توجه المؤلف إلى الجمهور بواسطة نصه ، كما تتحاور الشخصيات مع بعضها البعض باستخدام النص ، وأخيراً بطريقة إيمائية مباشرة مع المشاهد . لهذا تكون الحوارية هنا بشكل ثلاثي مزدوج ، يقوم المشاهد بإعادة بناء هوية الشخصيات وعلاقتها بالحبكة ، وبالاستناد إلى بعض القرائن المبتوثة ، وعلى قدر من الخلفية (derriere-plan) أو الخزين الخبري ⁽¹⁾ .

ويمكن للباحث تلخيص ذلك في المخطط التالي :



(1) ينظر : بلانشيه ، فيليب : مصدر سابق ، ص 195-196 .

الفصل الثاني

المبحث السادس

الإيماءة واشتغالاتها في المسرح الحديث

لقد كان لتضافر مجموعة متغيرات حدثت في بنية الفكر الإنساني منذ مطلع القرن العشرين دور بارز في العودة إلى اكتشاف الذات وإمكانياتها الإبداعية الفكرية منها والجسدية على حد سواء ، إذ تنبه المخرجون والممثلون إلى ما يمكن للصورة والجسد من إحداث أثر كبير على المتلقي للتأكيد على الواقعية في المسرح . وقد تزعم (ستانسلافسكي) هذا النزوع الأدائي ، مؤكداً من خلاله مبدأ العودة إلى الواقع وتفجير مكونات الرغبة والتشديد على المحرك أو الباعث ، وربط كل هذه الطروحات بهدف الغرض الأعلى ، وبذرته وفكرته ، وحينما يؤدي ذلك ، فإن العرض سيتصف لا محال بالصدق والإيمان ⁽¹⁾ .

وعلى وفق ذلك ، يرى الباحث أن الإيماءة واشتغالاتها تستنبط من الواقع وحيثياته ، فتبدو بهذا الوصف محاكية للواقع شكلاً ومضموناً وذلك لتأكيد المعنى المراد توصيله فتدعم عادة بالقول اللفظي والحركة الجسدية ككل ، أو لإيصال الإحساس بالفكرة على أكبر قدر من الحوارية الشعرية التي تحملها في تشكيلاتها الأدائية والمادية معاً . ولتعزيز هذا المبدأ نجد أنها تتكرر وفي أكثر من موضع في أثناء العرض في الشكل أو المضمون ، لغرض الإيضاح ، أو الشرح ، أو الترميز ، أو التكتيف ... الخ . فضلاً عن ذلك ، فالإيضاح الغرض الأساس من اشتغال الإيماءة بهذه الخصيصة الآلية (تكرارها) يجعلهما يرتبطان مع بعضهما البعض ارتباطاً تتابعياً ، كما تستخدم الإيماءة أيضاً استخداماً (نفعياً) توظيفياً ، عبر خصائص علائقية تشكيلية (استبدالية ، اشتقاقية ، تتبعية ، تراكيبية ... الخ) .

يرى الباحث أن اشتغال الإيماءة على تأكيد المعنى جعلها تبدو شفافة جزئياً ، إذ تسمح بتوليد خيالات المعنى عبر مرونتها وقدرتها في التحول وإمكانياتها في التصدر يرافقتها في ذلك تنقل الممثل من مكان العرض ولفظه للكلمات التي تجمع بين معنيين متداخلين في وقت واحد ، علاوة على ذلك فإن في تأكيد (ستانسلافسكي) على أهمية توصل الممثل إلى تقمص أو امتلاك المحرك الأساس الذي على وفقه تشتغل الإيماءة ، تأكيداً ضمنياً على ذلك الدافع النفسي الأساس الذي تركز إليه ، فضلاً عن أبعادها الدلالية والمعرفية ، إذ أنها تدل على حالة وتعرف بمعناها معاً لذا فهي تحمل طابعاً غائياً حسب وجهة نظر (سقراط) للفنون ، وتنبتق من الواقع لتتعالى عليه بحوارية ذاتية موضوعية ، كما هو الحال لدى (أرسطو) وهي كذلك تعبيرية وجدانية تحول الانفعال إلى صورة يمكن تأملها كما هي عند (كروتشه ، وبرجسون) لنقرأ الإيماءة أخيراً قراءة تأويلية في آن واحد بوصفها علامات دالة جمالية متداولة اجتماعياً .

يؤكد (ستانسلافسكي) على ضرورة امتلاك الممثل خزين خبري ومرونة تشكل جسدي أدائي كيما يتمكن من استحضار شكل الإيماءة والشعور بمحملاتها الدلالية وتجسيد هيمنتها الشكلية تماشياً مع تعابيرها الصوتية ، فضلاً عن تأكيد على أهمية خاصية (الإيقاع) في تنظيم وتوقيت بث الإيماءة وعلى نحو تتجانس فيه مع فترات الصمت التي تضيف على الأداء التمثيلي بُعداً جمالياً دلالياً ، وتساعد الممثل على الاسترسال في الأداء والمشاهد في إنتاج المعنى ⁽²⁾ . وعلى ذلك تختلف اشتغالات الإيماءة عبر مسار العرض المسرحي وفقاً لإيقاعها ، ففي بداية العرض تُقدم ، ثم تُعرف ، ثم تُشبه ، تنمي العلاقات ، وكل واحد من هذه السمات تتطلب إيقاعاً قد يتزايد ويتناقص قد يكون حراً أو يحتكم إلى سياق العرض ، فيأتي رتيباً أو منوعاً وهكذا .

(1) ينظر : كرومي ، عوني ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 199 .

(2) ينظر : عيد ، كمال : دراسات في الأدب والمسرح ، (الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، 1965) ، ص 181

يمضي (ستانسلافسكي) في شروحاته ويمتد عمقاً (معرفياً وأدائياً) ويرى بأنه يجب على الإيماءة أن تحيل اللاشيء إلى شيء ذي دلالة ومعنى . وذلك لكسر قولبة النمطية والأسلوب المتكرر ولخلق حياة جديدة على المسرح ، عبر تأكيد الفعل الجسماني وتشكلاته الجزئية . إذ يقسم الفعل إلى سلسلة أفعال جسمانية بفعل تكرارها لتوليد قناة ذاتية لدى الممثل توصله إلى الأسلوب الأدائي المناسب لتشكيل الإيماءة وتكثيف اشتغالاتها . الأمر الذي يسهم كثيراً في توليد مشاعر وأحاسيس توجب من الأداء والقراءة ، بمعنى آخر ، تولد دافعاً أو محركاً يحدده بأنه (العقل ، الإرادة ، الشعور) . ويضيف أنه يمكن أن يشترك في تكوين إيماءة جسدية دافع أو أكثر ، فإذا تكلم الممثل فإن ما يحركه هو الإرادة ، وما يحرك المشاهد هو العقل ، وإذا أضحكت فإن من يحركهم هو الوجدان ⁽¹⁾ .

فضلاً عن ذلك ، فقد آلت مفاهيم (ستانسلافسكي) الإخراجية إلى فهم يلخصه الباحث بأنه قد ركز على آلية فعل التلقي ، وحرص على توفير الشروط اللازمة لإنجاحه عبر تأكيده على خبرة الممثل (باث رسالة الإيماءة) وضرورة إتقانه لتشكّلها ، وتجسيده لفكرتها لأجل أن يتمكن المشاهد من فهم أبعادها الدلالية والشعور بالحالة الوجدانية المحمولة فيها ، وهذا طرح يتناسب أيضاً مع مجمل الطروحات الجمالية التي أتى بها فلاسفة الفن في ضرورة اتصاف العمل الفني بالتشكل المناسب والتخطيط المبطن المنسق وتعدد الأبعاد الدلالية وما اشترطوا مقابل ذلك على المشاهد من أن يمتلك جهازاً استقبالياً يتناسب وإرسالية الخطاب ، حتى يلم بكل حيثياته ، أبعاده ومرامييه ، فالخطاب الجمالي ، وما يعنينا هنا (الإيماءة) يخاطب قوى (العقل والإرادة والوجدان) دون إغفال قوى الحس والحدس والمخيلة في المشاهد .

أما النظام الذي طرح حول (لو) السحرية (The magic if) فهو يعني التكنيك الإيمائي (المشهد التصويري الحركي) المرسوم في خيال الممثل ، يعدّ جانباً سيكولوجياً يكشف خفايا ودواخل الشخصية ⁽²⁾ ، وبذلك تكون النفس البشرية هي المصدر لكل المعاني والإيماءات في المسرح الواقعي . وهذا يقترب مع ما سبق طرحه في نظرية (باندورا) للتعليم ، حول عملية الإبدال التي تنص على دور المتعلم في ملاحظة أو تخيل سلوك الآخرين ونتائجه ، وبذلك يكون مفهوم (لو السحرية) نابع من خبرة الممثل في صنع وخلق التصورات الذهنية للأحداث والشخصيات الدرامية .

أما (أبيبا 1862 – 1928) فيؤكد بأن الإيماءات هي التي تخلق المكان وتحدد الزمن عبر تشكلاتها الجسدية ، ذلك أنها تتم في فترة معينة ، وإن أي تحريف فيها يؤدي بالضرورة إلى تحريف مفهومي الزمان والمكان ، كما أنهما يتغيران أيضاً بتغير سرعتيهما – أي الإيماءة – ومقدار ضخها ، بمعنى آخر أي تغير في أداء الإيماءة ينبغي أن يتغير الزمن كما جاءت به النظرية النسبية ، كما يمكن أن تتولد من خاصية التحريف الشكلي والزمني والمكاني هذا خاصية الإيقاع أيضاً ، ذلك إنه يرتبط أكثر ما يرتبط بعلاقة الحركة والزمن . فضلاً عن ذلك فإن الأداء الإيمائي الذي يصحبه تنقل من مكان إلى آخر يكون له تأثير أعظم من الأداء الساكن ، لذا لا يشعر المشاهد بالزمن ، بل يظل – أي الزمن – ملازماً لعملية التلقي والتيقظ والشد والمشاركة ⁽³⁾ .

يضيف (أبيبا) " أن الممثل هو وحدة القياس ، أما الوحدة الانسجامية للإيماءة فلا يمكن أن تُخلق ما لم يوضع تناسب كل جزء من أجزائها بغيره ، وأن التنظيم الجمالي النهائي لا يمكن أن يحظى بشيء من الاهتمام ما لم يكن تشكياً متماسكاً في كل مكان " ⁽⁴⁾ . بمعنى أن خاصية الوحدة لا تتضح ولا تأخذ أبعادها الدلالية داخل العرض ما لم تتوضح العلاقات القائمة بين مجالات اشتغالات الإيماءة بعضها ببعض وصلتها بالمعنى أو الفكرة الكلية للعرض .

(1) ينظر : كرومي ، عوني ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 201 .

(2) ينظر : كونسيل ، كولين : علامات الأداء المسرحي ، مقدمة في مسرح القرن العشرين ، ت : أمين حسين ، (وزارة الثقافة ، القاهرة ، 1998) ، ص 51 .

(3) ينظر : كرومي ، عوني ، وآخرون : مصدر سابق ، ص 202 ، 227 – 228 .

(4) رزيح ، ضياء كريم : التجريب في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 ، ص 24 .

يشترط (آبيا) على كل فن أن يكون له إيقاعاً خاصاً ، وأن يبعد الاحتمالات البعيدة عن التصميم المقصود ، وعليه يجب أن تكون إيماءات الممثل مصممة بشكل دقيق تماشياً مع اللغة اللفظية وعلى نحو يندمج الاثنان معاً في وحدة أو نظام إيقاعي موحد ⁽¹⁾ . ويعني ذلك يجب أن يكون إيقاع العمل الفني إيقاعاً حراً منعاً دون أن تؤدي هذه الحرية والتنوع إلى التشتت والتجزئ والتفكيك وبالتالي ضياع المعنى وغياب الدلالة .

يؤكد (آبيا) عبر طروحاته على أهمية دور الخيال في قراءة الإيماءة المرسله ، عبر فاعلية الحواس ، والتي تقتنص الدلالات على تباين مستوياتها الأدائية والزمنية والمكانية ، غير أن هذا التباين لا يعمل على تجزئة العرض وإيماءاته قدر ما يعمل على توحيدها وترتيبها ، وهو طرح يقابله الباحث بطرح (أرسطو) الذي أكد فيه على ضرورة اتصاف الخطابات الجمالية وعناصرها بالترتيب والاتساق والإيقاع المتراتب . كما يلتقي مع طروحات (كانت) الجمالية التي ترى في كل عمل فني تشكلاً متماسكاً ليس له غاية سوى الجمال نفسه بغض النظر عن مفهومي الزمان والمكان ، إذ أنهما يشغلان على الذائقة الجمالية لا على الأحكام المنطقية .

انطلق (كريك 1872-1966) من رفضه للمسرح الذي يشتغل على بنية اللغة في ذاتها عند العرض فكتب يقول : " بالحركة فقط تتحقق الرؤى " ⁽²⁾ . بهذا الوصف كان (كريك) يحلم بمسرح يحول الانفعال إلى صورة جمالية يمكن تأملها تنقل عبر إيماءات الجسد وحدها . وهو يلتقي هنا مع طروحات (كروتشه) في أن الانفعال يصبح عملاً فنياً حينما يتم تأمله كصورة لأداء أو كانعكاس لحال يدرك حدسياً . كما أنه يركز في الآن ذاته على الأبعاد النفسية الوجدانية ، وأحياناً حتى اللاواعية والجمعية منها في إنشاء وإرسال الإيماءات . ويتأكد ذلك في أن (كريك) كان يحدد أصول وجذور المسرح في الرقص والإيماءة ، لذا فقد شدد على ضرورة إخضاع الكلام للحركة ⁽³⁾ . دون أن تنتفي دلالاته " على وجه الخصوص الإيماءات الجسدية التي يؤديها جماعة ممثلين على خشبة المسرح . بل وحتى التي يؤديها ممثل واحد " ⁽⁴⁾ . فحلم (كريك) لم يتحقق في جسد ممثل مثالي يجسد رؤاه التعبيرية على المسرح .

سعى (مايرهولد 1874 – 1940م) إلى التركيز على إيماءات الجسد لأنها تعبر عن الحوار الداخلي الهام للشخصية المؤداة ، وهو يرى بهذا الوصف أن مادة الممثل تتكون من نطقه وجسمه وتعابير وجهه وإيماءات جسده . علاوة على ذلك فهو لا يفصل الإيماءة عن كلية العرض لذا حاول في بحثه عن أشكال مسرحية جديدة أن يوجّد إيماءات أخرى ، سعى لإظهارها مؤكداً على ضرورة أن تكون موحية هادئة وساكنة ، وأن لا تُضخ بكثرة حتى لا تحول انتباه المشاهد عن الانفعالات الداخلية المؤداة ، وأعلن عن إعجابه وتأثره بالتمثيل الصامت والتمثيل الجوال الصامت الذي وجد فيه وسيلة لتغيير المسرح الذي أسبى فيه استخدام الكلمة ، وهو يرى أن إيماءات الجسد تشكل لبنى أساس في العرض المسرحي ، ثم تأتي الكلمات لتشكل زخرفة عليها ، منطلقاً من تصور مفاده أن حقيقة العلاقات الإنسانية قائمة على أساس الإيماءات والتلميحات والوقفات ولحظات الصمت والسكون ⁽⁵⁾ . وإن إيماءات الممثل كافية لكي تنقل الحالات الإنسانية الانفعالية ، كما خلق (مايرهولد) عروضاً اضطر فيه المتفرج أن يكمل إبداع ورسم التلميحات والإيماءات التي تقدم على المسرح ، أي اشترك خيال المشاهد في رسم الصورة ، لذا فالإيماءات لديه ليسـت صـريـحة ولا تـكـتمـل صـورتها ،

(1) ينظر : أرنش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص 110 .

(2) رونز ، جيمس : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، ت : فاروق عبد القاسم ، (دار الفكر المعاصر ، بيروت ، 1979) ، ص 43 .

(3) ينظر : فرانك ، م . هوينتج : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت : كامل يوسف ، (مؤسسة فرانك للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1997) ، ص 203 .

(4) الجزائري ، سليم : طرق وأساليب مخرجون عالميون ، (مجلة الأعلام ، وزارة الثقافة والأعلام ، العدد 1 ، السنة 15 ، بغداد ، 1979) ، ص 31 .

(5) ينظر : افتر ، جيمز راوز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، ت : أنعام نجم جابر ، (دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 2007) ، ص 38-39 .

فـ (بايوميكانيكية) الجسد تعني ترجمة الشعور الدرامي عن طريق إيماءات نموذجية غير مبالغ، غير تقليدية أو مألوفة، فهو يريد أن ينزع من الممثل العنصر الذاتي ومؤمن بقدرة الإيماءة في التعبير ويوصي الممثل بعدم دراسة الدور دراسة فوتوغرافية، إذ تكفي الحركة البهلوانية في الهواء للتعبير عن مختلف الحالات العاطفية، فالإيماءات هنا ليست محاكاتية، كما طرحها (ستانسلافسكي).

يركّز (ماير هولد) على الجانب الذاتي في إنشاء وإرسال الإيماءة أكثر من جانبها الموضوعي، عبر تأكيده على الدلالات النفسية التي تحملها والتي يمكن لها تنقلها إلى المشاهد من خلال حوارية الممثل مع ذاته وموضوعه أولاً ثم مع المشاهد ثانياً، ويرى أن للإيماءة طابعاً كلياً لا ينفصل عن مجمل إرسالية العرض، وهي انتقائية مقصودة، موحية أكثر مما هي مباشرة، تشترط الانتظام والتراتب، يمكن لها أن تتكرر، توظف لأغراض شتى، لها سيادة شأنها شأن بنى العرض الأخرى عبر هيمنة شكلها ومضمونها معاً. وهي ترتبط أكثر ما ترتبط بقوة العقل والوجدان ولها جذور معرفية تمتد إلى عمق الذات لتصل إلى شعورها الجمعي، تقرأ قراءة سيمولوجية مفتوحة الدلالة، متداولة المعنى.

أما (تايروف 1885 – 1950) فيرى في الإيماءة، بأنها ذلك العرض الذي يكشف العالم الداخلي للشخصية، تموت فيه الكلمات ليولد الفعل المسرحي الحقيقي كبديل موضوعي عنها، الأمر الذي دفعه بالضرورة إلى الاهتمام بتكنيك الممثل الخارجي، الذي يلزمه بالتوازي مع انفعاله الذاتي، لتكون حركة الجسد ملائمة تماماً للحركات الداخلية القادرة على تصوير الانفعال والعاطفة، وهو فضلاً عن ذلك يؤكد على إشراك كل أعضاء الجسد في بث الإيماءة.

في حين يرى (فاختانكوف) أن الممثل يفصح عن هويته للآخر، متنقلاً من إيماءة إلى أخرى واضعاً خياله وملاحظاته عن الشخصية التي يجسدها معياراً لمطابقة الواقع⁽¹⁾. وبحسب (تايروف) تصبح للإيماءة بعداً نفسياً يكشف عن هوية الذات تشتغل على مستوى الوعي والذهن واللغة وتخلق توازن نفسي يتمشى فيه الذاتي والموضوعي في وحدة تشمل الشكل والمضمون، وكذلك الحال بالنسبة إلى (فاختانكوف)، مع ملاحظة أن الأخير يضفي طابعاً دينامياً على بنية الإيماءة ويرجح كفته على السكون.

يلحق (أرتو 1869 – 1948) أهمية كبرى على إمكانيات الجسد في العرض المسرحي، إذ يرى فيه مصدراً خصباً للإيماءات المعبرة، إذ أنها لا تقتصر على عضواً ما، وهي بهذا المعنى ليست عضوية أو ارتجالية، أنها تعبيرية المقصد، يُحسب فيها لكل الإيماءات والتعبيرات مثل حدقة العيون والتواءات الجسد، حركة اليدين... الخ، يضاف إليه السمة الموسيقية للحركة الجسمانية، لذا يعدها (أرتو) أساس كل شيء ومنها الإخراج، ذلك إنها تقدم الجانب الانفعالي في العرض المسرحي إلى جانب الصدمات والاحتكاكات، على اعتبار أن الإخراج يستخدم الحركات ويحملها بواسطة الكلام⁽²⁾. وان الممثل حين يعمل فإنه يعمل بكامل كيانه، وليس فقط بيده أو ساقه أو وجهه فحسب، كما يطرح (أرتو) فكرة الانتهاك⁽³⁾ (التحريف الشكلي للإيماءة).

اعتمد (أرتو) على لغة إخراجية تركز على تراكيب محددة يؤسسها الحركات والإيماءات والوقفات الدقيقة والتعابير الثابتة، والتي تستلزم أداء تمثيلي للممثل يتمتع بإمكانيات جسدية ونفسية ومهارات فائقة، كيما يحقق حوارية بين ذاته (وعيه) وإمكانيات جسده لتوليد المؤثرات الإيمائية وإنماءها، وبالتالي إثارة روح وجسد المشاهد⁽⁴⁾.

يعول (بريخت 1898 - 1956) كثيراً على الإيماءة ذات البعد أو الدلالة الاجتماعية، ذلك أنّ لها القدرة على رسم الملامح التعبيرية للشخصية، فهو يرى بأن شكل الفعل يأخذ شكل الإيماءة، وأن

(1) ينظر: كرومي، عوني، وآخرون: مصدر سابق، ص 209، 214.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 205 – 206.

(3) ينظر: جروتوفسكي، جيرى: نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت)، ص 163.

(4) ينظر: أسعد، سامية أحمد: انتونان أرتو والمسرح المعاصر في الأدب الفرنسي المعاصر، (الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1976)، ص 37.

ترابط الإيماء ودلالاتها مهم جداً . فضلاً عن ذلك فإن الإيماء تجسد جميع الملامح المنفردة للشخصية ، وإن طريقة معالجة المسرحية تكمن في الكشف عن مجمل منظومة الإيماءات أمام المشاهد ، لذا فيمكن القول بأن هناك اتجاهين مهمين في التعامل مع إيماءات الجسد الأول ، الالتحام التام بين الممثل والشخصية ، والثاني التباعد التام بينهما ، يهدفان إلى توصيل مفهوم العرض وتجسيد شخصه وفكرته (1).

ما يميز المسرح الملحمي عن سائر الاتجاهات المسرحية الأخرى ، هو رفضه للتقنية السيكولوجية في تصوير السلوك البشري ، وأخذ بالتركيز على إبراز العلاقات الاجتماعية من خلال الحركة الإيمائية (Gest) ، فالإيماء وسيلة لكشف التفاعلات الإيمائية وتحولاتها ، (فـ بريخت) يجد في التقنية النفسية آلية برجوازية عقيمة .

ولإبراز ما يسعى إليه في الكشف عن التغير الطبقي والعلاقات السلوكية للمجتمعات ، طرح (بريخت) نظرية الأداء الإيمائي (Gestus) لإيجاد دلالات معرفية ورموز أدائية جمالية في مقدورها توضيح الأوضاع والعلاقات الاجتماعية . فالإيماء الفردية هي مزيج من إيماءات وجوه (معنى مبطن) يُحوّل الممثل إيماءاته إلى رموز شعرية للعلاقات الاجتماعية التي يقع الفرد في شركها ، وهذه الإيماء يمكن تنويعها على نطاق ومعيّار واسع ، فتكون إيماء طرازيه مستنبطة من سلوكيات متعددة (2) . ويطلق (بريخت) على هذه الإيماء (الإيماء الأساسية Basic Gestus) ذات المضمون الاجتماعي - إيماء اجتماعية (Social Gest) - تقم شكلاً مكثفاً للحكاية ، وتؤسس مادة غير قابلة للتحويل وسط العلاقات الإيمائية بين شخصين على الأقل ، وهي علاقة يجب أن تكون مقروءة وواضحة للمشاهد (3) . علاوة على ذلك ، فإن (الإيماء الأساسية) يمكن أن يكون لها دور (غروتسكي) عن طريق استغلالها بآلية مغربة ومكثفة ، لإبراز حدة التناقضات المرسومة بين الواقع الرأسمالي والشخصية الدرامية ، وتوضيح الجوهر في الواقع فيتّم تضخيم المضمون (تعريبه) ليصل إلى درجة الكوميديا في قمة المأساة (4) .

الإيماء لدى (بريخت) ليست منعزلة عن بقية مكونات العرض المسرحي الأخرى كالحدث ، الموقف النفسي ، الموسيقى ، اللافتات ، الديكور ... الخ ، وليست حرة في التعبير والأداء من قبل المؤدي ، فكلاهما (الإيماء والممثل) مقيدان نحو تحقيق المعنى المرسوم من قبل المخرج . فالإيماء عند (بريخت) تعني أكثر ما تُظهر في تشكّلها الأدائي ، فهي تنتج معنى التقابلات الاجتماعية ، كحب الأم لأبنائها في مسرحية (الأم شجاعة) بينما تستغلهم في الحروب ، فيبدو التعارض حاداً بين الطرفين ، فتكون الإيماء في تعارض وتصادم واضح مع النص وتخلق النقد للموضوع . فالتعريب يجعل الطبقة التي ينتمي إليها الفرد مرئية ، مثل عض الأم لقطعة العملة التي أعطاها الشاري ، كتعبير اجتماعي رغم المأساة التي تحيط بعائلتها ، تصبح الإيماء هنا تعارضاً مع حدث الحرب التي تخطف أبنائها الواحد بعد الآخر ، فالعرض الملحمي عبارة عن تعارضات وتقاطعات مستمرة بين الحدث والإيماء . فيطالب (بريخت) أن تصمم الإيماء من خلال طابعها الواقعي الاجتماعي ، والمستمد من عالم الخبرات اليومية ، والتي يمكن من خلالها تقديم الناس في المسرح كما هم في الواقع ، أي أن يتم بناء الدلالات من الإيماءات ، ولا تصبح الإيماء وسيلة تؤدي إلى غاية ما بل الإيماء في حد ذاتها تصبح موضوعاً للعرض (5) .

يضيف الباحث إلى ما سبق ذكره ، بأن على الممثل أن لا يغالي في استثمار طاقة الإيماء عند توظيفها لمجرد إنها جميلة أو مرنة ، بل قبل كل هذا وذاك يجب أن تكون معبرة وحاملة لأبعاد شتى إن لم تكن انعكاساً لها ، وبهذا الوصف يصبح العرض الصامت الناجح هو الذي يحوي قدراً معيناً من

(1) ينظر : بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف ، (وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1973) ، ص 183 .

(2) ينظر : كونسل ، كولن : علامات الأداء المسرحي ، مقدمة في مسرح القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص 135 .

(3) ينظر : بافيز ، باترس : لغات خشبة المسرح ، مصدر سابق ، ص 53 .

(4) ينظر : سورينا ، تمارا : ستانسلافسكي وبريشت ، ت : ضيف الله مراد ، (وزارة الثقافة ، دمشق ، 1994) ، ص 74 .

(5) ينظر : الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مصدر سابق ، ص 139 - 140 .

الإيماءات المعبرة ، والتي تأتي في اللحظة المناسبة لتضيف عليها خصائص بنية العلامة سيميائياً ، وهي (التحول ، الاقتصاد ، التصدر ، المرونة) والتي تشعر المشاهد بأن فعاليتها الدلالية الجمالية لم تستنفذ بعد ، لأسباب نفسية تبدو معها متأصلة بجذور الذات ، في وعيها أو لا وعيها الفردي أو الجمعي ، كما هو الحال لدى (فرويد ، يونك ، وكريس) ، فتثير سيلاً من التداعيات والذكريات ، الأمر الذي يجعل من الإيماءة رغم تكرارها بعيدة عن الرتابة والجمود وذلك عبر حملها المشاهد إلى البحث عما وراء خصائصها من دلالات ، إذ أن فهم الإيماءة وفقاً لسياقها وأبعادها الجمالية هو الذي يرسم صورة العرض المتخيلة وتكوينه الجشتالتي ، انطلاقاً من إيماءات الممثل الجسدية وحواريتها مع مجمل العلامات (البنى المسرحية ، ديكور ، أزياء ... الخ) التي تعكس نوع العلاقة المقامة فيما بينهما داخل إطار العرض كله ، أي إنه هناك إيماءات ناتجة عن تفاعل الممثل مع الطقوس المسرحية المتواجد فيه ، وإيماءات أخرى ناتجة عن تجسيد الممثل لفعل إنساني أو رد فعل الشخصية لموقف ما ، وإيماءات أخرى ناتجة عن العلاقة التي تربط الدافع أو المحرك لهما معاً في اشتغال جديد ، إذ تعمل هذه الإيماءات على إكمال وظيفة سابقاتها وتساعد على إيصال المعنى ، وذلك يفصح عن أن كل إيماءة لا تظهر إلا في مجال العلاقات . لذا يمكن القول بأن معنى الإيماءة ودلالاتها يأتي من مجمل قوانين التراكيبية وشكلها الانتشاري الخارجي المبنى في ذهن المشاهد ، كما يُبنى على وفق قوة وقعها التي تدفع تصور المشاهد إلى نقطة تحول من واقع ذي أبعاد زمانية مكانية محددة إلى واقع افتراضي جديد تؤكد اللغة اللفظية بعده الوجودي في كل الأحوال .

الفصل الثاني

المبحث السابع

التطور التاريخي لبنية الإيماءة في فن التمثيل الصامت

اعتاد الإنسان منذ القدم التعبير عن حاجاته ومشاعره بطريقة غريزية حركية (أفعال حركية) لقلّة وسائل التعبير الشفوية وقصور اللغة اللفظية (أو انعدامها) لديه، فهي عاجزة عن احتواء مساحة التخاطب مع الآخر، لذا كانت وسيلته الأولى الحركة المجردة، والإشارة، والإيماءة.

نشأ التمثيل الإيمائي الصامت مع نشأة الإنسان وبزوغ الصراع مع الطبيعة ونشوء منطق الحاجات، ثم تطور إلى صورة احتفالات سحرية تمثيلية راقصة صامتة، الغاية منها التشبيه أو التقليد بالتمثيل، والغاية الأخرى استمرار العلاقة بين المشبه والمشبه به بطريقه سحرية تؤكد حضور الشيء أو استحضاره بتجسيد شكله أو حركاته. الغاية الأولى تستلزم التدريب على سلوك الحيوان من خلال دراسة حركاته وسلوكه قبل اصطیاده، أما الغاية الثانية فهي مرحلة متقدمة، تستلزم وجود مصمم للطقس الاحتفالي إلى جانب اختيار التقنية الملائمة له، فالمصمم هو الكاهن أو صاحب المعبد، وهو الراقص والممثل الإيمائي الرئيس، وهو صاحب فكرة الاحتفال والمصمم الحركي للممثلين والمجموعات.

من هنا بدأ تحول الكاهن المسؤول عن رعاية وتنظيم الطقوس الدينية إلى ممثل، وبتطور وتعقيد الطقوس الاحتفالية "تنشأ طبقة من الممثلين الكهنة، ومن تدريب هذه الطبقة على الرقص والتمثيل الإيمائي الصامت" (1)، تأسس ما يمكن أن نطلق عليه بالمسرحية الإيمائية الطقسية في شكلها البدائي، يكون العنصر الفعال في تأديتها جسد الممثل، فهو العلامة البشرية الدالة، كما يؤكد (سرحان) ذلك: "إن الراقصين والممثلين يرتدون أفعنة تمثل بعض الحيوانات، ثم تطور بتقديم بعض المناظر والصور وكانت هذه المسرحيات قائمة على الأداء الصامت" (2).

يستنتج الباحث من ذلك، أن فن التمثيل الصامت بشكله البدائي الأول كان محاولة أولى للتواصل مع الآخر، كما كان في الوقت ذاته محاولة للحفاظ على البقاء والاستحواذ على الطبيعة، وهذه المحاولات أفرزت بالضرورة البصمة المعرفية والفطرة الجمالية لدى إنسان تلك الحقبة، لذا تصبح بنية الإيماءة حاملة لدلالات (معرفية / جمالية)، إلى جانب دلالاتها النفسية التي ترتبط مباشرة بالعقلية البدائية ذات النزوع الأسطوري في تفسير الأحداث والظواهر. في بلاد ما بين النهرين، كان التمثيل الإيمائي الصامت شأنه شأن الأساطير والملاحم، لصيق بالمعتقدات والفكر الديني والاجتماعي، ولا يقل أهمية عن النتاج الأسطوري والملحمي. فقد كان الرافدينيون القدماء يحتفلون في الربيع بالأعياد الاكيتوية (أعياد اكيتو)، المتمثل بأسطورة نزول عشتار (إلهة الحرب والحب) إلى العالم السفلي لتقتدي

(1) تشيني، شلدون: مصدر سابق، 1968، ص 25.

(2) سرحان، سمير: دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د. ت، ص 11 - 12.

تموز (إله الخصب والنماء) ، فيبتهل الناس بخروجه من العالم السفلي ، ويمارسون فيه طقوس الزواج ، ويؤدي ذلك كله بالغناء والرقص والتمثيل الإيمائي الصامت (1) . يمكن للباحث القول بأن طقوس الفداء والفناء والعودة ، قد أكدت على أن التمثيل الإيمائي الصامت كان لصيقاً بالبيئة الثقافية والدينية والاجتماعية ، كما كان ملتصقاً بمجمل الفعاليات الفنية التي رافقت التغيرات السياسية والاقتصادية والجغرافية التي تميزت به مجتمعات ودول العراق القديم كما يمكن عدّ المدونات الرقمية الطينية لوحات إيمائية صماء ذات شكل درامي .

وعليه فإنّ بنية الإيماء لدى الإنسان الرافديني كانت ذات دلالات عقائدية مرتبطة بأغراض دينوية أكثر من أية دلالات أخرى ، وهذا لا يعني بأن التمثيل والرقص الإيمائي الصامت كان مقتصرًا على هذا الغرض ، بل أن هذا الغرض كان الدافع الأول وراء نشوء التمثيل الإيمائي المعبر فيما بعد عن البعد أو الغرض الجمالي ، وبطبيعة الحال المعرفي الثقافي الذي يعزز بدوره دلالات تتم عن عقلية ونفسية الإنسان الرافديني آنذاك ، والذي كان محباً للحياة أكثر من القدماء المصريين مثلاً .

في بلاد وادي النيل ، احتوت احتفالاتهم الدينية القديمة عروضاً ومشاهد إيمائية صامته ، كما في مسرحية (انتصار حورس) على عدوه وعدو أبيه (ست) والتي تضمنت وقائع الصراع الدموي وعمليات تقطيع أوصال عجل البحر الذي اتخذته الأسطورة رمزاً للعدو ، ومن ثم تسلم (حورس) مقاليد الحكم بوضع التاج المزدوج ، أي تنصيبه ملكاً على الجانبين القبلي والبحري (2) . كذلك الحال في تشخيص أسطورة (ايزيس وأوزيريس) كشكل درامي ، يُصوّر من خلال الغناء والرقص والأداء الإيمائي الصامت قضية الصراع على السلطة وفكرة الموت والعودة إلى الحياة ، بينما المنجز اللغوي الهيروغليفي فهو عبارة عن صور لسلسلة إيماءات تحاكي أشكال الحياة اليومية من موت وعبادة وزراعة وتوضح فلسفتهم وهوية أصحابها ، واستطاعت أن تكشف أسرار أعظم واعرق حضارة بشرية بشكل إيمائي مكثف ، لازالت شاخصة على جدرانها الحجرية التي بدت كشريط إيمائي صامت يختزل الحياة بكل مراحلها . يستنتج الباحث من ذلك أن إيماءات بلاد وادي النيل كانت تركز حول الحياة الأخرى والإشادة بها ، متخذين من التصميم الهندسي فكرة أساس في رقصاتهم وتمثيلهم الإيمائي ، وهم بذلك شأنهم شأن الرافدينين يتعالون في هذا النمط الأدائي عن التشخيص الحسي نحو الاختزال المؤسلب والمعبر ، بمعنى آخر نحو فنّ متعالٍ ينطبق - في جانب منه - مع بعض طروحات (أفلاطون) . وفي كل الأحوال كانت إيماءة المصريين القدماء ذات دلالات عقائدية أخروية ، لا تخلو من قدسية وتراتبية اجتماعية ، إلى جانب دلالات معرفية عقلية متقدمة بدا الجانب الوجداني فيها مؤثراً وفعالاً .

المائم اليوناني

عرّف اليونان فن التمثيل الإيمائي الصامت (المائم) في شكل درامي أدبي ، واللفظ مستمد من الكلمة اليونانية (Mimeishai) ويعني التقليد (3) . " وهو يطلق على كل من المسرحية والممثل ويعني المصطلح حرفياً (التمثيل) " (4) .

(1) ينظر : إبراهيم ، عباس محمد : الكفايات التدريسية لمدرسي مادة التمثيل في كليات الفنون الجميلة والتربية الفنية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص 14 .

(2) ينظر : إبراهيم ، عباس محمد : مصدر سابق ، ص 14 .

(3) ينظر : عثمان ، عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996) ، ص 229 .

(4) تيلر ، جون رسل : الموسوعة المسرحية ، ج 2 ، مصدر سابق ، ص 381 .

كان الماييم اليوناني يؤكد على فعل التقليد ، والأصل القديم له متبقي في مسرحيات (اببخارموس) في القرن الخامس قبل الميلاد ، وإن الماييم الذي أعطاه هذا الكاتب شكلاً أدبياً ، يدور حول أحداث الحياة اليومية أو الفكاهية أو الخرافية ، ومن كتاب الماييم (سوفرون 430 ق.م) و (هيروداس) في القرن الثالث قبل الميلاد (1) .

على الرغم من اهتمام اليونانيين بالمايم ، إلا أن الصوت كان همهم الأول في العروض المسرحية ، ذلك أن الإيماءات والحركات كانت مقيدة وبسيطة ، ولأن تعابير الوجه كانت متخفية وراء قناع (2) . وهو ما يفصح عن أن فن التمثيل لم يزل مقيداً وغير مكتمل الاستقلال كفن قائم بذاته .

" كانت حبكة الماييم في ذلك الوقت تدور حول مشاهد الفسق والرذائل ، وتشير بعض الأدلة إلى أن أعمال الفسق كانت تقدم على مسارح الماييم في عصر الإمبراطورية الرومانية ، بل إن منظر الإعدام كانت تقدم على المسارح باستعمال المجرمين بدل الممثلين " (3) . ومن المعروف أن المؤلف عند اليونان كان يتولى عملية تقديم العمل الصامت وإنتاجه .

كان الأداء التمثيلي في الماييم مرتبطاً في الغالب ، لكنه لم يكن مرتبطاً بأي من القواعد المتبعة في التراجيديا والكوميديا العادية ، ولم يكن هناك تحديد لعدد الشخصيات ، وكانت النساء يقمن بأدوار رئيسية ، كما لم يكن في الماييم أي التزام بوحدة المكان والزمان ، وأحياناً لا توجد حبكة ، وتتكون من تقليد الحيوان ، ورقصات ، واكروباتيك ، وأقنعة ، وحيل حسية (مهرج) ، ثم ظهرت الحركات في موضوعات خيالية (4) .

يمكن للباحث القول إن فن التمثيل الصامت لدى اليونانيين لم يخل من نزعة نقدية ، سواء في الأداء أو الفكرة أو الموضوع ، ذلك أنهم سعوا إلى تقديم الواقع ونقده في الوقت ذاته . كما لم تخلو أعمالهم من أسلوب محاكاتي يردد الواقع بكل حيثياته مقدماً إياه بأسلوب ترغيب وترهيب في آن واحد ، وهذا ما يجعل بطبيعة الحال للبنى الإيمائية دلالات اجتماعية ثقافية نقدية وجمالية معرفية تحتفي بمرونة الأداء وجمالية الجسد .

أثرت الماييم على الكوميديا الأثنية (السيراكوزية) ، إذ خلعت الماييم من الكورس أو الجوقة والخلفية السياسية (5) ، وهذا دليل على أن الماييم تطورت وأصبحت أكثر صمتاً ، واعتمدت كثيراً على الأداء الإيمائي ، لأن الكورس كان يلقي الأناشيد وإن الجوقة كانت تعزف وترقص ، كما أن خلوه من الخلفية السياسية يؤكد ابتعاده عن الحياة الواقعية . وفي ذلك دلالة واضحة إلى أن فن التمثيل ببنائيه الإيمائي قد شهد تطوراً تقنياً فنياً ملحوظاً عن السابق .

لقد كان الأداء الإيمائي الجاد متضمناً في مسرحيات كبار كتاب الدراما اليونانية مثل (أسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيديس ، وأرسطوفانيس) ، قد اشتملت على إيماءات للتعبير العاطفي (6) . فقد تميز عمل الممثل الإيمائي بأن ردود الأفعال التي يعبر عنها والإيماءات التي يوظفها كانت تحتوي على خاصية التشكل الخارجي المعبر ، بمعنى أن الممثل كان يتخذ نفس المواقف والإيماءات في التعبير عن الشخصية المؤداة (7) .

(1) ينظر : المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(2) ينظر : ديور ، أدوين : فن التمثيل ، الآفاق والأعماق ، ت : مركز اللغات والترجمة ، مراجعة : سامي صلاح ، ج 1 ، (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1998) ، ص 78 .

(3) تيلر ، جون رسل : الموسوعة المسرحية ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 381 .

(4) ينظر : صلاح ، سامي : الممثل والحرباء ، دراسات ودروس في التمثيل ، (دار الحرية للطباعة ، إصدارات الأكاديمية ، سلسلة المسرح (41) ، مصر ، 2005) ، ص 268 - 269 .

(5) ينظر : بدر ، محمود إسماعيل : التمثيل الصامت البانتومايم نوع من الأدب الدرامي ، (رابطة بابل للكتاب والفنانين العراقيين في هولندا ، فنون مسرحية) ، ص 1 .

(6) بدر ، محمود إسماعيل : مصدر سابق ، ص2.

(7) ديور ، أدوين : مصدر سابق ، ص 83 - 87 .

يجد الباحث أن هذه الطروحات تؤكد على حمل بنية الإيماءة لدلالات جمالية معبرة عاطفياً بشكل مغاير عنه في السابق ، أي أن البنى الإيمائية كانت أكثر قابلية لحمل البعد الوجداني للذات المعبر عنها كعنصر قائم بذاته في الوجود لا بوصفه كائن يستحوذ ليسيطر ويعيش فحسب .
ثمة نوعان من فن الماييم عند اليونان : شعبي ، وهو عبارة عن عروض هزلية يكون الاعتماد فيها على الحركة ، والإيماءة ، والرقص ، والغناء ، وكان يعتمد على الأداء الواقعي لشخصيات نمطية ، وارتجال جزئي يقوم على التهريج ، وأدبي ، وهو أحاديث وحوارات شعرية غايتها القراءة لا التمثيل على المسرح ⁽¹⁾ . والثاني ما هو إلا نص درامي أدبي (سيناريو حركي) تتخلله الحوارات والأحاديث . وهنا نجد بواكير التمثيل الصامت القائم بذاته قد بدأت بالظهور ، ليصبح فناً أوسع وأشمل تعبيراً فيما بعد ، فالمايم كان له التأثير في الكوميديا اليونانية والرومانية أيضاً .

البانتومايم الروماني

على عكس الإغريق الذين مالوا إلى الخطاب اللغوي اللفظي - وهذا مستمد من ثقافتهم وفلسفتهم الخاصة التي اتجهت نحو المثالية ومنطق الجدل والإقناع - مال الروم إلى الخطاب غير اللفظي (الجمال الأدائي) ، إذ اهتموا بالجسد وقوامه وقوته ، وفسحوا المجال لاستعراضه ومشاهدته في كل مكان ومناسبة . فالرجال تعد استعداداً للحروب ، كما أن نظام الحياة الاجتماعية والتربوية تأسس على النظام (التربوي / الاجتماعي) الإسبارطي الصارم والقائم على إعداد الرجال كي يصبحوا مقاتلين ، فمال الرومان إلى الفرجة والترف والاستعراض في حياتهم ومناسباتهم الدينية والسياسية والانتصارات العسكرية .

ابتكر الرومان فن البانتومايم ، والذي يتصل اتصالاً وثيقاً - اشتقاقياً وتاريخياً - بالإيمائية (Mime) ، وأصبح يعني فرعاً من فروع العروض المسرحية يُترجم في اللغة القديمة إلى (الشخص الذي يمثل كل دور) أو (الذي يقلد كل الأشخاص وكل الأشياء) . كما أن أصل الكلمة يعود إلى اللغة الإغريقية ، وهي مشتقة من كلمتين (Panto) وتعني كل شيء ، و (Mimeomai) وتعني أقلد ، ومن مجموعهما انبعث مصطلح (البانتومايم) أو فن التمثيل الإيمائي الذي يعني فن التقليد أو المحاكاة ⁽²⁾ .

وفي عصر الإمبراطورية الرومانية " كان اللفظ يطلق على الممثل الذي يقوم بتمثيل قصة أسطورية ويقلد جميع الشخصيات عن طريق الإيماءات وحركات الجسم وحدها ، وعملية التقديم نفسها سميت بالبانتومايم ، يقدمها ممثل يؤدي بمساعدة أفئدة متعددة ، أدوار من حكايات خرافية " ⁽³⁾ . وهنا يجد الباحث تبلوراً واضحاً للفهم الفني والمسرحي لفن التمثيل الصامت .

لقد كانت مسرحيات البانتومايم هي الفرع الأول والرئيس للتسلية ، إذ فُتحت على أغلب المباني الحجرية على اختلاف أحجامها والتي شيدها الرومان في كل مقاطعة ، فقد وجد نقش يعود لعام (169 ق. م) صُنِع لتكريم مخرج الماييم الروماني (اسيلسوس بونتيناس) يورد قائمة لفرقة أعضاؤها ستون ممثلاً . " كما يعد كتاب (إيماءة الممثل) لـ (شيشرون 106 - 34 ق. م) ذو أهمية استثنائية على الرغم من فقدانه ، لأنه أورد أكثر من إشارة لموضوع فن التمثيل الإيمائي في أكثر من موضع فيه " ⁽⁴⁾ ، كما يشير إلى طبيعة الإيماءة في المسرح في اعتبار أن الطبيعة هي التي تحدد لكل عاطفة وضعاً محدداً في الحركة والوقفة والجلوس وأن مزيد من

(1) صلاح ، سامي : الممثل والحرباء ، مصدر سابق ، ص 245 .

(2) ينظر : انجف ، فاسيل : فن التمثيل الإيمائي (البانتومايم) ، ت : محمد سعيد الجواخدار ، (مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية ، العدد 56 ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2005) ، ص 84 .

(3) عثمان ، عثمان عبد المعطي : مصدر سابق ، ص 226 - 227 .

(4) ديور ، أدوين : فن التمثيل ، الآفاق والأعماق ، مصدر سابق ، ص 102 و 119 .

الإيماءات يفسد التمثيل . كما خصص (كوينتيليان) خمسة عشر صفحة لمناقشة الإيماءة ، ويرى أن تخضع الحركة للعقل ، فمثلاً يجب أن تستخدم الأيدي للتعبير عن شيء ما ، وقال إننا نستخدم الأيدي في الحياة كي نطلب ونعد ونستدعي ونطرد ونهدد والتعبير عن الفرح والحزن ، إنها تحل محل الأحوال والضمائر حين تشير إلى الأماكن والأشياء ، ويذكر أن المواهب الطبيعية ليست لها قيمة في ذاتها حتى يتم تطويرها بالتدريس والتدريب المتواصل والمكثف ⁽¹⁾ . وتدلل هذه الكتب على معرفتهم بأهمية الإيماءة وضرورة تحديد شكلها لأجل تحديد محمولها الدلالي . وهذا ينم عن دلالة تطويرية على مستوى الفكر والأداء لفن التمثيل الصامت لدى الرومان ، إذ أخذ يشق طريقه ليتخذ لنفسه مساحة كفن دلالي معبر مستقل ، على الرغم من قسوة حياة الرومان آنذاك .

أكد الرومان على أهمية الصورة البصرية ، وصورة الأشياء أو الشخصيات في إطار الإيماءة ، وطور الأداء الإيمائي لجسد الممثل ، وذلك عبر التأكيد على أهمية التعبير للوجه الذي ستر بالقناع لدى الإغريق ، إذ أدركوا أن المشاعر يعكسها الوجه والعينين ، وإن الإيماءة قادرة على خلق ثروة في المعاني ، كما أدركوا ضرورة امتلاك الممثل للمرونة والقوة الجسدية من خلال الرياضة البدنية (المصارعة والملاكمة) ، لتكون إيماءاته رشيقة ودقيقة الأداء ⁽²⁾ .

لقد فضّل الرومانيون الممثل ذا المرونة الجسدية والكفاية الأدائية في إنتاج العروض ، واعتمدوا عليه أكثر في النص المحكم ، بل حتى أكثر من إلقاء الكلمات المحفوظة ، كما سمحوا بتقديم مسرحيات الماييم كفقرات تتخلل العروض الناطقة ، وأعطوا فرصة للعنصر النسوي بالظهور كما في مهرجان (لودي فاوسالي) ، الذي بدأ عام (238 ق.م) ، إذ ظهرت ممثلة ماييم عارية على المسرح ⁽³⁾ .

يمكن القول بأن الرومان قد فعلوا مزايا فن التمثيل الصامت ليحمل دلالات ثقافية واجتماعية لا تنفي الآخر أو تخجل منه ، بل تعدت به ككائن شأنه شأن الآخرين ، كما دفعوا هذا الفن شوطاً إلى الأمام من خلال إقامتهم للمهرجانات الفنية التي تُعنى بجمال أداء الجسد وقدرته على التعبير إيمائياً ، ليرسم عالماً فنياً يُصور ويُنشئ عوالم فنية تُعاش كعوالم حقيقية .

لقد مرّ فن البانتومايم خلال تطوره التاريخي بثلاث مراحل ، " المرحلة الأولى هي مرحلة التقليد ، والثانية هي التعميم ، والثالثة هي المنهجية ، والتي لها مدارسها ومذاهبها . وهذا التقسيم التاريخي هو إجراء شرطي لا يحدث خارج إطار القواعد العامة التي يخضع لها كل فن مما ساعد على فهم الفن من الداخل ، ومن خلال تطوره " ⁽⁴⁾ .

يقدم (تشيني) وصفاً مفصلاً لعرض بانتومايمي ، حيث يبرز للجمهور ممثل واحد يضع قناعاً ، ومن ورائه كورس يحضر فيجلس ويجلس معه فرقة موسيقية ، ويأخذ الممثل يشخص وحده ويرقص مؤدياً مسرحية أسطورية ، بينما ينشد الكورس نصوص المسرحية ، ويضع الممثل في مقدمة المسرح جرساً أو صنجاً يؤكد به وحدة النظم على إيقاع الموسيقى ، وينتج جواً نفسياً عاماً يمسك به أنفاس الجمهور .. وهذا عرض مسرحي يقوم به ممثل بمفرده وبمهارة عالية اختزلت وتركزت في الأداء الذي يقوم به ⁽⁵⁾ . وهنا كان الأداء التمثيلي للممثل الرئيس (الممثل الواحد) أداءً إيمائياً صامتاً ، أما العرض المسرحي البانتومايمي ، فهو عرض لم يكن صامتاً ، لأن أناشيد الكورس تتخلل أداء الممثل . وهذا يساعد الممثل الإيمائي على التشخيص وتجسيد الفعل ، ويسهل للمتلقي فهم وإدراك حركة الممثل ، وهي طريقة بدت قريبة من طريقة (ثيسبس) اليوناني في الإنشاد والتشخيص (الممثل الواحد) . كما نجد أنه تم توظيف أكثر من تقنية فنية لإيصال فكرة العرض ليحمل دلالات تواصلية وجمالية .

(1) ينظر : ديور ، أدوين : فن التمثيل ، الأفاق والأعماق ، مصدر سابق ، ص 125 .

(2) ينظر : ديور ، أدوين : مصدر سابق ، ص 124 - 125 .

(3) ينظر : المصدر نفسه ، ص 96 .

(4) انجف ، فاسيل : مصدر سابق ، ص 84 .

(5) ينظر : تشيني ، شلدون : مصدر سابق ، 1968 ، ص 139 .

ثمة قصة تقول ، إنّ (ليفيوس اندرونيكوس) اليوناني ، والذي يعد واحداً من الذين طوروا هذا الفن ، وجد نفسه مرة وقد بحّ وخشن صوته بعد عدد كبير من الحفلات التمثيلية التي اشترك فيها ، فترك الإنشاد والغناء لصبي صغير ، وكان هو يقوم بالتشخيص فقط ، فيجد نفسه يؤدي بشكل أكثر تعبيراً ودلالة وأشد تأثيراً على الجمهور عن طريق هذا التمثيل الإيمائي فأصبح الصبي كورساً ، وتطور التشخيص التمثيلي إلى أداء إيمائي تام . ومن هنا تبلور البانتومايم الروماني⁽¹⁾ .

مهنة التمثيل " عند الرومان من المهن المحترمة في فترة من فترات التاريخ ، فمعظم الممثلين فيها كانوا من العبيد ، ولم يكن الممثل يتمتع بالحقوق التي يتمتع بها المواطن الروماني " (2) . لقد نما وتطور الأداء الإيمائي الجاد مع (باثيلوس) و (بيلاديس) وآخرين من ممثلي الأداء الصامت ، الذين كانوا قادرين وحدهم على تمثيل القصص الكلاسيكية بأسلوب حركي صامت ، كما كانوا يقدمون الأحداث المعاصرة لهم . وأول من أعطى للبانتومايم إيقاعه وشكله الأدبي الكاتب (نيسيموس لابريوس) في القرن الأول قبل الميلاد ، وكان مشهوراً في تقديم الأعمال الصامتة⁽³⁾ .

عرف الرومان نوعين من البانتومايم ، الأول يُعرض في الشوارع ويقدم نقداً للأعراف والتقاليد الاجتماعية ، ويُعرف بـ (بانتومايم الشوارع) ، وهو ماجن ولاذع في النقد والاسلوب الفني ، كما يُشارك في أدائه راوي أو معلق يوضح مقاصد العرض ، والثاني يُعرض في القصور أو المسارح الصغيرة التي يحضرها النبلاء والخاصة من الناس والحكام ، ويتسم بالضبط والتنظيم ، ويتناول القضايا السياسية ، ويُعرف بـ (بانتومايم القصور) . وفي أواخر أيام الحضارة الرومانية ، ازدادت المسرحية الإيمائية والملاهي الصامتة فحشاً يوماً بعد يوم ، مما دفع الكنيسة للضغط عليه وتحريمه تماماً ، إضافة لنشأته الوثنية على الرغم من أنها وفرت أفضل وسيلة لتوصيل الأفكار وتوفير مشاهدة مثمرة للمجتمع .

يعدّ (لوسيان ساموساتا) من أهم من دافع عن البانتومايم في القرن الثاني الميلادي ، من خلال رسالة حدد فيها الخصائص الأساسية للممثل البانتومايمي كجوب توفر معرفة سابقة بالموسيقى والميثولوجيا ، وتمتعه بذاكرة حادة وحساسية مرهفة ، وجسم منسق رشيق ، يجمع بين قوة العضلة ومرونة الأطراف⁽⁴⁾ ، يمكن عنها وثيقة عتيقة حول طبيعة الأداء والاشتراطات الواجب توفرها في الممثل الإيمائي .

كما يتميز التمثيل الإيمائي عند الرومان بمميزات عدة هي :

1. كانوا يرتجلون حواراتهم وإيماءاتهم على المسرح .
2. شخصياتهم المؤداة كانت أقل تقليدية وأكثر تنوعاً .
3. اعتمدوا على إيماءات وتعابير الوجه للتأثير على الجمهور .
4. استعانوا بممثلات لأداء الأدوار النسائية .
5. اتخذوا من موضوعة الغرائز والحاجات مرتكزاً لهم في أعمالهم ، لذا حازوا على إعجاب الجمهور⁽⁵⁾ .

التمثيل الصامت في المسرح الشرقي

(1) ينظر : المصدر نفسه ، ص 140 .

(2) المصدر نفسه ، ص 142 .

(3) ينظر : بدر ، محمود إسماعيل : مصدر سابق ، ص 2 .

(4) ينظر : بدر ، محمود إسماعيل : مصدر سابق ، ص 3 .

(5) ينظر : ديور ، أدوين : مصدر سابق ، ص 110 .

ازدهر المسرح الهندي الراقص في القرن الرابع الميلادي ، ازدهاراً مستقلاً عن المسرح اليوناني والفارسي ، مستمداً خصائصه من الطقوس الدينية والكتب المقدسة التي ظهرت على أنها عبادة راقصة ، " فالهنود يتصورون الآلهة نفسها وهي ترقص " (1) .

اعتمد المسرح الهندي " على أشعار (الرامايانا) و (المهابهارتا) والعنصر الأساس فيه الحركة والإيماءة والرقص " (2) ، إذ لا أقتعة ولا ديكور أو مناظر تعين الممثل على إيصال المعنى ، فالمنصة مكشوفة توحى بثقل المهمة على الممثل الراقص ومهارته الجسدية العالية وفي ذلك دلالة واضحة على الرغبة في اكتشاف إمكانية الجسد الأدائية وقدرتها على الالتصاق بالتعبير الدلالي المحمول في بنيتها كشجرة دلالية جمالية ذات طابع وجداني واضح .

يجد الباحث ، أن البنى الإيمائية المبنوثة تحمل دلالات معرفية تأتت من كونها منظومة إرسالية لثقافة وعقلية ذلك المجتمع ومستوى تقديسه لهذا النمط من الفن ، كما وتحمل دلالات نفسية من خلال تخيل البنى الإيمائية إفرازات الحاجات النفسية التي كانت تثيرها مشاهدة الممثلات العاريات عادة .

لقد كان الممثلون الهنود مولعين بالإيماءات أكثر من الرومان ، فقد ركنوا إليها في أعمالهم وأتقنوها ، لذا بدت أعمالهم آنذاك أقرب إلى الكمال ، إذ احتكمت إلى نظام متحكم في الأداء ، فضلاً عن ذلك كانت لهم ثقافة فنية جيدة ، إذ عرفوا المسرحية بأنها عرض يمكن مسرحته بالإيماءات والتمثيل بأنه التصوير بالإيماءات لحالة الناس ، والفصول ، والأحداث .. الخ ، كما أنهم برعوا في الإيحاء بكل ما تحتاجه المسرحية ووسيلتهم في ذلك الإيماءة . لذا كان الجمهور يستمتعون بتلك العوالم الإيحائية التي يرسمها الممثل بلغة الإيماءات المحملة بالدلالات ، والتي كانت هي الأخرى بعيدة عن المحاكاة ، بل أنها متكلفة وشبيهة بالرقص ، دقيقة في تصميمها ، لكنها ظلت مرتبطة في إطار تداولها السياقي المعتاد (3) .

التمثيل الإيمائي الصامت في المسرح الهندي ، أشبه بالرقص ، دقيقاً في الحركة ورمزياً وخاضعاً لقواعد محددة ، إذ ليس مسموحاً للممثل ارتجال أو ابتكار إيماءات خاصة أو انفعالية ، فهو مسرح شكلي وأقل تصويراً للانفعال ، وهو نتاج مدروس لعمل الإرادة الواعية أو ما يسمى (عقلنة الجسد) ، فالممثل مدرب على إيماءات تقليدية ذات شبكة من الدلالات يتجاوب معها المتلقي . وهنا يجد الباحث بأن البنى الإيمائية لدى الهنود كانت محددة الدلالة والشكل (معجمية) متداولة في العرض المسرح وقد تفوقت في حمل دلالات معرفية جمالية ، وثقافية ، ونفسية ، وأدائية راقية (4) .

للمسرح الهندي تأثير على المسرح الصيني " المتمثل بـ (الأوبرا الصينية) ، وتحديدًا باعتمادهم الكبير على قدرة الممثل وتعبيراته الإيمائية الصامتة المتقنة التي تثير خيالات المشاهد برمزية الحركة ، إذ يستطيع الممثل أن يتسلق الدرج بمجرد رفع إحدى قدميه عالياً فوق الأرض بعد القدم الأخرى ، أو يقطع الطريق من بكين إلى التبت بالمشي بضع مرات حول السجادة المفروشة ، كما أن إلقاء رأسه إلى الوراء إيماءة بأنه قد شُيق " (5) .

لم يسمح للممثل الصيني محاكاة السلوك الإنساني بمنتهى الدقة ، بل البحث عن الصفات المثلى في السلوك ، كما يبحث في خصائصه التلقائية والجمالية ، فالمسرح عندهم ليس محاكاة واقعية ، بل هو فضاء دلالي مميز يخضع فيه الممثل إلى نظام دقيق من التقاليد الصارمة في التعبير الجسدي المعد مسبقاً لإعطاء دلالات محددة (6) .

(1) تشيني ، شلدون : مصدر سابق ، 1968 ، ص 157 .

(2) باربا ، يوجينيو : أرض الماس والرماد ، ت : هناء عبد الفتاح ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2004) ، ص 97 .

(3) ينظر : ديور ، أدوين : مصدر سابق ، ص 131 .

(4) ينظر : المصدر نفسه ، ص 65 - 66 .

(5) تشيني ، شلدون : مصدر سابق ، 1968 ، ص 180 .

(6) ينظر : ديور ، أدوين : مصدر سابق ، ص 66 .

أثرت الأوبرا الصينية على المسرح الياباني ، فمسرح (الكابوكي) تقدم فيه عروض صامتة ، يتخلل بعضها الغناء والرقص ويتطلب هذا تدريبات متواصلة وطويلة ، تبدأ من الطفولة ليتمكن من التعبير الحركي والإيمائي ، دون الاعتماد على تعابير الوجه ، إذ يُحِيل الماكياج - كما في مسرح (النو) - التعابير المرسومة على قناع الممثل في مسرح الكابوكي محل الإيماءة . ويكون الارتكاز معتمداً على قدرة الممثل الحركية والإيمائية في خلق البيئة المادية ، وهي ذات قواعد وأصول معروفة سلفاً عند المشاهد ، وهي تمتاز بالإتقان . وهنا تصبح البنى الإيمائية منظومة دلالية تفصح عن قدرات الممثل الأدائية والبدنية والعقلية والوجدانية المتخيلة .

التمثيل الصامت في العصر الوسيط وعصر النهضة

سمحت الكنيسة في العصور الوسطى بدخول المسرح في طقوسها الاحتفالية الدينية ، وأصبح جزءاً من عملية الوعظ والإرشاد والتبشير بالديانة المسيحية ، خصوصاً الأداء التمثيلي الصامت ، لأن لغة الكتاب المقدس (العهد الجديد) ، ولغة رجال الدين كانت مدونة باللاتينية ، وهي لغة غير متداولة عند أغلب الطبقات العامة ولا يجيدها إلا النخبة المتعلمة ، كما أن أغلب الكتب ، آنذاك ، تكتب باللاتينية ، الأمر الذي سمح للممثل الإيمائي الصامت بالعودة إلى التداول بصفة شرعية تحت سقف الكنيسة ، ثم أنعتق عنها لاحقاً ، كما حدث في نشأته الأولى عند الإغريق .

لعب رجل الدين دور المنظم للعرض الكنائسي ، والمصمم الحركي للممثلين والمجاميع ، وجعله تابعاً لتعاليم الكنيسة والفكر السائد ، آنذاك ، سواءً في الشكل الفني أم المضمون . وبهذا الشكل ، عاد ارتباط الفن بسلطة الكاهن أو الكنيسة ، كما بدأ به أول مرة ، وهو ما يشير إلى أن فن التمثيل هو فن الحاجة إلى التعبير قبل الترفيه ، أي أنه فن دلالي معبر أكثر من كونه فكاهي . تطور أسلوب الأداء التمثيلي الصامت بظهور كوميديا الفن الإيطالية بواسطة ممثلين ارتجاليين جوالين ، طوروا لغة دولية لحركة الممثل كانت لها دلالات عامة ⁽¹⁾ . فالأداء التمثيلي الصامت وتصميم حركته كان قد اعتمد على فكرة عمل محددة سلفاً ، وهو أني ارتجالي معتمد على قدرة الممثل وخبرته الأدائية . من هذا المنطلق ، تصبح البنى الإيمائية ذات دلالات معرفية عقلية ارتجالية تركز إلى مرونة الأداء . أما كوميدياتهم فقد كانت تدور حول مواقف يمكن التعبير عنها بواسطة الأداء والعرض الصامت ، كما مثلت أحداث الحياة اليومية ، لتصبح للبنى الإيمائية دلالات تعبيرية ناقدة ، تنقل الواقع وتكشف الإحساس به ، فهي مأخوذة من الزمان والمكان الحاليين ، وقد استخدمت البانتومايم بقدر كبير ، وكان الكلام عنصراً مضافاً للإيماءة والشغل المسرحي ⁽²⁾ .

لقد حفظ الممثل الإيمائي الجوال تراث التمثيل الحرفي في عصر خلا من المسارح والمسرحيات . " كما أن الإيمائيين الذين تمتعوا بأكبر قدر من الشعبية هم فنانون المسرح الروماني ، والذين استطاعوا الصمود والبقاء خلال المرحلة الأولى في الفترة المسيحية ، ثم خلال العصور الوسطى " ⁽³⁾ .

في إنكلترا ، وفي عصر الملكة (إليزابيث) لم يكن النتاج الأدبي وحتى الفني بعيداً عن المحيط الثقافي والاجتماعي والفكري والسياسي ، إذ شهدت هذه المرحلة تجادلاً وتقابلاً فكرياً بين الرؤى في العصور السابقة وعصر النهضة ، فضلاً عن سلسلة طويلة من النزاعات والحروب

(1) ينظر : عثمان ، عثمان عبد المعطي : مصدر سابق ، ص 228 .

(2) ينظر : كروفورد ، جيريل : التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب ، ج 1 ، ت : سامي صلاح ، (وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي ، 2007) ، ص 144 .

(3) كول ، كوي ، وآخر : تاريخ التمثيل ، ت : ممدوح عدوان ، (وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 1997) ، ص 83 - 84 .

مثل حرب الوردتين ، والانتصار في الأرمادا على الأسبان ، إذ يمكن قراءة الابتهاج الذي تمثل بعدها في نتاجات (مارلو) ، و (شكسبير) .

أصبح المسرح الإليزابيثي المتنفس الفريد لقلق الشعب وهمومه ، إذ تداولت أعمال (شكسبير) ، على الرغم مما عكسته كتاباته من صراعات وشخصيات تاريخية تتقاتل مع بعضها ، إلا أنه ضمنها بالمقابل مسحة جمالية للترويح من جو الحكبات المعقدة ، أفصحت بدورها عن معرفة دقيقة بالتمثيل الصامت بشكله الفني المتقن . وبامتداد تقاليد المسرح الإيطالي الجوال إليهم ، نقرأ في مسرحية (هاملت) دلالة على الكيفية التي اختيرت الفكرة والشخصيات على وفقها ، وكيف وضعت صيغة العرض والتصميم الحركي للممثلين والمجاميع ؟ وكيف وجّه (هاملت) النص والنقد والإرشاد لحركة الممثلين ؟ وأخيراً ، كيف تمّ عرض المسرحية الصامتة داخل البلاط أمام الملك والملكة ؟ وما ترك العرض الصامت من نتائج نفسية على الشخصيات الرئيسية ؟ وهذه دلالات معرفية تشير إلى خبرة المشاهد في فهم وإدراك دلالات هذا النوع من الفنون المسرحية ، وإتقان الفنان المسرحي الصامت لأدواته المسرحية الإيمائية ، لتشكل لغة حركية تشكيلية مشتركة بين الفنان والمتلقي ، جاءت من خلال باع طويل في ممارسة وتقديم هذا اللون من الفنون في ذلك العصر ، وليتخذ (شكسبير) وسيلة بيد بطله لتشكيل بنيته الدرامية ، والذي يمكن أن نعهده أقدم نص درامي صامت (سيناريو) في ذلك العصر . ففي مشهد حفر القبور ، في المسرحية ذاتها ، نشعر بإيماءات شخصية المهرج ، وكيف كان يتمتع الملك والحاشية بحركاته الإيمائية الصامتة ونكاته الساخرة .

كان الممثلون الإليزابيثيون يستخدمون كثيراً من الإيماءات لتوصيل ما يتم التعبير عنه بالكلمات ، لذا كانت الإيماءات تقليدية أحياناً ، كما كانت بلا شك طبيعية ودقيقة ، اكتسبت مظهراً ملائماً وطبيعياً ، كشفت من خلاله عن المزاج العام للشخصية ، وعن مرحها وحالتها الذهنية ، وشمل ذلك الشخصيات الأجنبية (عطيل) مثلاً ، فشهرة العقيدة في مسرحيات (شكسبير) ، حتم على الأداء أن يكون مكثفاً ورفيعاً ومستخدماً لإيماءات تقليدية ونمطية (1) . تضمنت مسرحيات (شكسبير) التاريخية العديد من الإيماءات المرتبطة ببنية المجتمع الإليزابيثي ، كإيماءة نزع القبعات العسكرية كتحية من الجنود لقادتهم في مسرحية (كريولانس) الرومانية ، وبالتالي وجود هذه الإيماءة كإشارة إلى مرحلة سياسية عانى منها الشعب الإنكليزي . من هنا ، أمكن ربط حدث تاريخي بمرحلة معاصرة من خلال الإيماءة ، أي ارتباط الإيماءة بالزمن والمكان الذي تشير إليه ، والموضوع الذي تعبّر عنه ، والفكرة التي تطرحها .

الهارليكانية " تمثيلية فيها (هارلكان) وهو ممثل صامت ، اشتهر في المسرحيات الإيمائية الإنكليزية ، وأصلها شخصية من الكوميديا الإيطالية ، يمزج بين البراءة والحذقة " (2) ، أي أنها شكل انبثق عن الكوميديا الإيطالية ، فالية العرض كانت كوميديّة مبنية على الارتجال .

التمثيل الصامت في القرن الثامن عشر

في القرن الثامن عشر ، وفي انكلترا تحديداً ، كان للتسلية المسرحية أربعة أنواع هي : " الاوبرالي ، والمشهدي ، والرقص الإيمائي ، والمحاكي ، إذ كانت القصة تروى عن طريق الحركات التعبيرية الصامتة ، والتمثيل الصامت بأداء مسرحي تأتي عن طريق فرق فرنسية

(1) ينظر : كروفورد ، جيريل : التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب ، مصدر سابق ، ص 524 .
(2) مجموعة من الكتاب : موسوعة المصطلح النقدي ، المجلد الأول ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، (دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982) ، ص 151 .

وايطالية" (1). وفيما بعد ، لقي التمثيل الصامت تشجيعاً من قبل مدراء المسارح الإنكليز ، إذ وجدوا أنه قد فعل من شدّ الجمهور عن طريق الموسيقى والرقص والفعل الصامت والحركات الكوميديّة وحيله المادية .

أما في الباليه فقد أخذ التمثيل الصامت أسلوباً آخر (الرقص الكلاسيكي) ، فالرقص هنا ليس إلا لغة جسدية خالية من الكلام ، رغم " أنّ التعبير الإيمائي (التمثيل الصامت) يكون مشحوناً دائماً بشحنات شعورية ، فضلاً عن أنه أكثر تحرراً من الباليه الذي يغلب عليه الطابع الحرفي المقنن" (2) . ويمكن عهّ مرحلة متقدمة لتطور التمثيل الصامت .

في أوائل القرن الثامن عشر ، استعملت كلمة البانتومايم في انكلترا لوصف موضوعات بالية أسطورية درامية ، أو عروض مهرجين (بلياتشو) (3) ، وبذا توسّع المفهوم ليشمل عروض الرقص الكلاسيكي والمهرجين .

بعد ازدياد شعبية العروض الصامتة في انكلترا ، أخذ الجمهور يطالب بنوع من التسلية الخفيفة بعد وجبة من المآسي المتكاملة ، فالكلمات التافهة في المسرحية الأوبرالية الصامتة كانت تحقق أرباحاً جيدة ، فالمسرحية الصامتة تتصل اتصالاً وثيقاً بـ (الأوبرا البالادية) ، وهي محاكاة ساخرة تضاهي الأوبرا الايطالية (4) .

ازداد الوعي من قبل المنظرين بفن التمثيل الإيمائي الصامت وضرورة توظيفه في العرض المسرحي اللفظي . كما أكد (ديدرو 1713-1784) في تنظيراته في فن التمثيل ، " إن على الممثل الاهتمام بالتمثيل الإيمائي الصامت ، بوصفه أقدم أنواع التمثيل وأكثرها أصالة ، ومن الواجب إدخاله في الحوار " (5) .

التمثيل الصامت في القرنين التاسع عشر والعشرين:

في مرحلة اتسمت بنشوء ثورة صناعية واقتصادية ، وموجة من الاكتشافات ، ونمو التفكير العلمي ، وظهور نظريات علم النفس الحديث ، وتطور الطباعة ، وإنشاء المعاهد والمدارس المتخصصة ، وحلول الواقعية محل الرومانسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بدأت الرغبة في إدخال الروح العلمية والبحث العلمي في دراسة وتطوير الفن المسرحي ، والنظر إلى الممثل من خلال البحث العلمي الحديث ، ومنها الانطلاق لدراسة الحركة الميكانيكية التعبيرية لدى الإنسان ، كما برز الاهتمام بالرياضة البدنية .

يرجع الحد الفاصل بين التمثيل الصامت التقليدي والتمثيل الصامت الحديث إلى الدراسة الفرنسية التي كتبها (فرانسوا ديلسارت 1811 - 1871) ، إذ أصبح أكثر علمية وتكنولوجياً ، منطلقاً من تقسيم جسم الإنسان إلى ثلاثة أقسام ، كما صُنّفت حركة الجسم كل حسب موقعها من التقسيم . ومن هذا التنظيم انبثقت مدرسة جديدة في التعبير الحركي ، كان لها أثر في تطوير فن الرقص الأمريكي الحديث والانطباعي (6) .

يمكن للباحث القول هنا ، بأن الظروف التي أدت إلى نشوء البانتومايم إثر حادثة (اندرونيكوس) ، هي ذاتها التي دفعت (ديلسارت) الاهتمام في الحركة والتعبير الإيمائي الصامت ، إذ فقد صوته في غضون ستة أشهر بعد دخوله مدرسة (الكونسرفتوار) نتيجة لسوء

(1) نيكول ، الادريس : المسرح في الأدب الإنكليزي ، ت : يوسف عبد المسيح ، (دار الرشيد للنشر ، 1980) ، بغداد ، ص 231 .

(2) عبد الله ، علي : المسرح الموسيقي في العراق ، (دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1995) ، ص 45 .

(3) ينظر : عثمان ، عثمان عبد المعطي : مصدر سابق ، ص 227 .

(4) ينظر : نيكول ، الادريس : مصدر سابق ، ص 232 .

(5) هوينتج ، فرانك : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت : كامل يوسف ، (مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1970) ، ص 249 - 250 .

(6) ينظر : جواد ، عبد الله : التمثيل الصامت الحديث في فرنسا ، (جريدة الصباح ، العدد 479 ، الأربعاء 7 شباط ، بغداد ، 2005) ، ص 20 .

التعليم ، سعى بعد ذلك إلى تحرير منطقة الجذع في الجسد وجعله عنصراً من عناصر التعبير ، بعد أن كان عنصراً جامداً ، كما أشاد بقدرة الكتلة والوزن والجاذبية في تطوير التعبير الإيمائي في (الماييم) والرقص الحديث (1) ، " إذ كان البانتومايم في مطلع القرن التاسع عشر عملاً يؤدي من خلال إشارات اليدين وتعابير الوجه وغياب الجسد خلف ملابس فضفاضة ، أي بالاعتماد على الأطراف ، بينما يكون الجذع مشدوداً من غير توظيف مرن " (2) .

حددت هذه الدراسة طريقة التعبير ، ومن ثم طريقة تصميم الحركة ، من خلال تحديد مواقعها في الجسم ، وبذلك تستمد الإيماءة اسمها وصفقتها من المنطقة التي تنطلق منها ، " وعموماً فإن كل هذه المناطق تتأثر بثلاثة عوامل : الفضاء المحيط ، وجسم الممثل ، وأخيراً الدافع الداخلي المحرك لجميع الأحاسيس " (3) .

أن مفتاح الحداثة في التمثيل الصامت ، يكمن في بحثها عن إمكانية التعبير عن النفس وبثها من الداخل إلى الخارج ، وهو ما يمكن عده نسقاً تعبيرياً مهيماً ، يعتبر نوعاً من التجسيد الخارجي لحقيقة الداخل ، يستند على العلاقة بين تعبير الجسد عما بداخل النفس وبين الخصائص الشكلية للتمثيل الصامت الذي يعتمد الجسد لأداء تلك المهمة ، مع إن هذا الفن لا يعتمد أسلوباً محدداً للتعبير ، بل على الطاقة الكامنة داخل الشكل الأدائي للإيماءة ، لتصبح خصائص فنية لهذا الفن وبطبيعة الإيماءة بشكل خاص ، فالجسد والإيماءة والفكر لا يمكن الفصل بينهما لأن منبعهما واحد وهو الروح التي يعبران عنها ، كما سبق وأشار (سبينوزا 1632-1677) إلى عدم وجود تمايز بين النفس والجسد ، بل إنهما صفتان لجوهر واحد ، وهو الإنسان ، وبذلك يكون التعرف على قدرة الجسد هو في الوقت ذاته تعرف لقدرات النفس (4) ، وبذلك لا تصبح الإيماءة وسيلة تؤدي إلى غاية ما ، بل تصبح في حد ذاتها موضوع العرض الصامت . مما أدى إلى التركيز على الجسد وإعطائه مجالاً من الدراسة والتمرين ليصبح حراً ، على اعتبار أن حرية الجسد تنبع من حرية الفكر ، كما وجد فيه الفكر الإسلامي مرآة لسلامة العقل ، وفي علم النفس مرآة لصحة النفس .

اجتاحت أوروبا بعد ذلك موجة عارمة من الاهتمام البالغ بالرياضة البدنية كتعويض وترميم عن الإنهاك البدني الناتج عن العمل في المصانع ، وبالتالي ازدياد الوعي بأهمية الجسد كوسيلة اتصالية جمالية ، انتشرت حتى في فنون أخرى سعت إلى تعريته لأجل البحث عن أماكن للتعبير جديدة . فعلى سبيل المثال ، اهتم (إتيان ديكر) ومساعدته (ليان كوبون) بالشكل الفني البدني للتمثيل الصامت في فرنسا ، إذ توصلوا إلى نظريات ساهمت في دعم تيار التمثيل الصامت الحديث وبلورته بشكل أصبح علماً له أبعاد محددة ، وادخلا التكنيك الأوروباتيكي ، سبقها مدرسة جديدة في مفهوم التمثيل الصامت لـ (جاك كوبو 1879-1949) ، إذ احتل الابتكار الإيمائي الصامت دوراً في خطته التعليمية ، في مواضيع اعتمدت الأسطورة والخيال والواقعية ، ويجد (ديكر) أن الرقص والرياضة البدنية تقوم على المبادئ نفسها التي تقوم عليها الإيماءة في التبسيط والانتقاء والتنظيم (5) .

استعان (كوبو) بالتمثيل الصامت كمادة تمهيدية لإعداد الممثل ، إلا أن (جان داستا) وزوجته ، تمكنا من إعطاء صيغة جديدة لمفهوم التمثيل الصامت ، تستند في بنائها على الابتكار الحر ، ومن ثم إخضاع العمل إلى التعديل والإنضاج ، ووفقاً لهذه الطريقة ، أسس (جاك لوكوك) مدرسة جديدة للتمثيل الصامت في باريس (6) .

(1) ينظر : ليههارت ، توماس : فن الماييم والبانتومايم ، ت : بيومي قنديل ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2005) ، ص 16 - 17 .

(2) المصدر نفسه ، ص 13 .

(3) جواد ، عبد الله : مصدر سابق ، ص 20 .

(4) ينظر : الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مصدر سابق ، ص 29 ، 137 .

(5) ينظر : ليههارت ، توماس : مصدر سابق ، ص 18 - 19 .

(6) ينظر : جواد ، عبد الله : مصدر سابق ، ص 20 .

بدأ منطق القص واللصق (الكولاج) يتبلور في اسلوب المدارس الحديثة في التمثيل الصامت ، محورها الممثل المبدع والمجدد في التعبير والأداء الحركي ، وهي آلية اتبعها أغلب المخرجين المسرحيين المعاصرين في القرن العشرين .

إنّ اندماج اسلوب التكنولوجيا الاكروباتيكي لـ (ديكرو) والابتكار الحر لـ (داستا) ، أظهر اسلوباً جديداً يتصف بالمرونة والتجديد ، أي أن جميع العناصر الأساسية التي تطور من خلالها التمثيل الصامت في فرنسا ، تأتي من خلال عمل الممثل وقدرته الابتكارية في التعبير والحركة ، ومن ثم إعطاء التصميم الحركي مرونة أكثر للتجديد (1) .

اعتمد المصمم الحديث للحركة الإيمائية الصامتة على ارتجالات الممثل وقدرته الجسدية والحذف والنقاش ، أي كان المصمم بدرجة معينة منظم وموجه لحركة الممثل أو منظم للعملية المسرحية الصامتة .

تخرج (اتيان ديكرو) من مؤسسة (كوبو) المسرحية ، التي كوّنت التمارين الأساسية التطبيقية لفن التمثيل الصامت ، كما يُعدّ (ديكرو) المؤسس النظري والمعلم التربوي لهذا الفن (2) . كما اهتم بالحركة الدراماتيكية والتمثيل الصامت ، دون الاهتمام بالحكاية الدرامية ، وقام ببحوث أوصلته إلى تقنية حديثة في الماييم الجسدي والصوتي معاً ، إذ كان يدرس ويؤلف ويتمرن ويخلق إيهامات على وفقها مع ملاحظة أنه لم يكن منظراً ومصمماً حركياً يمتلك القدرة على أن يكون ممثلاً بارعاً ، بل يعرض في أعماله التقنية فقط ، إذ " تقدم كل حركة بمعزل عن الحركة الأخرى ، وكل فعل لوحده ، وحيث يكون متمكناً من الحركة الفيزيائية وكمال كل إيماءة " (3) ، في عروض يغيب فيها السرد الدرامي ، وتقدم للخاصة في غرف صغيرة يتم عرضها مراراً لسنوات ، ويرى أن الصوت والإيماءة لا يمكن الفصل بينهما لأن منبعهما واحد وهو الجسد ، وهذا بعد أن حرم استخدام الكلمة في تدريباته التي أوصلته لاكتشف الماييم الصوتي . وحقق (جان لوي بارو) أحد تلامذة (ديكرو) حلمه في أداء تمثيلي جيد ، يقدم في أعماله القصة من خلال التمثيل الصامت .

أما (مارسيل مارسو) فقد ولد في فرنسا عام (1923) ، وهو أشهر محدث وممثل إيمائي صامت في العصر الحديث ، درس في مدرسة (شارل دولين) للفن الدرامي ، وتتلّمذ على يد (ديكرو) . بدأ نشاطه الإيمائي عام (1947) ، ويعد مطوراً لهذا الفن ومجدداً له نظراً لامتلاكه القدرة الجسدية والتعبير والخيال الواسع والابتكار الإيمائي ، وأصبح أدائه اسلوباً في حد ذاته ، يتبلور من خلال الخبرة الفنية والتجربة الحياتية ، كما يعد ناقداً بفضل محاولته العودة بهذا الفن إلى جذوره الحقيقية ، إذ كان فناً شعبياً يتخذ من الحياة مواضيع له ، فن الممثل الواحد (4) .

أسند فنه بوسائل أخرى من التعبير كالرقص ، وأسس عام (1949) فرقة (مارسيل مارسو للتمثيل الصامت) الخاص به ، وهي من الفرق الوحيدة في هذا التخصص في ذلك الوقت . كما استطاع أن يحقق لفنه نوعاً من التقارب مع الرقص الاسباني ذي الأصل الشرقي وذلك لارتباطه بحالة التوازن ليشكل وضعاً من التصادم والانطلاق إلى السماء كالرقص الأكاديمي (الباليه) . فيما بعد ، أدخل في منهاج فرقته وتدريباتها مادة الرقص الكلاسيكي والحديث ، ودروس الاكروباتيك والمبارزة والفن الدرامي الصامت (البانتومايم والماييم) (5) .

(1) ينظر : جواد ، عبد الله : مصدر سابق ، ص 20 .

(2) ينظر : عبد الفتاح ، محمد هناء : مسرح البانتومايم – الصمت يتكلم والكلمات تختفي ، (مجلة الكويت ، العدد 90 ، السنة التاسعة ، فبراير ، الكويت ، 1990) ، ص 82 .

(3) شيبيرد ، ريجموند : التمثيل الصامت ، ثلاثون درساً في التعبير الصامت ، مصدر سابق ، ص 17 .

(4) ينظر : عبد الفتاح ، محمد هناء : مصدر سابق ، ص 82 .

(5) ينظر : عباس ، علي مزاحم : فن التمثيل الصامت (الماييم) في العراق ، (دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 2004) ، ص 21 .

من خلال تجارب (مارسيل) ومؤسسته ، أصبح هذا الفن مسرحاً للممثل الواحد مسرحاً يعرض التجربة الإنسانية في حالة اغتراب وعزلة ، كما يعكس واقعاً مادياً متأزماً ، يعدّ الصمت فيه انعكاساً للصحب ، إذ قُمتُ ذلك بأسلوبين: أما كوميدياً أو مأساوياً . لأنه يرى في البانتومايم " فن درامي لأنه اجتماعي أولاً قبل كل شيء فن يحدد مكان الإنسان من أمثاله في المجتمع . وغالباً ما يعبر عن نفسه بالهزاء . إما أن يكون هذا الفن كوميدياً وإما أن يكون مأساوياً . وهو يعبر عن نفسه لا بالجسد فحسب بل بالوجه أيضاً " (1) ، إنه فن التعبير عن المشاعر بالسلوك لا التعويض عن الكلمات بالإيماءات . ويضيف أنّ التمثيل الصامت يعطي للإيماءة حالة شعرية ذات شكل مجرد تميزها عن غيرها من الإيماءات الاعتيادية ، وذلك من خلال تزاوج (الشكل والمضمون) ليعطي المعنى الاجتماعي للإيماءة ، وبالتالي سلب الإيماءة عاديته الشكلية ، وعادية التلقي من خلال التأويل الدلالي المقرب لها (2) .

في بولندا أسس (توماستفسكي) عام (1954) فرقة (فروتسلاف للمسرح الإيمائي البولندي) ، وجميع أفرادها من فناني رقص الباليه والأداء الصوتي والموسيقى والحركي ، إذ وضع للفرقة برنامج صارم في التدريب يشتمل الدراسة النظرية والرياضة وتكنيك البانتومايم وفلسفته والرقص القومي والشعبي والشرقي وتقاليد مسرح الكابوكي الصامت ودراسة الحضارة الإنسانية القديمة (3) . كما اختار (توماستفسكي) المصمم الحركي والممثل وراقص الباليه مواضيع الفرقة بنفسه ، إلى جانب تصميم المشاهد ، ورسم تفاصيل الحركة الإيماءة والإشارة ، ووضع الموسيقى المصاحبة للعمل الصامت (4) .

إن ما يميز التطبيقات الحداثيّة للمصمم والمنظر الفرنسي (جاك لوكوك) هو في اتجاه تقنية الأداء من المؤثر الخارجي إلى دواخل الممثل ، وذلك عبر العناصر المعطيات في العرض أو التمرين ، كالقناع (السليبي ، والحيادي) الذي حدده (لوك) ، الأول يحمل تعبيراً محدداً يمكن له أن يحفز النشاط الذهني والنفسي للممثل ، لتظهر بشكل ردود فعل إيمائية (إسقاطات ذاتية) منظمة تجاه ذلك المحفز الخارجي ، فهذا القناع يكون محدداً وموجهاً للتعبير الإيمائي لدى الممثل في البحث عن سايكولوجية الشخصية ، من مميزاته أنه يشرك الجسد كله - عدا الوجه - والإحساس بكم كبير من التعبير الإيمائي وتخلق التوافق ما بين المحفز الخارجي والدواخل الذاتية للشخصية أو المؤدي ، أما الثاني فلا يحمل تعبيراً ما ، فالمتدرب أو المؤدي الذي يرتدي ذلك القناع يتحرر من الماضي ، ومن المعارف السابقة ليبدأ باكتشاف عالم جديد ، إذ يرغمه القناع المحايد على أن يعبر ويفكر بجسده (5) . بينما تتجه تطبيقات الأداء لدى (إتيان ديكر) من الداخل إلى الخارج ، أي أن الإيماءة تكون انعكاس لحالة داخلية نفسية ، وتصبح وسيلة لاكتشاف الصور الداخلية للشخصية أو المؤدي ، من مميزاتها أنها تخلق التوافق ما بين الإيماءة مع الفكرة المتبناة في العرض (أي بين السلوك الإنساني مع المضمون الذي يعبر عنه) (6) .

يشير (لوكوك) أن التصوير الإيمائي لسينوغرافيا العرض يتم من خلال إيماءة الجسد لتصوير المحيط البيئي للحدث المسرحي ، وأن هناك طريقتين لاستخدام جسد الممثل ، الأولى لتؤدي دور الباب مثلاً ، بينما يقوم الممثل آخر بفتحه وغلقه ، والثاني هي أن يقوم الممثل برسم صورة افتراضية للمنزل في الفضاء : السقف ، والجدران ، والنوافذ ، حتى يتخذ شكلاً بالنسبة للمشاهد ويتسنى للشخصيات الدخول والخروج (7) .

(1) أصلان ، أوديت : فن المسرح ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 559 .

(2) ينظر : بافيز ، باترس : لغات خشبة المسرح ، مصدر سابق ، ص 71 .

(3) ينظر : بدر ، محمود إسماعيل : مصدر سابق ، ص 3 .

(4) ينظر : بدر ، محمود إسماعيل : مصدر سابق ، ص 3 .

(5) ينظر : لوكوك ، جاك : المنظومة الشاعرية لجسد الممثل ، مصدر سابق ، ص 102 - 105 .

(6) ينظر : الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مصدر سابق ، ص 143 - 144 .

(7) ينظر : لوكوك ، جاك : المنظومة الشاعرية لجسد الممثل ، مصدر سابق ، ص 174 - 175 .

الصورة الإيمائية ، هي أشبه بلغة السينما ، إذ يستطيع الممثل الإيحاء بالإيماءة لبيان الصورة المسرحية من خلال التمثيل الصامت لرسم : الدخان ، والظلام ، والصلال .. فتجسيد الجبل مثلاً ، يتطلب فيها استخدام الأيدي ثم الجسد كله ، سواء لجسد واحد أو عدة أجساد والتي يسميها (لوكوك) بالرواية الإيمائية (أو السرد الإيمائي) (1) .

أما في اتجاهات ما بعد الحداثة ، كانت أساليب الأداء التمثيلي الصامت خلطة انتقائية وتوسيعاً لنطاق الانجازات الحداثية ، إذ تدمج فيه العناصر الفنية المتباينة وتحطم الفوارق بين الأجناس لبناء عمل فني هجين لا يملك هوية محددة ، إذ يلجأ الفنان لأجل توصيل أفكاره ، بشكل أكثر فاعلية ، إلى استخدام مختلف الأساليب الفنية المتاحة حتى المتنافرة منها لتشكيل كلاً متجانساً : الرقص ، الغناء ، الحوار ، السيرك ، الأكروباتيك ، العرائس ، السينما ، واستخدام الأقنعة ، إضافة إلى الارتجال الأدائي ، والسعي المتواصل لتقطيع أواصر الأداء للحيلولة دون تحقق المعنى الكامل والواضح في العمل ... الخ ، إذ كانت هذه التجديدات محاولة لإعطاء التمثيل الصامت أشكالاً جديدة متطورة ، ورغبة في استمراره مع التطور الحاصل على المستوى الفني والحياتي والفكري ، وبالخصوص بزوغ مفهوم العولمة الذي يسمح بطريقة ديمقراطية التطبيق مع شتى أنواع التقنيات والأجناس والأساليب بشكل فني فريد ، إذ تضمن أعمالهم بعداً سياسياً وقرأً من الاستهانة بالأعراف والعادات الفنية والاجتماعية ، من روادها المخرج الأمريكي (آر. جي ديفير) الذي عمل في فرقة (سان فرانسيسكو للمايم) ، و (دانييل شتاين) تلميذ (ديكر) ، من أهم أعماله الصامتة : (ساعة الحائط - 1978) أستخدم فيها صراع الأقنعة والكراسي ، و (مشاهد حية - 1981) ، وتميزت أعماله بالدقة والتصميم الجيد في التجريد الأدائي ، وكذلك بالدلالة النفسية للإيماءة المقدمة من قبل المؤدي (شتاين) ، ينظر إلى أعماله إنها كانت تتويجاً لانجازات الآخرين ، ويمثل اتجاهًا جديداً في التمثيل الصامت (2) .

في بنية العرض الصامت ، يكون الجسد فيه بؤرة الصورة ، والحكاية الدرامية ، والعلامة البشرية الوحيدة في العرض ، إذ يُبنى على إيماءات تلعب الدلالة فيه الدور الأهم على حساب بقية العناصر الأخرى في عرض تغيب فيه الكلمات ، إلى جانب تواجد مجموعة قليلة من الإكسسوارات ، ويرافقه بشكل دائم إيقاعاً موسيقياً ، وحرية الأداء فيه تأتي من حرية الاختيار والتفكير .

وفي الختام ، يود الباحث إيضاح أهم الفروقات البنائية بين نمطي (البانتومايم) و (المايم) الحديثين ، وكما يلي :

البانتومايم	المايم
1. ممثل إيمائي أبيض الوجه أو قناع (عادة) ، الأداء فيه له شروط وتقاليد (أعراف) ، تستخدم إيماءات الأيدي بشكل مميز مع وضعيات الجسد .	- ممثل إيمائي بلا ماكياج أو بلا قناع ، الأداء فيه على نوعين : تجريد عالي (المايم الجسدي) ، وإيمائي قريب إلى الأداء التمثيلي الواقعي (المايم الموضوعي) .
2. تفاعلي الأصوات والألفاظ بشكل تام مع السماح باستخدام بعض القطع الديكورية أو الإكسسوارات .	- في المايم الموضوعي ، تستخدم الألفاظ إلى جانب استخدام المجاز الحركي ، وعدم السماح باستخدام قطع ديكورية أو أكسسوارية

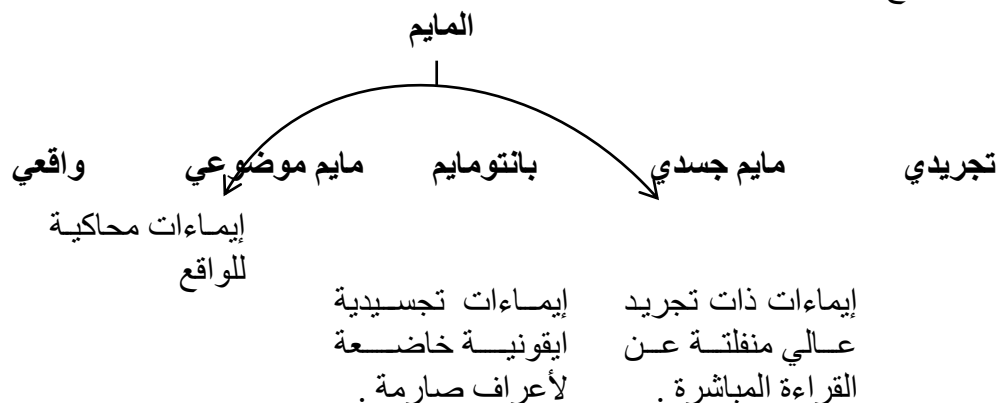
(1) ينظر : المصدر نفسه ، ص 3 .

(2) ينظر : لبيهارت ، توماس : مصدر سابق ، ص 145 - 167 .

بتاتاً في الماييم الجسدي .	
3. تمثيل صامت بشكل تام ، ويطلق عليه قديماً (1706) بالعرض الأخرس .	- يصاحب مؤدي الماييم الموضوعي أحياناً ممثل آخر يتكلم بالنيابة عنه .
4. لا ينطقون بألسنتهم لفظاً واحداً ، ولكن نادراً ما كانت تخلو من الكلام أو الأغاني أو الموسيقى الصادرة عن الآلات .	- استخدام الراوي في الماييم الموضوعي ، والأصوات من أطراف الجسم بآخر أو النقر على أرضية المسرح في الماييم الجسدي . وتعد الأصوات الفريدة في العرض نوعاً من (الماييم الصوتي) ، والذي من رواده (كوبو) و (ديكر) .
5. لغة تجسدية ، تتنوع الإيماءة فيه بين التجريد النسبي والمحاكاة التصويرية التي تصل إلى درجة الأيقنة أحياناً .	- الماييم الجسدي لغته تجريدية تنزع نحو الشكل التجريدي ، والإيماءة فيه تتسم بالتجريد العالي تتراوح بين الاعتبارية والعرفية (الإحالية) ، بينما الماييم الموضوعي أقل تجريدية وأقرب إلى الأداء التمثيلي الواقعي .
6. دلالة الإيماءة تتسم بالمرونة والوضوح والانفتاح القرائي (الحسي والوجداني والعقلي والحدسي) .	- دلالة الإيماءة في الماييم الجسدي تتسم بالعتمة وعدم الوضوح وتسمح بانفتاح تأويلي حدسي عالي ، وتكاد تكون دلالتها بيضاء (يكون نص العرض فيه مفتوحاً) .

البانتومايم	المايم
7. قواعده إما كوميدية أو مأساوية أو هزلية .	- في الماييم الجسدي ، يصور الممثل مصنعاً أو شجرة أو ماءً أو ريحاً أو ناراً ، يولد رموز الحياة ، فالأداء أكثر حرية . بينما في الماييم الموضوعي ، يصور شخصيات واقعية .
8. أقرب إلى المجتمع ، فن يحدد مكان الإنسان مع أمثاله في المجتمع (أكثر شعبية) .	- الماييم الجسدي لغته أحياناً مجهولة عن الجمهور ، ولغة الأداء أكثر تجريدية (أقل شعبية أو نخبوية) . بينما في الماييم الموضوعي ، لغته شعبية .

ويمكن للباحث وضع المخطط التوضيحي التالي ، يبين فيه صلة العلاقة لحركة الإيماءة بين أنواع الأداء الصامت .



الفصل الثاني

المبحث الثامن

الشكل الجمالي والمضمون الدلالي لبنية الإيمان

بدأت بوادر الاهتمام بلغة الجسد بالظهور تزامناً مع ظهور الأنا والآخر على سطح الوعي بأشكاله البسيطة . لذا يمكن القول بأن هذه اللغة موعلة في القدم مرتبطة بالتصورات الاجتماعية للجسد بوصفها بناءً رمزياً وليس حقيقية في ذاتها ، فهي ناتجة عن بناء اجتماعي وثقافي ، وعليه فالنظرة إلى الجسد ومحمولاته الأدائية (الدلالية) تتحول بتحول طبيعة المجتمع وثقافته ، ففي المجتمعات المتجانسة والتي لا يمكن تمييز (الفرد / الجسد) فيه ، يكون الجسد ممتزجاً مع الكون وعنصراً مشاركاً فيه . بينما في البنى الاجتماعية الفردية التي ترى في الجسد سوراً للشخصية - كمجتمع عصر النهضة الذي انبثقت فيه الفكر الفردي - يكون البشر فيه منفصلين عن بعضهم والجسد منقطعاً عن الكون والمجتمع وعن نفسه (الانغلاق على الذات) (1) .

وقد توسعت دراسة لغة الجسد على أيدي علماء النفس والاجتماع في خمسينيات القرن التاسع عشر ، فيما بدت لغة (جمالية ، معرفية ، تواصلية) مستقلة بذاتها في القرن العشرين . فقد أشار (تشارلس دارون) في كتابه (تعبيرية الجسد عند الإنسان والحيوان) عام (1872) إلى أن البشرية تعبر عن بعض انفعالاتها تعبيراً أدائياً شبيهاً بتلك التعابير التي تستخدمها القردة . وقد كانت هذه الطروحات مدخلاً لدراسة علم السلوك الإيماني (2) .

يمكن للباحث القول بأن البنى الإيمانية هي الأقدر تعبيراً عن مشاعرنا وانفعالاتنا العميقة الدلالة والتي تعجز اللغة اللفظية عن التعبير عنها نظراً لشدة الانفعال المصاحب لإرسالها . كإيماءات الحب المؤداة عن طريق العيون . إنها باختصار تُشكل إطاراً للفكر المعرفي والجمالي الحديث ، إذ أن كل إيماءة هي دلالة عن الحالة التي تكشف عن وعينا والتي تتغير على الدوام (3) . وإذا ما نظرنا إلى مشاعرنا وأفكارنا نجدها بحاجة إلى ما يعادلها من الأداء للتواصل والتوازن ، وبذلك نكون أمام ثنائية متضادة معبرة ، ثنائية (الشكل والمضمون) ، إنها شبيهة بعملية رسم الأفكار بالكلمات ، إذ تجسد المشاعر والتعابير بالإيماءات ، كما أنه لا توجد حالة عاطفية أو وجدانية إلا ونجد لها تعبيراً جسدياً من القلق إلى إشباع الرغبة إلى الإحساس بالذنب إلى الكبت ... الخ ، فكل إيماءة من الإيماءات لها دلالة محددة ، حتى العفوية منها لا يمكن أن تكون مفرغة المعنى . إنها لغة تحل محل الكلمات لتعبر عن عالم دلالي بكامله (4) .

وقد سبق وأشرنا إلى هذا الموضوع في المبحث النفسي في نظرية علاقة الإيماءة بالموضوع لـ (مارجريت مالر) ، والتي تبين علاقة السلوك الإنساني (الإيماءة) بالانطباعات الأولية الموروثة والمكتسبة ، وذلك من خلال توظيفها أو إسقاطها في الموضوعات التالية .

(1) ينظر : بروتون ، دافيد لو : أنثروبولوجيا الجسد والحدث ، ت : محمد عرب ، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1993) ، 20-21 .

(2) ينظر : أبو شنب ، رنا : لغة الجسد ، مصدر سابق ، ص 12 .

(3) ينظر : ميسنجر ، جوزيف : المعاني الخفية لحركات الجسد ، مصدر سابق ، ص 7 .

(4) ينظر : ميسنجر ، جوزيف : مصدر سابق ، ص 7 .

تتطلب قدرة التعبير تشكل ما يعبر عن المضمون ، لذا تعد علاقة تشكل الإيماءة بمضمونها علاقة تفاعلية على الدوام . نظراً لما لكل منهما من أهمية استثنائية وخصوصية متفردة من خلال إحاطتها بحديثيات الخطاب الجمالي . لذا يبقى الفصل بينهما مهمة صعبة ، فعن طريق الشكل الدلالي الأدائي يصبح للمضمون المُعبر حقيقة قائمة بإنشائها انطلاقاً من هدف ما بعينه في إنتاج الخطاب (العرض المسرحي الصامت) أو رغبة مشاهدته ، فالحوار مع العرض لا يقام إلا من خلال هذه الثنائية وعلى أساسها . فالشكل يضبط إدراك المشاهد ويوجه انتباهه في اتجاه محدد بحيث يصبح العمل المسرحي واضحاً ومفهوماً لديه ، كما ينظم عناصر العمل المسرحي بكلية ويبرز قيمة الأداء الجسدي ويطلق مهاراته التعبيرية ويزيد من حدة أثرها على المشاهد⁽¹⁾ ، (جشتالتية العرض المسرحي الصامت) . كما أنه الإطار الذي يحدد المعنى ويحتويه ، والمضمون هو المعنى الصادر عن رؤية مميزة للموضوع من حيث الاستيعاب والطرح ، يتضمن فكرة يتم التعبير عنها بأشكال أدائية مدركة أحياناً في الغالب ، تستند هذه الفكرة أساساً إلى محيط أوسع ، هو الموضوع الذي قد يكون موحداً لدى عدة مخرجين أو اتجاهات فنية إلا أن الفكرة التي يتم بها الإشارة إلى الموضوع يجب أن تكون مختلفة⁽²⁾ . فالموضوع الوجودي يسود أغلب العروض المسرحية الصامتة إلا أن الفكرة التي يتم التعبير عن هذا الموضوع متباينة مع تباين المخرجين ورؤاهم . ولا يتم ذلك إلا من خلال معرفة دقيقة بالمعنى المراد إيصاله ، وبالاستناد إلى آلية محبوكة في تجسيد أبعاد العرض المسرحي وطروحاته . حتى يمكن للموضوع أن يعبر عن الرؤية الموحدة والشمولية ، بمعنى أن يقيم فعلاً انعكاسياً للموضوع المراد إثباته ، إذ يجب أن يكون التوافق والانسجام بين المرسل والمرسل إليه ضمن فضاء العرض المسرحي مفعلاً بحيث تُحدث بنية الإيماءة أثراً دلالياً يحرك مشاعر المشاهد وعلى نحو انعكاسي ، إذ ينطلق الأثر من الإيماءة المؤداة إلى المشاهد . لذا فالإيماءة المعبرة دلالية (معرفياً ، جمالياً ، نفسياً ، .. الخ) ، ما هي إلا ترجمة حقيقية لما يدور في ذهن ويحرك الانفعال⁽³⁾ .

لذا يمكن القول بأن بنية الإيماءة في التمثيل الصامت ما هي إلا قالب أو شكل الخطاب الذي يحتوي المضمون ويحمله . فمفتاح قراءة الإيماءة يتأتى من خلال شكل الإيماءة وطبيعة الأعراف المتبعة في العرض الإيمائي الصامت . وهذا المفتاح يحدد المسافة بين الإيماءات العادية عن الإيماءات الدلالية ، ويظهر ذلك على شكل فجوة محسوسة ، تصوغ رؤية جديدة للإيماءة ، كتجسيد رائد فضاء وهو يتحرك في انعدام وزن على خشبة المسرح ، إذ يولد ذلك استمتاع وفهم من قبل المشاهد ، وأن الاعتقاد على ذلك يحولها إلى أعراف ، وإن أدنى خطأ أدائي سيؤدي إلى انهيار المفتاح الشكلي للإيماءة ويضيع معه التتابع ومنطقية السرد الإيمائي مع نصه الدرامي ، ولن يصبح النص والخطاب شيئاً واحداً⁽⁴⁾ .

تقام العلاقة الثنائية من خلال إمكانياتها في التنامي والتطور ، فالموضوع أساس التطور ، والشكل نمط وجود شيء ما من الأشياء ، بمعنى أن المضمون ما هو إلا انعكاس للتطور والانفتاح في الرؤى والإبداع والذي ينعكس بالتالي على الشكل ذاته . ومن خلال إتقان الشكل الأدائي المناسب لكل مضمون تنشأ وحدة تركيبية تجمع أطراف المعنى الذي يبرز أبعاد المضمون ، ومن دون هذه الوحدة لا يمكن أن تتضح الفكرة وينضج المضمون . لذا فإن المضمون يعتمد أساساً على الأداء الشكلي المتن الذي يحدد تتابع بث المضمون وتطوره النهائي . من هنا تصبح بنية الإيماءة الدلالية قائمة على محورين أساسيين هما : عرض مضمونها الذي يحمل في طياته الجوانب الفكرية للموضوع والأفكار الأساس فيه ، وهو ما يجعل من أبعادها

(1) ينظر : ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني ، دراسة جمالي وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، (مطبعة جامعة عين شمس ، مصر ، 1974) ، ص 353 .

(2) ينظر : مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص 45 .

(3) ينظر : ميسنجر ، جوزيف : المعاني الخفية لحركات الجسد ، مصدر سابق ، ص 16 .

(4) ينظر : بافيز ، باترس : لغات خشبة المسرح ومقالات في سيمولوجيا المسرح ، مصدر سابق ، ص 68 .

الدلالية واضحة ومحددة دون تشتيت ، والآخر هو الشكل الذي يمثل الوعاء الذي يحتوي المضمون بكل أبعاده ويدل عليه (1) .

من هذا المنطلق يمكن للباحث القول بأن الدلالات المعرفية والجمالية لا تتضح ولا تأخذ معناها كبنية دلالية عند المشاهد إلا من خلال الشكل الأدائي المتقن والمعبر أدق تعبيراً . والذي يلتحم مع البنية المجتمعية الأوسع التي تنتمي إليها . وبالتالي فإن تحول الشكل وثبات المضمون أو العكس ما هو إلا تحول (ثقافي / عرفي) بالأساس . بمعنى آخر أن دلالة شكل ومضمون بنية الإيماء ليست واحدة عند كل الثقافات والشعوب . وقد سبق للباحث التأكيد على ذلك في المبحث المفاهيمي للبحث ، بل قد يكون الشكل واحد إلا أن المضمون متغير والعكس صحيح . وهذا لا يعني ضمور الدلالة بقدر تحولها فهي تبقى دلالة (معرفية / جمالية) ضمن السياق المجتمعي الذي نشأت وتداولت فيه . وكمثال على ذلك يورد الباحث بعض الأمثلة التي توضح علاقة (الشكل بالمضمون) التي توتر بنية الإيماء وتفصح عن مدى قدرتها على حمل دلالة معينة وفقاً لقصد إنشائها أساساً، وكما موضح في الجدول الآتي:

ت	إيماءة الجسد	شكلها	مضمونها	دلالته
1	إيماءات التواصل أ. الحب	القبلة تؤدي بإطباق الشفتين ومدها إلى الأمام .	تعطف ومشاعر جميلة إزاء الآخر ، إحداث توازن بين مشاعره ومشاعر الآخر .	اجتماعية السياق ، (معرفية / جمالية / نفسية) داخل العرض .
	ب. المجابهة	1. شبك الأصابع على شكل قبضة.	فرض الذات للسيطرة والدفاع والهجوم .	دلالة نفسية داخل وخارج العرض إلى جانب احتمالات دلالة جمالية فضلاً عن شكلها الأدائي أو حذف جزء منه .
		2. حك الوجه بالأصبع الأوسط	البحث عن طريقة حاسمة للرد .	دلالة نفسية خارج العرض (معرفية / جمالية) داخل العرض
	ج . الرفض	1. زم الفم أثناء الحديث . 2. شبك أصابع اليد شبكاً محكماً وترك الإبهامين يشكلا ضلعي مثلث .	انزعاج وكبح ورفض لما يقال . إقامة حاجز دفاعي بين رأي المتحدث والسامع	دلالة نفسية (معرفية) داخل وخارج العرض . دلالة (نفسية ، معرفية) خارج العرض و (جمالية) داخل العرض .
ت	إيماءة الجسد	شكلها	مضمونها	دلالته
2.	إيماءات التعبير عن المشاعر الصادقة أ. الصداقة	غمرة العينين .	للتعبير عن حدة العاطفة والاهتمام بالآخر .	دلالة (معرفية / جمالية) نفسية في كلا السياقين .
	ب. الصدق	بسط كف اليد أثناء الحديث والنظر إلى الآخر .	إفراغ ما في القلب على اللسان في دلالة على الصراحة المطلقة وعدم	دلالة (معرفية / جمالية / تداولية / نفسية / تواصلية) في كلا السياقين .

(1) ينظر : عيد ، كمال : جماليات الفنون ، (الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980) ، ص 24 .

		وجود شيء يمكن إخفاءه .	
	ج. العنفوان	شد قبضة اليد بقوة.	إيقاظ الروح النضالية قبل المواجهة .
3.	الإيماءات المعبرة عن صور الذات أ. المداعبة	مداعبة الوجه أو حكه باليد .	المداعبة جزءاً من المحبة .
	ب. عدم الثقة بالنفس	إخفاء الفم وراء اليد	عدم الثقة بالنفس .
	ج. المصافحة	استعمال اليد اليسرى .	قلة تقدير للذات والآخر
	د. الطموح	بسط الذراعين على المقاعد بوضعية جناحي طائر يطير .	الحاجة إلى توسيع المجال المجتمعي وازدياد الحاجة الوصلية .

ت	إيماءة الجسد	شكلها	مضمونها	دلالاتها
4	إيماءات الانزعاج أ. الإحراج	مسح الجبين باليد .	الذات في وضع مضطرب .	دلالة (معرفية / جمالية / نفسية غير اتزان) في كلا السياقين .
	ب. الهرب من الآخر	وضع اليدين فوق العينين .	عدم الرغبة في رؤية أحد أو شيء ما .	دلالة (معرفية / جمالية / نفسية) في كلا السياقين
	ج. الغضب	خفض الحاجب .	يدل على الغضب والاستغراب .	دلالة (معرفية / جمالية / نفسية غير اتزان) في كلا السياقين .

ويضيف الباحث إلى التشكل الجمالي لبنية الإيماءة وهو الإيقاع الحركي لها ، والذي يوضح القدرات التعبيرية الدلالية للإيماءة ، وكما مبين في الجدول الآتي :

الإحساس الإيمائي	قوة الحركة	معدل السرعة	تغير معدل الأداء	الإيقاع
حنان	خفيف	بطيء	ثابت يعلو قليلاً	منتظم
غضب	عالي	عالي	سريع	غير منتظم
الضجر	من معتدل إلى خفيف	بطيء	رتيب أو هابط تدريجياً	غير منتظم
الابتهاج	عالي معتدل	سريع معتدل	صاعد وهابط صاعد على العموم	منتظم
ترقب	عالي منوع	سريع	صاعد وهابط	غير منتظم

(مضطرب)	صاعد على العموم	(بين الخفيف والعالي)	
---------	-----------------	----------------------	--

مؤشرات الإطار النظري

1. الإيماءة لغة بنائية على المستوى المفاهيمي ، بمعنى أنها تخلق صوراً ومعاني وتروي مواضيع وأفكاراً دون الاستناد إلى اللغة اللفظية أو الطريقة الواصفة التقليدية في خلق المعان ، إذ يمكن للإيماءة واحدة أن تنقل قراراً كاملاً (كالقبول ، الرفض ، الترحيب ... الخ) دون الدخول في مناقشات أو شروحات مستفيضة . لذا فهي بنية (لغوية / تواصلية) ذات كيان مستقل بذاته .
2. الإيماءة بنية أدائية دالة وفي إمكانيتها الدلالية هذه تختلف عن الشغل الصامت الذي يحتاج إلى مكملات مادية حتى يكمل المدلول ، في حين أن الإيماءة تمتلك مكملاتها الدلالية من خلال علاقتها بما تود قوله ، بمعنى آخر من خلال ارتباطها بالزمن الذي تشير إليه ، والموضوع الذي تعبر عنه ، والفكرة التي تطرحها والقدرة الأدائية التي تثبت فيها ، ولا يمكن أن تكون للإيماءة أية قدرة دلالية دون هذه العلاقة مع هذه المقولات ودون أن تكون علاقة بين (الدال والمدلول) المرتبطان ببعضهما ارتباطاً اعتباطياً ، مجتمعياً ، انتظامياً .
3. لأجل أن تؤدي الإيماءة الغرض المرجو منها ، يجب أن توظف توظيفاً خاصاً لتثير الإحساس بالموضوعات كما يفترض أن تعاش أو تدرك ، وليس كما هي معاشة بالواقع ، وذلك من خلال اللعب المرن بتشكيلها الأدائي مع الاحتفاظ بحدة التعبير . وملاحظة أن بنية الإيماءة داخل العرض تختلف عنها في الواقع المعاش مع الإبقاء على الوجود الذهني لها داخل وعي المشاهد والذي يساعده على قراءتها عندما تتحول إلى وجود (مادي / جمالي) أو (معرفي / جمالي) .
4. اتسمت بنية الإيماءة بسمات أساسية ثلاث على المستوى المفاهيمي والأدائي لها ، هي : دلالية الشكل ، احتكامها إلى سياق العرض ، خصوصية الوعي ونوعيته (سواء في الإرسال أم القراءة) .
5. على المستوى المفاهيمي ، امتلكت بنية الإيماءة أبعاداً دلالية ثلاث ، هي : أ. **دلالات معرفية** : يتم من خلال إحالتها المتواصلة ، التوصل إلى معنى أو قد تحيل من معنى إلى معنى ، وهي بدت بذلك مفتوحة الدلالات ، تستوعب تعدد القراءات (وجودية ، جمالية بحتة ، تعبيرية انطباعية ..) وتمنح تأويلات عدة بالركون إلى خبرة المشاهد المعرفية القرائية ، إذ يمكن له أن يضيف الحيوية المعنوية على الأطر المفاهيمية لبنية الإيماءة ، ويمنحها دلالة (معرفية / جمالية) لا تخلو من طابع نفسي لتشكيلها الأدائي المستند بالأساس إلى فكرة فلسفية ما ، ولا يستثنى من

ذلك تداولية الإيماءة ضمن السياق الذي ولدت فيه ، إذ لا تحكمها شروط تداولية ثابتة في كل مكان وزمان ، بل هي بنية وعي ذاتي متحول ومتبدل بتبدل الوعي ذاته ، لكنها بكل الأحوال لا يمكن أن تقرأ بمعزل عن سياقها المتداول وعن نسقها الداخلي وعن جمالية تصميمها المتأتي من هيكلها البنائي وإطارها المفاهيمي اللذين يكشفان من علاقة تراكب بعضها مع البعض والمسافة الذهنية أو الجمالية التي تحتلنها في الإطار الجمالي الذاتي لدى مشاهداها .

ب. **دلالات جمالية بنائية** : أفرزتها الهيكلية الأدائية التي تشكلت بها بنية الإيماءة ، والتي جعلتها متمتعة بسمات جمالية عدة منها (التحريف النسبي ، التكرار ، الإيقاع ... الخ) وهي بهذا الوصف قد أسندت إلى نزعة أدائية تعتمد جوهر العلاقات الداخلية للإيماءة (التبادلية ، التتابعية) ، سواء في المعنى أم المرجع أم التداول ، والتي كان لها صدى واضح في إنجاز كلية العرض إلى جانب التغير والتبدل الذي يطراً بين الحين والآخر على شكلها الجمالي الذي استدعى بدوره قراءات تعتمد قوى الإدراك والعقل والخيال والعاطفة ... الخ ، وعلى نحو ما جاء به فلاسفة الفن والجمال .

ج. **دلالات جمالية معرفية (نفسية / مفاهيمية)** : تأتت من قدرتها على التعبير عن طاقات انفعالية وجدانية عدة ، بل امتدت إلى أبعد من ذلك ، إلى حد اختلط فيه الواقع مع اللواقع (الحلم أحياناً) من خلال اشتغالات الخيال ليقدم أنماطاً جديدة للمعنى ، ثمري استجابة ملحة لفعل التأمل الانعكاسي والانفعال ، كما أمكن لها أن تغير من مكانم اللاوعي وأن تتحرر من سلطة الكبت وسطوته ، وتزيد من تلاحم (الأنا) مع (النحن) بوصفها بنية ووحدة تداولية تأويلية .

6. بنية الإيماءة لدى (فرويد) ثمرة من ثمرات وإفرازات اللاوعي ، والتي تخفف من حدة ضغط عُقد الكبت والحرمان ، مع ملاحظة اتصاف هذه البنية بالترميز قبل أن تطفو على الواقع بشكل عملي فني يجد فيه المبدع والمشاهد تعويضاً وعزاءً عن الماضي ، كما وأن (الصراع ، الأوهام المقننة ، حرية المخيلة ، خبرات الطفولة) لبنات أساس في إنتاج وقراءة بنية الإيماءة .

7. بنية الإيماءة لدى الفرويدية الجديدة أو علم نفس (الأنا) هي تأكيد أدائي على مقولة (النحن) ، لذا فهي تتخذ بُعداً اجتماعياً في التداول ، وتكون ذات دلالات مقصودة لذاتها في الإنتاج والقراءة ، كما أنها تستند إلى حرية التخيل الرمزي التي تساعد الذات كثيراً على فك شفراتها الإيحائية المستقلة عن الغرائز الجنسية أو الدوافع العدوانية .

8. للتعرف على دلالات الإيماءة لدى (كريس) يستوجب أولاً التعرف عليها ثم التوحد معها وبالتالي التوحد مع الطريقة التي تشكلت بها ، وهذه التجربة الجمالية تضع المشاهد على تماس مع لا شعوره الخاص من خلال جهد الرمز لما توفر له منطقة أمنة للتحرر من شتى الضغوط النفسية والتي تدور بين عمليتي التهديد للأنا أو استرضائها . لذا يكون النكوص في خدمة الأنا عاملاً من إبداع بنية الإيماءة .

9. تنتج بنية الإيماءة لدى (يونك) من خلال الإسقاط الذي يحول مكانم اللاشعور إلى عمل جمالي (إيمائي) ، يمكن أن يتأمله الآخرون لذا فهي بنية دلالية متحولة من أعماق الشخصية إلى خارجها ، كما أنها بنية تواصلية / اتصالية .

10. بنية الإيماءة لدى (مارجريت مالر) هي توظيف لبعض الانطباعات الأولية أو الموروثة من مراحل الطفولة ، لتقدم في الموضوعات الثقافية أو النشاطات السلوكية ، أي أنها تنشيط أو تركيز للطاقة النفسية ، وربط ما بين العالم الداخلي والخارجي معاً في عالم إبداعي . وللذات حضور في إسقاط رغباتها وإرهاصات فيها ، كما لها الدور التعبيري لتسامي الذات (للمبدع والمشاهد معاً) .

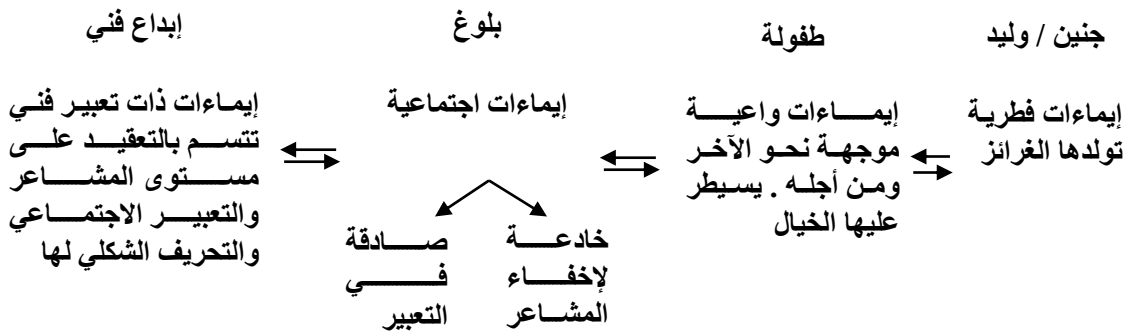
11. بنية الإيماءة بنية (سلوكية / معرفية) تنبثق من سياق مجتمعي ما ، تتشكل في موقف يمكن تكراره وتعليمه فتكون بمثابة فعل وردة فعل مرتبطة بالفعل الأول

أساساً . وقد أكد (سكر) على إمكانية التكرار هذه ، إذ يميل الفرد أن يكرر نفس العمل (الإيماءة) وقت التدعيم أو التعزيز . كما أكد (ثورندايك) على أن تعليم السلوكيات لا يتم إلا من خلال محاولات عدة تمحي المحاولات الفاشلة وصولاً إلى استجابة صحيحة تثبت بوصفها الأداة التي تحقق الغرض أو الهدف الأساس . وقد زواج (بافلوف) بين (المثير والاستجابة) في التعلم مع الإبقاء على العنصر الزمني وملاحظة أهمية التدعيم ، لهذا فإن الإيماءة هنا هي بنية معرفية تدلل على مدى خبرة الذات وسرعة فهمها للموقف الجديد أدائياً كان أم مفاهيمياً ، ومن ثم الكيفية التي تستجيب بها لهذا الموقف في دلالة على مستوى التقدم الحاصل لدى الذات وذلك من خلال قدرتها على تعلم السلوك الأدائي المُتعم أو الموجب التقييم (الإيماءة) ، وهي أيضاً بنية أدائية دلالية ، فلا توجد هناك إيماءة مفرغة من المعنى ، حتى تلك اللاإرادية ، إذ جرى تداول معناها والتعرف عليه مجتمعياً ؛ لذا فهي بنية سلوكية أدائية تتخذ دلالات جمالية عدة في العرض المسرحي الصامت إذا ما تم توظيفها بشكل تتحاور فيه مع المشاهد حواراً يشتمل ثلاثية (الفعل ، رد الفعل ، الاستجابة) .

12. لا يمكن أن يتم تعلم السلوك الإيمائي دفعه واحدة عند كل من (جانيه ، وبياجيه) ، إذ يجب أن يتخذ طابعاً هرمياً تراكمياً يركن إلى المستوى العمري والخزين الخبري (للمؤدي / المتعلم) . فيتضح ذلك التلازم الحاد بين بنية الإيماءة كسلوك ودلالاتها المعرفية والجمالية كأداة للتعبير والتحاور . وزادت نظرية (الجشتالت) من فاعلية وجمالية هذه الأداة من خلال قوانين عدة ، اهتمت بالجانب الإدراكي (المعرفي) للذات إزاء المعطى أو المتعلم (الإيماءة) والجانب التنظيمي لهذا المعطى أساساً فكانت النتيجة حواراً (بصرياً / معرفياً) ، يفصح عن ذلك الوضوح الدلالي لمعرفة الذات وقدرتها على خلق واستيعاب الجمال الفني .

13. لم يختلف (جثري) عن سابقه في طرحه لإمكانية التعلم ، إذ يرى بأنه ترابط بين المثير والاستجابة مع تحفظه على مبدأ (التدعيم) ، كما سعى (هِل) لمزاوجة طروحات (بافلوف ، وثورندايك) في التعلم لينتهي إلى أن هذا التعلم يستند إلى مفاهيم عدة فيها (الحافز ، الباعث ، جهد الاستجابة .. الخ) وهي مفاهيم تشتغل بصورة مباشرة وتؤكد على أن السلوك الإيمائي يمكن أن يتم تعلمه كما يمكنه أن يقوض من الشروحات اللفظية الدلالية (معرفياً وجمالية) ، ولم يبتعد (بانديورا) عن (هِل ، وجثري) في التأكيد على إمكانية التعلم هذه بأبعادها الدلالية .

14. يمكن إيجاز تطور ونمو التعبير الإيمائي لدى الإنسان وفق الخطاطة التالية :



15. بنية الإيماءة لدى فلاسفة الإغريق تراوحت بين غائية (سقراط) والتي تجعل منها ذات طابع غائي دلالي (معرفياً / جمالياً) فهي تزيد من تلاحم الذات مع الذات الأخرى ومع الواقع نفسه من خلال اشتغالاتها على مفاهيم أخلاقية عليا ومبادئ سامية تتجاوز جمالية المحسوس أو الموجود الظاهر ، كما أنها بنية جمالية دلالية هادفة ، وذلك من خلال سعيها إلى نقل الجوهر وترك ما هو عارض في الموجودات وهي بهذا المعنى تصعد من

جمالية المضمون وتعمل على نقل دلالاته . أما (أفلاطون) فقد جعل منها بنية مثالية الدلالات (معرفية وجمالية) ، فهي تتسامى معرفياً عن الواقع وتتناسب وتتنظم في تشكل جمالي صارم يتقاطع كلياً مع المحسوس لتنتقل دلالات مثالية الجمال . في حين جعل منها (أرسطو) بنية متحاورة مع الواقع متعالية على جزئياته في أن ، فهي تأخذ من الواقع بالقدر الذي يسمح لها بأن تقدم أبعاده المعرفية بشكل معدل فيها ، ومن ثم ، تقديمه جمالياً بشكل أجمل مما هو عليه أو كما هو مفترض أن يكون عليه .

16. بنية الإيماء لدى (ديكارت) بوصفه ممثلاً لفلاسفة العصر الوسيط في النظرية المعرفية ، متعالية على الحس معرفياً ودلالياً ، إنها بنية إدراك عقلية ، فيما تكون بنية دلالية جمالية في النظرية الجمالية تسمح بتدخل الإدراك الحسي في إنتاجها وقراءتها على حد سواء .

17. تباينت قراءات الباحث للإيماء معرفياً وجمالياً ، وفقاً لطروحات النقد المحدثين والمعاصرين . فهي لدى (كانت) منزهة عن الغرض ذات طابع جمالي خالص ، وهي بالتالي معرفية جمالية تتسامى عن أي غرض مادي ، سوى تعميق وعي الذات بالواقع وتقديم صوراً جمالية دلالية تثير النشوة والمتعة دون أن تدرك ذلك بالضرورة أو تشير إلى شيء بذاته ، أو حتى تحاول محاكاته ، بينما ظهرت بنية الإيماء وفقاً لطروحات (هيغل) إحدى تجليات المطلق المعبر عنها من خلال الفن ، إنها إدراك أني ومباشر لحقيقة معطاة . وبالتالي فهي حقيقة جمالية ، وهنا تصبح لبنية الإيماء دلالات معرفية جمالية متلازمة ومتوقفة على فعل الإدراك لدى الذات ومدى فاعليته ، بينما أصبحت بنية الإيماء مع الاتجاه الحدسي (برجسون) و (كروتشه) إحدى الصور المعبرة جمالياً عن انفعالات الذات ، وقناة ناشطة في تحويل الانفعال إلى صورة جمالية يمكن إدراكها حدسياً ، وهي بهذا المعنى أصبحت أداة في معرفة عوالم الذات الداخلية والخارجية ونتائجها الجمالية معاً .

18. بنية الإيماء لدى (شوبنهاور) إحدى سبل قهر الإرادة والتسامي بالذات إلى عوالم بدت شبيهة بعوالم (أفلاطون) ومثاليته فهي تصور جوهر هذه العوالم وترتقي بالذات معرفياً ، وتقدم أنماطاً جمالية دلالية تحرر الذات من أطر المحسوس أو المدرك حسياً . فيما ذهبت (سوزان لانجر) كثيراً في وصفها لبنية الإيماء بأنها الميدان الأرحب والأوسع من ميدان اللغة اللفظية في قدرتها على التعبير عن شتى أنماط الوجدان البشري . وهي بذلك تسبق التصورات العلمية والمنطقية ، التي تركز إلى اللفظ والأرقام التداولية ، إنها بنية لغوية تواصلية ، وعليه فهي ذات دلالات معرفية تسهم في خلق حوارية متفردة مع مختلف الذوات وجدانياً ، كما أنها تساعد هذه الذوات على إبداع صوراً جمالية ذات أبعاد دلالية تخاطب ذلك الجانب الخفي في الذوات ألا وهو الحسي والوجداني ، لتتسامى إلى العقل فالحدس بالمعنى .

19. مع الوجودية أصبحت بنية الإيماء إحدى السبل المعبرة مباشرة عن نوازع الذات ، إرهاباتها ، معاناتها بشكل مغرب أو محرف نسبياً ، ذلك أن الجميل لديها ليس هو بالواقع أو المحاكي للواقع ، بل ما هو يشير ويدل على عمق المعاناة والأسى الذي يشوب هذا الواقع ، فالجميل هو المتخيل ، إنه الذي يسمح للذات بالتحرر ، فالحرية هي السبيل إلى الفن ، ومتى ما أمكن لهذه البنية أن تحرر الذات سواء في التقديم أم الاستقبال فإنها لم تعد بنية جمالية بل تصبح معرفية جمالية دلالية مقصودة ، إنها تعرف وتدلل وتشير وتجسد خيالات الذات ، كما تصور عمق معاناتها . أما الماركسية فمعها أصبحت بنية الإيماء إحدى إفرازات التعدد الطبقي الثقافي الذي يعيشه المجتمع ، إنها بنية مستمرة في الوجود من الماضي إلى الحاضر صعوداً إلى المستقبل ، وعليه فهي بنية معرفية ، تحمل ثقافة المجتمع وفلسفته ومدى تفاعله مع الواقع دلالياً ، كما أصبحت بنية جمالية تنقل ديمومة الحس الجمالي من خلال العصور ، وهو سر دوام وخلود الأعمال

- الفنية ، وذلك من خلال قدرتها على توليد كمّ من الدلالات الجمالية التداولية التي تروي وتعبر عن الوجدان دون تحديد هويته بالذات .
20. ساهمت البنائية في تأطير إرسالية الإيماء وعدتها بناءً دينامياً ينطوي على مجموعة من العلاقات (الداخلية والخارجية) والمترابطة والتي تستدعي كلية التركيب وفاعلية الإدراك ، كما تستدعي بالمقابل قراءة ومعرفة كلية شمولية بالتحويلات الدلالية والفكرية المعطاة في العرض المسرحي .
21. عملت السيميائية على كشف أبنية النظام العلاماتي للإيماء من خلال علاقات الدال بالمدلول ومدى صلته بالموضوع المشار إليه ، في محاولة للكشف عن البنية العميقة والسطحية والتي من دورها أن تولد المعنى دون إبعاد تراتبية الأنساق واختلافها وبذلك امتلكت بنية الإيماء وجهان ، يتمثل الأول في نسق معرفي (مدلول) ، والآخر يتمثل في نسق أدائي سيميولوجي (دال) . وتظهر فاعلية اشتغال الإيماء في العرض المسرحي الصامت في قدرتها على تثبيت العلاقة بين هذين النسقين وفرز الدلالات الجديدة ، ويتم ذلك من خلال نسق من الدوال الموائمة والمصممة خصيصاً لهذه الغاية ويتشكل يتطابق مع فكرة العرض الفلسفية . وبذلك يتم تقديم نسق معرفي جديد من خلال أداء معبر إيحائياً يفترض أن يكون لا على ما هو كائن بالفعل .
22. تتباين مستويات قراءة وتأويل بنية الإيماء وفقاً لفاعلية القوى المعرفية للمشاهد والذي تنطلق من القيمة أو الأثر الجمالي لبنية الإيماء كما أنشأت في سياقها التداولي ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر قدرة الإيماء ذاتها على الانفتاح على مديات معنوية وموضوعاتية ذات صلات بمرجعيات فلسفية وجمالية متعددة تقدم بصورة أدائية بنائية متجددة ومتباينة على الدوام ، فيتضح أسباب تعدد تباين قراءة وتأويل بنية الإيماء معرفياً وجمالياً .
23. أصبح لبنية الإيماء مع التداولية قدرة اتصالية بين دلالتها المحمولة فيها وبين مفسريها ، بمعنى آخر ، إنها بنية تحمل دلالات يفترض أنها تتواءم مع مستخدميها ضمن الفعل القصدي القراءاتي لديهم ، لهذا نجد بنية الإيماء ضمن الاتجاه النقدي ملزمة بالاهتمام بالبعد الاستعمالي الانجازي الفعلي لها ضمن السياق الأوسع أو الأول ألا وهو السياق المجتمعي . وهذا لا يعني تجميد فاعلية اشتغالها بل على العكس تفعيلها ضمن السياق الذي ترد فيه ، ذلك أنها بنية متحركة قابلة للتحويل ولها القدرة على نقل الأبعاد المعرفية والفلسفية بل الهوية الجمالية للعرض بكليته ؛ لذا فهي تحمل دلالات معرفية تتمثل بالكشف عن الثيمات المركزية أو البؤر الخفية القابعة خلف البنى الأدائية للعرض ، ولها دلالات جمالية لأنها تقدم هذا الكشف بصورة جمالية يمكن إهمال تناقضاتها إلى درجة يسمح لقراءتها وتأويلها تداولياً .
24. استطاعت بنية الإيماء في العرض المسرحي الصامت من خلق حوارية جمالية متفردة نظراً لمرونتها في التحويل وقابليتها على التنقل من السياق المجتمعي إلى السياق الجمالي الموظفة فيه ، منشأة بذلك دلالات (معرفية / جمالية) تعبر عن تلك الصورة العقلية التي بنيت بين خطاب العرض المسرحي ومشاهده والتي تألفت بدورها من خلال حوارية متعددة الأطراف تدخل بنية الإيماء كطرف أول فيها لتقيم حوارية جمالية مع بقية البنى الإيمائية وحوارية (معرفية / جمالية) مع الطرف الثالث (المشاهد) . لذا يمكن القول بأن بنية الإيماء تولد عدداً من الصور الدلالية الانفعالية في عقل ووجدان المشاهد تحمله على التفكير في إكمال معنى هذه الصورة على الدوام .
25. رغم احتفاظ بنية الإيماء بصلات مع مرجعها التداولي ، إلا إنها امتلكت شعرية خاصة أتت من الآلية الجمالية التي تشكلت بها داخل العرض المسرحي الصامت ، والتي ابتعدت فيها عن المحاكاة التقليدية ، لتنشأ كذلك خرقاً أو كسراً لأفق توقعات المشاهد بأسلوب تشكلها ، إذ لم تأت البنى الإيمائية مطابقة للواقع وإلا لما استطاعت أن تنقل تلك

الدلالات التي يصعب نقلها بهذا التكثيف وهذه الحدة في التعبير . ولقد أمكن لها ذلك من خلال جمعها لما هو (معرفي ، جمالي) في قانون تشكلي أدائي جديد يبتعد عن المؤلف . وهذا يسمح بتنشيط البعد الدلالي والتأويلي لدى المشاهد . فالاستخدام الأدائي المدروس والمـتقن والمـعبر لبنـية الإيماءة سـيـعزـز قـوى الإدراك (بصرياً وعقلياً) لدى المشاهد يشكل تحدياً معرفياً له ، يقابله في ذلك التشكل الأدائي الذي يراوغ نمطية الرؤية ، وبهذه الآلية عملت بنية الإيماءة على مس وجدان الذات بشعرية ذات دلالات معرفية جمالية متجددة في أغلب العروض المسرحية .

26. إن كل مؤشرات بنية الإيماءة أعلاه ، دفعت المخرجين للتأكيد على أن أمثل طريقة أدائية صامتة لا تكتمل بمجرد استخدام الإيماءات ؛ بل في الإضافة الدلالية المعرفية الجمالية التي يُمكن أن تُفرزها لتكمل صورة النص المسرحي . لذا فإنّ دلالات الإيماءة لا تقف عند حدود الشرح أو التوضيح في العرض المسرحي الصامت ، بل إنها تمتد لتكشف عن نمط التفكير وعمق إحساس ونمط التشكل الجمالي في فضاء شعري جمالي أوسع . لذا فإن العرض المسرحي الصامت مهما تباينت طروحاته الوجودية وآرائه وإرسالياته الأدائية سيميل إلى تقديم أسس منطقية تؤدي إلى فهمه ، حتى لو كانت الإيماءات المسرحية محاطة بهالة من الغموض ، أو تحوي شيئاً من التغريب . وهي أيضاً تحفز المشاهد للبحث عن أبعاد المعنى وجمع أطرافه ؛ لذا فإن العرض المسرحي الصامت على تعدد إيماءاته ، ليس في حاجة لأن يكون واقعياً تماماً ولا متخيلاً ، بل أن يكون معبراً دلالياً مبدعاً يتشكل في أكثر من تشكّل أدائي لا يهدم التشخيص الأدائي ، بل أن يضيف له أبعاداً دلالية لتحقيق الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1. مجتمع البحث .
2. عينة البحث .
3. منهج البحث .
4. أداة البحث .
- أ . بناء الأداة .
- ب . صدق الأداة وثباتها .
5. ثبات التحليل .
6. الوسائل الإحصائية .
7. تحليل العينات .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1. مجتمع البحث

تألف المجتمع الأصلي للبحث الحالي من (16) عرضاً مسرحياً صامتاً ، قدمت على مسارح جمهورية العراق ، وللمدة من (1996 - 2008) ، ملحق (1) .

2. عينة البحث

- لقد قام الباحث باختيار (5) مسرحيات من مجموع مجتمعه اختياراً قصدياً كعينة للبحث ، ملحق (2) ، وذلك وفقاً للمسوغات الآتية :
1. أمكن للبحث الحصول على أقراص مضغوطة (CD) لها ، فضلاً عن مشاهدته لأغلب هذه العينات ومشاركته في أداء وإخراج إحداها .
 2. إنّ هذه العينات تغطي أهداف الدراسة الحالية ، وذلك لتنوع مواضيعها أو أفكارها فلسفياً (معرفياً) وجمالياً ، الأمر الذي يسهم في الإحاطة بمختلف الأبعاد المفاهيمية والدلالية للإيماءة .
 3. تباين أماكن عروض هذه العينات ، الأمر الذي يغطي حدود البحث الحالي جغرافياً .
 4. اختار الباحث عيناته لممثلين ومخرجين اتسموا بغزارة الإنتاج ، أو أسسوا فرقاً محلية متخصصة في مجال التمثيل الصامت ، وبالتالي تمتعهم بخبرة ودراية بأبعاد وأساليب الأداء التمثيلي الصامت .

3. منهج البحث

اعتمد الباحث أسلوب تحليل المحتوى (Content Analysis) طريقة أو منهجاً لبحثه ، ذلك أنه الأسلوب العلمي الأقرب والأكثر خدمة وتحقيقاً لأهداف البحث الحالي ، إذ أنه أسلوب علمي منهجي اعتمد في دراسات عدة ، يساعد في الكشف عن الاتجاهات والقيم الميول التربوية والاجتماعية والنفسية .

لقد أشاد العديد من المؤلفين والباحثين بموضوعية هذا الأسلوب ومنحوه تعريفات عدة منها (أنه طريقة يستخلص منها استنتاجات عن طريق تحديد خصائص معينة للمحتوى بطريقة موضوعية ومنهجية منظمة) . وهو أيضاً " أسلوب يترجم فيه محتوى الاتصال عن طريق التطبيق الموضوعي المنهجي لقواعد التصنيف إلى بيانات يمكن تفرغها " ⁽¹⁾ . وعليه تتسم هذه الطريقة بالموضوعية والمنهجية التكميم ، وتتطلب أن يكون لها تصنيف معين ، ووحدات للتحليل ، ومقياس للثبات ، فضلاً عن أن هذا الأسلوب يمكن حساب معامل ثباته ، ويتم التحليل فيه على وفق نظام معين ، ويمكن أن تتحول بياناته إلى أرقام وأعداد .

(1) الربيعي ، هدى هاشم : تحليل مضمون القيم السائدة في برنامج الأطفال المقدمة من تلفزيون الجمهورية العراقية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1988 ، ص 36 - 37 .

4. أداة البحث

أ. بناء الأداة

بما أنّ هدف البحث الحالي هو تعرّف (الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة واشتغالاتها في العرض المسرحي الصامت) ، فقد تطلب ذلك بناء أداة موضوعية تتسم بالصدق والثبات ، يمكن استخدامها من قبل محلل أو محللين آخرين ، تحقق هدف البحث وتفي بأغراضه . لذا فقد قام الباحث ببناء أداة خاصة بالبحث (ملحق 3) ، مستنداً إلى مؤشرات الإطار النظري ، ومستعيناً بخبرة السيد المشرف على البحث ، ومن ثم ، تقديمها مع استبيان مفتوح إلى مجموعة من السادة الخبراء (*) ، طُلب فيه منهم تحديد مدى صلاحية ظهور الدلالات (المعرفية والجمالية) لبنية الإيماءة على الاستمارة (الأداة) مباشرة . وقد تمّ ذلك بالفعل ، لتكتسب الأداة شكلها أو صيغتها النهائية (ملحق 4) ، ولتصبح جاهزة للتحليل بعد أن يتم التأكد من صدقها وثباتها .

ب. صدق الأداة وثباتها

بعد تحديد الفقرات ووضعها في استمارة خاصة (ملحق 4) ، وتعريفها تعريفاً إجرائياً ، عرضها الباحث على عدد من السادة الخبراء (*) في صيغة استبيان لغرض استطاع آراءهم والاستفادة من ملاحظاتهم في مدى صلاحيتها للتحليل ، بعد أن جمعت الاستثمارات تم تفرغها في استمارة واحدة ، واستخرجت نسبة الاتفاق بين الخبراء باستخدام معادلة (كوبر Cooper) ، فكانت نسبة الاتفاق (92%) ، فيما عدا الخاصية الجمالية الثانوية (تتبع نظام تراتبي) ، إذ كانت نسبة الاتفاق عليها (65%) فقط ، وهي نسبة اتفاق يمكن الركون إليها في حساب صدق الأداة .

5. ثبات التحليل

يتم في العادة التأكد من ثبات الأداة عبر اسلوبين هما :

1. **الاتساق بين المحللين** : إذ يعني توصل المحللين إلى النتائج ذاتها على الرغم من أنهما يعملان بشكل منفرد مستقل الواحد عن الآخر للمحتوى نفسه ، وباستخدام التصنيف نفسه ، وفقاً لخطوات وقواعد التحليل نفسها .
2. **الاتساق عبر الزمن** : إذ يعني توصل الباحث إلى النتائج نفسها بعد أن يحللها مرة أخرى وبعد مرور مدة زمنية معينة ، وباستخدام التصنيف نفسه في تحليل المحتوى نفسه وباستخدام الإجراءات نفسها عند قيامه بالتحليل .

(*) 1. أ. د. هدى هاشم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
2. أ. د. عبود حسن المهنا ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
3. أ. م. د. محمد عبد الرضا أبو خضير ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
1. أ. م. د. حسين علي هارف ، كلية التربية الفنية / جامعة بغداد . مقابلة خاصة أجراها الباحث في قسم التربية الفنية / جامعة بغداد للعام الدراسي 2009 .
2. م. د. خالد أحمد مصطفى ، كلية التربية الفنية / جامعة بغداد .
3. م. د. شذى طه سالم ، كلية التربية الفنية / جامعة بغداد .

وقد استخدم الباحث النمط الأول في التحليل ، ولجأ الباحث إلى محللين آخرين (***) للقيام بتحليل العينة ، بعد تعريفهما بإجراءات التحليل وضوابطه ، وتدريبهما على كيفية استخدام الأداة ، وبعد انتهاء عملية التحليل ، تم حساب معامل الاتفاق باستخدام معادلة (سكوت Scoot) ، فكانت نسبة الاتفاق بين المحللين (88 %) ، وهي نسبة جيدة يمكن الوثوق بها عند التحقق من ثبات الأداة .

6. الوسائل الإحصائية

1. استخدم الباحث معادلة (Cooper) في حساب صدق الأداة .

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

2. استخدم الباحث معادلة (سكوت Scoot) في حساب ثبات الأداة في التحليل .

$$Ti = \frac{Po - Pe}{1 - Pe}$$

Pa : الصدق

Ag : عدد الاتفاق

Dg : عدد الاختلاف

Ti : الثبات

Po : نسبة الاتفاق الأول

Pe : نسبة الاتفاق الثانية

ة

(**) 1. أ. م. د. علي محمد هادي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

2. م. م. علي رضا بقلي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

تحليل العينة

أولاً :

مسرحية : اللوحة (*) .

إخراج وتمثيل : محسن عبد الكريم أحمد (**).

هناك مهمينات درامية (الحلم ، والواقع الحسي ، وعوالم الخيالات) تكشف عن محنة الإنسان المعاصر بكل دلالاتها وأبعادها (المادية ، والروحية) . في العرض ، تتركز على إفراز الحلم وسط الواقع الحسي ، لكي يستطيع تشكيلها مجدداً لتكشف واقعاً وجودياً مزدحماً بصراعات بين ما هو (حسي ، ووجداني) ، (الحلم ، والواقع) ، (الأنا ، الآخر) ، (الإمكان ، واللاإمكان) . وليكشف كذلك عن الأزمة النفسية والروحية والحسية الحادة عن الحلم ومدياته غير المتحققة وكيفية الانفكاك من قيود الواقع المادية ليصبح الحلم الإنساني في العيش وسط الخيال أو خلق عالم مثالي بديلاً عن الواقع الفعلي ، يُعد بؤرة الصراع (اليوتوبي) داخل النتاج الدرامي تمتد جذوره إلى مديات أسطورية سحيقة تُعد تعبيراً عن اللاشعور أو الحلم الجمعي ، (كلكامش) والبحث عن الخلود ، وصراعه مع (الواقع / الأفعى) الذي يكون حائلاً دون تحقيقه ، (جمهورية أفلاطون) المفترضة ، و (نيتشه) والإنسان الخارق المتفوق ، و (دون كيشوت) المحارب المثالي ، و (بجماليون) عن المثال الجمالي ، و (سيزيف بيركامو) المعاصر يضل مُراوِحاً يحمل الصخرة إلى أعلى الجبل بين (الرغبة ، والإمكان) ، (الواقع ، والأسطورة) ، (الأسطورة القديمة ، والأسطورة الحديثة) ، (الأنا ، والآخر) تعبيراً عن أزمة وجودية أزلية حادة تمتد جذورها وصولاً حتى الأسطورة المعاصرة ، و (أينشتاين) والحلم في تحقيق ما لم تستطع الطبيعة في خلقه ، إلا أن ناموس (الطبيعة / الواقع) أقوى ، وكان التمرد حائلاً دون تحقيق الحلم العتيق في صنع إنسان مثالي (السوبرمان) . ويشكل التعبير الإيمائي الموندرامي الصامت (الشخصية الواحدة) وسيلة حسية مباشرة مثالية لقوى العقل الإنساني بعيداً عن الوسائط المادية .

تدور فكرة العرض الصمت - اللوحة - حول رسام تائه بين أفكاره ، يرغب في خلق مماثلات للجمال ، لكن لا يعرف بأن آلية تشكل لإخراجها ، فيأخذ برسم هذه الأمثلة على أكثر من لوحة موزعة على أربعة جهات تحيط بالرسام ، لكنه لا يصل عبر كل واحدة منها إلى مثاله الجمالي ، لذا يقوم بشطبها وتخريبها ، فتقوم هذه الأخيرة بالتمرد عليه فتندفع نحوه من كل الاتجاهات لتحصره وتحبس أنفاسه وتقضي عليه فيلقى حتفه دون أن يخلق شيئاً .

يبدأ العرض بدخول الممثل إلى وسط المسرح ويقف وظهره إلى الجمهور ، ثم يقوم بحمل أدوات الرسم إيمائياً (إيماءات تصويرية) ، ومن ثم ، يستدير إلى جهة الجمهور ويخلط الألوان وينظر إلى لوحاته الموزعة إيهامياً بالاتجاهات الأربع ، مُعبِّراً عبر إيماءات وجهه عن

(*) عُرضت في (15 / 3 / 1996) على قاعة نقابة الفنانين / فرع بابل .

(**) محسن عبد الكريم أحمد (1962 - 1997) : ولد في بغداد ، يُعرف بـ (محسن الشيخ) ، مخرج وممثل مسرحي إيمائي ، يعد رائداً عن رواد مسرح التمثيل الصامت في العراق ، خريج معهد الفنون الجميلة / بغداد ، قسم الإخراج المسرحي (1988) . عمل في التلفزيون بصفة مساعد مخرج مدة ثماني سنوات ، من أعماله المسرحية الصامتة : (استنتاج ماكر 1982) ، (الموسيقى الصامت) ، (مهرج الملك الحزين 1983) ، (فك من ؟ يقضم من ؟) ، (احتفالية الشياطين) ، (اللوحة 1996) ، لهو عدة جوائز فنية من مشاركات قطرية ودولية .

للمزيد يُنظر : العامري ، كواكب كاظم : التمثيل الإيمائي ، مفهومه وتطبيقاته في العراق ، مصدر سابق ، ص 35 .

حيرة وقلق ورغبة دفيئة ، رغبة في الخلق والإنجاز وقلق حول ما يمكن أن يُنجزه وكيف ينجزه ، مستخدماً بذلك إيماءات العينين المترقبة قلقاً وخوفاً ، والحاجبان واستدارة الرأس ودوران الجسد ، ومن ثم ، انحنائه إلى الأسفل ليُبَاشِرَ الرسام الرسم إيمائياً على لوحة متخيلة ، وبإيماءات أدائية تقتصر على حركة اليد ، في أول الخطوات يرافقها تحريك الرأس بالاتجاهات ذاتها ، ولكن ما أن ينتهي الرسام من لوحته الأولى حتى يقوم برفضها ، وذلك بتحريك رأسه يميناً ويساراً وانحنائه إلى الأسفل ، وكذلك إطباق العينين وكأنه يرفض ما أنتج . وهكذا بالنسبة إلى اللوحات الثلاثة الأخرى . وبذلك تم تصوير فعل الرسم على اللوحات من خلال إيماءات تشخيصية .

في هذا المشهد ، نجد أن بنية الإيماءة قد جاءت لتعبر عن غريزة إنسانية قديمة مغروزة في الوعي الإنساني ، وهي رغبة الخلق والاستمتاع أو الاستلذاز بما تم خلقه ، فعادة ما يحاول الوليد التعبير عن حاجاته ورغباته بالصراخ تتطور فيما بعد إلى إصدار أصوات ، ومن ثم إلى حروف مقطعة تعوض عنها مع الوقت إيماءات الإشارة والتدليل ، وحين تصل قمة الرغبة في الخلق لدى الطفل ، يأخذ بوضع خطوط عشوائية يسعد بخلقها ليطلق عليها مسميات أشخاص وأشياء قريبة إليه ، إذن جاءت سلسلة الإيماءات في هذا المشهد لتعبر عن رغبة في خلق مماثلات الجمال ، محققاً التعبير من خلال الرسم توازناً نفسياً له من خلال تفريغ انفعالاته وتنظيم رؤاه وأفكاره التي من خلالها يتواصل مع الآخر ليقوم جسراً دلالياً معرفياً ، يفصح من خلاله عن هويته بوصفه ذاتاً بشرية ويتعرف على هوية الآخر ، أو المفترض بالنسبة إليه ، فالفنان بطبيعة الحال لا ينتج لنفسه بل للآخرين أيضاً . لذلك نجده عادة ما يجهد في تعريف هذا الآخر بقضايا وأمور وطروحات ربما لم يعرفها أو لم يَألف النظر إليهما من هذا المنظار الذي يكشف عن نمط آخر من المعرفة بهذه الطروحات .

نجح (محسن) في توظيف إيماءاته الأدائية وجعلها مطابقة لشخصية الفنان ، من خلال حمله لوحة الألوان والفرشاة وإتيانه بعملية الرسم إيمائياً (إيماءات تصويرية) بإتقان أداء فنان محترف ، لذا ظهرت إيماءات الرسم والرفض مرتبطة أشد الارتباط بهوية مستخدمها . وهي بالتالي أصبحت محتكمة لثقافة الفن وسياقه الجمالي . وهنا بدت الدلالات المعرفية واضحة الاشتغال في اللحظة التي يعبر بها عن ما يختلج في ذهن هذه الشخصية من رغبات متصارعة ، إلا أنها تبقى محتكمة أدائياً إلى السياق الثقافي والمجتمعي للمشاهد ، وهذا يسهم في تفعيل الدلالات المعرفية وتعميق وعي وفهم الآخر لها .

يجد الباحث أن إيماءات الرسم المعبرة عن الخلق جاءت لتعبر عن لا شعور شخصي وجمعي ، ذلك إنها مثلت وحملت رغبة موجودة لدى (الأنا والآخر) ، إذ أن الفنان يبدع مدفوعاً عادة برغبة لا شعورية نحو الانجاز ليعبر بها عن رغباته ليس بوصفه ذاتاً معزولة بل بوصفه ذاتاً يمكنها أن تعبر عن المجموع كذلك . ومن هنا تصبح لنية الإيماءة دلالة معرفية تفصح وتدلل على هوية وثقافة الذات والمجتمع في آن . وهي كذلك تثري قوى الإدراك والحس والمخيلة وتعمل من اشتغالاتها في رصد كم الدلالات المحمولة في بنيتها يساعده في ذلك قابليتها ومرونتها في التحول وإمكانيتها في التداول جمالياً ومجتمعياً ، لتزيد من ارتباط مشاهدتها بالواقع حتى وإن كان مفترضاً وذلك من خلال تعديلها له – أي الواقع – أو ترسيخ أثرها في ذات المشاهد ليعدل هو من صورته أو تصورات الخاصة تجاه واقعة المعاش . وبذلك تفرز دلالات معرفية أخرى تحمل الذات على قراءة وإعادة قراءة الواقع للتعرف عليه والاستجابة له .

ظهر اشتغال دلالات الإيماءة معرفياً واضحاً في هذا العرض ذلك أنها قد عملت على إبراز واقع داخلي مضطرب يشوبه القلق يساور كل ذات مع اختلاف الأهداف ، إلى جانب تعميقها الوعي بهذا الواقع والإحساس به ومحمل الذات على إتباع أكثر من آلية اسلوية في التعامل معه والاستجابة له . وقد عمل هذان الجانبان على إبراز معنى وجودي نفسي إلا وهو إن خلق الموقف والأحداث ومن ثم تحطيمها قد يؤدي بصاحبها إلى الهلاك فمن يوقد ناراً للحرب – مثلاً – يكون حطباءً لها . وهو معنى افتراضي قد يغيره مشاهد آخر (قارئ آخر) وهو من يزرع الشوك يحصده . في هذا المشهد ، سعت الإيماءات لقراءة المشهد (بتدخل قوى الحس والعقل

والوجدان والحدس) في قراءة المضمون الفكري المبثوث . وكذلك عبرت (عن اللاشعور الجمعي) عن الحلم الإنساني الأزلي (اليوتوبي) في المثال الجمالي ، وكذلك إنها (تحتكم إلى الأعراف والثقافات) المتداولة في النتاج الأدبي (اليوتوبي خاصة) ، و (تخضع للسياق المتداول) في التعبير الفني لدى الرسام في رسم لوحاته . كذلك كانت الإيماءات هنا (أداة توازن) بين الخيال والواقع الحسي ، وفي الإفصاح عن مكونات ورغبات الذات الداخلية .

إنّ ما أضفى على العرض أبعاداً دلالية جمالية هي انتظام البنى الإيمائية فيه لتحقيق هدفاً واحداً هو إيصال المعنى - الفوضى قد تخلق التمرد - وإن إيصال مثل هذا المعنى بهذه السهولة الممتنعة فرض على المؤدي أن يرسلها في أداء جمالي منتظم وفقاً لثرائبية هادفة ، تجمع بين المُدرك المحسوس الهادف والمعنى العقلي المتعالي . بمعنى أن التشكل الأدائي الإيمائي في رسم اللوحات لا يقرأ ضمن محيط عملية الرسم فقط ، بل إنه يحمل المشاهد على البحث عن افتراضات معنوية لما خلف البنى الإيمائية ، وربما يقول مشاهد ما أن تمرد اللوحات أو - الطبيعة - يدل على أن عملية الرسم قد كانت خطة أو حبكة لفعل انقلب على فاعله . لذا فالمحسوس (البنى الإيمائية) قد تجاوزت أطر المقروء بصرياً ، لتُدرك دلاليّاً بالاستناد إلى الملكة العقلية عند المشاهد . وبالرغم من أن هذه البنى كانت محاكاة للواقع إلا أنها ظهرت محاكاة منقحة له ، ذلك أنها لم تنتهي تلك النهاية السعيدة التي في الغالب ينجز بها الفنان لوحاته الفنية ، ليقدم عالماً مثالياً (مثالياً جمالياً) ، بل انتهت ما ظهر في العرض . إنّ القراءة الجمالية للدلالات الإيمائية فعّلت من الدلالات الجمالية على المستوى المفاهيمي للبنى الإيمائية في هذا العرض ، وجعلت منها بُنى منزّهة عن الغرض ، وذلك باختلافها عن ما هو مفترض أو منتظر من انجاز اللوحات - المتاجرة بها مثلاً - لذلك وظفت هنا لتحقيق هدف فلسفي مفاهيمي ، هو فرز دلالات معرفية وجمالية تتسامى على الواقع في اللحظة التي تشير إليه وترتبط به .

إنّ هذا التصور لبنية الإيماءة وهو منزهاً عن الغرض إلا الغرض الدلالي ، أمكن لها أن تحول الانفعال الحبيس داخل الشخصية إلى صورة جمالية يكتشف معناه حدسياً ، أي من خلال إشارات معنوية تُثار في ذهن المشاهد بين مسافة وأخرى ليبنى هو بنفسه المعنى . فالبنى الإيمائية في هذا المشهد كانت تدور في جوهرها حول الصراع بين (الرغبة ← تحقيقها ← إخفاقها) . وبالمقابل تفرز دلالات جديدة تلمح للمعنى أكثر مما تُصرح به .

يمكن للباحث التصريح بأن البنى الإيمائية التي قام الممثل بأدائها ، والتي تعبّر عن اندفاع اللوحات صوبه ودفاعه عن نفسه قد مثلت إيماءات مُعبّرة عن قهر الإرادة ، فهي تفرض إرادتها على إرادة الفنان بعد أن أفرغ هو إرادته منها لينتج إرادة جديدة ، ألا وهي الموقف الذي يجمعهما معاً ، فهناك إرادة جديدة تقهر الذات لتكون الغلبة لها . والحكمة أو الغرض من هذا الطرح ، هي تقديم دلالات للمعنى وإشارات إليه بطريقة جمالية تخالف المألوف أو المعتاد ، فليس من المعقول أن يتمرد الشيء الساكن على الذات الصانعة له ، لذلك يمكن أن يتولد معنى جديد وهو أن تتوقع ما لم تتوقعه .

تمكن العرض أن يقدم في هذا المشهد افتراضات للمعنى من خلال علانقية تشكيّله بين البنى الإيمائية ذاتها فنجدها استبدالية (في رسم كل لوحة) ، وتتابعية (في إيماءات الرفض المتكررة) . وكلها قد وظفت توظيفاً ناجحاً من خلال تكاملية الشكل والمضمون لتؤكد مرة على مرارة المأساة وتوضح الإخفاق وتكشف الإحساس بالواقع المفترض وتختزل المسافات النفسية بيننا وبين تجاربنا التي نخشى خوضها أو البوح عنها وهي رغم كل هذه الافتراضات للمعنى إلا إنها تبقى بنية إيمائية إحالية عبر هذه الدلالات الجمالية الأدائية الشكل .

على الرغم من أن البنى الإيمائية جاءت متكررة في الشكل والمضمون في هذا المشهد (إيماءات الرسم والرفض والتخريب) ، إلا أنها احتفظت بتلك الجمالية الأدائية والدلالية من خلال هذا التكرار المرن في كل محاولة ، يساعدها في ذلك الوحدة التكاملية التي ربطت البنى الإيمائية

ببعضها (إيماءات الرسم) بفكرة العرض الفلسفية . أما الإيقاع الأدائي فقد كان أداءً حراً منوعاً تميز بسيادة الشكل والمضمون على جِذسواء .

في المشهد الثاني يقوم الممثل بأداء سلسلة إيماءات تعبر عن ندمه وسخطه ، لأنه لم يستطع من تحقيق مبتغاه ، إذ ينحني على ركبتيه باتجاه الجمهور ويومئ بقلة الحيلة ، وذلك باستخدام يديه المفتوحتان على جانبي جسمه ورأسه مرفوعاً إلى الخلف ويحرك شفثيه بكلمات غير مسموعة ، وهي إيماءات نفسية انفعالية تعبر بعمق عن مرارة المأساة التي يعيشها الرسام . كما يؤدي حركة سحب جسمه المُسندة على ركبتيه في دلالة على الندم وعدم القدرة على إتيان فعل . يتبعها بعد ذلك صراخ غير مسموع . وقد جاءت البُنى الإيمائية المستخدمة من خلال أعضاء جسده (الوجه ، اليدين ، الأطراف السفلى) ، لتعبر عن حدة الغريزة وحجم كبته الكبير . لهذا لم يجد الرسام سوى إطلاق صرخة رفض ، فظهرت دلالات البُنى الإيمائية دلالات معرفية تكشف عن الجوانب الخفية في الذات من خلال كشفها عن حدة الغريزة والرغبة في الإفلات منها في محاولة لخلق اتزان يتواصل الفنان به مع الآخرين .

إنّ ما يعطي البُنى الإيمائية بُعداً دلاليّاً معرفياً مضافاً هو أنها جاءت لصيغة بسياق العرض وفكرته إضافة لمحاكاتها الأدائية للإيماءات التي تستخدم عادة في مثل هذه المواقف ، لتعبر بها عن الذوات والتي ترتبط بالأحكام الثقافية والأعراف المجتمعية ، لتكون نتيجة هذا التعبير هو التنفيس عن الكبت وزيادة مساحة الاسترخاء النفسي والتقليل من إفراط الضغط المتنامي . بمعنى أن هذه الدلالات المعرفية للإيماءة ومن خلال قدرتها الإحالية تشارك بشكل فعال في أبرز مكامن اللاشعور وتفريغ شحناته ، سواء كان لا شعوراً فردياً أو جمعياً ، وهو ما يشارك في إثراء القوى الإدراكية ، ومن ثم العمل على تعميق صلة الذات بالواقع وذلك بتقليلها للمسافة أو الحواجز النفسية التي ممكن أن تُقام بين الاثنين . وهذا يعمل وإلى حد ما بتعديل وجهة نظر الذات تجاه الواقع أو إنها تعمل على تعديل الواقع نفسه .

لترسيخ فكرة الفشل والندم والألم ، جاء التشكل الأدائي للبُنى الإيمائية تشكل هادف منتظماً في نسق متراتب ومتراكب ، إذ تتوالى البُنى الإيمائية التي تعزز هذا المعنى الواحدة بعد الأخرى مع تنوع واضح في آلية إرسالها . وهي بذلك قد اقتربت من الواقع لتأخذ منه محاكاة ما ، لترتفع مبتعدة عنه في الوقت ذاته ، مبتغية من ذلك نقل ذلك الوضوح الدلالي الجمالي الذي يولد المعنى دون المساس بجوهره . إنّه هدف دلالي جمالي يقع على المستوى المفاهيمي أو الفلسفي لفكرة العرض ، يستوعب تحويل الانفعال المحمول في بنية الإيماءة إلى صورة جمالية يمكن تأملها والغوص فيما وراء دلالاتها ، يساعد في ذلك انسجام وتناغم معانيها .

تدور فكرة العرض حول افتراضات معنوية عتق لعملية الخلق (الرسم / الممثل الجمالي) الإخفاق ، الندم ، ومن ثم الموت والانحسار في تسلسل درامي ، وقد تجسدت هذه الافتراضات وتحولت إلى معانٍ مُدرّكة ومقروءة من خلال تشكيلة علائقية إيمائية فريدة ، تراوحت بين النظام الاستبدالي فيما بينهما . كما في إيماءات الفشل التي تسبق إطلاق صرخة الرفض . أو النظام الاشتقاقي الذي توضح في إيماءات الخنوع التي أداها الممثل بسحب جسده إلى جهة اليسار واستخدام اليد ومفصل الركبة في تحقيق ذلك ، أو النظام التراكمي الذي أداها الممثل باستخدام جسده كله (وضعيات الجسد) مع الصرخة الرفضة معاً . نفهم من ذلك ، إنه نظام إدماجي يثير قوى عدة في فك شفرة الإيماءات المدمجة معاً ، وعبر تلاحم هذه الأنظمة الأدائية ، ظهرت الدلالات الجمالية واضحة الاشتغال لتؤكد على الفكرة التي بُني العرض على أساسها .

تمّ توظيف ثنائية الشكل والمضمون توظيفاً نفعياً في العرض وذلك لتوضيح الحالة المزاجية لدى الفنان بشكل أدائي جميل ولتكشف الإحساس به وتختزل التفاصيل والكلمات الممكن أن تُقال في هذه المواقف ، هي تميل إلى معنى أكبر من مجرد القيام بعمل والإخفاق فيه أو مجرد التأكيد على حالة إنسانية معينة . إنها تطرح قضية إنسانية ذات معنى غريزي بشكل إيمائي له دلالات جمالية تؤكد وتوضح وتختزل وتحيل إلى الماوراء .

استطاع (محسن) أن يمنح عمله دلالات جمالية ملموسة في أكثر من لحظة ، وذلك بتكراره للإيماءات التي تحمل المعنى نفسه أو مجاوراته تكراراً مرناً على مستوى الشكل والمضمون معاً . ملغياً بذلك أي تحديد مكاني أو زمني يمكن أن يُنسب له وأن يتحدد به العرض ، فكان الزمان والمكان محرفان أو افتراضيان . وكذلك فإن إيصال المعنى أو الفكرة بالأساس ألزم المؤدي الصامت أن يراقب سيل بث إيماءات ، وأن يقوم بربطها ربطاً محكماً فلا شيء زائد أو محذوف يمكن أن يضل المعنى ، لذلك ظهرت علاقات الأجزاء مع بعضها ومع الكل واضحة وفعالة ضمن وحدة كاملة تشمل الشكل والمضمون معاً .

إنّ ما فعل من الأبعاد الجمالية الأدائية للعرض الإيمائي الصامت ، هو ذلك الإيقاع الذي يتزايد في مرحلة كما في صرخة الرفض ، ويتناقص أو ينخفض في مرحلة أدائية أخرى ، كما في إيماءات الخنوع والألم واليأس ، فكان إيقاعاً أدائياً حراً ومنوعاً كذلك ، كانت الغلبة لسيادة وهيمنة المضمون في أكثر من مرحلة أدائية .

في المشهد الأخير من العرض ، يؤدي الممثل الصمت سلسلة إيماءات بأدائية جمالية مميزة تتم على تمكّن فنان وإبداع فكر متقد وذلك من خلال إتقانه لإيماءات الخوف والتعجب من تحرك اللوحات باتجاهه ومن الاتجاهات الأربعة مستخدماً أعضاء الوجه الأساسية (العينان ، الفم ، الحاجبان) في بث سلسلة إيماءات تنقل هذه المشاعر كما هي ، أو كما نعيشها بالفعل ، مستعيناً بذلك بحركة يديه وأقدامه ، ولزيادة تأكيد وتفعيل هذا الإحساس بياشر الممثل بأداء إيماءات جسدية تعبر عن دفاعه عن نفسه ، وذلك بدفعه للوحات إلى الوراء الواحدة بعد الأخرى ، ويستمر في ذلك حتى يضيق به المكان شيئاً فشيئاً لينتهي الفعل بسحقه في مكانه وعلى وضعية الوقوف . إنّ إبداع المؤدي في الدفاع بإيماءات مطابقة تماماً لما يقوم به الشخص حين يدفع جسم أو شيء (محاكاة واقعية) ، نجح في خلق إيhamية جمالية بوجود اللوحات فعلاً والتي ساهمت في صنع الحدث الموندرامي للشخصية الواحدة .

إنّ إبداع معنى يمكن أن نضيفه على إيماءات هذا المشهد ، هو قدرتها على التعبير عن غريزة حبّ البقاء والصمود والدفاع عن النفس ، إذ أمكنها ذلك في دلالية معرفية واضحة تكشف عن إن معنى الوجود يبقى قائماً على الإنتاج الجيد أو الصالح ، وإن خلق القبيح أو السيئ يدفع بصاحبه إلى الموت والخراب . كما يمكن قراءة هذه الإيماءات من زاوية أخرى ، إذ يمكن أن تكون لها دلالات معرفية أعمق ، أعمق دواخل الذات ، إذ يأتي الدفاع عن النفس هنا نتيجة لفقدان التوازن ، فما كان من المؤدي إلا أن يبحث له عن إيماءات تبقّيه متزناً ومتواصلاً مع الآخر . كما يمكن قراءتها قراءة وجودية من حيث تجاوزه لمفهوم الصراع الصامت الأزلي ما بين الخالق والمخلوق . كما يمكن ملاحظة ، أن إيماءات العرض الصامت جاءت مطابقة للملامح الداخلية للشخصية وبعده عنها ومن بينها صراعه وألمه للخلاص من ضغط اللوحات وتحركها نحوه . وعلى الرغم من أن هذه الإيماءات جاءت مرتبطة بمرجعية مجتمعية وسياقية تداولية ، إلا أنه لم يفقدها وضوح دلالاتها ومعناها .

إنّ إيماءات وجه الممثل في لحظات الموت الأخيرة كانت أقرب إلى أن تكون صرخة ذات معنى رافض . لذا فقد جاءت لتنفس عن الكبت وتدفع كوامن اللاشعور على الظهور إلى ساحة اللاوعي ومستويات الشعور ، ففي هذه اللحظات لا يبقى للذات إلا أن تكشف عن مضمونها الخفي لتعبر عنه بوضوح . وقد أمكن لمرونة الإيماءات في التحول من الخوف إلى الصراخ إلى الرفض أن تؤكد هذا المعنى ، في محاولة للتعريف بأبعاد القضية الوجودية التي تطرحها ، فالهدف ليس المشاهدة ، بل المتعة المعرفية والجمالية .

على المستوى المفاهيمي لدلالية جمالية بنية الإيماءة كانت ذات تشكل أدائي هادف ، يكشف عن ضعف الذات وحيرتها وجُهداها في بحثها عن مخرج من الأزمة التي وضعت فيها ، وغاية الهدف هو إرشاد وتنبيه الآخر بأهمية تحديد هدفه ونتائجه قبل أن يُقدم على الفعل . وقد ساعد بث إيماءات هذا المشهد وفقاً لنظام تراكبي هادف أن يحقق هذا الهدف ويخلق المعنى . وبهذا التشكل الأدائي الجميل ، الذي يجمع بين المُدرك الحسي (الإيماءة) والمفهوم العقلي (

الدلالة ومعها المعنى) ، والذي يبقى محاكياً للواقع دون أن يتطابق معه تماماً ، إذ تكمن المحاكاة في الأداء ، أما المعنى فيبقى مفتوحاً ، يمكن أن يتطابق هو الآخر مع أي حادثة أو موقف مجاور نهايته الحتمية الهلاك أو الدمار . وبهذا لم تحقق أي غرض مادي ، بل جُلَّ هدفها كان معنوياً ، فلسفياً وجمالياً ومعرفياً فقط .

نجد المشهد الأخير في تحويل الانفعالات واضطرابات ومخاوف وفزع الذات إلى صور أدائية تهز النفس من الداخل ، وتُثري المخيلة بوجود الأشياء رغم انعدامها ، صور تحول هذه الانفعالات إلى واقع مُعاش يمكن تأمله .

ظهرت الدلالات الجمالية واضحة الاشتغال في هذا المشهد ، وذلك من خلال خضوع البنى الإيمائية لعلائقية تشكيلية ، استبدالية وتتابعية حيناً وتراكيبية إدماجية حيناً آخر ، تمثلت الأولى في مشهد دفع الرسام للوحاته بعيداً عن جسده باستخدام يديه ، إذ كانت الإيماءات تتبادل الأداء بين الكفين والمرفقين وتتابع لتحقيق هدف واحد هو الدفاع عن النفس ، بينما كانت الثانية (التراكيبية والإدماجية) واضحة في إيماءات وفاة الشخصية ، إذ يستخدم الممثل يديه في الإشارة على انقطاع الحياة ، وكأنه يعاني من حالة إعدام ، تدفع المشاهد إلى الإحساس بوجود حبل حول رقبتة ، مع امتداد وضع اليد اليمنى المرفوعة إلى الأعلى والتي كانت إيماءة استبدالية لشكل وامتداد الحبل ، وهي بذلك تدمج الواقع بالخيال لتحقيق معنى إيمائي متفرد .

التشكل الأدائي الهادف لبنية الإيماء جعلها بالنتيجة توظف توظيفاً نفعياً سواء في الشكل أو المضمون للتأكيد على المعنى ، ولتوضيح أبعاده للموضوع المطروح في العمل ، ولتكثيف الإحساس به ، وتعميق فهمه ، ولاختزال مواقف حياتية عديدة مشابهة ، ولتحليل على معنى يبقى مفتوحاً ومناسباً لأكثر من تأويل . وما زاد البنى الإيمائية دلالة وجمالية هو قدرة المؤدي على خلق مكان وأوتار ولوحات افتراضية ظهر معها الزمان والمكان محرفان عن الواقع ، إذ يعيش المؤدي والمشاهد في مكان وزمان غير مكان وزمان العرض المسرحي حقيقته ، وكذلك فإن تكرار البنى الإيمائية شكلاً ومضموناً تكراراً مرناً في مرحلة وجامدة في مرحلة أخرى لم يقلل من الجمالية الدلالية للبنى الإيمائية ، بل فعل من اشتغالاتها لأنها بُنى مكررة تكراراً منوعاً .

ما يضيف على العرض الصامت بكليته وحدة وتماسكاً ، هي تلك الوحدة القائمة بين البنى الإيمائية ، والتي يمكن وصفها بالنسيج الخفي الذي يوحد ويقوي علاقة الأجزاء ببعضها من جانب ، وبكلية العرض من جانب آخر ، إذ تمّ تأديتها بإيقاع حر ومنوع تناوب بين سيادة الشكل في مرحلة وسيادة المضمون في مرحلة أخرى .

إنّ ما يميز التمثيل الصامت هنا هو إمكانيته الإيمائية في التجريد والهروب من محددات العالم الواقعي لتشكيل صورة مغربة بديلة ، عوالم خيالية مفترضة بمديات بعيدة ، تمتلك بالأساس جذراً واقعياً متمثلاً بالجسد البشري (العلامة الأيقونية البشرية الوحيدة في العرض) أساساً منطقياً مبرراً للانطلاق إلى فضاءات فنتازية في خلق ما لا يمكن خلقه ، والتي تتكى بالضرورة على مبنى وجودي محدد يعينها على البناء والارتقاء ، ومن ثم إدراك دلالاتها وقراءتها قراءة وجدانية ذهنية تمتع وتدغدغ الحواس (لدى كل من المؤدي الإيمائي ، والمشاهد) بالخلق والمعاشة بطلها جسد الممثل الموندرامي الخالق والمبدع الوحيد ، من غير معونة أو مساندة لقطعة ديكورية أو إكسسوارية أو لمؤشر صوتي ، وبقطر حركي طوله متران فقط لاخترق مديات ناموس الطبيعة .

ثانياً :

مسرحية : لاصقي إعلانات (*) .

إخراج : أحمد محمد عبد الأمير (**)

تشكل قضية الحروب والحصار والاحتلال من أهم المحاور الأساس في تناول التاريخي لما تخلفه على البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية من تغيرات جذرية عميقة منها تسلل الشرائح الطفيلية باتجاه السيطرة والثراء المستعجل ومصادر أحقية الـ (نحن) في العيش ، وما تتركه من خروقات لأبجديات القيم والأخلاق وظهور الشطط القيمي عن الوحدة الاجتماعية ، فتقرز هذه الأحداث الكبيرة أثراً عميقاً في حياة المجتمعات وتأخذ جانباً مهماً من تناول الفني متخذة وجهة نظر ملتزمة لتتدبر بالواقع الجديد الناشئ عنها ، ويكون الصراع رمزاً شاخصاً ومركزياً في البناء الفني ، شأنه في ذلك شأن كل النتاجات الأسطورية والملحمية والدرامية ، كملحمة (الأوديسة) عن انحراف العشاق ، وكوميديا (ارستوفانيس) في نقده السياسي ، وصولاً إلى الدراما الحديثة ، ومثالها (بريخت) - طبول في الليل أنموذجاً - والأدب الحزيراني (أدب النكسة) ، إذ تقدم نتاجاً نقدياً لاذعاً عن التحول الإنساني بمديات ترميزية ودلالية متعددة تكشف الواقع المأساوي المعاش وتقلباته ، وكذلك حال الطروحات (الما بعد كولونيالية) الساعية لتقديم الجهد النقدي لانقلاب البنية الاجتماعية والثقافية والسياسية ، التي تعد جزءاً من مساعي الاحتلال في خلخلتها وإعادة تنظيمها وفق رؤية براغماتية محددة .

تدور فكرة العرض الصامت (لاصقي إعلانات) حول اللعبة السياسية التي يعيشها العراقيون بعد فترة احتلال بغداد عام (2003) في الاحتلال الغربي ، والتي تمثله بصراع الأحزاب فيما بينها وسعيها للاستحواذ على السلطة ، وإشهارها لأهداف وإعلانها عن نواياها بشعارات كاذبة ، تعلق على الجدران وبقيت دون تطبيق ، فكل إعلان يحوي شعارات وصوراً لأصحابها ، يسعى الصغار للصقها وإغواء الآخرين بها ، وكأنهم يتسارعون علناً في خداع الشعب ، حتى بلغت حدة الصراع إلى تمزيق أحدهم لإعلانات (نوايا وأهداف) الآخر ، وبعد الهرج الناتج عن صراع الأحزاب يسقط الجميع لتأتي الكذبة الكبرى حاملة بيدها أعباء تتحرك بخيوط واهنة تبتسم للجميع ، وتومئ لهم إيماءة الترحيب وتودعهم ، فاللعبة انتهت وأخذت الأمور مأخذها ، إنها السلطة التي لا تقوى على فعل شيء .

يبدأ العرض بدخول أحد الممثلين الإيمائيين بخطوات سريعة ويقف في وسط مقدمة المسرح مواجهاً الجمهور ، يحمل في يديه إيمائياً دلوان كبيران أحدهما يحوي ماءً عبر إيماءة الممثل التي تبين نقل الماء من الدلو الأول إلى الآخر ، ويخرج من جيبه علبة تبين أنها مادة لاصقة يضعها في الدلو الذي أضيف إليه الماء ، يقوم الممثل بخلط المادة بعد أن رمى علبة المادة

(*) قُدمت على مسرح كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل في (9 / 5 / 2005) من قبل (ورشة دمي للتمثيل الصامت) التابعة للكلية ، مثل فيه مجموعة من طلبة الكلية / قسم المسرح .

(**) أحمد محمد عبد الأمير (1970) : من مواليد الحلة ، مخرج ومؤلف وممثل مسرحي ، من أعماله : (في انتظار ... ، أسطورة عودة التنين ، الشاهد والمشهود ، معقول ، حافلة الزمن المفقود ...) . ومن أعماله الصامتة : (شك ، لاصقي إعلانات ، كرستال) ، وله عدة جوائز فنية مهمة : جائزة أفضل عمل متكامل في مهرجان منتدى المسرح ، وجائزة نقاد المسرح العراقيين (1998) ، جائزة أفضل ممثل وأفضل نص في مهرجان المسرح البابلي الأول والثاني ، وجائزة الإبداع من ملتقى الدولي الخامس في مصر (2002) ، وجائزة تقديرية من (مسرح خورفكان) الإماراتي ، وجائزة الإخراج من مهرجان الوفاء الخليجي (2001) ... عضو في مجموعة (أكيبتو للرقص الدرامي) ومنها المشاركة في مهرجان القاهرة التجريبي (2008) في عمل (الهروب إلى اللاأين) . أسس ورشة دمي للتمثيل الصامت . حالياً مدرس في كلية الفنون الجميلة . مدرس مادة التمثيل الصامت واللياقة المسرحية .

اللاصقة إيمائياً على عمق المسرح بطريقة توحى بلامبالاة الشخصية وعبثيتها ، ومن ثم يومئ بيده اليسرى لدخول ممثل آخر يساعده في عملية الإلصاق ، إذ يدخل الممثل الثاني بحركات أدائية رشيقة ويظهر للأول إيماءات التبعية ، بينما يبدي الثاني إيماءات عدم المبالاة وعدم الأخذ باختياراته (آرائه) المشاركة ، إذ ما أن يشير الممثل الثاني إلى مكان وضع اللاصق يذهب الأول إلى مكان آخر وباتجاه معاكس تماماً . وبعد مجادلة إيمائية يلصقون الإعلانات ، إذ يقوم الممثل الأول إيمائياً بوضع اللاصق على الجدار مستخدماً يده كفرشاة ، بينما يحمل الدلو معه واضعاً المادة اللاصقة إيمائياً فوق جدار وهمي وبحركات رشيقة ودقيقة يومئ بحدود مساحة الجدار وحجم الإعلان المراد لصقه ، فيما يحمل الثاني إيمائياً الإعلان الذي كان يحمله في البدء على ظهره ، إذ يومئ بفتح الإعلان الورقي الملفوف بطريقة أدائية متقنة ورشاقة ليضعه على المكان الذي وضعت فيه المادة اللاصقة ، ويتكرر هذا الأداء لأكثر من مرة ، إذ تُلصق إعلانات عدة على جدران وهمية ثلاثة ، وما أن تنتهي هذه العملية حتى يقف كلا الممثلين ليتأمل ما تحويه هذه الإعلانات من شعارات عن أشخاص يظهر أنهم غير مقتنعين بهم ، إذ يعبرون عن ذلك بإيماءات السخرية والرفض . بعد ذلك يبدو من خلال إيماءاتهم أن الإعلانات بدأت تتخلع عن جدرانها فيسرعان إلى إعادتها إلى وضعها السابق . وبعد محاولات سريعة تسقط كل اللافتات على الأرض ، فيفكر الممثل الأول بالمادة اللاصقة فتظهر له أنها ذات نوعية رديئة ، من خلال إيماءات يده التي تختبر متانتها ، وإيماءات الوجه المتمتعة ، فيتصارع الاثنان فيما بينهم متهماً كلاً منهما الآخر سوء الاختيار ، ومن ثم الالتحام التام جسدياً ، بعد أن يضع كلاً منهما المادة اللاصقة على جسد الآخر ، والانزواء في أعماق زاوية خلف المسرح .

يوجد في هذا المشهد كمّ من الدلالات المعرفية التي تشغل حول محور أساس مفاده أن الواقع المعاش له وجه آخر ، دفين وقبيح ، ندرك من خلال القراءة المعقدة حجم السوء والمأساة المعاشة ، إذ جاءت البنى الإيمائية لفعل اللصق الذي أداه الممثلون لتعبر عن غريزة حب الإنسان لمصالحه ورغبته في الاستحواذ والحصول على فائدة أو شيء ما ، والدافع من وراء هذه الرغبة ، هو الشعور بتوازن نفسي يكون عاملاً وراء التواصل الطبيعي مع الآخر ، فالجهد الأدائي الإيمائي الذي يقوم به الممثلان الإيمائيان يحمل في داخله دلالات تكشف عن هذه المنظومة المعقدة التي يحملها الإنسان ، فهو يبذل جهده في سبيل الحصول على منفعة مادية ، تزيد بالمقابل من مكانته ومساهمته الاجتماعية ضمن محيطه أو بينته النفسية . وهذا هو المعنى الذي يمكن قراءته من وراء فعل سلسلة البنى الإيمائية لفعل الإلصاق الغير مجدي .

لم تأتِ البنى الإيمائية لتعبر عن شيء يدور خارج أطر الشخصية المؤداة، بل جاءت مُعبّرة بصدق عن ملامحها الداخلية ، لتُعرف وتكشف عن ذلك العالم المتناقض الغريب ، فهناك شخصيات خفية تُقرأ إيمائياً من خلال قدرة الممثلين الأدائية في خلقها ، إذ يشيرون إلى وجودها في الإعلانات في إيماءات تصف مظهرها الغير لائق : شارب كبير ، وبطن ممثلة ، وأفكار مبعثرة ، وعيون لا ترى رغم استخدامها النظارات . إذّها إيماءات تعبر عن الملامح الداخلية للشخصيات المُعلنة ، كما وأن إيماءات الممثلين المتقنة في أداء الإلصاق تعبر عن طمع الذات ، وهشاشة قناعاتها ، وعبورها أشواطاً نفسية لتحقيق غاياتها المادية . وما يؤكد هذا المعنى ، هو ارتباطها العرفي كإيماءات دلالية برغبة مستخدمها أو لاحتكامها إلى السياق المجتمعي العراقي بأبعادها السياسية والدينية والاقتصادية السائدة والمتداولة .

نجحت إيماءات المشهد الأول هذا في تنفيسها عن الكبت ، وعلى صعيدين ، الأول تمثل برفض الممثلين والذين يشيران ويدللان على الشخصية العراقية غير الواعية لما يحدث والتي عانت من كبت وحرمان شديد ولعقود عّة مضت ، فما كان منها سوى استجداء الاتزان عوضاً عن خلقه وعلى صعيد ثاني مثلث إيماءات الرفض والسخرية عن ردة فعل مكبوتة إزاء هذه الشخصيات التي جاءت من الخارج لتجلس على الكرسي وتقود الجميع ، هي غير مقنعة لكن تقود وتؤدي ، وينساق لها أعداد كبيرة من الأشخاص . هذه الآلية الأدائية التي تومئ بالتنفيس عن الكبت تشري في الوقت ذاته القوى المعرفية لدى المشاهد وذلك بإثارتها لأعمق مكنونات الذات

ودواخلها ، يساعد البُنى الإيمانية في أداء ذلك هو اتصافها بمرونة التحول والتداول ، فالمقصود هو ليس نقل عملية أو آلية إلصاق الإعلان ، بل الكشف دلاليًا / معرفيًا عن الألاعب والحيل التي يتعرض لها المجتمع (الضحية الأولى والأخير) . دون إغفال ما لهذه البُنى الإيمانية (في المشهد كله) من قدرة على زيادة لُحمة الـ (نحن) ، فيجب أن يتكاتف الجميع في رصد هذه المؤامرة وإحباط نتائجها ، غير أن هذه البُنى لا تقوى على تعديل الواقع أن تنقله بشكل مكثف ومكشوف دلاليًا ليتعرف الآخر بدوره على معانيه ، لذا يجب على الآخر أن يُعدل من رؤاه ومن قراراته ، بمعنى أن يُعدل من واقعه هو ، ليقرأ الواقع بالحس والعقل والحدس معاً .

إنّ التشكل الأدائي الهادف للبُنى الإيمانية في هذا المشهد ، إيماءات اللصق المتكررة ، إيماءات رفض الشخصيات المُعلن عنها ، إيماءات الصراع والافتتال فيما بين المعلنين جاءت لتؤكد سمو الهدف المرجو ، فليس المقصود هو الكشف عن زيف الإعلانات ، بل توجيه رسالة ونداء إلى الآخر كي يكون أكثر صدقاً وأمانة ، وأن يعمل على إسعاد الآخرين وفق ما تقتضيه ضروريات الواجب المُناط بالمسؤول ، إنه هدف لا يخلو من خلق وفضيلة . فالكذب زائل حتى الخداع وما يبقى هو ما يفيد الناس ، وقد تطلب ترسيخ هذا الهدف وبث هذا الكم من احتمالات المعنى أن تتبع بنية الإيماءة نظاماً تراثياً متراكباً ، أي يحتمل الإضافة التأويلية ، إذ أنّ كل تكرار تراثي للإيماءات تضاف إليها إيماءات أخرى جديد ، أو تحذف ، أي أنه تكرار مرّن غير جامد إلى الحد الممكن معه بناء معنى وجودي جمالي في طرحه وقراءاته ، قراءة لا تكتفي بإيهار وإنعاش الحواس أو الوقوف عند حيثيات الواقع المعاش ، بل قراءة تبتدئ من المعطى المباشر (التشكيل الجمالي الأدائي للإيماءة) لتنتهي والمُشاهد مشاركاً ببناء المعنى والتمتع بهذا البناء أساساً .

أمكن لبنية الإيماءة أن تحمل دلالات جمالية عبر بنائها الأدائي أي دلالات جمالي التشكل المحمول بالمعنى ، ومن خلال علانقية تشكّلية استبدالية حيناً (إيماءات طلي الجدار بالمادة اللاصقة) ، إذ يستبدل الأداء في كل مرة وعلانقية تشكّلية اشتقاقية (إيماءات الإلصاق للإعلانات الورقية) ، فقد اشتقت هذه الأخيرة من إيماءات طلي الجدار وتتابعَت فيما بعد معها لتقدم سوية علانقية تشكّلية إدماجية تحمل المُشاهد على تخيل وقراءة الإعلان والإحساس به ، وتقديم ردة فعل آنية اتجاهه ، على الرغم من عدم وجوده .

لقد وظّف هذا المشهد إيماءاته توظيفاً نوعياً للتأكيد على عمق الدلالات الجمالية التي تحملها هذه البنى الإيمانية ، إلى جانب تأكيد حالة الضياع للهوية العراقية وسط زيف الإعلانات وحركة لصق الإعلانات المكثفة ، ولتوضيح مسالك الأمور وأفاق المستقبل ، لتكثيف الإحساس بمعاناة الشعب وتعميق الوعي بها ، فضلاً عن اختزال الكثير من الشروحات حول الأسباب والنتائج التي أدت إلى ما آلت إليه الأحداث ، كما وظّفت إيماءات المشهد توظيفاً نوعياً لاستخراج وأصالة المعنى من وجوده المادي المحسوس إلى وجود لا مادي يتسع ليشمل أي مجتمع وأي حالة كانت .

على الرغم من أن إيماءات (طلي الجدران بالمادة اللاصقة ، وإلصاق الإعلانات التشخيصية ، ورفضها ، والسخرية ... الخ) ، التي تضمنها المشهد كانت محاكية أدائياً للواقع ، إلا أنها كانت محرفة للمكان ، وذلك بخلقها لجدران افتراضية وأماكن وشوارع لا وجود لها ، وبطريقة يشعر معه المُشاهد وكأن الحدث يدور في بلدة كاملة وليس على خشبة المسرح ، فامتداد المكان وتنوع تضاريسه وتقاسيم شوارع يحمل بدوره على تحريف الزمان أيضاً ، إذ أصبح الإلصاق مهنة يمكن ممارستها في كل وقت ، ما دام أن هذا الزمن أصبح مفتوحاً ليستوعب كل شيء . كما وأن الاكتفاء بإضاءة واحدة (إضاءة ثابتة) قد ألغى التنوع الزمني الذي قد يقرأه المُشاهد من تنوع ألوان أو وحدة الإضاءة ، لهذا فالزمن دون هوية أو تحديد إنه محرف شأنه شأن كل شيء في العرض . وهو ما أعطى المشهد دلالات جمالية أدائياً ومفاهيمياً إلى جانب دلالاتها المعرفية المذكورة .

لقد تكررت الإيماءة كبنية دلالية لأكثر من مرة ، تكراراً مرناً في الشكل والمضمون للتأكيد على أنه في كل مرة تعاد المحاولة ، دون جدوى أو رفض مُعلن . إنه إعادة للخديعة والاستغلال الساذج للمجموع (نحن) التي تصدق ، إذ يزداد بروز هذه الدلالة من خلال علاقة الإيماءات ببعضها من جهة وعلاقتها بفكرة العرض من جهة أخرى . ومما أضاف على المشهد دلالات جمالية أدائية هو ذلك الإيقاع المنوع في بث بنية الإيماءة في المشهد كله ليتساوى الشكل والمضمون في سيادتها على إرسالية العرض .

أعطت إيماءات الإتمام أو ما يُطلق عليه (OK) دلالات جمالية أدائية أخرى للمشهد ، من خلال استخدام أصبع الإبهام وإيماءات الوجه وحركة الأطراف السفلى بشكل مبالغ فيه ، كما أضفى معانٍ عديدة ، منها إتمام المهمة بشكل جيد أو إكمال لعبة الخديعة . بينما صغّلت إيماءات الإمساك بالإعلانات وهي تسقط وتذوب في نهاية المشهد ومحاولة إعادة إلصاقها من ثراء الدلالات الجمالية والمعرفية للمشهد ، إذ لا تستمر الأكاذيب في الصمود والبقاء طويلاً (تذوب الأكاذيب مع شروق شمس الحقيقة) ، رغم حرص المعلنون (اللاصقون) على الحفاظ عليها معلقة وبقاءها أمام الناس طويلاً ، إذ يركض الممثلان ليمسكوا بالإعلانات وإعادتها إلى وضعها السابق على الجدار الوهمي بجهد وحركات إيمائية سريعة ، تسقط الإعلانات ، ويتشاجر المصقون ، وتتلاصق الأجساد بمادة اللاصق السيئة ، وتتكرر ككرة ، وتبقى بعيداً في الظلام دون حراك . كما أعطى الزي المسرحي الأسود الموحد للشخصيات المكوّن من قميص وسروال أسود اللون مع قطع بيضاء لأكف الأيدي والأقدام ، وكذلك وضع ماكياج موحد مكوّن من بياض الوجه ، وتحديد بروز الأعين والحاجبان بلون أسود ، وهذه طريقة متبعة في رسم الوجوه الكلاسيكية في العروض المسرحية الصامتة وبالأخص طريقة الممثل (مارسيل مارسو) ، وبذلك يكون هناك توحيد (لوني / دلالي) حول ثيمة التضاد القيمي والفعل بين المعلن والمخفي ، وكذلك منح بعداً دلاليّاً لشمولية الحدث ومأساويته ، وكذلك للتأكيد على محورية الحركة الإيمائية التي تركزت بشكل كبير على الوجه واليدين وحركة الأطراف السفلى في المشهد .

في المشهد الثاني ، يتكرر الفعل ذاته في المشهد الأول ، ولكن بإيقاع متزايد بدءاً من دخول الممثل وانتهاءً بإتمام آلية الإلصاق . والمسعى من ذلك ، هو إضاءة المشهد بدلالات معرفية تكشف عن تكرار الخديعة والكذب مرة تلو أخرى دون جدوى ، كما تكشف عن حب الذات واستخدامها للأعيب عتّة حتى تستحوذ وتتناول ما تريد . وفي اختلافه لآلية معرفية جمالية في هذا المشهد من السابق ، فالتكرار يمكن أن يُعدّ فناً بذاته من خلال تعديله في كل مرة وهنا تنشأ الاختلافات والإضافات في المقطع المكرر إيمائياً ، فضلاً عن المتعة الحسية النابعة عن متابعة متتابعة نشوء الإيماءات التشخيصية التي ترسم أو تؤثث مكان العرض الصامت الخاوي من حدود حسية مادية ، والمكتفية بما تمنحه قدرة الإيماءات على رسم فضاء إيهامي وإشراك خيال المشاهد في هذه العملية . يقف الممثلان الإيمائيان اللذان يلصقان الإعلانات ، ليُشاهدا دخول ممثل آخر يرتدي الزي ، ويضع القناع ذاته (الماكياج) ، ليؤدي الإيماءات السابقة ذاتها ، ثم يأمر ممثل ثانٍ بالدخول ليباشر بالإلصاق إعلاناتهما فوق إعلانات الممثلان السابقين لهما .

وبإيقاع متزايد أكثر من السابق ، فيما يُظهر الممثلان السابقان حالة الإنذهال ، كيف يجروا هذان القادمين على إلصاق الإعلانات فوق إعلاناتهم ؟ وبعد انتهاء عملية الإلصاق الأخيرة ، يتحرك ممثل المجموعة الأولى ليمزق الإعلانات الأخيرة كلها ويلقي بها على الأرض ، وفي آخر إعلان ممزق يلقي به في وجه الممثل الأول من المجموعة الثانية ، فيباشر هو بدوره بضربه والتصارع معه ، ومن ثم الانزواء إلى عمق المسرح ، وينتهي ما انتهى به المشاهد الأول .

يحمل هذا المشهد إيماءات الدهشة والإلصاق والتمزيق والعراك دلالات معرفية عدة ، عبّرت عن رغبة كبيرة في الاستمرار بالخديعة والكذب والإصرار على خلق توازن نفسي لأصحاب الإعلانات ، من خلال تفريغ أفعالهم ورغباتهم الدفينة وتحويلها إلى شعارات تغري الآخرين ، في الوقت الذي نتواصل به معهم . فهي على الرغم من احتكامها لأعراف الواقع

واقترابها منه ، إلا أنها حاكتها محاكاة منقحة ، ناقدة خصوصاً وإنها قد نجحت في إبراز مكامن ودوافع اللاشعور وجعلها واقع يدفع الآخرون ثمنه ، يشهده المشاهد ويعيشه بكل قواه وحواسه المعرفية ، نظراً لقدرة هذه الإيماءات على التحول من سياق واقعي أليم إلى سياق جمالي ، يُعمّق الإحساس بهذا الواقع ، ويوجه الأنظار نحو قراءته قراءة جديدة ، قد تزيد من لحمة الذوات فيما بينها ، وذلك من خلال كسرهما لقيود الصمت والكبت .

إن إضفاء دلالات جمالية على المستوى المفاهيمي للمشاهد تطلب أن يكون لإيماءاته تشكل أدائي هادف ، إذ قد يؤدي التكرار إلى تشتيت الانتباه وتمويه الدلالة ، ولكن ما أن يمسك المشاهد بدلالة المشهد الأول حتى تتنامى لديه الدلالة الجمالية المفاهيمية لإيماءات المشهد الثاني والتي خضعت إلى نظام تراتبي تتابعي تجمع بين حسية التشكل وعقلية الدلالة ، ينجح في تحويل الانفعالات والرغبات المتصارعة إلى صور جمالية أدائية ناطقة بصمتها يمكن قراءتها ، لأنها تنقل الواقع بشكل مكثف دلالياً .

أما على المستوى البنائي أو الأدائي ، فقد خضعت البنى الإيمائية هنا إلى علانقية تشكلية استبدالية حيناً ، واشتقاقية حيناً آخر ، تتابعية في موضع ، وإدماجية في موضع آخر ، إذ يستبدل القارئ (المشاهد) الدلالة الجمالية في أثناء تنقل قراءاته للإيماءات ويتابع بنفسه تنامي المعنى المومئ به ، ليشعر بالحياة أو الواقع المفترض الذي يقدمه العرض أو حتى يكتفي بالاندماج معه . لم يكن للإيماءات أن تقدم هذه الدلالات في هذا المشهد إن لم تُوظف توظيفاً نفعياً ، يؤكد على تناقضات الواقع وتوضيح أبعاده ، ويكثف الإحساس به ، ويختزل تعليقاته ، ويحيل الأحداث إلى ما ورائه ، ولتحقيق ذلك ، عمد العرض إلى تحريف مفاهيم الأمكنة والأزمنة ، أما تكرار الإيماءات ، فقد كان تكراراً جامداً في الشكل والمضمون في عملية طلي الجدران والإصاق ، ومرنة في تزايد حدة سرعة الإصاق والتمزيق والعراك ، فيما ظهر المضمون مكرر بشكل مرّن ومنوع . وهذا انعكس بالتالي على وحدة الشكل والمضمون عبر علاقة البنى الإيمائية ببعضها البعض ، ومن ثم علاقتها بكلية العرض في الوقت ذاته ، فيما كان الإيقاع الأدائي يتراوح بين التزايد والتناقص والتنوع ، للتأكيد على أن تسارع الأحداث أو تباطؤها لا يغيّر من اللعبة شيء . في المشهد الثالث ، يدخل الممثلان الآخرا في عراك متشابك ويتدحرجوا إلى نهاية المسرح في زاوية مظلمة ، ليشكلوا مع المجموعات المتصارعة السابقة سلسلة جدارية متتابعة لأجساد تتشكل مع بعضها بما يمثل نصب تذكاري شبيه بنصب الحرية ، وبعد ذلك يدخل رجل إطفاء يصاحب دخوله صوت سيارة إطفاء في دلالة على نشوب الحريق في كل أرجاء الوطن وبزوغ المعارك التي لا تنتهي . إنه إعلان الحرب ، الممثل (رجل الإطفاء) الذي يرتدي كامل ملابس رجل الإطفاء يمد خرطوم الماء ليطفئ الحريق ولكن لا يوجد ماء ، يؤدي حركات إيمائية لسحب الماء من الخرطوم بوساطة فمه ، ولكن بدون جدوى ، موجهاً فوهة الخرطوم تجاه الجمهور ، وكأن النار انتشرت بين الناس ، يومئ بيديه إلى أشخاص في الخفاء ويستفسر عن انقطاع الماء ، إلا إنهم ينادونه ليختفي خلف الكواليس ، ينقطع صوت صفارة الحريق ، وتدخل ممثلة تضع على وجهها ماكياج مهرج ، ويدها لعبة (مهرج صغير) من يسار المسرح بحركات بطيئة ، تومئ للجمهور بالتحية بين خطوة وأخرى ، كما تومئ لهم بالتحية بيد اللعبة التي تحركها بالخيوط ، لتختفي من المسرح ، بعد أن تمر بخطوات بطيئة وإيماءات وجه مستهزئة بالممثلين المشكلين في الظلام ما يشبه النصب التذكاري .

ما يميز هذا المشهد ، هو كم الدلالات المعرفية المحمولة في إيماءاته ، إيماءات الاقتتال جاءت لتعبر عن غريزة حب البقاء والأنانية الشخصية والاستئثار بالسلطة على حساب أحقية (نحن) ، لكي تنتهي إلى العدم ، لا شيء سوى الحريق الناشب الذي وقوده الناس ، إنهم ينطوون في الظلام ، ويتم نسيانهم ، ويكونوا نموذجاً تذكاريّاً لحركة الصراع في البلاد ، حتى بعد مجيء المنقذ الكاذب (رجل الإطفاء) ، الذي أدى دوره على أكمل وجه في ظهوره واختفائه ، ولكن دون أن يطفئ النار ، فإيماءات وجهه ساخرة هي الأخرى ، إنه يرتدي قناعاً شأنه شأن الآخرين ، فإيماءات الإطفائي في محاولة إخماد الحريق ، ثم الاستفسار عن انقطاع الماء وهروبه ، جاءت

لتعبر عن رغبة إبرام خديعة جديدة ، في محاولة لخلق توازن وتواصل مع الآخر ، من خلال التعايش معه والإحساس بمعاناته ، إنها رغبة ودعوة كاذبة لترك الشعب وحيداً . فضلاً عن ذلك ، فإن إيماءات وجه الممثلة الإيمائية وتحركها ، دخولها وخروجها من المسرح وتحيتها وتوديعها للجمهور إيمائياً ومعها دميتها ، قد حملت دلالات معرفية كشفت عن الملامح الداخلية لممارس اللعبة . إنها (أميركا) المهرج والمخادع الكبير ، مشعل الحرائق صاحب اللعبة / الدمية ، تخرج ومعها لعبتها الصغيرة من خلال الخيوط (أدائها) متعلقين بها ، مما أعطى للمشاهد كماً دلاليّاً معرفياً ، هو قدرة إيماءاته على أن تأتي مترابطة ارتباطاً يقوياً من الدرجة الأولى بمستخدمها ، إذ أتقنت كل شخصية الكيفية الأدائية لبث إيماءتها ، والتي لم تبتعد أدائياً ودلاليّاً عن ثقافة المجتمع وسياقه المتداول بأبعاده شتى . لذلك ظهرت الدلالات هنا كمادة معرفية تثير قوى الإدراك عبر حملها لمعانٍ تعكس ما خفي ، وما لا يمكن النظر إليه بعين الحقيقة لشدة بشاعته ، إلا أنه أمكن لها أن تعكس ذلك ، من خلال قابليتها للتحويل من السياق المجتمعي إلى السياق الجمالي المعرفي دون المساس بصفاء المعنى ، ودون التشويش على الصورة الجمالية المستندة إلى الانفعال بالواقع أساساً ، في محاولة لتثديد لحمة الذات مع الذوات الأخرى ، وتعديل صورة الواقع وإنقاذه أو حتى إنقاذ الذات ، من خلال تعريفها بالمجهول المتلاعب بالحاضر والسارق للماضي والمستقبل . إنها دلالات معرفية لا تكفي بالقراءة الحسية ، بل تمتد لتسمح بتدخل قوى العقل والحدس والوجدان .

امتلكت إيماءات هذا المشهد دلالات جمالية على المستوى المفاهيمي ، تمثلت بتشكيلها الأدائي الهادف إلى تقديم الحقائق بشكل مجمل يمكن الوقوف أمامه وتأمله ، وأن هذا التشكل أخضعها بالنتيجة إلى نظام تراتبي مترابط يجمع بين الواقع واللاواقع ، الواقع المحكي أو المروي والواقع المسكوت عنه طوعاً أو إكراهاً ، مما جعلها تجمع بالنهاية بين الحسي الهادف والتصور العقلي المتعالي على هذا الحسي ، الواقع المعاش وما فوق الواقع ، المحدوس أو المتصور ، فهي - إيماءات هذا المشهد - تحاكي أدائياً الواقع لتتعالى عليه دلاليّاً (معرفياً وجماليّاً) وغائياً في آن ، لكنها مع ذلك ، سعت في قهر إرادة الشر وعكس ثقافة العنف ، وفرضت إحدى سبل ممارسة الحرية من خلال رفض الإعلانات بإيماءات منسجمة ومتناغمة .

أما الدلالات الجمالية لأدائية التشكل ، فقد تمثلت أو بُنيت عبر تلك العلائقية التشكيلية التي تراوحت بين الاستبدال (إيماءات العراك المتكررة) - أي استبدال أسلحة الحرب التقليدية في مثل هذا الصراع المتمثل في العراق - والاشتقاق (إيماءات الانطواء في عمق المسرح) - أي أنها اشتقت مع فعل الانطواء السابق الأول - والتتابع دخول رجل الإطفاء بإيماءات سحب الخرطوم ورش الماء ... إلى نهاية دوره ، إذ أخضعت هذه الإيماءات إلى نظام تتابعي يفترض معنى متابعة الخطى في رسم أبعاد اللعبة ، إلى جانب العلائقية التراكبية بين إيماءات توديع الممثلة (المهرجة) للجمهور وإيماءات توديع اللعبة في يدها ، والتي يتبعها نظام إدماجي يجمع بين وجود السلطة والإحساس بعنفها ، وقد أمكن بث هذه الدلالات من خلال توظيف بثنائية الشكل والمضمون ، لتأكيد الواقع وتكثيف واختزال التعبير عنه ، وإحالة المعنى لأكثر من مرجع واحد . إنّ اشتغال إيماءات المشهد على أكثر من قضية واحدة (الخداع ، العراك ، الاحتراق ، الوداع) جعل منها بالنتيجة تشغل اشتغالياً أدائياً جمالياً يخلق أكثر من حيز مكاني وزماني ، إلى جانب تكرار بث البنى الإيمائية تكراراً مرناً سواء في الشكل أم المضمون ، للتأكيد على تعددية المعاني والمعاناة ، فاللعبة لم تكن في مكان أو زمان أو شكل واحد ، بل جعلت من البلد أماكن عدة وشعوب عدة ، وتحدثت معهم بلغات عدة ، مع الإبقاء على المضمون (عالمية الطرح) ، وقد تمّ تأكيد ذلك من خلال علاقة البنى الإيمائية ببعضها من جهة ، وبفكرة العرض من جهة أخرى ، ففي كل مرة يحيل المشاهد كل دلالة جمالية للأداء إلى فكرة العرض الأساس والمنطلق الأول له . ومما نشط من فاعلية اشتغال الدلالات الجمالية أدائياً ، هو خضوعها لإيقاع أدائي منوع ، سادت فيه هيمنة المضمون على الشكل .

ثالثاً :

مسرحية : و. هـ. م. (*) .

إخراج وتأليف : ذو الفقار خضر حاجم (**).

تؤسس فكرة الانقلاب والتغيير والاحتلال نظام سلوكي ، واجتماعي ، وسياسي مغاير لسياق الحياة السابقة ، فضلاً عن نشوء بنى مغايرة تسمح أحياناً لتشظي قيمي بعيداً عن البنى المؤسساتية والشرعية والإنسانية ، إذ يتم ذلك تحت غطاء ذرائعي متعدد التأويل قد يبرز بدوره شرائح دونية الأهداف انتهازية الغرض حيوانية الدافع تقمع أحقية المجموع في العيش بسلام ، وهو ما دفع الكثير من الكتّاب لتبني هذه القضية وطرحها برؤى وأساليب جمالية تسمح بقراءة الواقع بتناقضاته اللاواقعية وبصوره الجوهرية ، وهي آلية – في القراءة والتوظيف – متداولة جمالياً ، كما هو الحال في الأساطير اليونانية واللاتينية القديمة ، أو حكاية (كليلة ودمنة) (لـ ابن المقفع) عن قصة الحيوان / الإنسان ، و (حقل حديقة الحيوان) (لـ جورج أرويل) ، أو (القرد الكثيف الشعر) (لـ يونسكو) ، أو (المسخ) (لـ كافكا) ، وأيضاً معظم النتاج الأدبي اليوتوبي (الخيال العلمي) التي نجد فيه الإنسان بصورة حيوان ، لتصور ثقل الواقع المتغير والإحساس بالغربة عن المجموع .

حاول عرض (و. هـ. م.) في أكثر من مشهد أن يجمع بين التمثيل الصامت والإيقاع الحركي الراقص بغية التنوع في بث الفكرة والأداء ، على غرار الأساليب المتبعة بالاتجاهات الحديثة في التمثيل الصامت كالأسلوب المبتكر لدى الفرنسي (أتيان ديكر) ، الذي دمج عدة حركات منفصلة مستمدة من الرقص الكمبودي ، وذلك لتفعيل وتشغيل أدواره الصامتة التي تصل إلى نمط الأداء الراقص ، وأيضاً الأسلوب الذي اتبعه (مارسيل مارسو) ، أو البولندي (توماستفسكي) في تدريباته وعروضه المسرحية مع فرقته الإيمائية عبر استخدام الرقص كعنصر أساس وفعال في التدريب والأداء المسرحي إلى درجة كان كل أعضاء فرقته من راقصي الباليه . وهذا ما أدرجت عليه العروض المنتمية إلى اتجاهات ما بعد الحداثة .

تدور فكرة العرض حول صراع وتنافس الأحزاب ، أو الأفراد على مقاليد الحكم داخل الوطن المتمثل في العرض بالكرسي النازل من أعلى المسرح ، ويكون التحايل والخداع وسيلتهم لتمويه الآخرين ومراوغتهم ، إذ يقرّ دم كل حزب شعاراته وخطاباته ووعوده التي تنتهي إلى لا شيء مجدي حقيقي ، ليعود الجميع للاقتتال والتصارع مع بعضهم البعض ، ويبقى كرسي الحكم عصياً عليهم ، خالياً بانتظار الشخص المناسب ، إذ لا يمكنهم الجلوس عليه أبداً ، وتبقى عيونهم شاخصة نحوه .

يبدأ العرض بدخول أحد الممثلين وهو يؤدي حركات إيمائية تدل على أنه شخصية يعترضها العبث ، تنزع إلى تقليد كل الشخصيات والأفعال فحياً يؤدي إيماءات لاعب كرة سلة وحيناً إيماءات شخص هارب وحيناً إيماءات حيوان (قرد) ، في دلالة على ضياع هوية الذات في لحظة العوز والصراع المتواصل . يدخل عدد من الممثلين الواحد بعد الآخر وفي إيقاع حركي ثابت يؤدون إيماءات تصب في الدلالة ذاتها ، تعبر بمجموعها عن العبث واللاجدوى التي

(*) عرضت على مسرح نقابة الفنانين / فرع بابل في 11 / 12 / 2006 ، مثلها مجموعة من طلبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

(**) ذو الفقار خضر حاجم (1984) : من مواليد الحلة ، مخرج وممثل مسرحي ، تخرج من كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006. لهو عدة مشاركات فنية ، من أعماله المسرحية : الصوت الأصفر (2006) ، و. هـ. م. (2006). ما بعد الحرف وما بعد النقطة (2007) ، فضلاً عن المشاركات التلفزيونية في المسلسلات المحلية ، نال جائزة أفضل مخرج في مهرجان الحرية الثاني عن نفس العمل .

عانتها الذات ، بعد ذلك تتحول سلسلة البنى الإيمائية المصحوبة بإيقاع صوتي متسارع إلى إيماءات جنود يقفون على خطين متقابلين ، بينما يبقى أحدهم (قائداً) في المنتصف وهو يؤدي تحية العلم العسكرية ، وفي حركة تعبيرية مرنة ينسحب الجنود الواحد بعد الآخر ليجد القائد نفسه وحيداً ، يبحث عنهم ، يومئ بيديه غاضباً ليعود الجنود خائفين ، في دلالة على هشاشة الذات أمام السلطة فيشرحون أسباب الهروب ، يلوح أحدهم بيده إلى الوراء في دلالة على أنه ذهب إلى أهله ، والآخر يلوح إلى الأمام في دلالة على أنه ذهب في مهمة ، والآخر يتمرغ على الأرض في دلالة على إصابته . فيسود السكون على المسرح ، فيتساءل القائد إيمائياً (ألا يعلمون أن النظام قد انتهى ولقد شاهدته بعيني وتمثل ذلك بسقوط التمثال) ، يحول جسده إلى تمثال ويسقط أرضاً ، وما أن تحول إلى تمثال ، يومئ الآخرون بحالة الخوف والرعب من صورة التمثال ، ولكن وبسقوطه يتفحصونه ، ويتأكدون سقوطه ، فيمؤن إلى خارج بالفرح ويتبادلون التهاني ، ثم يحملونه بحركة كوميدية إلى خارج المسرح .

ظهرت الدلالات المعرفية واضحة الاشتغال في هذا المشهد ، وذلك من خلال تعبيرها أو تدليلها على رغبة أو غريزة حب البقاء والاستمرار والتواصل والاستمتاع بلذة العيش ، وإن كانت لذة مؤقتة ، وذلك من خلال بث البنى الإيمائية التي حاكت مختلف الشخصيات الإنسانية والرغبات الحيوانية ، على الرغم من أن هذا التقليد قد دلل على استلاب هوية الذات ودفعها وراء قوانين حياتية مُعدة لها مسبقاً ، إلا أنها قد عملت على تعميق وعي المشاهد بصيرورة الحياة في تلك الحقبة من تاريخ العراق (قبل احتلال العراق و بغداد) . كما يمكن عدّ دلالة البنى الإيمائية في هذا المشهد أداة للتوازن من خلال محاولة الذات مقاومة شتى الضغوط والتعاشيش معها ، وبدأت بذلك أداة للتواصل مع الآخر ، إذ تمّ أداء الإيماء ذاتها من قبل الممثلين الآخرين ، وعلى نحو يتم معه الأخذ والعطاء في تبادل المعنى والاستمرار في تناميها ، ولتعميق الأثر الدلالي المعرفي للبنى المختبئة خلف إرهابات المجتمع العراقي ، إذ جاءت بنية الإيماء معبرة عن ملامح الاضطراب الداخلي الذي اتسمت به طبيعة الشخصية العراقية رغم أصالتها وفراحتها ومقاومتها لشتى الضغوطات الخارجية ، ولم يكن بالإمكان فرز هذه الدلالة إن لم يتقن الإرسال الأدائي للإيماء لترتبط بمستخدمها ، جرياً مع فكرة العرض التي تحمل ملامح أزمة محلية معاصرة .

ما فعل من قيمة اشتغال البنى الإيمائية هنا ، أنها جاءت محتكمة إلى أعراف المجتمع العراقي وثقافة المرحلة المعاصرة التي شملت سلطة الحزب والفرد الواحد ، وما أفرزته من تمحور حول ذات واحدة وخضوع المجموع لها ، إذ ظهر ذلك واضحاً في إيماءات تحية وخضوع الجنود لقائدهم . وبذلك تكون بنية الإيماء هنا ، قد أخضعت للسياق الأوحدي الذي كان متداولاً في تلك المرحلة المعاصرة ، وكذلك جاءت البنى الإيمائية لتنفس من الكبت ، إذ تجسّد ذلك واضحاً في فرح الجنود واحتفالهم الإيمائي بسقوط تمثال القائد ورميهم به خارج المسرح ، معبرين بذلك عن لا شعور شخصي وجمعي لمديات الخوف والرعب المعاش .

ويمكن أن يشار في قراءة البنى الإيمائية في هذا المشهد ، وبالتحديد إيماءات شرح الجنود لأسباب هروبهم ، هي أنها أثرت قوى الإدراك ، وتحولت من النطاق التداولي المجتمعي إلى النطاق المعرفي الجمالي ، الذي يعزز أحمة الذات مع الذات الأخرى كونها تشترك في مصير واحد . وكذلك لكي يمكن لها الاستمرار والتواصل ، وذلك من خلال تعديلها لصورتها الداخلية (آليات تعاملها مع الواقع) . وهذه القراءة تتطلب تداخل كل القوى المعرفية ، حسية ، ووجدانية ، وحسية في قراءة المشهد والتواصل معه .

ظهرت الدلالات الجمالية (المفاهيمية) واضحة في أكثر من موضع في هذا المشهد ، إذ جاءت البنى الإيمائية المعبرة عن ضياع الهوية ، وعن الهروب بعيداً عن السلطة ، واحتفاء الجنود بانتهاء حقبة تاريخية قاسية ، جاءت هذه البنى الإيمائية كلها بتشكيل أدائي لنقل الواقع الغير جميل وتجسيده بصورة فنية جمالية يمكن قراءتها والتعاشيش معها . وهذا ترتب عليها أن تتبع نظام تراتبي وتراكمي هادف ، يتمحور حول ضرورة الاستمرار في البحث والتغيير ، فالقصد هو

عرض وكشف الواقع ، والإفادة من تناقضاته ، والسعي إلى تغييره ، لا لإعادة ترديده والاستمرار معه ، كما هو حاصل في الواقع الآن . وكذلك فإن تحقيق هذا المقصد لا يعتمد على التجسيد الحسي فحسب ، بل إن التشكل الحسي لها لا يظل المعنى ولا يشوب من وضوحه شيئاً ، بل إنه يزيد من وضوح الدلالة الجمالية المفاهيمية لبنية الإيماءة . وبذلك ، فقد جمعت بنية الإيماءة بين التشكل الأدائي الحسي الهادف والقراءة العقلية التي تتعالى على الواقع الحسي دون أن تتقاطع مع حيثياته تماماً ، وبذلك تقوم أيضاً بتعديل صورة الواقع ، فهي لا تقف عند حدود محاكاته ، بل تحمل الذات على التحوار جمالياً على المستوى المفاهيمي مع الواقع المعاش ، إلى جانب خلق عالم آخر يفترض فيه الكمال .

يعرف الفن على أنه فن منزّه عن الغرض المادي الاستهلاكي الصرف ، ولقد ظهر هذا الطرح واضحاً في إيماءات هذا المشهد ، إذ أنها لم تحاكِ وقائع مادية ، بل نقلت قضايا إنسانية مهمة بإيماءات دلالية ، بعيداً عن أي غرض مادي من شأنه أن يحط من قيمة فكرة العرض الواقعية ، على الرغم من أن الجانب المادي كان أحد الإرهاصات الفاسية التي عانى منها المجتمع العراقي المعاصر . كما أن هذا التعالي قد فعل من اشتغال الدلالة الإيمائية ، لتحوّل الانفعال والغضب والكبت النفسي الكبير الذي احتوته الذات إلى صورة جمالية يمكن للمشاهد حدس مراميها ومدى حدتها ، وبالأخص مشهد الاحتفاء ، فضلاً عن ذلك ، فقد مثّلت إيماءات هذا العرض ردة فعل جمالية تعبر عن قهر إرادة السلطة ، وإرادة الشعب الأصيل هي الأقوى والأبقى ، وما دونه الزوال ، بمعنى أن مقولة السلطة مهما كانت سائدة فهي زائلة في النهاية ، بينما إرادة الشعب في المقاومة والدفاع هي الأصلب والأطول تاريخاً .

وانطلاقاً من فكرة العرض الواقعية ، جاءت البنى الإيمائية معبرة بصدق عن ثقافة المجتمع ، وعملت في عكس صورته تماشياً مع فكرة أن لكل مجتمع ولكل طبقة فناها الذي يتماشى ويولد من داخلها ، إذ تمّ ذلك من خلال التناغم الأدائي المنسجم ، الذي جعل من البنى الإيمائية إحدى السبل التي يمكن سلكها للوصول إلى الحرية (الفردية والجمعية) .

أما الدلالات الجمالية (البنائية) للإيماءة ، فقد تبلورت واتضحت من خلال علائقية تشكّلية تتابعية ، تمثّلت بإيماءات الممثلين المؤدين لشخصيات مختلفة وأجناس حيوانية ، فضلاً عن علائقية تراكيبية ، إذ تمّ دمج مختلف أنماط وأنواع الإيماءات لأداء تنوع الشخصيات في شخصية واحدة . وكذلك وجود علائقية إضافية ، والتي تطلب من المشاهد أن يحيل هذه الإيماءات من سلوكها الحيواني إلى سلوكيات إنسانية ، ومن سلوك إنساني ما إلى إنسان مشخص بعينه . كذلك خضعت البنى الإيمائية إلى علائقية تشكّلية إدماجية ، جمعت بين مختلف الشخصيات والإحساس بها في آن .

جاء التوظيف النفعي والقصدي لثنائية شكل ومضمون الإيماءة غرضاً جمالياً على المستوى البنائي وذلك لتوضيح فكرة العرض ، ومن بعدها واقع المجتمع العراقي المعاصر ، وتكثيف الإحساس بمعاناته ، واختزال الشروحات والتعليقات عن أسبابه ومسبباته ، وإحالة المعنى من إطاره الضيق إلى إطاره المجتمعي الواسع الذي لا يخلو من الترميز في ذاته . ولتحقيق أعمق وأكبر أثر جمالي بنائي ، جاءت البنى الإيمائية محرفة نسبياً عن الواقع ، وتحديدًا في إيماءات تجسيد مختلف الشخصيات الإنسانية والحيوانية تحريفاً شكلياً ، في حين لم يحرف الزمان والمكان نظراً لوجود دلالة مادية (شخصية القائد) ، التي تُحيل بالضرورة إلى زمانه ومكانه ، فضلاً عن المؤثر الصوتي (النشيد الوطني السابق) ، وقرب المرحلة التاريخية التي يمكن عثا امتداداً للحاضر .

وللتأكيد على الفكرة ، كرر بث الإيماءة تكراراً مرناً في الشكل ، جامداً في المضمون ، وبالمقابل احتفظت بنية الإيماءة بتلك الوحدة التي تجمع بين الأجزاء مع بعضها البعض ، ومع كلية الفكرة أو السياق المجتمعي الأوسع . أما الإيقاع الأدائي ، فقد تزايد وتنوع في هذا المشهد ، كما ساد وهيمن المضمون على الشكل أو تشكل الإيماءة .

في المشهد الثاني ، يدخل الممثلون الخمسة سوية ، وبإيقاع حركي موحد ، يحمل كل واحد منهم لافتة كتب عليها كلمة واحدة : (نطالب ، نستنكر ، ...) ، ويقوم كل واحد منهم بالتلويح بلافتته بمصاحبة الموسيقى الإيقاعية ، ثم التقدم بها نحو مقدمة المسرح ، ويقوم بأداء إيماءات تشرح ما يمكن أن تقدمه هذه اللافتة له بطريقة أدائية إيقاعية راقصة . فيهبط من أعلى خشبة المسرح كرسي بلون أبيض فينتبه الممثلون إليه ، ويتجمعون تحته وهم يؤدون إيماءات اقتتال الأفاعي ، ومن ثم ينحون ليؤدون إيماءات حيوانات مرصوفة الواحد تلو الآخر ، في أداء حركي مشابه لطقوس الاحتفالات البدائية ذات الحركة الالتفافية ، ومن ثم ، يهبط الكرسي إلى خشبة المسرح (وسط المسرح) ، فيأخذ الممثلون بالدوران والالتفاف حوله ، ومن ثم ، حول بعضهم البعض ، ومن ثم ، الجري حوله ، إذ يقوم أحد الممثلين بالجلوس عليه فجأة ، فيبادر الآخرون برفعه عنه ، ويتكرر هذا الفعل ثلاث مرات على التوالي ، بعد ذلك يرتفع الكرسي شيئاً فشيئاً ، والممثلون ما زالوا يؤدون حركات اقتتالية من أجله ، إذ يبدو إيقاع حركتهم قد تغير ، وارتفعت وتيرته حال ظهور الكرسي في فضاء المسرح ، يتفرد به أحد الممثلين ويأخذه ويسحبه إلى يسار المسرح ، فيما يبدو الآخرون في عراك إيمائي شديد (شرس) ، بعدها يدخل الآخرون في سباق جديد من أجله ، لكنه يبقى عالياً منيعاً عليهم ، فيشكل الممثلون بأجسادهم شكل دراجة هوائية ، وفجأة يرتفع الكرسي مرة أخرى وينتزع من يد ماسكه ، ليقبع الجميع تحته في جو مليء بإيماءات الحيرة والسجود والتوسل والعراك ، ثم يتوقف الجميع عن الحركة ويمسكون رؤوسهم بأيديهم ، في دلالة على التفكير ، يتحرك الجميع ليشكلوا بأجسادهم وبلاستعانة بقطع قماش ملونة مرفوعة بأعمدة خشبية كأنها لافتات فارغة ، كانت موضوعة على خلفية المسرح ليشكلوا (طائر العنقاء) ، يطبشرون وراء الكرسي بأكبر جهد ، إذ تشكل مجموعة من الممثلين الرأس والصدر ، والآخرى الذنب والأجنحة المتحركة ، لكن دون جدوى ، ويسقط الممثلون بإيماءات التعب والخيبة والخوف من الآخرين .

ظهرت في هذا المشهد الدلالات المعرفية أكثر وضوحاً من المشهد الأول ، وذلك أنها عبرت من الجانب الخفي الدفين وراء صراع الواقع وتناقضاته ، وعرفت بأبعاده ، وكشفت عن ضحاياه ، وعن عمق المؤامرة التي يتعرض لها البلد ، من خلال تفعيل البنى الإيمائية لتفرز مداليل ، يمكن عنّا إفصاحاً وإشهاراً فاضحاً عن غريزة حيوانية ، هي غريزة التملك وحب الاستحواذ وقمع حقيقة المجموع ، إذ بدا السعي لأجل نيل أحلامها التي تحتاج إلى المستحيل لتحقيقها (المتمثل بالعنقاء ، واستعداد الجميع للتحويل) . إنها غريزة أنانية جامحة تقمع وتزيح الآخرين وتقضي على وحدتهم . وجاءت البنى الإيمائية كأداة لتوازن شخصية المتنافسين وتواصل مع طموحهم الشخصي فحسب لا مع الآخر ، وهي دلالة معرفية تكشف عن الجانب السيئ المظلم من الشخصية التي تحتكم إلى غريزة التملك ، لا إلى أداة للتوازن والتواصل مع الآخر ، في حين كانت الدلالة هنا تتجه إلى التوازن والتواصل مع الآخرين .

نجحت البنى الإيمائية في التعبير عن الملامح الداخلية لشخصيات المقتتلين المتنافسين ، وتحديد إيماءات قتال الأفاعي والتماسيح والقردة والذئاب ، ومن ثم قتال الأذرع ، إلى جانب إيماءات التوسل والخنوع ، ومحاولة اللحاق بالكرسي بتشكيل الدراجة الهوائية العملاقة أو طائر العنقاء . إنها دلالة عن كون هذه الشخصيات ، قد استخدمت أكثر من آلية واحدة وسلاح أو أداة أو وسيلة للحصول أو الوصول إلى تحقيق أحلامها ، وبالتالي سلوكاً أنانياً براغماتياً لا يأبه بالوسيلة . لذا ظهرت هذه الإيماءات لصيقة بمستخدمها تضامناً وتوازياً مع تكاملية الشكل والمضمون أو الفكرة ، كما أنها لم تبتعد كثيراً عن السياق المجتمعي والسياسي والثقافي الذي عاشه العراق في هذه الفترة من التاريخ ، كذلك أن هذه الإيماءات الاقتتالية بالأذرع جاءت تنفيساً عن الكبت ، إذ يكون هذا التنفيس تعبيراً عن اللاشعور الشخصي (الفردي) الأحادي الاتجاه ، والإيماءة هنا جاءت لصيقة بالسياق النفسي الداخلي ، مع ملاحظة قابليتها على التحول من هذا السياق إلى السياق المجتمعي الأوسع ، التي تثري المدركات وتوسع من مدى استيعابها للحدث ، لتحمل

الذات على التوحد مع الآخر ، في محاولة للتعبير عن تضخيم صوت الـ (نحن) مقابل صوت الأنا .

والإيماءة بذلك ، إنما تعمل على زج الذات إلى جوهر واقعها لتعديله ، من خلال امتلاك آليات معينة للتعامل معه لا الهروب منه ، فمثلما تمتلك الشخصيات المتقاتلة مفاتيح تقود بها الواقع (إيماءات الصراع) ، يجب بالمقابل على الذات ، أن تجد لها آليات ووسائل تنتزع بها حقها الإنساني العام ، إنها محاولة صامتة لإيقاظ الذات ، وهو ما يتطلب يقظة واعية لقوى الحس والعقل والوجدان في التفكير والتدبير (والقراءة والاستجابة هنا) .

لم تأت الدلالات الجمالية (المفاهيمية) لسلسلة البنى الإيمائية هنا دون هدف بعينه ، أو أن لها أكثر من مسلك قراءاتي واحد ، بل جاءت موجهة ، تهدف إلى الكشف جمالياً عن قبح صورة الواقع المتأزم المضطرب ، فهم يتقاتلون ، والبقية الأخرى (الشعب) الأداة والوسيلة السهلة المنال ، فهذه الرغبة الشديدة في الاستحواذ والاستمرار في الصراع ، ألزمت البنى الإيمائية أن تتبع نظاماً تراتيبياً في البث ، وتراكيباً في القراءة ، لا يشوب معناها أو مدلولها شيء في تشكلها الحسي ، بل إنَّ هذا التشكل هو القاعدة الدلالية التي ينطلق منها سيل المدلولات ، إنها معانٍ تجمع حسية التشكل والإدراك البصري ، وعقلية القراءة والاستجابة ، وذلك عبر تقديم بنية الإيماءة لما هو فوق المعقول بشكل مدرك حسياً وجمالياً .

فكرة العرض المسرحي مألوفة ومتداولة ، إلا أن إيماءات هذا المشهد جاءت لتؤكد دور الدلالة الجمالية المفاهيمية ، عبر محاكاتها للواقع المعاش محاكاة تقترب منه ، إلى الحد الذي يجعلها نافذة له ، لكنها كذلك تعالجه جمالياً معالجة جوهرية وذلك عبر محاولة وضع حلول افتراضية تولدها البنى الإيمائية داخل ذهن المشاهد في عالم مُمسرح ، عالم افتراضي مفتوح ، مثال ذلك إيماءات الاقتتال يقابلها رد فعل قرائي هو في ضرورة إيقافه وشجبه ، وإيماءات التحليق يقابلها الكف والاحتكام إلى العقل .. وبذلك بدا الحل ذاتياً موضوعياً ومعه أيضاً الخبرة في التعامل مع الوقائع والأحداث سواء في الواقع أم الفن ، إنها محاكاة منقحة في رؤية (ذاتية / موضوعية) للواقع . وهذه المحاكاة قد نشطت في تحويل الانفعال المشحون به الفرد المعاصر إلى صورة جمالية تدرك بحدس كفي (موضوعي) ومفاهيمي بهذا الانفعال الذي لا بد له من قهر إرادة المتسلط والمستحوذ ، لقد عملت بنية الإيماءة في هذا المشهد على عكس ثقافة العنف التي سادت مرحلة تاريخية مهمة في تاريخ العراق المعاصر وهذا المدلول تم فرزه من خلال تناغم وانسجام لسلسلة البنى الإيمائية ذاتها .

الدلالات الجمالية (البنائية) كانت أكثر جذباً (بصرياً) لمدرجات المشاهد ، ذلك أنَّ هذا المشهد قد ركن إلى علاقة تشكلية استبدالية في الغالب تم استبدال الأشكال الحيوانية بإيماءاتها وتشكل الدراجة الهوائية وطائر العنقاء الكبير باستخدام الجسد والإيحاء بها مع تجريد أداء نسبي واضح ، إذ عمل في مساراته المعنوية أينما توجه ، كما أنَّ البنى الإيمائية (إيماءات التضرع ، الاستجداء ، الجري ، الدوران اللاهث) قد خضعت إلى علائقية اشتقاقية وتتابعية في آن واحد ، كما أن الجمع بين شتى آليات الاستحواذ إيمائياً قد أخضعت إلى علائقية إضافية وإدماجية تتطلب إكمالاً من قبل المشاهد في الأولى ، وإحساساً حقيقياً بوجود هذه الآليات في الثانية .

للتوظيف النفعي لثنائية الشكل والمضمون دور فعال في التأكيد على المصير المجهول الذي نفتاد إليه ، الذي يزداد سوءاً ، ومن ثم ضرورة التحذير من نتائجه ، إلى جانب توضيح أبعاد خسائره الوجدانية والأخلاقية والروحية والمادية بحد ذاتها ، وتكثيف الإحساس بهذا الواقع المضطرب واختزال شروحاته وإحالتها من سياقها المسرحي / الجمالي إلى سياقها السياسي (الخارجي) الأول في محاولة استبدالية لعوالم متناقضة إلى عوالم مفترضة تحوي إشارات لحلول افتراضية للإشكالات الكبرى المعاشة . أما التحريف النسبي فقد طال كلاً من شكل الإيماءة ومعه مفهومي الزمان والمكان فالصراع على السلطة دائم الوجود ، لكن لا بد من أن يحد من حجمه كي لا يكون الآخرون ضحيته .

رغم كم الدلالات المعرفية والجمالية في هذا المشهد ، إلا أن البنى الإيمائية كانت مكررة تكراراً جامداً في أكثر من موضع سواء في الشكل أم المضمون ، ربما يكون سبب تلك الوحدة بين الشكل والمضمون ذاته من خلال علاقة البنى الإيمائية مع بعضها البعض ومع فكرة العرض الكلية ذاتها ، أما الإيقاع الأدائي فقد تنوع بين التسارع والتباطؤ ، سادت فيه هيمنة المضمون على الشكل في هذا المشهد .

المشهد الثالث يدخل الممثلون وهم يرتدون وشاحاً أبيض يضعونه فوق الرأس ويغطي الوجوه في دلالة على البراءة أو فقد الإدراك من خلال غطاء العين أو مسخ الوجوه ، يؤدي الممثلون إيماءات شخصيات بسيطة يرافق هذا الأداء أصوات أناس في سوق عام ، فأحدهم يقلب الخضار والآخر يدفع عربة وهكذا حتى يسمع صوت قوي لانفجار قنبلة ليسقط الجميع على الأرض موتى بلا حراك . صمت وسكون كامل عن الحركة ، ثم إيقاع موسيقي حزين يتحرك فيه الممثلون بطيئاً والانسحاب إلى خلفية المسرح ، يتلو ذلك نزول الكرسي الأبيض من أعلى المسرح ثانية ليدخل الممثلون ويؤديون إيماءات الصراع واللف والدوران والتواصل حتى ينزل الكرسي إلى الأرض تماماً ، ليأخذ الجميع بالدوران حوله ويمارسون لعبة الأطفال في الجلوس على الكرسي بالتناوب اعتماداً على الحظ ، يكرر فعل الجلوس والخلع منه حتى يتم اقتراح إجراء الخطب بين المتنافسين الواحد تلو الآخر ، إذ يسرد أحدهم شعاراته إيمائياً ، لما يهدف إليه ويوعدهم ، إذ يستخدم جسد أحدهم كمئبر للخطابة ويتبادل الجميع أدوار الخطاب ، حتى وإن لم يوميئ أصلاً ، بل حتى وإن لم يفهموا شيئاً من خطابه الإيمائي فيأخذ الجميع بالاقتتال على منبر الخطابة ، ثم ينفون إلى خلفية المسرح ليؤادوا التحية الرسمية فيما بينهم فيما يغافلهم أحد المتنافسين فيلصق مادة لاصقة على مؤخرته وعلى الكرسي ليجلس عليه ، فيحاول الآخرون انتزاعه من عليه بقوة وبطريقة كوميدية ساخرة من الجالس ومن البقية ، فيسحب المجموع جسد الجالس من جانب والكرسي من جانب آخر ، حتى يتم نزعه من الكرسي ومعه أجزاء من بنطاله ، ليأخذ الآخرون بالسخرية منه والجري خلفه ، وهكذا يعود الكرسي ليبقى وحيداً ، ويدخل الآخرون حاملين شعاراتهم السابقة ذاتها ، وبذات الإيقاع والحركات الإيقاعية الراقصة السابقة ذات الاستعراض ، فتدخل طفلة صغيرة تحمل في يدها لعبة ولافتة كتب عليها (لنعيش بسلام) ، وتركل الكرسي بقدمها ، وتأخذ مكانها في منتصف مقدمة المسرح ، لتجثم على ركبتيها وينتهي العرض .

في هذا المشهد لم تفرق الدلالات المعرفية لبنية الإيماءة في اشتغالاتها عن سابقها في المشاهد التي تم تحليلها ، إذ جاءت إيماءات الأشخاص الذين يرتزقون قوتهم اليومية من العمل في السوق جاءت معبرة دلاليًا عن غريزة حب البقاء والبحث عن قمة العيش المستمر بعيداً عن سيرورة الصراع على كرسي الحكم ، وهي نقطة افتراق عن غريزة حب البقاء لدى المتنافسين على السلطة ، يقاتل الآخرون من أجل السلطة ويؤثي الآخرون ضحية له رغم بعدهم وابتعادهم عنه . كما أن إيماءات نهوض أبناء الشعب بعد قتلهم في السوق وانطواءهم إلى خلفية المسرح قد ولدت دلائل يمكن عها إحدى أوجه الرغبة في البقاء والإصرار على الحياة ففهم الوالد والأخ والعم ، والموت والحياة لا تنتهي أبداً هنا ، وكما يتم تأكيده سابقاً مثلت إيماءات الاقتتال أداة للتوازن والتواصل مع الذات ، بينما يبقى الشعب منعزلاً ومرتعداً مع ذاته ، وفي إيماءات الخطابات الزائفة الغير مكتملة الكلمات والمظلمة الدلالات إحدى ملامح التعبير العدوانية الأساسية للشخصيات المتنافسة ، فبدت الدلالة بذلك لصيقة وقريبة من فكرة الشخصية المؤداة . كما واحتكمت معرفياً إلى الأعراف السياسية المتداولة وثقافة العنف التي سادت تلك المرحلة . لهذا فهي لم تبعد كثيراً عن السياق المجتمعي المتداول بل جاءت تعميقاً دلاليًا له ، يحمل في داخله كشافاً لمدى واسع من التناقضات والمآسي المعاشة .

مثلت إيماءات الخطابات الإيمائية إلى جانب إيماءات لصق أحد المتنافسين جسده على الكرسي ، تنفيساً عن الكبت الذي تحمله هذه الشخصيات ، والتي وجدت فيه أداة للاسترخاء وتعبيراً عن لا شعور شخصي ضاغط غير منضبط ساعي لاستحواذ بعيداً عن الأعراف والسياقات الاجتماعية من أجل تحقيق نوعاً من التوازن الداخلي . يوجه العرض في هذا المشهد

من خلال إيماءاته الدلالية نداء إلى ضرورة تعديل كل الصور الداخلية للذات وردة فعلها إزاء الواقع لأجل أن يتم تغييره ، وهو نداء معرفي يتم استقراء فحواه من خلال تفعيل القوى المعرفية بدءاً من ما هو حسي إلى ما هو حديسي (موضوعي) .

لأجل تفعيل الدلالات الجمالية المفاهيمية لبنية الإيماءة أخضعت إلى هدف أدائي واضح هو التغطية الجمالية الساخرة للواقع الفوضوي المعاش ، وهو ما يتطلب بدوره أن تخضع هذه البنية إلى نظام تراتبي في وصف الأحداث وتراكبي في بثها وبالتالي قراءتها من قبل المشاهد ، إذ يتطلب من بنية الإيماءة بأن لا تتوقف عن الخطاب البصري فحسب ، بل أن تعمل على إحالة المدلول إلى مدلول آخر وهكذا حتى يتم بناء المعنى ، بإيماءات أحد الممثلين لتنظيف الطريق أمام أحد الممثلين المتوجهين لإلقاء خطابه تصل إلى مداليل عدة منها ذلك النفاق السياسي الذي يمارسه البعض ، أو ذلك الزيف في التعامل مع الآخر وهكذا ، أنها إحالات تجمع قراءتها ما هو حسي مدرك معاش وما هو عقلي متعالي واقعي عن هذا الواقع نفسياً وبيئياً مجتمعياً .

بقدر اقتراب دلالة الإيماءة من تناقضات وتغير الواقع الشديدة ، نجدها تجهد في نقله بأسلوب جمالي مفاهيمي ناقد ، وتحاول خلق حلولاً افتراضية تمثلت بإيماءات يقظة الضحايا التي تعلن عن ميلاد حياة على الدوام رغم الموت المتفشي ، إيماءات المتنافسين حول كرسي العرش . وفشلهم في الاستحواذ عليه والتي أفرزت دلالات تحمل على الكف عن ملاحقة الأوهام وإيقاظ الشعور والوجدان والاستبصار نحو الواقع ذاته ونحو الأرض التي تقف عليها الذات وليس نحو السماء والتحليق عليها بعيداً عن إمكانياتها وقدراتها الذاتية في اتجاهات عمياء . كذلك جاءت بعض إيماءات الجري خلف الكرسي والدوران حوله ذات تشكل أدائي خالص لكن يبقى مدلولها قابل للقراءة قراءة جمالية مفاهيمية كونها لا زالت ضمن سياق المشهد ذاته وموقف الصراع عينه ، كما شكلت مداليل بنية الإيماءة في كل مرة أبعاداً جمالية مفاهيمية كونها حولت الانفعال بالواقع إلى صورة جمالية تترك بالحدس الذي يحول الصورة البصرية إلى صورة جمالية ، وأفرزت بنية الإيماءة في قيام الضحايا من جديد ورمي الطفلة للكرسي الخالي في المسرح مثلت إحدى سبل قهر الإرادة (إرادة السلطة) والتي تم نقلها بشكل أو بصورة جمالية تخفف من قبح حقيقتها عبر بنية إيمائية تعكس ثقافة المجتمع ، كذلك مثلت البنية الإيمائية في هذا المشهد عبر انسجامها وتناغمها إحدى سبل رفض التسلط والخضوع في محاولة لإيجاد سبيلاً لحرية الشعوب .

اشتغلت الدلالات الجمالية البنائية لبنية الإيماءة اشتغال فعال نظراً لإخضاعها لعلائق تشكلية استبدالية كما في إيماءات استبدال مكبرات الصوت باستعمال اليد وآلات التصوير باستخدام الأذرع . وعلائقية اشتقاقية ، كما في إيماءات الاقتتال التي تكررت وتنوعت في أكثر من مشهد واحد والتي أخضعت بدورها إلى علائق تنابعية متراكبة المعاني تتطلب من المشاهد جهداً إضافياً حتى يتمكن من فك شفراتها ، وهو ما فعل من البناء الجمالي للمشهد بكليته .

إنّ للتوظيف النفعي لثنائية الشكل والمضمون دوراً مهماً في جعل بنية الإيماءة وحدة دلالية واحدة تحقق الانسجام لقوى الذهن والمخيلة ، وذلك لأجل أن تؤدي غرضها في التأكيد على مقولة أن تغير الواقع لا يبدأ إلا من الواقع ذاته ويعتمد أولاً على مريديه وأفراده لا على الدخيلين عليه . ولتسليط الضوء على الحقائق الخفية والأسباب الدفينة وراء هذه التضحيات وظفت بنية الإيماءة توظيفاً نفعياً لتوضيح كل تلك الأسباب والمسببات وما يترتب عليها من نتائج ، كما وظفت لتكثيف المدلولات واختزال المعاني وإحالتها وإضافة مزيد من الدلالات الجمالية البنائية للإيماءة عمد المخرج إلى الترميز في بثها الأمر الذي يفعل القراءة توازياً مع تنامي المعنى .

أخضعت بنية الإيماءة لدى الأشخاص الذين يبتاعون في الأسواق الشعبية إلى تحريف شكلي نسبي وذلك عبر قيام كل شخص بإيماءات تعود لأكثر من مهنة واحدة فضلاً عن تحريف مكاني وزماني في أن وهو ما جعل من قراءة البنية قراءة مفتوحة لا تقف عن حدود محددة . وكانت البنية الإيمائية مكررة تكراراً جامداً وتحديداً في إيماءات التنافس على الكرسي والدوران

تحتة والتوسل إليه في أداء شبيهه بالطقوس الدينية ، بينما بقى المضمون خاضعاً لفكرة تكررت تكراراً جامداً ، ومع ذلك ظلت بنية الإيماءة في هذا المشهد محتفظة بوحدها شكلاً ومضموناً عبر احتفاظها بعلاقة قوية بين الأجزاء مع بعضها البعض ومع كلية العرض وفكرته ، فيما تنوع الإيقاع ، الأدائي بين التنوع والرتابة وكانت السيادة والهيمنة لصالح المضمون على حساب الشكل الأدائي الذي لم يقلل من الجمالية الدلالية لبنية الإيماءة .

رابعاً :

مسرحية : حلم في بغداد (*) .

إخراج وتأليف : أنس عبد الصمد ().**

تعد فنون ما بعد الحداثة خلطه انتقائية أدائية وتوسيعاً لنطاق الاكتشافات السابقة في النتاج الدرامي الحداثي وتغيراً محورياً في مسار التفكير والتخطيط والتصميم شكلاً ومضموناً (فكرياً) تعد ثورة ضد عجز الحداثة في تقديم الحل لاشكاليات الإنسانية) ، فبرز على السطح ما كان غائراً ليتجسد العمل الفني على ما كان مضمرأ ، وليصبح اللعب الحر ، والمصادفة ، والفوضى ، والقطع ، والمزج ، وغياب المركز (البنية المركزية) ، وغياب التفسير (القراءة الخاطئة / إساءة القراءة) ، وغياب الحدود ، والهوية ، والسكون ، والابتعاد عن لغة الجسد الطبيعية ، خصائص فنون ما بعد الحداثة التي ترفض مقولات العقل وسطوته ، فاهتمام ما بعد الحداثة بالقواعد الفنية ، هو لأجل تدميرها ، وذلك لتجنب تحقيق عمل فني مستقل بشرعيته الذاتية في شكل فني هجين ومنوع .

مسرحية (حلم في بغداد) ، نموذجاً لتوحيد الذهن والصوت والإيماء والرقص في إطار من العودة إلى الحقب القديمة عن الشاعر الذي يغني وينطق ويرقص ، فالممثل هنا يؤدي ويقدم كل الأدوار والأفعال في خلطة منهجية تجمع الأجناس في تنافس لتجسيد الفكرة الوجودية التي تركزت في العرض عن قمع الذات وغياب الرحمة والهوية واللابالية ، قوانينها الحلم الذي يسمح بورود كل شيء ، فلا دائم في هذا العرض غير الألم والقهر والخوف وغياب الرؤية الواضحة لاختيار طريق الخلاص ، في عرض (أنس) تغيب الرؤية فيه ويغيب الأمل والرجاء والعدالة الذي يولد في الشخصيات التطرف في الفكر والفعل ، كانتظار ما لا يمكن انتظاره ، والقسوة بأعلى درجاتها ، صورة تعكس الفجوة في كل شيء والتي لا يمكن أن يحتويها إلا الحلم الذي يسمح بشذوذ القواعد وقبول ما لا يقبل به ، ولم يجد إلا في اتجاهات ما بعد الحداثة بيئة تسمح بطرح موضوعات مثيرة للاستغراب ومستغرقة في القسوة في تصوير حدث إنساني حدوده وطن بأكمله .

(أنس) يفصح في عمله عما يدور في خلدته بشأن القضايا الساخنة لوطنه ، مستخدماً كل ما يحمله من تكنيكات تمكنه من توصيل رؤياه بشكل أكثر فاعلية : (الرقص ، الغناء ، البكاء ، السينما ، الواقع ، كسر الواقع ، وغياب نقطة البداية والنهاية الخ) ، فتكسب إيماءاته هنا حرية في الحركة الدلالية وتحملاً عالياً للمعنى يصل حد التجريد العالي تصبح القراءة فيها مهمة تحتاج إلى مدونة ودراية وخبرة في هذا النمط من الفنون ، وإن الإيماء هنا تكتسب تحريفاً شكلياً

(*) عرضت في أربيل (أسبوع المدى الثقافي الخامس 2006) من قبل فرقة (المستحيل للمسرح الحديث) . شارك فيها المخرج في تقديم الشخصية الرئيسية ، قدمت المسرحية في عدة مهرجانات محلية ودولية : طوكيو (2006) ، (مهرجان أيام قرطاج المسرحي الدورة 13) ، بغداد (2007) ، تونس (2007) ، مهرجان أغادير للجسد التاسع في المغرب (2008) .

(**) أنس عبد الصمد عجيل : من مواليد بغداد ، مخرج وممثل إيمائي صامت ، يعد واحداً من ممثلي المسرح الصامت في العراق ، دبلوم فنون (بغداد) ، بكالوريوس إخراج (طوكيو) ، مؤسس فرقة (مسرح المستحيل للمسرح الحديث) عام (1991) ، عضو فرقة (مسرح الملنزم الإيطالية) عام (1997) ، من أعمال الفرقة : (ماريونيت ماكيت 1999) ، (عطيل 2005) ، (صمت كالبكاء 2002) ، (حلم في بغداد) ، (مدرب ورشة عمل ومصمم حركي (كوريكراف) للأعمال الإيمائية في طوكيو ، والمغرب ، وبغداد ، ولفرق محلية وعالمية وعربية ، لهو عدة جوائز فنية ، منها : أفضل ممثل في مهرجان منتدى المسرح 13 للمزيد ينظر : برنامج عمل فرقة المستحيل : مهرجان أيام قرطاج المسرحي الدورة 13 ، المدى للإعلام والثقافة والفنون ، بغداد ، 2007 ، ص 10-11 .

يقربها من طبيعة الموضوع الفلسفي المتبنى في هذا العمل ، وبالتالي يمتلك هذا العرض .. شأنه شأن فنون ما بعد الحداثة .. مغادرته وإساءته لكل التقاليد والأعراف التي عدت دساتير في عروض التمثيل الصامت الحديث ، فكل شيء حر هنا : الفكرة ، الممثل ، الأداء ، القراءة ، النهاية ...

يبدأ العرض بإضاءة المسرح لتبرز في منتصفه مائدة مربعة الشكل عليها عدد من الأقداح والصحون والمعلق وبعض الفواكه ، يقف يمينها رجل في حالة سكون ، وتقف أمامها وباتجاه الجمهور مباشرة فتاة ترتدي معطف مطري شفاف ، يرافق الإضاءة مؤثر موسيقي لتساقط قطرات ماء ينضح (يسقط) من مكان عالٍ إلى أسفل مكان فارغ بحيث يبدو صدى الماء واضحاً في المكان كله ، قطرة خلف قطرة في إيقاع ثابت لا ينقطع .

يبدأ المشهد الأول بتحريك الفتاة باتجاه الجمهور لتقف على حافة مقدمة المسرح وتشير بيدها إلى السقف ، وتقول : (رجاء ، لينتبه الجميع .. السقف مثقوب ، إذا أمطرت سينهار علينا) . تعود إلى مكانها السابق ، بينما يتقدم الرجل إلى الأمام في المكان ذاته ويشير إلى السقف ليردد العبارة ذاتها إيمائياً وذلك برفع رأسه إلى الأعلى تزامناً مع رفع يده وإشارة سبابته والنظر بعد ذلك إلى الجمهور ومن ثم الانسحاب إلى مكانه السابق . ثم تدخل فتاة ثانية بخطوات ثقيلة لتقف في نفس المكان وتشير بيدها إلى السقف ، وتقول : (السقف مثقوب .. السقف مثقوب ... وما دخلي أنا) ، تعود وتقف يسار المائدة فيما تدور الفتاة الأولى حول المائدة لتجلس على كرسي مقابل الجمهور وكأنها سيدة الجلسة . ثم يبدأ الممثلون بتناول الطعام إيمائياً ، مع استخدام الشوكة والسكين والملقعة ، وبشراهة كبيرة ، فتتقيا الفتاة الأولى (سيدة الجلسة) ، عندها يتوقف الاثنان عن تناول الطعام ، وتبتعد الفتاة الثانية إلى جهة يسار المسرح ، ويحرك الرجل كرسيه وجسده ليواجه الجمهور في وضع استرخاء . وتقوم الفتاة الأولى (سيدة الجلسة) بإطعامه عنوة باستخدام كف اليد اليمنى ، ثم تصفعه إيمائياً وتتقدم إلى مقدمة المسرح وفي يدها تفاحة تأكلها بطريقة عنيفة ، وتردد العبارة السابقة ذاتها ، بعدها يتقدم الرجل إلى مقدمة يمين المسرح ، فيما تقوم الفتاة بتوزيع القذور والأطباق في أماكن متفرقة على أرضية خشبة المسرح في محاولة لجمع قطرات الماء المتساقطة ، ليصل بها الحد إلى استعمال الملقعة أخيراً ، ثم تحمل في يدها مظلة وتقف ساكنة ، يرافق ذلك الفعل صوت صواعق وهطول أمطار شديدة ، ثم تتراجع الفتاة إلى خلف المسرح ، ثم يقوم الممثلان الآخران (الرجل والفتاة) بالطرق على أرضية المسرح بإيقاع شبيه بالطرق على الأبواب ، ثم يدخل من أقصى جهة يمين المسرح رجلاً يرتدي قميصاً أبيضاً طويلاً وسروال أحمر .

ظهرت الدلالات المعرفية واضحة الاشتغال في هذا المشهد إضافة إلى الدلالات الجمالية (بنائياً ومفاهيمياً) ، إذ ظهرت الأولى واضحة في (إيماءات الإشارة) إلى أماكن الثقوب في السقف ، والتي دلّت على رغبة في التعبير عن غريزة حب البقاء والدفاع عن النفس ، وذلك من خلال توجيه نداء إلى الجموع وانتظار الاستغاثة ، فالخطر وشيك والسماء مثقبة (في دلالة على ثقوب الحرب في سماء الوطن) ، والذات في دوامة الغرق ، ولا سبيل إلا الصراخ والاستغاثة بلغة الكلام والصمت على أمل قدوم المنقذ قبل أن تغرق . لذا يمكن أن تعد هذه الإيماءات (إيماءات الإشارة إلى مكان الثقوب التي يؤديها الممثل) أداة لحفظ التوازن في أخرج لحظات الذات ، وأداة للتواصل مع الآخرين رغبة في استجداء واستثارة مشاعرهم ودفعهم إلى الإحساس بعمق الأزمة المحدقة بهم .

لذا يمكن أن تعد هذه الإيماءات إحدى أدوات التعبير عن الملامح الداخلية للشخصية المأزومة (الذات العراقية) التائهة التي توشك على الغرق . إنها ذات تنادي ولا مجيب (دون جدوى) ، وهي - أي الإيماءة - مرتبطة بمستخدمها الطالب للمساعدة والنجدة ، كما أنها احتكمت بالتأكيد إلى الأعراف والثقافات للشعوب أو الذات المتأزمة الباحثة عن حل أو منقذ من ورطتها ، فلا تجد غير النداء والصراخ فاتسمت الإيماءة بالانتظام وبمعدل قوة أداء تراوح بين العالي والخافت في بثّ المعنى كما خضعت للسياق المتداول وعوّت عن رغبة في التنفيس عن

الخوف والكبت ، وعبرت عن اللاشعور الشخصي والجمعي للذات العراقية الباحثة عن حل أو منفذ من هذا الواقع المريب ، وبهذه الطريقة تكون قد أثرت قوى الإدراك لدى المشاهد بطبيعة الأزمة والذي يمكن قراءتها ضمن الواقع المحلي (سماء الوطن المثقوب بسبب الحروب) والذي يوشك على الغرق والانهييار ، وبذلك فإنها قد عززت من مقولة النحن (الشعب العراقي برمته) المترقبة المنتظرة والباحثة عن مُخَص من عذاباتها وآلامها ، فهي عاجزة عن إتيان بحل جذري لمشكلاتها ، فهم مختلفون ، متنازعون ، رغم أن المأساة والمكان يجمعهم في محنة واحدة . كما أن مفهوم الانتظار يشكل حلقة وصل جمعية تعبر عن مكامن اللاشعور الجمعي ، الذي يفترض أن يزيد من لحمية الذات بالواقع ، ويمكن لقوى المعرفة (الحس ، والعقل ، والوجدان ، والحدس كذلك) من إدراك فحواها وقراءتها قراءة ظاهرية وجوهرية ، كما عبّرت إيماءة اللامبالاة نحو الموقف من قبل الفتاة الثانية ، عن غريزة أنانية (الأنا الدونية) وفردية عالية ، كما يمكن عه محاولة للوصول إلى حالة من التوازن مع الموقف الكبير ، إلى جانب التواصل مع الآخر ومع الحدث ، أو الإبلاغ عن موقفها الحيادي ، والتي عبّرت بدورها عن تلك الملامح الداخلية لشريحة أنانية ، ونفست عن الكبت ، وخضعت للسياق المتداول في استخدامها إزاء موقف مضطرب يبرز شخصيات ذات أبعاد فردانية منعزلة بعيداً عن المشاركة الجماعية .

يمكن للباحث أن يقرأ إيماءات تناول الطعام إيمائياً ، على إنها إيماءات منبثقة ومحتكمة إلى الأعراف والثقافات ، إذ تتقاسم الشعوب والطبقات المترفة هذا العرف في جلساتهم اليومية (الرسمية وغير الرسمية منها) . كما وقد أفرزت هذه الإيماءات الاستبدالية (استبدال فعل الأكل بالإيماءة به) مدلولات ومعانٍ تتجاوز قراءتها البصرية ، فالجالسون الثلاثة ، رمزياً يمثلون أفراداً من الشعب العراقي ، ترأسهم قسوة الحياة (سيدة الجلسة) ، إذ تدعوهم لتناول الطعام بإفراط رغم إنها لم تقدم لهم شيء فالأطباق خالية والأقداح فارغة ، إنها حياة كاذبة إيهامية ، أصحابها (شعبها) متخم بالجوع يرزحون تحت الفقر والعازة والحرمان ويأكلون الزقوم . كما يمكن لإيماءات تناول الطعام أن تعطي معنى آخر ، هو أن هذه الطبقة المترفة تأكل إلى درجة التخمّة والتقيؤ ، فيما يبقى عامة الناس في جوع مستمر ، أو أن هؤلاء منشغلون ومتواصلون مع متع الحياة ورفاهيتها السلوكية ، وتركوا الخطر لاهين عنه (تركوا البيت يغرق) ، فهم يعلمون ولا يعملون . وفي الأحوال كلها ، ظلت الإيماءات خاضعة لسياق متداول اجتماعياً ، وذلك لأجل التأكيد على أنّ ظواهر الأمور تُخفي تحتها عواقب كبيرة .

مثلت إيماءات الاستغاثة وتناول الطعام قناة للتنفيس عن الكبت الناتج عن ضغط الأزمة أو الخلل المستمر الذي يشكل خطراً حقيقياً ، كما أنها مثلت أداة للتوازن مع الواقع المتأزم ، الذي سبب حالة من التوتر وعدم الاستقرار ، وعبّرت كذلك عن الملامح الشخصية للفرد العراقي وارتبطت بها (بمستخدمها) . بينما أفرزت محاولة الفتاة الثانية لجمع قطرات الماء المتساقطة ، وسكونها الخائف تحت المظلة ، إذ بدت مظاهر الرعب والتوتر واضحة عليها ، وأفرزت مدلولات تعبر عن اللاشعور الشخصي والجمعي الذي يساور كل العراقيين ، إذ الخوف والرعب والألم والظلم والحرمان وعدم الاستقرار ، فهي إيماءات تعبّر عن الأنا والنحن معاً ، ويحملها لهذا الكم من المدلولات ، تعدّ أداة معرفية تُثري مدركات مشاهدتها وتحيلها من إطارها الشخصي إلى الجمعي ، تماشياً وقابليتها على التحول من السياق المجتمعي إلى السياق الجمالي ، إذ تعكس أزمة الذات لتزيد من لحمية (النحن) ، وذلك من خلال سحبها للمشاهد من واقعه إلى واقع آخر بديل ، يمكن أن يجد فيه أداة أو وسيلة أخرى ، يعدّل بها من صورة ذاته حتى يستمر بالعيش والتفاعل مع هذا الواقع (عبر تعديل صورة الواقع أو صورة الذات) ، وفي الحالتين تدخل مختلف قوى الذات الحسية ، والعقلية ، والوجدانية في عملية هذا البناء ، يساعدها في ذلك تناعم وانسجام البنى الإيمائية ، وبالتالي تناعم الاستجابة لها .

أفرزت إيماءات هذا المشهد دلالات جمالية على المستوى المفاهيمي ، إذ امتلكت تشكل أدائي هادف يتجاوز الأطر الإقليمية المجتمعية ، إذ أن التجريد العالي الذي أبعد الأداء الإيمائي عن نمطياته التقليدية لينقل حالة إنسانية معمقة ، جعل منه رسالة إيمائية تجسد رعب الواقع

المضطرب الذي يسترعي الانتباه لأهمية وقيمة الحياة ، والحرية ، والحب ، والعيش بسلام ووثاق وتوحد . ولم يكن لهذه الإيماءات أن تفرز هذه المدلولات إن لم تتبع نظام تراتبي وتراكمي ، يتجاوز المقاييس الحسية في المشاهدة والاستجابة والتفاعل معها . إنها تجمع بين ما هو حسي معاش وما هو عقلي فوق المتخيل ، إنها تحاكي الواقع وتتعالى عليه ، لتقدم عالماً يعجز الواقع عن رصده أو تقديمه ، إنها صورة جمالية لانفعالات الذات دون مبالغة فيها ، إلى حد يمكن التعايش معه وإدراكه معرفياً أو تذوقه جمالياً ، كما يمكن أن تعد هذه الإيماءات إحدى وسائل قهر إرادة السلطة الظالمة ، إذ تعمل على نقل ثقافة المرحلة اجتماعياً وسياسياً ، فبدا الواقع مغرباً ، من خلال تقديمه بصيغة أخرى (نقل الواقع بشكل غير واقعي) ، كما في إيماءات اللامبالاة للفتاة الثانية ، وإيماءة الإطعام الجبري وانطوائها رغم الخطر المحدق بها ، ورغبتها في الوصول إلى حل أو منفذ ينوب عنها .

على المستوى البنائي ، أقامت البنى الإيمائية علائق تشكيلية استبدالية ، إذ تم استبدال الطعام بطريقة الأكل فقط ، واستبدال صراخ الاستغاثة والتظاهر وطلب النجدة بالطرق على خشبة المسرح ، في دلالة على الرغبة في توجيه النداء بأكثر من طريقة واحدة ، كما امتلكت علائق اشتقاقية ، إذ اشتق الممثل إيماءاته في الإشارة إلى أماكن الثقوب من نداء الممثلة الأولى كما وأن إيماءات تناول الطعام اشتقت الواحدة من الأخرى وهكذا تتابعياً وإدماجياً ، إذ يمكن للمشاهد أن يدرك أماكن الثقوب ، ويستحضر الطعام ، ويشعر بهما معاً .

لقد أتت إيماءات هذا المشهد موظفة نفعياً على مستوى الشكل والمضمون معاً لخلق جو مثير للتوتر والشك ، فالمضمون غامض وغريب والأجواء توحى بلحظات الكوابيس ، وذلك للتأكيد على حجم المعاناة وتوضيح أبعاد القضية التي يعاني منها الشعب ، كما وظفت لتفصح رمزياً عن تناقضات الواقع (الشبع والجوع ، السقف والثقوب) ، ولإحالة المعنى من إطاره الضيق إلى إطار أوسع (البيت / الوطن) . وقد جاءت البنى الإيمائية في هذا المشهد محرفة نسبياً ، سواء في المكان والزمان على حد سواء ، وذلك لتوسّع مساحة المعنى ومساحة أجواء الكوابيس ، فضلاً عن ذلك ، فقد كررت البنى الإيمائية الدالة على أماكن الثقوب وتناول الطعام في أكثر من موضع تكراراً جامداً على مستوى الشكل والمضمون ، كما بدت وحدة هذين المستويين واضحة من خلال علاقة الأجزاء بعضها ببعض وعلاقتها بكلية العرض وفكرته الأساس أما الإيقاع الأدائي ، فقد كان متراوحاً بين الرتابة حيناً والتنوع حيناً آخر ، وعلى العموم ، كان الإيقاع الأدائي متصاعداً لتنتهي بإيقاع سريع وبقوة أداء إيمائي عالي تمهيداً للمشهد التالي ، كما هيمن في هذا المشهد المضمون على الشكل هيمنة تامة .

في المشهد الثاني ، يدخل الرجل الغريب (المنقذ) ليتغير الإيقاع ، وتغادر الفتاة الأولى ويغير الرجل الأول مكان جلوسه من مقدمة المسرح إلى الخلف بينما الفتاة الثانية تقف قريبة من الرجل الغريب لتدخل الفتاة الأولى بزي عروس بغدادية يرافق دخولها عزف عود بلحن بغدادي ، يدنو الرجل الغريب منها بعد أن يخلع عنه القميص الأبيض ليظهر السروال ذو اللون الأحمر ، في دلالة على الإخفاء والتنكر مع محمولاته دلالة اللون (الدم) ، إذ تقوم هي الأخرى بالالتفاف حول الطاولة والصعود على الكرسي القريب من الرجل الغريب ، فيسحبها إلى أحضانه بقوة وكأنه استحوذها أو أخضعها لسلطته وإرادته ، فتصرخ هي صرخة إيمائية رافضة ، لكن من غير جدوى ، فالرجل الغريب (المنقذ) الذي جسّد دور المحتل هنا رمزياً في الاستيلاء والاستحواذ ، قد كشف عن جوهر سلوكه ونواياه ، وذلك عبر أداء الممثل لحركات حيوان مسخ وبداء ذي قوة عالية ، بينما يبقى الممثلان الآخران واقفان ، ثم يجلسان برهة بوضعيات تدل على الحيرة وقلة الحيلة ، ويستمر الرجل الغريب (المنقذ / المحتل) بالدوران في أماكن مختلفة في المسرح مشيراً بيده وسبابته إلى أماكن الثقوب ، فيما تتقدم الفتاة العروس (بغداد) إلى مقدمة المسرح ، وتوجه نداء استغاثة إلى الآخرين وذلك بمديدها وإيماءات وجهها المتوسلة ، لكن الرجل يسحبها بقوة ، ويجبرها على الركوع ، ويرفع يده مرة أخرى إلى السقف ، بينما تقوم الفتاة الأخرى (الثانية) بخنق لعبة بيدها ، ثم تقطع رأسها بقوة ، وترمي بها بعيداً ، في دلالة على ذبح

الطفولة والقسوة التي استشرت بينهم (فالأمهات تقتل أبناءها !!!) . أما الرجل الغريب (المنقذ / المحتل) ، فلم يزل في حركاته وتجوّاله ورقصه على آلام (بغداد) ، ليصل الانهيار فيها (بغداد) إلى حد تكسير الأنية ، وقذف الفواكه الموضوعة على الطاولة ، والصراخ بهستيرية عالية ، فيشاركها الرجل الغريب الفعل ذاته ، ولكن بشدة أكبر ، في دلالة على محاولة المحتل تحطيم الهوية ونشر الفوضى في كل مكان .

وأخيراً يقوم الممثل الأول الساكن في هدوء غريب بالطرق بشدة على أرضية المسرح ، في دلالة على استمرار طلب النجدة ، لئسمع صوت باب يُفتح إيذاناً بدخول شخص ما ، فيقوم الجميع مع إيقاع دقوف (بصراوية / أفريقية) بتنظيف المكان من الفوضى المنتشرة في كل مكان على المسرح واستقباله ، فيظهر رجل يحمل على كتفه حقيبة يجول في المكان ، وما أن ينتهي تجواله ، تُعرض في خلفية المسرح البيضاء من خلال جهاز العرضة الصورية (Data Show) صور الخراب الذي يعمّ مدينة بغداد ، مضافاً إلى شكل الخراب شكل عدسة قنّاص ، أي أننا ننظر إلى بغداد من خلال عين قنّاص ، في دلالة على أن الغرباء القادمون من الخارج قد نشروا الخراب والفوضى والموت ، رغم أنهم أبناء الوطن ، وإن عاشوا بعيداً عنه ، وإن المنقذ الثاني ، القادم الثاني هو الطاعون الذي نشر الموت في كل مكان ، إنه القنّاص الذي يرقب الحياة وسط الخراب .

لقد أفرزت البنى الإيمائية دلالات معرفية تمثلت بدخول الرجل (الغريب / المحتل) ورغبته الجامحة في الاستحواذ على كل شيء ليسلب من الشخصيات استقرارها النسبي ، ويدفعها إلى الجنون والبكاء ، إنها غريزة الوحش ذو النزعات الحيوانية القاتلة ، فإيماءاته توحى بسلوك عدواني في التجوال والاستحواذ ، كما أنّ إيماءات الممثل بإغواء بغداد عبر مديدها نحوها ، ومحاكاة إيماءات وجهه يتظاهر بالحب لها والوداعة ، كما أنّ إشارته إلى أماكن الثقوب قد مثلت أداة لتوازن هذا الوحوش - إنها الذريعة الخالقة لمشروعية الاحتلال ، إنها الدلالة المعرفية التي تدلل على عمق ضحالة البعد الإنساني ، وضيق الأفق المعرفي لدى المحتل - إنها إيماءات تعرف وتدل على هذا المنقذ الخداع .

كما أنّ إيماءاته في كبت صراخ بغداد ، وإجبارها على الركوع له ، ورقصاته الإيمائية المبتهجة بمسوخ آدميته ، قد دللت على الملامح الداخلية لشخصية المحتل وارتبطت بشخصه ، الذي يتذرع بكل الوسائل المتاحة لتحقيق مآربه ، وعبرت أيضاً عن غريزته (الحيوانية) في القتل والإساءة إلى الشعب ، لذا فقد احتكمت إلى الأعراف المتبعة التي تُميّز طبيعة سلوك المعتدي ، والتي نفست عن مشاعر عدوانية شخصية وجمعية أيضاً ، وبالتالي أثرت قوى الإدراك لإحالة المعنى وقراءته قراءة أوسع ، إنها مؤامرة وفتنة ، ومن ثم ، يفترض أن تزيد لحمة الذات مع الواقع ، وأن يعدله بشكل حقيقي ومكثف ، وهو هدف دلالي لا يُقرأ إلا عبر تفعيل قوى العقل والوجدان والحدس بقراءتها . كما بنّت بالمقابل إيماءات عذابات بغداد والتواءها حول نفسها وبكائها إيمائياً ، إلى جانب صراخها الصامت ، بثّت حزمة من الدلالات المعرفية بطبيعة المعاناة المعاشة ، والحيرة والكبرياء ، فهي تفرض الانصياع ، ومما فعّل هذه القراءة ، هو أنّ هذه الإيماءات جاءت محتكمة إلى السياق المجتمعي والسياسي المعاش ، وخاضعة إلى السياق المتداول (اجتماعياً وسياسياً) ، بينما غدّت إيماءات صراخها والتوائها دون جدوى ، إحدى مظاهر التنفيس عن الكبت وأداة للتوازن والتواصل في طلب النجدة ، وكذلك إحالتها ملامح التعبير عن اللا شعور الشخصي والجمعي معاً إلى ملمح جمالي يُثري قوى الإدراك لدى المشاهد ، ويزيد من لحمته وتعاطفه مع الواقع ، في محاولة لتعديله أو تعديل ذاته ، وذلك باتخاذ موقف ما إزاء هذا الواقع ، كما وأنّ هذه القراءة لسلسلة البنى الإيمائية تتطلب في قراءتها والاستجابة لها قوى الحس والعقل والوجدان والحدس أيضاً .

تولّدت الدلالات الجمالية على المستوى المفاهيمي في هذا المشهد عبر إيماءات تشكلت وفقاً لأداء هادف ، هو استحضار الأمل المُعْطَب ، المنقذ الافتراضي ومعايشة حضوره ، ليتحول هذا الحلم إلى كابوس ، وفي هذا المفترق ، يتحول عنوان العرض المسرحي من جمالية مسمى (

(الحلم) إلى قبح ومرارة (كابوس) ، ليتحول معه ذلك الأمل والأمنية والرغبة الحقيقية إلى أمنية ضائعة وبعيدة المنال ، أفقدت الجميع (شخوص العمل / الشعب) المتقي ما تبقى من استقرار نسبي ، كما سلبت منهم الأمن والسلام ، وعمّق حجم المأساة ، وبالتالي تحوّل ثنائي (حلم ← كابوس) ، (أمل ← ألم) ، (منقذ ← عدو) ، (استقرار نسبي ← فوضى مطلقة) ، والتي حاول العرض التأكيد عليها ، من خلال الاشتغال على المستوى المفاهيمي والبنائي لها .

كما أنّ ما أراد المشهد تقديمه دلاليّاً ، هو أنّ ذلك العالم الافتراضي والمُغرّب كان أكثر من معقول ، كان مُدرَكاً ومُعاشاً من خلال ذلك النظام التراتبي والترابي الذي أتت به البنى الإيمانية (توجيه النداء ، إيماءات المنتظر المسخ ، آلام بغداد) ، وهي إيماءات لا تقف عند حدود القراءة الحسية فحسب ، بل عبر كل ما هو فوق حسي دلالي ، دون أن يُجافى هذا الأخير تماماً ، بل هو المنطلق الأساس لها . لذا نجد أنّ هذه البنى قد جمعت حسية الأداء التشكيلي ، والإدراك البصري ، والمافوق حسي (المعنى) لتدرك عقليّاً ووجدانيّاً ، ولتصبح البنى الإيمانية هنا أداة معرفية ذاتية موضوعية .

إنّ ما أفرزته البنى الإيمانية المذكورة أعلاه من دلالات جمالية مفاهيمياً في هذا المشهد ، وتحديد إيماءات تدنيس بغداد من قبل المحتل ، والتي تمّ تأديتها من خلال ضم المحتل لبغداد إليه بسحبة واحدة وبقوة أدائية عالية ، إلى جانب إيماءات جرّ رأس الممتلئة (بغداد) إلى الأسفل ، وكأنها أسيرة حرب يُجبرها على الركوع إلى أسفل تحت أقدامه . إنّ أهم ما أفرزته هو توليد تلك الهزة الانفعالية لدى المشاهد عبر قدرتها على تحويل هذا الانفعال إلى صورة استجابة جمالية . كما أنّ في إيماءات رفض الممتلئة (بغداد) بهز رأسها إلى كلا الجانبين ، ورفضها لكل ما حصل لها إيمائياً ، دلالة على تعدد المخاطر ، وصورة رفض جمالي يُعبّر عن قهر إرادة المحتل ، وسبيل من سبل ممارسة الحرية ، والبحث عن الانعتاق من سطوة المحتل . إنّها إيماءات تنقل واقعاً مكثفاً ومغرباً من خلال مشهد إيمائي ، يستحضر الحرب والدمار والاحتلال ، دون أن يقدمه صراحة ، وذلك عبر دلالة الإيماءات التي أتت متناغمة ومنسجمة معاً .

وعلى المستوى الجمالي البنائي ، جاءت البنى الإيمانية ذات علائقية تشكيلية اشتقاقية وتتابعية ، إيمائية في آن ، وهذا يحمل المشاهد على بناء المعنى خطوة خطوة ، دون الخوض في تفاصيل المسبب والسبب ، ليغدو الهدف الهام هو (كيف الخلاص) ، وليس (كيف حدث هذا) . ولتحقيق أقصى درجة إتقان في هذا البناء وظفت البنى الإيمانية توظيفاً نفعياً خدمة لفكرة العرض ، وللتأكيد على أنّ حرية الشعوب لا تقهر ، قد تُكتم أو تُقمع ، لكن لا تموت ، ولتوضيح أبعاد القضية الإنسانية التي يعانيتها المجتمع العراقي منذ عقود وأجيال عديدة ، والتي ميزته عن شخصية المحتل ، الذي قد يكون أو كان بالأساس احتلال ابن البلد للبلد ذاته ، واختزال الكثير من التفاصيل إلى محور أو بؤرة أساسية واحدة ، هي الوحشية والأنانية أيّاً كان تنوعها وزمانها ومكانها . لذا وكما هو متبع من أعراف وتقاليد التعبير الأدائي في التمثيل الصامت ، يتم الاستغناء عن تحديد بُعدي الزمان والمكان في تجسيد الواقعة والأحداث .

كررت البنى الإيمانية للتأكيد على المعنى تكراراً جامداً (إيماءات الإشارة إلى أماكن الثقوب) التي غُدت ذريعة للاحتلال ، إيماءات المحتل (المسخ) ، ودورانه حول الفتاة الأولى (بغداد) ، وإيماءات عذابات بغداد ، ورفض المحتل ومقاومته ، ودخول أبناء البلد الخادعين غير أنّ هذا التكرار لم يبلغ جمالية البناء ، وذلك لتوحد دلالية الشكل وجمالية المضمون ، عبر علاقة البنى الإيمانية مع بعضها البعض ، ومع فكرة العمل وكيّنه ، ومما فعل من تحديد الدلالات وبناء المعاني ، هو ذلك الإيقاع الأدائي المنوع الذي يجمع الرتابة والتزايد والحرية ، إلّا أنّ الإيماءات في هذا المشهد اتسمت بقوة أداء حركي عالي لتوضيح حدة الحدث الدرامي وتكثيف الإحساس به ، بينما كانت السيادة لهيمنة المضمون ، على الرغم من التنوع الحاصل في بنية تشكل الإيماءة ، إذ ظهر ذلك واضحاً في إيماءات الرجل الغريب الآخر ، والذي أداه الممثل نفسه الذي قدّم شخصية المنقذ (المحتل) ، يدخل حاملاً حقبة على كتفه ، إذ تجول في المكان

ونظرات عينيه تتفحص المكان ، إنه رمزاً للحقبة الجديدة بعد مرحلة دخول الاحتلال (أي الاحتلال ذاته مع اختلاف الأزياء) ، أي أنه حكم البلد وفقاً لآلية احتلال جديدة .

يبدأ المشهد الثالث والأخير بإيقاع صوتي ، يمثل دقات قلب بصوت عالٍ ، يجلس أربعة ممثلين على أربعة كراسي في خط أفقي يوازي واجهة الجمهور ، ويقدمون أنفسهم إلى الجمهور ، فيعرض عملية التعريف أصوات طرق خلف الكواليس ، يقوم أحد الممثلين (الممثل الرئيس) ويخطو نحو يسار المسرح ، ليُسمع صوت إطلاق نار ، ويسقط على المسرح (كأنها إطلاق قنّاص) ، تقوم بعده ممثلة أخرى لتقف على بعد خطوات وتصاب بإطلاق نار ، وما أن تسقط الممثلة حتى ينهض الساقط الأول (الضحية الأولى) ، ويعود إلى كرسيه ماشياً إلى الخلف ، ويستمر الفعل الإيمائي ، إذ يصاب وينهض الممثلون الأربعة . بعد ذلك تقوم إحدى الممثلات بالسقوط مع الكرسي على خشبة المسرح ، فبدت بذلك إنها أو هو ملتصق بها ، بينما ممثلة بالجانب الموازي لها تمزق ملابسها ، وينسحب ممثل آخر إلى نهاية المسرح ليؤدي إيماءات تعذيب ، وكأن السياط تجلد جسده بقوة ، تتناغم مع إيماءاته إيماءات الممثلة الموقدة للشموع ، بينما يتوسط الممثل الرئيس (المحتل) وسط المسرح جالساً على كرسي في هدوء واسترخاء ، بينما يتعذب الاثنان والممثلة الثالثة جاثمة تحت الكرسي المقلوب .

بعد فترة يقف الممثل الرئيس بوضعية تدل على الكبرياء والجبروت ، فيبتعد من أمامه الجميع ليبقى المسرح خالياً إلا منه . يؤدي فيه رقصات تفصح عن نزواته وسيطرته على المكان ، فيقترب منه أحد الممثلين (الرجل الأول) ليسقط على خشبة المسرح كأنه ميت ، فيما تدخل ممثلة أخرى لتؤدي إيماءات التعذيب ذاتها ، والممثل الرئيس (المحتل) مستمر في أداء إيماءات تدل على العنصرية والإشارة إلى الثقوب والتي لا تجد لها أثراً على حركة باقي الممثلين على خشبة المسرح ، بعدها ينسحب من خشبة المسرح ، بينما تبقى الجثة بمكانها والفتاة تتعذب ، لتدخل شخصية رجل يرتدي زياً تاريخياً وكأنه من العصر العباسي ، إنه تاريخ غزوات العراق . تتمرد الفتاة المعذبة على رجل التاريخ ، الذي أخذ يروي إيمائياً توالي أنواع الغزوات وضحاياها ، بينما تتمرد الفتاة المعذبة وتثور على التاريخ لتتزع منه عمامته وتخفه بها ، فيسقط أرضاً وكأنه انتهى عهده ، ولكن تبقى الجثة ممددة على الأرض ، وتتوحد إلى جانبها الفتاة دون جدوى ، فتقوم وترتدي وشاحاً ، وترقص طرباً على أنغام إيقاعية غجرية رقصات المبتهج ، لتلف يديها إيمائياً حول رأس رجل التاريخ ، فتتزع عنه أفكاره السوداء ، فيما يستمر هو بسررد بطولات وأمجاد بدت فارغة ، حتى يلتوي ، ليقف غير مبالي بما يحدث . تسرع الفتاة (بغداد) إلى مكان التعذيب المعتاد لتعيش ما عاشه زملاؤها ، فيأتي محتل جديد ، ويرفع يديه بحزم وكبرياء مشيراً إلى أماكن الثقوب ويصرخ ، وتصرخ الفتاة من صراخه ، إنه الفعل والوسيلة نفسها ، ولا زال السقف مثقوباً ينضح بالماء ، والطوفان لا زال مستمراً ، والخوف مستمر ، وكأنه عذاب دائم تعيشه تلك الشخصيات ، إنها حكاية شعب ذو تاريخ طويل متعايش مع الغزوات .

ما يميز هذا المشهد عن سابقه ، هو أن بناء الإيمائية لم تبت بنفس الكثافة في المشاهد الأخرى ، إلا أنها لم تكن أقل منها دلالة ، وعلى كل المستويات المعرفية والجمالية (المفاهيمية والبنائية) ، إذ أفرزت إيماءات سقوط أفراد الشعب وقيامهم من جديد ، إلى جانب إيماءات التعذيب ، والإيماءات الخطابية التي أداها المحتل دلالات معرفية ، دللت على عمق الرغبة في البقاء ، والإصرار في الاستمرار في الحياة ، فموت الفرد هو إحياء لفرد آخر ، لأنه لا زال يحمل هوية العراق ، وكان الموت ما عاد يميز بين الأفراد ، بل إنَّ القنّاص يتصيد كل حركة ، وإنَّ الشعب اعتاد على التعايش مع قسوة الحروب ، وكان (الميت هو حي ، والحي هو ميت) .

كما يمكن أن يقرأ المدلول قراءة أخرى ، وهي أنّ كل الغزوات التي مرت لم تتمكن من القضاء عليه ، رغم أنه الضحية الأولى لها . كما يمكن أن تُقرأ إيماءات التعذيب وخطابات المحتل ، بأنها ذات مداليل أفصحت عن تلك اللذة التي يشعر بها المحتل إزاء عذابات الضحايا . بينما أفرزت دلالات تمرد الممثلة على التاريخ ، ومراوغته إيمائياً وكأنها تحاربه وتدور حوله ،

إلى جانب إيماءات نزع أفكاره أو هالته التي يحيط به ، يمكن وصفها أداة لخلق توازن حقيقي مارسه العراقي ، كيما يستمر ويتواصل في العيش بعيداً عن الضغوط التاريخية ، عبرت عن الملامح الحقيقية والداخلية لشخصية كلا طرفين النزاع (المحتل / الشعب) .

ولأجل أن تقرأ هذه الإيماءات قراءة دلالية تحمل في طياتها جمالية الشكل ومأساوية المضمون ، ذلك أنها احتكمت بالأساس إلى الأعراف والثقافات العراقية على تعدد طوائفها ، وأثرت قوى الإدراك للإحالة والقراءة الأوسع ، ولأجل أن تزيد من لحمة الذات بالنسبة للمشاهد والمؤدي بالواقع ، كان لها ذلك ، عبر تعديلها لصورة الذات والواقع معاً ، والتي تسمح لقوى العقل والوجدان والحدس أيضاً في قراءتها والاستجابة لها ، علاوة على ذلك ، دللت إيماءات إيقاد الممثلة إيمائياً للشموخ حول القبر وبكائها وعويلها جاءت لتدلل على رتابة فعل المأساة في العراق ، وفي الوقت ذاته ، خضعت لسياق أصبح متداولاً بشكل رتيب منذ إتيان المحتل وغزو البلاد .

أما إيماءات الصراخ للفتاتين وهروبهما إلى أكثر من زاوية على المسرح ، والأداء الإيمائي لرفض الواقع ، وذلك بوضع كف اليد أمام العين وسحبها بقوة إلى إحدى الجهات وبشكل متكرر ، في دلالة على عدم الرغبة في الرؤية والرفض ، أفرزت هذه الإيماءات مداليل نفست عن الكبت الذي أحاط بالعراقيين وأتعبهم ، كما يمكن عدّ الوقفة والصرخة الإيمائية التي أداها الممثل (الرجل الأول) قبل سقوطه وموته ، صرخة أو ضربة حقيقية ، كان كل العراقيين يرغبون أن يضربوها للمحتل وليموتوا بعدها (أفعلها ومت) ، إذ دللت هذه البنى الإيمائية وعبرت عن اللاشعور الجمعي الراض للاحتلال ، والاستغلال ، واللاشعور الشخصي الذي يرفض الإذلال .

لم يكن للبنى الإيمائية في هذا المشهد أن تدلل على هذا الكم المتعدد من المعاني إن لم تتمتع بقابلية التحوّل معرفياً وأدائياً من الواقع المأساوي المتأزم إلى الواقع الجمالي الدلالي ، لثّري قوى الإدراك في محاولة لتوسع الأفق الإنساني ، الذي يزيد من تلاحم المجتمع بعد أن يحدث ردة فعل نفسية تصحح أو تعدل من صورة الذات والمجتمع كما هي في الواقع .

أما على المستوى الجمالي المفاهيمي ، فيمكن عدّ هذه البنى الإيمائية بؤرة أو قطب تجتمع حولها كل القراءات التي تصب في إدراك حجم المأساة والمعاناة الإنسانية ، بعيداً عن الشروحات والتفاصيل ، بل بصورة مختزلة تحيل وترمز ، لذا نجد البنى الإيمائية قد اتبعت في بث مداليلها نظاماً تراتيبياً في شرح وتصوير الأحداث ، كما أن إيماءات قتل الشعب وتعذيبه التي أدتها الممثلتان ، وحيرة الرجل ومقتله أخيراً ، على الرغم من أنها جاءت محاكية للواقع ، إلا أنها جمعت بين الحسي الهادف (الصورة الحقيقية لفعل المحتل) والمدلول العقلي المغيّب الذي يتعالى بحجم مأساته على مديات الواقع ، فعذاب الشعب أكبر وأعظم من أن يمكن تصويره ، لذا جاءت البنى الإيمائية محاكية للواقع محاكاة منقحة بعيداً عن تفصيلاته ، وعن تحقيق أي هدف مادي ، وهو الفرق الأساس الذي من أجله أفنى الشعب ، فهو لم يتنازع حتى مع التاريخ من أجل مكاسب عادية ؛ بل من أجل حريته المغتصبة .

لقد جاءت البنى الإيمائية للرقص التي أدتها الفتاة الأولى على أنغام غجرية (غجر جنوب العراق) بتشكيل أدائي خالص ، تمثل بمد اليد إلى جهة اليمين من الجسم ودفعها ، ثم رفع اليدين وهكذا إيمائياً في مختلف الاتجاهات ، بعيداً عن المرونة في التمايل ، في افتراق واضح عن دلالة الرقص المبتهج ، فالرقص هنا جاء دلالة على الرقص المبكي ، فالموت والعذاب جاء بايقاع ووتيرة واحدة مداليلها الشعب الذي تواصل مع الحياة ، فكأن البكاء والرقص سواء . وإنّ هذه الإيماءات ، تضافرت مع إيماءات نزع غطاء الرأس للممثل الرئيس (العمامة العربية) الذي مثّل دور التاريخ ، التي ترمز للرفض أو تحويل مجراه ، من توالي الانهزامات والفشل والإحباط إلى مجرى آخر ، هذا التضافر للبنى قد نجح في تحويل الانفعال والإرهاصات النفسية إلى صورة جمالية تستدعي مديات الحدس في القراءة . ومثلت إيماءات الصراخ والتمرد على التاريخ ونزع أفكاره ، إلى جانب صرخة الممثل في وجه المحتل ، إحدى وسائل التعبير عن قهر إرادة المحتل بكل أوجه صورته المختلفة ومدياته التاريخية ، على الرغم من أن كل تلك البنى

الإيمائية ، قد نقلت الواقع بشـكل غيـر واقعي (مغرّب) أي غير محاكاتي ، إلا أنها عمقت الإحساس به ، لأنها نقلت ثقافة حب الحياة والرغبة في التواصل والبقاء والتغيير إلى جانب ثقافة المجتمع ، نقلتها بألية تجعل من التمسك بها وسيلة من وسائل ممارسة الحرية التي قدم العراقيون من أجلها الدم والأرواح .

على المستوى الدلالي (الجمالي / البنائي) ، جاءت البنى الإيمائية ذات علائق تشكيلة اشتقاقية ، إذ ترتبط الإيماءات بسابقتها ارتباطاً اشتقاقياً أو تتابعياً ، كما جاءت إيماءات خطاب المحتل ذات علائق مقامية لأنه دائماً كان يجلس أو يقف أمام الجمهور مشيراً لهم بأصبعه ، في دلالة على دنو مقامهم إمام مقامه ، فيما وظفت البنى الإيمائية توظيفاً نفعياً على مستوى (الشكل والمضمون) للتأكيد على حقيقة الحدث وأهميته ولتوضيح حجم المأساة والمؤامرة ولتكتيف المعنى واختزاله في صرخة استغاثة رافضة للمحتل ، وأنين يتكرر لكل الأفعال التي أداها تحت ذريعة الإنقاذ الذي لم ينقذ أحد ؛ بل أغرق الجميع في دوامة الألم والحزن والبكاء فالسقف لا زال مثقوباً والماء لم يزل مستمراً في السقوط ليغرق الجميع ، كما في المشاهد السابقة ، تم تحريف الأماكن والأزمنة لأجل تحقيق الفكرة الفلسفية للعرض الصامت ، وكررت البنى الإيمائية تكراراً مرناً في الشكل وجامداً في المضمون جمعت بينه وحدة في الشكل والمضمون ظهرت واضحة من خلال علاقة البنى الإيمائية مع بعضها البعض أدائياً ودلالياً مع فكرة العرض . أما الإيقاع الأدائي للمشاهد الصامت فقد كان منوعاً بين التزايد والتناقص اتسمت فيه الإيماءات بقوة أدائية عالية وبسرعة إيقاعية غلب عليه الرتابة في الحركة بين التزايد حيناً والتناقص حيناً آخر وساعد في ذلك تواصل استمرار صوت تساقط قطرات الماء بإيقاع ثابت في هذا المشهد الأخير والذي ربط أجواء المشهد الأول (المفتتح) مع آخر مشهد ليوضح دلالة المضمون ويؤكد على نوع الخاتمة وبالتالي هيمنة المضمون على الشكل في المشهد والعرض برمته .

خامساً :

مسرحية : الطريق (*) .

إخراج وتأليف : منعم سعيد (**).

(*) قُدمت على قاعة نقابة فناني الديوانية في (2008/3/11) من قبل فرقة (معهد الفنون الجميلة للتمثيل الصامت) .

(**) منعم سعيد (1958) : من مواليد الديوانية ، مخرج ومؤلف وممثل مسرحي إيمائي صامت ، يُعد رائداً من رواد التمثيل الصامت في العراق ، خريج معهد الفنون الجميلة / بغداد ، أسس (جماعة الديوانية للتمثيل الصامت) (1978) ، اشتغل في التمثيل الإيمائي الصامت منذ عام (1977) ، قدم أغلب أعماله كمؤلف ومخرج وممثلاً إيمائياً لها . كان مدرباً وموجهاً لمجموعته من خلال وضعه منهجاً تدريبياً يضعه بنفسه . من أعمال المجموعة : (فصل بلا كلمات 1978) ، (لوحات صامتة 1979) ، (صور ملونة 1981) ، (العزف على أوتار الجسد 1992) . أسس بعد عودته من بلاد الغربية (فرقة الديوانية للتمثيل الصامت عام 2005) ، إذ طمح أن يقيم منهجاً جديداً في أساليب البانتومايم ، ألا وهو (البوتو) الشرقي ، ويسعى لتجريبها في عروضه القادمة . ويعود الفرقة لاستكمال خطوات البيان الأول له عام (1978) ، بوصف أن فرقته الجديدة محترفة ، وتسعى لتكوين أسلوب إيمائي مواكب للتطور الحديث في المسرح العالمي والعربي والعراقي .

للمزيد يُنظر : الفرطوسي ، محمد حسين : البانتومايم ... يسمع الجمهور بلاغة صمته ، (صحيفة الصباح ، بغداد ، العدد 638 ، 22 / 8 / 2005) ، ص 22 .

تشكل قضية الصراع الإنساني مع قوى التغيير والانقلاب الحاصلة في مسيرة الحياة ، من أهم القضايا الأساس في التعبير الفني عن سيرورة النضال الإنساني ضد قوى الشر والظلم والمنع التي تحول دون تحقيق أحلامه وطموحاته ، فلمسرح تاريخ طويل في احتضان التعبير الجماعي إزاء الحرب ، كما شكّلت نتاجاته سجلاً تاريخياً للصراع الإنساني العتيق بين (الخير ، والشر) ، و (الأسود ، والأبيض) ، و (السماء ، والإنسان) ، و (الملائكة ، والشياطين) . لذا تعد مسألة (الحرب ، والسلام) موضوعاً هيمنت على الدراما ، ابتداءً من أقدم المدونات على جدران الكهوف البدائية ، التي شكلت صورة صماء عن المعتدي الغاشم على الأرض والخيرات ، إلى الحرب الكونية الأولى في (اونزو) الرافدينية ، والتي كشفت فلسفة الإنسان حول نشوء الكون وتجسيده من خلال الصراع على عرش الحياة ، إذ يُقَطَّع الابن (أنكيديو) أوصال جسد الأم ، لتنشأ على أثرها الحياة على الأرض بأنهارها وجبالها ووديانها ، وبذا أصبح الغضب والصراع وظيفة دينية لنشوء الكون . ولذلك ما يقابله في التعبير الإيمائي ، كما في الاحتفالات (الأكيتوية) الدينية ، والتي دارت حول مفهوم الصراع بين الخير والنماء مع الموت والقحط والجفاف ، وقد تجسّد ذلك بالموت الإيمائي للإله تموز ، وكذلك صورة التعبير الإيمائي الروماني (البانتومايم) ، الذي جسّد الصراع السياسي للطبقة الحاكمة ، وكانت قضية الحرب والسلام أبرزها ، بينما الدراما (الهارلكانية) تمحورت نحو طرح القضايا الاجتماعية بوسائل إيمائية كوميدية صامتة .

ووجدت العروض السينمائية الصامتة مكاناً رحباً ومحورياً لتجسيد ذلك الصراع الطبقي بين الطبقة العاملة والبرجوازية الجديدة في نتاجات (شارلي شابلن) ، وإيماءات (مارسيل مارسو) التي فُتّت بطروحات حدثية عوّت عن الكفاح الإنساني مع قوى الحياة المتعددة . تشكل قضية (منعم) سجلاً وثائقياً لرعب الحرب بأسلوب مؤدى إيمائياً قائماً على مركزية الصراع الثقافي (الأسود ، الأبيض) ، (الخير ، والشر) ، (السلطة ، والشعب) . حاول فيه اكتشاف كينونة الواقع ومركزية الإنسان ، لنقل الكثير من المعاناة وثقل الواقع الذي يحيط بالإنسان الذي أذاع ما ينشده ، ويحدد بذلك خارطة المصير المحتوم عنوةً للشعب العراقي . لذا يمكن عدّ خطابه الإيمائي الصامت - الطريق - وسيلة لاستعراض شريط الذاكرة العراقية عن الحرب وانعكاساتها المتعددة .

تدور فكرة العرض حول محنة الطريق الذي كُتِب للذات العراقية أن تسلكه ، عن رحلة الشقاء والعناء التي بدأت منذ زمن سحيق ، عن الحروب والصراعات التي لم تنتهِ حتى الآن ، هذه الذات التي أنعم الله عليها لتكون أرض الرسالات والحضارات والنبوة ، فبذرة الخير أودعها الله فيها ، ولا تكاد تختفي تلك النعم حتى تعود لتوقد نفسها وتتغلب على الشر والمحن ، ليعود السلام الذي أبواه المؤلف والمخرج مفتوحاً ومتعدد القراءات ، إلا أن هذا السلام قد لا يأتي ، وإن جاء فإنه لن يكون نقياً ، بل إنه يحمل بذرة الصراع ، وكأن هذا البلد هو أرض الموت والمقابر والحروب .

يبدأ العرض بمشهد تبدو الإضاءة فيه خافتة ، ثم تزداد حدة الإضاءة شيئاً فشيئاً ، لتكشف عن أجساد جائئة على فراش أبيض (قطعة قماش بيضاء كبيرة تتوسط المسرح) ، يتحرك من تحته ثلاثة أشخاص بحركات إيمائية بطيئة توحى بالنماء أو النهوض ، إذ وزعت الحركة على وسط ويمين ويسار المسرح ، ومن ثم يأخذ الشخص في الوسط مكانة مميزة ليظهر واضحاً عبر نهوضه الكامل ، فيما يظل الممثلان الآخران يخفضان قامتهما ويأخذان بالانسحاب من تحت الغطاء ، ليظهرا وهما يضعان أقنعة بيضاء للدلالة على الطهارة ، في حركة إيمائية تدل على التحول إلى أطراف يقودها البطل المفترض (بطل السلام ، الرجل الأبيض ، رمز الخير) ، فيبدو المشهد وكأنه شكل طائر أبيض ذو جناحين ، إذ أمسك كل ممثل بطرف قطعة القماش بينهما البطل الذي يتجه إلى الأمام ، في دلالة على بعث رجل الخير والسلام ، ليمر على الأجساد الجائمة على المسرح ، فيبعث هذا النهوض الحياة فيها ، وما أن يستمر في السير ناشراً جناحاه على الأرض حتى يقطع طريقه شخصان يرتديان قناعاً أسوداً في دلالة ترمز إلى قوى الشر ،

لكن الخير أقوى عبر إسقاطهما على الأرض بعد عة حركات اقتتال إيمائية ، ويستمر في سيره إلى جهة عمق المسرح ، يتبعه الشخصان ذوا القناعان الأبيضان ، ولكن ولسبب ما مجهول (غير مبرر دلاليًا) ، يسقط هذا الخير بوشاحه الأبيض في منتصف خلفية المسرح ، وكأنه قد مات أو انتهى ، أو رحل بعيداً عن هذه البلاد .

في هذا المشهد ، ظهرت الدلالات المعرفية مكثفة ومختزلة الاشتغال ، كما بقيت مفتوحة التأويل ، إذ كشفت عن محنة ثقيلة وصراع إنساني دفين ، وكأنها لازمة ترافق تاريخ البلاد . فبدت الدلالات أكثر جذباً ووضوحاً ، وأصدق تعريفاً بواقع متناقض يصعب الاستقرار معه .

مثلت إيماءات اعتراض الشخصيتين ، أصحاب الأقنعة السوداء ، لمسيرة الرجل الأبيض (رجل الخير والسلام) ، ومن ثم انتصاره عليهما ، إذ مدّالان يداهما بخط أفقي على جانبي الجسد مع سحبه إلى الخلف ومحاولتهما الاستدارة حوله ، مثلت إيماءات ذات دلالة معرفية تعبر عن غريزة الشر التي تولد الصراعات والحروب والفتن أو عرقلة سير الآخرين ، بينما تولدت إيماءات سقوطهما أمام قوى الخير دلالة معرفية ، تمثلت بالاحتفاء بلذة النصر ونشوة البقاء ، رغم أنها لم تبق طويلاً . كما أعطى تواجد هاتين الدالتين في هذا المشهد توازناً نفسياً بدا ضرورياً حتى يستطيع المشاهد الاستمرار في قراءة العرض ومتابعته دون حدوث انتكاس نفسي أو نكوص دلالي على مستوى الفكرة والأداء .

فكرة العرض ليست جديدة على المستوى المحلي والإقليمي والدولي ، وحتى على المستوى الذاتي ، إلا أن تقديمها بهذا الشكل الإيمائي المكثف المعنى والمفتوح الدلالة جعل منها أداة ووسيلة للتواصل مع كل الشعوب ، وليس على مستوى المشاهدين فقط ، إذ حلت الإيماءة محل الكلام ، والدلالة محل الشروحات ، والمعنى محل البحث عن المسبب والأسباب .

إنها إيماءات دلالية تعرف أكثر مما تكشف ، وتُعبّر أكثر مما تُصرّح ، إذ أن الملامح الداخلية بدت واضحة الاشتغال إيمائياً هنا ، فالعراقي شأنه شأن كل الذوات يحمل الخير والشر ، ويتحكم الإيمان في شدتها ، إلا أن الخير هنا في العراق ظهر لصيقاً بأهله ، حتى وإن غاب ، كذلك استطاع المؤدون أن يُشغّلوا كل طاقاتهم الأدائية حتى يتمكنوا من إتقان تشكّلها الأدائي الصحيح ، وهذا يفعل من طاقات اشتغال دلالاتها المعرفية ، ولزيادة حدة التفعيل ، جاءت البنى الإيمائية محتكمة إلى ثقافة الذات المحلية ، وخاضعة للسياق المجتمعي والسياسي والديني المتداول .

فكرة الصراع المؤداة إيمائياً التي تُصوّر نماء الخير واستيقاظه من عزلته وصراعه مع قوى الشر السوداء ، قد عبّرت عن بعض ملامح أو مكامن اللاشعور الجمعي الذي يجمع كل الشعوب ، إذ يتصارع فيها الخير والشر ، ويعجز عن أن بُنيتها الأساسية ، إذ يمكن أن يُقرأ ذلك من خلال رمزية أقنعة وجوه المثلين (السوداء والبياض) ، لأجل تضليل الهوية وتوسيع الصراع إلى المستوى العالمي / الكوني . عملت البنى الإيمائية في هذا المشهد على إثراء قوى الإدراك بمختلف مستوياتها ، وعلى نحو يمكن للذات أن تغير من صورتها وقراءتها الداخلية للواقع ، أو أن تسعى إلى تثوير أو تغيير هذا الواقع ، فالاستسلام للشر ليس وسيلة لحماية الذات ، بل هو أول خطوة لضياعتها ، وعبر هذا التعديل ، تزداد لحمية الذات مع الواقع ، ومع الذوات الأخرى ، ولا يتم ذلك ما لم تستوعب الدلالات المعرفية المحمولة في هذه البنى ، إذ يتم قراءتها من خلال تدخل قوى الحس والعقل والحدس والوجدان معاً .

اتضح الدلالات الجمالية المفاهيمية للعرض من خلال ذلك التشكل الأدائي الإيمائي ، والذي ظهر واضحاً من الانبثاق الإيمائي للخير وسيره المتواصل إلى الأمام ، وسعي الشخصيتان (ذوا القناع الأبيض) إلى حماية أطرافه والسير إلى جنبه ، إذ تم ذلك بأداء إيمائي بطيء في السير خلفه والتحديد بخطواته والالتفاف كل منهم إلى الآخر وتشجيع بعضهم البعض على الاستمرار بإيماءة هزة الرأس ، إذ كان الهدف الدلالي من ذلك ، هو إيضاح جمالية ظهور الخير في العالم والأثر النفسي الناتج من السير معه . وقد تطلب هذا أن يكون للبنى الجمالية نظام تراتبي تراكمي معاً حتى تبقى الدلالة محافظة على جمالية المدلول . وعلى الرغم من أن إيماءات

هذا المشهد جاءت محاكية للواقع ، إلا أنها ظهرت بعيدة عن أي مقياس حسي يمكن أن تخضع له ، بمعنى آخر ، إنها جمعت بين الحسي الهادف والعقلي المتعالي على هذا الحسي بالأساس ، إذ أضاف على دلالاتها مدلولات مثالية ، فلا ينتصر الخير في النهاية دائماً ، كما لا يتواجد الشر في كل مكان . لذا فإن البنى الإيمانية قد حاكت الواقع محاكاة منقحة ، بقيت مُنزهة عن أي غرض مادي ، بل أنها جاءت لتعزيز دلالات معرفية جمالية بقضية مستمرة منذ الأزل . كما نستطيع القول ، بأن الدلالات الجمالية على المستوى المفاهيمي أمكن قراءتها من خلال قدرة البنى الإيمانية على تحويل الانفعال إلى صورة جمالية تقرأ مدلولاتها حدسياً ، وذلك عبر نقلها لثقافة وواقع العراق بشكل منسجم ومتناغم .

تمكنت البنى الإيمانية من محاوره مدركات المشاهد حواراً مؤجل المدلول متعدد المعنى عبر دلالات جمالية بنائية ذات علانقية تشكيلية تتبعية تسيدت على هذا المشهد ، وذلك لأجل تكثيف الدلالات وحصر المعنى في مسار يتضح معه القصد والغاية التي يسعى إليها العرض الصامت دون تشتيت المعنى أو ضياعه مع الإبقاء على العلاقة الإدماجية التي تخلق لدى المشاهد إحساساً بمدلولات الإيماءة وكأن ما يُراد قوله أو استحضاره أدائياً هو واقع معاش ، ولم تستطع هذه البنى الإيمانية من أن تؤدي وظيفتها هذه ما لم توظف توظيفاً نفعياً على مستوى الشكل والمضمون لتوضيح المعنى (رحلة العناء والصراع الأزلي بين قوى الخير والشر ، ثنائيات الوجود ... الخ) ، وتكثيفه واختزاله إلى حد لا يحتاج معه إلى الكلمات . كما يمكن القول بأن بنية الإيماءة قد وظفت هنا لتحيل المعنى من إطار المحنة الإنسانية العراقية إلى إطار أوسع يشمل الإنسانية كلها وفي أي أرض ، وهذه الإحالة تطلب ترحيلاً وتحريفاً في مفهومي الزمن والمكان . كررت بنية الإيماءة في هذا المشهد تكراراً شكلياً مرناً ، كما كرر معه المضمون تكراراً جامداً ، إذ يمكن للمشاهد أن يتتبع المدلولات وهي تصب في مجرى واحد هو (محنة البقاء ، ورغبة الاستحواذ ، صراع القوى المتضادة في الأهداف والقيم) ، كما أن هذا التكرار حافظ على الوحدات المتلازمة للشكل والمضمون ، من خلال علاقة الإيماءات ببعضها وبفكرة العرض الوجودية . أما الإيقاع الأدائي فقد كان أدائياً متزايداً منوعاً ، والذي أضفى بُعداً جمالياً دلالياً لبنية الإيماءة ، كانت الغلبة فيه لهيمنة المضمون .

في المشهد الإيمائي الثاني ، يبدأ أصحاب الأقنعة البيضاء بملاحقة وركل أصحاب الأقنعة السوداء الواقعة على الأرض ركلاً إيمائياً لتندرج ، ثم ينهضان ببطء ليتصارعا بالأيدي في أداء إيمائي ، وكأنه صراع على الطريقة الرومانية (مصارعة) ، إذ يرفع الاثنان أيديهما إلى الأعلى ووضعهما في أيدي الخصم والمباشرة في الدفع والدوران ، ثم تنفك الأيدي ليدور كل ممثل حول نفسه مع الإبقاء على الأداء الإيمائي ذاته ، في دلالة على اتساع مساحة الصراع وتكاثر المتصارعين ، ثم يدفع أصحاب الأقنعة البيضاء خصومهم دفعة قوية ليتبعدا إلى جانبي المسرح ويختفيان (يخرجان) ، لتنتهي المعركة الإيمائية . بعدها يقوم المنتصرون بإيقاظ الأجساد النائمة منذ بداية العرض (شاباً ، وطفلة) والإيماء لهم إلى الطريق ، ومن ثم يبدأ الاثنان (الشاب والطفلة) بالسير الإيمائي نحو يسار المسرح - السير الإيمائي تقنياً عبارة عن حركة الأطراف السفلى لتوأم بالتوافق مع الأطراف العليا على السير ، ولكن تبقى الأجساد في موقعها الثابت مع إمكانية الدوران باتجاهات متعددة - بينما اختفى أصحاب الأقنعة البيضاء ، بعدها يعترض طريق الشاب والطفلة شخص ذو قناع أسود ، فيغيران خط سيرهما إيمائياً باتجاه اليمين ، ليتكرر إلى جهات أخرى ، وعند الدوران إلى جهة الجمهور يبدأ بالجري الإيمائي ، وخلفهم قوى الشر (صاحبا القناعان الأسودان) ، تظهر بعدها قوى الخير (صاحبا القناعان الأبيضان) ليقاتلا بالسيوف إيمائياً قوى الشر ، ويتكاثر المقاتلون إيمائياً أيضاً ، فيما يختبئ الشاب والطفلة في إحدى زوايا المسرح ، وبما أن تنتهي المعركة الإيمائية الثانية بانتصار قوى الخير لبضعة ثواني ، تبدأ معركة أخرى جديدة بسلاح ناري ، إذ يتم ذلك عبر الأداء الإيمائي لحركة الأذرع وهي تمتد إلى الأمام وكأنها تحمل بندق ، لينتهي المشهد بقتل أحد مرتدي القناعين الأبيضين ، وانهزام الآخر .

للمشهد دلالات معرفية عدة ، منها إيقاظ العقول والأرواح وليس الأجساد فحسب وتوجيههم إلى سلك الطريق والسعي للبحث عن مخرج أو منفذ ينقذهم ... يمكن قراءة هذه الدلالات باعتبارها إحدى وسائل التعبير عن غريزة ولذة حب البقاء وديمومة الحياة والتي تولدت نتيجة الصراع الجدلي بين قوى الخير والشر الذي تنوع من التشابك بالأيدي والأسلحة البيضاء ، ومن ثم الأسلحة النارية (البندقية إيمائياً) ، إنه منفس للكبت يخلق توازناً يمكن الذات من التواصل مع الآخرين ، وهي إحدى الملامح الداخلية للذات البشرية .

كما أنّ هذه الإيماءات جاءت منبثقة من الأعراف والتقاليد الموروثة (إيماءات الاقتتال) ، كما أنها خضعت إلى السياق المتداول في العراق بأبعاده السياسية والدينية والاجتماعية ، لكنها بالمقابل قد تميزت بقابلية التحول المرن لتقرأ قراءات عدة ، تُثري قوى الإدراك وتفجر مكنونات ونوازع الذات لتزيد من لحمتها مع الواقع ، وعلى نحو يتم معه تغيير أحد الأقطاب (صورة الذات وانطباعها عن الواقع أو الواقع ذاته) .

لكل عرض مسرحي صامت فكرة فلسفية جمالية يطرحها . لذا فقد امتلكت بنية الإيماء هنا دلالات جمالية على المستوى المفاهيمي ، من خلال ذلك التشكل الأدائي الهادف إلى نقل صورة الصراع الغير منتهي أبداً ، الصراع الأبدى المستديم على هذا الشعب ، ومن ثم البحث عن وسائل النجاة أو فكّ هذا الصراع الأزلي الدائم للحد من آلامه وتضحياته . لذا كان الهدف الأسمى المراد تحقيقه من خلال دلالات بنية الإيماء هنا ، هو الحفاظ على ديمومة الحياة ونصرة الخير ونشر السلام ، وقد تطلب ذلك أن تتبع نظام تراتبي تراكمي هادف ، يجمع بين الحسي الهادف والعقلي المتعالي ، فظهرت بنية الإيماء هنا محاكية للواقع محاكاة منقحة ، تقترب من الواقع من غير الالتزام بحيثياته .

كما أنها تنقل الواقع بشكل غير واقعي ، من خلال تضخيم حدة الانفعال بالصورة الجمالية المؤداة ، فهي وفقاً لذلك ، تنقل وجهاً من أوجه ثقافة المجتمع المتأزم ، ولكن بشكل مُجمل ، من خلال ذلك التناغم والانسجام الذي ظهرت به دلالاتها .

ظهرت الدلالات الجمالية الأدائية واضحة الاشتغال عبر علائقية تشكلية تتابعية تراكمية ، تمثلت بإيماءات (الاقتتال ، المشي ، الهروب ، الانطواء) تراكمية لإنتاج معنى من عدة إيماءات ، كإيماءات المصارعة ، والاقتتال بالسلح الأبيض ، والناري ، لتعطي زخماً دلاليّاً بمعنى الاقتتال والصراع الداخلي . وهي لم تخلو من علائقية إدماجية تجمع بين آلية بث بنية الإيماء والإحساس بها والتعاشيش معها ، فالقتال أزمة كبيرة ، والمشي عناء ، والهروب والانطواء ضعف وخوف ... إنه حل ومعنى يخلقه ويعيشه المشاهد بعد قراءته لبنية الإيماء التي استطاع مخرج العرض الصامت من توظيفها بنجاح توظيفاً نفعياً ، للتأكيد على قيمة أو بذرة الخير المكونة في دخيلة الذات الإنسانية (العراقية) ، ولتكثيف الإحساس بمعاناة ومحنة هذه الذات المعذبة ، ولاختزال الشروحات الجزئية بتفاصيل دوامة الصراع العتيق والمتجدد ، وإحالة مرارة وعمق المأساة من مجالها الخاص بقضية شعب بعينه ، لتشمل إنسانية كونية جمعاء ، وهذا تطلب إلغاء مفهومي الزمان والمكان ، فلا يوجد شيء يدل على الزمن ، ولا حدود تبين أبعاد المكان ، فالزمان والمكان مفتوحان ، قابلان للتحوّل والتحريف .

ظهر التكرار البارز لبنية الإيماء (الصراع ، المشي ، الهروب) ليضفي جمالية أدائية من خلال مرونة التكرار للشكل والمضمون ، وعن طريق وحدة تتضح من خلالها علاقة الأجزاء مع بعضها ، ومع كلية العرض المسرحي وفكرته . ومما زاد من جمالية الدلالات ، الإيقاع الأدائي الإيمائي المتزايد (المتصاعد) في دلالة على سرعة تنامي الأحداث المأساوية وتفاقمها إلى حد التخمة في الدلالة ، فتشارك هنا دلالة الشكل وغازرة المضمون في فرض هيمنتها على العرض المسرحي .

في المشهد الثالث ، ينهض الشاب والطفلة التي تحمل بيدها راية بيضاء للدلالة على السلام ، ويواصل السير بعد انتهاء المعركة ، وفي منتصف الطريق (وسط وسط المسرح) ، يصاب الشاب بعيار ناري (صوت إطلاقه) فيسقط على الأرض ، فيما تأخذ الطفلة بالصراخ

إيمائياً وتتفقد ، فيومئ برأسه أنه بخير ، ومن ثم يضم جرحه بقطعة قماش كانت ملفوفة فوق جبهته ، ثم ينهض ليواصل السير ، بينما يومئ الشاب بألم إلى ساقه المصابة ، من خلال الحركة وإيماء العرج ، وبعد مسافة إيمائية يخرج من جعبته إيمائياً قنينة ماء لتشرب الطفلة الماء إيمائياً ، ثم يشرب هو ، فيسمع صوت انفجار قوي ، ويسقط الاثنان ، فتصاب الطفلة فيه ، لقد ماتت ، إنها بغداد (صاحبة الراية البيضاء) مدينة السلام ، يبكي الشاب عليها ، ويدور حولها ، وكأنه ينادي الجميع ، لكن لا مجيب ، فهو وحيد وسط المصيبة .

الدلالات المعرفية واضحة الاشتغال في هذا المشهد ، من خلال فتح قنوات إدراكية (حدسية) جديدة داخل وعي المشاهد أثناء قراءته للعرض ، فالمسيرة مستمرة ، ولكن الاتجاه والنتيجة مجهولة ، وإلى أي حد تبقى غريزة الاقتتال والصراع مهيمنة مسيطرة عليهم . إنها دلالات أفرزت مدلولات عديدة ، تدل على أن الذات (العراقية الأصلية) تبقى متزنة ، على الرغم من الأسواط النفسية الحادة الناتجة عن أزمة الحروب والحصار والجوع ، كما في إيماءات سقوط الشاب (السقوط المتواصل) ، ومن ثم مواصلة المسير رغم الألم والصعاب ، وسعيه لصنع الخير ، كما في إيماءات سقيه الماء للطفلة . إنها إيماءات جسّدت وعبرت عن البنية الداخلية للشخصية العراقية ، والتي تمكن المؤديان من إجادة استخدامها وتوظيفها في هذا المشهد . إنّ إيماءات خوف الطفلة على الشاب المصاب ، ما هي إلا أداء إيمائي يكشف عن رعب الطفولة ، أو الطفل الذي بداخلنا ، هذا الرعب الذي بات إراثاً ثقيلاً وعرفاً يتحكم بالذات ويكويها . لذا يمكن القول بأن هذه الإيماءات في اللحظة التي احتكمت فيه على الأعراف ، جاءت خاضعة للسباق المتداول (واقعياً / جمالياً) . كذلك عبرت عن اللاشعور الجمعي ، إنه الخوف من رعب الموت والفاجعة التي تحرق كل شيء ، وتقطع الأوصال والروابط ، وتبعد الأحبة . عملت هذه الإيماءة على إمداد قوى الإدراك لتثير الحدس بأدق المداليل وأعماق المعاني ، في سعي لزيادة لحمة الذات مع الواقع المرير ومع الآخر ، فما يحدث يتطلب التغير الفعلي للواقع وتغيّر في آلية النظر إليه .

اتضحّت الدلالات الجمالية (على المستوى المفاهيمي) عبر الشكل الأدائي الهادف للبنى الإيمائية ، هذا التشكل الذي اتبع نظام تراتبي تراكمي يجمع بين الحسي والعقلي ليحاكي الواقع محاكاة منقحة منزّهة عن أي مردود مادي بالنسبة إلى الشخصية ، أجمل ما فيه ، هو تحويل انفعال الفنان والمشاهد بالواقع إلى صورة إيمائية جمالية تدرك مدلولاتها حدسياً ، وتعكس ثقافة المجتمع ، لتكون إحدى سبل الوصول إلى الحرية ، بينما اتضحّت الدلالات الجمالية الأدائية عبر علاقة تشكّلية تتابعية إدماجية ، إذ تتوالى الإيماءات في خلق صورة جمالية تجمع بين الشيء والإحساس به ، كما في مشاهد سقوط الشاب (العراق الكبير) إيمائياً ، واغتيال الطفلة (بغداد) ، فضلاً عن إيماءات النداء والنواح التي يؤديها الشاب من غير جدوى للاستغاثة والنجدة ، إنها إيماءات تجمع بين جمالية أداء مشهد الألم ومعاشته وجدانياً والحدس بمعانيه قراءاتياً (معاشة أولى للحدث المجسد ، ومعاشة وجدانية ثانية بالحدس بنكبة بغداد والعراق) .

كما اتضحّت اشتغالات الدلالات الجمالية الأدائية بفاعلية بارزة ، عبر توظيف بنية الإيماءة للتأكيد على عمق المحنة العراقية ، ولتكتيف الإحساس به ، وإحالة المعنى (السبب والمُسبب) إلى الآخرين ، حتى يدركوا حجم ما اقترفوه من خراب وتدمير تجاه هؤلاء ، وكما هو في المشهد الأول والثاني ، تمّ تحريف مفهومي الزمان والمكان للعرض ذاته ، بينما كرر في المضمون تكراراً مرناً (موت العراق ، موت بغداد ، عودتها للحياة ، مواصلة المسير ... الخ) . بينما انطوت وحدة الشكل والمضمون على علاقة متينة بين البنى فيما بينها ، وبين كلية العرض وفكرته الفلسفية المتجهة نحو تجسيد الفاجعة العراقية . أما الإيقاع الأدائي ، فقد تراوح بين التناقص ، كما في إيماءات المشي الإيمائي ، والتنوع ، كما في إيماءات سقوط البطل ، ونواح الشاب على الطفلة ، فبرزت هيمنة المضمون سائدة على هيمنة الشكل للتأكيد على جمالية التعبير .

في المشهد الأخير ، يحمل الشاب المصاب الراية البيضاء التي سقطت من يد الطفلة ليرفعها إلى الأعلى متألماً ، وهو يصرخ إيمائياً ، وكأنه يقول : (الله أكبر ... يا للمصيبة ... ما هذا البلاء ؟) . ثم يضع الراية في يد الفتاة ويحملها معاً . تسقط الراية مجدداً ، فتمسك بها الفتاة المقتولة وتبقيها متدلّية . يواصل الشاب السير ويجوب المسرح حتى يصل إلى مؤخرة المسرح ، على المكان الذي سقط فيه رجل السلام والخير (رجل الرداء الأبيض) ، في المشهد الأول ، فينهض هذا الأخير ليقف ، ويأخذ الطفلة القتيلة من يدي الشاب ، ويسير بها إلى مقدمة المسرح ، ليبقى جالساً وهو يحتضنها ساكناً ، ووجهه إلى الجمهور ، وحينها يدخل أربعة ممثلين بأفئعة بيضاء يهتفون إيمائياً بحياة السلام والخير ، فيخرج الشاب المصاب من الرداء الأبيض ليحتفل معهم ، ويقف في وسط وسط المسرح ، المغطاة أرضيته بغطاء أبيض ، فيما يقوم الأشخاص الأربعة بجمع أطراف القماش ولفه حول الشاب ، حتى يتخذ شكل شمعة بيضاء كبيرة ، عبر رفع يده على الأعلى وكأنه الشعلة ، في دلالة على أن الخير والسلام هو شمعة تضيء ظلمة الأيام العvisية ، فالشاب هنا تحوّل إلى رمز مضيء في زمن المحن .

تُقرأ اشتغالات الدلالات المعرفية في هذا المشهد عبر بُنى إيمائية ، جاءت أداة للتوازن والتواصل ، كما في إيماءات البكاء على الفتاة ، والتهافت للسلام الذي استيقظ والاحتفاء به ، فهي الصورة الحقيقية للذات العراقية المتزنة والباحثة ، والتي طالما تبادلت السلام وسعت إليه وتواصلت مع الآخر ، فالبكاء يشكل حلقة عتيقة تعبّر عن جذور الملامح الداخلية للشخصية العراقية (بكائيات تموز) . كما عبّرت إيماءات الدهشة والفرح التي ظهرت على وجه رجل السلام الذي استيقظ من سباته الطويل ، عن الملامح الداخلية للشخصية العراقية التي طالما رافقها الانتظار لتحتمي به ، كما أنها خضعت للسياق المتداول ، من خلال طرح مفهوم الانتظار للمخلص والمنقذ للبشرية من العذابات والألم . إنها صرخة إيمائية دلّت على عمق اشتغال وضغط الرغبة اللاشعورية في البقاء والاستمرار ، إنها رغبة تحولت وبُنت من أعماق الذات للتحول إلى إيماءات متداولة ، سواء في الحياة أم الفن ، ذلك أنها قابلة للتحول والتقل والتبادل ، وإثراء قوى الإدراك لدى المشاهد ، لما هو متداول اجتماعياً ودينيّاً وثقافياً وبالتالي تدعم مقولة النحن (العراقية ، والإقليمية) عن الوحدة والوطن . وعلى الرغم من أن هذا المشهد مختزل للإيماءات ، إلا أنه حاول أن يزيد من لحمية الذات مع الواقع ، ومع الآخر ، عبر ذلك الطقس الاحتفالي والبكائي الذي تقاسمه الجميع إيمائياً .

تميّز المشهد الأخير بدلالات جمالية (على المستوى المفاهيمي) ، من خلال الشكل الأدائي الهادف إلى تعديل صورة الذات والواقع معاً ، فما يمرّ بأرض الوطن ، ما هو إلا أزمة أو كابوس مزعج وعاصفة مرّحية ، ليظهر وجه العراق وبغداد مجدداً بنصوع ، ودور إنساني حضاري يضفي الدرب للآخرين . وهذا الهدف تطلب أن يكون لبنية الإيماءة نظام تراتبي تراكمي (إيماءات تحوّل الخير والسلام إلى شمعة) ، إذ لفت غطاء حول المؤدي الذي قام بدوره برفع يديه مطبقان إلى الأعلى معاً مع ميلان كفيه ، إنه الشمعة المضيئة ، فالعلم نور ، والخير نور ، والطيبة والكرم والوفاء والافتداء نور ، فظهرت بنية الإيماءة هنا ، تجمع بين حسية التجسيد وعقلية الدلالة والمدلول ، إنها تحاكي الواقع ، وتتعالى عن مجرد الاكتفاء بنقل تفاصيله ، فتحوّل الانفعال بما يحدث إلى صورة جمالية توازي قوى الحدس في قراءة المعنى ، المعنى الذي حاول (منع) من خلاله ، أن يكشف ويصوّر فيه نبوءة عن قادمات الأيام ، أو نصب تذكاري يقترحه لتجسيد الدور البطولي لرحلة الإنسان العراقي .

اتضحّت الدلالات الجمالية الأدائية من خلال علائقية تشكّلية إدماجية في هذا المشهد الأخير ، وهي تجمع بين تجسيد حالة الفرح ومعاشتها ، وتجسيد روح التضحية وممارستها ، في سعي لتأكيد عمق الحالة وتوضيح أبعادها ، وإحالة المعنى ، وترميز المدلول ، وفسخ مدياته ليشمل قضايا عدة ، وقد عزز من هذا الاشتغال للبنية الإيمائية ، إبعاد ومحو أي محدد زماني ومكاني للحدث المُجسّد ، كذلك لم تخلو بنية الإيماءة هنا من وحدة في الشكل والمضمون ، ظهرت بوضوح من خلال علاقة الجزء بالجزء وبالأجزاء الأخرى ، كذلك أخذت طابعاً أدائياً

منوعاً بين الإيقاع البطيء والمتزايد ، الرتيب والمتكرر ، هيمن فيها المضمون على الشكل في الأداء .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

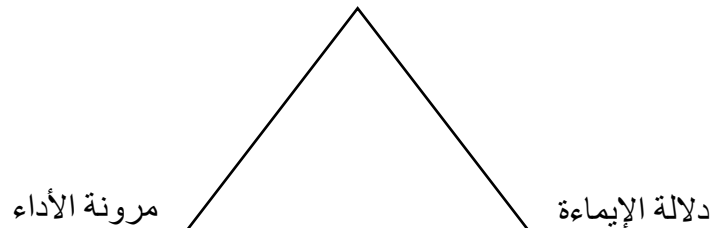
الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

لقد تمكن الباحث من تحقيق الجزء الأول من هدف البحث بعد الانتهاء من كتابة الإطار النظري لذا سيكتفي بالتأكيد على ما انتهى إليه هذا الجزء بعد تحليله لعينة بحثه ، ومن ثم سيقوم باستعراض نتائج الجزء الثاني من الهدف لاحقاً .

1. **الهدف الأول :** (تعرّف الإيماء مفاهيمياً) . انتهى الباحث إلى جملة نتائج وهي :
 - أ. الإيماءة بنية لغوية حوارية دون أن تستند إلى لغة بعينها . لذا فقد تفردت بقدرتها على خلق نوع من العناد والممانعة في الفهم تختلف في درجة حدتها عن اللغة اللفظية ، كما وتتباين هذه الحدة من مجتمع لآخر مُحِشَّة بذلك خلل يهدد استقرار الكلمة وحدود الطمأنينة التي تخلقها الكلمة المتداولة والمتكررة في حد ذاتها ، إذ تعمل هذه الأخيرة على إنتاج وتكرار مفاهيم وتصورات تعامل كثوابت مطلقة فتجمد مديات المعرفة وتعزلها عن تفاعلات الحوار الثقافي مع الآخر (الفرد أو المجتمع) ، فتمنع بذلك سيولة الأداء الجمالي وحريته في التشكيل الأدائي ، بينما تحمل الإيماءة تفاعلاً فنياً وجمالياً ومجتمعياً في آن .
 - ب. لأن الإيماءة بنية لغوية فعالة ترتبط بفكرة المرجع وقابلة لاستباق الزمن عبر فكرة العالم الجمالي البديل ، فقد أمكن لها أن تقدم مدلولات متعددة ومتغيرة ومتحولة وفقاً لجدل وجودي مستمر في محاولة لوضع حلول فلسفية لقضايا النزاع (الكونية ، الإنسانية) القائمة بين : (الأنا ، وإمكاناتها) ، (الحلم ، الواقع) ، (الفرد ، المجتمع) ، (المجتمع ، السلطة) ..
 - ج. فعّلت الإيماءة من قدرة ودور الأداء التمثيلي ورفعت من شأنه توازياً مع فكرة العرض الفلسفية وأبعادها النفسية . بمعنى آخر تطلب ضخ مزيداً من الدلالات (المعرفية / الجمالية) تفرز بدورها مزيداً من المدلولات تطلب الأمر مرونة أدائية عالية في تجسيد الشكل المتقن والمعبر لبنية الإيماءة بعيداً عن المحاكاتية والتقليد ؛ بل بثها بوصفها (دال) بالدرجة الأساس ، فالعرض المسرحي الإيمائي الصامت يتسم بطبيعة الحال بقدرته ورغبته الجامحة على الانفلات والهروب من قيود الواقع الحسي (الابتعاد عن أيقونية التصوير) والرغبة في الدخول إلى عوالم ومديات خيالية ورمزية لتجسيد بواطن الأحداث والمواقف . وبذلك تكون بنية العرض المسرحي الإيمائي الصامت بنية ثلاثية العلائق (مثلث بنية العرض الصامت) .

فكرة العرض



د. الإيماءة هي لغة ميتاجمالية دلالية ، لها القدرة على خرق مفهومي الزمان والمكان وذلك عبر تنقلها الدلالي المرن ورصدها لمتغيرات العصر ومستجداته من قضايا وطروحات وأزمات إنسانية وقابليتها في الانتقال أو التنقل بين أشكال الواقع المفترض ، وما ينبغي له أن يكون ، وما هو كائن بالفعل ، كما أنها لغة تخطت المفاهيم الثابتة والسابقة في فرز أبعاد المعنى وبالتالي خلق فكرة حداثية في قراءة تتخطى وتفكك القراءة التقليدية لها دون أن تلغيها تماماً . وذلك عبر اشتغالها على فكرة الإحالة والتأجيل عوضاً عن التصريح والفضح ، وهو تحول مفاهيمي في قراءة الإيماءة يسهم في استيعاب أو اقتناص الواقع عبر استيعاب صورته المجسدة في سلسلة بُنى إيمائية في عرض مسرحي صامت يجرد الواقع من المباشرة والتصريح اللغوي والمكاني والزماني ... متكناً بشكل أساس على دور الأداء التمثيلي كمحور فريد وأساس في خلق الصورة المسرحية وبث الخطاب المسرحي ، في دلالة على بقاء العرض المسرحي - من خلال التمثيل الإيمائي الصامت - كصورة بدائية للخطاب الجمالي .

هـ. لأن الإيماءة لغة دلالية فقد استحدثت وخلقت أشكال أدائية معبرة تعتمد مبدأ التجريب في توحيد واستكمال جمالية الشكل ودلالية المضمون دون بلوغ حد الأيقنة تماماً ، وبالتالي استحداث تبدل (مفاهيمي / تقني) لبنية العلاقات المادية واللامادية على خشية المسرح والبحث عن الفرضيات المحركة لذهنية المبدع سواء في التأليف أو التصميم الحركي أو الأداء أو القراءة (المشاهدة) وبالتالي البحث عن جدوى ومغزى الصورة الجمالية المطروحة من خلال الاهتمام بمخاطبة قوى الإدراك لدى المشاهد وعلى طريقة يتم معه خلخلة الأساليب القرآنية التي سبق وأن اعتاد عليها .

2. نتائج الجزء الثاني من الهدف : تعرف (الدلالات المعرفية والجمالية) للإيماءة واشتغالها في العرض المسرحي الصامت . توصل الباحث إلى أن للإيماءة دلالات (معرفية / جمالية) احتوت بدورها على مدلولات عدة ذات اشتغالات فعالة ، ظهرت واضحة في عينة البحث كافة ، لذا سيقوم الباحث بمناقشة كل من هذه الدلالات ومدلولاتها على حدة وكالاتي :

أولاً . الدلالات المعرفية

لقد ضُخت هذه الدلالات بشكل مكثف ومُرَكَّز في عينة البحث كافة تماشياً وطبيعة الموضوعات المتناولة في هذه العينات أولاً والتي دارت وتركزت حول عمق الشرح المعرفي الحاصل لقيمة الإنسان ذاته بوصفه قيمة عليا في المجتمع وذاتاً خلاقاً وفعالة ، كرمها الله بحققها الوجودي ووجودها المعرفي ، أنها دلالات حاولت أن تكشف البعد الثقافي للمجتمع وتصوراً أزمة الذات الفردية إزاء المجموع على المستوى الاقتصادي والديني والنفسي والتاريخي والفكري ، كما حاولت أن توسع من الأفق المعرفي للمشاهد بكل القضايا المهمة التي تخص الإنسان ابتداءً من الواقع وحدوده وانتهاءً بالحلم غير المتحقق ، أنها تنشط وتحث قوى الإدراك في ارتقاء جدلي معرفي ، وصولاً إلى معرفة أعظم بما هو متحقق فعلاً وبين ما هو مفترض ، أو عما تم تجاوزه أو ما لم يمكن معرفته ، فالعرض المسرحي الصامت من هذا المنطلق يصبح فُسيفساء تحوي كل عناصر صور الحياة بأبعادها المادية والروحية والوجدانية والمفاهيمية ، كما يصبح أسفنجية تمتص وتستوعب شتى أشكال التعبير والتجريب عن الوجود الإنساني ، فهو وعاء معرفي يوسع مديات الإدراك ليوحدنا حول محور معرفي ينطلق من الذات أولاً وأخيراً ، ويحول تجاربنا الإنسانية إلى تجربة معرفية تكشف الواقع وحقائق الأشياء والوجود بكل عام ، إنها تجربة قد كُثفت وأختزلت عبر إيماءات معينة لتعبر عن محنة إنسانية لا تملك أحياناً (في العرض)

اسماً أو حتى هوية بعيداً عن الشرح والفضح والتفصيل ، إذ أخذت العروض المسرحية الصامتة (عينة البحث) مهمة عكس الواقع المتناقض الذي يصارع ويمزق الذات من الداخل ويشئت مدركاتهما ليتركها أخيراً في تيه مستمر . وقد بُنيت هذه الدلالات عبر إيماءات ذات مدلولات نفسية في الغالب ، ليصبح العرض خطاباً نفسياً جمالياً ونتاجاً لدواخل ونوازع الذات وتقلباتها ، من مهامه التعبير عن مختلف أنواع المعاناة والصراعات النفسية على اعتبار أن الذات - في العرض - تعاني من أزمة روحية حادة عن : الوطن ، الناس ، الحروب ، الأحلام ...

على هذا النحو ، يكون كلاً من المبدع والمشاهد يعومان في مستوى أو محيط بيئي مشترك وخط قراءاتي موحد أو مُتقارب ، فالفن بشكل عام ميدان خصب لإسقاطات الذات وتأملاتها وهذا ما يدفع أو يشرع قراءات النتائج الجمالية السالفة منذ أزمنة بعيدة قراءة (معرفية / جمالية) ، إذ يمكن أن تُعد قراءات الوجدان سيلاً معرفياً نفسياً مستمر التدفق . وقد كان لهذه الدلالات اشتغالات عدة في عينة البحث جاءت كمداليل لتعبر عن :

1. تعبر عن غريزة أو لذة ما

يفسر الباحث ذلك انطلاقاً من أن الدافع النفسي هو المحرك الأساس لبث الإيماءات في عينة البحث تماشياً والموضوعات التي تطرحها . فالجانب النفسي بطبيعة الحال له أكثر من تأويل وأكثر من دافع محرك لا يُمكن أن يقرأ من السلوك والأفعال فحسب . لذا تصبح للإيماءة هنا نظام علاماتي دلالي ذو معنى مبطن ، مقصود الإرسال لتأدية وظيفة ما ، وهو ما يتفق مع ما كان قد طرحه (فرويد) في عهده الفن شكلاً من أشكال التعبير عن الغرائز قد تتعارض مع المنطق أو سلطة العقل ، تكون في العادة ذات طابع مرمز ومعنى مبطن تتخذ أشكالاً مقبولة اجتماعياً لتثري لذة ما خيالياً ، وهي بهذا المعنى ذات بعد معرفي (فردي أو جمعي) ، كما أورد هذا الطرح جماعة علم نفس الأنا و (يونك) أيضاً .

في عينة (اللوحة) ظهرت إيماءات الرسام في دفاعه عن نفسه ضد اللوحات المتمردة عليه ، ظهرت معبرة تماماً عن غريزة الصراع وحب البقاء ، والاستلذاذ بالحياة ، وصناعة المثال الجمالي المتخيل والمرغوب فيه ، إذ اشتغلت الإيماءات المؤداة بانحناء الجسد إلى الأسفل قليلاً ودفع اللوحة إبهامياً باليدين بإيقاع حركي يصور حركة اللوحات المتخيلة مع بذل مجهود عضلي إيمائي ظهر واضحاً على تقاسيم وجه الرسام الذي نجح في بث إيماءات هذا المجهود بصدق ودقة مناسبة وبوتيرة إيقاعية متصاعدة ، اشتغلت كنظام علاماتي دلالي إفراز مدلولات يمكن أن تعد دلالات في حد ذاتها هي الأخرى ، فاللوحة ليست لوحة بحد ذاتها والصراع معها ليس بالصراع الحقيقي بل أنها دلالة لسلطة المجتمع أو عالم الفن ، أو عالم الخلق أو لسلطة الدولة مثلاً وصراعها مع قوى الشعب وقمعها له ، أو ممكن أن تكون لهذه الإيماءات اشتغالات دلالية تقرأ قراءة أخرى كأن تكون إيماءات الدفاع عن النفس والجهد المبذول ثمرة لما أنتجته الذات أو ما قامت به من أفعال ، أو أنها صراع مع ثقافات أو صغائر الأمور حين تترك لتكبر وتتحوّل إلى وحش مرعب ، أو حلم أو رغبة عمياء في خلق نموذج جمالي بديل للعالم الحقيقي لينقلب ويتحول إلى كابوس مزعج ، أو قراءة دلالية معرفية أعمق لتمثل لذة التحدي لقوى الطبيعة والخلق من خلال خلق النموذج البديل وبالتالي التلذذ بالتحدي والخلق والصراع . وهكذا أصبح للإيماءة دلالة معرفية تمثلت بفتح مديات الإدراك لتلك الوقائع والمقولات التي قد تخلفها الذات لنفسها وبفسها ، وبالتالي تحقيق وعي أعمق بكيفية دراسة هذه الوقائع دراسة تعرف بحقائقها الجوهرية ونتائجها الوجودية دون الوقوف عند حيثيات مسبباتها فحسب .

في عينة (لاصقي إعلانات) ، أفرزت إيماءات لصق الإعلانات والاقنتال بين اللاصقين مدلولات عبرت عن غريزة الاستحواذ (غريزة الأنانية) وحب البقاء والصراع من أجل السيادة والسلطة وسرقة أحقية (النحن) في العيش وقفز أشواط نفسية لأجل الحصول على أرباح ومكاسب ناتجة عن انتخابات دستورية ، إذ عبرت هذه الإيماءات بصدق عن صراع رغبات

ولذات محتدمة متضاربة دون هدف نبيل أو فائدة حقيقية والضحية الوحيدة هي (الشعب) . لقد كشفت هذه الإيماءة عن حقيقة الخديعة التي تخفيها هذه المؤامرة التي تدعى (ديمقراطية الانتخاب) وهو تحول معرفي في عرض قضية إنسانية معاشة . وكان البنى الإيمائية وجهت رسالة نداء إلى ضرورة التعامل مع الحقائق لا مع الظواهر . بمعنى آخر أن هذه الإيماءات أفرزت دلالات معرفية ذات مدلولات فعلت عبر اشتغالاتها من قوى الإدراك في مراجعة سريعة لسير الأحداث لمعرفة حقيقة من هو الخادع ومن هو المخدوع . أما في عينة (الطريق) فلم تبتعد البنى الإيمائية في دلالاتها واشتغالاتها عن ما تم ذكره في العينات الأولى والثانية ، فإيماءات الاقتتال الإيمائي بين قوى الخير والشر بالأيدي أولاً ثم بالسيف ، ومن ثم بالأسلحة ، كلها إيماءات عبرت من خلال اشتغال مداليلها عن صراع محتوم بين رغبات و غرائز تصب في المجرى ذاته الذي ذكر في العينات السابقة . فالدلالات المعرفية التي أفرزتها البنى الإيمائية جاءت لتعرض قراءة معرفية للأزمة والمحنة المحلية المعاشة . بينما إيماءات عينة رقم (حلم في بغداد) قد افترقت في اشتغالات دلالتها معرفياً عن ما سبقها من العينات في قضية جوهرية وهي أن من تتصارع رغباته وتتضارب ملذاته هو المحتل وليس السلطة ، فهو يستلذ بتعذيب الجميع ويعبر عن غرائزه الحيوانية (غريزة الاستحواذ والسيطرة والتمتع بمراقبة ضحيته تتعذب ببطء) ، إذ تم تجسيد ذاك في إيماءات التعذيب التي كانت تؤدي إيمائياً من قبل كل من الممثلين ، كما كانت تؤدي بإيماءات الصفع على الوجه والرأس أولاً ومن ثم بقية الجسد ، وهو تحول معرفي دلالي لقراءة حقيقة الخدعة ، فالغريب والمحتل استغلا عيباً في السقف ، كما استغلا ضعف أهله وعدم توحدهم وأنانية بعضهم ، إنها دلالات توسع مديات الإدراك والوجدان ؛ بل أنها امتداد حقيقي لمديات القوى المعرفية بحجم المعاناة والمأساة ، أنها تصور واقعة خلفت آلام كثار ويجب التحذير والتنبيه من مآرب الغرباء . وفي عينة (و. ه. م.) صورت إيماءات جري ودوران الممثلين إيمائياً حول الكرسي وتعبدتهم إياه صورت أقبح صورة دلالية عبرت عن لذة الاستحواذ وغريزة العدوان المدفوع برغبة الطمع على حساب التاريخ والإنسانية ، فالاحتيال على الشعب عبر شعارات زائفة ، بل على الإله أيضاً بأنهم يحتالون على ذواتهم والذات جزءاً من الآلهة ، لكن هنا غابت الرحمة ولم يبق سوى التصارع لإشباع غريزة الأنانية في اعتلاء كرسي السلطة .

2. أداة للتوازن

امتلكت بنية الإيماءة في عينة البحث كافة دلالات معرفية ذات اشتغالات (مدلولات) جاءت كأداة لخلق توازن منطقي سواء لسير الأحداث على خشبة المسرح أم للشخصية المؤدية ، ويفسر الباحث ذلك ، وفقاً للكم الكبير من الضغوط والإرهاصات التي تعانيها الشخصيات (الإنسانية) ، وما يخصنا هنا الشخصية المُعبّرة عن (المجتمع العراقي) ، إذ لم يمتلك منفذاً للتنفيس إلا ما كان على مستوى الرمز والإحالة لذا أصبح الاتزان خلقاً وليس سمة لا في الحياة فحسب ؛ بل حتى على خشبة المسرح ، وربما كان لمرآة مدلول الإيماءة دوراً في تفعيل ذلك ، فممانعة التصريح المباشر وكثرة التأويل تسهم في التخفيف من حدة الضغط وخلق حالة اتزان تصبح للإيماءة دوراً مباشراً في إنشاءها ، وهذا ما ظهر واضحاً في عينة البحث والتي طرحت أزمت نفسية حادة ، وأفصحت عن حاجات ورغبات ملحة في الإشباع ، وهو ما ولد حاجة للاستقرار والأمان والرغبة في العيش طبيعياً وفي اتزان . لذلك كان للتوتر النفسي الذي ساد أجواء العروض دافعاً أساساً في تفعيل الدلالات المعرفية لبنية الإيماءة لفرز مدلولات تعمل كأدوات لخلق حالة اتزان أو مسافة نفسية تُعد استراحة (ذهنية / قراءاتية) لسير الأحداث وتتابعها فهي الحياة مكثفة عبر خشبة المسرح ، وهو ما يتماشى وطروحات (فرويد ، ويونك) في عدهم للعمل الفني أداة للتسامي والاتزان ذو طابع مرمز أو محرف نسبياً عن الواقع .

في عينة (اللوحة) ظهرت اشتغالات الدلالات المعرفية واضحة من خلال تلك الإيماءات التي اسقط بها الرسام أفكاره على اللوحة ، فبيد يمسك لوحة الألوان والفرشاة في الأخرى ، تتضارب الأفكار وتتعارض الرغبات الإنسانية فيبدأ برفض تلك الأفكار ليخلق غيرها ، لكن دون جدوى أو نتيجة . يستمر الصراع والاضطراب فيعاود التخريب والشطب والرسم في محاولة لخلق الاتزان والتوازن في الأفكار ، وهكذا يستمر نمط (المحاولة والخطأ) وصولاً على الفكرة الصحيحة ، والتي ظلت بعيدة ومفقودة ، فلم يجني الهام سوى ثورة (اللوحة) عليه ، على وفق ذلك فعلت الدلالة من اشتغالاتها (مدلولاتها) لتعطي معنى أن ليس كل خلق هو إبداع ، وليس كل عدو ضعيف ، أو عدوكم بينكم ومن خلفكم ، وهكذا تتابعا وراء تعدد الدلالة .

أما عينة (لاصقي إعلانات) فقد أكدت إيماءات وجه لاصقي الإعلانات والتي تنم عن كبرياء مزعوم على عمق اشتغال الدلالة المعرفية التي تفصح بكل وضوح عن ضالة وضعف المبدأ الذي يتبنوه ويسبرون خلفه ، والفعل الذي يقومون به إضافة إلى هشاشة بنيتهم المعرفية والنفسية الداخلية وهو ما يدفعهم إلى لصق هذه الإعلانات في محاولة لسد الثغرات ولم النواقص والفجوات في بناءهم الشخصي الداخلي (عقدة الشعور بالنقص) وبالتالي تحقيق أكبر اتزان نفسي يقنع المجتمع بما يقومون به من أفعال .

وفي عينة (الطريق) عملت إيماءات الصراع الإيمائي بين قوى الخير والشر (الممثلون الذين يرتدون قناع أبيض مع الذين يرتدون القناع الأسود) في أكثر من مشهد في العرض ، عملت دلالة على تفعيل أصحاب الأقنعة البيضاء لتحقيق تخفيفاً من حجم الأثر النفسي / الجمالي الناتج عن تكثيف الواقع وتركيزه عبر هذه البنى الإيمائية ، إنها دلالة تشغل مدلولاتها تجاه دواخل الذات معرفياً ، من يكون هذا الخير ، وهل أنا مع الخير أو مع الطرف الآخر ، ولماذا يحدث مثل ذلك الصراع والافتتال عبر ذلك الزمن الطويل ؟ . وهكذا عبر تفعيل الاشتغالات والاستمرار في طرح التساؤلات يُخلق الاتزان المنطقي والميتاجمالي للعرض الصامت وللقضية المطروحة كلها ، أنه اتزان ضروري جمالياً أكثر منه واقعياً ، لذا فالاتزان هو المسعى والسبيل الوحيد لاستمرار القراءة والمتعة الذهنية والمشاركة .

وفي عينة (حلم في بغداد) ، ظهرت اشتغالات إيماءات الإشارة الدالة إلى أماكن الثقوب واضحة كأداة لخلق الاتزان والهروب من جحيم الغرق الموشك على قتل الجميع . وفي عينة (و. ه. م .) مثلت إيماءات شرح شعارات الأحزاب أداة لتوازنهم ، إذ خطت هذه الشعارات على الأكاذيب المزعومة وأضفتها خوفاً من الفضيحة والانهيار والاستمرار بالخداع والتضليل تماشياً والهدف الذي جاءوا لتحقيقه .

3. أداة للتواصل

اشتغلت الدلالات المعرفية للإيماءة في عينة البحث كافة بوصفها أداة للتواصل ، ويفسر الباحث ذلك بأن الإيماءة إحدى أنشطة الذات المعرفية التواصلية التي تنتج من الداخل إلى الخارج أي من الذات إلى الآخر ، لأجل مخاطبته وإخباره بالحدث المأساوي وأحداث تغير وأثر معرفي نفسي جمالي فيه ، من خلال المعاشية المشتركة للحدث وجدانياً وذهنياً ، فالتواصل عن طريق الإبلاغ والمشاركة يحدث حالة من التوازن النفسي في المشاركة الجماعية ، لذا فهي قصدية الإرسال والقراءة ، تتخذ أنماطاً أو تشكيلات مظهرية عّة تبقى ذات طابع حوار في كل الأحوال وقد يتطلب ذلك ترميزاً لها أو تفسيراً أحياناً ، فضلاً عن ذلك فإن تعدد الحاجات والمقاصد من إنشاءها يجعل منها ذات طابع تواصل ، فعلى سبيل المثال يصبح التنفيس من الكبت أو تحوير مجرى الطاقة الغريزية إلى طاقة فنية ذات طابع تواصل لأجل أن يتم التسامي به ، وبهذا تمتلك الإيماءة هنا طابعاً شعرياً إضافة إلى خصوصيته البلاغية والتواصلية ، لذا يصبح البعد المعرفي المتعدد المنشأ مادة أساس في إكساب الإيماءة بعداً تواصلياً كالحاجة إلى

التأثير ، التفاهم ، التسامي ... في عينة البحث كافة ذات طابع تواصلية حوارية أما مع الممثل وذاته ، أو مع الآخر (المشاهد) أو مع الممثلين أنفسهم ، وهذا ما يحتم بالضرورة قيام فعل تواصلية معرفي في صورة جمالية شعرية تضم هذه الأطراف الثلاثة كلاً حسب دوره ، يدخل عنصر الانزياح الدلالي أو التغريب على مستوى الشكل أم الفكرة أم الأداء في بث الإيماءة عنصراً فعالاً في تأجيج الفعل التواصلية الحوارية مع ضرورة امتلاك الأطراف الثلاثة خزين خبري جمالي يحقق فعل التواصل حتى النهاية ، كما وقد ركزت نظرية التحليل النفسي على الطابع التواصلية لكلية الخطاب الجمالي المبطن ذو الانزياح العالي أكثر من سواها .

ففي عينة (لاصقي إعلانات) عملت إيماءات اللصق المستمر على المحافظة على الفعل التواصلية الحوارية مع الآخر (المشاهد) والآخرين (الممثلين مع بعضهم البعض) ، في الحالة الأولى كان الإقناع والخداع هو المعنى الأول الذي يمكن أن يستشفي من اشتغالات الدلالة المعرفية التواصلية للإيماءة بينما يكون الصراع والامتنال الخفي هو المعنى المستشف في الحالة الثانية .

وفي عينة (حلم في بغداد) نجد أن التخاطب الإيمائي بين الممثلين والمشاهدين وإيماءات الإشارة إلى مكان النضوح قد أفرزت دلالات معرفية ذات طبيعة تواصلية قصدت الخديعة والإقناع في الحالة الأولى . واستجداء النجاة والاستغاثة في الحالة الثانية .

وفي عينة (و. ه. م.) نجد إيماءات الممثل الذي يمتطي إيمائياً دراجة حيناً وطائر العنقاء حيناً آخر ، إذ ينطلق بسرعة خلف الكرسي وهو يلتفت برأسه يميناً ويساراً وإلى الجمهور ، نجد في إيماءاته دلالة تواصلية مع زملائه والمشاهدين ، إذ الجري السريع والقلق والتوتر وكأنه يخبر بأن هناك من يرقبه وقد يستحوذ على الكرسي قبله .

4. تعبر عن الملامح الداخلية للشخصية

لقد نشطت الإيماءة في فرز دلالة معرفية ذات اشتغال معبر عن الملامح الداخلية للشخصية وفي عينة البحث كافة ، ويفسر الباحث ذلك بأن انتفاء اللغة اللفظية وإلغاء بعدي الزمان والمكان ألزم العرض بأن يعوض إقصاء دلالة هذه العناصر ، ومن ثم على بنية الإيماءة أن تحقق الإقناع الأكبر والأثر الأعمق ، بمعنى أن تعمل كمنظومة معرفية معوضة معبرة محققة الاتزان متجاوز مع الآخر وكل ذلك يستوجب أن تأتي بالدرجة الأساس معبرة عن الملامح الداخلية للشخصية المؤداة ومنها إلى فكرة العرض الكلية . وعليه أصبح لإمكانية الإيماءة هذه دوراً في تحقيق الاندماج والإقناع وبالتالي التمتع جمالياً بالعرض عبر اتسامها بقدرة دلالية أخرى تنبع عن انتظامها وانسجامها (معرفياً وجمالياً) ، يضاف إلى ذلك أن طبيعة الموضوعات الوجودية لعينة البحث على تنوعها تركزت في الخوض في تجارب الذات وأزماتها الداخلية وعدم انسجامها مع المحيط الخارجي وبالتالي تطلب التركيز على الملامح الداخلية وتقليص أو إلغاء بعدي الزمان والمكان وبالتالي إتاحة مجال قراءاتي أوسع يستوعب محنة إنسانية واسعة تتجاوز حدود الفرد أو الإقليم ، وهو ما يتطلب إمكانية أدائية تتطابق والفعل المعيشي المتخيل للشخصية المؤداة كما هي في الواقع تقريباً ، مع ملاحظة الانفتاح الدلالي الإيمائي الذي يستوعب مختلف بل كل القراءات التي يمكن أن تقرأ بها أوجه الشخصية المعبر عنها إيمائياً . وهذا تطور في فن التمثيل الصامت الذي يحقق الإمتاع لقراءاتي في خلق جمالي يبحث في الجوهر والمحن أكثر من بحثه عن الإبهار البصري والإدهاش الحسي المعهود في العروض البانتومايمية التقليدية والمأيمية ، وهذا نابع من دور الفنان المسرحي بطرح قضايا مهمة إنسانياً عبر طرحها معرفياً إضافة إلى التزامه بالبعد الجمالي .

ففي عينة (اللوحة) انتفى أي محدد يمكن له أن يوضح هوية الشخصية المؤداة أو عائدتها ، لذا انصب هذا الثقل على بنية الإيماءة التي نشطت دلاليًا في إبراز الملامح الداخلية للشخصية الخالقة (سلبية كانت تقرأ أم إيجابياً) ، فعَل من هذه الدلالة مهارة (الممثل) ومرونة جسده التي دفعت بالاشتغالات الإيمائية بعيداً عن التحديد والتأثير ، لتغدو إيماءات تعمق من البعد المعرفي بالقضية المطروحة أساساً دون الوقوف عند طبيعة الشخصية .

وفي عينة (الطريق) عملت إيماءات ظهور الخير أو المنفذ مع من معه ومن ثم الاقتتال مع قوى الشر ، إلى جانب إيماءات الممثل الذي يصرخ صرخة استغاثة لإنقاذ (بغداد) وغيرها من البنى الإيمائية عملت على تفعيل اشتغالات الدلالة المعرفية لتروي محنة الذات العراقية التي طال أمد رصوخها تحت وطأة الاحتلال ، فالصرع قائم ومتنوع المصادر ، ولكن إلى أين وإلى متى ؟ وقد تطلب هذا التنوع قدرة أدائية تعبر أصدق تعبير (إيمائياً) عن ملامح الشخصية العراقية الصابرة على مرّ التاريخ التي عانت أزمة روحية حادة ورغبة في الانعتاق والانطلاق والتواصل في الحياة ، ومن هذا المنطلق تُقرأ البنى الإيمائية بوصفها منظومة دلالية ذات طابع معرفي يفعل من قراءات الذهن والوجدان على حدٍ سواء .

5. ترتبط بمستخدمها

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث كافة بأن هناك أفتان أدائياً لبث الإيماءة وفي تصميمها ، وعلى نحو ارتبطت فيه ارتباطاً وثيقاً بمستخدمها سواءً على مستوى الشكل أم المضمون أم الدلالة ، ويفسر الباحث ذلك انطلاقاً من المبدأ الأساس الذي يحتم على الممثل أن يؤدي دوره في العرض الصامت بوصفه علامة أولاً ، ومن ثم حاملاً للعلامة ثانياً . وهو ما يحتم عليه أيضاً أن يراعي الظروف الموائمة لقراءة علاماته هذه وأن يقوي الأبعاد المعرفية والجمالية لسياق العرض بكيّيته، لذا فقد ارتبطت بنية الإيماءة على نحو وثيق بمؤديها أو بائنها لتحقيق الإدماج والتمتع والتأمل الجمالي للعرض المسرحي الصامت وليس للإيماءة فقط ، كما وأن هذا الارتباط للإيماءة جعلها متنوعة بتنوع مؤديها وتنوع السياق الذي ترد فيه ، وهذا ما أدى بالضرورة إلى تلازم تنامي القدرة الأدائية ومرونتها مع فكرة العرض المسرحي الفلسفية ، لأجل تفعيل سيل الدلالات المعرفية ، عبر اشتغالات أحوالية تؤجل المعنى دون أن تحمي هيكلية أو تموهها تماماً .

ففي عينة (اللوحة) مثلاً ، نجح المؤدي في بث إيماءات الشخصية المؤداة (الرسام) وجعلها مطابقة لها كما هي في الواقع ، وذلك من خلال حمله للوحة الألوان والفرشاة ومباشرته بالرسم الإيمائي ، ثم إيماءات عدم الرضا والرفض لما رسمه . فظهرت الإيماءات وكأنها علامة مدللة على رغبة الذات في التجريب وفي التعرف على مديات معرفية أدائية أوسع لخلق مثلاً للجمال المفترض ، بمعنى آخر ، أن هذه الإيماءات دللت بوضوح على سعة المنظومة الإدراكية والجمالية والذائقية لدى هذه الشخصية الباحثة من جانب ، وعلى عمق القضية الإنسانية الحاملة من جانب آخر (حلم البشرية العميق في خلق مثال جمالي بديل أو جديد في كل زمان) ، فتضافرت جمالية الأداء مع معرفية الدلالة من خلال ذلك الاشتغال الذي استند إلى مطابقة تشكّل بث الإيماءة مع الشخصية المؤداة .

وفي عينة (حلم في بغداد) تطابقت بنية الإيماءة في مشاهد نهب خيرات الشعب والاستيلاء عليها من قبل المحتل (الرجل الغريب) ، ومشاهد التعذيب والصراخ والاستغاثة ، ومشاهد التمرد والرفض ، تطابقت مع شخصية كل منها (المحتل ، الشعب المُبتلى) وهو ما فعل من اشتغالات الدلالات المعرفية التي توضح المدى الحقيقي للشرخ الإنساني أو الانقسام الحاصل في أحمة الوطن إلى جانب توقف عجلة وديمومة التقدم وتعطيل كل الخبرات ، وبالتالي إطفاء الحس الجمالي والمعرفي لدى هذه الأمة ، أنها قضية المحتل الأولى وقضية الشعب الكبرى .

وفي عينة (و. ه. م.) أفصحت إيماءات الشخص الذي ينظف طريق منصة الخطاب أمام أحد الخطباء ، عن ذلك النفاق السياسي والاحتتيال الاجتماعي على الحقائق، كما دلت على ذلك السلوك الغير متزن الذي عادة ما تقوم به الشخصيات الثانوية ، فهي لا تستطيع التغيير أو التجديد ولا تقوى إلا على التبعية الغير مبررة التي تبرز إلى السطح عندما تشتد الظروف قساوة واضطراباً .

6. تحتكم إلى الأعراف والثقافات

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن بنية الإيماء عبر اشتغالاتها الدلالية المعرفية جاءت محتكمة إلى أعراف وثقافات المجتمع الذي انبثقت منه أساساً ، ويفسر الباحث ذلك انطلاقاً من ضرورة استكمال الصورة الحقيقية بأبعادها الجمالية والنفسية لواقع هذا المجتمع ، كما وأن ضرورة الاستمرار والتواصل الجمالي يشترط أن تكون مادة الاتصال (بنية الإيماء) متداولة وتحتكم إلى الثقافات التي يتم الاتصال بها ، إذ لا يمكن أن تُقدم بأساليب أدائية تخرق أفاق توقع المتلقين تماماً فتبدو مُغرِبة أو بعيدة عنه تماماً ومن ثم يُطلب منهم إعطاء استجابة جمالية توازي تلك الاستجابة التي يقدمونها تجاه البنى الإيمائية المنبثقة من ثقافتهم ، لذلك يجب مراعاة السياق الثقافي في تقديم العروض المسرحية الصامته ، إذ حتى الوقائع الإنسانية بحاجة ماسة إلى قراءتها ضمن سياقها الثقافي حتى يتم التعبير أو الإفصاح عنها إفصاحاً جمالياً ، يكشف عن ذلك الطابع المعرفي الذي تحمله والذي يتطلب إطاراً جمالياً يحويه حتى يحقق غرضه ويوصل معناه ، إذ لا فائدة من تكرار الوقائع والأحداث كما هي في الواقع دون تفعيل الدلالة المعرفية لعمق هذه الأحداث بذاتها ، ذلك أنها ستصبح محاكاة فقط . لكن لو صممت وأرسلت بنية الإيماء ضمن سياق جمالي (شعري) مُنظم وموحد يستند إلى ثقافة المشاهد ، فإن البنى الإيمائية لا تعد أجزاءً جمالية ، بل علامات دلالية معرفية معبرة جمالياً ، فتحول قبح الواقع وتناقضاته ومعه الإحساس به إلى صور تثير انفعالاً وصوراً جمالياً يمكن تأمله ومعايشته وجدانياً ، ويمكن معه المشاهد أن يحصل على نوع من التطهير الذاتي عبر إحساسه الحقيقي بالمأساة وتفريغ انفعالاته وتوتره وشحنه بشحنة نفسية يفترض أن تمتد بمدركاته وأحاسيسه إلى حد تجاوز النزاعات الفردية ، وبالتالي محاولة إصلاحها دون الوقوف عند حد أثرها الدلالي (معرفياً وجمالياً) .

ففي العينة (لاصقي إعلانات) جاءت إيماءات السخرية الناقدة من الشخصيات المُعلن عنها وإيماءات التنافس والاعتراك في لصق الإعلانات وتمزيقها والانطواء في ظلمات المسرح وإيماءات الوداع للفتاة التي تحمل اللعبة في يدها جاءت محتكمة إلى ثقافة المرحلة التي تم في ضوءها الحدث وبالتالي إخراج وتصميم العمل الفني وبكل أبعاده السياسية والدينية والاقتصادية . أما في عينة (الطريق) ، فيمكن النظر إلى الثقافة الدينية للشعب العراقي التي تحمل مفهوم الانتظار للمنقذ الغائب ، واقتتالهم الدائم والمستمر مع الشر ، وسعيهم لزرع الخير ، وأملهم المتواصل في الغد ، ظهرت واضحة الدلالة في كل البنى الإيمائية ، وفي مختلف المشاهد ، وهو ما فعل من اشتغال الدلالة في ذاتها لتصبح مدلول وليصبح المدلول دالاً وهكذا ، كل معنى يقود إلى معنى في سلسلة اشتغال دلالي ممتد لا يُعرف له نهاية ولكن تبقى الدلالة المعرفية واضحة الاشتغال .

7. تخضع للسياق المتداول

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث بأن الدلالات المعرفية لبنية الإيماء قد اشتغلت مداليلها عبر إخضاعها إلى سياق متداول بغض النظر عن نوعه . ففي عينة (اللوحة) كان السياق سياسياً نفسياً اجتماعياً . وفي عينة (لاصقي إعلانات) ، كان السياق سياسياً ذو طابع اجتماعي . وفي عينة (الطريق) كان السياق نفسياً ، دينياً ، سياسياً . وفي عينة (حلم في بغداد) كان

السياق المتداول ذو طابع سياسي ، نفسي . وفي عينة (و. هـ. م.) كان السياق المتداول سياسياً تماماً .

ويفسر الباحث ذلك انطلاقاً من ضرورة تجاوز القراءة الأحادية الدلالة والتأويل ، وبالتالي السماح بتوليد العديد من الدلالات المعرفية المصاحبة لطرح القضية الأساس في العرض تتجاوز الدلالة والمعنى الاصطلاحي للإيماءة ، أي تتجاوز القراءة الأيقونية ، فالقراءة السياقية تتطلب أن تنتظم في سلسلة مدلولات ترابطية تلحم المعنى ، وتكمل الفجوات حتى تتم عملية التواصل . إنَّ القطع ألقراءاتي الدلالي غير المُبرر يعمل على خلخلة المعنى وضياع ثيمة العرض وحبكتة ، ولإكمال أحمة السياق يفترض أن تمتلك الإيماءة دلالات معرفية ذات اشتغالات تفاعلية مع سياق العرض من جهة والسياق الخارجي الأكبر أو ما يطلق عليه نقدياً بـ (النص المصاحب) وهو السياق المجتمعي من جهة أخرى ، بمعنى أن يتم تفاعل السياقين في الفضاء الدلالي (المعرفي/ الجمالي) الذي تخلقه الإيماءة هنا ، كي تؤدي وظيفتها بوصفها علامة أو دال تكثف أو تختزل أو تحيل ... الخ ، فتصبح الإيماءة وحدة متكاملة مكتفية بذاتها تتفاعل مع خبرة المشاهد في القراءة لإعادة قراءة الأحداث وحدها معرفياً من خلال ذلك الفعل الاتصالي التواصل الذي يجعل من الإيماءة دلالة (معرفية / جمالية) مفتوحة تحتمل تأويلات عديدة يفترضها السياق المجتمعي والجمالي معاً ، وأيضاً تمرّد اللوحات في عينة (اللوحة) ، إذ لا يمكن أن يُعد تمرّداً بالمعنى الحرفي والشكلي لها ؛ بل يمكن أن يمتد المستوى ألقراءاتي للفعل إلى تمرّد الذات على السلطة ، وتمرّد المخلوق على الخالق ، وتمرّد المصنوع على الصانع ، أو ثورة القبح ... وهكذا باستمرار متواصل في القراءة الحدية لحركة اللوحات المتخيلة .

8. تنفس عن الكبت

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث بأن الدلالات المعرفية للإيماءة كانت ذات اشتغال عالٍ في تنفيسها عن الكبت الحاصل نتيجة الضغوط السياسية والدينية والاقتصادية والفكرية ، ويفسر الباحث ذلك وفقاً لضرورة التعبير الفني التي تتطلب أيضاً انفعالياً يعبر عن ضغوطات الكبت ليخفف من وطأته ، لذا كانت اشتغالات الإيماءة تخفيفاً انفعالياً متسامي ، ولكنه لا يضعف أبعاد الدلالة أو يحد من تأويلها ، وما فعلَ هذا الاشتغال معرفياً البحوث النفسية التي اهتمت بمادة الفن ، ومنها دراسات (فرويد) التي أشارت إلى أن استخدام الرموز في الأدب وفن التصوير والإيماءة في فن المسرح كوسيلة للإخفاء أو التستر في الواقع المادي ، ما هو إلا نوع أو نمط في التنفيس عن الكبت الضار للتعبير والبوح عن انفعال أو رغبة ما ، ومن ثم التسامي بال رغبات والإعلاء من الأشياء بعد تحويلها حتى تصبح مقبولة اجتماعياً ، وهذا ما يكشف عن أهمية الاشتغالات الدلالية لهذه الرموز والإيماءات ، كما أشار (يونك) إلى مثل هذه الطروحات التي جعل منها رموزاً دلالية تعبر عن حس جماعي (النحن الجمعية) بعيداً عن التقنين والتحديد ، لكنها تبقى إحدى وسائل التعبير والتنفيس عن حاجات الذات الملحة في الإشباع .

ففي عينة (لاصقي إعلانات) عملت إيماءات تمزيق إعلانات الأحزاب أحدهم للآخر ، إضافة لإيماءات الاقتتال على فرز مدلولات معرفية ظهرت اشتغالاتها واضحة في التنفيس عن حجم الصراع المكبوت بين هذه الأطراف وبشكل أصبحت إيماءات التمزيق دلالة على حجم الكبت وحدته ، وعلى عمق الصراع والفتنة والاقتتال . أما الانطواء في الظلام والتصاق الطرف بالآخر ، فهو دلالة على هشاشة وضعف المبدأ وعدم القدرة على التطبيق أو أنهم عبروا عن نواياهم المكبوتة فعلاً تجاه بعضهم وتجاه الآخر (الشعب) .

أما في عينة (حلم في بغداد) ، فقد عملت إيماءات جلد الممثلة التي أدت دور المرأة العراقية أو (بغداد) جلدها لنفسها ومشاركتها في تحطيم ذاتها من خلال استسلامها وانقيادها للمحتل عملت هذه الإيماءات على منح كماً من الدلالات المعرفية التي نفست عن حدة الكبت

النفسي الحاصل نتيجة لصحوة العقل والضمير بعد فوات الألوان فبرز بصورة جلد للذات ، فالبيت يُغرق بمن فيه ، والواقع يتطلب قراءة لبواطن الأحداث ومبررات الأفعال الإيمائية تتجاوز حدود الإمكان نحو حلول مقترحة أو جذرية قد تحوي نفعاً ، لذا ظهرت اشتغالات هذه الدلالات واضحة للتعريف وكشف حجم المأساة المعاشة والخطر المحدق بالوطن .

9. تعبّر عن اللاشعور (الشخصي أو الجمعي)

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن بنية الإيماء ذات دلالات معرفية جاءت معبرة في اشتغالاتها عن مكامن اللاشعور (شخصياً كان أم جمعياً) . ويفسر الباحث ذلك انطلاقاً من أن اللاشعور هو أحد مصادر الدلالات المعرفية للإيماءة ومن أن الذات الإنسانية تشترك في عصب (معرفي / نفسي) واحد يتمثل بامتلاكها حاجات ملحة تتوالد وتتنامى في لا شعورنا ، وهي بحاجة ملحة للتعبير عنها والذي قد يتخذ هيئة الرمز في الإفصاح ، وأن هذا البوح عن هذه الرغبات قد يكون فردياً متبايناً أو جمعياً مشتركاً ، كما أن لموضوعات عينة البحث قد امتلكت ذلك الاشتغال المعرفي الدلالي تماشياً والقضية المطروحة ، لذا جاءت بنية الإيماءة لتعبر عن مكامن هذا اللاشعور ولتجعل منه رمزاً إيمائياً دلاليّاً بديلاً عن أن يكون تعبيراً ثورياً فاضحاً قد يكون غير مرغوب به اجتماعياً .

ففي عينة (اللوحة) يمكن أن تقرأ الدلالات المعرفية قراءة تعبر عن لا شعور شخصي يتمثل بالرغبة في خلق مثال جمالي أو الرغبة في إحداث تغير ما ، وبشكل تظهر فيه اشتغالات الدلالة الإيمائية واضحة في الإفصاح عن ذلك الجانب العميق الخفي المحرك للشخصية المقدمة (البطل المونودرامي) ، كما يمكن أن تقرأ قراءة جمعية (أي أن يمثل لا شعورياً جمعياً) وفق طرح (يونك) حول التعبير عن الرغبة الإنسانية الكامنة في اللاشعور الجمعي في الخلق والتجديد أو التغيير (خلق عوالم بديلة جديدة) قد تمثل ثورة أو تمرداً ضد الواقع والتي قد تظهر عند فرد (الفنان مثلاً) ، وقد لا تظهر عند آخر بشكل متباين .

في العينة (لاصقي إعلانات) ظهر اللاشعور الجمعي للأحزاب أو الأطراف المتصارعة واضح الاشتغال للتعبير عن الرغبة في الاستحواذ على السلطة وامتلاك القدرة على السيطرة على دفة الأمور والدفع بها نحو المصلحة الشخصية وأبعاد الروح الوطنية وأحقية (نحن) في العيش بتساوي ، بحيث طغى اللاشعور الجمعي على الشعور الجمعي بمعنى أن الأناية الفردية قد توحدت لتصبح أناية جمعية تتحكم في أحقية العيش بسلام (لا شعور جمعي >> لا شعور فردي) .

وكذلك الحال بالنسبة على العينة (الطريق) ، إذ ظهر التعبير عن اللاشعور الجمعي واضح الاشتغال من خلال البنى الإيمائية التي جسدت مظاهر الصراع والقتال في محاولة للاستمرار في الحياة والدفاع عن الذات . وعينة (حلم في بغداد) كذلك ، كان للاشتغال الدلالي حول محور اللاشعور الجمعي واضحاً في إيماءات معاناة الضعفاء أو الغارقين وصراخهم وطلبهم للمساعدة وبتمردهم على المحتل وعلى التاريخ ذاته ، إذ كان لهذا الاشتغال دور بارز في ترسيخ ذلك البعد الدلالي المعرفي لحقيقة الذات البشرية التي تشترك في مواقف كثيرة حتى في أدق الرغبات والأمانى .

10. تتمتع بقابلية التحول والتداول

أظهرت نتائج التحليل أن بنية الإيماء ذات دلالات معرفية قابلة للتحول والتداول سواء على مستوى الشكل أم المضمون ويفسر الباحث ذلك وفقاً للضرورة الفنية في التواصل والتوصيل ، إذ إن إيماءات الرفض أو القبول أو الاتفاق ... الخ ، في الواقع قد تضاف إليها أو تختلف في دلالتها عندما توظف في العرض المسرحي الصامت أي أنها تكتسب مرونة أو حرية في مديات دلالتها التقليدية عندما تتحول إلى علامة دالة في الخطاب الجمالي والذي يخفف بدوره

من حدثها ومباشريتها الدلالية المكتسبة من الواقع الخارجي أصلاً ، وهذا ناتج عن خضوعها لقوانين الشعرية في العرض المسرحي والذي يكسبها مرونتها الشعرية في الشكل الأدائي والمضمون الدلالي ، كما وأن اشتغالاتها الدلالية في سياق عرض مسرحي ما ، يختلف بالضرورة عن اشتغالاتها في عرض مسرحي آخر ؛ لذا ظهرت الدلالات المعرفية لبنية الإيماءة متحولة وفقاً للسياق العام الذي يحتويها ، فضلاً عن ذلك فقد أفرزت بنية الإيماءة دلالات معرفية قابلة للتداول وفقاً لتعددية التأويل التي تحتملها الإيماءة أو التي تضمهرها الإيماءة . مرجع ذلك مرونتها في التشكل والإرسال وإمكانية بثها من أكثر من جزء واحد من أجزاء الجسد ، وكذلك قدرة المؤدي الإيمائي وخبرته في التصميم والأداء الإيمائي وكذلك عن اتساعها مفاهيمياً لتقرأ قراءة معرفية ، جمالياً معاً . لذا أصبحت للإيماءات دلالات قابلة للتداول لتعطي أكثر من معنى واحد ، أو لتحكي أو تصور أكثر من موقف واحد .

في عينة (حلم في بغداد) تحولت الإيماءات المقامية من دلالتها التشخيصية في الواقع - توجه إلى شخص بعينه - إلى إيماءات متحولة دلالياً ، وذلك عندما قام المحتل (الرجل الغريب) بمخاطبة الجميع واستفزازهم من خلال جعل أو جمع الكل على مستوى قيمي واحد (المحتل مع الشعب أو الجمهور سوية) ، (المعتدي مع المعتدى عليه) ، (الخادع مع المخدوع) ، (الكاذب مع الصادق) ، (الوضع مع النبيل) وهي دلالة معرفية بفكرة الاحتلال وقيمه الأخلاقية في تعدي الأعراف وقيم ومروءات الجميع ، وكذلك أمكن تحويل إيماءات الرجل الغريب وإيماءات أصحاب البيت الموشك على الغرق ، لتقرأ قراءة أوسع من حدود بيئة محددة بالبيت لتشمل حدود وطن بأكمله (ظرفية ، بيئية ، اقتصادية ، سياسية ، تاريخية ... الخ) .

وفي عينة (لاصقي إعلانات) نجد إيماءات وداع الفتاة الحاملة بيدها لدمية صغيرة قد أفرزت دلالات تشير أو تعطي مدلولات بانتهاء لعبة أو خديعة الإلصاق أو بانتهاء لعبة الانتخابات . وهذا يؤذن بمولد معنى جديد هو بدأ لعبة جديدة ، لعبة الموت والحياة وهذا ما يشكل كسراً لأفق توقع معرفي للمشاهد ، فالقراءة البسيطة للعرض أمكن تحويلها إلى مديات أوسع شملت حلقة تاريخية مهمة كما هو الحال في إيماءات رجل الإطفاء ليشمل الحريق عصياناً وتمرداً عارماً شمل وطناً بأكمله .

وفي عينة (و. ه. م.) نجد إيماءات الاقتتال التي يؤدي حول الكرسي لأجل الحصول عليه ، أمكن قراءتها على أنها تمثل أنانية وحب علي للذات ، كما أمكن تأويلها لتقرأ قراءة أوسع لتشمل مرحلة تاريخية مهمة تمثل مدة الاحتلال .

11. تزيد من لحة الذات بالواقع عبر تعديلها لصورته أو لصورة الذات

ظهرت نتائج التحليل أن لبنية الإيماءة دلالات معرفية تزيد من مقولة النحن وارتباطها بالواقع . ويفسر الباحث ذلك وفقاً لفلسفة فن التمثيل الصامت الذي عادة ما يتناول موضوعات وجودية بشكل عام ، وبطبيعة القضايا المطروحة في عينة البحث بشكل خاص والتي تطرح أو تتناول قضايا وأزمات هامة إنسانياً ، إذ كان للآلية التي تم بها تناول هذه القضايا دوراً مهماً في بث دلالات معرفية تزيد من لحة الذات بالواقع كونها تعكس إشكالية أو محنة إنسانية مع الواقع وتناقضاته ، فالقضايا ليست خاصة بل تمس الجميع والمصدر واحد ، واحتمالات النجاة أو الخلاص مطروحة ، من خلال إيماءات تحتل كم من التأويل المعرفي الذي يتجاوز الحدود الشخصية في القراءة ، أنها احتمالات تعدل صور الواقع ، أو تفترض واقعاً جديداً بديلاً عن الواقع المتأزم أو العطب ، وفي الحالتين تعمل بنية الإيماءة على دفع الذات إلى التعايش والتعامل مع الواقع بمنطق العقل لا بمنطق الحاجات ليتم تعديل الواقع وتجاوز أخطائه أو تعديل وتفعيل دور الذات بوصفها عنصراً فعالاً في هذا الواقع أما (مُصلحة ، مُخطئة ، ثائرة ، متمردة ، مثالية ، ...) ، انطلاقاً من مبدأ الفرد من أجل المجموع . وبهذه الآلية ، ظهرت بنية الإيماءة فعالة الاشتغال في عينة البحث كافة لتعدل من

صورة الذات وتدفع بها إلى اختيار الطريق الأفضل الذي يحقق صورة الذات المتكاملة البناءة في مجتمع حر ببناء .

في عينة (اللوحة) أفرزت بنية الإيماءة دلالات معرفية دللت عن رغبة في خلق عالم مفترض مثالي جميل وذلك من خلال إيماءات الرسم وحذف ما تم رسمه وإعادة الرسم من جديد وهكذا ، ظهرت رغبة التغيير والتجديد وخلق عالم جديد رغبة متأصلة في عمق الشخصية المقدمة وهي أنموذجاً فعالاً لذات طموحة أو ذاتاً مؤثرة خلاقة تسعى للالتصاق بهذا الواقع المفترض من خلال تعديلها لصورته باستمرار .

أما في عينة (الطريق) نجد أن إيماءات دفاع الذات عن نفسها واستمرارها في الإصرار على البقاء من خلال إيماءات السير بمختلف الاتجاهات نجدها إيماءات ذات دلالات معرفية عبرت بشكل بارز عن محاولات عدة للذات عدلت فيها من صورتها الداخلية للتعايش مع الواقع الصعب والخطر ، إذ تتجدد وتتغير وفقاً لتغيرات هذا الواقع ، إلا أن الحلول لتغيير الواقع فيه مثالية أو هشة نوعاً من خلال انتظار التعديل أو التغيير القادم من خلال صورة المنقذ (الرجل الأبيض) ، أي أن آلية التعديل للواقع المضطرب ضعيفة وغير ناجحة ، ناتجة بالضرورة من ضعف الذات ، وبالتالي كانت صورة الذات وقدرتها كانت بحجم صورة الواقع الخارجي . وهذا الاقتراح المعرفي يمكن أن يعد اقتراحاً خاصاً من قبل مصمم العرض أو صورة فعلية للواقع المعاش .

أما في عينة (و. ه. م.) نجد في الإيماءات المرافقة لحاملي اللافتات التي كتب عليها كلمات الاحتجاج والاستنكار والمطالبة ، عُبِّرَ بشكل بارز عن محاولة الذات تعديل صورة الواقع حتى تستطيع التعايش معه .

12. تسمح بتدخل قوى الحس والعقل والوجدان والحدس في قراءتها والاستجابة لها

أظهرت نتائج التحليل أن للإيماءة اشتغالات دلالية تدرك من خلال المنظومة الإدراكية على تباين مستوياتها (حسية ، وجدانية ، عقلية ، حدسية) . ويفسر الباحث ذلك بأن الإيماءة وحدة أدائية متباينة التشكل والتخاطب ، إذ توجد إيماءات يتطلب إدراكها تشغيل القوى الحسية ، بينما تتطلب الأخرى إدراكاً وجدانياً أو عقلياً تماشياً مع المشهد المؤدى إيمائياً ضمن موضوع العرض وفكرته وأساليبه الأدائية ، وهذا يكشف عن أن الإيماءة وحدة متحركة متحولة ، عبر مخاطبتها لقوى الإدراك المختلفة لدى المشاهد من خلال تغيير أنماط تشكّلها أو هيكلها الخارجي ، ومما يجدر ذكره ، هو أن عنصر الوجدان والشعور يدخل كعامل أساس في كل مستويات الإدراك (المعرفي / الجمالي) فبدون تدخله يتحول الإدراك إلى إدراك مادي محض كإدراك وحدة حسابية أو علمية ، بينما يحول الوجدان المواضيع المادية إلى مواضيع جمالية قابلة للتأمل ، ورغم أن الإدراك يبتدئ أولاً بالتنبيه لينتهي بالتفسير والتأويل . فهذا لا يمنع من أن يكون له فعل تأمل انعكاسي ، يتبادل فيه المشاهد الأدوار مع مادة إدراكه (الإيماءة) مهما يسهم في سحب المشاهد من خلال مديات الإدراك إلى واقع جديد لا يخلو من طابع التقمص والتخيل ، إذ تلبي بنية الإيماءة حاجات المشاهد عند حد تذوقه له ، إذ كان (فرويد) قد ركز على هذه الوظيفة إلى جانب تلامذته من الفرويدية الجديدة وأصحاب نظرية الإسقاط وفي مقدمتهم (يونك) .

إنّ تنوع فعل الإدراك في قراءة إيماءات عينة البحث جعل منها منظومة منبهات تثير الحواس ، لترتقي بعضها إلى مستوى التنبيه العقلي ، بينما تتسامى الأخرى إلى مستوى الحدس . ففي عينة (لاصقي إعلانات) كانت إيماءات العقاب الذي أستخدم فيه إناء المادة اللاصقة الوهمية بين الشخصيات المتنازعة قد أفرزت دلالات معرفية تشغل آلياتها على مستوى الحس ، فهي إيماءات ساخرة متحدية لا تتطلب مزيداً من الإحالات الدلالية تقف عند حد تنفيذ هؤلاء المتخاصمون لمهمتهم وفضح مستوياتهم الثقافية ، بينما تطلبت إيماءات رجل الإطفاء المتمثلة

بعدم وصول الماء وطلبه لفتح المضخة التي لم تفتح ، تطلب توسعاً إدراكياً معرفياً من ما هو حسي إلى ما هو عقلي ، إذ لابد من وجود حرائق متأججة في هذا الوطن ، إنها نار الفتنة تحرق الجميع هنا ، فلا ماء ولا وسيلة أو موافقة لإعطاء الماء ليطفئ حريق الوطن ، إما إيماءات نزع أفئدة الممثلين السبعة في نهاية العرض الإيمائي فقد حاولت أن تثير مديات الحس بنهاية اللعبة ، فبدت تلك الإيماءات نصيحة أو طلباً لضرورة العيش بوثام بعيداً عن الخداع والكذب ، فعملت إيماءات هذا العرض إلى إرسال دلالات معرفية فعلت من المنظومة المعرفية للمشاهد من خلال مداليل لم تبتعد عن الواقع المضطرب المعاش في العراق .

في عينة (حلم في بغداد) أثارت إيماءات تناول الطعام مديات الحس بمرارة وقسوة الحياة المعاشة ، لأن هذه الإيماءات جاءت قريبة من الواقع الحسي المعاش وبشكل متواصل ، بينما فعلت إيماءات تعذيب الرجل في عمق يمين المسرح والمرأة في مقدمة يسار المسرح وتوسط الأخرى للمسرح وقتلها إيمائياً لرأس اللعبة مديات الإدراك العقلي لتعزيز معنى تعذيب أبناء الشعب من شماله إلى جنوبه وبكل أجناسه (المرأة ، الرجل ، الشاب ، الطفل) . أما إيماءات سقوط وقتل العراقيين الواحد بعد الآخر بنار قناص فقد عززت من القراءة الحسية للمشاهد الثالث والذي أفرز مدلولات تشير إلى أن دورة الموت في هذا الوطن .

ثانياً : الدلالات الجمالية

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لبنية الإيماءة دلالات جمالية انقسمت إلى دلالات (مفاهيمية وبنائية) وسيناقش الباحث كل محور على حده مع إفرازاته (الدال والمدلول) التفصيلية وكالاتي :

أ. الدلالات الجمالية المفاهيمية

ويفسر الباحث ذلك أن المسرح عموماً والتمثيل الصامت خصوصاً يعتمد اللغة الجمالية في التعبير كي ينتج واقعاً جديداً مفترضاً لا يقطع أبداً روابط صلته بالواقع المادي ، فالعرض المسرحي الصامت يتميز بمخاطبته للقوى الحسية للمشاهد (الحركة ، الإيقاع ، الصمت ، الرؤية ، السمع أيضاً ...) ؛ لذا فقد وظفت آلياته تجاه توليد كم من الدلالات والمدلولات ، إضافة إلى ذلك فإن وسائل التعبير النفسية وأساليب التشكيل الأدائية ظهرت متكررة في جوهر الموضوعات الوجودية التي تطرحها العروض (عينة البحث) مع إبقاء المجال مفتوحاً للجسور التبادلية التي يقيمها العرض المسرحي الصامت مع البنية الثقافية المجتمعية للمشاهد ولم تبتعد كثيراً عن أعراف هذه البنية وتقاليدها ، إذ لم يجد مصممو العروض (المخرجون) إلا التلاعب بالقيم الجمالية انطلاقاً من مبدأ أن تغيير الواقع ينشأ من خلال تحقيقه بشكل متخيل حر يشمل الجانب المعرفي والجمالي على حد سواء ، وانطلاقاً من مخيلة تتجاوز حسية الأشياء وثبات المفاهيم ، فأدخلت مفاهيم جمالية إضافية للعمل الفني سواء على مستوى الموضوعات المطروحة أم جانبها الفلسفي التي رافقت هي الأخرى تعقيد الحياة المعاصرة ، إلى جانب إزاحة الدلالة عن مدلولها المعرفي وذلك باستخدامها استخداماً شعرياً يختلف عن استخدامها ضمن سياق الواقع المادي المألوف ، ويرجع ذلك إلى تطور الدراسات السيميائية ، وإلى طروحات الشكلايين الروس الذين منحوا اللغة الجمالية إكمانية أكثر في التعبير عن معاني تعجز اللغة اللفظية في التعبير عنها ، إذ كانوا يجدون في اللغة الفنية استخداماً جمالياً خاصاً ، استخداماً ينقل لغة الوجدان والشعور ، لا الإبلاغ والإفصاح وإن هذه اللغة تتطلب توظيفاً جمالياً تماشياً وطبيعة الذات البشرية في حبها للجمال والرغبة في التغيير والتعبير الحر .

يرى الباحث بأن اتساع مفهوم الجمالية يشمل كل عناصر الخطاب الجمالي ، إذ أمكن توظيف أكثر العناصر غرابة ودهشة لأجل التفعيل من غزارة التعبير ، بل امتد الأمر إلى إدخال أكثر الإيماءات دلالة لنقل البعد الدلالي (المعرفي / الجمالي) لثوابت المجتمع وتقاليده وأعرافه ، وإن لهذا الاستمرار في تغيير المفاهيم الجمالية جعلها أكثر سعة لإفراغ محمولات الخيال

الإبداعي للمثل والمخرج المسرحي ، كما كان للطروحات الفلسفية والجمالية دوراً في تفعيل هذه الدلالات ، خصوصاً وإن الطروحات متأصلة في الجذور المعرفية للذات البشرية ، إذ يشير (أرسطو) إلى أن الفن ومنه المسرح ، ما هو إلا نتاج ينشق من الواقع ليتعالى عليه ، فهو ينظم أجزاءه ويرتبها ليقدم صورة جمالية منقحة لهذا الواقع دون أن تكرر بهيئته الدقيقة ، أو كما يشير (برجسون ، كروتشه) بأنه تحويل الانفعال إلى صورة جمالية تدرك بالحدس ، إذ استطاعت هذه الصورة أن تنقل تقلبات الوجدان ومتغيرات الشعور بشكل أدائي يمكن تأمله ، وعليه ؛ فالمسرح ما هو إلا تصور جمالي لصورة الواقع ، يقدم بصورة جمالية وفقاً لغاية ما ، وانطلاقاً من مبدأ ولفترة ولنخبة ما .

يرى الباحث أن نجاح رسالة العرض ووصول فكرته يعتمد بشكل أساسي على القراءة الصحيحة له من قبل المشاهد ، وهذا يفرض اتصاف العرض بسمه جمالية دلالية مفاهيمية إلى جانب الدلالات البنائية . ويتعد العرض المسرحي عن مألوفية التقديم والمشاهدة (القراءة) كلما اقترب أكثر من توليد الأثر الإبداعي الجمالي ، وإن هذه الدلالة لن تحقق له إلا إذا اعتمد تشكلات جمالية تثري القوى المعرفية للمشاهد وتنشط في نقل فكرته ورؤيته الفلسفية وتجسيد الأفعال الأدائية والإيماءات الانتقائية القصصية المناسبة لهذه الفكرة .

وقد كان لهذه الدلالات على المستوى المفاهيمي اشتغالات عديدة ، هي :

1. لها تشكل أدائي هادف

بينت نتائج تحليل عينة البحث بأن هناك اشتغالات فعلاً لبنية الإيماءة من خلال تشكلاتها الأدائية الهادف والذي يتناسب مع مختلف الطروحات الفلسفية التي تناولت موضوع الفن والجمال مادة لدراساتها. مثل آراء (سقراط) في وجوب أن يحقق الفن قيم (الحق ، الخير ، الجمال) ، وأن يستخدم ويطوع هذه القيم لخدمة المجموع (المجتمع) ، لذا أصبح العرض الصامت لديه موجهاً لتحقيق هدف واحد هو تقديم الواقع وصوره بصيغ أفضل والارتقاء بالإنسان كقيمة عليا في الوجود والمجتمع . وهذا يتطلب بدوره أن تكون الإيماءة هنا ليست بالعلامة البشرية الفريدة في العرض المسرحي ، وإنما تنظيمياً بصرياً (أدائياً) لموضوع العرض وتناسباً دلالياً مع القضية التي يتبناها ، وهو ما يتطلب بالتالي خضوعه إلى أداء تشكلي هادف بوجه الذوات ويمتد بمدركات المشاهد المعرفية خدمه لـ (النحن) الجمعية ، وهو ما يتوافق مع ما قدمته عينة (اللوحة) بشكل مميز ، إذ عملت على الرفع من شأن الرغبات إلى حد التسامي بها دون أن تتحول إلى فوضى ؛ بل اتجهت لأن تكون رغبات منظمة مخطط لها ، كما عملت على تحقيق هدف معين يمكن قراءته والتعرف عليه فجاءت بنية الإيمائية على المستوى الدلالي الجمالي (المفاهيمي) تابعة لتشكلات أدائي منظم هادف يدلل بكليته على هدف الموضوع الفلسفي المطروح في العرض وعلى ضرورة أن يكون هناك رقيب أو منظم افتراضي يوجه الذات إذا ابتعدت عن طريقها أو مجراها الصحيح سلوكياً أو معرفياً .

وهذا يتطابق بدوره أيضاً مع رغبة (أفلاطون) في الارتقاء بالفن نحو عوالم مثالية وهو مسعى حاول مخرجو (مصممون) العروض المسرحية الصامتة تناولها كحلول مثالية من خلال دلالات إيمائية لم تقع تحت طائلة المحاكاة التامة للواقع ، كما أكد (أرسطو) على أهمية محاكاة الواقع محاكاة منقحة ومن ثمّ تقديمه لا بما هو كائن ؛ بل كما يجب أن يكون عليه مع الحفاظ على نسب التناسق والانسجام والتناسب والإيقاع المتزن والتي يجب أن تحقق وتشمل فكرة العمل مع كل عناصره الفنية الأخرى . ويتناسب هذا الرأي مع طرح الفلاسفة المسلمين في وجوب امتلاك العمل دوال من خلال بناء المتناسقة والهادفة على عوالم مثالية تسمو على الواقع الحسي تبقى مستندة إلى الشريعة الإسلامية والدستور الاجتماعي ، كما أشار (كانت) و (هيغل) إلى ضرورة اتصاف العمل الفني بجمالية (مفاهيمية / مادية تشكليه) خالصة لأجل الجمال والمعرفة لذاتها وذلك لأجل تحقيق مفهوم الجمال المطلق الذي يخلق مثلاً مميزاً وفقاً للقضية التي يطرحها

الموضوع الفني ، وهكذا بالنسبة إلى بقية الفلاسفة المحدثون والذي يفترض أن تكون لبنية الإيماءة آلية أو تشكل أدائي مدروس وفق خطة محددة لتحقيق الهدف المطلوب الذي تتمحور فيه فكرة العرض المسرحي الصامت وتدور حوله كل الأحداث .

يرى الباحث أن البعد الاجتماعي للعمل المسرحي الصامت يلزمه بأن يقدم الموضوعات وفق طريقة أو رؤية لا تغفل هذا البعد بتاتاً ، فالسياق الاجتماعي سياقاً أساسياً يبنى عليه العرض المسرحي حتى الخيالي منه ، كما في عينة (و. ه. م.) التي أخذت من السياق الخارجي أساساً انطلق منه نحو الخيال ، وتحديد إيماءات الدوران باحتيال حول كرسي السلطة وهذا يتطلب أن يراعى الفروق والمحاور الاجتماعية (الثقافية ، الاقتصادية ، السياسية الخ) . وتبعاً لذلك تتخذ بنى العرض (الإيماءة) طابعاً مدروساً مقصوداً وهادفاً حتى يسهل قراءتها وخصوصاً إنها لم تدعم بلفظ لغوي يوضح اشتغالها ، ومن هذا المنطلق أصبح العرض المسرحي الصامت من خلال بناء الإيمائية أن تكون أكثر جدية وقصدية في طرح القضايا الإنسانية الهامة ، إذ يوسع من مجال الإدراك الجمالي / المعرفي ويوحد الذات وجدانياً من خلال ذلك النظام الثلاثي (ثلاثي الأضلع) الذي يجمع بين القصدية ، والتنظيم والموضوع المطروح أو المتبنى ذو الهدف النبيل أو السامي وإن غياب أي طرف أو ضلع فيها يعد خللاً وفشلاً قراءتي وفني ؛ لذا أصبحت الإيماءة بنية دلالية تضعنا في تجاوز مباشر مع شعورنا ولا شعورنا الفردي والجمعي ، كما أنها أداة تكسر الحواجز بين الذات والجماعة وبين الباطن والظاهر ، وهكذا لتنشأ حوارية بينها ، إذ يمكن لها أن تقرأ قراءة سيكولوجية وانثروبولوجية مفتوحة اجتماعية وكونية . لذلك أصبحت الإيماءة بنية دلالية فعالة في طرح وتصور قضايا (عامة ، خاصة) ، (واقعية ، خيالية) يساعدها في ذلك التشكل الأدائي الهادف الذي خضعت له الإيماءة في عينة البحث كافة .

2. تتبع نظام (تراتبي / تراكمي)

بينت نتائج تحليل عينة البحث أن لبنية الإيماءة دلالات جمالية مفاهيمية ظهرت فعالة الاشتغال من خلال إتباعها لنظام (تراتبي / تراكمي) في توليدها للمعنى . ويفسر الباحث ذلك بأن ضرورة القراءة الجمالية المفاهيمية تقتض هذا ، إذ يكون لهذا النظام في آلية إرسال فكرة العرض دوراً في إعطاء طابع المرونة والترتيب والتنوع والتناسق على إيماءات العرض بكلية ، فبهذا النظام يصبح التشكيل في دلالة الإيماءة ومعناها وقوة تماسكها أمراً مهماً ، فالفكرة المتكاملة تقتض انتظاماً تراتبياً لا يخلو من التراكم المعنوي في بنية الإيماءة بعيداً عن الاعتبارية أو احتمالات التأويل الخاطئ ، كما أن هذا الانتظام لا ينشأ إلا وفقاً لهدف معين لا يخلو من طابع معرفي ، فضلاً عن ذلك ، أشاد كلاً من (أفلاطون ، وأرسطو ، وكانت ، وشوبنهاور ، وسوزان لانجر) بدور الانتظام في اكتساب العمل الفني طابعاً جمالياً معبراً ، ومنه إيماءاته ، وبالمقابل فإن غياب الانتظام يحدث نوعاً من العشوائية والفوضى التي تشتت الإدراك والاستجابة . فالانتظام التراتبي يوصل إلى هدف ومعنى قراءتي موحد أو فريد ، أما النظام التراكمي فيعطي للعمل المسرحي مساحة واسعة من الحرية في بث الدلالات ، ويضيف للقراءة مجاًلاً أوسع ويعطي تنوعاً جمالياً .

يضيف الباحث أن تكاملية الدلالة دافع لابتعادها عن القطع القراءتي الناتج عن عدم التنظيم في التشكيل الأدائي للإيماءة . فنجد في المشهد الواحد أكثر من إيماءة تعمل مع بعضها البعض ، تعمل بإتباعها نظام تراتبي متتابع على إكمال صورة المعنى المراد بثه ، كما نجد أيضاً ، نظام فيه أكثر من إيماءة في آن واحد تعطي معنى محدد ، مع العلم أن هذا الانتظام لا يفصح عن المدلول أو المعنى مباشرة ، ذلك أن التعبير المتحول الذي يشكل وحدة دلالية متكاملة منتظمة لا يشترط المباشرة ، بل يفعل من الإيحاء الدلالي والإحالة المعنوية ، وهي طروحات تجاوز ما رغب فيه (أفلاطون ، أرسطو ، كانت ، شوبنهاور ، الحدسيون) من العمل الفني ، إذ يعمل التراتب على تفعيل الدلالة .

في عينة (لاصقي إعلانات) أخضعت إيماءات اللصق والاقنتال ونزع الأقنعة إلى نظام تراتبي لتأكيد المعنى ، فالإعلانات خدعة ولاصقوها مخادعون ، وكل ما حدث ويستمر ما هو إلا خدعة ، دليلنا في ذلك ارتداء أقنعة الزيف والكذب والخداع ونزعها في آخر مشهد في نهاية اللعبة . بينما جاءت إيماءات نزع الأقنعة تلك مترتبة من ناحية التشكل الأدائي لسبعة مؤدين في حين كانت مترابكة من ناحية المعنى الدلالي الذي يشير إلى عدد آخر من التساؤلات المتكررة مثل (خدعنا بالقوة ! ، حانت نهاية اللعبة ! ، كفانا زيفاً ! ، هل الزيف شرخ ثقافي وأخلاقي ؟ لنبدأ من جديد ...) .

في عينة (و. ه. م.) ، جاءت إيماءات الإعلان عن شعارات الأحزاب ، والتي كان بعضها مستوحى من سلوك حيواني ، خاضعة لنظام تراتبي في البث ، يُعينه الشرح والإيضاح ، مترابكة في المعنى بغية الإحالة والترميز ، فليس من شأن البنى الإيمائية أن تكرر واقع الأحداث ، بل أن تستعرض بواطنها بشيء من الإيضاح والإشارة إلى أبعاد المعنى ، وترك المشاهد ليقوم ببناء المعنى بنفسه .

في عينة (حلم في بغداد) ، نجد إيماءات تناول الطعام ، ومن ثمّ تقيؤ الفتاة الثانية ، قد أخضعت هي الأخرى إلى نظام تراكمي عبر تآلف وتراتب هذه الإيماءات لتعطي مدلول قابل لتعدد القراءات ، لتعدد المعنى الذي قد يكون إصابة الشعب بالتخمة المفرطة ، نتيجة لتناول مرارة السياسة ، ومرارة المأساة المعاشة ، أو عدم القدرة على التواصل ، والتقيؤ يأتي هنا ليعطي دلالة الهدم والألم والرفض .

3. تخضع لمقاييس تتجاوز حسية التشكل

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لبنية الإيماءة اشتغالات دلالية تجاوزت حسية الأداء الإيمائي المسرحي المحض . ويفسر الباحث ذلك وفقاً للهدف الأساس الذي يسعى فن التمثيل الصامت لتحقيقه ، وهو تفعيل وتيرة التعبير الإيمائي ليتجاوز حدود التعبير الحكائي الذي يتسم بتشخيص محدد من ناحية الشكل أو الحدود الزمانية أو المكانية ، والذي يتقيد بقدرة التعبير اللفظي ، فضلاً عن الإحالة التي تبقى ضمن المجال أو الاهتمام المؤجل لدى المشاهد في العرض الدرامي الصامت . أما بالنسبة إلى فن التمثيل الصامت فالإحالة هي المسعى أو الهدف الأول للمصمم والمؤدي الإيمائي والهدف الأساس للمشاهد ، وهو ما يتطلب أن لا تتحكم هيكلية الإيماءة إلى حدود أو قواعد القراءة البصرية أو الحوار البصري ، بل تجعل من حسية التشكل واسطة أداة لتفعيل كل القوى المعرفية ، ومعها الجمالية لدى المشاهد وذلك عبر إخضاعها لنظام بنيوي داخلي يحولها إلى وحدة بنيوية دالة ، لا إلى وحدة أدائية حكاية أو تشخيصية ، وكذلك افتقار الإيماءة لمعيل أو مرافق لفظي لغوي ، يعطي لكلاهما مهمة التعويض عن السياق أو العنصر المفقود ، كما يعطي للقارئ فرصة للمشاركة في سد غياب هذا العنصر ، ومن ثم فتح مجال قراءاتي واسع . فضلاً عن ذلك ، فإن غزارة الأفكار والرؤى وزحمة الموضوعات والقضايا الوجودية التي تعاني منها الذات الإنسانية في كل مكان ، وعمق قيمتها تطلبت من بنية الإيماءة أن تفعل من التشكل الأدائي لصالح المضمون الدلالي الذي يقوم ويصور جمالياً لتفتح حدود المفهوم وتوسع مديات التشكل الجميل للإيماءة والعرض .

يضيف الباحث بأنه وجد في عينة بحثه نزوعاً واضحاً واقترباً من أساليب فنون الحداثة وما بعد الحداثة التي تعتمد التجريب والتعبير الموحى ، وتتميز ما بعد الحداثة برفضها منهج التعبير السائد كونه وظيفة تعبيرية محددة ، فضلاً عن تبنيها مفهوم الخلقة ، وهذا يتطلب توظيفاً للشكل لتفعيل وتعميق البحث بكيفية توظيف الدال المناسب لإعطاء المدلول المناسب والذي قد يخلق في أحيان كثيرة عنصر الإدهاش ، ومن ثم كسر أفق التوقع لثنائية التشكل الإيمائي والمضمون الدلالي الذي يصور محنة وأزمة إنسانية أكثر عمقاً ، والذي يعزز من الصورة الجمالية للإيماءة والعمل وفكرته .

في عينة (اللوحة) لم تكتفِ دلالة الإيماءة التي يدافع بها الرسام عن ذاته عند حدود الدفاع عن النفس ، بل امتدت لتقرأ قراءة تحتكم إلى قوى العقل ومنطق البقاء ، كأن تكون دفاعاً عن الإنسانية جمعاء ، كما يقرأ المدلول عبر حدس المشاهد المباشر بألم الإنسانية وهي تدافع عن نفسها ، وبالتالي تقديمه لمعنى البقاء ليشمل قضايا وجودية أعمق غوراً في ارتباطها مع السماء ، وأحياناً تقرأ قراءة دلالية وجدانية أخرى ، تعبر عن حجم المأساة التي تحيط بالذات ومديات مكابذاتها النفسية بين الطموح والإمكان وقدراتها على التعبير ، ليتعايش معها المشاهد معايشة وجدانية ذات طابع تأملي انعكاسي في الغالب .

في عينة (الطريق) نجد إيماءات القتال بالأيدي أولاً ، وبالسيف ثانياً ، ثم بالأسلحة النارية ثالثاً ، قد تجاوز (قراءاتياً / جمالياً) لمعنى الاقتتال . إنها إيماءات تروي رحلة طويلة من الصراع والعذاب المستمر وشقاء الإنسانية منذ (قابيل وهابيل) ، كما أن كل مرحلة قتال تتغير معها المقياس ألقراءاتي ليشمل معاني مهمة وبعيدة ، تعتمد بالأساس على قدرة الإيماءة ومدونة خبرة المشاهد في القراءة ، فالقتال صراع وجرم وظلم يبقى مصدره متبايناً طوال الرحلة ، لكن التضحية واحدة على الدوام ، وعلى مختلف المراحل التاريخية ، ووفقاً لمسوغات مختلفة .

4. تجمع بين الحسي الهادف والعقلي المتعالي

ظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن للإيماءة اشتغالات دلالية تجمع بين تشكّلها الحسي الهادف وفكرتها العقلية المتعالية ، ويفسر الباحث هذا انطلاقاً من أن أي عرض إيمائي صامت ، يجب أن يحوي أداء يخدم فكرة العرض المقدمة بطابع جمالي ذو مفهوم فلسفي محدد ، وبالتالي يقرب المعنى من المشاهد ، فمن خلال الجمع بين (الشكل / المضمون) يتضح الفهم الجمالي ، كذلك يتضح الهدف الخاص من تصميم العرض المسرحي (الرفض ، التحذير ، التغيير) . والإيماءة بهذا المعنى تكون بعيدة عن مجرد التجميع الجمالي الأدائي ، بل هي وحدة دلالية مع تنوع مصدر إرسائها (اليد ، الوجه ، الأطراف ،) . فقد ألزم (سقراط) العمل الفني ضرورة تحقيق غاية معينة انطلاقاً من مبدأ وظيفي يجمع الحسي الهادف والعقلي المتعالي ، وكذلك (أرسطو) الذي جعل من الخطاب الجمالي أن يحاكي الواقع محاكاة منقحة ، أي إبراز الواقع الجديد من غير إلغاء روابط الواقع المادي ، أي أن للعمل الجمالي قاعدة حسية تبنى عليها الفكرة الواقعية أو الخيالية ، كذلك فهو لم يحدد أو يقصر الجانب أو الطابع الوظيفي على شكل محدد . بينما جعل له (هيغل) وظيفة الكشف عن المطلق (الفكرة المثالية) ، و (سوزان لانجر) عن لغة الوجدان . وبهذا يعمل الطابع الوظيفي على تقريب المسافة الجمالية بين الإيماءة المفردة وبين اشتغالاتها داخل العرض المسرحي لأجل فكرته الأساسية ، وما يجب ذكره هنا ، هو أن كل إيماءات عينة البحث الحالي قد جمعت بين حسية الأداء وعقلية الفكرة ، التي ترتفع أو تتعالى عن أي محدد مجتمعي ، وثقافي ، وزماني ، ومكاني .

5. تحاكي الواقع محاكاة منقحة

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لبنية الإيماءة اشتغالات دلالية ، تمثلت بمحاكاتها للواقع محاكاة منقحة ، ويفسر الباحث ذلك انطلاقاً من جدية العمل المسرحي الصامت ، وجدية مصممه في طرح وتناول قضايا وجودية هامة ، تتطلب منه نقل الواقع والواقع المفترض معاً (الواقع والخيال ، المادي والعقلي) ، إذ ليس من شأنه ترديد الأحداث والوقائع وتقديمها بصيغ فوتوغرافية كما وقعت فعلاً ، بل أن يقدم صورة شعرية للواقع تتعالى على جزئياته ، تختص بنقد وكشف تناقضاته الداخلية والخارجية ، وهذا ما يتفق مع ما سعى إليه وأراده فلاسفة الفن وعلم الجمال من العمل الفني ، على اختلاف توجهاتهم ، وكان (أرسطو) أبرز الفلاسفة تأكيداً على هذا الطرح ، نجده قد ركز كثيراً على الأعمال الفنية ورفع من شأنها على حساب التاريخ الذي يصور الأحداث والوقائع كما وقعت لا كما يجب أن تكون عليه ، ويضيف الباحث ، بأن بنية الإيماءة هنا قد حاكت عوالم الذات الداخلية ، من خلال عرض نوازعها ونزواتها ورغباتها

وصراعاتها وما تؤول إليه إسقاطاتها ، وحاكت عوالم الذات الخارجية من خلال طرحها لقضايا البيئة (السياسية ، والاجتماعية ، والدينية ، والثقافية ..) . وقد أدت هذه المحاكاة المنقحة إلى تفعيل دلالة الإيماءة لتقدم مفهوماً جمالياً قراءاتياً يوجه القوى المعرفية للمشاهد نحو عوالم تعكس عوالمه وترمز وتشير إليها بشكل مكثف ومختزل في الشروحات والنتائج .

يؤكد الباحث أن كل إيماءات عينة البحث جاءت محاكية للواقع محاكاة منقحة على مستوى المعنى كذلك ، أي إنها تشابه الإيماءات المتداولة في الواقع المعاش أدائياً ، إلا أنها تختلف عنها دلالياً ، من خلال ذلك الانزياح الشعري الذي يخلق حوارية بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ، أو بين ما يسعى إليه وما هو متحقق فعلاً في الواقع أو الآن والمستقبل . كما يشير الباحث إلى أن من أسباب احتكامها التام لهذه الدلالة الجمالية المفاهيمية ، هو ما يتسم به العرض المسرحي الصامت بشكل عام من اختزال كامل للواقع عبر افتقاره للغة اللفظية الشفاهية ، وتحميل الإيماءة تعويض هذا النقص يبعدها بدرجة ما عن الشكل الأدائي المتداول ، ويضاف إليها الأداء الشعري للإيماءات تكسبها مسافة جمالية عن صورتها المألوفة الواقعية ، فضلاً عن ضروريات جمالية تعد ضمن أعراف وتقاليدها التمثيل الإيمائي الصامت ، ومنها افتقار العرض للأدوات ، ولجوء الفنان إلى الإيهام الكامل للبيئة المحيطة بالشخصية ، مستخدماً فيها بشكل كبير الإيماءات التصويرية ، علاوة على المبالغة والتكرار والتجريد الإيمائي ، وقد يضاف إليها محاذير اجتماعية أو سياسية أو نفسية أخرى .

6. منزهة عن أي غرض مادي

أظهرت نتائج التحليل أن الدلالة الإيمائية اشتغال فعال تمثل ببعدها عن نقل أي محدد مادي ، وإنما يكون غرضها الأساس هو الدلالي (المعرفي والجمالي) ، فهي لم تنقل شكلاً أدائياً مادياً بالأساس ، أي لم يكن تشكلها مجرداً مفرغ المعنى كالحركات الأدائية البحتة التي تستخدم لملي فراغات في العرض أو قطوعات شكلية (قوالب ثابتة) . ويفسر الباحث ذلك ، من كون الهدف الأساس للعروض الإيمائية التي تتناول قضايا الواقع الوجودية والعوالم الداخلية للذات وقضاياها ونوازعها وإسقاطاتها هو هدف معرفي جمالي بالدرجة الأساس ، وهو ما يبعدها عن طائفة الكسب المادي الذي يحولها إلى إيماءات ساخرة أو مضحكة أو الإمتاع البصري البحت ، وإن هذا الهدف يتعالى بها عن مجرد الوقوف عن حيثيات الواقع المادي ، بل استيعاب هذا الواقع وقضاياها وطروحاته الأساس المهمة ذات المحك الدقيق والمباشر مع الذات ، واستيعاب هذا الواقع وطرحه برؤية جمالية على مستوى الفكرة والأداء .

فإيماءات عينة (لاصقي إعلانات) ، والتي دارت حول مشروعية الصراع في اللصق للإعلانات وتمزيقها ولصقها وتمزيقها ، قد نقلت دلالياً البعد الغائي (المادي) من غير أن تشخصه ، وبالتالي فهي تقدم صورة قراءاتية جمالية غير مباشرة عن الواقع على المستوى المفاهيمي إلى جانب المستوى البنائي . وكذلك الحال في عينة (و. ه. م.) ، مثلت إيماءات سعي الممثلين (الأحزاب والأفراد) لنيل الكرسي (الحكم) وتفكيرهم المتواصل لاستخدام شتى السبل والأساليب ، قد نقلت دلالياً البعد الغائي لتلك الشخصيات الطامحة ، من غير أن تشخصه مادياً .

في عينة (حلم في بغداد) مثلت إيماءات دخول المسافر (الرجل الغريب) وتجواله في المسرح وتفحصه لأجزاء المكان اشتغالات دلالية ، يكشف عن مدى الخراب الداخلي المطروح ، ومدى النفع أو الفائدة المادية التي يمكن استحصالها من قبل الرجل الغريب ، الذي ظهر مطمئناً مسترخياً لمجريات الأحداث ، وبهذه الآلية ظهرت اشتغالات دلالة الإيماءة ، وكأنها تلمح إلى قساوة وضالة إحساسهم تجاه الآخر (الشعب ، الوطن) ، فهي بالأساس لغة دلالية تهدف إلى سمو الذات معرفياً وجمالياً .

7. ذات تشكّل أدائي خالص

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن بنية الإيماءة لم يكن لها اشتغال دلالي مرتكز على تشكلها الأدائي الخالص المجرد ، وذلك أن هذا التشكل لم يتواجد في الأساس . ويفسر الباحث ذلك ، هو أن الهدف (المعرفي / الجمالي) لاشتغال دلالة بنية الإيماءة أوجب عليها أن تقترب من الواقع أدائياً ولتتعالى عليه أدائياً ، إذ يكون التشكل الأدائي الخالص مفرغاً من الدلالة المعنوية معبراً عن المرونة الجسدية والفكرة التجريدية التي يصعب تحديدها وقراءة دلالاتها ، فالتجريد الخالص يخرج التشكل الأدائي الإيمائي بعيداً عن السياقات المتداولة ، كما هو الحال في الإيقاع الحركي الراقص الحرّ أو الحركة الأدائية البحتة المجردة ، التي تعد في بعض أنماط فنون التعبير الحركي الصامت قوالب ثابتة ليست ذات معنى دلالي (وليست قوالب دلالية أيضاً) ، فهدفية الحركة عندها هو الكيفية وليست مرتبطة بالأسباب والبواعث أو لماذا .

8. تحوّل الانفعال إلى صور جمالية تدرك حدسياً

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لدلالة بنية الإيماءة اشتغال فعال على المستوى الجمالي (المفاهيمي) ، تمثل بقدرتها على تحويل الانفعال إلى صورة جمالية تدرك من خلال قوى الحدس ، ويفسر الباحث ذلك ، أن الفنان كائن حساس ذو قدرة على اقتناص بواطن وجواهر الموضوعات المحيطة به بدرجة عالية ، ويستشعر مواقع الألم والخلل المجتمعي والإنساني والكوني أيضاً ، ليحاكيها بتشكّل جمالي يختلف ذلك بدرجة ما من خلال أساليب الإبداع ، والتي تعد الإيماءة إحداها ووسيلة مهمة في التعبير عن الانفعال ، وذلك من خلال مخاطبتها الدلالية للقوى المعرفية للمشاهد ، فالإيماءة أقدر تعبيراً وجرأة على لغة الوجدان من غيرها ، وذلك لأنها نابعة بالأساس من الجسد ذاته ، كما صرّح به (ميرلو بونتي) ، وأقرب من سواها إلى دواخل الذات ونوازعها ، وهي لا تحتاج إلى روابط أو وسائط أو أداة ناقلة تبعد ذلك التعبير درجة ما عن الواقع ، أو عالم المثل كما أشار إليه (أفلاطون) .

الإيماءة تستحضر الانفعال وأسبابه في وحدة إيمائية قراءاتية واحدة ، وفي المقابل يبقى المدلول (المعنى) بعيداً عن قراءات العقل والوجدان فحسب ، لتدرك مباشرة بحدس كيفي يجمع أطراف القضية المطروحة في العرض ويكشفها في دلالة أو معنى ، ومن خلال ذلك ، امتلكت الإيماءة القدرة على تحويل عمق المحنة الإنسانية المطروحة في عينة البحث الحالي ، والانفعال بها إلى صورة جمالية لا يكتفي المشاهد بمشاهدتها ، بل التعايش معها لحدس أبعادها ومقاصدها وعواقب نتائجها البعيدة .

في عينة (اللوحة) أفرزت إيماءات تحرك اللوحات المتخيلة تجاه الفنان ومواجهته لها دلالات جمالية ، استطاعت أن تحول الانفعال الذي تولد تجاه صراع الإرادتين تحول إلى صورة جمالية تحمل تناقضات (الخير ، الشر) ، (الموت ، الحياة) ، فضلاً عن (المرئي ، اللامرئي) أو (المخفي ، والمعلن) ، وكل تناقضات الحياة ، صورة يدرك المعنى فيها حدسياً ، لتكون خاتمتها خلاصة نصائح وإرشاد ، لا يمكن للمحاكاة الواقعية المباشرة أن تدرك ذلك التعدد والمدى ألقراءاتي الوصول إليه والغور في أعماقه ، إلا من خلال أداة مميزة فريدة تستخدم استخداماً خاصاً لها .

في عينة (حلم في بغداد) دلّت إيماءات تعذيب الرجل والفتاتين على عمق الأسى والأزمة الإنسانية والاضطراب والقسوة التي يعانوها ، وعززت من هذا الانفعال عبر تحويل هذه الأزمة المأساوية إلى صورة إيمائية مفتوحة القراءة لكلا (الرجل والمرأة) ، فهما أصل الحياة ومددها وجمالها ، لكنها في العرض تتعذب دون مبرر لذنب أو خطيئة لم تتواجد أصلاً في العرض ، إنها صورة جمالية لانفعال إنساني عتيق دائم لا ينقطع أبداً ، وبدت الإنسانية جمعاء (الآخر) بعيدة عن استشعار ذلك الأسى المر ، كما وضح في بداية المشهد الثالث ، في جلسة النقاش التي بدت كمؤتمر مباشر مع الجمهور ، ظهر فيه المشاهد متفرباً للفتيجة التي لم تنقطع

حتى لحظة تلك الجلسة ، فعين القناص لا زالت تتصيد الناجين من محرقة الحرب التي تطاردهم في كل بقاع الأرض .

9. تعبّر عن قهر الإرادة

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث الحالي ، أن لبنية الإيماءة اشتغالات دلالية تمثلت بقدرتها على خلق قوى تقهر إرادة مقولة الخصم ، ويفسر الباحث ذلك ، أن ممارسة الفن بوصفه إنجازاً ونشاطاً إنسانياً وأداة معبرة في تكثيف الرغبات وترميزها ، وتكشف عن حجم تطلعات الذات ، وتتيح قهر وكسر الحواجز ، فعبّر بها يمكن إنجاز ما لم يكن بالإمكان إنجازها إلا في عوالم الأحلام والخيال والفن ، فيبدو الفن والإيماءة هنا ، قوة رفض ضد أي مقولة أو قوة تفرض إرادتها على الفرد أو المجموع . ولتصبح كذلك مجالاً نفسياً يجد فيه المرسل والمستقبل فرصة لتفريغ أو إعلاء من صرخة الذات وتمرداها ، خصوصاً أن موضوعات البحث الحالي كلها ، قد دارت حول أزمنة حادة ومكابدات عميقة ، وبدت شخصياتها أكثر اضطراباً وعزلة ، ورغبة شديدة في التحدي والتجديد والاقترام بإصرار عالٍ ، لتغيير أو كسر ذلك الواقع السلبي المشحون بالآلام والعذابات ، وهذا ما دفع قراءتها قراءة دلالية مفتوحة تجذب كل الإسقاطات ، وتعزز مدلولات أخرى تنطبق على هذه القضايا ، وتوسع من قدرة الذات في اختيارها لرفض القمع أو الاستسلام لإرادته .

في عينة (الطريق) مثلّت إيماءات اقتتال الأشخاص الذين يرتدون أقنعة بيضاء مع ممثلين يرتدون أقنعة سوداء ، ومن ثم انتصارهم عليهم ، الاشتغال الدلالي تمثيلاً واضحاً ، الذي يعبر عن قهر إرادة الشر في كل مرحلة وفي كل مكان ، فضلاً عن ذلك ، إن العرض بحد ذاته كان صورة لاختيار أفضل الطرق لقهر الإرادات الشريرة ، عن طريق الإصرار والخير والتحدي والسلام ، كما أكد عليه عنوان العرض الصامت .

وفي عينة (و. ه. م.) مثلّت إيماءات تمرد الفتاة في المشهد الأخير على الساعين للحكم المتمثل هنا بالكرسي ، وضربها له بقدمها ووقوفها تجاه الجمهور رافعة لافتة تدعو إلى ممارسة الحياة ، وبثها إيماءات التحدي والإصرار ، مثل ذلك قهراً لكل المساعي والإرادات المتسلطة التي تسعى لسلب أحقية الآخرين .

أما عينة (حلم في بغداد) فقد مثلّت إيماءات تمرد الفتاة على رجل التاريخ وانتزاعها لـ (عمامة الرأس) وصفعه بها ردة فعل حقيقية ضد هذا التاريخ ، الذي يعيد ويؤكد نفسه على البلاد في كل مرة ، إنها قهر لكل ما يقلل من تاريخ البلاد الكبير ، لذا بدت اشتغالات الإيماءة فعالة في تمرداها ورفضها لمقولة الشر والكذب والدمار والاحتلالات . فبالحلم تنكشف وتتعرى كل الإرادات ، ويمكن فيه تسليط القوى المعارضة أو المتمردة التي تسعى لقهرها وتحطيمها ، وكأنّ بغداد تحلم بقهر وإرادة المحتل الكبير .

10. تنقل الواقع بشكل غير واقعي

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن دلالة بنية الإيماءة كانت فعالة الاشتغال بنقلها لواقع القضية المطروحة بشكل غير واقعي . ويفسر الباحث ذلك ، انطلاقاً من ضرورة جذب وشد الانتباه تجاه هذه القضايا ، وذلك لطبيعة الفن بشكل عام ، والفن المسرحي بشكل خاص ، وبالخصوص الإيماءة هنا ، التي تعد أداة بارزة فريدة في نمط التمثيل الصامت ، الذي يتميز بخصائص تبعده مسافة جمالية عن الواقع (اقتنار اللغة الشفاهية ، والاقتصار على لغة الجسد ، والتجريد ، والمبالغة ، والتكرار ،) ، وكذلك لحساسية أحداثها وحجم قيمتها وأثرها النفسي والاعتباري أو القيمي ، وهذا يتطلب تقديم هذه القضايا بإطار يفوق الواقع ، دون المغالاة في حجم هذا الإطار ، في رغبة لتوجيه نداء إلى الإنسانية صوب قضية أو خطر محقق لا يجب النظر إليه بصورة تقليدية ، فهذا اللاواقعي يكشف المخفي والمستور من تلك القضايا المطروحة

، فتبدو الإيماء هنا تنبيهاً وإشارة لها ، وإنها حينما تقوم من خلال اشتغالاتها الدلالية بفعل ذلك ، تقدم جوهر الموضوعات وحسها الحقيقي ، لتقدم قراءة جمالية (مفاهيمية ، وأدائية) معاً ، فمن غير المجدي تقديم الواقع بحيثياته المعروفة أو حتى المغالاة في تقديمه ، فالمهم هو تقديم الصورة الداخلية والحقيقية للواقع وقضاياه ، فغير الواقعي هو المتخيل المحتمل أو الممكن (الخيال العقلاني) لا المتخيل اللامحتمل أو اللاممكن (الخيال الفنتازي) .

لقد اشتغلت بنية الإيماء في عينة البحث كافة على هذا الأساس ، ألا وهو نقل الواقع بشكل يفوق مأساة وتناقضات الواقع ذاته ، ويكون استخدامها استخداماً خاصاً يتسم بالتجريد الأدائي ، فيبدو الواقع يتجاوز فردانية الذات لينطلق باسم المجموع ، لأن استخدامها ليس استخداماً حرفياً مباشراً ، فيبدو المفترض (المتخيل) حراً في حركته ، مرناً وواسعاً ، فلا يمكن للوحات أن تتمرد وتثور لتختال مبدعها (الإنسان) في الواقع ، وإنما هو المغزى أو المعنى الوجودي الواسع الذي يشمل حركة الإنسان داخل الكون ، ومديات علاقاته وصراعاته مع كل الأنظمة والقوانين والدساتير المحيطة به . و (السقف المثقوب) هو الوطن لا السقف العادي ، والمنفذ هو منفذ المجموع ليس الفرد بعينه ، ولا الفتاة التي تحمل اللعبة لتومئ بالوداع هو وداع فتاة أو دمية ، إنها نهاية لعبة قد انتهت ، والكرسي هو سلطة الحكم في البلاد لا الكرسي العادي ذو الاستخدام الفردي ، إنه يمثل إرادة وإدارة بلد بأكمله ... وهذا يشمل الأسلوب والموضوع على حد سواء ، أي يشمل التغريب والغرائبية .

11. تعكس ثقافة المجتمع جمالياً

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لدلالات بنية الإيماء اشتغالاتها فعلاً في نقل وعكس ثقافة المجتمع ، من خلال خطابها الجمالي . ويفسر الباحث ذلك ، وفقاً للغرض الأساس في إرسال العرض ، ألا وهو التواصل والانفتاح معرفياً وجمالياً على ثقافة الآخر والتحاور معه ، وهذا لا يتم إلا من خلال نقل الملمح الإيمائي الذي يعد لغة الجسد والوجدان الأولى إلى الآخر ، وتتقيفه فنياً بالبنية أو المقولة الأساس التي تتمحور حولها فكرة العرض المعرفي والجمالي والديني لهذا المجتمع أو ذاك ، بعيداً عن حوارات السياسة والتزامات الدين والعرف ، فهي ليست ملتزمة أو تابعة ، بل حوارية مصورة عاكسة .

فضلاً عن أن خضوع الإيماء إلى سياق خارجي مجتمعي تركن إليه قد فعل من هذا الاشتغال ووجه المعنى وأشار إليه طبقاً لمقولة (فيرث) ، إذ أن العمل الفني عملة ذات وجهين تحوي سياقي النص والمجتمع . فمن خلال الخطاب الإيمائي يمكن الإفصاح عن ثقافة مجتمع ما بل عدة مجتمعات ، عبر توظيف بنى إيمائية كإيماءات (الرفض ، والقبول ، والاتفاق ، والرقص ، والبكاء ، والفعل ، والاستجابة ، والسلوك ...) ، تمتلك بعداً جمالياً يمكن قراءة دلالاته وإفرازاته مفاهيمياً وبنائياً .

استطاعت البنى الإيمائية في عينات البحث كافة أن تنقل ثقافة المجتمع العراقي ككل . ففي عينة (اللوحة) استطاعت أن تعكس ثقافة المجتمع الحالم الذي يرسم صورة دون أن تكتمل لتتقلب عليه الأحوال ، ولم يستطع إلا فعل شيء واحد ، وهو الدفاع عن النفس . وفي عينة (لاصقي إعلانات) أمكن للبنى الإيمائية أن تعكس ثقافة الانتخاب سلبياً ، والسلطة ، والمراوغة التي عاشها العراق . وفي عينة (و. ه. م.) عكست البنى الإيمائية كذلك ، دلالات ثقافة الحرب والصراع المتواصل لنيل كرسي الحكم بشتى السبل والوسائل .

في عينة (حلم في بغداد) عكست البنى الإيمائية دلالات ثقافة العنف والموت والقتل ، والتي عاصرت مرحلة الاحتلال المستمر حتى الآن ، وكذلك ثقافة البكاء والحزن المعروفة قديماً لدى الشعب العراقي ، كموروث مرافق لشتى أنماط الفن الأخرى حتى الآن . وفي عينة (الطريق) ، عكست دلالات البنى الإيمائية ثقافة الانتظار التي يعيشها العراقيون ، كجزء من موروث عتيق جمعي ، وكذلك ثقافة السير إلى اللأين ، وكذلك أبدية الصراع والاقتتال بين قوى الخير والشر .

12. إحدى سبل ممارسة الحرية

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لبنية الإيماءة اشتغالات دلالية تمثلت بكونها إحدى سبل ممارسة الحرية ، ويفسر الباحث ذلك انطلاقاً من ثقل الضغوط النفسية التي فرضتها ظروف الحياة المعاصرة والحضارة التقنية على الفرد ، والذي تغربت معه إنسانيته ووجوده كقيمة عليا في المجتمع ، وبات معزولاً ومهمشاً ، ولا تجدي إزاءه لغة التخاطبات الاعتيادية ، فلجأ ليتخذ من الفن وسيلة مناسبة في الإفلات من سطوة هذه الضغوط على اختلافها . ويضاف إلى ذلك ، أن قوة الإحالة والدلالة التي تتميز بها بنية الإيماءة ، جعلت من العرض المسرحي الصامت بكيته قناة أو صمام أمان ، تمكن الذات من التنفيس عن الكبت ، ومنحها قدراً من التوازن يمكنها بالتالي من التواصل والمواصلة مع الحياة ، من غير التسبب بشرخ ذهني أو نفسي في بنية الذات .

يمكن للباحث الإشارة إلى أن لبنية الإيماءة دلالات جمالية على المستوى المفاهيمي ، تمثلت بقدرتها على تنفيس وتمرير انفعالات وإرهاصات الذات ومعاناتها الحادة بشكل أحمالي مرمز ، يحفظ لها التوازن الداخلي ووجودها الفردي ويوسع من مقولة (النحن) الجمعي ، من خلال إضعاف أو ضعفة مقولة المركز المتسيد والمتسلط فكرياً ، وإبداله بمقولة الجميل الأصلح مفاهيمياً وأدائياً ، من خلال سلسلة بنى إيمائية متعددة المعنى والتأويل .

في عينة (اللوحة) يمكن عدّ إيماءات الرسام في أثناء رسم لوحاته ، والتي مثلت رغبة في خلق عالم بديل ، جميل ، مفترض ، يخترق ناموس الطبيعة وصور الواقع وقوانينه ، إحدى سبل ممارسة الحرية ، وبالأساس أنه قام بشططها ورفضها إيمائياً ، في دلالة على توفر ووجود احتمالات عديدة لإعادة الخلق والتجسيد والتمرد على الأسلوب المتبع من قبله (أي التمرد على الأسلوب القائم) ، إنها حرية شخصية ، رغم إنها قبلت بتمرد آخر تجاه تمرد الفنان ، أي مواجهة شديدة بين السياق القائم والجديد المتمرد . فيمكن أن تعد الاشتغالات الدلالية لبنية الإيماءة قناة رمزية ، تمرر من خلالها مختلف الصور التي تعبّر عن رغبة جامحة في التغيير والتجديد ، واختراق المألوف وكسر الرقابة .

في عينة (لاصقي إعلانات) ، فقد أفرزت إيماءات سخرية الممثلين (اللاصقين) من أقرانهم ، وسخرية هؤلاء بدورهم من الشخصيات المعلن عنها ، أعطت دلالات عبّرت عن حرية ساخرة ناقدة ، حرية ظلت خلف الصمت والتبعية والانصياع لقادة أو مرشحين غير جيدين . إنها دلالات عبّرت عن فكرة أصبحت مفهوماً لدى الجميع ، فلا بد للذات من التحرر ، والتغيير الفكري والسياسي ، من خلال ثورة الرفض ، والنقد الصريح ، والاحتجاج ، حتى وإن كانت مخبوءة في دواخل الذات .

أما عينة (و. ه. م.) فقد أفرزت إيماءات فرح الشخصيات بسقوط التمثال ، وكذلك إيماءات رفع اللافتات للاحتجاج والمطالبة ، وأعطت دلالات عبّرت عن حرية التعبير عن كوامن الذات العراقية في التخلص من قيد السلطة في الأولى ، وحرية المطالبة بحقوقها الشرعية بوجه المسؤولين في الثانية .

13. منسجمة ومتناغمة

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن الدلالات الجمالية المفاهيمية لبنية الإيماءة ، قد أفرزت مدلولات واضحة تمثلت بانسجامها وتنغمها في إرسال فكرة العرض المسرحي . ويفسر الباحث ذلك ، أن طبيعة فهم المعنى تستوجب تناغماً وانسجاماً في إنشاء الإيماءة وبثها حتى يتمكن المشاهد من تحديد المعنى ، فضلاً عن ذلك ، ضرورة التعبير وإيصاله تناغماً وانسجاماً في مادة الاتصال ، وكذلك فإن تنشيط القوى المعرفية للمشاهد يتطلب وجود منبه فعال يفترض فيه الانسجام والتناغم ويتعد عن الفوضى والتشتت حتى تتحول دلالات الإيماءة إلى أثر جمالي يعاش لا يكتفي بإثارة الحواس ؛ بل يمتد إلى العقل والحدس اللذين لا يخلوان من الوجدان ، وهذا

يتقارب مع طرح (سقراط) ، على أن العمل الفني بكيته وأجزائه يشكل وحدة واحدة ، تجمع الشكل واللاشكل (الفعل والفهم) ، ويجب أن تمتلك غاية تحقق الفائدة للآخرين ، فعبر اشتغال دلالة الإيماءة ، تصبح للإيماءة ذاتها طابع يحقق انسجاماً وتناغماً لقوى المشاهد الإدراكية ، حتى يحقق له معرفة أعمق بالواقع المعاش ، المعبر عنه جمالياً (مفاهيمياً ، أدائياً) ، وبذلك يتحتم على الإيماءة أن تكون متلائمة في التشكل والتعبير ، كما هو لدى (أرسطو) ، لتثري ذائقة المشاهد ، والذي لا يقف عند حدود الحس والعقل ، بل الإثراء الوجداني المتخيل من خلال الإحالات الدلالية ، دون أن تعمل تلك الإحالات على إقصاء حقيقة التعبير عن حالة ما تعبيراً جمالياً ، كما أشار (هيجل) ، فهي لا تخاطب ولا تحقق رغبة حسية ، بل إنها تعمق الإحساس والوعي الجمالي بالعالم الداخلي والخارجي للذات . كذلك يتوجب اتصاف إيماءة العرض بالتناغم والانسجام في تمثيلها للمثل الأعلى لفكرة المطروحة ، بحسب رأي (شوبنهاور) . وبهذا فهي أداة تكشف جوهر المتناقضات الوجودية ، كذلك إنها تحول الانفعال من خلال تناغمها إلى صورة جمالية ، يمكن تأملها ككل واحد من غير تجزئة ، إنها تجمع وحدة الشيء والإحساس به ، كما أشار (كروتشه) .

في عينة (حلم في بغداد) ، أفرزت إيماءات سقوط الممثلين إيمائياً بعد إصابتهم بنار قذاص تصيدهم ثم قيامهم وسيرهم إلى الخلف ، وجلوسهم على الكراسي التي كانوا يجلسون عليها ، أعطت اشتغالات دلالية عوّت عن دوامة الحياة والموت بشكل متواصل ، أي إصرار الموت على التصيد بالضحية ، وإصرار الضحية على الاستمرار في البقاء ، ورفض فكرة الفناء ، كأنهم ذاقوا نبتة الخلود ، تعبيراً متناغماً ومنسجماً أدائياً ومفاهيمياً مع فكرة العرض الفلسفية ، كما انسجمت مع طبيعة الأحداث التي أحاطت بمدينة بغداد ، ومتناغماً مع بنية الحلم / الكابوس . أما عينة (الطريق) أفرزت إيماءات الممثلين الذين رحبوا بالشخصية القادمة من المجهول (عالم المثل) والذي خرج من تحت الغطاء الأبيض ، فضلاً عن إيماءاتهم في الاقتتال مع قوى الشر ، أعطت مدلولات جاءت اشتغالاتها المعنوية منسجمة مع فكرة العرض الأساس ، ومع طبيعة الذات الإنسانية التي تنشد وتنتظر من ينقذها (مفهوم الانتظار) . إنَّها فرحة الاحتفاء والدفاع والاستشهاد تندمج معاً في وحدة إيمائية دلالية ، لتعبر جمالياً (مفاهيمياً) عن فكرة طالما سيطرت على الفكر الإنساني ، وهي صورة البطل الخارق الذي يغيّر مجريات الأحداث ، وليصبح المجموع عبارة عن أطراف محيطة بهالة ذلك البطل تحيطهم أطراف أخرى معارضة .

ب. الدلالات الجمالية البنائية

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لبنية الإيماءة دلالات جمالية بنائية ، ويفسر الباحث ذلك ، انطلاقاً من أهمية وضرورة تكاملية إنشائية العرض المسرحي الصامت ، الذي يشترط فيه بنائية محكمة بصرياً ، تتجه وتؤسس المعنى المطلوب في العرض من حيث طبيعة تكوين الإيماءة وتشكيلها وآلية إنشائها وعلائقها المتبادلة وغرضيتها النفعية في تكوين كلية العرض والمعنى الأساس فيه .

فضلاً عن ذلك ، ضرورة أن تكون كل إيماءة في العرض مقصودة البناء والإرسال ، وفقاً لاشتغالها الدلالي والذي يمكن من خلاله تفعيل القراءة والتأويل ، وبطريقة تقلل معه عدد الإيماءات غير المتداولة (فنياً ، اجتماعياً) ، والتي تعيق وتضلل اشتغال المدلول ، وتقلل من فاعليته في إحالة الموضوع وبناء المعنى . وما يعزز ذلك هو افتقار اللغة المنطوقة التي تساعد العروض المسرحية على تأكيد المعنى وتعزز القراءة ، وهو ما وضع على كاهل الإيماءة ضرورة حمل الأبعاد المعرفية والجمالية (مفاهيمياً وبنائياً) للعرض ، فإقصاء اللغة الشفاهية معوّض عنه بلغة إيمائية ثابتة ، مستندة إلى التناسب والترتيب والتناسق في البناء والإرسال ، وقد ظهرت هذه الدلالة من خلال :

1. علائقية تشكلية

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لدلالة بنية الإيماءة اشتغالات ظهرت واضحة من خلال علائقية بنائية تشكلية ، ويسوغ الباحث ذلك نظراً لتتابع سرد الأحداث الإيمائية في العرض المسرحي ، فجاءت اشتغالاتها الدلالية على هذا النحو ، لتحقيق أو تعمق من وحدة نسيج العرض ، إذ ظهرت اشتغالاتها أكثر فاعلية في علائقيتها الاستبدالية في كافة عينات البحث .

في عينة (اللوحة) استبدلت إيماءات الرسم أدوات الرسم (الفرشاة، ولوحة الألوان) وفي عينة (لاصقي إعلانات) استبدلت إيماءات الإلصاق بالفرشاة وبشكل متتابع إيمائياً ، واستبدل وجود أو استخدام الفرشاة ، وكذلك الحال في نزع الأقنعة ، وتمزيق الإعلانات بإيماءات تدلل عليها . وفي عينة (و. ه. م.) استبدلت الدراجة الهوائية وطائر العنقاء بإيماءات تدلل عليهما . وفي عينة (حلم في بغداد) استبدل الطعام في المشهد الأول إيمائياً . وفي عينة (الطريق) استبدلت السيوف والأسلحة القتالية الحديثة إيمائياً .

أظهرت فاعلية اشتغالات علائقيتها التتابعية والاشتقاقية في عينات البحث كافة ، إذ في التتابعية ، تعد هذه العلائقية اشتراطاً لازماً للوصول إلى المعنى المطلوب ، وضرورة انتظامها في خط متتابعي ، كما أشار (أرسطو) ، بضرورة إخضاع العمل الفني عبر علاقات أجزائه بعلاقات تتابعية انتظامية لتحقيق الهدف المعرفي والجمالي المطلوب . أما الاشتقاقية ، فتظهر أهميتها من جانين ، الأول من حيث العلاقة الاشتقاقية مع المعنى المبتوث ، ومن جانب آخر ، في علاقة الإيماءات مع بعضها البعض في كلية العمل المسرحي . بينما جاءت العلائقية التشكلية الإدماجية بعد هذين الاشتغالين ، كما في عينة (لاصقي إعلانات) ، بلصق الإعلانات ، ورسم صورة الشخصية صاحبة الإعلان ، وفي عينة (حلم في بغداد) ، إيقاد إحدى الممثلات الشموع إيمائياً والنواح أمامها ، إذ عملت هذه الإيماءات على حملنا بوجود هذه الشخصيات والإحساس بها ومعاشيتها وجدانياً .

بالمقابل ظهرت الاشتغالات الدلالية لبنية الإيماءة من خلال علائقية تشكلية إضافية ، واضحة في إيماءات تمرد اللوحات على الرسام في عينة (اللوحة) ، وبالتالي دفع المشاهد على إكمال صورة المعنى عبر بحثه عن سبب التمرد هذا ، وعلائقية مقامية ، كما في عينة (لاصقي إعلانات) وذلك بتوجه الخطاب من قبل اللاصقين أحدهما إلى الآخر ، وعينة (و. ه. م.) وذلك من خلال توجيه الشعارات الكاذبة مباشرة وعرضها على الآخرين ، وعينة (حلم في بغداد) وذلك بتوجيه الخطاب من المحتل (الرجل الغريب) إلى الشعب (الجمهور) في محاولة لاستفزازهم وتحديهم ، من خلال إيماءة تحدي تضع الجميع هناك في مستوى مقامي واحد (المعتدي والمعتدى عليه معاً) .

يضيف الباحث إنه من خلال هذه العلائقية ، استطاعت الإيماءات أن تعبر وتؤكد على المعنى الأساس الذي بدا وجودي الطرح ، وتحققت كذلك دلالات جمالية على المستوى البنائي والمفاهيمي ، تتضح شدته من خلال ذلك التراكم الإدماجي للإيماءة .

2. موظفة نفعياً

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لدلالات الإيماءة اشتغالاتاً فعالاً ، من خلال توظيف شكل ومضمون الإيماءة توظيفاً نفعياً . ويفسر الباحث ذلك وفقاً لقدرة الإيماءة على تحقيق الغرض المطلوب من إنشائها ، وهو الغاية (المعرفية / الجمالية) الدلالية الاشتغال . لذلك فقد أتت الإيماءة عبر هذا الاشتغال كعامل مساعد على التنفيس عن أحاسيس وهواجس المبدع بشكل مغاير لتداولها المجتمعي المعتاد ، وهو ما يتيح لمبدعها مجالاً واسعاً للتصوير والإفصاح عن إمكانية التعبير الذاتي ، وإظهار العرض الصامت بشكل إبداعي ، وقد ظهرت هذه الدلالات من خلال توظيف الشكل والمضمون ، وهذا ما يؤكد على أن اشتغال الإيماءة ما هو إلا وحدة دلالية

واحدة للتأكيد على المعنى ، وتوضيح المقصد ، وتكثيف الشروحات واختزالها وترميزها ، ومن ثم إحالتها ، وقد جاءت هذه الاشتغالات في عينات البحث كافة ، وهو ما يؤكد بأن للإيماءة تنوعاً ومرونة أدائية دالة ، كما لم يكن المضمون بعيداً عن الغرض الهادف للعرض المسرحي ذاته .

3. محرّفة نسبياً

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن للإيماءة اشتغال دلالي ظهر واضحاً من خلال تحريفها النسبي ، ويفسر الباحث ذلك ، بأن هذا الأسلوب في التصميم أو الإخراج الإيمائي يقوم باختزال المدلول وتكثيفه . كما أنه يبذل القيم الجمالية الأدائية المحاكاتية بأخرى جديدة ومبتكرة (شعرية) تتفق وروح الحداثة والمعاصرة ، وذلك من خلال التلاعب المرن بأساليب إنشائها لتشبيد أساليب بصرية قراءاتية جديدة تتماشى وحاجة الظرف الراهن وأزمات العصر وإرهاصاته . كما يرى الباحث ، أن التحريف قد أعطى للممثل والمصمم الإيمائي حرية واسعة للتلاعب بالصور والأخيلة ، دون إعطاء مسوغات معينة ، مع ملاحظة أنّ هذا لا يغير من موضوعة العرض ، بل إنه عملية تواصل للجوهر في شكل معبر عن الجمال الحر . كما أن تقاليد التمثيل الصامت أصلاً التي تبناها الفنان العراقي في تتبع مفهوم التحريف في الشكل والأداء الإيمائي ، كما سبق وأشار إليه في إطارنا النظري ، قد أعطت لهذا النمط من الفنون الصامتة خصوصيته الفنية ، النابعة أساساً من افتقاره إلى لغة اللفظ ومكملات العرض الأخرى ، ولقد اتضحت هذه الاشتغالات من خلال تحريف الشكل نسبياً ، كما في عينة (حلم في بغداد) ، إذ تتمرد الفتاة على شخصية التاريخ وتتصارع معه ، بإيماءات محرّفة نسبياً من شكل العراك والافتتال في الواقع ، في دلالة على وجود أكثر من وسيلة للقضاء على من يُزور الحقائق ويبدل الأحداث .

كما ظهرت الاشتغالات الدلالية واضحة من خلال تحريف المكان الذي عبّر عن رغبة في تحليل الواقع المعاش وإحالاته إلى واقع جديد ، ومن ثم مكان جديد وفقاً لرؤية مولدة للمعاني ، واقع تلغى معه الحواجز في الفن ، من خلال الصور الجمالية لتحوّله إلى عالم مثالي يصلح بديلاً لعالم الوجود الواقعي ، كما في عينة (اللوحة) ، إذ لم يتواجد أي محدد مكاني يحيل إلى واقع أو وطن بعينه ، لكنه فضاء مفتوح خيالي ، يعبر عن محنة وحلم إنساني يتعارض بالتأكيد مع تلك القوى والحدود المادية ، وذلك لأجل أن تكون الدلالة حرةً متساميةً . وكذلك الحال في عينة (و. ه. م.) ، وعينة (حلم في بغداد) ، وعينة (الطريق) .

فعل تحريف الزمان من اشتغالات الدلالة ، وذلك من خلال الارتباط المنطقي بين مفهومي الزمان والمكان ، والذي يعبر عن رغبة في إلغاء الحاجز الزمني في الحياة ، وجعلها مفتوحة غير مقيدة بزمان معين ، كما يعبر عن رغبة في البناء الفريد والانتقال الحر إلى عالم آخر ، بعيداً عن المعاناة والمحن الواقعية ، فضلاً عن حرية الانتقال بين الأزمنة (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) ، كما في عينة (حلم في بغداد) كما وتسمح للتعبير عن ما هو ممكن ، وما هو متحقق فعلاً في الواقع ، والذي يتطلب حرية ومرونة زمنية بين الحلم ، أو ما هو مرجو مع الواقع الفعلي المعاش ، ورغبة في إيجاد لغة بنائية جديدة تتجاوز أي علاقة ارتباطية محاكاتية تماماً للواقع ، بل إنشاء علاقة تبادلية من شأنها أن تثير تساؤلات وانفعالات أكبر ، تُثري قراءات أعمق للمعنى وتحقق متعة جمالية أكثر ، كما في عينة (لاصقي إعلانات) إذ عمل تحريف بعدي الزمان والمكان على الإفصاح دلالياً عن معنى الخديعة ، واستمرارها في كل زمان ومكان ، وتحويلها من الاحتمال إلى الإمكان .

4. مكررة

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن لدلالة الإيماءة اشتغالياً استثنائياً عبر تكرار بثها في أكثر من مشهد ، ويفسر الباحث ذلك وفقاً لضرورة التركيز ، أو التعزيز ، أو التلميح المستمر بالمعنى أو الفكرة الأساس ، دون الإلحاح على تأكيدها المتواصل ، وهو ما يتطلب تكراراً لاشتغالات الإيماءة عبر تكرار شكلها تكراراً مرناً ، مع الإبقاء على المضمون ثابتاً أو مكرراً تكراراً جامداً ، فالمحور ثابت والأطراف متنوعة ، وهو ما يكشف عن أن مخرجي عينة البحث (مصممي الإيماءة) ، قد امتلكوا خيلاً واسعاً استطاعوا من خلاله خلق تشكلات أدائية مختلفة ومتنوعة للإيماءة ، وهو ما ساعدهم على تحميلها قدراً كبيراً من الحس الانفعالي تجاه الموضوعات ، لذا لم تأت على وتيرة واحدة ، وإن هذا التكرار قد أعطى لعينة البحث صبغة جمالية بنائية إضافية ، فضلاً عن ذلك ، امتلاك هذا النمط آلية أدائية (تقنية) تتبع التكرار الحر بين التأكيد الجمالي أو المعنى الفكري ، كما قد أشير إليه سابقاً في الإطار النظري ، مع الانتباه إلى أن ذلك التكرار يعد خصيصة إبداعية في كل الفنون ، وبالأخص التمثيل الصامت ، الذي يعتمد أساساً على الإيماءة بشكل فريد .

في عينة (اللوحة) تكرر الشكل البنائي للإيماءة تكراراً مرناً في عملية الرسم والدفاع عن النفس ، وفي عينة (لاصقي إعلانات) في الإصاق وخلع الإعلانات والاقتتال ، إذ يبقى المضمون مكرراً في كل مشهد تكراراً جامداً ، وسبب ذلك هو طبيعة الموضوع المطروح ، الذي يعتمد أشكالاً عدة في التعبير والتجسيد ، من غير الحاجة إلى شروحات اللغة ، وكذلك في عينة (و. ه. م.) وعينة (حلم في بغداد) وعينة (الطريق) . لذا فإن مرونة الإيماءة وقابليتها على التحول ، كسر رتابة التكرار المستمر ، وأضفى طابعاً جمالياً يكشف عن مخيلة مولدة للمعاني على مستوى الإرسال والاستقبال ، أي أن التكرار بنائياً عمل على تنوع وتعزيز الدلالات ، ووسع من الأفق القرائي للمشاهد ، ومن ثم دفعه إلى توليد مدلولات تتجاوز أحادية المعنى ، ورتابة القراءة . كما أن التكرار المرن للإيماءة عينة البحث ، قد فعل من اللعب الخيالي بالصورة الجمالية التي تجسدها سلسلة البنى الإيمائية .

5. وحدة الشكل والمضمون

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن اشتغالات دلالة الإيماءة قد اتضحت من خلال وحدة شكلها ومضمونها على حد سواء . ويفسر الباحث ذلك من اتصاف بنية الإيماءة بالكلية والشمول والانسجام والتناغم في مشاهد عينة البحث ، وبالتالي جعلها مولدة لدلالة الشكل والمضمون ، إذ قد ترد - كما هو معروف - إيماءة يطلق عليها بالإيماءة المصاحبة في سياق العرض ، والتي تكون في الحقيقة مفرغة من محتواها ، كإيماءات المحتل التي تحول إلى مسخ حقيقي يرقص إيمائياً رقصات غير واضحة المعنى في عينة (حلم في بغداد) لذا يقوم المشاهد بمثلها بالمضمون .

تحققت دلالة الشكل والمضمون في عينة البحث وأفرزت أكثر من مدلول واحد لحالة أو قضية إنسانية واحدة ، عبر امتلاكها لنظام علاماتي بنائي تناغم مع سياق العرض ذاته ، ويضيف الباحث ، أن الفعل القصدي التواصل يفرض تلازم هذا العنصران ، حتى وإن كان المضمون مصرح به بشكل كامل ، فضلاً عن ذلك فاعلية الإيماءة في التحول إلى دال يشكل المدلول مضموناً له ، كما أن عملية الفهم تتطلب تطابقاً بين شكل المعطى ومحتواه ، لكي يتم تحديد المعنى ، وبشكل تتبين معه اشتغالات الإيماءة كوحدة واحدة ، وقد ظهرت هذه الاشتغالات من خلال علاقة الإيماءة بفكرة العرض ، وعلاقة الإيماءة بعضها ببعض ككل واحد داخل العرض المسرحي . وقد ظهر هذا الاشتغال واضحاً في عينات البحث كافة ، لذا لم تتواجد قطوعات بنائية في علاقة الإيماءات مع بعضها ومع فكرة العرض ذاته ، بل جاءت متناغمة ومنسجمة محبوكة الإرسال فعالة القراءة .

6. الإيقاع الأدائي

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أنّ دلالات بنية الإيماءة قد فعلت من اشتغالاتها عبر إيقاع أدائي منوع . يفسر الباحث ذلك انطلاقاً من التنوع الجمالي الذي طغى على العرض بسبب هذا الاشتغال الجمالي البنائي للإيماءة ، إذ جاء إيقاعاً حركياً منوعاً أكثر منه رتيباً أو متزايداً ، إذ فعلت هذه الاشتغالات من قراءة المشاهد الجمالية للعرض ، كما يعد هذا الإيقاع كسراً لرتابة المشاهدة للعرض التي تستمر على إيقاع أدائي واحد ، أو أنها تكتفي بالإيقاع الأدائي المستمر على وتيرة واحدة من التنوع .

ظهر هذا الاشتغال واضحاً في عينات البحث كافة . ففي عينة (اللوحة) ظهر الإيقاع الأدائي هادئاً ، تزايد مع عدم قناعة أو رضا الرسام عن نتاجه ، وبلغ ذروته بصراع الفنان مع لوحاته ، وفي عينة (لاصقي إعلانات) كان الإيقاع الأدائي متزايداً في بداية العرض أو في مشهده الأول ، يتبعه أدائياً متناقصاً عند وقوف اللاصقين لمشاهد الأخرين وهم يلصقون إعلاناتهم . وفي عينة (و. ه. م.) جاء الإيقاع متسارعاً في بداية العرض ليزداد سرعة وليتباطأ أخيراً . وفي عينة (حلم في بغداد) جمع بين مختلف أنماط الأداء في وحدة أدائية واحدة . وفي عينة (الطريق) كان الإيقاع الأدائي إيقاعاً منوعاً بين التسارع والتناقص والرتابة

7. السيادة

أظهرت نتائج تحليل عينة البحث أن دلالات بنية الإيماءة قد فعلت اشتغالاتها المعرفية والجمالية بالاستناد إلى مبدأ سيادة أو هيمنة إحدى أقطابها الدلالية (الشكل أو المضمون) ، وقد كانت الغلبة للمضمون على الشكل في عينة البحث . ويفسر الباحث ذلك ، أن اشتغالات الإيماءة قد عملت بمجموعها على إبراز وإعلاء مضمون العرض ذاته ، وإن كانت لها إحالات ، فهي لا تحيل خارج موضوع العرض ، بل تحيل إلى معانٍ آخر ، ولتصبح بهذا المعنى مولدة لمعنى أكبر من أن تكون مجرد ممثلة أو ناقلة له فحسب ، كما أن نقل المضمون يتطلب تكراراً له بطبيعة الحال . لذا ارتبطت الإيماءة مع بعضها البعض بعلائق ساد فيها المضمون على الشكل الأدائي .

يرى الباحث أنه على الرغم من احتكام هذا النمط أساساً على الشكل الجمالي والفرجة البصرية والإمتاع الحسي في الخلق والتكوين البيئي ودقة الحركة وخفة الإيماءة ومرونتها الأدائية وقدرة المؤدي وخفته وإمكاناته في الإبهار البصري ، إلا أنه جاء في عينة البحث بشكل مغاير تماماً ، إذ تسوّف فيه المضمون تماماً على غلبة الشكل المفترضة في هذا الفن ، وذلك للحاجة الملحة التي لجأ إليها الفنان للتعبير عن بيئته القاسية تكون فيه الإيماءة (الشكل) أداة ووسيلة للتصوير ، وليس هدفاً بذاته ، وهذا لا يعني افتقار تلك العينات للقيمة أو الدلالة الجمالية ، لأن المضمون أو القضية الوجودية المتبناة في عينة البحث تطلبت ذلك التواجد ، فالإيماءات هنا امتلكت بذلك كماً دلالياً معرفياً تفوق على الدلالات الجمالية .

في عينة (اللوحة) سادت فكرة الرغبة في الخلق والتشكيل على تشكل الإيماءة وآلية إرسالها ، ففي كل إيماءة نجد إحياءً بهذا المضمون دون الإفصاح عنه تماماً ، رغم أن الفنان (الرسام) كان يبحث عن مثال جمالي في اللوحة الفنية . وفي عينة (لاصقي إعلانات) نجد المضمون الحقيقي لما عاشه وعاناه الشعب ، وشكل حياته اليومية المتأزمة والمضطربة ، قد ساد بوضوح على شكل البنى الإيمائية ، وكذلك بالنسبة إلى عينة (الطريق) ، وعينة (حلم في بغداد) على حد سواء .

تفرّقت عينة (و. ه. م.) في طرح فكرة الخديعة والاحتتيال للحصول على المنصب ، بطرحها في أكثر من تشكّل إيمائي دلالي واحد ، وهذا ما يهم المتلقي الذي يشارك الفنان ذات التجربة المعاشة ، فالسيادة هنا خاضعة لمقولة الـ (نحن) القراءات الجماعية ، وخلاف ذلك ، يعني بالضرورة فشل وإخفاق تلك العروض الصامتة من التواصل مع الآخر ، وبالتالي ضرورة اتسام العروض المشاركة في هم وقضية واحدة تتمثل في الحلم والألم على حد سواء .

الاستنتاجات

1. يمكن تحديد وظيفة الإيماءة في تمثيل واقع معقد ، وذلك عبر التعريف ببنيته ، وإن كل معرفة تهدف في الواقع إلى بناء نسق من العلاقات بين العناصر المكونة لحقل التجربة ويجب على هذه العلاقات عندما تصبح قيد الملاحظة أن تؤدي معنى ما ، لذا فقد نشطت الإيماءة عبر دلالاتها المعرفية وبنيته الجمالية من أداء ذلك وبشكل فعال .
2. إن لغة الإيماءة بذاتها عملية تتحول فيها التجربة الخاصة إلى عامة ، فاللغة الإيمائية يتعالى من خلالها انطباع ما ، ويصير تعبيراً خارجياً أي إنها تحول ما هو نفسي إلى عقلي صوري .
3. إن عمل الإيماءة داخل العرض الجمالي ، بوصفها بنية دالة ، جعل منها :
أ. أداة محطمة للغة الواصفة الشارحة ، وبالتالي منحت العرض لغته الخاصة التي لا يمكن له التخاطب إلا بها .
ب. دلالة منفصلة من سلطة أي تجنيس محدد أكثر مما هو في الواقع المعاش ، فيمكن عد بعض الإيماءات ، قواسم دلالية مشتركة بين الجماعات ، بل حتى بين الشعوب بغض النظر عن هويتها .
ج. أداة لغوية حطمت الأبعاد القولية للكلمة ، وبالتالي المعرفة الجمالية التي تبنى على أساسها . وخلقت بالمقابل بنيات معرفية تعمق الإحساس بالأنأ والآخر. وتنجز في الآن نفسه ألفاظاً دلالية جديدة صامتة يمكن لها أن تؤكد ذاتها كلغة للخرق في أن .
4. إن للإيماءة في التمثيل الصامت ، قدرة في أن تعطي معنى غير محدد أكثر من سواها ، ذلك أن دالها الأدائي هو الوحيد الذي يظهر في العرض غير مدعوم بلفظ لغوي كما في الأجناس المسرحية الأخرى .
5. يمكن القول بأن الإيماءة ، كبنية دلالية تنبثق من تجربة معاشة ، وظيفة أخرى هي تمثيل واقعاً معقداً متناقضاً إلى حد ما ، ومن ثم التعريف به من خلال الكشف عن بني تعقيده المختبئة خلف عاداته وقوانينه الحياتية ، وبما أن كل معرفة تهدف في الواقع إلى بناء نسق من العلاقات بين العناصر المكونة لحقل التجربة ، لذا فقد جهدت بنية الإيماءة عبر علاقتها البنائية المفاهيمية والجمالية إلى بناء هذا النسق المعرفي الذي أفرز بدوره فيضاً دلالياً غزيراً بالمعاني التي تعمق من التجربة الفردية والجماعية في آن واحد .
6. يقع على عاتق الممثل لكي يتمكن من إيصال المعنى المحمول بالإيماءة أن يمتلك دوافع نفسية تماثل في شدتها تلك التي امتلكها منشئها (كاتب العرض أو مؤلفه) ، أي بمعنى آخر ، أن يتقمص الأبعاد النفسية لقصدية إنشائها ويتقن الأساليب أو الأسلوب الأدائي المناسب لإرسالها ، إذ عبر هذا التوجه يصبح للإيماءة خصوصية وتفرداً تميزها عن تواجدها في سياق الواقع المعاش .
7. لعنصر التكنيك دور هام في إيصال معنى الإيماءة ، إذ قد يؤدي انعدام إتقانه إلى تمويه جمالية وقراءة الإيماءة ، وبالتالي تحويل انتباه المتلقي عن الانفعالات الداخلية المعقدة التي تحملها .
8. إن فهم إيماءات العروض الجسدية وفقاً لقوانين تصميمها الداخلي هو الذي يرسم صورة العرض المتخيلة وتكوينه الجشتالتي كما يبدو للمتلقي .
9. كان لفاعلية اشتغال الإيماءة دور هام في جذب وتفعيل القوى المعرفية والإدراكية لدى الملقي تجاه إرسالية العرض ، ذلك أن الجسم المتحرك الذي يُومي أكثر مما يُصرح يكون أكثر جاذبية من سواه .

10. إن الإيماءة ليست وسيلة للفهم فحسب ، بل هي نظام شكلي متحول يركن إلى الفروق التأويلية والأعراف التداولية ، أي أنه لا يعتمد القيم الثابتة ، لذا يمكن دراستها كغاية في حد ذاتها ولذاتها .
11. لا تقتصر وظيفة الإيماءة على توصيل المعنى فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى حد ترميز العالم الذي تمثله وإن كان عالماً مصغراً ، وهي بهذا الوصف سلطة تصويرية تمارس تأثيرها على المتلقي ، كونها نظاماً رمزياً يدفعه بالضرورة إلى تبني نظامها الخاص ، أي أنها تكون بمثابة أسس ثقافية للتفكير .
12. يتجاوز معنى الإيماءة أي إطار محدد له ، ليشمل نشاط الإطار التخيلي لدى المتلقي ، بمعنى آخر ، إن المعنى يُبنى وفقاً لحدود الإطار الثقافي الذي يفهم المشاركون فيه تشكيلات الإيماءة ، فالإيماءة تبني مفهومية المقصد (معرفية ، دلالية ، جمالية ... الخ) ، واضحة في نظر الاعتبار المدى الذي يمكن أن يستخدمه المتلقون لينسبوا المعنى إلى كلية العرض ذاته ، وهذا النشاط ينم بالضرورة عن رد المعنى إلى المرجع باستمرار ، وهم بذلك يكونون قد امتلكوا الإحساس المتنامي بالمعنى الكلي عبر امتلاك صورة أولى له ومن ثم تعديلها ودمجها بالتشكلات الأدائية المستمرة للإيماءة .

التوصيات

- بعد إتمام البحث الحالي ، يوصي الباحث بما يلي :
1. العمل على رفد مكتبة الكلية بالمصادر والبحوث والدوريات الحديثة والطروحات (النظرية والتطبيقية) في فن المسرح ، نظراً لشدة الحاجة لمثل هذه المصادر لما تنثريه من متع قرائية ودقة علمية ومعلومات حدثوية في الاكتشاف والتطبيق .
 2. تدريس الأبعاد الدلالية والجمالية والأدائية للإيماءة ضمن مادة التمثيل وعدم الاقتصار على ذلك ضمن مادة التمثيل الصامت .
 3. يُوصي الباحث بإعادة تدريس مادة التمثيل الصامت لطلبة القسم نظراً لما له من دور كبير في إثراء مخيلة الطالب وجعلها مولدة للتنوع الأدائي أكثر من السابق .
 4. يُوصي الباحث بإدراج فقرة أخرى ضمن المهرجان السنوي للقسم ، وهي قيام السادة التدريسيين بتقديم محاضرات نظرية وتطبيقية في آنٍ واحد ، كلاً حسب اختصاصه ، لما لذلك من دور فعال في زيادة حبكة تداخل الجوانب النظرية في فن المسرح مع الجانب العملي فيه ، بمعنى آخر ، أن يقدم – على سبيل المثال – تدريسي مادة الإضاءة دراسة نظرية / عملية لجمالية اشتغال الإضاءة في العرض المسرحي وهكذا .

المقترحات

- يقترح الباحث القيام بالدراسة الآتية :
1. دلالة الإيماءة نفسياً ، تداولياً. لدى الموهوبين الصم واشتغالاتها في فن المسرح .

المصادر

المصادر

* القرآن الكريم .

الكتب

1. إبراهيم ، أحمد نعمة : الاتجاهات الفكرية في الأدب الحديث ، دار التقدم للنشر ، دمشق ، 1989 .
2. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر للطباعة والنشر ، مصر ، د.ت .
3. إبراهيم ، عبد الله ، وآخرون : معرفة الآخر ، مدخل إلى المفاهيم النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، عمان ، 1990 .
4. إبراهيم ، علي عزوز : نظريات جديدة في التعلم ، ط 1 ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، تونس ، 1981 .
5. إبراهيم ، علي نجيب : ومض الأعماق ، مقالات في علم الجمال والنقد ، ط 2 ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، 2004 .
6. ابن رشد : الكشف عن منهج الأدلة ، ط 2 ، القاهرة ، د.ت .
7. أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار الجامعة المصرية ، القاهرة ، 1977 .
8. أبو زيد ، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط 4 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1996 .
9. أبو شنب ، رنا : لغة الجسد ، ط 1 ، دار العلم للطباعة ، بيروت ، 2007 .
10. أردش ، سعد : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، 1979 .
11. أرسطو طاليس : فن الشعر ، ت : عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1952 .
12. أسعد ، سامية أحمد : انتونان آرتو والمسرح المعاصر في الأدب الفرنسي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، 1976 .
13. الأصغر ، عبد الرزاق : المذاهب الأدبية لدى العرب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 .
14. أصلان ، أوديت : فن المسرح ، ت : سامية أحمد أسعد ، ج 2 ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، 1970 .
15. أفاناسيف ، ف : الفلسفة الماركسية : ت : عزيز سباهي ، منشورات النور ، مطبعة السلام ، بغداد ، د.ت .
16. افنر ، جيمز روبر : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر برونك ، ت : أنعام نجم جابر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 2007 .
17. أنيكست ، أ : تاريخ دراسة الدراما ، نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس ، ت : ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 2001 .
18. اوسبنسكي ، بوريس : شعرية التأليف ، ت : سعيد الغانمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، دمشق ، 1999 .

19. أوفسيانكوف ، م ، وسميرنوف : موجز تأريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 .
20. إيكو ، امبرتو : الأثر المفتوح ، ت : عبد الرحمن بو علي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، 2001 .
21. — : التأويل والدلالة ، ت : خالدة حامد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1996 .
22. — : السيمياء وفلسفة اللغة ، ت : أحمد الصمعي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2005 .
23. إيكو ، بول : نظرية التأويل ، الخطاب وفائض المعنى ، ت : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2003 .
24. إيلام ، كير : سيمياء المسرح والدراما ، ت : رفيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992 .
25. باربا ، اوجينو : أرض الماس والرماد ، ت : هناء عبد الفتاح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2004 .
26. باربا ، اوجينو ، وآخرون : طاقة الممثل (مقالات في أنثروبولوجيا المسرح) ، ت : سهير الجمل ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، 1998 .
27. باسيل ، فكتور : منهج البحث عن المعرفة عند الغزالي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، د.ت .
28. بافيز ، باترس : لغات خشبة المسرح (مقالات في سيميولوجيا المسرح) ، ت : أحمد عبد الفتاح ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة التجريبي ، القاهرة ، 1992 .
29. بالمر ، فرانك : مدخل إلى علم الدلالة ، ت : خالد محمود جمعة ، دار العروبة للنشر والتوزيع ، 1997 .
30. بروتون ، دافيد لو : أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ت : محمد عرب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1993 .
31. بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1973 .
32. البزاز ، عزام ، وآخر : أسس التصميم الفني ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم الفني ، بغداد ، 1996 .
33. بلانشيه ، فيليب : التداولية ، من أوستن إلى غوفمان ، ت : صابر الحباشة ، ط1 ، دار الحرية للنشر والتوزيع ، سوريا ، 2007 .
34. بنتون ، وليم : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
35. بيز ، ألن : لغة الجسد ، كيف تقرأ أفكار الآخرين من خلال إيماءاتهم ، ت : سمير الشبخاني ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 1997 .
36. تشيني ، شلدون : المسرح في ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية ، ت : حنا عبود ، وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، ج1 ، دمشق ، 1998 .
37. تشيني ، شلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ج1 ، ت : دريني خشبة ، مكتبة الأدب ، القاهرة ، 1998 .
38. تودوروف ، تزفيتان : الشعرية ، ت : شكري المبخوت وآخر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1990 .
39. توفيق ، سعيد محمد : الخبرة الجمالية ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1992 .

40. ——— : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، دار التنوير للطباعة ، بيروت ، 1983 .
41. توك ، محي الدين ، وآخر : أساسيات في علم النفس التربوي ، ط 1 ، دار جون وايلي وأبنائه ، عمان ، 1984 .
42. تيري ، ولتر : الرقص في أمريكا ، ت : اورخان ميسر ، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر ، بيروت ، د.ت .
43. جروتوفوسكي ، جيرري : نحو مسرح فقير ، ت : كمال قاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د.ت .
44. الجعفري ، ماهر إسماعيل ، وآخرون : فلسفة التربية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، 1993 .
45. جلال ، زياد : مدخل إلى السيمياء في المسرح ، مقارنة سيميائية لنص ليالي الحصاد ، مطابع الدستور التجارية ، عمان ، 1992 .
46. الجندي ، إنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، مؤسسة الشرق للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ت .
47. جوف ، فانسان : الأدب عند رولان بارت ، ت : عبد الرحمن بو علي ، ط 1 ، دار الحوار للطباعة والنشر ، دمشق ، 2004 .
48. جيرار ، دملو : السيمائيات أو نظرية العلامات ، ت : عبد الرحمن بو علي ، ط 1 ، دار الحرية للنشر ، دمشق ، 2004 .
49. جيرو ، بيير : علم الإشارة السيمولوجيا : ت : منذر عباس وآخرون ، دار طلاس للدراسات والترجمة ، 1992 .
50. حجازي ، سمير سعيد : النقد الأدبي المعاصر ، ط 3 ، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1996 .
51. الحلاق ، محمد راتب : النص والممانعة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 .
52. حيدر ، فريد عوض : فصول في علم الدلالة ، ط 1 ، مكتبة الأدب ، القاهرة ، 2005 .
53. دي سويسر ، فرديناد : علم اللغة العام ، ت : يوسف غريب ، دار آفاق عربية ، بغداد ، 1986 .
54. دين ، الكسندر : أسس الإخراج المسرحي ، ت : سعدية غم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ت .
55. ديور ، أدوين : فن التمثيل ، الأفاق والأعماق ، ت : مركز اللغات والترجمة ، مراجعة : سامي صلاح ، ج 1 ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1998 .
56. ديورانت ، ول : قصة الفلسفة بين افلاطون إلى جون ديوي ، ت : فتح الله محمد ، مكتبة المعارف ، بيروت ، 1972 .
57. رتشارد ، أ ، أي : مبادئ النقد الحديث ، دراسة أدبية ، ت : إبراهيم الشهابي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2001 .
58. رونز ، جيمس : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، ت : فاروق عبد القاسم ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، 1979 .
59. الرويلي ، ميجان ، وآخر : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2000 .
60. الزاهي ، فريد : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، أفريقيا المشرق للطباعة ، المغرب ، 1999 .
61. الزعنون ، نظيم أبو غالب : نظريات التعليم والتعلم ، ط 1 ، جامعة بيروت العربية ، بيروت ، 1989 .

62. الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ، فصول في الفكر الغربي المعاصر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2002 .
63. سالم ، عبد الحفيظ : مذاهب في الفلسفة الحديثة ، ط1 ، دار عبد الله الحفيظ للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1981 .
64. ستولننتز ، جيروم : النقد الفني ، دراسة جمالي وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، مصر ، 1974 .
65. سرحان ، سمير : دراسات في الأدب المسرحي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، د . ت .
66. سرركيس ، إحسان : الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات ، بابل ومصر الفرعونية ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1988 .
67. سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، مطبعة التعليم العالي ، الموصل ، 1990 .
68. سعيد ، الياس : مذاهب المادية ، دار الفكر العربي للطباعة والنشر ، بيروت ، 1971 .
69. سعيد ، سيد أحمد : سيكولوجيا التعلم والتعليم ، ط1 ، دار الجامعة للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، 1979 .
70. سلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ت : سعيد الغانمي ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 1996 .
71. سماح ، رافع محمد : المذاهب الفلسفية المعاصر ، ط1 ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973 .
72. سورينا ، تمارا : ستانسلافسكي وبريشيت ، ت : ضيف الله مراد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1994 .
73. السيد ، عبد الحميد محمود : الإبداع والشخصية ، دراسة سايكولوجية ، دار المعارف ، مصر ، د . ت .
74. الشاورين ، حبيب : بين برجسون وسارتر ، أزمة الحرية ، دار المعارف ، مصر ، 1963 .
75. شحرور ، ليلي : أسرار لغة الجسد ، خفايا إشارات التآلف أو التنافر بين الناس ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، بيروت ، 2008 .
76. شرفي ، عبد الكريم : من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، 2007 .
77. شنايدر ، د . أي : التحليل النفسي والفن ، ت : يوسف عبد المسيح ثروت ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1984 .
78. شولبز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1994 .
79. شيبيرد ، ريجموند : التمثيل الصامت ، ثلاثون درساً في التعبير الصامت ، ت : سامي عبد الحميد ، وليد شامل ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1999 .
80. صالح ، أحمد زكي : نظريات التعلم ، ط1 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1975 .
81. صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، ط1 ، دار الرشيد ، بيروت ، 1981 .
82. صلاح ، سامي : الممثل والحرباء ، دراسات ودروس في التمثيل ، دار الحرية للطباعة ، إصدارات الأكاديمية ، سلسلة المسرح (41) ، مصر ، 2005 .
83. طه ، فرج عبد الستار : الشخصية ومبادئ علم النفس ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1979 .

84. عامر ، عطية : النقد المسرحي عند اليونان ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1964 .
85. عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ط 1 ، دراسة في القيم الجمالية والفنية ، دار النهضة العربية ، مصر ، 1998 .
86. عباس ، علي مزاحم : فن التمثيل الصامت (الماييم) في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004 .
87. عبد الحميد ، سامي ، وآخر : فن التمثيل ، جامعة بغداد ، د. ت .
88. عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجيا التذوق ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1994 .
89. — : عصر الصورة ، السلبيات والإيجابيات ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 2005 .
90. عبد الله ، علي : المسرح الموسيقي في العراق ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1995 .
91. عبدة ، مصطفى : فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999 .
92. عثمان ، عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996 .
93. عدرة ، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، منشورات جروس برس ، لبنان ، 1996 .
94. العشماوي ، محمد زكي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 .
95. عطية ، محسن محمد : نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة ، دار الكتب ، مصر ، 2001 .
96. عفيف ، أبو العلا : التصوف ، الثورة الروحية في الإسلام ، دار الشعب ، بيروت ، د. ت .
97. العقود ، عبد الرحمن : الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل ، المظاهر ، آليات التأويل ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، د. ت .
98. عمر ، أحمد مختار : مختارة علم الدلالة ، مكتبة العربية للطباعة والنشر ، الكويت ، 1992 .
99. عوض ، يوسف نور : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للتوزيع والنشر ، بغداد ، 1994 .
100. عيد ، كمال : جماليات الفنون ، الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 .
101. — : دراسات في الأدب والمسرح ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، 1965 .
102. عيسى ، حسن أحمد : الإبداع في الفن والعلم ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للأدب ، الكويت ، 1979 .
103. غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 .
104. غادامير ، هانس : فلسفة التأويل — الأصول ، المبادئ ، الأهداف ، ت : شوقي الزين ، ط 2 ، الدار العربية للعلوم بيروت ، 2006 .
105. غروست ، غدويس : لغة الجسد ، ت : هيدانة صالح شقير ، دار علاء الدين ، دمشق ، 2007 .

106. الغزالي ، عبد القادر : اللسانيات ونظرية التواصل ، ياكوبسن أنموذجاً ، ط1 ، دار الحوار للنشر ، سوريا ، 2003 .
107. غيرو ، بياد : علم الدلالة ، ت : انطوان أبو زيد ، ط 2 ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1986 .
108. فرانك ، م . هوينتج : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت : كامل يوسف ، مؤسسة فرانك للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1997 .
109. فضل ، صلاح : البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
110. — : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1992 .
111. فونتاني ، جاك : سيمياء المرئي ، ت : علي أسعد ، دار الحوار ، دمشق ، 2002 .
112. قارة ، نبيهة : الفلسفة والتأويل ، ط1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1998 .
113. كارلسون ، جون جي : نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ، ت : علي حسين حجاج ، ج 1 ، سلسلة عالم المعرفة 70 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، 1983 .
114. — : نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ، ت : علي حسين حجاج ، ج2 ، سلسلة عالم المعرفة 108 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، 1986 .
115. الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مطابع الأهرام ، سلسلة أكاديمية الفنون (44) ، مصر ، 2006 .
116. كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999 .
117. كروفورد ، جيريل : التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب ، ج 1 ، ت : سامي صلاح ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي ، 2007 .
118. كرومي ، عوني ، وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، 2002 .
119. كورباليس ، مايكل : في نشأة اللغة ، من اليد إلى نطق الفم ، ت : محمود ماجد عمر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2006 .
120. كورنزهوي ، ديفيد : فلسفة الهرمينوطيقيا لدى (غادامير) ، ت : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
121. كول ، توبي ، وهيلين كريتش : الممثلون والتمثيل ، تاريخ التمثيل ، ت : ممدوح عدنان ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997 .
122. كولر ، جون : الفكر الشرقي القديم ، ت : كامل يوسف حسين ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1995 .
123. الكومي ، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة ، تقديم : محمد عناني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2004 .
124. كونسيل ، كولن : علامات الأداء المسرحي ، مقدمة في مسرح القرن العشرين ، ت : أمين حسين ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، 1998 .
125. لوكوك ، جاك : المنظومة الشعرية لجسد الممثل ، ت : سهيل الجمل ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 2000 .
126. ليبهارت ، توماس : فن الماييم والباننومايم ، ت : بيومي قنديل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2005 .

127. الماكري ، محمد : الشكل والخطاب ، مدخل للتحليل الظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، د.ت .
128. ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1982 .
129. مجاهد ، مجاهد عبد المنعم ، علم الجمال في الفلسفة المعاصر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة : 1977 .
130. مجموعة من الباحثين : الدليل الشامل في التعبير والتواصل مع الآخرين ، شعاع للنشر والعلوم ، دمشق ، 2006 .
131. مجموعة من المؤلفين : ومض الأعماق ، مقالات في علم الجمال والنقد ، ت : علي نجيب إبراهيم ، ط 2 ، دار كنعان ميسر للنشر والخدمات الإعلامية ، دمشق ، 2004 .
132. محفوظ ، عبد اللطيف : ملاحظات حول آليات التأويل للنص السردي ، مجلة عالم الفكر ، ع 164 ، الكويت ، 1990 .
133. المحمدي ، عبد القادر موسى : الاغتراب في تراث صوفية الإسلام ، بيت الحكمة ، بغداد ، 2001 .
134. مرعي ، أحمد : سيكولوجيا التعلم ، ط 2 ، دار الاتحاد للطباعة والنشر ، عمان ، 1981 .
135. مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب.ت .
136. موسى ، بشرى صالح : نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد .
137. موسى ، محمد يوسف : بين الدين والفلسفة ، ابن رشد والعصر الوسيط ، دار المعارف ، مصر ، 1959 .
138. ميسنجر ، جوزيف : المعاني الخفية لحركات الجسد ، ت : محمد حسين شمس الدين ، دار الفراشة للطباعة ، بيروت ، 2006 .
139. نادي ، بول هير : ما هو النقد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1989 .
140. ندا ، سيد حسنين : سيكولوجية التعلم ، ط 1 ، منشورات وزارة الإعلام الكويتية ، مشروع المائة كتاب علمي ، الكويت ، 1981 .
141. نيكول ، الادريس : المسرح في الأدب الانكليزي ، ت : يوسف عبد المسيح ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 .
142. هوكز ، ترانس : البنويوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 .
143. هويسمان ، دني : علم الجمال ، ت : ظافر الحسن ، عويدات ، بيروت .
144. هوينتج ، فرانك : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت : كامل يوسف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1970 .
145. هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 .
146. ويلسون ، جلين : سيكولوجية فنون الأداء ، ت : شاكرا عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 2000 .
147. يوسف ، أحمد : السيمانيات الواصفة ، المنطق السيميائي وجبر العلامات ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، 2005 .
148. يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط 1 ، مطبعة سلمى ، بغداد ، 1988 .

149. يوسف ، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، منشورات جماعة علم النفس ، مصر ، 1996 .

المعاجم والموسوعات

150. إلياس ، أنطوان : قاموس إلياس الجيب ، ادوار ، مصر ، 1973 .
151. تشاندلر ، دانيال : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيموطيقا) ، ت : شاكر عبد الحميد ، أكاديمية الفنون ، مصر ، 2000 .
152. تيلر ، جون رسل : الموسوعة المسرحية ، ج 2 ، ت : سمير عبد الرحيم ، سلسلة المأمون ، بغداد ، 1990 .
153. صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، 1982 .
154. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985 .
155. عناني ، محمد : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط 1 ، مكتب لبنان ، القاهرة ، 1994 .
156. العيلاني ، عبد الله : الصباح في اللغة والعلوم ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، د.ت .
157. فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس ، د.ت .
158. قاموس أكسفورد الأساس ، منشورات ذوي القربى ، إيران ، 2006 .
159. كحيلة ، محمود محمد : معجم مصطلحات المسرح والدراما ، ط 1 ، هلا للنشر والتوزيع ، مصر ، 2008 .
160. مجدي ، وهبة : معجم المصطلحات الأدبية ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 .
161. مجموعة من الكتاب : موسوعة المصطلح النقدي ، المجلد الأول ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .
162. مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1967 .
163. يودين ، روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، مراجعة : جورج طرابيشي وآخر ، ط 2 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 .

الأنماط والرسائل

164. إبراهيم ، عباس محمد : الكفايات التدريسية لمدرسي مادة التمثيل في كليات الفنون الجميلة والتربية الفنية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 .
165. الربيعي ، هدى هاشم : تحليل مضمون القيم السائدة في برنامج الأطفال المقدمة من تلفزيون الجمهورية العراقية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1988 .
166. رزيح ، ضياء كريم : التجريب في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989 .
167. جاسم ، بلاسم محمد : التحليل السيميائي في فن الرسم المبادئ والتطبيقات ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1999 .

168. العامري ، كواكب كاظم سرهيد : التمثيل الإيمائي ، مفهومه وتطبيقاته في العراق ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1998 .

الدوريات والنشریات

169. انجف ، فاسيل : فن التمثيل الإيمائي (البانتومايم) ، ت : محمد سعيد الجواخدار ، مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية ، العدد 56 ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2005 .
170. برنامج عمل فرقة المستحيل : مهرجان أيام قرطاج المسرحي الدورة 13 ، المدى للإعلام والثقافة والفنون ، بغداد ، 2007 .
171. الجزائري ، سليم : طرق وأساليب مخرجون عالميون ، مجلة الأقلام ، وزارة الثقافة والأعلام ، العدد 1 ، السنة 15 ، بغداد ، 1979 .
172. جواد ، عبد الله : التمثيل الصامت الحديث في فرنسا ، جريدة الصباح ، العدد 479 ، الأربعاء 7 شباط ، بغداد ، 2005 .
173. الخليل ، سمير : هل تصبح التداولية المنهج النقدي القادم ، جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة ، العدد 58 ، بغداد ، 2005 .
174. الربيعي ، مناجد عبود : جماليات توظيف الحركة في المشهد الفلمي ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 34 ، السنة السادسة ، بغداد ، 2001 .
175. سلون ، رامان : النظريات الموجهة نحو القارئ ، ت : محمد نور النعيمي : مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد 106 ، دمشق ، 2001 .
176. عبد الفتاح ، محمد هناء : مسرح البانتومايم – الصمت يتكلم والكلمات تختفي ، مجلة الكويت ، العدد 90 ، السنة التاسعة ، فبراير ، الكويت ، 1990 .
177. غريب ، منى : الإيحاء والإيماءة ، مجلة عرب ، العدد 124 ، الكويت ، 2001 .
178. الفرطوسي ، محمد حسين : البانتومايم ... يسمع الجمهور بلاغة صمته ، جريدة الصباح ، بغداد ، العدد 638 ، 22 / 8 / 2005 .
179. الماشطة ، مجيد : التداولية بوصفها منهجاً لتحليل النص الأدبي ، جريدة الأديب ، دار الأديب للصحافة ، العدد 58 ، بغداد ، 2005 .
180. ماكلين ، أيان : التأويل والقراءة ، ت : خالدة حامد مجلة أفق ، بحث منشور على شبكة الانترنت ، 2004 .
181. بدر ، محمود إسماعيل : التمثيل الصامت البانتومايم نوع من الأدب الدرامي ، رابطة بابل للكتاب والفنانين العراقيين في هولندا .

المصادر الأجنبية

182. Thouy, Evreila, Abstract Expressionism, Great Britain, Ex and Wyman Ltd., London, 1975.

الملاحق

ملحق (1)

مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	اللوحة	محسن الشيخ	بابل / نقابة الفنانين	1996
2	ماريونيت ماكبت	أنس عبد الصمد	بغداد / منتدى المسرح	1998
3	محاولة لاغتيال الصمت	بشار عليوي	بابل / نقابة الفنانين	2000
4	الذي ظل صامداً	بشار عليوي	بغداد / مهرجان الشباب	2000
5	دعني ارتقي	بشار عليوي	بغداد / منتدى المسرح	2001
6	صمت كالبكاء	أنس عبد الصمد	بغداد	2003
7	لاصقي إعلانات	أحمد محمد	بابل / كلية الفنون الجميلة	2005
8	عطيلو	أنس عبد الصمد	بغداد	2005
9	انه يسكن ذاكرتي	بشار عليوي	السليمانية / معهد الفنون الجميلة	2006
10	الجدار	منعم سعيد	الديوانية	2006
11	الصوت الأصفر	ذو الفقار خضر	بابل / كلية الفنون الجميلة	2006
12	و. ه. م.	ذو الفقار خضر	بابل / كلية الفنون الجميلة	2006
13	عوالم الذاكرة	بشار عليوي	بابل / نقابة الفنانين	2006
14	حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	أربيل أسبوع المدى الثقافي الخامس	2006
15	ما بعد الحرف وما بعد النقطة	ذو الفقار خضر	بابل / نقابة الفنانين	2007
16	الطريق	منعم سعيد	الديوانية / معهد الفنون الجميلة	2008

ملحق (2)

مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	اللوحة	محسن الشيخ	بابل / نقابة الفنانين	1996
2	لاصقي إعلانات	أحمد محمد	بابل / كلية الفنون الجميلة	2005
3	و. ه. م.	ذو الفقار خضر	بابل / كلية الفنون الجميلة	2006
4	حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	أربيل أسبوع المدى الثقافي الخامس	2006
5	الطريق	منعم سعيد	الديوانية / معهد الفنون الجميلة	2008

ملحق (3)

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدراسات العليا / الدكتوراه

م / استبيان

الأستاذ الدكتور المحترم

تحية طيبة ...

يروم الباحث إجراء دراسة بعنوان (الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في التمثيل الصامت) ، تهدف إلى تعرّف :
1. بنية الإيماءة مفاهيمياً .
2. الدلالات المعرفية والجمالية لبنية الإيماءة في التمثيل الصامت .
3. الاشتغالات الدلالية لبنية الإيماءة في التمثيل الصامت .

ونظراً لما يتوسمه الباحث فيكم من خبرة ودراية في هذا المجال ، فقد لجأ إلى استشارتكم في أداة بحثه والتي يروم بناءها والحصول على موضوعيتها وصدقها وثباتها من خلال ملاحظاتكم وآرائكم السديدة ، شاكراً تعاونكم وتواضعكم العلمي في مساعدة الباحث . مع فائق الاعتزاز والتقدير .

الباحث

أحمد محمد عبد الأمير

أداة البحث بصيغتها الأولية

ت	الدلالات	آلية الظهور	تظهر	لا تظهر	الملاحظات
أولاً	دلالات معرفية	1. تعبر عن غريزة ما أو لذة ما . 2. أداة توازن . 3. أداة تواصل . 4. تعبر عن الملامح الداخلية للشخصية . 5. ترتبط بمستخدمها . 6. تحتكم إلى الأعراف والثقافات . 7. تخضع للسياق المتداول . 8. تنفّس عن الكبت .			

		9. تعبر عن اللاشعور (الشخصي ، الجمعي) . 10. تُثري قوى الإدراك وتتمتع بقابلية التحول للتداول اجتماعياً وتعزيز مقولة (النحن) . 11. تزيد من لُحمة الذات بالواقع ، عبر تعديلها لصورته أو لصورة الذات . 12. تسمح بتدخل قوى الحس والعقل والوجدان والحدس في قراءتها والاستجابة لها .		
--	--	---	--	--

ت	الدلالات	آلية الظهور	تظهر	لا تظهر	الملاحظات
ثانياً	دلالات جمالية أ. (مفاهيمية)	1. لها تشكل أدائي هادف . 2. تتبع نظام تراتبي صارم وتراكمي هادف وتخضع لمقاييس لا يشوبها الحسي في التشكل . 3. تجمع بين الحسي الهادف والعقلي المتعالي . 4. تحاكي الواقع محاكاة منقحة . 5. منزهة عن الغرض المادي وذات تشكل أدائي خالص . 6. تحوّل الانفعال إلى صورة جمالية تدرك حدسياً . 7. تعبر عن قهر الإرادة . 8. تنقل الواقع بشكل غير واقعي . 9. تعكس ثقافة المجتمع جمالياً . 10. إحدى سبل الحرية . 11. منسجمة ومتناغمة .			

ت	الدلالات	آلية ظهورها	تظهر	لا تظهر	الملاحظات
	دلالات جمالية ب.(بنائية)	1. علائقية تشكلية	استبدالية		
			اشتقاقية		
			تتابعية		
			تراكبية		
			مقامية		
			إضافية		
			إدماجية		
		2. موظفة نفعياً (توظيف الشكل والمضمون)	للتأكيد		
			للتوضيح		
			للتكثيف		
			للاختزال		
			للترميز		
			للإحالة		
		3. محرفة نسبياً	تحريف شكل		
			تحريف مكان		
			تحريف زمان		
		4. مكررة	تكرار الشكل (مرن)		
			تكرار الشكل (جامد)		
			تكرار المضمون (مرن)		
			تكرار المضمون (جامد)		
		5. توحيد الشكل والمضمون	علاقة الأجزاء ببعضها		
			علاقة الجزء بالكل		
		6. الإيقاع	متزايد		

	الأدائي	متناقص		
		حر		
		رتيب		
		منوع		
	7. السيادة	هيمنة الشكل		
		هيمنة المضمون		

تعريف مجالات الأداة

نظراً لنتناول الباحث في إطاره النظري ماهية الإيماءة مفاهيمياً ، جمالياً ، ترتيباً ، واستخلص فيما بعد الدلالات منها ، فستلقتي بتعريف الدلالات البنائية على اعتبار أنها تم توضيحها في الإطار النظري بمزيد من الإسهاب ، وكلاً حسب مجاله أو بعده

1. دلالات جمالية (بنائية) / محرفة : عُكّل ابتعاد عن التجسيد الموضوعي (المحاكاتي) لبنية الإيماءة كما ترد في سياقها الواقعي وبعديها الزماني والمكاني تحريفاً ، وكالاتي :

أ. تحريف الشكل :

أولاً : تحريف كلي : عد كل تلاعب ببنية الشكل الجسدي للإيماءة سواءً بأوضاعها الدالة أم في طبيعة تكوينها وعلى نحو يصعب معه تمييزها تميزاً واضحاً تحريفاً كلياً لشكلها ، كما في التعبير الإيمائي لسقوط المطر والذي يؤدي بامتداد اليد على خط أفقي ابتداءً من مفصل المرفق حتى نهاية الكف وبحركة نصف دائرية تدور حول الجذع لتكون نصف دائرة .

ب. تحريف المكان :

أولاً : تحريف كلي : عد كل ابتعاد كلي عن تجسيد أمكنة بث الإيماءة أو تأديتها تحريفاً للمكان ، كما هو الحال عند خلق بيئة مكانية متخيلة تماماً دون وجود أي شيء مادي ، كأداء مشهد يصور تعذيب الجسد في معتقل ، لينتقل أو ليتحول المكان إلى مكان آخر ، كالرقص في قاعة أو الطبخ في مطعم .

ج. تحريف الزمان :

أولاً : تحريف كلي : عد كل ابتعاد كلي عن التجسيد الموضوعي لأزمة بث أو انتشاء الإيماءة تحريفاً له ، كتقديم مراحل عمرية متدرجة في مشهد واحد ، من الطفولة إلى الشباب وكأنه قد قطع فاصل زمني طويل خلال بضع دقائق .

2. دلالات جمالية (بنائية) / مكررة : عد كل إعادة في رسم شكل الإيماءة أو مضمونها تكراراً ، وكالاتي :

أ. تكرار الشكل :

أولاً : تكرار مرن : عد كل ترديد في رسم شكل الإيماءة أو مضمونها بشكل متنوع تكراراً مرناً ، كما في قيام صف من الممثلين بترديد الإيماءة الواحد تلو الآخر بآليات متنوعة ليؤكدوا من خلالها قابلية الإيماءة للتحويل الشكلي واتساع نطاق المضمون ليتم التعبير عنه بأكثر من إيماءة واحدة .

ثانياً : تكرار جامد : عُكّل إعادة رسم شكل الإيماءة أو مضمونها بشكل غير متنوع تكراراً جامداً ، كإيماءات صيغ الجدار على وتيرة واحدة مثلاً .

ثالثاً : تكرار جامد : عُد كل إعادة رسم شكل الإيماءة أو مضمونها على نحو غير منوع فيه تكراراً جامداً ، كما في أداء مجموعة ممثلين للإيماءات نفسها لكن بتواقيت مختلفة قد يتقدم ممثل ما في الأداء فيما يسكن الآخر وهكذا .

3. **دلالات جمالية (بنائية) / غرضية :** عد كل توظيف لاستخدام شكل الإيماءة لأداء غاية ما ، خاصة نفعية أو غرضية لها ، كإيماءات الموافقة أو الرفض أو الإنكار ، وما إلى ذلك .

4. **دلالات جمالية (بنائية) / الوحدة :** عد كل استخدام لثنائية الشكل والمضمون على نحو يتضح من خلاله تماسك علاقتهما الداخلية (الأجزاء ببعضها والجزء بالكل) خاصة توحدتهما ، كعلاقة الإيماءة بالإيماءات السابقة واللاحقة لها في العرض ، وعلاقتها بجملتها مع كلية العرض ذاته .

5. **دلالات جمالية (بنائية) / إيقاع :** عد كل استخدام حركي للإيماءة على نحو ما ، كأن يكون متزايداً ، متناقصاً ، جزء ، ترتيباً ، استخداماً إيقاعياً لها ، كالبدء في إيماءات تخاطبية بطيئة تتزايد سرعتها مع انفعال الممثل وشدة احتدام الكلام ، وهكذا بالنسبة لباقي الأنواع الإيقاعية .

6. **دلالات جمالية (بنائية) / سيادة :** عد كل استخدام لشكل أو لمضمون الإيماءة وعلى نحو يهيمن فيه أحدهما على الآخر هيمنة جزئية أو كلية ، خاصة للسيادة ، إذ قد يهيمن ظهور شكل الإيماءة على طول العرض ، ليؤكد مضموناً واحداً ، أو قد تعاد فكرة المضمون على طوال العرض باستخدام إيماءات عتّة متباينة الأداء .

7. **دلالات جمالية (بنائية) / علانقية :** عد كل استخدام للإيماءة على نحو تشكلي ، تبرز من خلاله وحداتها الاستدلالية والاشتقاقية والتتابعية ... الخ ، متعلقة مع بعضها البعض ، خاصة علانقية لها ، كالإيماء بوجود مسدس في اليد ، فالمتوقع هنا هو أن تكون الإيماء التالية ستصور استخدام هذا المسدس ، وهي علائق تتابعية ، أو الإيماء بوجود أو لقاء شخص عزيز فجأة ، فالمتوقع هنا هو أن تكون الإيماء التالية هي احتضانه والترحاب به ، وهي علائق إدماجية توحى بالشيء والإحساس به في آن واحد ، وهكذا بالنسبة لبقية العلائق .

ملحق (4) أداة البحث بصيغتها النهائية

ت	الدلالات	آلية الظهور	تظهر	لا تظهر	الملاحظات
أولاً	دلالات معرفية	1. تعبر عن غريزة ما أو لذة ما . 2. أداة للتوازن . 3. أداة للتواصل . 4. تعبر عن الملامح الداخلية للشخصية . 5. ترتبط بمستخدمها . 6. تحتكم إلى الأعراف والثقافات . 7. تخضع للسياق المتداول . 8. تنفس عن الكبت . 9. تعبر عن اللاشعور (الشخصي أو الجمعي) . 10. تتمتع بقابلية التحول والتداول . 11. تزيد من أحمة الذات بالواقع ، عبر تعديلها لصورته أو لصورة الذات . 12. تسمح بتدخل قوى الحس والعقل والوجدان والحدس في قراءتها والاستجابة لها .			

ت	الدلالات	آلية الظهور	تظهر	لا تظهر	الملاحظات
ثانياً	دلالات جمالية أ. (مفاهيمية)	1. لها تشكّل أدائي هادف . 2. تتبع نظام (تراتبي / تراكمي) . 3. تخضع لمقاييس تتجاوز حسية التشكّل . 4. تجمع بين الحسي الهادف والعقلي المتعالي . 5. تحاكي الواقع محاكاة منقحة . 6. منزهة عن أي غرض مادي . 7. ذات تشكّل أدائي خالص . 8. تحوّل الانفعال إلى صورة جمالية تُدرك حدسياً . 9. تعو عن قهر الإرادة . 10. تنقل الواقع بشكل غير واقعي . 11. تعكس ثقافة المجتمع جمالياً . 12. إحدى سبل ممارسة الحرية . 13. منسجمة ومتناغمة .			

ت	الدلالات	آلية ظهورها	تظهر	لا تظهر	الملاحظات
	دلالات جمالية ب. (بنائية)	1. علانقية تشكلية	استبدالية		
			اشتقاقية		
			تتابعية		
			تراكمية		
			مقامية		

			إضافية	2. موظفة نفعياً (توظيف الشكل والمضمون)		
			إدماجية			
			للتأكيد			
			للتوضيح			
			للتكثيف			
			للاختزال			
			للترميز			
			للإحالة			
			تحريف شكل	3. محرفة نسبياً		
			تحريف مكان			
			تحريف زمان			
			تكرار الشكل (مرن)	4. مكررة		
			تكرار الشكل (جامد)			
			تكرار المضمون (مرن)			
			تكرار المضمون (جامد)			
			علاقة الأجزاء ببعضها	5. توحيد الشكل والمضمون		
			علاقة الجزء بالكل			
			متزايد	6. الإيقاع الأدائي		
			متناقص			
			حر			
			رتيب			
			منوع			
			هيمنة الشكل	7. السيادة		
			هيمنة المضمون			