

الابعاد الدلالية للمنظر في العرض المسرحي العراقي (مسرحية اللعبة انموذجا)

فرزق قاسم كاظم

ملخص البحث:

شكلت الدلالة بابعادها المتباينة صورة جماليات متنوعة لتتاج الطبيعة والانسان عبر الازمنة المختلفة، فكانت بؤرة مركزية تدور حولها منطقية التفكير على مستوى التأويل لحركة الدلالة وفق سياقها البنائي الذي تعبر عن مكوناته الدفينة والتي يتعامل معها الانسان وفق مستويين متناظرين اثناء الية التأويل للوصول الى المعنى، فكان الحس نافذة المرور الاولى لصورة الدلالة والتي يتعامل معها الفكر في ان اللحظة لكشف شفرتها ولان الفن بشكل عام والفن المسرحي بشكل خاص يعتبر مصنعا لانتاج الدلالة عبر بوابة عناصره البصرية والسمعية كان لا بد من الوقوف عند احد عناصر انتاج الدلالة البصرية الا وهو المنظر المسرحي الذي من خلاله يتعرف المتلقي على طبيعة العرض وجنسه من جهة وبيئة الاحداث من جهة ثانية لذلك رسم خط سير البحث للتعرف في هدفه على الابعاد الدلالية للمنظر في العرض المسرحي، وللوصول الى هذا الهدف كان لا بد من وضع مسارا معرفيا يحقق ذلك فكان الاطار النظري مؤلفا من ثلاثة مباحث هما، المبحث الاول، السيمولوجيا .. النشأة والمفهوم، حيث قدم فيه الباحث قراءة في تاريخ الدلالة الى ان برزت علما له اسسه وقوانينه الخاصة به، اما الثاني فقد جاء بعنوان عناصر التشكيل البصري للمنظر في العرض المسرحي، حيث قدم الباحث فيه عرضا فكريا وجماليا لعناصر تصميم المنظر المسرحي وتشكيله، بينما الثالث فكان بعنوان، اتجاهات التصميم للمنظر في العرض المسرحي، اذ استعرض فيه الباحث مدارس تصميم المنظر المسرحي وقيم كل منها الجمالية والفكرية، وبعدها قدم الباحث الخارطة المعرفية لتلك المباحث استطاع ان ينشئ معيارا أو معايير بها ومن خلالها حلل عينة البحث مسرحية اللعبة، ليخلص من خلال ذلك الى صورة النتائج والتي نستعرض جزءا منها، 1. قدم المنظر المسرحي دلالات تعبيرية شكلت علاقة تكاملية مع منظومة العناصر البصرية والسمعية الاخرى مما منحها ابعادا رمزية جديدة قادرة على انتاج معان مضافه عملت على شحن خيال المتلقي وفكره لاستقراء مضامينها على وفق الاسس الفكرية لعرض مسرحية اللعبة. 2. حقق المنظر المسرحي في عرض مسرحية اللعبة قراءات تأويلية متعددة المستويات مما ساعد في انتاج ابعادا دلالية ترتبط بالواقع بصوره غير مباشرة من خلال ترميزاته التي تتوافق ورؤيا العرض المسرحي ورسالته، وبهذا اختتم البحث بعدما قدم الباحث استنتاجات البحث وقائمة المراجع والمصادر.

(الإطار المنهجي)

أولا. مشكلة البحث والحاجة الية:

تتسع مديات المعرفة وفقا لمستوعبات الفكر الانساني الذي يسبر اغوار الكون بحثا عن الجديد المضاف ليفتح من خلاله افاق اخرى بمجسات تختلف عن السابق هذا يعكس بطبيعة الحال على مناح الحياة بمستوياتها المتعددة وعلى كافة الاصعدة ومنها الفن أذ شكل الخطاب التأويلي محورا مهما في تفسير المعنى لاحكام قراءة المنجز الفني من قبل المتلقي الذي ينتج صورة الاتصال النهائية بينه وبين المجتمع وفق معادلة التواصل، المرسل / الفنان الرسالة / المنجز الفني المتلقي / فعل التأويل، هذا كله يمر وفق الية عمل تتمحور حول نقطة ارتكاز ثابتة محورها العلامة / الدلالة التي تمنح العملية التأويلية مستويات عملها، بمعنى ان الدلالة هي المنطقة الاولى التي يتم عندها انتاج المعنى / القراءة الاولى، بينما تتحرك المنطقة الثانية لاتمام الفعل التأويلي لبنى العمل العميقة / القراءة الثانية، ومن خلالها يمكن للمتلقي ان يتعرف على الابعاد الدلالية للعمل الفني ومنها المسرحي اذ تشكل منظومته السمعية والبصرية ارض خصبة للبيانات العلاماتية والتي يستقبلها المتلقي عبر مدركاته التي يفهم بها المعنى، ولما كان المنظر المسرحي واحدا من بين تلك التقنيات البصرية التي يسند اليها المخرج

الوظيفة المحايثة لعمل للممثل بصورة مباشرة بسبب كونها البيئة الداخلة في تأسيس الفعل المسرحي سواء كان هذا الفعل محاكياً يقوينا للواقع ام رامزا اشاريا لدلالة اخرى، وهنا يصبح جوهرها لاستحضار معنى غائب، لذا فان المنظر المسرحي يشكل منظومة دلالية متكامل ترفد رؤيا المخرج لتمنحها قوة فكرية وجالية عبر سلسلة التشكيلات والتكوينات التي تهيم ذهن المتلقي حتى يعرف طبيعة العمل المسرحي واتجاه بناءه من جهة، ومن جهة اخرى يصرح بابعاد الشخصيات الدرامية فيكشفها للمتلقي الذي يبدأ بقراءته التاويلية لفعل العلاقة ما بين مفردات المنظر المسرحي والشخصية الدرامية، ومن هنا برزت مشكلة البحث التي رصدتها الباحثة عبر السؤال التالي، ماهي الابعاد الدلالية التي يمكن للمنظر المسرحي أن يثبثها للمتلقي الذي يستقرها وفقا لسياقات بناءه المعرفي أثناء العرض المسرحي ؟ ومن هنا كانت الحاجة قائمة لهذا البحث لعدم وجود بحوث مباشرة قد سبقته تتصدى لموضوعه البحث، الابعاد الدلالية للمنظر في العرض المسرحي العراقي. ثانيا. أهمية البحث:

يقدم البحث مفهوما متقدما للمصممين والدارسين المهتمين بتصميم المنظر المسرحي، كاشف لهم عبر نتائج التي توصل اليها، الابعاد الدلالية التي يمكن أن يحققها المنظر اثناء العرض. ثالثا. هدف البحث:

يهدف البحث للتعرف على الابعاد الدلالية للمنظر في العرض المسرحي العراقي.

رابعا. حدود البحث:

تم بناء البحث علميا على وفق الحدود التالية:

1.الحدود الزمانية: أنحصرت حدود البحث في سنة (1989)، وهي السنة التي قدم فيها العرض المسرحي.

2.الحدود المكانية: مدينة بغداد – مسرح الرشيد، حيث تم تقديم العرض المسرحي / اللعبة.

3.الحدود الموضوعية: دراسة فلسفية في الابعاد الدلالية للمنظر في عرض مسرحية اللعبة.

خامسا. تحديد المصطلحات:

المنظر المسرحي Scenery:

أ. في اللغة: كلمة منظر مشتقة في الاصل جذرا من " نظر الى الشيء، بمعنى أبصره بتمعن متاملا فيه، والمنظر، ما ينظر اليه من الاشياء " (1).

ب. في الاصطلاح: تذكر (أوديت أصلان) على أنه " فضاء يتألف من مفردات مجسمة يعاد تشكيلها باستمرار حسب مقتضيات العرض المسرحي مما يستدعي مشاركة المتلقي " (2).

ج. يذكر (هوايتنج)، على ان المنظر المسرحي هو " البيئة التي تعيش فيها الشخصيات وتتحرك داخلها، أذ تشكل تلك البيئة مجموعة العلامات / الدلالات المختلفة التي توضح تاريخ وجغرافية الاحداث الدرامية " (3).

التعريف الاجرائي:

المنظر المسرحي: هو تلك التشكيلات التصويرية التي يحققها المصمم بواسطة خامات متنوعة مثل الخشب والقماش والحديد، في فضاء العرض المسرحي ليصنع بها علامات بابعاد دلالية متنوعة ترتبط بفكرة المسرحية ورؤيا المخرج مما يجعل منه حلقة اتصال وتواصل ما بين المتلقي والعرض.

(الإطار النظري)

المبحث الاول: السيمولوجيا (النشأة والمفهوم)

يتفق الباحثون على ان السيمولوجيا (semiologie) اصطلاحا هي، " كلمة مأخوذة من اليونانية sema التي تعني العلامة / الدلالة " (4)، ووفقا لهذا التفسير فإن السيمولوجيا في اللفظ الاجنبي، تعني الدلالة في اللفظ العربي، وفق سياقات الترجمة والنقل من لغة الى اخرى وان اختلفت، لقد اهتم رجال الفلاسفة الاغريق اهتماما كبيرا في البيات اشتغال الدلالة و انتاجها للمعنى وسط البنى المجتمعية التي تولدها بصورة مباشرة والتي تتلائم مع حركتها التعبيرية بدأ من السياقات اللغوية التي تؤسس ادبياتهم / تاسيس رأسي، حيث تشكل الصورة الفهميه في ذهن المتلقي بوصفها مدلولاً وانتهاء بتلك الماديات المتجسده في الواقع / تاسيس أفقي، بوصفها دالا، لذلك يرى افلاطون – " أن العلاقة بين اللفظ ومعناه طبيعية " (5)، بمعنى ان الدال يثير مدلوله الخاص به بصورة مباشرة عند المتلقي، بيد ان هذه العلاقة تهشم مع التعقيد الحاصل في تطور البناء اللغوي حيث لا يمكن معه تفسير سياقاتها الداخلة في عملية تنظيم علاقة الدال بالمدلول بسهولة، وهذا ماوقف عنده ارسطو كثيرا ليرفض بعدها طرح افلاطون ليضع تفسيراً اخر ينص على ان " العلاقة بين اللفظ ومعناه ناجمة عن عرف واصطلاح وتراض بين البشر " (6)، اللذين عملوا على وضع الاسس التداولية للفظ ومعناه ليصبح سياقاً تداولياً ثابت بينهم، فمثلا، الالوان تختلف دلالاتها من شعب الى اخر ومن بينها اللون الابيض الذي تعني دلالته تعبيراً عن الفرح عند مجموعة من البشر- بينما عند اخرى تعني الحزن، وهكذا، أن هذا التنوع في الدلالة لا ينحصر- عند هذا المستوى بل يتعداه الى مجالات الحياة العامه بمختلف صورها ذلك لان الدلالات هي منظومات اتصال متكاملة متخصصة بين الناس كلا حسب فهمه، لان حاجات الاتصال العقلاني والاتصال العاطفي لاتوظف بالضرورة نفس الموارد الدلالية، ولأجل التعرف على ذلك بشكل أكثر عمقا، كان لابد لنا من التوقف عند السؤال التالي، ماهي علاقة اللفظ بمعناه؟ ووفقا لهذا فان علماء اللغة يجيبون على ذلك من خلال النظريات التي صاغوها لتفسير الامر.

أن. القيمة اللغوية عند سوسير، اي المعنى انما تحدده وتعيّنه مجموعة العلاقات بين الكلمات، ولا يمكن فهمه او الوصول اليه الا في ضوء هذه العلاقات، فالعلاقة متبادله بين الدال والمدلول، تجعل كل واحد يستدعي الاخر ..(7)، بيد أن الية العمل هذه تبقى قاصره مالم يرافقتها خطا ثقافيا وجماليا يمتلكه المتلقي يستطيع من خلاله تحديد المفهوم الدلالي بصوره جلية، هذا الخط عرف فيما بعد بأفق الانتظار، أن " النص الفني يتضمن ليس فقط أفق انتظار أدبي مرتبطا بالأثر الذي يحدثه في المتلقي، وانما يتضمن كذلك أفق انتظار ثانويا مرتبط بالسنن الجمالي للمتلقي " (8)، الذي يشرك زاوية الرؤيا الخاصه به مع الرؤيا التي جاء بها النص أصلا، وهكذا تصبح العملية تفاعلية بين النص والمتلقي مما يحقق فاعلية التواصل بين الاثنين، ولما كان العرض المسرحي يستند على النص بشكل اساس " ان اعظم عرض مسرحي في العالم، اذا لم يكن معتمدا على قوة النص (لن نقول قوة الحوار) فلن يصح أكثر من كتاب صور تافه " (9)، بمعنى بقاء الخط الدرامي بابعاده النصية يبقى شاخصا أمام المتلقي حتى في العرض، فمثلا، حتى في عروض مسرح الصورة على الرغم من اعتمادها البؤر المشتته في تاسيس جمالياتها أنطلاقاً من الخارج الى الداخل في المعالجة الاخراجية التي تحوّل خيوطها رؤيا المخرج عندما يسعى الى توظيف جرثومة النص فكريا وجماليا لبناء لغة العرض بصورة معاصرة تعتمد فعل الادهاش اساسا للمتلقي بعدما يفلتر تلك الدلالات ليستقطبها عبر نسق متحرك يرسم به الخارطة الفلسفية لجماليات العرض عبر بوابة هنا / الان، ولما كانت خشبة المسرح هي المانح الأكبر للدلالات المادية والمعنوية أثناء العرض، اذ قدم ورقة قرائها (كوزان)، عبر " الكلمة، النعمة، المحاكاة، الايماء، المكياج، تصنيف الشعر، الملابس، الاكسسوار، المناظر، الاضاء، الموسيقى، المؤثرات الصوتية " (10)، حيث تبث جميعها في وحدة وانسجام متناعمة صورة مسرحية يستطيع المتلقي من التعامل

معها وفق اليات اشتغالاتها وهدفها، مما يمنح افق العرض مدى أكبر يتحرك عبره الدال بشكل أكثر خصوبة في استدعاء للمدلولات يشكل بها الدلالة عند المتلقي وعندها يندمج النص وفلسفته في صورة العرض المسرحي وفلسفته، لكن هذا لا يعني الانصياع للنص المسرحي بشكل متطرف بل على العكس من ذلك فان المحركات الخاصة ببناء العميقة تجعل منه ارض خصبة لقراءات متعددة نابعه من الحفريات التي يقوم بها المصمم للمعنى بواسطة ادواته التشكيلية التي يجعل من اتفاقها مع رؤيا المخرج ناقوسا يشع فكرا وجالا الى المتلقي فا " الحواس تتسلم الصورة ثم ينتقل المعنى نحو التراكيب الذهنية العقلية، فيقوم المؤول بتحويل المرئي والمحسوس الى مدركات لاجل استملاك أكبر قدر ممكن من عمليات الفهم " (11) التي تنشأ حضورا واعيا لكل موضوعات الصور المسرحية المكونة للشكل والتي حدد سياتها الدلالية العالم الامريكى (تشارلز ساندرس بيرس 1838 - 1914) بعدما قام بتصنيفها الى .. أ. الايقونة، المبدأ الذي يحكمها هو الشبه (...). القائم بين حامل الدلالة ومدلولها (الشبه بين الدلالة وموضوعها)، ب. الشاهد، ان المبدأ الذي يحكمه هو الارتباط العرضي بالموضوع بمعنى أن الدلالة هنا ترجع الى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقا، مثلا، القرع على الباب هو دلالة على وجود شخص ما في الخارج، ج. الرمز، المبدأ الذي يحكم الدلالة هنا هو ان العلاقة بين الدال والمدلول، حيث تكون اتفاقية بين الناس هنا ..(12)، بهذا يستطيع المتلقي ان يدرك ما يسمعه او يراه امامه مجسدا بواسطة تقنيات العرض التي جاء بها المصمم والتي تتفاعل بدورها مع الاداء التمثيلي للشخصيات لينتج عن ذلك نسق نابع من رؤيا المخرج وهكذا تصل الرسالة بوصفها فعل اتصال الى المتلقي حيث يسمع صداها الجمالي من خلال لحظات التائر التي ينتجها عبر تعبيرات الجسد لذلك على المصمم ان يكون عارفا بحضارة الشعب وعاداته وتقاليدته الاجتماعية قبل ان يرسم الخط الدلالي لسينوغرافيا العرض، ذلك لان المتلقي يبنى نسقه المعرفي لمعنى الدلالة، انطلاقا من نسق الموضوع ومن تجاربه المكتسبه وهكذا تكون الدلالة بابعادها المنوعة خاضعة دائما لسلطة السياق البيئي والثقافي الذي شكلها، فمثلا، ماهو مقدس، لدى امة ما قد يصبح مدنس عند اخرى وهكذا ينبغي على المصمم ان يكون عارفا بذلك السياق وعند هذا يتمكن من خلق حلقة تواصل مفاهيمية تربط ما بين المتلقي و العرض الذي يشكل وحده واحده لا يمكن الاخلال بنظامه الدلالي مما يحقق للمتلقي فيها معرفيا متكامل على اعتبار ان الفهم، هو تلك الاصره التي تربط المتلقي بالشيء الذي يفهمه وعند هذا تمتلك الدلالة بعدها السياسي والاقتصادي أو الاجتماعي من خلال السياق الثقافي الذي انتجها والبيئة الحاضنة لها .

المبحث الثاني:

اتجاهات التصميم للمنظر في العرض المسرحي يتفق الباحثون على ان المنظر المسرحي لم يتبلور بصيغته التجسيمية الا في حدود منتصف القرن التاسع عشر ذلك عندما " استخدمت جماعت البانكروفت، ... المناظر المعلقة، وهي مناظر ذات اسقف وحوائط حلفية وجانبية،...، وهي ذات ابعاد حقيقية مثل الابواب والشبابيك والمدافئ (13)، بينما كانت قبل ذلك الوقت المناظر المسرحية عبارة عن رسومات جسدت على خامات بطريقة المنظور لتوضع على خشبة المسرح كخلفية ثابتة توضح بيئة الاحداث - كما فعل (سيرليو) ابان عصر- النهضة -، وعلى الرغم من دقة التنفيذ الا انها ظلت بعيدة عن مديات الاقتناع الفكري والجمالي للمتلقي بوصفها تخلق تقاطعا مع الممثل المتحرك بابعاده الثلاث، الا ان تلك المناظر المسرحية تعد نقلة في التحول ببنية المنظر المسرحي الذي كان ينسج ضمن هيكل البناء المعاري للمسرح والذي يحمل تجريدات ذات دلالات رمزية تنقل ابعادها الايحائية للمتلقي لتصوير المكان والزمان، وهذا ما بدى واضحا في المسرح الاغريقي والروماني، وبعد كل تلك المحاولات التجريبية في تشكيل المنظر المسرحي وتصميمه ظهر الفهم الحقيقي في التصميم مع بوادر الثورات الفنية التي تبني بذرتها الفنانون / التشكيليون، والتي كان في حصيلتها ظهور اتجاهات

التصميم للمنظر المسرحي التي رسمت عناصر التشكيل التي تمثلها الخطوط باختلاف انواعها والالوان بتباينها والكتل بمساحاتها والحامات بمرونتها حيث يعتمد المصمم لتحقيق الابعاد الدلالية للمنظر المسرحي ضمن حقل الاتجاه الواحد، والتي جاءت متساوقة مع الرؤيا الاخراجية وبناء النص دراميا، والتي سوف يتطرق لها الباحث لوضع خارطتها العلاماتية بشكل يبين اسس بنائها الفني

1 .الاتجاه الواقعي في تصميم المنظر المسرحي (1850- ...)، تولد هذا الاتجاه من رحم الاتجاه الطبيعي الذي عانى فيه المصمم الكثير من المعوقات التي خفضت من امكانات تحقيقاته الفكرية والجمالية التي اراد ان ينقل بها الوجود الطبيعي فوق خشبة المسرح كحقيقة وليس احتمال يعتمد الابعاد الدلالية الاشياء، وهذا ابتعدت عن ذلك " المثال الباحث عن خصوصيته الفردية " (14)، أثناء التجسيد اذ كان المصمم متطرفا في موضوعيته بعيدا عن الذاتية وهذا ماجتت عنه الواقعية ايضا، اذ كان المصمم موضوعيا في بناءه المعاري لبيئة العرض المسرحي، بيد انه لم يتطرق للطبيعة بل كان أكثر مرونة في نقل افكاره على الخشبة وهذا تكون الواقعية تحمل سيات النوع باقل درجة في التصميم والتجسيد من التصميم الطبيعي، فمثلا، عندما يريد المصمم وضع شجرة يكتفي ربما بعمل الشجرة من مادة الكارتون ومعاملتها بالخطوط والالوان لايهام المتلقي بوجودها الحقيقي بينما في الاتجاه الطبيعي كان يعتمد الى جلب الشجرة من الطبيعة كما خلقها الله سبحانه وتعالى ويسعى الى تثبيتها فوق خشبة المسرح، وبهذا يكون البعد الدلالي للتصميم ايقونيا في كلا الاتجاهين .

2 .الاتجاه الرمزي في تصميم المنظر المسرحي (1870- ...)، على الرغم من ان صوت الرمز الذي كان يتردد صدها في اعماق جذور الانسان منذ وجد حيث وظف مستوياته الصوتية والصورية لخدمة مساراته الدينية والدينية الا ان بلورته كاتجاه فني له خصوصية الجمالية والفكري لم يشع نوره الا عند حدود النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما اوجد بعض الشعراء*مستويات جديدة في كتابة مدوناتهم الشعرية لان حسب تصورهم ان تلك المستويات في مقدورها ان تكشف الحقل الباطني / اللاشعور المختبئ خلف قناع الواقع السطحي والذي تعاملت معه الواقعية وهنا فان الرمزيون يكونوا قد اقتربوا من الرومانسيين في نقطة الانطلاق تحديدا والتي تنبع من الذات بيد انهم قاطعوا معهم من حيث معالجة الموضوعات حيث ان الرومانسيين قد سبحوها في تهويمات عوالم المبالغة لرسم خارطة جاليات اشكالهم بينما ظل الرمزيون يبحثون في حدود الواقع عن ترسيمات خطية ولونية تجريدية يمكن من خلالها الوصول الى المثال / الحقيقة وهذا بدى واضحا في العرض المسرحي عبر تصميم المنظر، اذ ان المصمم في هذا الاتجاه قد تعامل مع .. نوعين من الرموز، الاول الرمز المادي كان يوضع كرسي للدلالة عن العرش الملكي، الثاني الرمز المعنوي كأن يحمل الممثل بيده راية بلون ما وليكن مثلا احمر فهذا يحمل علامة الى المتلقي تشير دلالتها الى الثورة، ..(15) ، على ان يتم ذلك كله من خلال فعل وحركة وتعامل الممثل مع ما موجود فوق خشبة المسرح حتى تتعزز الدلالة ويثبت مضمونها بعيدا عن طفيليات التاويل التي تقود المتلقي الى عدم فهم المنظر المسرحي عندما لا يحسن المصمم من استخدام الرمز فوق الخشبة ومن جهة ثانية عدم المعرفة المعمقة بثقافة الجمهور المقدمة لهم المسرحية، فمثلا تختلف دلالة الشمس كصوره رمزية بين ثقافات الشعوب، ففي البلدان اشمالية حيث قلة شروقها يدفع بسكان تلك المناطق اعتبارها دلالة عن الحياة والمحبة والامان، بينما في بلدان الشرق الاوسط فان السكان يعتبرون دلالتها ناقوسا لخطر ما سوف ياتي " (16) .

3.الاتجاه التعبيري في تصميم المنظر المسرحي (1901- ...)، أرتبط هذا الاتجاه بتلك البحوث التي قدمها عالم النفس(سيجموند فرويد 1856- 1936)، والتي كانت نتائج تجارب قام بها على مجموعة من المرضى النفسيين اذ اصر فرويد على ان الانسان كائن واقع في اسر غرائزه فهي التي تتحكم بتصرفاته من حيث الفعل ورد الفعل، بالتاكيد هذا

الفهم لم يكن ليعجب معاصريه من الباحثين المتسكين براءتهم الكلاسيكية ، بيد أن هذا الطرح الذي جاء به فرويد قد استند الى الاحلام واليات عملها فرويد يرى " أن الحلم هو تلبية لاهواء لا عقلانية كانت قد كتبت اثناء حياة اليقظة "(17)، لكن السؤال اين كتبت تلك الغرائز ؟ يوضح فرويد ذلك بقوله " أن النفس الانسانية / الشخصية تتألف من ثلاثة مستويات، الاول، يعرف بالانا، وهو المسؤول عن نشاطات الانسان الواقعية التي تتسم بالمنطقية، الثاني، الانا العليا، وهي التي تنجح بالشخصية نحو المثل العليا وترفض ملء الغرائز، الثالث، الانا السفلى، اذ يكون الانسان مزود بها منذ الطفولة وهي مستودعا لغرائزه الجنسية المكبوتة والتي تمنعها الانا من التحرر اثناء اليقظة لذلك هي يمكن ان تتحرر اثناء النوم على شكل صور حلمية لاواعية"(18)، ومن هنا يتعرف فرويد على الشخصية من خلال اليات التحليل النفسي-، تاثر الفنان التعبيري بتلك الآراء حيث سعى المصمم الى اعتماد التشكيلات البصرية ذات العلاقة بالشخصية المسرحية محاولا الكشف عن دواخلها بوسائله واليات عمله التي يعتمدها / عناصر التصميم فقد يصور تكوينات وكتل منظرية بخطوط متشابكة وملتوية والوان حاده تغطي اشكالا غرائبية غير منتظمة رياضيا ليعبر بها عن عوالم الشخصية الداخلية / صور حلمية، تحيل المتلقي بدلا لآهاتها الرافضة للواقع والامه انها صرخة روح بوجه القيد .

4.الاتجاه التكعيبي في تصميم المنظر المسرحي (1907-...)، مثلما أهتمت التعبيرية بالجانب النفسي- بتطرف فان الاتجاه التكعيبي قد أهتم بالجانب العقلي المجرد، حيث عبر فنانيه عن تصوراتهم العقلية للاشكال التي يجسدونها في اعمالهم الفنية لا كما هي عليه في الواقع، وبهذا يكون الفنان قد " تحرر من الاشياء المظهرية ليعبر فقط على الاحساس بما وراء الاشياء الظاهرة"(19)، بمعنى ان الصورة الواقعية تترك المجال لان تصبح صورة التفكير العقلي جزءا طاعيا فيما اي تكون الفكرة العقلية الغير قابلة للتغير هي الحقيقة الثابتة في داخل المنجز الفني دون الانتباه للكشال او الاهتمام فيه، ولاجل تحقيق ذلك ركز الفنان التكعيبي على " تلخيص الظاهرة البصرية وعلاقتها بالفراغ والزمن"(20)، وهذا ما عمل عليه (بابلو بيكاسو 1881-1973)، في اعماله الفنية* التي جسد فيها تصميم المنظر المسرحي حيث ابتعد فيها عن تقديم ماهو متعارف عليه في اليات التصميم بأن يكون المنظور في المنظر ثابتا ذي زاوية مشاهدة تعتمد بؤرة مركزية واحدة تقود عين المتلقي للنظر باتجاه واحد فقط للمنظر / الامام، لقد عمد بيكاسو على " كسر الفواصل بين عالم الالوان والتشكيلات الهندسية وعالم الواقع الخارجي بحيث تصبح خشبة المسرح وكأنها أحد المستويات التي تتقاطع مع مستويين آخرين من مستويات الحقيقة هما الواقع والخيال"(21) .

5.الاتجاه التجريدي في تصميم المنظر المسرحي (1912-...)، يعد واحدا من بين الفنون العقلية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين، كفعل تام على تلك الفنون الزخرفية المهتمه بالشكل مظهرا بعيدا عن المضمون الداخلي، لذلك فان الجريد الفني " يعبر عن الضرورة الداخلية معتمدا لا التمثيل الصوري بل الاشكال المجردة التي وجد فيها قوة ايجائية تعبر عن الجوهر والمضمون الكامن خلف الظواهر"(22)، وهذا ما دفع بالمصمم المناظر المسرحية الى البحث عن الفكرة الكامنة وراء الموضوع لاستنباطها ووضعها امام المتلقي الذي يبدأ بتاويلها وفقا لسياق الاحداث وفكرة العرض لان المنظر يصبح هنا ممثلا للجوهر خارج حدود الزمان والمكان فهو يقع في بنية التكوين الشكلي لتلك الاشكال والصور التي تمثلها الخطوط والالوان للتشكيلات التي تؤسس المنظر، فمثلا، عندما يبدأ المصمم بتصميم سرير يستخلص جوهر السرير دون التركيز على التفاصيل التي تبرز انتائه الزماني او المكاني، فالهدف هنا يكون كشف الحقيقة مجردة للمتلقى دون تزويق .

ما أسفر عنه الإطار النظري:

- 1 . تستثير العلاقة المتبادلة ما بين قطبي الدلالة، الدال والمدلول واستحضار أحدهما للآخر في عملية التعبير الفكري مما يؤدي الى خلق متوالية لانتاج الابعاد الدلالية التي تحقق اشعاعات التواصل بين المتلقي والعرض.
- 2 . السياق الثقافي للمجتمعات المختلفة هو من يمنح الدلالة ابعادها المعرفية والجمالية ضمن ساحة العرض المسرحي.
- 3 . تصنع عناصر التشكيل الجمالي للمنظر في وحدتها التركيبية وانسجامها وتآلفها الابعاد الدلالية والتعبيرية له وفقاً لرؤيا الاخراج.
- 4 . فاعلية التنوع في تصميم المنظر المسرحي يمنح الدلالات ابعادها الفكرية والجمالية وبما يتناسب وخطة الاخراج.
- 5 . قدرت المنظر المسرحي على التحول في اثناء العرض المسرحي بمنح الدلالة ابعادها المختلفة والمتنوعة (أجراءات البحث)

منهج البحث: اعتمد المنهج الوصفي التحليلي في بيان الجانب التطبيقي / عينة البحث.
عينة البحث:

عرض مسرحية اللعبة.

سادساً. تحليل عينة البحث

مسرحية (اللعبة) تأليف: بيير رودى

أخراج: فاضل خليل

مكان العرض: مسرح الرشيد تصميم المنظر: كامل هاشم سنة العرض: 1989

الصورة المادية للمنظر: يتألف المنظر بصورته العامة والتي عمد المصمم على تشكيلها من الاتي:

1. حلقة مغلقة مصنوعة من الحديد، وهي عبارة عن اسلاك حديدية متقاطعة تمثل قفصاً يشكل سجيناً للشخصيات الدرامية، يتوسط خشبة المسرح.
2. سرير خشبي ذي طابقين، في داخل الحلقة الحديدية / السجن، يقع في أحد جوانبها / يمين المتلقي
3. مجموعة من سكرات البناء الحديدية المترابطة والتي تصنع نتيجة لذلك الترابط ممراً خارجياً للسجن تعتلية شخصية درامية / حارس السجن ويقع في خلف الحلقة الحديدية.
4. كرسي مصنوع من الخشب والحديد / استول، تستخدمه الشخصيات للجلوس اثناء بعض الحوارات الدرامية التي تحتاج فعل الجلوس حسب رؤيا العرض.
5. ثلاث اطر خشبية معلقة في أحدها دمية معلقة / مشنوقة، والثاني في داخله حذاء معلق، والثالث فارغ لا يتوسطه شيء.
6. مجموعة من الاحذية المدلات فوق روس الشخصيات الدرامية.



رؤيا العرض وتشكيلات المنظر المسرحي

مع بدأ العرض الذي يتحرك الضوء الاخضر- الخافت ليشكل بقعة لونية على مجموعة الاقدام التي تحدث جلبة اصوات متداخلة تحمل دلالة الايقاع العسكري مما يخلق فضاءا ثقيلنا مشحونا بطاقة البؤس والاكتئاب التي تهمين على نفوس الشخصيات لتخلق حركتها وسط تلك الحلقة الحديدية التي تشير بدلالاتها الرمزية الى قصص السجن / الزنزانة، لكن السؤال الذي يطرح هنا، لماذا عمد المصمم الى تشكيل السجن بشكل دائري، علما بان السجن في العرف الايقوني / الواقعي يكون بشكل مربع او مستطيل؟ الاجابة عن هذا السؤال ترتبط بالمستوى الابداعي للمصمم الذي اراد ان يعبر من خلال هذا الشكل عن قسوة الفعل وثقله على الرغم من ان الشكل الدائري يوحي بالانسيابية والانسجام الا ان المصمم اراد استحضار بعدا دلاليا اخر يكون رمزا للقسوة والعنف والذي تمثل مجلبات القتال التي كان يجمع فيها الرومان قديما اسراهم حتى يقتتلوا فيما بينهم واهمين اياهم بالحرية للمنتصر- الا ان هذا لم يتم كون المنتصر- سوف يقتل لاحقا وهو يصارع الحيوانات المفترسة، لذلك كان الشكل لزنزانة السجن دائرية مشكلة بواسطة اسلاك من الحديد المتقاطعة مع بعضها البعض والمشكلة لخطوط منحنية مغلقة والتي تشير بدلالة رمزها الى فعل التنكيل القسري المستمر بالشخصيات الدرامية، هذا كله جاء معززا بقوة اللون الرمادي الذي يظلمها اي الاسلاك، ليعبر المصمم به عن جرائم صانعية والذين قتلهم بدم بارد، وبهذا يكون المصمم قد عزز فكرة العرض التي اسس المخرج بؤرتها حول مرتكز اللعبة، تلك اللعبة ببعدها السياسي والتي تمثل حركة فعل يقودها الشيطان الامريكي ليتحكم من خلالها بمصير الناس، هنا وهناك، يزرع الفتنة ليتسلى تارة ويحقق ما يصبوا اليه تارة اخرى عبر الابتزاز للامم، لكن بالارادة الحرة القوية يمكن ان تكسر- شوكة الشيطان ويخرج من معادلة اللعبة التي صنعها فيصبح منبوذا، وهذا ما اراد ان يقوله المخرج في رسالة العرض للمتلقين، كما لعب مصمم المنظر المسرحي على ثنائية اللون التي توفرها التقنيات البصرية الاخرى فكان للتضاد اللوني للازياء والمكياج الابيض / الاسود حضورا بارزا في الفعل المسرحي حيث اذت الى ان يكون الفضاء المسرحي مشحونا بالطاقة السلبية التي يحفرها السجن الامريكي حتى يدفع بالشخصيات الدرامية للاقتتال فيما بينها من خلال العزف على وتر العنصرية التي تولد نتيجة الحثوث المسلوثة وعدم المساواة بين افراد الشعب الواحد مما يؤدي الى فقدان العدالة الاجتماعية بينهم وهكذا تتولد المشاهدات بين افراد الشعب لاسترداد ماسلب، وليبان دلالة ذلك عمد مصمم المكياج الى جعل أحد الشخصيات الدرامية ذات بشرة سمراء داكنة والاخرى ذات بشرة بيضاء فاتحة مما يحقق فجوة داخلية في نفسية كل من الشخصيتين مما يؤدي الى شحن غاضب احدهما اتجاه الاخر كفعل درامي، كون الاول صاحب الارض صاحب الجذر فيها، والاخر مستعمر غاصب لها جاء من خارج الحدود، وهكذا يتحرك الصراع دراميا بفعل تلك المهيمنات التقنية على فعل

الشخصيات الذي يخلق توافقا حسيا بصريا ينسجم مع حقيقة السجن ماديا وروحيا كيف لا ؟ ولازال هنالك يغذي تلك النعرات بين افراد الامة الواحدة، وبهذا يصبح السجن رمزا يشير بدلالته الى الوضع الاجتماعي الممزق والمريض الذي يعيشه الانسان الغربي، حيث الصدام مستمر الذي بدوره يولد ضرورة لفعل التحرر الغائب نتيجة القوة والقهر جعل مجموعة من الاحذية والنعال وهي معلقة لتتدلى فوق رؤس الشخصيات الدرامية - فريد و جاك، والتي ادى دورها كل من الممثلين (عبد الجبار كاظم) و (ناجي كاشي) وشخصية السجن التي ترمز بدلالاتها الى السلطة المستبدة / امريكا والتي اداها الممثل (عبد الخالق المختار) - وهي في سجنها ليذكرها دائما بسطوة النظام وقسوة وفي هذا اراد المصمم ان يبعث برسالة الى المتلقين اللذين كانوا يعيشون تحت وطئة حاكم ظالم ولان الظلم واحد وان تعددت اليات عمله هنا أو هناك

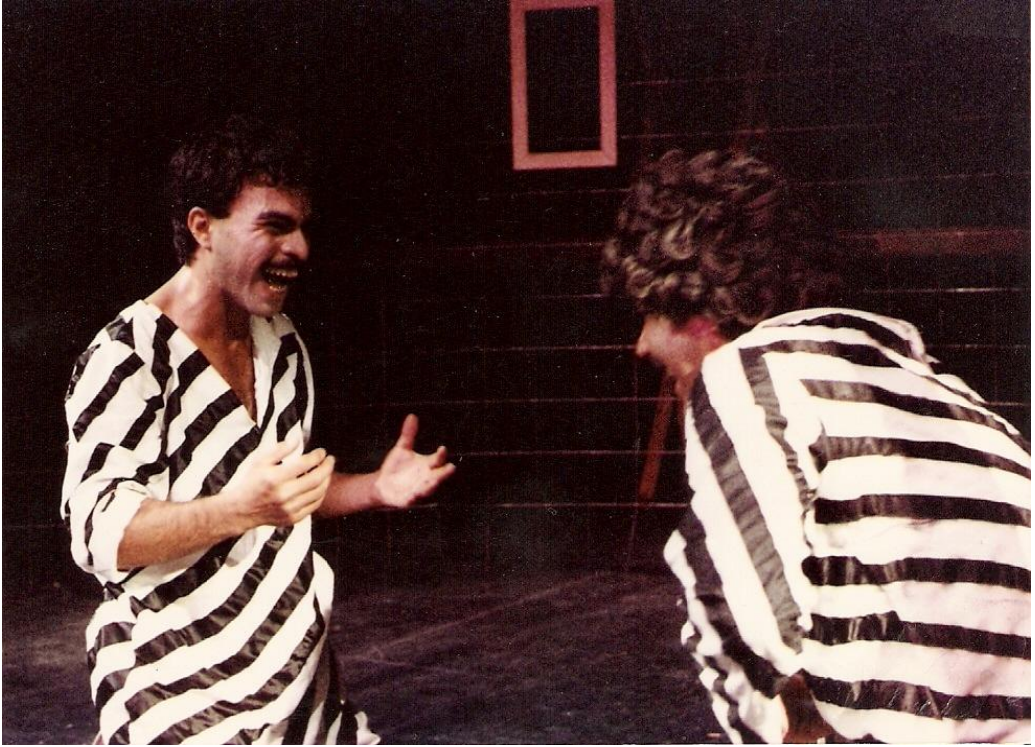


وحتى تكتمل الصورة الدرامية للمنظر وتعزيزا لفكرة العرض ورؤيا المخرج جعل المصمم ثلاثة اطر خشبية مدلات في فضاء العرض المسرحي حيث كان اوسطها يحيط بصندوق صغير معلقة في وسطه دمية من عنقها ليعطي انطبعا للمتلقي على قسوة الظالم الذي قتل احلام الاطفال في مهدها والتي جاءت الدمية رمزا قاسيا يحمل بين ثناياه تلك الدلالة وهي رسالة حتى لا يفكر اي من كان بالتمرد او الثورة عليه لان مصيره سوف يكون الموت له ولاطفاله ولاحلالها معا وفي هذا بعدا دلاليا نفسيا مبهمن على دواخل الشخصيات الدرامية، اما الاطار الاخر وهو اقل ارتفاعا من الاخر حيث اراد المصمم ان يصنع صورته مجردة لمعنى الحياة بعيدا عن الحرية حيث كان هذا الاطار فارغ وهو اقرب ما يكون لذلك النعش الذي يحتضن الارواح النقية الباحثة عن سموها وحريتها في فضاءات الحضور الذهني للمتلقي حيث تسكن الرغبات دون محددات مسيطرة وهذا ما قال به (فرويد)، انها الحقيقة المطلقة التي فطر عليها الانسان، والاطار الثالث الذي كان يحيط بمجموعة الاحذية والنعال كما اشرنا اليها اعلاه، تلك المعادلة الخطية برمزيها التي صنعها المصمم بواسطة الاطر الخشبية جاءت بقصدية الاثارة لذهنية المتلقي حول حقيقة غائبة تتمثل بالحرية، تلك البيئة المنظرية الثابتة في كتلتها ومعمارية بنائها جاءت لترسم وحدة جالية وفكرية للمنظر محققة للسبب والنتيجة وكما يأتي،

الظلم والاضطهاد ← الثورة ← الحرية

بالتركيد لم يكتمل نسج العرض بذلك بل سار العرض وسط هارموني متناسق ومنسجم من التقنيات البصرية الاخرى لاجل خدمة الفكرة الفلسفية للعرض وخدمة للبيئة المنظرية التي تعيش داخلها الشخصيات الدرامية، فالزي لا يمكن له ان يكشف عن دلالاته خارج المنظومة الرمزية للعناصر البصرية الاخرى، فان الالوان بتضادها / الابيض والاسود جاءت ليصنع بها المصمم خطوطا منحنية تشكل حلزونا حول القماش مما يعطيها بعدا رمزيا لدلالة ايقونية ترتبط بالحيوان / الحمار الوحشي الذي يعيش في الادغال والغابات وفي هذا اهانة للنفس البشرية والتي يمارسها الحاكم الظالم ضد الناس هذا من

جبهة، ومن جهة اخرى اراد المصمم بتلك المنحنيات التي تصنعها الخطوط بتضاد الوانها ان تكون رمزا يشير الى دلالة تعبيرية ترتبط بالم الروح الغير مستقرة والباحثة عن خلاصها، ازدواجية المعنى تلك جاءت تلبية لمتطلبات الرؤية الاخراجية التي جعلت من الدلالة الايقونية اداة لذلك الحاكم بينما الدلالة التعبيرية جعلت منها حافظا للثورة والوحدة والانتصار على الحاكم الظالم وجبروته / امريكا، بالتأكيد هذا كله قد غلفه الجانب السمعي الذي تحركت على اوتاره الموسيقى التي كانت توحى بدلالاتها التعبيرية عن الحرية والاعتناق من الظلم ليعم الفرح نعمة الانتصار .



نتائج البحث ومناقشتها

- 1 . قدم المنظر المسرحي معلومات رمزية جديدة شكلت علاقة تكاملية مع منظومة العناصر البصرية الاخرى ما منحها هوية مضافة في انتاج المعنى مما ادى الى شحن خيال المتلقي في استقراء الابعاد الدلالية المتنوعة التي أسس لها عرض مسرحية اللعبة.
 - 2 . حقق المنظر المسرحي في عرض مسرحية اللعبة قراءات تأويلية متعددة المستويات مما ساعد في انتاج الابعاد الدلالية التي تنسجم ورؤيا العرض الفكرية والجمالية.
 - 3 . قدم المنظر المسرحي في عرض مسرحية اللعبة بعدا دلاليا نفسيا تحقق عبر الخطوط والمتصلة مع بعضها لتشكيل دائرة مغلقة والتي تصنعها الاسلاك المشكلة لزنزانة السجن بوصفها تمثلا حقيقيا للعمق الداخلي لذوات الشخصيات المنعزلة والمنغلقة بعيدا عن حياة الناس بصورتها الطبيعية.
 - 4 . أنتج المنظر المسرحي في عرض مسرحية اللعبة بعدا دلاليا اجتماعيا تمحور في تلك الاطر الخشبية التي علقت فيها مجموعة الاحذية والنعال فوق رؤوس الشخصيات لتعبر بذلك عن قسوة النظام وبطشة المناوئين له داخل المجتمعات الانسانية.
 - 5 . استطاع المنظر المسرحي ان يقدم بعدا رمزيا بدلالة ايدولوجية انتجها عرض مسرحية اللعبة من خلال صراع الشخصيات فيما بينها فعززها اللون الرمادي الذي طلية به اسلاك زنزانة السجن ليعبر عن الارواح التي غادرت اجسادها بسبب افكارها.
 - 6 . كشف المنظر المسرحي عن بعدا دلاليا سياسيا من خلال بوتقة العلامات التي يقدمها، حيث قدم وجهه الصراعي القائم بين الحكومات والتي لا تتوانا في استخدام ابرشع الاساليب لاثبات سياساتها وان تم من خلال اجساد الاطفال وهذا تمثل في مسرحية اللعبة من خلال ذلك الإطار الذي يحيط بصندوق صغير معلقة في داخله دمية اطفال.
- الاستنتاجات
- 1 . أستند المصمم الى عناصر التشكيل البصري لاطهار الابعاد الدلالية للمنظر في العرض المسرحي.
 - 2 . يعتبر مستوى التاويل لتشكيلات المنظر المسرحي واشتغالها هو السمة البارزة للتعرف على الابعاد الدلالية لبيئة الاحداث في العرض المسرحي.
 - 3 . ساهمت التقنيات البصرية الاخرى في بيان الابعاد الدلالية للمنظر في العرض المسرحي.
- المصادر والمراجع:
- 1-أبراهيم مذکور: المعجم الوجيز، القاهرة: (الهيئة العامة لشؤون المطابع)، 1989، ص622.
 - 2-أوديت أصلان: فن المسرح، ترجمة، سامية أحمد، ج2، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1970، ص794.
 - 3-فرانك م هوايتنج: المدخل للفنون المسرحية، ترجمة، كامل يوسف واخرون، القاهرة: (دار المعرفة)، 1970، ص287.
 - 4-ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي - مفاهيم مصطلحات المسرح وفنون العرض، ط2، لبنان: (مكتبة لبنان ناشرون)، 2006، ص253
 - 5-منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، دمشق: (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 2001، ص18.
 - 6-السيولوجيا، في شبكة المعلومات الدولية، الموقع، (http://ar.wikipedia.org)

- 7- ينظر: عدد من المؤلفين: سمياء براغ للمسرح - دراسات سيميائية - ترجمة، مير كورية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997، ص 4
- 8- محمد انفي: سيمولوجيا وسيسولوجيا النص، في مجلة علامات العدد (13)، المغرب: (كلية الاداب)، 2000، ص 78.
- 9- ماريان جلاوي: دور المخرج في المسرح، ترجمة، لويس بقطر، القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنش، 1970، ص 165.
- 10- جاب الله احمد: العلامة والعمل المسرحي، الجزائر: (كلية الاداب والعلوم الاجتماعية)، دت، ص 18.
- 11- شاكر عبد الحميد: العملية الابداعية-في فن التصوير-، في مجلة عالم المعرفة، العدد (109)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 1987، ص 224.
- 12- ينظر: كير أيلام: سمياء المسرح والدراما، ترجمة، رثيف كرم، ط1، بيروت: (المركز الثقافي العربي)، 1992، ص 35-37.
- 13- فرانك م هوايتنج: مصدر سابق، ص 325.
- 14- محمود أمّحز: التيارات الفنية المعاصرة، ط1، لبنان: (شركة المطبوعات للتوزيع والنشر)، 1996، ص 51.
- 15- ينظر: آن اويرسفيلد: مدرسة المتفرج، ترجمة، ابراهيم حمادة واخرون، ط2، القاهرة: (مطابع المجلس الاعلى للاثار)، 1994، ص 21.
- 16- ينظر: أريك فروم: اللغة المنسية -مدخل الى فهم الاحلام والحكايات والاساطير-، ترجمة، حسن قبيسي، ط1، المغرب: (المركز الثقافي العربي)، 1995، ص 23.
- 17- أريك فروم: المصدر السابق، ص 29.
- 18- ينظر: نعيمة الشجاع: الشخصية، بغداد: (مطبعة جامعة بغداد)، 1981، ص 183.
- 19- التكعبية، في شبكة المعلومات الدولية، (www.ergo-eg.com/ezzatt/14.pdf).
- 20- المصدر نفسه
- 21- تهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، القاهرة: (الهيئة المصرية للكتاب)، 1986، ص 106.
- 22- محمود أمّحز: مصدر سابق، ص 225.

The signification levels of scenery in the Iraqi theatrical show (the play of alubah for example)

Farazdaq qasim kadhim

Signification with its different aspects constitutes various aesthetic pictures for human and nature creations over different periods of time. It was a focal around which logical thinking loops on the interpretation level of the signification movement according to its structural context expresses its hidden entities with which a human being deals according to two symmetrical levels while interpreting to attain meaning. Sense was the first passing window for the picture of signification which thought deals with. While trying to decode it and because art in general and theatre in particular are considered as the basis of creating signification through its visual and aural elements, so it was necessary to consider one of the elements of creating the visual signification, namely the theatrical scene through which the receiver knows the nature, type, and the events of the show. This is to specify the research line to identify its goals on the level of signification of the theatrical show. To arrive at these points, it was imperative to specify an epistemological path fulfilling this, thus the theoretical framework was composed of three sections. The first section, semiology, deals with its origin and concept. The researcher surveys the origin of signification historically and its rise as a science with its basics and rules through which it identifies the understanding context. This context of understanding matches the line of epistemological research. The second is entitled as the elements of optical modulation in the theatrical show where the researcher draws the map of the signification dimensions of the elements of optical modulation that are used in the architecture of the scene as a ideological and aesthetic unit. The third section is entitled as the ways of designing the scene in the theatrical show. The researcher has discussed the schools of the technical designing of the theatrical scene in the middle of the environment of the show. After presenting the epistemological map for these sections. The researcher has created norms by which he analyzed the research. Thus, the researcher concluded the following results;(1) the theatrical scene has presented symbolic information constituting integrating relationship with the other visual elements system giving it an additional identity in producing meaning which sparks the receivers mind in inducing the various signification dimensions which were established by the theatrical show, (2) the theatrical scene has achieved

multi-level interpretative readings which helps producing the signification dimensions that match the show thinking aesthetically and intellectually This finalized the research where the researcher addressed some conclusions for example, (1) the designer adopted the elements of optical modulation to show the signification dimensions for the theatrical scene, (2) the interpretation level of the theatrical scene formations and workings is considered the outstanding feature of identifying the signification dimensions for the events environment in the theatrical show. Finally, the researcher gave his list of references .