الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة – د. مولاي الطاهر-

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: الفنون

تخصص نقد العرض المسرحي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

موسومة بـ

التشفير الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي

"مسرحية الشقف " لـ" سريين قنون "و"مجدي أبو مطر" أنموذجا

إعداد الطالبة:

زين فايزة

إشراف :

د.م .سعيـــدي

السنة الجامعية 2019–2020

إهـداء

إلى من يعجز اللسان عن ذكر مآثره، إلى سندي وعوني وقدوتي ومصدر فخري إلى من جعل نفسه شمعة تحترق من أجل أن ينير دربي إلى جدي الحاج بن عمر رحمه الله عليه وأسكنه جناته.

إلى رمز الحنان والقلب الدافئ إلى من سهرت الليالي حتى ترتسم الفرحة في خيالي إلى التي ربتني بحب منذ صغري وينابيع العطاء أمي رحمة الله عليها.

إلى نبضات القلب وكوكب رحلة الدرب إلى التي أحاطتني بسياج حبها والتي دعت لي بقلبها قبل لسانها أروع جدة جدتي فاطنة.

إلى من زرعوا الأمل في قلبي فكانوا ربيعا دائما، أمي حبيبتي وأبي البشوش وزوجة أبي الرائعة حفظهم الله لي وجعلهم النور الذي اهتدي به ما حييت إلى النجوم والكواكب،

إلى الورود البهية الذين قاسموني حنان الوالدين أخوتي : (الحاج ،محمد ،إبراهيم) وأخواتي: (طاطة، هجيرة وزوجها، صابرين، خضرة، فاطمة) إلى زهور البراءة والصفاء: أخي حبيبي حمزة، فاطنة، معاذ، ألاء، عبد الرحمن، بشرى، ياسين، هديل، هاجر.

إلى لؤلؤتي عمتي (بدرة) وزوجها وأبنائها وبناتها (فاطمة، حياة، إيمان) إلى من علماني أن الإرادة طاقة المستحيل، عمي (بن ويس الحاج) وزوجته وأبنائه وبناته (عقيلة، مختارية، أمينة،) وكنتهم فتيحة وعمي (بوديسة عبد الكريم وزوجته وأبنائه : محمد، وسام، شهرة).

إلى روح من صدمتنا خبر وفاته (عمي المختار) رحمه الله وغفر الله له وإلى زوجته وأبناءه وبناته (أمينة، خيرة) هم عالم الجمال والأمنيات.

إلى مرافئ السعادة عمتي زينب ومبروكة وزوجها.

إلى خالاتي وأخوالي وكل عائلة عواد.

إلى ظلالي التي لا تفارقني صديقاتي: إكرام، سمية، خديجة، آسيا، أمينة، خلود، آمال، بشرى، سهام، أميرة، هدى.

إلى البعيدة عنا والقريبة من القلب: حفظها الله ورعاها أينما كانت إلى نور العيون ورمش الجفون [إكرام.].

فايزة

كلمة شكر

أشكر الله عز وجل الذي أعاني على إتمام هذا العمل العلمي المتواضع والذي منحني القوة في مواجهة كل العراقيل والصعوبات في ظل جائحة كورونا التي واجهتني خلال فترة البحث.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى استاذتي المشرفة سعيدي منى التي أفادتني بنصائحها وتوجيهاتها في إتمام البحث وجزاها الله خيرا وشرفني التخرج على يدها.

ولأن الاعتراف بالجميل وحسن الصنيع من أسس النجاح يشرفني أن أتقدم بالشكر الخاص إلى رئيس القسم برجي فاتح.

كما أتوجه بباقات الشكر لأعضاء لجنة المناقشة وكل من ساندني في إتمام هذا العمل.

لكل استاذتي طوال مشواري الدراسي الجامعي بجامعة سعيدة إلى الجميع أرفع هذا الجهد محبة واعترافا بالجميل.

مقدمة

يعد أداء الممثل من أهم العناصر الرئيسية في العرض المسرحي، وهو الأساس في تطوير لغة العرض باعتباره وسيلة إتصال مشهدية إلى جانب العناصر الأخرى ، ولتحليل تلك اللغة المشفّرة ورموزها ودلالاتها يجب علينا أن نسافر مع أحداث العرض ونغوص في مجرياتها للوصول إلى فكّها وتثبيتها في ذهن المتلقي بصورة معينة.

ونظرا للمكانة التي حظي بها فن أداء الممثل، نجد العديد من الباحثين والناقدين في مجال المسرح قد عكفوا بالإشتغال على هذا الفن الذي يحمل حركات جسدية وخلجات نفسية تعكس أداء الممثل، وذلك لإبراز المتعة الجمالية للعرض المسرحي، إلا أنهم لم يركزو على الشفرات ودلالاتها الموظفة من قبل المخرجين المسرحيين من خلال ذلك الأداء.

هذا ما حفزني إلى هذه الدراسة، منه ماهو ذاتي، ومنه ما هو موضوعي، فالدافع الذاتي يكمن في عدم دراسة هذا الموضوع في الجامعت الأكاديمية إلا بعض المقالات عبر مواقع الأنترنيت، فوددت أن تكون هذه الدراسة معمقة حول التشفير الدلالي لأداء الممثل.

أما الدوافع الموضوعية فكانت عبارة عن:

- ✓ قلة الدراسات المسرحية للتشفير في مجال المسرح، خاصة في الجامعات الجزائرية، بحيث تقتصر معظمها في البحث عن المواضيع السيميائية بشكل عام.
- ✓ الحاجة الملحة إلى التقصي أكثر حو تقينية أداء الممثل ، حيث يجب التنقيب عن فحواه شكلا ومضمونا.

كل هذا دفعني إلى إختيار موضوع البحث الذي وسمت عنوانه بـ "التشفير الدلالي لأداء الممثل في العرض المسرحي" واخترت العرض المسرحي "الشقف" أنموذجا لحمله الكم الهائل من الدلالات والرموز، ومنه يمكننا طرح الاشكال التالي: كيف يمكن تفسير شفرات أداء الممثل ليستطيع المتلقي بعدها من فك دلالتها؟

ومن هذه الإشكالية تبادرت في اذهاننا مجموعة من الأسئلة تتمثل كالتالي:

- ما مفهوم الشفرة وكيف صنّفها الباحثون؟
- كيف يشتغل المخرجون في عمل أداء الممثل ؟
- كيف بنى المخرجيْن عرضهما المسرحي وما هي الدلالات التشفيرية التي حظي بها العمل؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات جاءت الخطة المعتمدة على هندسة مبنية على التصميم التالي مقدمة وفصلين وخاتمة.

خصصت الفصل الأول الموسوم بـ" التشفير الدلالي وعلاقته بالممثل المسرحي"، وقد ضم ثلاثة مباحث:

فقد حمل المبحث الأول "التشفير، المفهوم والتصنيف" للحديث عن مفهوم الشيفرة وتصنيفها من طرف الألسنيين على حسب نظرتهم ورؤاهم.

أما المبحث الثاني فجاء بعنوان " توظيف التشفير الدلالي في فن التمثيل" وتطرقت فيه

والمبحث الثالث " أداء الممثل في الإنجاز المسرحي" فطرح التقنيات التي إعتمد عليها بعض المخرجين في أداء الممثل.

وتناولت في الفصل الثاني تجليات التشفير الدلالي لأداء الممثل في مسرحية الشقف، حيث عرجت فيه للحديث عن الجو العام للعرض المسرحي ثم الممثل وعلاقته بعناصر العرض من ديكور واضاءة... إلخ، وبعدها تحدثت عن الأداء التمثيلي ودلالته التشفيرية في العرض المسرحي.

وأنهيت هذا البحث بخاتمة كانت عبارة عن نتائج توصل إليها البحث.

ومن أجل التعمق في حيثيات هذا البحث، ارتأيت اختيار المنهج الوصفي التحليلي إضافة إلى السميائي الذي كان مناسبا لطبيعة الموضوع.

وتستلزم منا الأمانة العلمية أن نذكر بعض المصادر والمراجع الهامة التي إستعان بها البحث أهمها: كتاب " الحركة على المسرح" لـ "عبد الكريم عبود" وكتاب" السيمياء والتأويل" لـ "روبرت شولز" وغيرهما من المصادر والمراجع ورسائل الماجستير.

ومن أهم الصعوبات التي يواجهها الباحث صعوبة اقتناء المادة العلمية لتفرقها وتناثرها في ثنايا الكتب والمجلات والمقالات، إذ تم تحميل أغلب المصادر الخاصة بهذا البحث من المكتبات الالكترونية وبعض مواقع الانترنيت.

وعلى الرغم من هذا توكلت على الله في السير قدما بهذه الرسالة المتواضعة، وفي الأخير ما نتمناه أن يساهم هذا البحث المتواضع في اثراء الجانب المعرفي، ونرجو ألا يكون نقطة نهاية بل نقطة بداية لأي باحث يريد السعي لتطوير مثل هذه الدراسات المتواضعة القيمة.

وأرجوأنني قد وفقت ولو بالشيء القليل في هذه المساهمة العلمية المتواضعة ، شاكرة الأساتذة الكرام الذين تحملوا عناء قراءتها والتنقل لمناقشتها.

"**والله ولـي التوفيق**"

الفصل الأول

التشفير الدلالي وعلاقته بالممثل المسرحي

المبحث الأول: التشفير المفهوم والتصنيف

المبحث الثاني: توظيف التشفير الدلالي في فن التمثيل.

المبحث الثالث: أداء الممثل في الإنجاز المسرحي

المبحث الأول: التشفير، المفهوم والتصنيف

أ- المفهوم:

يعرف "جبران مسعود"* مصطلح التشفير في معجم الرائد على أنه عبارة عن: « شفر الرسالة كتبها برموز يمكن تفكيكها وفهمها اسم مشفر أي موقع يخفي هوية أو وجود شخص أو شيء... والشفرة هي رموز يستعملها فريق من الناس للتفاهم بشكل سري فيما بينهم"[1]، وعليه فمفهوم التشفير هو قراءة الأشياء برموز إيحائية علاماتية تفسّر ما وراء السطور وبشكل غير مباشر يفهمها المتلقي.

والتشفير عبارة عن نظام من " الأنظمة التي يستعمل فيها عدد من الإشارات أو العلامات أو الرموز المتعارف عليها من قبل البشرية معينة يتم نقلها من المرسل **(المصدر)** إلى المرسل إليها **(المستقبل)** الذي يقوم باستلام هذه الشفرات وفهم المعنى المراد إيصاله وحسب مرجعياته وخبراته السابقة"[2] التي يكتسبها الفرد برؤى متعددة حسب البيئة المتعرف عليها والتي ينتمي إليها، فعلى سبيل المثال لا

* جبران مسعود: من مواليد بيروت عام 1930. حائزٌ شهادة بكالوريوس علوم (B.A.) بتفوّق في الأدب العربيّ والتَّاريخ (1950)، وشهادة أستاذ في العلوم (M.A.) في الأدب العربيّ (1953)، من الجامعة الأميركية ببيروت. شغل عدّة مناصب خلال مسيرته المهنيَّة، أبرزها: أستاذ الأدب العربيّ والفلسفة الإسلامية والتاريخ والجغرافيا في الانترناشيونال كولدج في بيروت، أمّا مؤلَّفاته منها «الرَّماد الأحمر»، و«جدَّتي»، و«أنين الغضب»...

[1] – جبران مسعود، معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، لبنان ، ط1989،1 ، ص 381.

[2] – ينظر: إفيندران ، البنيوية و التفكيك ، ترجمة ، خالد حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002، ص 70.

الحصر، ارتداء اللون الأبيض عند الهنود يعني الحزن، أما عند المسلمين فيعني الطهارة والسلام.

ومن المنظرين الألسنيين الذين أولوا أهمية كبيرة للّغة، المنظر"**دي سوسير**" " Ferdinand **de Saussure** "** الذي ميز بين ما هو نظام لغوي مجرد وبين ما أسماه اللغة وبين ما يتفهموه به مستعملوا تلك اللغة محدثين حدثا كلاميا عبر مواقف حياتهم الاجتماعية أسماه الكلام، وفي نظر هذا المفكر الألسني أنّ أهم المبادئ الألسنية التي تتميز بها الشفرة بأنها مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي عدت بمثابة خزين معرفي من الانطباعات الموجودة في ذهن كل فرد من أفراد المجتمع وباختلافها من شخص إلى آخر كونها نشاط فردي، وذلك من خلال اسهامه في وقائع النص"[1]، وهنا لابد من بيان أنّ اللفظ المستعمل والمعبّر عن حياة الفرد، ما هو إلا مجموعة من شفرات تاويلية وعلامات لغوية ثنائية بين الدال ومدلولها يفهمها المتلقي بطريقة مباشرة أو غيرها من خلال ما يعرض عليه.

ب- تصنيف الشفرة عند الألسنيين:

** فريديناند **دي سوسير** (من 26 نوفمبر 1857 إلى 22 فبراير 1913) عالم لغويات سويسري يعتبر الأب و المؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات

[1]- ايمان حمادي عبد الأمير ، الشفرة الايحائية و دلالة المعنى ، مجلة كلية التربية الأساسية ، المجلد 19، العدد الثمانون، كلية الفنون الجميلة ، ص 158.

وصنفت الشفرة عند بعض الألسنيين ومن بينهم "**رولان بارت**" الذي صنفها إلى خمس أنواع نذكر منها: **شفرة الدلالات – الشفرة التأويلية– الشفرة الايحائية– الشفرة الرمزية– الشفرة الاحالية**[1]، ولتوضيح ذلك نشير إلى ان هذه المعطيات توحي إلى دلالات متعددة نذكر أهمها دلالات التضمين التي تعكس الأحداث بتوالي متعاقبة وهي التي تصنع الحبكة، ودلالة أخرى وهي تأويل النصوص ومحاولة الإجابة عن التساؤلات التي يثيرها النص والوصول إلى تفسير ما وراء المعنى، أما الشفرة الايحائية فهي تنتمي إلى موضوعات الأدب الخيالي، كما تعتمد على ذهن القارئ في تحديد تنامي الحدث، والشفرة الرمزية " تحدد ثيمة الموضوع المدروس وتقترح أفكار جديدة، ويعدّها "**بارت**" أكثر أركان التشفير النصي البنيوي، وتعتمد على الفكرة أما المعنى فينتج من التضاد أو التمايز الثنائي لتجعل الخطاب غير خاضع لنمط معين من القراءة أو التأويل"[2]، كما أنّ الشفرة الاحالية عبارة عن ظبط معاني النص ثم الكشف عنه والتعرف عليه.

ومن زاوية أخرى، فقد صنف " **بيار غيرو**" الشفرات إلى ثلاثة أنواع وتنقسم إلى: **الشفرات المنطقية** والتي تتضمن الانابات الكلامية– بدائل الكلام– مساعدات الكلام وهي شفرات معرفية علمية وتقليدية وظيفتها إعطاء معنى للتجربة

[1] روبرت تشولز، السيمياء و التأويل ، ترجمة سعيد الغدامي دار المؤسسة العربية ، ط1، بيروت 1994،ص 168 وما يليها.

[2] – م ن، ص 169.

الموضوعية وعلاقتها بالعالم الانساني، وتتوزع حسب متطلبات الخطاب[1] الذي يحويه النص سواء أكان مقروء أو ملفوظا وغالبا ما يجعل موازيا مع إشارات إيحائية على شكل نبرات، حركات تحاكي الآخر مثلا، هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى نلفي **الشفرات الجمالية** التي تعكس "علاقة الانسان بالطبيعة والإشارة إليها يكون تصويريا (أيقونيا)، وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في مجال الفنون أنماط تقوم بتصوير الواقع بحذافره، وقد لا تصوره وتعبّر عنه بشفرات ورموز، فالدوال الجمالية عبارة عن أشياء محسوسة (تصويرية)، حيث إن الفن ذاتي يؤثر في المرسل (يلامسه انطباعيا) ويؤثر نتاجه علينا جسديا ونفسيا(الانفعال الذي نعانيه اتجاه الطبيعة)" [2]، والفنون بشتى أنواعها تعكس الواقع بكل حيثياته بإستعمال شفرات رمزية تدل على مضامين متباينة ومختلفة نحو: الشعائر والأساطير وغيرها.

وفي المقابل أيضا هناك **الشفرات الاجتماعية**، وتعتمد "على الكثير من الإشارات أو العلامات بين الأفراد، ومن هذه العلامات واللافتات التي تختص بالتعبير عن التنظيم الاجتماعي (العلاقة بين الأفراد) مثلا: الأسلحة، اللباس،

[1] ينظر: بيار غيرو، علم الإشارة السميولوجيا ، ترجمة مندر عياشي، تقديم مازى الوعر، دار الطلاس للترجمة ،دمشق، 1992، ص83.

[2] بنظر: م ن ، ص85.

الأسماء، الكنايات، علامات الصناعية للدلالة على منتوج معين"[1]، وهناك كثيرة ومختلفة من الإشارات تتمثل في: نبرات الصوت، والايماءات والحركات والرقصات، كلها تعد إشارة تؤدي إلى بروز شفرة لها دلالات متباينة.

ومن جهة أخرى، لقد صنف "**امبيرتو ايكو**" الشفرات إلى ثلاثة أنواع من الشفرة: **الشفرة التكتيكية– الشفرة الدلالية –الشفرات التركيبية**[2]. إنّ هذه التصنيفات عبارة عن وظائف متباينة لمستويات تعبيرية متعددة غالبا ما تكون تفسيرا لخطاب معين أو أشكال رمزية مبهمة، وعلى المتلقي تفكيك تشفيرها.

[1] بيار غيرو، علم الإشارة السميولوجيا ، م س، ص86.

[2] ينظر: ايمان حمادي عبد الأمير، الشفرة الايحائية ودلالة المعنى، م س، ص 162.

المبحث الثاني: توظيف التشفير الدلالي في فن التمثيل

لكل فعل يصدر من أفعال الممثلين على خشبة المسرح له دلالة معبرة عن الحالات التي يمرون بها من بداية العرض حتى نهايته، فاالممثل يستعمل " ملامح الجسم للتعبير عن شتى أهواء النفس لإخراج ما هو مكبوت في الروح وإظهاره إلى الخارج، وعلى حسب "هيدجر" أن اللغة قاصرة لتبيين المعاني والدلالات إذ يمكن التعبير بالإيماءة والحركة والإشارة التي تكون عاملا مساعدة للدلالة على الأشياء"[1]، وعلى مخرج العرض التنقيب عن أدوات يمكن بواسطتها إيصال فكرة توازي اللغة المنطوقة لتكون علامات دالة يقوم بتفكيكها المتلقي عبر تفاعل النص الملفوظ وغير الملفوظ داخل العرض المسرحي، ولكي تتم عملية التواصل بين الممثل والمتلقي يجب أن تتوفر الشروط وهي على هذا الشكل:

" 1- أن يأخذ المرسل (الممثل) بعين الاعتبار جميع التحولات العلمية والثقافية لمجتمعه.

2- أن يكون المرسل (الممثل) على وعي بمضمون الرسالة المراد تبليغها ومدى تعبيرها عن الواقع.

[1] ليفي شتراوس، السمع، البصر ، القراءة ، ترجمة احمد خليل ، دار الطليعة الأدبية ، بيروت ، 1994،ص28.

3- العمل على ربط خبرة المرسل (الممثل) وأثرها في الوسط الخارجي بالخبرة المستقل للرسالة.

4- التأكد من التجانس بين المرسل (الممثل) والمستقبل (الجمهور) لحمل الخبرات المراد نقلها من مرسل إلى مرسل إليه [1]، وبناء على هذه الشروط، يجب على الممثل أن يكون مثقفا من جميع النواحي ليعرف معايشة الدور ليستطيع إيصال محتوى الرسالة الذي يريد أن تصل إلى المتلقي وتفكيك شفرتها " إذ كانت هناك رموز، وكان هناك متلقى لهذه الرموز، وكان هناك مضمون الرسالة ... فقد كان البدائي عندما يصارع أسدا أثناء صيده لغزالة، يحكي لأهله تفاصيل الصراع بشكل تمثيلي فيؤدي دوره كما هو، في حين يؤدي أحد أبنائه دور الغزالة وأحد من رجال القبيلة دور الأسد وتتجسد هذه التمثيلية بطريقة مشفرة سهلة الفك"[2]، وقد فهم المتلقي معناها الحقيقي، لكن كل فرد حسب المخزون المعرفي الخاص به، وبرؤى مختلفة ومتباينة من خلال تقديم عدد " غير ضئيل من العلامات المركبة، ويأتي في مقدمة هذه العلامات الممثل باعتباره أداة مشروطة لتحقيق وظيفة الإبلاغ القائمة على أساس توفر المرسل والمرسل إليه ورسالة يفترض أن يحل المتفرج شفراتها، على أن علاقة الممثل بالمتفرج تقوم على أساس الإثارة وسواء أمسرح الممثل ذاته

[1] ينظر، عبد الحليم عيسى، المرجعية اللغوية في النظرية التداولية، مجلة دراسات أدبية، ع2، الجزائر، وهران، 2008، ص53.

[2] سعاد درير ، العلامة في المسرح ، الموقعية الوظيفية ، مجلة البيان، العدد 232 ، الكويت، مارس، 1998،ص53.

أم مسرح ما يحيط به من عناصر، فإنه يضطلع بوظيفة المثير الذي يسخر ذاته وأدواته لمخاطبة المتفرج برسالة المشفرة"[1]، ويكون فيها مهيأ لحل التشفير الحواري العلاماتي بإعتباره الركيزة الأساسية في العرض المسرحي، والذي يقوم على الإدراك والوفاق حينا وعلى التصادم والصراع حينا آخر.

وبهذا يتحقق الانسجام والتناغم بين الممثل والمتلقي المركب من مجموعة الشفرات ودلالاتها التي لها رؤى مختلفة من خلال القراءة، " وكي يستطيع المتلقي ادراكها وطبيعتها ومعرفة معناها، وبما أن أي معنى يستند إلى الشفرة التي تدخل فيها الشفرات تقدم إطارا يضفي على العلامات معنى، ولا يمكن اعتبار أي شيء بمنزلة علامة إلا إذا كان يعمل ضمن شفرة، وتنظم الشفرات العلامات في منظومات ذات معنى وتحدث تلازما بين دلات ومدلولات، وذلك بواسطة الأشكال البنائية التركيبية "[2]، وفي هذا الصدد يرى "**تاديوز كاوزان**" "كل شيء على خشبة المسرح علامة وكل علامة لها قابلية التحول ضمن مفاهيم معينة، حتى لو كانت هذه العلامات مجرد أفعال لا ارادية في الحياة ، فان خشبة المسرح تحولها الى أفعال وعلامات ارادية، فالشفرات هي العنصر ذو السيادة في السياق الدرامي والمسرحي، فكل مدلول أو إشارة أو ايماءة يعبر عن شكل لغوي يبحث عن

[1] سعاد درير ، العلامة في المسرح ، م س ، ص55.

[2] م ن، ص ن,

الحقيقية وراء التعريف"[1]، فالفعل المشّفر المؤدى والمتكون من الدال والمدلول ما هو إلاّ محاكاة لصورة واقعية باستعمال لغة الجسد والايماءات والتعبيرات الإنفعالية للممثل مما يشكل سلوكا متكاملا مع الشخصيات، " وهنا لا يمكن تجاوز وظيفة الأداء التمثيلي كونه يشكل حصيلة كل عمليات التشفير، وهذا التشفير يقوم على أساس الأداء الجسدي للممثل الذي يقوم بوظيفته الهامة في ربط الشفرات بالعرض المسرحي، ومن هنا يرتبط العرض المسرحي بالممثل، فيمكن للممثل أن يحقق الكثير من الوظائف فإذا كان هناك أداء حركي فوق منصة، فإن هذه الحركات لا تخلو من المعنى والهدف، إنها تمثل وتحكي وتسرد، فهي على علاقة مباشرة بالوهم"[2]، فالممثل يقوم بعرض واقعه المعيشي بواسطة العمليات التشفيرية، وعلى المتلقي حلّ تلك الشفرات التي لها دلالة لمعنى معين.

[1] عبد الحليم عيسى ، المرجعية اللغوية في نظرية التداولية، م س ، ص 54.

[2] مي التلمساني ، قراءة ، المسرح، دار مطابع المجلس الأعلى ، قاهرة، 1982،ص 26.

المبحث الثالث: أداء الممثل في الإنجاز المسرحي

يعتبر الممثل من أهم عناصر العرض المسرحي التي لايمكن الإستغناء عنها، حيث يعد الركيزة الأساسية في الإنجاز المسرحي، ويعرف الممثل على أنه "الإنسان الذي يجسد شخصية غير شخصيته أمام جمهور ما، ويقوم بذلك عن قصد ويقلل في مثل هذه الحالة، مثل شخص: أدى دورا، لعب دورا والكلمة اللاتينية acter تعني: (ذلك الذي يتصرف أو يفعل)[1]، بمعنى أنّ الممثل ينتقي من البيئة نماذجا بشرية ينتمي إليها أو مغايرة له تحمل في طياتها دلالات إيحائية، وهذا ما نلفيه على سبيل المثال لا الحصر في الدور الذي جسّده "طرطوف" لـ" **موليير Molière** *"، حيث أدى شخصية رجل من رجال الدين الذي يختبئ وراء ثوبه الديني المزيف وإستعماله كذريعة تخدم مصالحه الشخصية، وقد تمكّن هذا الممثل "من إيصال دوره عن طريق تمثيله لمشاعر واقعية، يستشعرها هو أولا، ليؤثر على جمهوره، أو أنه يعرض هذه المشاعر وينقلها بأساليب ممسرحة، بالأساس تبعا لقناعته، وحساسيته،

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف فرقاني جازية، كلية الآداب، قسم النقد والأدب التمثيلي ،جامعة وهران، الجزائر، 2005، ص04.

*- موليير Molière : "جان باتيست بوكلان "- المدعو"موليير" (1622-1673) ، ألف العديد من المسرحيات نذكر منها "مدرسة الأزواج 1661"، "مدرسة الزوجات 1662"، "البخيل 1668"وغيرها من الأعمال.

وقدراته في هذا الجانب أو ذاك"[1]، تتبيّن لنا من خلال صوته وحركته وإيماءاته وخلجاته النفسية والشخصية.

وفي السياق نفسه، نجد الممثل في نظر " **تاديوز كاوزان T.Kowzan** " بأنه "جوهر الأنظمة الثلاثة عشر التي وضعها في تصنيفه للعلامة المسرحية، حيث خصّ الممثل بثمانية منها تندرج في إطار النص المنطوق (الحوار والتنغيم) والتعبير الجسدي (الحركة والإيماء والمحاكاة)، والمظهر الخارجي للممثل (الملابس والماكياج وتسريحة الشعر)، وحتى الأنظمة الخمسة المتبقية فهي تربط بالعالم الخارجي للممثل، مع ذلك تكون علاقة به ولو بشكل غير مباشر وهي الإضاءة والديكور والأكسسوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية"[2]، وهكذا فقد إمتلك الممثل بأدائه شأنا وتصدر العناصر الدلالية المكونة للإنجاز المسرحي، حيث نلفي تجسيده وما يحويه من نص ملفوظ وتعبيراته وحركاته وغيرها من العناصر المرتبطة به قد "أخذ أولوية ضمن التدرج الهرمي لهذه العناصر... وفي أغلب الحيان يتصدر جسد الممثل هذه المنظومات بحيث يجذب وجوده المادي الديناميكي بقيمة عناصر بنية العرض، فالتركيز أو الإهتمام على حركة ما ضمن العلاقات المنظرية أو السمعية تبرز أهمية الحركة كقدرة توليدية وتحويلية خالقة حالة من الإثارة والإستفزاز

[1] –عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، ليبيا، 2001، ص 33.

[2] عبد المجيد شكير، الإهتمام الجمالي في المسرح المغربي منعطف التحول الإيديولوجي إلى الجمالي، مطبعة دار المناهل،المغرب، 2014، ص 135.

بالموقف والسلوك في ذهن المتفرج"[1]، ولتتحقق هذه الثنائية التواصلية، يوظف الممثل ويشتغل على تطوير قدراته الأدائية المكونة من قدراته الجسدية والصوتية وكينونته الذاتية المتمثلة بقنوات التعبير الحسية.

- ***الأداء التمثيلي عند بعض المخرجين:***

لقد إهتم الباحثون والدارسون في مجال المسرح ومنذ إرهاصاته الأولى بأداء الممثل وأعطت الجسد إهتماما بالغا " تتجلى وظائفه الأدائية وتفرعاته الدلالية التي تعبر عنها مجموعة أعضائه المكونة له... فضلا عن العناصر الأخرى"[2]، التي تكمّل العرض المسرحي وتقربّه إلى واقع المتلقي ولو بنسب متفاوتة وقد " اتخذ الجسد مكانة متميزة لدى المسرحين، فقد عدو بنية جمالية يمكن أن ينفتح على تصورات عديدية ويعطي دلالات ترتفع بمستوى الدلالات الدرامية إلى أقصى حالاتها الإبداعية، يدرك الجسد بصفته علامة بصرية ووسيلة اتصالية، توصل إلى المتلقي عبر شفرات دلالية تخضع في تلقيها لثقافة الممثل، وخبرته المكتسب من الواقع، فهيئة الممثل وخاصة في المسرح الإيمائي الصامت، كمظهر خارجي مادي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصية وبتعالقها مع علامات

[1] عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقة، دار الفنون والأداب،ط1، العراق، 2014، ص 87.

[2] عبود حسن المهنا، بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي، مجلة فنون البصرة، العدد 17، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، البصرة، ص68.

العرض الأخرى"[1]، والتي تملك دلالة إيحائية اجتماعية أوفكرية، تعكس كل الأشكال العلامية الموجودة على الركح.

وقد أكد على ذلك مجموعة من المخرجين المسرحيين أمثال " **أدولف أبيا**" (1826-1828) الذي يرى بأن الأداء التمثيلي يجب أن يكون ممزوجا ومتداخلا مع العناصر السينوغرافية للعرض، وبهذا يتحقق الإنسجام والتناغم فيما بينهما، فالممثل عنده عبارة عن "تشكيل، ولهذا فهو يشغل جزءا من الفضاء حتى وإن كان كذلك، لأن الممثل حي والتعبير عن حياته يتم بالحركة وهو لا يشغل الفضاء بحجمه فقط بل بحركته أيضا"[2]، بمعنى أنّ حركات الممثل الجسديه وتعبيراته التي تشغل حيّز الركح لها أهمية في العرض المسرحي فلولاه بفقد الفضاء معناه الحقيقي، فجلّ التعبيرات التي يقوم بها لها دلالة، وهذا ما نلحظه عند "**أبيا**" الذي يرى بأنّ الحركة هي " عنصر أساس لوجودنا وهي أهم من الكلمة وأكثر منها تأثرا وفاعلية وأنّ عين المتفرج أكثر حساسية وأسرع إلتقاطا لما تراه"[3]، إذن فالتعبيرات الجسدية التي يقوم بها الممثل على الركح ما هي إلا إنعكاسا لحياته، فهو يجسد واقعا يتم بحركته وبدونهما يكون فضاء اللعب فارغا ولا يوحي على معنى سوى الصمت والجمود والسكون، " فالممثل يشكل صورة مرئية ومتحركة، وحين يضع جسده الحي وبصفته

[1] عبود حسن المهنا، بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي،م س، ص69.

[2] – عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل،م س، ص 71.

[3] عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقة ، م س، ص 177.

التشكيلية داخل إطار الصورة المسرحية يبعث لنا الحياة في الفضاء المسرحي من خلال تحركاته الإيقاعية وتنقلاته"[1] المنسجمة وحركة السينوغرافيا التي تعكس خلجاتنا النفسية التي يؤديها الممثل وهو بذلك "يؤثر في عواطفنا ضمن حدود الفضاء المسرحي ويعطيه إنسجاما مع حركة الممثل ليشكل بالنتيجة صورة الإعداد المشهدي"[2]، وهكذا تتحقق الصورة الجمالية للعرض المسرحي.

في حين يدعو " **قسطنطين ستانسلافسكي**" (1938- 1983) الممثل إلى الإيمان بالفعل الذي يؤديه، بل ويشعر به أيضا لإعطاء نتيجة مرضية للمتلقي لأنّ " التمثيل الزائف للعواطف أو للنماذج أو مجرد إستخدام الحركات ولإشارات التقليدية هما من الأخطاء المجانية للواقع، لا تقلدوا العواطف بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب ولابد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها"[3]، وبناء على هذا، فإنّ تركيز الممثل على حركاته الجسمانية والإنفعالية يحقق أسمى درجات الفعل المؤدى، بمعنى " أنّ في كل حركة جسمية عنصرا نفسيا، كما أنّ في كل فعل نفسي عنصرا جسميا"[4]، ولتوضيح ذلك نشير إلى أنّ هناك علاقة وطيدة بين الحركات الجسمانية والدوافع الدلالية النفسية للحركة والتي يطلق عليها (العقل-

[1] – عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقة ، م س ، ص 184.

[2] – م ن، ص ن.

[3] – قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، دار النهضة ، القاهرة، 1973, ص 67.

[4] م ن، ص 200.

الإرادة– الشعور)، وهذه الثلاثية يعتمد عليها الممثل وملزم بالتقيد بها عند "قسطنطين ستانسلافسكي".

ومن زاوية أخرى، يؤكد الناقد "**فرانكلين ستيفنز**" "من أن الإنسان يستخدم الحركة للتعبير عن نفسه، وعن جوعه وعن غضبه واضطراباته ومخاوفه، حتى وإن كان دون إستخدام للكلمة، والمتلقي غالبا يمكنه إدراك معنى الحركات الجسدية دون كلام يسنده"[1]، فالأفعال التي يصدرها جسد الممثل تحادث المدركات الحسيّة الخمسة بشكل مباشر، ودون أي حواجز يفهم المتلقي كل ما يعرض أمام ناظريه.

و صاغ "**مايرخولد**" منهجه على تقنية وتمارين "البيوميكانيك"، قد أتى "مناهضته للواقعية التي دعا إليها أستاذه (ستانسلافسكي) حول تقديم العرض المسرحي للحياة ونقلها كما هي، لأن هذا التقديم يؤدي إلى مصادرة إمكانية المشاهد في التخيل والتفاعل مع ما يعرض"[2]، وبالحركات البيوميكانيكية وأداء الممثل الجسدي يتحقق التناغم والإنسجام بين الممثل والمتلقي والتجاوب فيما بينهما، وعلى الممثل " إستخدام قوانين جديدة للغته الإبداعية في تنظيم مادته (جسده) وبالتالي توظيف أعضاء جسمه بصورة صحيحة معبرة على قوانين الإبداع البيوميكانيكي

[1] عبود، حسن المهنا، بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي، م س، ص 86.

[2] – عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقة ، م س، ص 186.

كمنهج جديد لإعداده"[1]، كما يجب على الممثل التركيز على الأسس البيوميكانيكية والتي تقوم على النحو الآتي:

" 1- الإبتعاد عن الحركات الإضافية.

2- الإيقاعية.

3-توافر مركز ثقل صحيح للجسم.

4-الثبات."[2]

وهذه الأسس والقواعد البيوميكانيكية، ينبغي على الممثل الإلتزام بها وفق منهج "مايرخولد" من خلال تدريبات وتمارين يقوم بها، مستبعدا كل الأحاسيس الإنسانية المفعمة لخلق نظام يقوم على تلك القواعد.

ويؤكد " **جيزي جروتوفسكي**" في نظريته على "جملة إهتمامات تبرز حركة الممثل – لا تحركاته- كونها غنية بالمعاني لذا جعل من جسم الممثل مركزا للعرض"[3]، فمسرحه يقوم على أداء الممثل وتعبيراته الصوتية وإيقاعات مقتبسة من العروض الإيمائية، ويعمل على تجريد المسرح من كل شيء غير مهم ولا يفي بالغرض على الركح، كما يمنح " **جيزي جروتوفسكي**" للممثل " السيادة المطلقة في

[1] – عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقة ، م س، ص186.

[2] – م ن، 192.

[3] – م ن، ص 209.

الفضاء المسرحي دون وسائط أخرى بما يمكن ان يمتلكه من قدرات بدنية"[1]، فالسينوغرافيا غير ضرورية بالنسبة "**جروتوفسكي**"، وجسد الممثل وما يتمتع به من حركات هو الأهم، لأنه هو النموذج الحي الذي يصور الواقع و"يحطم كل العوائق ويطلق العنان لنزعاته الخفية ويخرجها إلى حيّز الوجود عن طرق الجسد، جسده هو، أمام الآخرين"[2]، يعبّر عن كنهه بكل صدق مطالبا الجسد والكشف على المعاناة الداخلية لدى كل ذات من ذوات الممثلين المختلفة والمتباينة.

[1] – عبد المجيد شكير، الإهتمام الجمالي في المسرح المغربي منعطف التحول الإيديولوجي إلى الجمالي،م س، ص137.

[2] – عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 274.

الفصل الثاني

تجليات التشفير الدلالي لأداء الممثل في مسرحية "الشقف"

- المبحث الأول: الجو العام للمسرحية
- المبحث الثاني: الممثل وعلاقته بعناصر العرض المسرحي.
- لمبحث الثالث: الأداء التمثيلي وتشفيره الدلالي في العرض المسرحي.

المبحث الأول: الجو العام للمسرحية

من خلال عرض الفصل الأول الذي تناول مفهوم التشفير على أنه عملية تواصلية، والعرض المسرحي هو رسالة تبث من المرسل "**الممثل**" وفكها من قبل المتلقي "**الجمهور**" سنحاول إماطة اللثام في هذا الفصل بإبراز تجليات التشفير الدلالي لأداء الممثل في مسرحية "**الشفق**" وعلاقته بعناصر العرض المسرحي.

ملخص مسرحية: "الشقف"

يكشف العرض المسرحي "الشقف" من إخراج التونسية **سريين قنون** والمغترب اللبناني بكندا **مجدي أبو مطر** ومن تأليف **عز الدين قنون** الذي وافته المنية قبل عرض المسرحية، عن الدوافع الخفية للهجرة الغير القانونية.

"**الشقف**" يعني قاربا صغيرا للصيد، وعلى متن ذلك القارب اجتمعت نماذج بشرية مختلفة من زمن الاستعباد على شعوب العالم الثالث، هو شقف محتشد بحجم حكايات تفوق بأطنان أثقال البشر الذين يحملهم هم بشر يتنفسون الهم والقهر والذل، ليجتمعوا ثمانيتهم ويتفقوا لتحقيق أحلامهم البسيطة.

رحلة عبارة عن هجرة غير شرعية يجسدها ثمانية ممثلين على متن قارب صغير لعبور البحر وصولا إلى إيطاليا يتشاركون فيها إلى تحقيق الحلم، وتتكاثف

أحداث المسرحية بحكاية كل واحد تلو الآخر عن: ماضيه، أسباب هجرته، وأحلامه المعلقة...الخ.

يستهل العرض بتحرك الممثلين الثمانية هاربين في الظلام دون أن تظهر ملامحهم، يحملون أكياسا بلاستيكية، ساهم صوت خشخشتها في إضفاء جو من الغرابة، وتبدأ في الصعود إلى نقطة الإلتقاء فوق" الشقف" أين تكشف الممثلين أمامنا، ويبدو من الصعب ترجمة الإحساس الذي يمر به كل لاجئ، إلا عن طريق حركة المركب الغير مستقرة والمتموجة.

✓ **الممثلون:**

بداية نتعرف إلى شخصية الشاب التونسي المثلي الجنس "نبيل"، الذي يحاول قبل صعوده القارب الإتصال بحبيبه "وليد"، الذي يعلمه بانتهاء علاقتهما وقراره بالزواج من الجنس الآخر. يصعد "نبيل" إلى القارب وهو في حالة يأس ليلقي مونولوجا يبين فقدانه الرغبة في الحياة، ويحاول القفز من على متن القارب ليبتلعه البحر، لكن الركاب يمنعونه محاولين إقناعه بالعدول عن ذلك، فيذكره البعض بالحال الذي ستعيشها أمه في حال موته، وأخرى تعرض عليه الزواج والارتباط لكنهم جميعا لم يفلحو، إلى أن يصل الأمر بأحدهم لاستعمال السلاح الأبيض لثنيه من القفز إلى البحر، ف "نبيل "شخصية تؤدي حكاية الهارب من التمييز الذي يعيشه

في بلاده حيث لا تحترم ميوله المثلية، ويصبح التعبير عنها معارضة للمجتمع ومعركة مع التقاليد.

وتروي لنا شخصية "أم بشار" حكاية أخرى: فمنذ أشهر عند هجر ابنها بشار إلى أوروبا، لم تستلم منه أي رسائل ولم تصلها عنه أي أخبار، أنها تركب القارب للوصول إلى إيطاليا ولقاء ابنها هناك، لكن مجريات المسرحية تكشف لنا أن ابنها فارق الحياة غرقا أثناء رحلته، ولم يصل أبدا إلى إيطاليا، "أم بشار" هاربة من الحرب والذعر في سوريا على امل اللقاء في إيطاليا بابنها الذي لم تعرف بعد حقيقة موته.

وتهاجر "زرقا التونسية" لأسباب أخرى، حيث تشكو من القمع الذي يطوقها في بلادها لأنها امرأة، ومن تعامل السلطات الحاكمة معها باعتبارها مواطنة، ولم تكن تحكي سابقا لأن الجميع كان يتكلم بدلا منها، الأستاذ والشرطي والمسؤول وغيرهم، أما الآن وهي في وسط البحر، أصبح بإمكانها التعبير عن نفسها للآخرين ، تريد السفر إلى باريس لتفتح "بوتيك" قريبا من برج إيفل بعد حصولها على الأوراق التي تجعلها مواطنة فرنسية ثم تعود إلى الشوارع تونس لتفختر بنفسها بسبب منحها الأوراق الفرنسية، الأمر الذي جعلها تحلم بالحصول على هذه الأوراق هي السير في رحلة بحرية، و شخصية "الزرقا" وما كشفته في مونولوجاتها تضاهي ثقافة كاملة في التعامل بين السلطة والمواطن.

ويأتي الحديث عن "بيرم" هي المرة الثالثة التي يركب فيها هذا الشاب قارب الموت في رحلة إلى إيطاليا، أولها كان قد توقف محرك القارب في البحر وقرر الركاب العودة إلى تونس للحفاظ على حياتهم، والمرة الثانية قبل الوصول بمسافة جد قصيرة أمسكت خفر السواحل على القارب ومن فيه، ووجهتهم إلى مأوى للمهاجرين، حيث يصف الشاب "بيرم" الأيام التي أمضاها هناك وكيفية المعاملة في المأوى ويخبرهم مصيره للعودة إلى تونس فيعترض على قرار السلطات الإيطالية، لكنه يتعرض للضرب وخسارته لكرامته التي تتلاشى، ويكشف لنا بيرم خلال حواراته عن أسباب هجرته من خيبة أمله من زيف الخطابات والوعود الكاذبة التي لم تتحقق مع ثورة عام 2011، و يدخل في مونولوجات ينتقد الاغتيالات السياسية التي عاشتها تونس 2013 وروى لنا الوضع السياسي والاقتصادي في بلاده من فقدان الأمل وصعوبة العيش في نظام فاسد ما بعد الثورة.

وشخصية "ياسمين اللبنانية" شخصية طموحة حيث يصطدم حلمها مع الواقع الاجتماعي والثقافي عند معارضة الأهل من احتراف الرقص، وتمنحها النظرة الدونية للفن والرقص من تحقيق حلمها، تحاول جاهدة للحصول على الفيزا وتقدم طلبها إلى جميع السفارات، وجميع محاولاتها باءت بالفشل ويرفضون كون وضعها ليس أولوية بالنسبة إلى مكاتب السفارات في ظل الحروب، فتنهار "ياسمين" إلى أن يصل بها الأمر إلى حرق أصابع يدها بمكواة، وثم تدعي أنها سورية فتروي قصتها

التي تبنتها: والدي مات في دمشق وأمي ماتت في حلب وإخواتي فارقوا الحياة على إثر قذيفة.

وفي حين تداخل الأحداث يروي لنا "القبطان" حكايته حيث ندرك أنه يعاني من قلة النوم وكوابيس يتذكر فيها وجوه المهاجرين الذين ماتوا غرقا في رحلات قاربه التعيس وأنه يسمع نداءاتهم واستغاثتاهم ويتذكر نظراتهم في لحظات الغرق والموت، ويخبر "ريس بيرم" أنه يخفي على "أم بشار" أن ابنها مات غرقا في رحلة على متن القارب الذي قاده هو بنفسه، وأنه ما زال يتذكر لحظة إمساك بشار بعنقه طالبا المساعدة وهو على وشك الموت، وكل ذلك يتهمه "بيرم" أنه لص ويطلق عليه هذا الاسم، "القبطان اللص" الذي كان سبب غرقهم في البحر الأبيض المتوسط.

ومن بين الأحلام الضائعة كانت على متن القارب امرأة تحمل رضيعها معها، تحاول حمايته من كل ما يحصل ن شجار وإيصاله إلى بر الأمان والحرية، لكن حين تروي حصيلة عملية اغتصاب تعرضت له على يد المسلحين البنين، كان اغتصابها نوعا من التعذيب الذي تعرضت له، وها هي تحمل رضيعها إلى البر الأوروبي لتؤمن له حياة وتعليم أفضل.

وهناك شخصية أخرى من دولة بنين "غي" الذي تتهمه "أم الرضيع" بأنه شارك في اغتصابها في بداية العرض، كان "غي" طفلا حين تعرضت منطقته في بلاده للاعتداء والنهب والاغتصاب، فاضطر لحمل السلاح والانضمام إلى الجماعات

المسلحة وهو في سن مبكرة، يشكو "غي" من حياته وطفولته الضائعة التي حمل من خلالها السلاح واعتاد على الحروب واجبر على القتل والنهب، حيث أنه ضحية أخرى مثل الشخصيات الباقية، وقد قادته الظروف إلى الحرب والنزاع المسلح إلى أن يتحول إلى محارب بلا رحمة منذ صغره، ويأمل "غي" أن يجد ملجأ بعيد عن الحروب والتعاسة في بلاد الأوروبية.

وفي ثلث الأخير من المسرحية يكتشف ركاب القارب ارتفاع منسوب مياه البحر، وأن عليهم التخلص من أحدهم للتخفيف عن القارب، فتدور بينهم مشاحنات على اختيار كبش الفداء، يحاولون الغدر بـ"نبيل" الذي لم يكن راغبا في الحياة بعد خسارته لعلاقته العاطفية، ويرشحون "غي" الذي يحمل سلاحا ويشكل خطرا لهم ثم يلتفون إلى قبطان القارب ذلك الأكبر سنا الذي يخبرهم أنه لا يموت وأنه يبتلعه البحر ويعيده حيا في كل من رحلاته السابقة.

وحين تعلم "أم بشار" من اللص القبطان أن ابنها غرق في البحر وأنه المسؤول عن ذلك تنهار وتطلب منهم التخلص منها لأنها لا ترغب في الحياة بعد موت بشار، وفي النهاية تصل سفن الإنقاذ البريطانية وتنقلهم عبر الطائرات وقوارب الإنقاذ.

المبحث الثاني: الممثل وعلاقته بعناصر العرض المسرحي

تعتبر السينوغرافيا من أهم عناصر الإنجاز المسرحي ، وتشمل والمؤثرات السمعية والبصرية بمعنى الجانب التقني من العرض، " وتنهض بوظيفتها باعتبارها علامة مسرحية ذات تشفير، وذلك من خلال انسجامها مع العرض الفرجوي بشكل عام، والممثل بشكل خاص ويقاس نجاحها بقدرتها على إحداث التواصل بينها وبين المتلقي وايصال رسالتها إليه، وتقدم السينوغرافيا صورة حية مفعمة بالحياة وبالعلامات والدلالات، تلح على المتلقي بفك رموزها والبحث عن المعاني خلف عناصرها واحداث نوع من اللذة الجمالية وهو يتأمل تلك اللوحة المسرحية"[1]، والعرض المسرحي "شقف" حافل بذلك، مما أدى إلى نجاحه في مختلف مسارح الدول العربية والغربية على حد سواء.

- ✓ **الممثل والإضاءة:**

شاركت الإضاءة في تعزيز وإنتاج لغة بصرية متميزة في العرض المسرحي" شقف"، "وجعلته برمته يتوهج في رؤى جمالية ساهمت في التأثير الكبير على أداء

[1] ثريا بنت علي بن صالح اليزيدية، دراسة سميائية لنص مسرحية البئر في مئة الربيع، رسالة لاستكمال درجة الماجستير، كلية العلوم والآداب، تخصص نقد أدبي، تحت إشراف: صلاح الدين بوجاه، سلطنة دمان، جامعة نزوى، 2018، ص 121.

الممثل، فتتشكلت بذلك دلالات ذات معاني تتفاعل بما يجري في العرض المسرحي".[1]

كانت الإضاءة في مسرحية "**الشقف**" بمثابة المرافق ومسير الأحداث وأضفت على ركح المسرح حركة تفاعل المتلقي طوال العرض، حيث كانت مركزة في وسط الركح بشكل دائري وهو مكان تحرك الممثلين في القارب، وهذا دلالة عن أهميته وأهمية الموقع التي تجري فيه أحداث المسرحية.

كما أنها تنوعت في هذا العرض بين أقوال وأفعال الممثلين ومشاهد العرض، تنوعت بين إضاءة ساطعة كلما كان الحديث صريحا وكلام ذو إيحاءات ورموز وفي المواقف الحرجة، وأحيانا أخرى تميل إلى الخفوت لتدل على الحزن والأسى والحسرة وربما الحيرة، والذهول لتغير زمن المسرحية ومرور مدة زمنية، كما رأيناها قد انعدمت تماما عندما بدأ القارب في الإقلاع.

لعبت الإضاءة في المسرحية دورا مهما في نقل شعور اللاجئين الذين ركبوا قارب الموت مما انعكس على خلجاتهم النفسية وسوء الأحوال وتقلب النوائب وعلى مستقبلهم المجهول، والاصطدام بواقع ضاعت فيه القيم والمبادئ والمصلحة العامة

[1]– مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، اشراف: رأس الماء عيسى، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، سنة 2013–2014، ص 18.

واغتيالات سياسية ...الخ، وهذا ما كان يتخبط فيه "**بيرم**" حيث كان يسلط عليه الضوء وهو في محنة الضياع وفي منتهى الهستيرية.

تلونت الصورة البصرية في المسرحية بأربعة أضواء هي: **الضوء الأزرق، الأصفر، الأبيض، الأحمر** مستثنين تلك الظلمة التي تعني ضياع الأمل والهجرة إلى المجهول بسبب فقدان الأمن والسلام في بلدهم.

أ. الضوء الأبيض:

كانت الإضاءة مركزة باللون الأبيض على كل ممثل أراد التصريح والكشف عن ماضيه المرير وكان الضوء يزيد شدة كلما غضب أحدهم وأراد الانفجار، وكان هذا اللون مبرر عاكس بذلك الصفاء والنقاء و حسن النية وسلامة روحهم.

ب. الضوء الأزرق:

قد صاحب هذا اللون العرض بتدرجاته (**الغامق و الفاتح**) وقلما خلت منه، حيث تم تسليط الضوء الأزرق الغامض خلف القارب دلالة على الظلام الدامس، وسلط اللون الأزرق الفاتح على أطراف القارب لتبيين فضاء البحر، وتداخل الضوء الأزرق القاتم مع ضوء الأبيض في حالة حديث " **بيرم**" و"**ريس**" تحت القارب وكشف عن وفاه بشار الشاب السوري.

والضوء الأزرق في عرض مسرحية "**الشقف**" يوحي إلى الحزن العميق وبرودة الاجسام وسكون الليل والمجهول الذي ينتظرهم عند الضفة الأخرى، والغموض في محيط البحر أو ضوء القمر الشحيح الذي لا يستطيع قهر الظلام الدامس على عكس دلالاته الإيجابية، فهو يتشارك هنا مع اللون الأسود في المعاني نفسها والدلالات السلبية ذاتها.

ج. الضوء الأحمر:

كان لهذا اللون الحظ مثله مثل اللون الأزرق، فقد صاحب العرض لكن بتدرجه الفاتح الذي يميل إلى الوردي، فهو لون تتعمق دلالته نحو العدوانية والألم والوحدة والشعور بالحرمان، وقد سلط على القارب بين الحين والآخر ليدلّ على اليأس الذي كان يظهر على وجوه اللاجئين وانزعاجهم من نظرة المجتمع إليهم. لذلك كثف هذا اللون بشكل خفيف الجانب خاصة في دور الممثل "**نبيل** " فقد عكس النظرة الدونية له باعتباره فرد شاذ في مجتمع تسوده القيم والمبادئ الإسلامية.

خلق اللون الأحمر الفاتح جو درامي والايهام الطبيعي، فنجد مثلا عند سؤال "**زرقة**" لهم: كم الساعة؟ يجيبونها: "" الفجر" هنا يكثف هذا اللون في جهة اليمين، واستعمل أيضا في آخر مشهد بكثافة في الجزء العلوي عند وصول خفر السواحل

والقوارب والطائرات لإنقاذهم، ودلّ أيضا على الاستفزاز والحقد والعنف الذي ينتظرهم في إيطاليا.

د. الضوء الأصفر:

كثيرا ما نربط اللون الأصفر بالشمس والضياء والتفاؤل فهو نقيض الظلام الذي يحيط به "**الشقف**"، وجاء هذا اللون في العرض دالا على الوضوح والمصارحة لأسباب هجرتهم، وأيضا على العزلة التي هم فيها، فقد استعمل الضوء الأصفر بشكلين هما:

إضاءة الممثلين أثناء المصارحة وأحاديثهم العادية والإحساس بالنفي والتمرد والغض هذا من ناحية، والاستفادة من وظيفة عزل الضوء للشخصية ووضعها في دائرة ضوئية في مواجهة مع ذاتها والكشف عن سرها بمعزل عن محيطين بها، وهذا ما نلحظه في أول ظهور للشاب المثلي "**تبيل**" على الركح قبل ركوب القارب عندما غرق باللون الأصفر في دائرة مغلقة، وهي أعنف مواجهة ومصارحة وهو يتحدث في الهاتف إلى حبيبه.

كما يسلط الضوء أيضا في مشهد قصة "**ياسمين**" والتذبذب التي تعيشه بين العجز والرغبة في التحرر من العادات والتقاليد اللعينة التي فرضتها الحياة عليها،

وحلمها بالرقص وقدرتها على كسر القيود وكسر الصفة اللطيفة مما أدى بها إلى إرتجاج عقلها نوعا ما.

وفي آخر مشهد تظهر لنا "**أم الرضيع**" في عزلة تامة خارج القارب وسط بقعة ضوئية محاطة بظلمة شديدة فيصبح التباين بين اللونين واضحا مما يدل على الألم والحزن واليأس التي تعيشه المرأة، فالإضاءة ليست رؤية فقط، بل إنها شعور حيثما يكون الضوء تكون مشاعرنا، والعين هي التي تعطي الإحساس بالضوء والظلام لأن لها قابلية على مقاومة استمرارية التعبير[1].

ولعل خفوت الإضاءة دلالة على التطويق والكبت داخل أوطان المهاجرين التي قتلتهم أحلامهم وحولتهم إلى كتلة واحدة جمعهم **الشقف** قارب الموت.

✓ **الممثل والديكور:**

عملا مخرجي عرض **(الشقف)** على تفريغ الركح من الديكور ووضعا قاربا صغيرا وسطه، لأن المخرجي استعاضا به عوضا عن تكثيف الأثاث، حيث " باتت العروض المسرحية الآن ومع تزايد اهتمامها بالصورة واختفائها بالرؤى، تميل للتخفيف من زخم الديكور فاختفت القطع الديكورية التي كانت تملأ مكان العرض، وصار المخرجون يميلون إلى استخدام قطع ديكورية بسيطة وملء فراغات المكان

[1] –صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، إشراف: عبد المالك ضيف، كلية الآداب والفنون، تخصص النقد المسرحي في الجزائر، جامعة مسيلة، محمد بوضياف، 2015، ص 54.

بالصور واللون وأجساد الممثلون، لخلق لوحة بصرية متكاملة بعناصرها المسرحية المختلفة ومن المعلوم أن عمل المخرج المسرحي قائم على تجسيد العلامات ونقلها من مستوى إلى مستوى آخر، ووضع شفرات لإضفاء جمالية على العرض"[1]، لذا عملا مخرجا عرض "**شقف**" والسينوغراف على توسيع دلالات النص لبناء زمن الفرجة بعد التنسيق المحكم بين مفردات ومقومات العرض، حوار، غناء، بكاء، سخرية، صراخ، حركة، وذلك تعبيرا عن رفضهم بمرارة التي يعيشونها هؤلاء الراكبون على " **الشقف** " داخل أوطانهم، رافضين المعيشة والواقع والحلم الذي ينتظرهم على الضفة المقابلة.

توسط ركح المسرح قارب صغير **(ترامبو لين)** يقفز فوقه الراكبون ليتسنى للمتفرج تخيلها على شكل قارب ضيق، اتخذه صناع العرض رمزا للخارطة العربية بأكملها وبعض الدول الإفريقية التي تمر بنفس الظروف المتشابهة، فهو مكان دال وله الدور في العمل المسرحي، وقادر على إثارة التساؤلات والتأويلات فهو يبدوا جامدا غارقا في صمته سائرا في عرض البحر الأكثر صخبا، " فالبيئة التي تعكسها نوعية الديكور لها أثرها في سياق الحوار واللغة والتفكير: وكلما كان الديكور وظيفيا يتفاعل معه الممثلون باعتباره رافدا من روافد الدلالة وشفرة من شفرات خشبة

[1] ثريا بنت علي بن صالح اليزيدية، دراسات سميائية لمسرحية "**البئر**"، **م س، ص 124**.

المسرح والديكور الفائض عن حاجة العرض الدلالية ما هو إلا زخرفة جمالية لملء فراغات المكان"[1]

كما امتلأ عمق القارب بحركة سلاسة الممثلين المستمرة وكأنهم فوق مركب حقيقي، ومن أجل اثراء فكرة العرض التي قد تبدو بسيطة ومسبوقة في الأعمال السنيمائية وتغذية الدراما المفككة بفعل الفردانية وانتقاء العلاقات المتجدرة بين أبطال العرض، تأتي حساسية ومواقف الإنسانية والأحداث الصغيرة المؤثرة على المركب لتسد هذه الثقوب، وفي هذا الصدد يقول "**سمير أحمد**": " إن الديكور ليس مجرد صورة أو مكان يتحرك فيه الممثلون، فالديكور له دور مهم جدا في إعطاء رأي في الدراما وليس مجرد أبواب وشبابيك و وشوارع كما أن له دور تنويري في النص فلا بد أن يفهم المشاهد أن كل قطعة ديكور لها مدلول"[2]، وفي عرض "شقف" الفضاء محدود ومتحرك منطلق الحبال وقطعة قماش معلقة على شكل شراع لهذا القارب ورذاذ مياه المتطاير، وكأن المتلقي يأخذ مكان الممثلين الموجودين عليه في هذه الرحلة المميتة، رحلة المأساة الواحدة والتمرد والرغبة في مواجهة المصير ورفض العيش في بلاد لم يعد فيها ما يغري بالحياة لأسباب مختلفة، فهذا العمل يرسم أبعاد دلالية لمعنى الواقع وعمق الصراع في عمل جماعي، كان العرض ينطق فيه

[1] ثريا بنت علي بن صالح اليزيدية، دراسات سميائية لمسرحية "**البئر**"، **م س**، ص123.

[2] رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري مسرحية النون للمخرج، عز الدين عيار، إشراف: منصوري لخضر، رسالة لنيل شهادة دكتوراه، قسم الفنون، تخصص الإخراج المسرحي، جامعة وهران، 2018، ص 107.

بخصوصيات دولية لعبا وغناءا وتشكيل للفرجة المسرحية السياسية على شكل قارب يحمل جنسيات مختلفة، بحيث رويت فيه أحداث القصص لكل راكب على متن "**الشقف**" وأسباب هجرته. إن ديكور عرض "**الشقف**" بسيط ذي شفرات متعددة ودلالات كثيرة فهو مركب متداعي يجمع انكسارات وبصيص أمل وأحلام لشخصيات الموجودة على أرض الواقع.

✓ **الممثل والأزياء:**

على مرّ العصور وتوالي الحقب والزي المسرحي من العناصر الأساسية في العروض المسرحية بإعتباره علامة من العلامات الدلالية الإيحائية، وفي هذا الصدد يقول بارت " لا يعرض علينا لنشاهده فقط بل يعرض علينا لنقرأه" لاعتماد المسرح عليه في إيصال الدلالات الكبيرة في العرض، وتحميله الأفكار والمشاعر والمعارف، والزي المسرحي نظام من العلامات ينتجها العرض الفرجوي متساوي مع الدلالات العامة للعرض، فالزي علامة لمرحلة تاريخية، وعلامة لطبقة اجتماعية، وعلامة لفئة ثقافية، وعلامات للمستويات الفكرية والمعرفية"[1] وبفضله يحدد الفضاء، وعن طريق الأقمشة المستخدمة في الزي ولونها وشكلها وحجمها تتحقق الكثير من الدلالات والإشارات.

[1] جواد حيدر، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الصادق الثقافية، 2014، ص70.

ويعرف الزي المسرحي أيضا على أنه " دلالة ملبسية قابلة للتأويل يحملها الممثل في أثناء تجسيده لشخصية معينة على فضاء المسرح "[1]، ولكن مخرجي عرض " **الشقف**" لم يهتما كثيرا بالأزياء، وجردا الممثلين من أي خصوصية ولا انتماء ثقافي، فقد كانت الملابس بسيطة جدا ويعود لسببين : أحدهما فني تقني والآخر دلالي، فقد تنوعت الملابس بالألوان من رمادي وأسود وزهري وأحمر وأزرق وأصفر وأبيض، بنفسجي، وقد عكست هاته الألوان الحالات النفسية التي مرّ بها الممثلون أثناء رحلتهم، وكانت لها دلالات متعددة:

- اللون ⟵ الأبيض العزلة وقد ارتداه كل من القبطان ونبيل و مريام وغي.
- اللون ⟵ الأزرق الغدر، الحزن العميق وارتداه القبطان على شكل قميص بدون كمين.
- اللون ⟵ البنفسجي الحرمان وقد ارتدته ياسمين الشابة التي تحلم بالرقص.
- اللون ⟵ الأحمر الموت، الألم، ارتاده نبيل على شكل سترة وغي كذلك.

[1] جواد حيدر، تأويل الزي في العرض المسرحي، دار رضوان للنشر والتوزيع، 2013، ص23.

- اللون ⟵ الأصفر الضياء، الأمل ارتاده مريام على شكل قميص بدون كمين.

- اللون ⟵ الأسود الحزن والآمال التي لم تتحقق

لقد ظهر الزي في مسرحية " **الشقف**" غاية البساطة لا يعبر عن مستوى معيشي ولا حالة ثقافية، ولا يدل على وظيفة معينة، ولا مستوى تعليمي، فالزي هنا جرد الممثلين من أي خصوصية تذكر، إلا شخصية "القبطان" الذي يبدو بزي الصياد بقبعة وقارب والحقيقة غير ذلك.

أما زيّ "أم بشار" لا يعكس وضعها الاجتماعي السوري ، حيث كانت ملابسها رمادية عادية بسيطة جدا، أما أزياء ياسمين وزرقة ومريام عبارة عن سروال عادي مع قميص بألوان مختلفة، وقد أوحى لنا الزي في هذه المسرحية بعصرنة الحقبة، ولكن لم يظهر بأي بلد ينتمي الممثلون.

كما تم تغييب الأحذية عمدا في هذا العرض، وذلك ليبدو الممثلون حافيين الأقدام على القارب من أجل تحسين الحركة أثناء القفز على القارب الذي هو **الترامبولين**، بالإضافة إلى تخلي بعضهم عن ستراتهم، وهو تأكيد على أن هذه الشخصيات تخرج عن كل ما عايشته من ماضي والتعبير عن البوح والمسكوت عنه وكشف المستور الذي هو سبب هجرتهم.

✓ **الممثل، الموسيقي والمؤثرات الصوتية:**

تلون عرض "**الشقف**" بعدة أنغام في بعض الأحيان ولوحات شعبية كسب للعرض دلالة عميقة، فكانت علامة سيميائية تحفز المتلقي لتفكيكها وتأويلها.

لقد برعا كلا من المخرجين " **سيرين**" و" **مجدي**" في تطعيم العرض بملفوظات اللحن التراثي، والذي تمثل في الأغاني الإفريقية وأخرى عربية، كما أضاف بعض الأغاني التي ساهمت في تعزيز خصائص الممثل وإبراز ملامحه ووظائفه بطريقة توحي بالانسجام والسياق العام للمسرحية، فالتكامل بين الحركة والألحان والأغاني واللغة المسرحية الكلامية جعل العرض نصا يقرأ نفسه أمام المتلقى.

ومن بين الأغاني والرقصات التي شكلت بؤرة دلالية في العرض المسرحي "الشقف":

رقصة الدبكة: أو دبكة العرس، وهي " رقصة فلكلورية شعبية منتشرة في بلاد الشام وهي تمثل التراث الفلكلوري لتلك البلاد، تمارس غالبا في المهرجانات والاحتفالات والأعراس، تتكون من مجموعة تزيد عادة عن عشرة أشخاص يدعون دبيكة، وهي رقصة معروفة في كل من فلسطين، لبنان، سوريا، الأردن"[1]، وهذه الرقصة في

[1] مقال حول" الدبكة الفلسطينية .. تاريخها، وأنواعها، يرجع إلى الموقع https://thegazapost.com/ar/post/65399 بتاريخ النشر : السبت , 28 سبتمبر 2019 - 1:46 مساءً

العرض جاءت مصاحبة بأغنية شعبية سورية، وبدأت الرقصة عند حديث أم بشار عن ابنها أنها ستزوجه وتقيم له زفاف وبدأ المهاجرين كلهم في رقصها على متن القارب، ورقصة الدبكة توحي بالفرح والحزن العميق في الوقت ذاته، فالمهاجرين يتشوقون للوصول إلى إيطاليا، عبّروا عن رغباتهم المكبوتة التي ظلت سجينة الأجساد.

رقصة الباز: هو رقص بين الرجل والمرأة، وتستخدم فيها الخطوات المتقطعة في الرقص وبالأساس تعتمد على حركة الأقدام قبل تحريك كامل الجسم[1]، وهذه الرقصة رقصتها كل من "**ياسمين**" **و** "**بيرم**" لحظة مرور سفينة بعيدا عن قاربهم، وبدأ "**بيرم**" بمغازلة "**ياسمين**" وتبادله ياسمين إذ ما كان يعرف برقص باز، حيث يلتفان حول بعضهما بحركات ايقاعية لكن بدون موسيقى أو أغنية.

رقصة افريقية: ورقصها كل المهاجرين حيث بدأوا بالتصفيق والتفاعل، وقد وضفا المخرجين لتعميق الحدث الدرامي بالصوت البشري، وذلك من خلال الأغاني التي كان يرددها "**غي**" و"**بيرم**" من حين إلى آخر لإضفاء جو من الفرجة الرائعة وإزالة الملل الذي كان يحيط بالمهاجرين في عرض البحر.

[1] –ينظر، ثيا سينجر، الرقص: هل هو وسيلة للسعادة فقط، أم كان وسيلة للنجاة للبشر القدماء؟ يرجع الى الموقعwww.scientificamerican.com، يوم 30جويلية 2017، على الساعة 16:00.

رقصة ياسمين: هي حركات قامت بها ياسمين للتعبير عن حلمها وحبها الكبير للرقص فقد جاءت مصاحبة لموسيقى تبعث الحيرة في نفسية المتلقي، حركات غير مفهومة تظهر وكأنها تغرق أو ما شابه.

في بداية المسرحية بدأت موسيقى صاخبة متداخلة مع الطبل وصوت ركوب المهاجرين على القارب، وهي أصوات توحي على الإثارة والخطر القادم، أما المؤثرات الصوتية الأخرى فقد وظفها المخرجين أثناء انطلاق القارب مصاحبة صوت الرياح وصوت تنفس الممثلين عند تحريك القارب، وارتطام القارب بالبحر وازيز الشراع الصغير خلف القارب الذي يمسك فيه قبطان "**الشقف**" وخشخشته الأكياس وصوت شريط لاصق وصوت بكاء طفل وغيرهما من الأصوات التي خلقت تأثيرات مختلفة، وقد تم توظيفها بشكل جميل خصوصا صوت الآلة التي كانت في يد "**غي**" وهو يغني لمحاولة مساعدة "**بيرم**" على النوم، التي انسجمت وسياق العرض.

ساهمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية المصاحبة للعرض المسرحي في خلق حالة إيهام لتحقيق الأثر الدرامي الجمالي في امتاع الجمهور وإقناعه، لذا وظفت الموسيقى في مسرحية **(الشقف)** توظيفا مناسبا وذلك أن المخرجين استعانا بالموسيقى للتوضيح والمكاشفة واختيار هذه الموسيقى دون سواها لم يكن اعتباطيا،

بل كان مقصودا حيث جاءت معبرة عن الجو النفسي للممثلين فبإيقاعاتها وأصواتها وتناغمها كان لها تأثير على السامع.

✓ **الممثل والمكياج:**

يعد الماكياج من العناصر السينوغرافية التي " يعتمده الممثل في تغيير ملامحه وتغييرها للوصول إلى الشخصية الدرامية"[1]، وفي عرض "**شقف**" لم يستعمل أي نوع من الماكياج الفني بل اكتفى مصمم مظاهر الممثلين بالتزيين العادي، بحيث وضع القليل من اللون الأسود تحت العيون لنظن أنها هالات سوداء وتوحي على التعب والنفسية المضطربة لكل المهاجرين، ولم يتم تلوين الشفاه أو طلاء الأظافر أو الوجه بل كان المظهر عادي أكثر قربا من روح العرض وطبيعته الدرامية وأكثر واقعية، ويهيئه لتجسيد المسرحي والتعايش معه.

✓ **الممثل والأكسسورات (الملحقات):**

كانت الأزياء في العرض المسرحي (الشقف) عادية بسيطة موازية بالاكسسوارات، وهذا الازدواج كان ضروريا للدلالة على أشخاص واقعيين على متن قارب الموت، عرض قدم في صورة موازية للواقع، تدعو المتفرج إلى التأمل والتمعن في مجريات هذه الحياة وفهمها أكثر.

[1] أنيس حمود، الماكياج وأثره في التكوين المسرحي، مجلة الفنون، العدد2، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، س 2019، ص:28.

لم يكن هناك في هذه المسرحية الكثير من الاكسسوارات أو الملحقات الثابتة بينما وضع أحد الممثلين (القبطان) قبعة بيضاء فوق رأسه لدلالة على ترأسه القارب والمسؤول عنه، إضافة إلى حقيبة محمولة على كتف وشريط قماشي معلق به شيء مثل قارورة كبيرة وكان حاملا الهاتف استعمله للإضاءة عندما نزل هو و(بيرم) للطبقة السفلية، وكذلك (بيرم) الشاب التونسي الذي كان له مشاكل اجتماعية وسياسية الذي عاشها بسبب بلاده، وحمله للوسادة منذ ركوبه القارب رغم الأرق الذي مصاب به منذ أعوام ماهو إلاّ رمزا لرفض الواقع، و"نبيل" الشاب المثلي الذي رأيناه في بداية المسرحية حاملا هاتف يكلم به أحدهم إضافة إلى كيس بلاستيكي مغلف بشريط لاصق بطريقة جيدة، وكذلك "غي" الذي كان له غطاء على رأسه عبارة عن قطعة قماش باللون الأبيض يشدها فوق رأسه حاملا لخنجر صغير هدّد به "نبيل" حين أراد الانتحار، وهذا عائد إلى ماضيه الذي كان منظما لعصابات الحرب في دولته وما تلقاه من عذاب وجلد.

أما الأكسسوارات الأخرى التي حملتهما الممثلتين "ياسمين" و"الزرقة" من أكياس بلاستيكية مغلفة بشريط لاصق وقارورة ماء التي أظهرتها ياسمين فيما بعد، وأم الرضيع التي ترتدي فوق رأسها قبعة بلون أسود وعادة ما نرى نساء افريقيا يضعونه وكذلك الدمية التي على شكل رضيع صغير، ماهو إلا دلالة على الواقع الأليم الذي عايشوه الممثلات وعلى الرغم من ذلك فقد وجدن الهروب إلى إيطاليا

مفر وأمل في ذلك، كما نلفي أيضا "أم بشار" وفي يدها علبة زجاجية في وسطها أطرميس مكدوس (أكلة سورية)، كانت تتحدث عنها وعن كيفية صنعها وما إن تصل إلى إيطاليا ستطعم ابنها منها، لكن حلمها ضاع مع موت ابنها وبرمي العلبة في عرض البحر.

المبحث الثالث: الأداء التمثيلي ودلالته التشفيرية في العرض المسرحي

انطوت قدرات أداء الممثل acter " على نمطين أدائيين مهمين إحداهما تأكيد المعرفة الخارجية للممثل والمرتبطة بالرعاية الإلقائية والحركات والإيماءات، والآخر داخلي مرتبط بالصوت والإحساس لدى الممثل، ومن أهم بنيات عمل الممثل هو الإحساس والإيمان والصدق وتهيئة الوسائل الإجرائية والأدائية من صوت وجسد"[1]، وبغرض التعرف على أشكال التعبير الجسدي لدى الممثل، والمتمثلة في الصوت والجسد وقنوات التعبير الحسية، سنقوم بدراستها كل على حدى من أجل بيان حقيقة اشتغالها ضمن منظومة العرض التواصلية.

✓ *أشكال التعبير الجسدي للممثل ودلالته التشفيرية:*

قد لاحظنا في عرض مسرحية **الشقف** أنه يحمل كما هائلا "بالحركة الجسدية مع تقلص المساحات الممتدة التي تسمح للممثل بإستخدام الحركة المعبرة، إلا أن أنواع الحركة التي أرادها المخرجين كانت متنوعة ومختلفة، فمن التمثيل بمختلف الوضعيات إلى التعبير الجسدي الصامت إلى الرقص على الإيقاع الموسيقي، يبرز الثراء الحركي وتتوسع دائرة التعبير إلى درجة إشباع الفعل الدرامي، مما يجعل تفوق

[1] حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية و التكوين الأكاديمي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف فرقاني جازية، كلية الآداب، قسم النقد والأدب التمثيلي ،جامعة وهران، الجزائر، س 2005، ص: 04.

الجانب المرئي الظاهر، بالإضافة إلى هذا التنوع يساهم في توضيح المعنى حتى يتلقاه المتفرج بارتياح وبشكل جمالي مريح"[1]، وحركة ممثلي مسرحية **الشقف** على ركح المسرح، تحيط المشاهد بشيء من الغموض في تفسير حركاتهم ولغة أجسادهم، بحيث لا يمكن للمشاهد التركيز على حركة لازمة لكل شخصية على حدا، فالجميع يتحركون بحركات مبالغ فيها من التمرد والتوتر والقلق، إن الحركة كانت أحيانا جماعية متناسقة خلال الرقصات التعبيرية والغناء الجماعي، إذ أن موضوع المسرحية وإن كان يبدو في صورة معاناة فردية لكل ممثل إلا أنها معاناة مشتركة بين الجميع، ولكل منهم طبقة صوتية معينة وطريقة إلقاء خاصة بهم.

اكتفى مخرجي عرض "الشقف" بثمانية ممثلين ، وقد استعاضا بهم عن الكتل الديكورية ليملأ بهم فراغ الفضاء المسرحي الكبير، ومن خلال مشاهدتنا للعرض يمكننا التوصل لأهم الأساليب الأدائية التي قام بها الممثلون والتي شكلت بعدا علاماتيا في النسق السيميائي العام للعرض.

✓ *أوضاع الجسد:*

صنفت الأوضاع الجسدية إلى أربعة أقطاب ثنائية متقابلة، " الاقتراب أو الإقبال حيث يتم هذا الوضع بالانتباه والميل بالجسم، والانسحاب هو عكس الاقتراب ويشمل توجهات حركية سلبية كالارتداد للخلف أو التحرك بعيدا، والامتداد

[1] عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، ط3، دار الهيئة المصرية العامة، 1996- ص: 05.

كما في حالات التفاخر أو الغرور، ويشمل هذا الوضع على انتصاب الرأس والصدر وانتفاخ الأطراف، والتقلص والانكماش ويشمل على خفض النشاط والشعور بالوهن والتهالك والتراخي، والحركات الانفعالية التي رأيناها ماهي إلا الانفعال الغالب الذي أبداه الممثلون عبارة عن الامتداد"[1]، أما الاقتراب فيكون مثارا بسبب عاطفتين عاطفة الغضب والتي كان يمثلها "بيرم" و رقة المشاعر التي مثلتها كل من "الزرقة" و"ياسمين"، أما الانكماش فمثلتها "أم الرضيع"، والتوتر مثله "نبيل" كان بفعل الخوف، أما انفعال الاسترخاء ارتبط بشخصية قائد المركب اللص بفعل عاطفة الحزن العميق، بينما عبرت حركة ابتعاد عن القلق من المجهول التي مثلتها "أم بشار".

وهناك حركات جسدية أخرى تتجلى في " وظائف أدائية وتفرعات دلالية التي تعبر عنها مجموعة أعضائه المكونة له، وشكلت علامات سميائية فارقة في العرض"[2] وهي: حركة القفز بالرجلين على متن القارب وهي حركات طفولية وهي علامات رامزة لطفولة الكبار التي تحتقن بداخلها كل التوتر المتقد بمشاكل الحياة والمعيشة والهروب نحو مستقبل أفضل، وعلامات إيقونية ناتجة عن حركة الأجساد في تأديتها للفنون والرقص الشعبي، ففي رقصة الدبكة نجد الممثلون يضربون القارب بأقدامهم وتمايل أجسادهم للأمام والخلف دون إحداث صوت وفي رقصة

[1] محمد توهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006، ص40.
[2] عبود حسن المهنا، بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي، مجلة فنون البصرة، العدد 17، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، البصرة، ص:68.

الباز يتراقص الممثلون "بيرم" و"ياسمين"، الرفرفة باليدين من قبل" بيرم" وكذلك "ياسمين"، وهذه الحركة علامة رامزة للشباب الثائر التواق للحرية والانعتاق، "إن الحركة الانفعالية في التعبير عن الفرح لم تتخذ وقتها، لكنها كانت تتكرر وتكتسب إشارة ذات معنى أي طابع دلالة على فعل معين. كما أنّ أداؤهما الصوتي منسجما مع الدفق الشعوري للشخصية المسرحية التي يؤديها، مما أدى إلى تحقيق تواصل جمالي مع المتلقي"[1].

✓ ***الإيماء:***

تعتبر إيماءات الجسد عنصر الاتصال الأول ولاسيما الإشارية منها، " حيث يلجأ إليها الإنسان عندما تعطل اللغة وتعجز عن أداء وظيفتها التواصلية والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة وشفرات ذات تحليل عميق، بلا شك ليست الإيماءة زخرفة فنية في العرض المسرحي، فهي علامة يقصد بها الممثل دلالة ما"[2]، وفي عرض "**الشقف**" بدى ذلك أثناء نومهم وانطلاق المركب في العراء المجهول، وهذه لحظات القوة والإثارة في العرض يجعل المتلقي متحفزا لاستقبال العلامات السيميائية وتنفيذها وربطها بما قبلها وما بعدها في الموقف المسرحي نفسه، " وإذ كانت

[1] علي عبد الحسين، رحمه الحمداني، بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي، مجلة فنون البصرة، مرجع سابق، ص:80.

[2] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، عمان، الأردن، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع،2011، ص63.

الإيماءة هي غياب الكلام فإن بعض المواقف تستمد قوتها من قوة التوقف والصمت المؤقت المعبر الذي.يستهدف إيصال مكنونات سيكولوجية ومعانات إنسانية"[1].

وهذا ما تحقق في عرض "**شقف**"، فتوقف اللغة الملفوظة يفتح المساحة لموسيقى مرعبة والذي يصاحبها أحيانا حركة إيمائية مثل رقصة " ياسمين" غير المفهومة، وفي أحيان أخرى تضل الموسيقى تملأ بلغتها صمت الحركة والصوت معا " فاشتغال الموسيقى في لحظات الصمت على المسرح فهو مهم للإيحاء بالخوف والدهشة والتفكير وهذا ما يتطلب دعما علامتيا من خلال الضوء واللون وتقنياتهما"[2].

✓ ***تعابير الوجه:***

يمكن القول فيما يتعلق بتعابير الوجه للممثلين في عرض "**الشقف**" أنها ذات دلالة أثناء الأداء المنطوق وخصوصا في حالة الصراخ، صراخ "ياسمين" أثناء صعقة المكواة وحرق يديها، وكذلك "بيرم" لشعوره بالأرق طول مدة طويلة.

✓ ***الحيز الشخصي*:***

جاء الحيز الشخصي في عرض مسرحية "**الشفق**" رامز للعلاقات العاطفية

[1] قالار نوقارينا، أنوار الجسد، ترجمة دكتورة آماني أيوب، ط1،دار المكتبة الأنجلو المصرية، هيئة الأوروبية للترجمة، مصر، 2011، ص 164.

[2] خديجة أحمد عكاشة، الغناء والموسيقى والمؤثرات الصوتية، الجزء الثالث، دار الفقه الإسلام، 2008، ص40.

* الحيز الشخصي: هو المسافة التي تفصل بين الممثل وآخر في العرض المسرحي من خلال تنظيم الفراغ المحيط بهم، لخلق علامات وشفرات دالة ولهذه المسافة معان ودلالات مرتبطة بالثقافة المجتمعية، ففي الحياة نجد أن المسافة التي تفصل الناس عن بعضهم تتناسب مع علاقتهم بهؤلاء الأشخاص كما أن الحيز الشخصي يوضح مكانة الشخص الاجتماعية إذا كان ملكا أو رئيسا أو سيدا أو غير ذلك، لهذا فالتعدي على هذا الحيز على خشبة المسرح، يصير له دلالة على التمرد أو الشجاعة أو الجرأة أو قلة الذوق، حسب الإطار العام للعلامات في العرض الفرجوي. مهدي عقيل يوسف، متعة المسرح، م س، ص84.

بين الممثلين، ويشكل البعد أو القرب الجسدي بين أجساد الممثلين الثنائيات التالية:

- ✓ **الوفاق/الخصام:** ونلفيه في المشهد الأول عندما كان "بيرم" و"الزرقة" يتحاوران كانت المسافة تتقلص عندما يتفقان في الحديث، وتزداد اتساعا عندما يختلفان، وفي مشهد "أم بشار" و"السيد" كان الاتفاق محركا رئيسيا لتحديد المسافة بينهما، وكانت قليلة أو منعدمة والعكس.

- ✓ **الحب/الكره:** تتسع المسافة بين "غي" و "أم الرضيع" حيث العلاقة متوترة يشوبها الكره من قبل "أم الرضيع"، والمسافة بين "نبيل" و"السيد" تتقلص أحيانا حسب حالة الحب.

- ✓ **القوة/الخوف:** يمكن أن نعبر عن رمزية هاتين الثنائيتين في كونهما النتيجة أو السبب، فالوضع النفسي المتذبذب فـ(بيرم) يظهر على هيئة من الشرود والتعب والارهاق، وكذلك خوف "اللص" من الصوت الذي يسمعه في أذنه كل ليلة صوت صراخ وأنين الغارقين، فالخوف ولد لديهما لحاجة الاقتراب والتراحم لمواجهة هذا المجهول المخيف، بينما في حالة قوة نجد المسافة تتسع فلا حاجة للاقتراب.

- ✓ ***الاحالات المكانية:***

يمكن أن نحدد العلامات المكانية حسب دلالة التي أحالت إليها أمكنة الممثلين على الركح في النقطتين التاليتين:

- **الفراغ/البحر:** إن الخطة الهندسية المدروسة التي وضعها المخرج لحركة الممثلين وعلاقتهم بالمكان وتوظيفه سيميائيا مبني على هندسة الفراغ الذي ملأته الكتل البشرية عبر أجساد الممثلين الثمانية على متن القارب، وهذا من شأنه أن يحقق غاياته ورؤاه، فوجود الممثل والتزامه بمكان ما على خشبة المسرح وتكرار وقوفه عليه طيلة العرض، يجعل الجمهور يخلق رابطا بين المكان والممثل، خاصة إذا ما وجد فيه شيئا من مقتنيات ذلك الممثل فكان الفراغ الذي يحيط بالقارب هو البحر الذي ما عاد يجود بالخير إنه مكان البرد والهم.

- **الغياب/ القارب:** لهذا المكان شفرة وعلامة تثير ذهن المتلقي وتشغله لرابطها مع بقية العلامات في العرض، فاشتغال الممثلين والعمل عليه علامة تتعالق مع النسق العلاماتي للعرض، يكون الغياب هو الطرف الثنائية الآخر، فهو غياب ممتد مجهول فارغ لا يحدد شيء في الأمكنة البعيدة التي تتوق أجساد العرض الرحيل إليها، رغبة في الخلاص والبحث عن بلد جيد ينتمون إليه ويعيشون فيه بسلام.

✓ ***الجنسانية:***

إن قراءتنا لمفاهيم الأنوثة والذكورة والمثلية الجنسية في عرض "**الشقف**"، والتي تبرز العلاقات الجنسانية بكل عناصرها، بما فيها المثلية ونظرة المجتمع له والتي مثلها الشاب التونسي "نبيل" وصنفها البعض بأنها أعمال جريئة، ومن منطق

محاكاة الواقع وتمثيل الأدوار التي تعبّر عن إنسان الرغبة، عن الكبت، عن المعاناة والحرمان، عن صورة الذات المتوجعة، عن قيود الجسد التي يود الانعتاق من أسرها للحرية كنوع من اعترافات الجسد والتعالي والتسامي، كل هذا جسده ممثلو "**شقف**" بحركاتهم الإنسانية لتحقيق الرغبة وإقصاء الذات.

الخـــاتمة

خاتمـــــــــــــة

لكل جهد محصول ويثمن ثمار هذا البحث في النتائج التي استخلصناها كالآتي:

- يعد التشفير أنظمة يستعمل فيها عدد من الإشارات والرموز المتعارف عليها من قبل مجتمع معين.
- التشفير عملية تواصلية الغرض منها بث رسالة من مرسل إلى مرسل إليه وفكها من قبل هذا الأخير.
- العرض المسرحي هو احدى عمليات التواصل فهو يبني على عدد لا محدود من الشفرات ذات معنى معين.
- إن الممثل هو المرسل للشفرات في العرض المسرحي لذلك يقع عليه عاتق أن يكون على دراية تامة بالشفرات الثقافية والاجتماعية والرمزية والايحائية التي تكون محور الرسالة التي سيبثها للمتلقي.
- وحده أداء الممثل يفترض اتفاقا ضمنيا، وهذا الاتفاق له قواعد ورسالة خاصة التي تتشكل، فكل ما يلحق بأداء الممثل من زي واكسسوارات وحتى الديكور يستطيع الممثل التعامل معها، وتكوين شفرات خاصة فنية جمالية دلالية في العرض.
- إن عمل الممثل هو تشفير فني لتشفير الواقع.

- وقع عرض "**الشقف**" المسرحي في مزالق تتعلق بحاجة الممثلين للإعداد والترتيب على حركة القفز وتوظيف الجسد، واتقان الايماءات وتعابير الوجه.

- بنية عرض "**الشقف**" على الأغاني ورقصات الشعبية، واللافت للنظر طريقة

- الرقص على متن القارب **(ترامبولين)** وكيفية تناسق حركات أجسادهم من اهتزاز توحي لنا كأنهم في البحر.

قائمة المصادر و المراجع

قائمـة المصـادر والمـراجع

أ- المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب (مادة السين) فصل الشين المعجمة، المجلد السادس دار المصادر، بيروت، ط3، 1999.

2- جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1982.

3- سفر بن عبد الرحمان الحوالي، معجم الوجيز، دار مجمع اللغة العربية، 1989.

ب المراجع :

✓ **المراجع العربية:**

1- جواد حيدر، الأزياء المسرحية، المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الصادف الثقافية، 2014.

2- جواد حيذر، تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنش والتوزيع، 2013.

3- خديجة أحمد عكاشة، الغناء والموسيقا والمؤثرات الصوتية، الجزء الثالث، دار الفقه الإسلام، 2008

4- خليفة أحمد عكاش، الغناء والموسيقى والمؤثرات الصوتية، ج3، دار الفقه الإسلام، 2008.

5- د. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

6- طراد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، دار البازوري، ط1، 2015.

7- عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقة، دار الفنون والأداب،ط1، العراق، 2014.

8- عبد المجيد شكير، الإهتمام الجمالي في المسرح المغربي منعطف التحول الإيديولوجي

إلى الجمالي، مطبعة دار المناهل،المغرب، 2014.

9- عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، ط3، دار الهيئة المصرية العامة، 1996.

10- عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة علوم المسرح نظريا و تطبيقيا، ط1، دار الكنيدي للنشر الأردن، 2011.

11- سيزا قاسم، أنظمة العلامات في اللغة والأدب **(مقالات مترجمة)**، تثبت المصطلحات دار إلياس العصرية القاهرة، 1986.

12- قاسم بياتي، زويرق من ورق، دار الهيئة المصرية، القاهرة، 2006.

13- محمد التوهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006.

14- مي التلمساني، قراءة المسرح، دار المطابع المجلس الأعلى، القاهرة، 1982.

✓ **المراجع المترجمة:**

15- اديث كيرزول، عصر البنيوية من ليفي شترواس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق العربية للصحافة، بغداد، 1985.

16- بيار غيرو، علم الإشارات السيميولوجيا، ترجمة: مندر عياشي، تقديم مازن الوعر، دار الطلاس للترجمة، دمشق، 1992.

17- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار البيضاء، 1992.

18- جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، دار هلا للنشر،ط1، الجيزة 2000.

19- روبرت شولز، السيماء والتأويل، ترجمة: سعيد الغدامي، دار المؤسسة العربية، ط1، بيروت، 1994.

20- فيندارن البنيوية والتفكيك، ترجمة: خالد حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، سنة 2002.

21- قالار نوقارينا، أنوار الجسد، ترجمة : د. أماني أيوب، ط1، دار المكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 2011.

22- قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، دار النهضة ، القاهرة، 1973

23- كيرا يلام، سمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، دار المركز الثقافي العربي، بيروت،1992.

24- ليفي شتراوس، السمع، البصر، القراءة، ترجمة: أحمد خليل، دار الطليعة الأدبية، بيروت، 1994.

الدوريات

أ- **رسائل الماجستير:**

1- ثريا بنت علي بن صالح اليزيدية، دراسة سيميائية لنص مسرحية البئر، لأمنة الربيع، رسالة لاستكمال درجة الماجستير، كلية العلوم والأدب، تخصص نقد أدبي، تحت إشراف صلاح الدين بوجاه، سلطنة عمان، جامعة نزوى، 2018.

2- حايك أمينة، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية و التكوين الأكاديمي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف: فرقاني جازية، كلية الأدب، قسم النقد والأدب ا لتمثيلي، جامعة وهران، الجزائر، سنة 2005.

3- صورية بختي، جمالية السينوغرافيا في المسرح الجزائري، مسرحية النون، للمخرج عز الدين بن عيار، إشراف منصور لخضر، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الفنون، تخصص الإخراج المسرحي، جامعة وهران، سنة 2018.

4- مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف رأس الما عيسى، كلية الأدب والفنون، قسم الفنون الدارمية، جامعة وهران، سنة 2013.

ب- **المجلات:**

1- إيمان حمادي عبد الأمير، الشفرة الإيحائية ودلالة المعنى، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 19،العدد 80، كلية الفنون الجميلة.

2- أنيس حمود، الماكياج وأثره في التكوين المسرحي، مجلة الفنون، العدد2، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، س2019.

3- سعاد درير، العلامة في المسرح، الموقعية الوظيفية، مجلة البيان، الكويت، العدد 282، مارس 1998.

4- عبد الحليم عيسى، المرجعية اللغوية في النظرية التداولية، مجلة الدراسات الأدبية العدد2، الجزائر، وهران، س2008.

5- عبود حسن المهنا، بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي، مجلة فنون البصرة، العدد 17، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، البصرة.

ج- المواقع الالكترونية:

1- ثيا سينجر، الرقص: هل هو وسيلة للسعادة فقط، أم كان وسيلة للنجاة للبشر القدماء؟ يرجع الى الموقعwww.scientificamerican.com، يوم 30جويلية 2017، على الساعة 16:00.

2- وائل سليمان، كيف نحافظ على ملفاتنا ورسائلنا محمية من خلال عملية التشفير، يرجع إلى موقع

، **يوم: 04/12/2018 على** https://www.enbbadi.net267572#ixzz6evy5ne87

الساعة 12 و10 دقائق

الفهرست

فهـرست الموضوعـات

الإهداء

شكر وعرفان

مقدمة..... أ – د

الفصل الأول: التشفير الدلالي وعلاقته بالممثل المسرحي

المبحث الأول: التشفير، المفهوم والتصنيف. 08

- المفهوم..... 08
- تصنيف التشفير عند الألسنيين..... 09

المبحث الثاني: توظيف التشفير الدلالي في فن التمثيل..... 13

المبحث الثالث: أداء الممثل في الإنجاز المسرحي..... 17

لفصل الثاني : تجليات التشفير الدلالي لأداء الممثل في مسرحية "شقف"

المبحث الأول: الجو العام للمسرحي..... 26

المبحث الثاني : الممثل وعلاقته بعناصر العرض المسرحي.....32

المبحث الثالث : الأداء التمثيلي ودلالته التشفيرية في العرض المسرحي 49

الخاتمة 58

المصادر والمراجع..... 61

الفهرست 66

الملخص

يتلخص هذا البحث في عملية التشفير الدلالية لأداء الممثل داخل العرض المسرحي وايصال المعنى الاجتماعي والجمالي للمتلقي، كون الشفرة هي الطريقة المثالية لنقل الرسالة في العرض المسرحي، فكان بحثنا لدراسة موضوع التشفير الدلالية لأداء الممثل في مسرحية **"الشقف"** وحللنا محتواها الفني بالتطرق كل عنصر على حدى، لننتهي في الأخير إلى أخذ صورة شاملة وعامة حول أداء الممثل وكيفية انتاجه لشفرات تصل إلى المتلقي الذي يمكنه فكها، قسمت بحثي إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، وفهرس وملاحق وقائمة المصادر والمراجع.

وجاء في الفصل الأول بعنوان التشفير الدالي واشتغاله في فن التمثيل والذي تطرقت فيه إلى مفهوم الشفرة وتقسيماتها وعرجت للحديث عن توظيف التشفير في فن التمثيل، بينما اختص الفصل الثاني التطبيقي بالحديث عن تجليات التشفير الدلالي لأداء الممثل نموذج التحليل مسرحية (الشقف) للمخرجين سرين قنون ومجدي أبو مطر وخاتمة جاءت بنتائج هذا البحث وما توصلت إليه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الشفرة، الأداء، الممثل، سينوغرافيا.