الرمز والترميز في العرض المسرحي

م.د. حبيب ظاهر حبيب
م.د. فاتن جمعة سعدون

الفصل الأول
مشكلة البحث والحاجة إليه :

تتكون ثقافة أي مجتمع من المجتمعات من عدة أنساق منها : نسق الدين والشعائر ، ونسق الفنون، ونسق الآداب ، ونسق العادات والتقاليد والأعراف .. وغيرها من الأنساق ، ويمكن أن يتفرع كل نسق إلى أنساق فرعية . وإن القصد الرئيسي من وجود هذه الأنساق واستخدام دلالاتها ومدلولاتها هو التعبير أو التواصل مع الآخرين عبر أنساق الثقافة المختلفة والمؤتلفة والتي يعد الرمز والترميز جزءا أساسيا ومهما وضروريا فيها .

وما العرض المسرحي إلا نسق فرعي من الفن ويدخل في تكوينه عنصر –علامة– على درجة من الأهمية ولا غنى لأية ثقافة عنه ، هذا العنصر / العلامة هو ***(الرمز Symbol)*** .

جاءت الرمزية كرد فعل على الأسلوب / المذهب الواقعي وهي امتداد للأسلوب / المذهب الرومانسي وكان القصد منها هو " الولوج إلى مستوى من الواقع أعمق مما يعكسه الظاهر السطحي الخادع ، وكذلك تجسيد الطبيعة الداخلية للنمط الإنساني الأصلي archetypal man في رموز محسوسة ، وذلك على النقيض من المذهب الطبيعي الذي ينزع إلى تصوير أفراد صيغت ماهيتهم اجتماعيا "[1] والرمز هو أحد معطيات المؤلف المسرحي سواء باستخدام لغة الكلام أو بالتضمينات الفكرية ليمتلك النص أبعادا غير الظاهر منه . وذلك ما يثير ويدفع المخرج والفنيين الآخرين على العمل بالاتجاه نفسه حيث التعاطي مع ما متوفر من رموز والعمل على الترميز لغرض تشكيل بنية العرض المسرحي .

ولما كان الرمز بالضرورة يحتمل دلالة أبعد مما يبدو عليه في الواقع فإن ما يدخل الرمز في تركيبه يمتلك هذا البعد وهو بعد فكري / فلسفي. كما انه يتضمن بعدا جماليا يظهر في أبسط صوره بالغموض الذي يكتنف الرمز وإعمال الفكر بالصورة الكلية للعمل الفني /العرض المسرحي، وهذا أحد الأمور التي توضح أهمية القيام بعملية الترميز ودورها في إنشاء العمل الفني فكريا وشكلانيا . مع الأخذ بالاعتبار ما بينه الرمزيين الأوائل في فرنسا من " إن الأشياء يمكن أن تكون أكثر بلاغة من الأفكار ، وكانوا قد اكتشفوا الإمكانات الرمزية للأشياء المرتبطة بالمذهب الصناعي والحياة الجديدة"[2] ... وبناء على ما تقدم : يعد الرمز من أكثر العلامات فعالية في الحياة العامة – مثال ذلك : إن اللغات المنطوقة والمكتوبة والمسموعة على اختلافها وكثرتها هي رموز – كما إن الرموز من العلامات الشائعة الاستخدام في عموم الفنون والآداب ، فضلا عن عملية الترميز التي يضطلع بها الفنان والأديب . وعليه يشكل الرمز وعملية الترميز جانبا مهما من العرض المسرحي ووجوده ظاهرة تستوجب الوقوف عندها ودراستها .

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي في تسليطه الضوء على ظاهرة استخدام الرموز وإنشاءها في العرض المسرحي. ليفيد منه المخرجون والمصممون المسرحيون .

هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على مفهوم الرمز والترميز في العرض المسرحي.

تحديد المصطلح :

الرمز: " هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفعل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة "[3].

الرمز: "

1- مصطلح متعدد السمات غير مستقر،حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه .

2- علامة ، تحيل على موضوع ، وتسجله طبقا لقانون ما .

3-الرمز وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء"[4].

السلطة الرمزية :

"1- اصطلاح سوسيولوجي ، عند (بورديو) ويقصد به عكس سلطة الواقع المادي .

2- وتظهر (السلطة الرمزية) في كل الخطابات الأدبية .

3- والسلطة الرمزية ، هي سلطة تخيلية لإخضاع الواقع . "[5]

يتبنى الباحثان التعريف الأول للرمز لأنه الأعم والأشمل.

الترميز: " Allegory تعني حرفيا (القول خلافا) أو (قول الشيء الآخر) والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر ، ومن هنا يكون (الترميز الإكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب (التفعيل). فالتكسير الإكثار من الكسر ، ومثله التقتيل وهكذا ، ومن الترميز الخرافة والمثل ، كالقصص على لسان الحيوان مما نجده في (كليلة ودمنة) ومنه (التعليم بالأمثال)كما نجد في كلام السيد المسيح في الإنجيل ، وكما نجد في قصص التوراة. وفي القرآن الكريم (مثل نوره كمصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري...) "[6].

التعريف الإجرائي للترميز في العرض المسرحي: هو عملية استخدام العلامات وتوظيفها لتمتلك أبعاد دلالية / جمالية مغايرة لدلالتها المتعارف عليها .

النسق : " نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا ، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها "[7].

ا لفصل الثاني

مفهوم الرمز والترميز:

تعد القراءة النقدية للنتاج الفني – في أحد وجوهها – قراءة جمالية بالمرتبة الأولى، وان مسألة وجود الرموز في سياق العمل الفني تتطلب (تفسيرا وتأويلا). وهي عملية تتم مباشرة –آنيا – إذ تتداخل ضمن عملية التلقي / التذوق الفني ، ولا تعني المعرفة والدراسة لقواعد وأسس فنية ما أن تتم بالضرورة دراسة وفهم /قراءة النتاج الفني بموجبها / أو في ضوءها . ذلك لأن العمل الفني لا يخضع بطبيعته إلى أية قواعد وآليات وقوانين صارمة ، إذ أنه لا يمكن – أو على الأقل لا يفضل – حصر دلالات العمل الفني بحدود نقدية / جمالية وذلك نظرا لانفتاحه على تعدد القراءات مع حركة الزمن . لذا فانه كلما كانت العلامات متعددة الدلالة اتسع أفق الفكرة – أو مضمون النتاج الفني – وتعمقت رؤية الفنان وبالنتيجة تتجلى القيم الجمالية.

إن الرمز هو واحد من ثلاث تفرعات للعلامة جاء بها (تشارلز بيرس) حيث قسم العلامة إلى : إيقونة ، إشارة ، رمز. والرمز من أكثرها كثافة دلالية ، حيث اختزال الدال وسعة المدلول . وقد عرف العديد من المنظرين الفن على انه نسق رمزي. وبالمقابل عرفوا الإنسان بأنه كائن رامز . وقد اثبت البحث العلمي إن الطفل يشرع في الترميز الصوتي والحركي

بنـاءا علـى معطيـات البيئـة والواقـع المحيطـين بـه . وليسـت الاصـطلاحات اللغويـة (الأصـوات والكلمـات والإشارات العرفية) إلا رموز يستعين بها الأطفال كما هو الحال مع الراشدين للتفاهم والتواصل والتفكير.

إن إيصـال دلالات الرمـوز تعتمـد علـى المدركات الحسية والمفاهيم المرتبطة بها بحدود الخبرة ، هـذا مـن جهـة ، ومـن جهـة أخـرى تعتمـد علـى المـدركات العقليـة والقـدرة علـى التفكيـر والتأويـل . ويصنف (هيجل) الرمز على انـه " دلالـة خـارج الذات تحتوي مضمون التمثيل الذي تستحضره منها ... ولا يلـزم بـالرمز إن يكـون مطابقـا لمعنـاه ، إلا انـه يمتلـك معنى مزدوج فهو يظهر كشكل لـه وجود مباشر ومن ثم تنتصب أمام أعيننا موضوع أو صورة له."[8]

والرمز يقود إلى غموض العمل الفنـي مما يضفي عليـه مسـحة جماليـة ، ذلـك إن الغمـوض يعد عنصرا جماليا إذا ما قاد المتلقي نحو التعمق بالعمل الفنـي . إن الإيغـال بـالترميز (إي الإكثـار مـن إنشـاء الرمـوز ورصفها جنـب بعضـها البعض) قـد يـؤدي إلـى تعقيـد العمـل الفنـي ورفعا لدرجـة جمالـه ، فـالغموض النـاتج مـن التكـوين العـام والنسـيج الكلـي للعمـل الفنـي يعد مصدر جاذبيـة ومثـار تأمـل عميـق ويعتمـد فـي عمقـه وجاذبيتـه علـى البعد الجمـالي ، ويـأتي عكـس الرمـز والترميز المباشرة والسطحية .

وقد يفضي الإكثار من استخدام الرموز والقيام بعمليـة الترميـز إلـى نتيجـة عكسـية – إلـى الغمـوض الزائد – مما ينتج عنه تضليل فهم /تلقي العمل الفنـي بدل الجاذبية التي من المفترض إن يتمتـع بها ، وهـي الحـال التـي يبـدو عليهـا حـين اكتمالـه ، حيـث يغـدو منجـزا فنيـا وتختفـي القصـدية ، ذلـك إن الرمـز يـوحي بالأشياء ويوسع من معانيها ويعمق من دلالة الكلمات وموقعـه يتوسـط بـين العلامـات المجـردة والعلامـات الحسـية وفهمـه يـرتبط بوظيفتـه الدلاليـة فـي سـياق العمل الفني .

إن الفنان والأديب هو الذي يمتلك القدرة على الأخـذ مـن الطبيعـة والواقـع ، إي أخـذ رمـوز موجـودة فعـلا أو تنـاول أشـكال وتحويلهـا إلـى رمـوز مسـتعينا (بالحـدس) الـذي يعـرف بأنـه "المسـافة الفاصـلة بـين الشـيء والمرمـوز لـه فيكون الشـيء المـادي ليس هو الرمـز بـل المرمـوز لـه هـو حقيقـة الرمـز "[9] ، ومـن الأشـكال الرمزيـة الشـائعة عرفـا (الميـزان الـذي صـار رمـزا للعدالـة ، والأسـد رمـز للقـوة والشـجاعة ، والفـرس رمز للأصالة وما تضعه الدول في أعلامها هي رمـوز تأتلف ليكون العلم نفسه رمزا وغيرها من الرمـوز التـي لا تعد ولا تحصى منها مـا هـو محلـي / الـوطني ومنهـا القومي والديني والعالمي).

إن الفـن يسـتوعب كـل مـا موجـود فـي الحيـاة ويطرحـه بصيغة جماليـة ، وعليـه فـالفن يسـتوعب كـل الرمـوز الموجـودة ويبتكـر إلـى جانبهـا رمـوز أخـرى يضـمها إلـى سـياق النتـاج الفنـي . ويـنـدرج الرمـز الموجود في الحياة والذي تشرب به الإنسان وبات في نطاق المحسوس الـذي يعنـي تلقائيـة الإدراك ومباشرته دون الحاجـة إلـى طـول تأمـل وعمـق تفكيـر مـن قبـل المتلقـي لأنـه يمثـل تجربـة سـابقة أو ممارسـة متكـررة ومتداولـة ، وقـد عمـل الفكـر فيهـا /بهـا/ معهـا مـرات متكررة وعديدة ، لذا لأنـه –إي الرمز– فـي حـال تلقيـه لا يحتاج لإعادة العمليات الفكرية ، لأنه سيدرك حسيا /فكريـا. فـي حـين إن الرمـز المبتكـر مـن قبـل الفنـان والموضوع في سياق النتاج الفني يحتـاج إلـى أن يعمـل المتلقي فكره ، مما يجعلنا نقول انـه يسـتوجب عمليـات عقليـة . مـع ملاحظـة إن ثقافـة المجتمـع وطبيعـة الحياة هي المصدر الأساس للرموز لسببين رئيسيين هما:

الأول : لما تنطوي عليه من فهم شائع /مشترك لدى جمهور المتلقين ورسوخه في ذاكرتهم .

الثاني : ما يمكن أن تحتمله من تفسير وتأويل لدلالاتها .

إما الترميز فهو يحتمل وضعين :

الأول : إن يقوم الفنان بفعل ابتكار الرموز ووضعها في سياق النتاج الفني .

الثاني : أن يأخذ الفنان من العلامات الموجودة في الطبيعة والحياة الثقافية ويوسع/ أو يضيق دلالاتها ويعمل على وضعها في نسق معين .

إن فعل الترميز يقتضي وجود الخبرة والممارسة وهذا الأمر يعني امتلاك الفنان لبصمات أسلوبية لينتج عملا فنيا أصيلا . والأسلوب هو القاعدة أو القانون التي تحكم نظام الرموز في العمل الفني / العرض المسرحي ، اللوحة التشكيلية ، المقطوعة الموسيقية ...وغيرها . وتأتي ضمنيا الوشائج التي تربط الرموز (الأصلية والمبتكرة) بالإشارات والإيقونات . أما أصالة النتاج الفني فإنها تتبع الفكر الفلسفي الذي يشكل الإطار المرجعي والجوهر الباطن للنتاج الفني " لأن الظاهرة الفنية ظاهرة بشرية تتبع إلى حد ما العلوم الإنسانية كعلم النفس والتحليل النفسي وعلم الظواهر ..."[10] ولأن التحايث بين الفن والفلسفة من جهة ، والفن والعلوم الأخرى أمر واقع بالفعل والمنطق وذلك بالنظر لبنية الفن الرمزية .

الترميز في المنظر المسرحي

خضع المنظر المسرحي لتطورات كثيرة على مر العصور ، وتباينت أهميته في المذاهب المسرحية والأساليب الإخراجية ، وشأنه في هذا يماثل شأن التقنيات الأخرى التي تشكل سينوغرافيا العرض المسرحي .

يتعلق تصميم وتنفيذ المنظر المسرحي بنوع الفضاء المسرحي ، مفتوحا كان أم مغلقا ، دائريا كان أم مستطيلا ، وأيا كان نوع الفضاء يفترض أن تبدو الأشياء ثلاثية الأبعاد ، ونظرا للعلامات المتداخلة بين مختلف مكونات الفضاء، والتي يحتل المنظر المسرحي فيها المساحة الأوسع مما يجعل له التأثير الأقوى عما عداه من عناصر العرض المرئية في عملية التلقي .

فالمنظر هو " الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي ويساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب [...] ويجب أن يتماشى الديكور (المنظر) المسرحي شكلا ومضمونا مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء وإضاءة وأسلوب إخراج"[11] ويشترك المنظر مع هيئة الشخصية – الأزياء /الماكياج / ملحقات الشخصية – بعناصر التكوين العامة (الخط / اللون/ الكتلة / الملمس) وان كان لكل منها تكوينه وشكله المميز وله دلالته إلا انه يشترك في نسق الوحدة الأسلوبية للعرض .

ومسألة الترميز في المنظر المسرحي تعني – فيما تعنيه – الشيء الذي يتعدى وظيفته الاعتيادية ليمتلك دلالة أعمق غورا ويحيل إلى مرام أبعد من ذاته فمن الناحية التقنية " استخدم الرمزيون أساليب هامة في مسرحياتهم تمثلت في إيجاد أشكالا من التوافق correspondence الرمزي بين الألوان والأصوات وهو الأمر الذي أدى إلى عروض مسرحية متعددة المستويات وتقوم على تداعي الحواس Synaesthetic ، والتأكيد على النغمات والنبرات المعبرة أثناء الحديث بدلا من التأكيد على معنى الكلام ، هذا كله بالإضافة إلى تطوير الأداء الإيمائي بحيث يصور الحالات السيكولوجية بشكل مادي ومباشر بدلا من توصيف هذه الحالات في الحوار "[12] فالمنضدة –

مثلا – على خشبة المسرح لا تعني ذاتها كما هي في الواقع الحياتي ، وإنما تتحرك وظيفتها حين تمارس إزاءها أفعال وشغل درامي من قبل الشخصيات المسرحية تجعل منها غير ذاتها ، وهذا يعني أنها تكتسب عدد من الدلالات التي تبعدها عن أيقونيتها فقد تكون منضدة طعام / كتابة / مناقشات واجتماعات / تشريح أو مرتفع للصعود أو مقعد سيارة أو قارب وغيرها مما يمكن أن ينسجم ويعبر عن مضمون العرض المسرحي . ويتضافر مع المنظر كل من الأثاث والملحقات والأزياء والماكياج والإضاءة كل بأبعاده التشكيلية في التعبير عن المضمون .

ويعتمد المصممون والمنفذون اتجاهات عديدة متباينة في إنشاء المناظر المسرحية ، فهناك الاتجاه الواقعي والاتجاه الرمزي الذي ينزع إلى الغموض والإيحاء ، إذ أن الأشياء تنأى عن وظيفتها ودلالاتها الطبيعية / العرفية ، وفي الاتجاه الرمزي تكون جميع الموجودات وحتى الشخصيات لا تمثل ذاتها بل موضوعا جزئيا يصب في الموضوع الرئيسي .

ولا بد للمنظر من أن يوفر عوامل الإثارة والتشويق منذ بدء العرض كونه أول الأشياء المرئية ويحتل المساحة الأوسع وتتواجد في المكان مواد ذات إشكال مجسمة وسطحية ، منتظمة هندسيا وغير منتظمة ، متباينة الكتل والأحجام ، متعددة الألوان... تساهم في صنع جو الفعل الدرامي ، ذلك إن من الوظائف الأساسية للمنظر هي إيهام المتلقي بحقيقة البيئة ووقوع الأحداث ، والمنظر المسرحي يمثل الخلفية الثابتة التي تتحرك أمامها ومنها تنطلق الشخصية / الشخصيات المسرحية بملامحها المميزة، وإن كان ثمة تشابهات بالخطوط والوحدات الزخرفية والألوان بين المنظر وهيئة الشخصية فلابد من مراعاة التباين والتمايز بينهما تحسبا لأي تحد قد يخدع البصر أو يشوه/يقلل القيمة الجمالية الصورة المسرحية ، " فالمكان المسرحي واقع معقد للغاية .. فهو من ناحية مكان محسوس يتحرك فيه الممثلون على خشبة المسرح أو يجلس فيه المتفرجون ، ومن ناحية أخرى هو مكان مجرد يضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض " [13].

أما من ناحية الملمس : ففي حالة انتماء الشخصية المسرحية إلى البيئة التي يجسدها المنظر يفضل أن يكون ملمس (المنظر والشخصية) متجانسان ، أما إذا حدث العكس وكانت الشخصية المسرحية لا تنتمي لبيئة المنظر نفسها فهذا يتطلب وجود اختلاف واضح بين مجموعة ملامس المنظر والملمس السائد في هيئة الشخصية وان كانت هذه ليست بالقاعدة الثابتة إلا أنها تمثل خيارات تهدف إلى إبراز كل من المنظر وهيئة الشخصية المسرحية، ويرتبط الملمس بنوعية الخامة أو المادة المستخدمة ومدى طواعيتها ، ويتولد الإحساس بالملمس عن طريق حاسة البصر / الرؤية وهذه تعتمد على خبرة المتلقي بالخامات أو من خلال الحدس عند مشاهدتها . وليس شرطا أن تكون الخامة متوفرة / موجودة في الواقع، بل قد يكتفي المخرج / المصمم / المنفذ بخامة على درجة من الإيحاء والشبه بحيث تثير في المتلقي الإحساس نفسه حين مشاهدتها ، لذا ينبغي توخي الدقة في اختيار الخامات بالمنظر أو غيره . ولتكون دلالة الملمس " خليط يجمع كلا من الإحساس الناتج عن الملمس وذلك الناتج عن الإدراك البصري معا "[14] ولأن اللمس يأتي من الإدراك الحسي للمتلقي ، فيمكن تقييم خاصية الإدراك الحسي أللمسي كادراك متغاير ومطلق على وفق وجهة النظر الآتية :

"لا يتحقق الوعي أللمسي بالنسبة إلى الأغراض العملية بالخبو والاشتداد التدريجي للوعي، بل بالاتصال الجامح وانعدامه ، يداي إما إن تلمسان شيء وإما لا ، يداي تخبرانني بأن شيئا ما خفيف أو

ثقيل ، حار أو بارد ،ناعم أو خشن ، أستطيع أن أقبس شيئا بسيط باستخدام عقلات إصبعي أو عصا في يدي [...] فأن أبعاده هي دوما على البعد نفسه بعضها عن البعض ، ولا تتقارب ، بل إنني استطيع في الحقيقة لمس الشيء أو الإمساك به أو دفعه أو ضربه ... مما يشعرني بأن هناك فعليا شيئا ما واني لست عرضة لحيلة أو لخداع بصري [...] كما إن الشيء الذي نتعرف عليه باليد لا يتغير مع تغيير موضعه، على خلاف الأشياء التي نتعرف عليها بالعين "[15]. والخبرة السابقة بالملمس تختلط / تستدعى مع الإدراك البصري الآني حال وقوع النظر على الشيء لغرض التوصل لدلالة الملمس ، ونظرا لتنوع واختلاف الملامس نجدها تقسم إلى أنواع بحسب انعكاس وامتصاص الضوء .

ومن مصادر جذب انتباه المتلقي للأشياء والإحساس بجمالها مزايا منها الملمس، بالإضافة إلى اللون ، والضوء الذي يتسنى بوساطته ومن خلاله التعرف على الألوان . وللألوان دلالتها وانعكاساتها النفسية التي حددها الباحثين نفسيا واجتماعيا بناءا على ملاحظاتهم وتجاربهم. ويتضامن اللون مع الخط في إحداث التأثير النفسي / الاجتماعي ، هذا فضلا عن استخدام اللون كعامل يؤكد حالة أو قيمة معينة من خلال إثارة انتباه المتلقي لمغزى الترميز من خلال اللون ، فإذا ابتعد المصمم والمنفذ عن لون الشيء كما هو في الحياة ، بمعنى أنهم عملوا على جعل لون السماء مثلا مصفرا أو محمرا بدلا من الأزرق /ألسمائي ، فالخروج عن اللون الطبيعي للأشياء يدخل في نسق الترميز اللوني للمنظر ، وعموما تقسم الألوان إلى ألوان باردة تشيع الهدوء والاسترخاء النفسي . وألوان حارة تدفع للعمل والنشاط والحيوية، وان استخدام أي لون لابد إن يرمز أو يوحي بمعنى ما ودلالة محددة.

أما الكتلة في العرض المسرحي، وبالتحديد في المنظر المسرحي فإنها ذات دلالة مقصودة محددة تخاطب وجدان المتلقي وتستهدف التأثير فيه، إذ تكمن فيها قوة رمزية / تعبيرية . وان مجموع الكتل المتواجدة تشكل المنظر المسرحي . وفي حالة إنشاء كتلة ما يجب العناية بتوازنها و" الموازنة تحتاج إلى حس وحدس ومعرفة دقيقة والتوفيق بينها وبين العلاقات الواجب تحميلها للكتل والأجسام والأشكال والعناصر المتكون منها العمل والنظرة إلى هذه العملية لها خصوصية في الرؤية والابتكار "[16].

وبناء على ما تقدم نخلص إلى انه يتوجب على مصمم المنظر أن يتعاون مع مصمم الأزياء والماكياج في خلق كتلة متسقة الألوان والملامس مع ضرورة مراعاة بناء علاقة بين كتل وألون المنظر ، ويكتمل تشكيل الصورة المسرحية الكلية في الفضاء المسرحي آخذين بالاعتبار الفضاء الدرامي الذي يفترض أن يتناسب طرديا مع النفسي / الاجتماعي للشخصيات بحضور الإضاءة التي يعمل مصممها في ضوء معطيات التكوين العام للكتل الموجودة وملامسها وألوانها.

الأزياء المسرحية

تغطي الأزياء المساحة الأوسع من الشخصيات إلى جانب الماكياج والملحقات وتصمم جميعها على وفق أبعاد محددة بحسب المعالجة الإخراجية للشخصية / النص المسرحي ، وقد تطورت تصاميم الأزياء المسرحية عبر العصور مع تطور الذوق الفني والاكتشافات المسرحية في الإخراج ، وابتكارات التصميم ، وتقنيات صناعة الخامات ويعرض المخرج /المصمم من خلال الأزياء دلالات واضحة عن طبيعة الشخصية لما تتضمنه الأزياء من قيم وإمكانات تعبيرية وجمالية فضلا عن الإبعاد

الرمزية الواسعة. وبما يجعل الأزياء المسرحية تفترق عن الأزياء/ الملابس في الحياة اليومية.

تأتي أهمية الزي المسرحي من كونه يوحي /يرسل أفكار للمتلقي ويقدم له بيانات عن الشخصية المسرحية دون الاستعانة بالكلمات أي قبل بدء الحوار (الصوت والإلقاء) ، هذا فضلا عن إن " للأزياء وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض ، هذا بالإضافة إلى طاقتها الاشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات "[17]. وعملية الترميز من خلال الأزياء يتم عبر تحديد تصميم خاص لشخصية دون غيرها ويتبع ذلك اللون / الألوان المخصص للشخصية. فالزي يرمز إلى الشخصية من خلال اقترانه العرفي بها ، أو من خلال سياق العرض ، و"تسهم البيئة الثقافية والجغرافية في التأثير على تصميم الأزياء ونوع النسيج المستخدم في تكوينه ، كما يلعب الطراز والعصر وطبيعة المناخ والزخارف واللون والسعة والضيق دورا فيه تأسيسا لقيمته الجمالية والفكرية "[18]. فالوظيفة التي تقوم بها الأزياء تتضمن بعدا رمزيا فضلا عن البعد الجمالي، ذلك لأن الأزياء المسرحية تقوم بإخفاء معالم جسد الممثل ومنحه معالم الشخصية المسرحية وإعطاءه هوية جديدة تدل على انتماء الشخصية إلى حضارة معينة ومستوى ثقافي واجتماعي واضح . وبذلك تظهر الصورة على درجة من التناغم بين الخطوط والألوان والملامس، وعليه تكون وظيفة الأزياء الأولى هي تقديم فكرة أولية عن طبيعة الشخصية ، فالأزياء واحدة من العلامات التي تربط بين شكل العرض المسرحي وبين مضمونه لذا يجب أن تتسم هذه العلامة بوضوح الدلالة وانفتاحها على التفاعل مع العلامات الأخرى لتعزيز البعد الرمزي للعرض المسرحي.

الماكياج والأقنعة

يستخدم الإنسان لغة الكلام ولغة التعبير الإيمائي (بالجسد والوجه)، إذن توجد لغتان للتواصل والاتصال ولا تقل أهمية إحداهما عن الأخرى ، وما تعجز عنه إحداهما تكمله وتعضده الثانية ، وللوجه دور مهم مع لغة الكلام أو بدونها ، والأكثر وجدانية وصدقا هي لغة التعبير بالوجه ، وأعمق التعبيرات الانفعالية تتجلى في العينين ،إ ذ أن وقع الأحداث والأخبار وغيرها يبدو في تعبير العينين على أشده ، ولغة ملامح الوجه تفصح بصورة أسرع من لغة الكلام عن بواطن الشخصية وهي لغة مرئية ، مما تقدم تتضح أهمية الماكياج والأقنعة .

ومن الناحية التاريخية يعد استخدام الأقنعة سابق لاستخدام مواد الماكياج في العرض المسرحي، ويمكن أن يندمج مع الماكياج لأنهما يشكلان الطابع التنكري الذي يغطي وجه و رأس الممثل. وتؤدي الأقنعة والماكياج دورها الوظيفي باتجاه الممثل واتجاه المتلقي على حد سواء، وفيما يخص الممثل فان (النوع الصحيح من الماكياج بمثابة سلم لإبراز الشخصية في صورة حية ،ذلك إن الماكياج كالكلام وحركات الجسم التوضيحية التي رسمها الممثل بدقة في ذهنه للشخصية التي ينوي تمثيلها، أما وظيفة الماكياج بالنسبة للمتلقي فإنها تنحصر في إيصال وإفهام صورة الشخصية بشكلها الأدق تعبيرا، لهذا تلعب خطوط وألوان ملامح الوجه دورا رئيسيا في التعبير عن مكنونات الشخصية منذ لحظة ظهورها على خشبة المسرح)[19] إذ أنه من خلال تشكيل ملامح وجه الشخصيات المتواشجة مع الزي والملحقات يشرع المتلقي في بناء موقفه الابتدائي منها .

إن أهم ما يتوجب العناية به عند عمل الماكياج هو أن يكون شكل ووجه الشخصية مقنعا في تصوير الشخصية المسرحية وذلك بإحكام تماثل

أو إيحـاء الصـورة المسـرحية للشخصـية بالصـورة الواقعيـة أو الذهنيـة – المتخيلـة – ، وهـي الصـورة الشائعة مع إضفاء التعبير الجمالي المتوخى من عمل الماكياج أو القناع .

وان أهمية العناية بتصميم وتنفيذ الماكياج والأقنعة تأتي من كونهما يشكلان وجه الشخصية الذي تعرف بـه ومـن ثـم يعـدان الرمـز المباشـر للشخصـية ، فالماكيـاج دلالـة تعنـي تشـكيل ملامـح وجـه الممثـل المعبـر عـن الحالـة النفسـية للشخصـية بـالخطوط والألوان والمواد الأخرى وتأتي الحالة الصحية والعمر بالدرجة الثانية عموما. ولغرض إتقان عمل الماكياج يمكن الاحتكام إلى محددات المظهر الجسدي وهي " الوراثـة، الجـنس ، البيئـة ، المـزاج ، الصـحة، والعمـر "[20] وتعـد الإضـاءة مـن أشـد المـؤثرات فـي الماكيـاج ، فالإضـاءة غيـر الصـحيحة تفسـد الماكيـاج المـتقن ، أي تقلـل مـن إحكامـه ، كمـا أن الإضـاءة الصحيحة – وليدة الخبرة – مساعد قوي لفن الماكياج ، لـذا لا بـد مـن التعـاون بـين اختصاصـي الماكيـاج (الماكير) ومصمم ومنفذ الإضاءة للوصول إلى النتائج المثمرة .

وتعـد جماليـة الماكيـاج مـن مصـادر الإمتـاع البصري الـذي تمنحـه الشخصية للمتلقي، كمـا يسـهم فـي إبـراز القـيم الجماليـة لبقيـة عناصـر الشخصـية كوحدة متناغمة متكاملة، إذ أن الماكياج يرتبط جماليا وبصـلة مباشـرة بغيـره مـن مكونـات الشخصـية . إن القناع يتضمن أبعادا رمزية أوسع من الماكياج وذلك لثبات الملامـح ، وقـد اسـتخدمت الأقنعـة منـذ نشـأت المسـرح ولحـد ألان.ومـن الملاحـظ أن قيمـة الترميـز وكثافتـه فـي الماكيـاج والأقنعـة منخفضـة بالقيـاس إلـى المنظر .

الملحقات (المهمات والمكملات)

تصنف الملحقات تبعا لارتباطها بأحد التقنيات المسرحية فهناك ملحقات المنظر، ملحقات الإضاءة ، ملحقات الشخصية ، ويحدث عادة خلط وتداخل في إلحاق القطع بالمنظر أو الإضاءة أو غيرها ، فمثلا عنـدما يسـتعمل (شـمعدان) تكـون وظيفتـه الإضـاءة وعلـى ذلـك يلحـق بهـا ، وعنـدما يعلـق علـى الجـدار تكون وظيفته جزءا من المنظر وحالما تحمله إحدى الشخصيات وتتعامل معه خدمة لأغراضها وتضعه علـى منضـدة وتطفـئ الشـموع يكـون ملحقـة ، ومـن الأمثلـة علـى الاسـتخدام الأمثـل لقطـع الملحقـات مـا قدمـه مسـرح (أودين تياتريت Teat ret Odin) الـذي أسسـه يوجينيـو باربـا عـام 1964 فـي عـرض مسـرحية (فيـراي Ferai) حيـث " تعـد المسـرحية صراعا عاما بين المبدأ الذكوري والمبدأ الأنثوي وهو مـا يرمـز لـه بـثلاث قطـع ملحقـات شـكلوا المهمـات Props المشـهدية الوحيـدة التـي اسـتخدمت فـي العرض ، فالرمز الذكوري نجده في سكين بـه سيور مـن جلـد ، وكـان يسـتخدم كسـوط للتعبيـر عـن القهـر السياسـي ، كمـا كـان يسـتخدم كسـيف مبـارزة ، وكصولجان ملكي ، كما كان يستخدم باعتباره نايا ، إما الرمز الأنثوي السلبي الذي تجسده البطانية فقد أستخدم للتعبير عن المملكة المقهورة ، والتعبير عن أقمطة الطفل ، هذا فضلا التعبير عن جثة الكيستيس، أمـا الملحقـة الثالثـة فقد كانـت عبـارة عـن بيضـة مـن العاج ترمز إلى الحياة والموت ، كما ترمز إلى جمجمة ، والى الرحم والخصب "[21] والأمثلة في تاريخ المسرح الحـديث كثيـرة علـى اسـتخدام قطـع الملحقـات بصـورة رمزية للدلالة أو الإيحاء بأشياء عدة وأفكار متعددة.

إن الملحقـات تقتـرن بالشخصـية التـي توظفها لتكـون جـزءا مـن الفضـاء المسـرحي ، وتأخـذ دورا فـي الفعـل المسـرحي ، والوظيفـة الجماليـة للملحقات لا تتبلور إن كانت المحلقة منفردة معزولة

في الفضاء ، لأنها لا تكون كأي شيء موضوع في مكان بل إن جمالية الملحقات تتبدى من خلال فعلها وعلاقتها مع مجمل عناصر الشخصية . ذلك إن " الأداة المسرحية هي إشارة إلى ما هو متخيل فتستطيع مثلا أن تكون نموذجا أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح، وعندما تكون ذات علاقة استمرارية بينهما وبين شيء آخر كأن يكون تاج الملك هو علامة الملك مشيرا إلى الأخير دون أن يشابه ذلك مع الملك ، ومثال لما سبق تمثل الراية نموذجا لوجود جيش ما ، والكأس بالنسبة إلى الوليمة "[22]، وشأن الملحقات شبيه بشأن الزي ،إذ لا قيمة جمالية له دونا عن جسد الممثل وماكياجه ، وهكذا فلا يكتمل أداء أحد عناصر هيئة الشخصية إلا بالوجود الفعلي للعناصر الأخرى دلاليا وجماليا. والكمال الأمثل لهاتين الوظيفتين – الدلالية والجمالية– يتم ببعث الروح هيئة الشخصية (الأزياء، الماكياج ، الملحقات) بواسطة أداء الممثل . وعليه يمكن التوصل إلى مؤشر مفاده : إن عناصر هيئة الشخصية تتشكل لتبث معنى ، وان الهيئة تشكيل جمالي يفضي إلى دلالة وإذا أريد للملحقات بحسب درجة الأهمية ،فتكون الأهمية الأولى للملحقات التي تشكل سمة أو أكثر من سمات الشخصية ، فالسيف ملحقة بهيئة شخصية الفارس المقاتل وهو إحدى سماتها ، والعمامة ملحقة بهيئة شخصية العالم العربي المسلم ، وهكذا ...الأمثلة كثيرة ، أما العصا فيمكن أن تعد ملحقة من الدرجة الثانية في الأهمية بالنسبة لشخصية الرجل العجوز لأنه ليس كل رجل عجوز يحتاج إلى التعكز على عصا ، وإن كانت دالة على كبر السن ، كما إنها –العصا – ليست حكرا على العجائز ، فالراعي وغيره يستخدمونها . ويمكن الاستعاضة عن الشخصية بما يرمز إليها من الملحقات، فوجود السيف على الخشبة يستعاض به أن وجود الفارس نفسه أو على الأقل يشعر المتلقي بوجود قوة ما من خلال اقترانه بشخصية ما.

الإضاءة

الوظيفة الأولى للضوء في العرض المسرحي هي إيضاح الأشكال والهيئات الموجودة على خشبة المسرح وتيسير رؤيتها ، ويضاف إلى مهمة الإيضاح ، الوظيفة الجمالية إذ تسبغ الإضاءة ألوانها على الخامات المستخدمة في المنظر المسرحي وهيئة الشخصية المسرحية و" المؤثرات الضوئية هي تلك الأنوار المنعكسة على خشبة المسرح لتلبس الحدث الدرامي جوه العام في تناسق مع الفعل الفني ، وتضفي عليه أثرا انفعاليا ، ويعطي المنظر صبغة لائقة ومناسبة مع ما يتطلبه المشهد والحدث "[23] ويتم ذلك بوساطة تصميم خطة لعمل منظومة الإضاءة المسرحية تتحدد فيها توقيتات الضوء والظلام ودرجة الضوء وألوانه بحسب نوع وعدد الأجهزة المتوفرة أو التي يجب أن تتوفر.

للإضاءة القدرة على تحديد مكان وزمان الحدث الدرامي وإبراز سمات الشخصية المسرحية، وهي – أي الإضاءة – تعد عامل مهم من عوامل تكوين العرض المسرحي لكونها تسهم في تفسير المواقف الدرامية وإعطاء التشكيل الجمالي للعرض المسرحي ، وهي تمتلك إمكانية تحديد وقت وقوع الأحداث ، والإيحاء بجو نفسي معين من خلال استغلال تنوعات الضوء الملون ، كما إن الإضاءة تخدم في تبدلات المنظر وحصر شخصية أو شخصيات عديدة ببقعة ضوء وعزلها عن غيرها. ومن خلال الضوء والظل ودرجاته وانسجامها مع الكتل والأجسام الموجودة على خشبة المسرح تخلق الإضاءة فضاءات مسرحية متنوعة ، وتضفي المزاج العام للحدث وتؤكد جزءا من المنظر. فالإضاءة توحد

جميع مرئيات العرض المسرحي بفعل درجة سطوع الضوء واللون المنتشر في الفضاء بحسب التأثير النفسي المراد تحقيقه مع ضرورة مراعاة الخامات المختلفة الألوان والملامس المستخدمة في تكوين هيئة الشخصية المسرحية التي تتأثر بالضوء ألا كانت درجته ولونه إذ تبرز بفعله وتتأكد بفعاليتها ، وتتبع عادة قاعدة تحدد لون الضوء في العرض المأساوي بالألوان الباردة في حين الألوان الحارة تسود في العرض الملهاوي. المنظر والأثاث أشكال ثابتة بصورة عامة والممثل على خشبة المسرح شكل متحرك وبتسليط الضوء الملون تبدو الأبعاد الثلاثة للأشكال في تباين ما ظل وضوء .

إن التعبير المسرحي يتشكل من علامات تشغل الفضاء وبالضرورة لها دلالات ويفترض أن يكون ثمة تناسق بين العلامات وتناغم بين الدلالات في التوجه نحو الفكرة الرئيسية للعرض المسرحي ،لذا ينبغي تنسيق ألوان الإضاءة مع الألوان المستخدمة في عمل الماكياج والأزياء والمناظر ، وكذلك الحال مع تنسيق البعد الرمزي لفعالية لجميع التقنيات والتصميمات المنفذة ، مثلا : وجود السيف ، والتاج، والكرسي الفخم ،والشخصية التي ترتدي زيا لامعا وإضاءة حمراء ، إذا ما اجتمعت هذه التقنيات وتضامنت فإنها تنتج بعدا ترميزا على وفق استخدام الشخصيات لها.

خلاصة : جدول مقارنة ومقاربة بين الرمز والترميز :

ت	الرمز	الترميز
1	علامة موجودة ومتداولة (عرف سائد)	علامة أو مجموعة علامات يتم أنشاؤها خلال بناء تكوين العمل الفني (العرض المسرحي)
2	صورة الرمز ثابتة لدى المتقي	يسعى الفنان/المخرج والفنيون لترسيخ صورة جديدة
3	يدفع المتلقي باتجاه التركيز والمتابعة لأنه يعد من عوامل الإثارة والتشويق	يدفع المتلقي باتجاه التركيز والمتابعة أكثر لأنه يعد من عوامل الإثارة والتشويق
4	أفق التجديد محدود	أفق التجديد مفتوح
5	الرموز وأن كثرة في العمل الفني يسيرة التلقي لأنها واضحة الدلالة	الإيغال بالترميز قد يؤدي إلى التعقيد والغموض الزائد الصعب الإدراك
6	الرمز مستقر المعنى /واضح الدلالة	وضوح الدلالة يأتي من خلال سياق العمل الفني / العرض المسرحي
7	يضفي بعدا جماليا	يضفي بعدا جماليا أكثر عمقا على العمل الفني / العرض المسرحي.
8	يدرك حسيا /تلقائيا استنادا إلى المفاهيم المرتبط بها	للحدس وأفق المتلقي الثقافي الدور الأساس في إدراك دلالات الترميز
9	استخدام الرموز يفصح عن أسلوب إتباعي بصورة عامة ، ولكنه – بلا شك– لا يخلو من الملامح الإبداعية بصفته عملا فنيا	من خلال عملية الترميز تتضح الخصائص الأسلوبية للمخرج والفنيين ، وما يتفردون به من ملامح إبداعية

مؤشرات الإطار النظري :

يستند مفهوم الترميز في العرض المسرحي إلى النقاط الآتية :

1- حاجة العرض المسرحي إلى الكثافة الدلالية تستدعي اللجوء إلى عملية الترميز وذلك بغية استخدام الشيء الواحد لأغراض متعددة .

2- إمكانية تحول العلامة/ الشيء المسرحية من دلالة إلى أخرى تتطلب أن تكون على قدر من التجريد بحيث تعطي صورة ذهنية عن العلامة / الشيء، أما الخواص والتفاصيل فإنها تأتي من خلال التفاعل الحي /الآني معها.

3- تتوخى عملية الترميز ترسيخ مدلول لم يكن معروفا أو مقترنا بالدال / الشيء الموجود في العرض المسرحي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

مسرحية : جزيرة الماعز.

تأليف : ايغوبتي .

إخراج : سامي عبد الحميد

مكان العرض : المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة / بغداد .

تاريخ العرض : 1984.

تم اختيار عرض مسرحية جزيرة لكونها عرض لمخرج معروف ويعد من أعمدة المسرح العراقي ، وقدم العرض وأنتج في مؤسسة أكاديمية بالإضافة إلى أن الفنيون / المصممون والتقنيون يعملون في إطار هذه المؤسسة وهم من المختصين أو الخبراء في مجال عملهم ، وقد توفرت مقومات في النص والعرض دعت لأن يكون مثالا (عينة قصديه) لإجراءات البحث

إن القراءة الأولى لنص (جزيرة الماعز) توحي بل وتثبت أن أحداثه واقعية إذ أنه من الأمور الطبيعية أن تجتمع الوالدة (اغاتا) وابنتها (سليفيا) وأخت الأب – الذي لاتحضر الأحداث أبدا – وأسمها (بيا) في بيئة قروية متواضعة جدا، بعد أن تركهن الرجل الوحيد القائم عليهن وذهب إلى الحرب ولم يعد بعد انتهاء المعركة ، لقد مات منذ شهور بعد أن حدث صديقه (أنجلو) عن تفاصيل حياة عائلته وبيئته حتى بات الأخير يعرف دقائق الأمور عن النساء الثلاثة ، وطبيعة معيشتهن وسلوكهن ، والمكان المجدب المقفر حيث يعشن ويكثر فيه الماعز الذي يلتهم كل شيء.

(أنجلو) قادم من الحرب، يبحث عن مكان / وطن يحقق فيه ذاته ، ولم يجد أنسب من ثلاث نساء متعطشات لكل شيء يعيش معهن ولو كان ذلك رغما عنهن. إن طبيعة الأحداث والشخصيات تجعلها أنموذجا لعالم مصنوع /محبوك جيدا ، ومن ثم تكون خاضعة للتأويل وكأنها رموز متحركة تحتمل الإسقاط لأنها تمس إلى حد بعيد مشاعر جمهور المتلقين وذلك ما عمل عليه وتمكن منه مخرج وفنيو العرض بقدرتهم على التصميم والتحريك للأحداث والشخصيات والصراع بنوعيه الداخلي – في ذات الشخصية الواحدة – والخارجي– الشخصيات فيما بينها – وبالتأكيد لمعطيات المؤلف دور وأثر مهم وفعال في دفع الإخراج وعناصر العرض الأخرى نحو أفق الترميز ومن ثم التأويل . ومن معطيات المؤلف التي توافقت مع أسلوب المخرج والمصممون الآتي :

1. المكان : بيت منعزل عن بقية أرجاء المدينة.
2. كآبة المكان ووحشيته.
3. انتشار جلود الماعز (وقد عضدت بأصوات الماعز المسموعة).
4. البئر الموجودة في أعلى الوسط تقريبا.

أما ما عمل عليه المخرج والمصممون والمنفذون فهو الآتي :

1. استخدام جذوع الأشجار وسيادتها في إنشاء المنظر المسرحي (بيئة الأحداث / البيت ، الأبواب) ذات اللون الضارب إلى الصفرة).
2. جلود الماعز المنتشرة على الأرضية وتلبسها الشخصيات كجزء أساسي من أزياءها، ومنتشرة على الجدار الخلفي.
3. مدرجات المسرح الدائري أصبحت مكان تدور فيه الأحداث ذات الأهمية لما يتمتع به من إمكانية تركيز بصفته وسط الوسط من عموم الفضاء المسرحي.
4. سيادة اللون الأصفر في إضاءة أكثر المشاهد مما جعل المكان يبدو كئيبا وشاحبا.
5. البئر ذات استخدام متعدد الإغراض وبالتالي متعدد المعاني والدلالات، وهو محور ثابت تدور حوله جميع الشخصيات.
6. شجرة الصفصاف بدت كهيكل لشجرة يابسة.
7. توحد مكان المتلقين مع مكان العرض (التمثيل) في فضاء واحد هو قاعة المسرح الدائري، وقد أحاط المتلقون بموقع الأحداث من جهتين، على شكل قوسين.

لقد جعل مصمم المنظر (عباس علي جعفر) مكان جلوس المتلقين ومكان التمثيل فضاء موحدا من خلال تصميم وتنفيذ المنظر المسرحي وبما يتضمنه من دوال ومدلولات .

إن مفردات المنظر المسرحي والأزياء إلى حد ما تتكون من خامات طبيعية – أخشاب / جذوع الأشجار – التي أنشأ بوساطتها الجدار الخلفي والباب والشجرة اليابسة والبئر التي يوحي منظرها بالقدم والتهدم. وجلود الماعز المنتشرة على الجدران والأرضية ونراها في أزياء الممثلين تنتمي إلى الواقع الحياتي للشخصيات ،إن هذه الخامات التي شكلت مفردات المنظر والأزياء والملحقات وبفعل اشتغال الممثلين وتركيز الأحداث جعلها تحتمل أبعادا أعمق غورا من كونها شجرة ، وبئر ، جلد ماعز ، جدار البيت ، أي أن وظيفتها شهدت تحولات من التماثل الواقعي إلى الترميز الدلالي على وفق توجهات واشتغال المخرج والمصممين والممثلين .مثلا : البئر عادة هي معطاء للماء الذي يمنح الحياة للإنسان والأرض والحيوان ، فلا حياة بلا ماء وتعد الآبار أحد المصادر الأساسية في القرية والواحة والغابة . وعليه لا بد من العناية به ، ولكن شكل البئر في عرض مسرحية جزيرة الماعز بدا وكأنه خاليا من الماء ومن ثم – وفي المشهد الأخير– تكون مكانا للموت وذلك حين يدخلها الرجل الغريب الوافد إلى النساء الثلاثة (أنجلو) فالبئر عميقة مليئة بالصخور ، وتكاد تنهار وتتحول إلى قبر يموت فيه (أنجلو) ، فهي تخرج عن بعدها المماثل لما في الحياة ، إلى بعد ترميزي وهو الأعماق المميتة .

أما الشجرة اليابسة فإنها مرادف دلالي للبئر وأحدهما يعضد دلالة الآخر فهي – الشجرة – تعني النمو والعطاء والخير وهذه وظيفتها التقليدية / الطبيعية في الحياة، أما الشجرة في العرض فقد كانت بلا ثمر وتعاني من الجفاف منذ البداية.

لقد عمل أسلوب التصميم والإخراج على خلق دلالات مفتوحة للعلامة الايقونية بهدف ترسيخ فكرة العرض لدى المتلقي من علامة البئر ، الشجرة ، الجدار الخشبي المصنوع من جذوع الأشجار المقطوعة ، وأغصان الأشجار المتناثرة في أماكن

المتلقين وأماكن حركة الممثلين التي أعطت الإيحاء بمنظر الغابة .

لقد أراد المصمم / المخرج – على ما يبدو– البحث عن مواد (خامات) معبرة عن مضمون العرض. فكان اختيار الأغصان اليابسة وأشجار القوغ لتكون محور إنشاء المنظر، فكانت النتائج ظاهرة وبينة من حيث التوافق مع حركة الفعل الدرامي وبناء الشخصيات والأحداث .

أما جلود الماعز المعلقة على الجدران، والموزعة على الأرضية، والتي يرتديها الممثلين والحديث المتواصل عن الماعز، فان للماعز وجلوده دلالة ووظيفة في العرض مماثلة لدلالتها ووظيفتها في الحياة الواقعية ، وتطورت هذه الدلالة في العرض مع تطور الأحداث حتى باتت الماعز باعتماد علامته المتواجدة في العرض (الجلود) جزءا من الشخصيات لأننا – كمتلقين – ومن خلال الأحداث وسلوك الشخصيات لاحظنا بأن في دواخل كل شخصية من الشخصيات يكمن ماعزا (من حيث النهم والشراهة والغرائز المتأججة) إنهم جائعون باستمرار – جوع بيولوجي وجوع عاطفي ، وأشتغل الممثلون / الشخصيات مع جلود الماعز حتى استحالت جزءا من أزياءهم وملحقاتهم بل وأصواتهم . أما الإضاءة فقد كانت صفراء شاحبة في معظم الوقت مما ساعد على تقديم وإظهار الجو الكئيب والانعزالي الذي تعيشه الشخصيات. وإذا ما ظهرت بعض بقع الضوء في حالات معينة فإنها كانت لفرز تلك الحالات مثل التمني والحلم والتأجج العاطفي / الغريزي.

كانت عملية الترميز واضحة في عرض مسرحية جزيرة الماعز في تصميم وتنفيذ التقنيات، وهي بهذا أكدت وعززت توجهات جهود الإخراج والتمثيل نحو تقديم فكرة العرض التي بقدر ما كانت محبوكة بإحكام، بقدر ما كانت مفتوحة للقراءات المتعددة.

نتائج البحث

1) كانت عملية الترميز في عرض مسرحية جزيرة الماعز ضرورة للانفتاح نحو القراءات المتعددة.
2) تجلى الاتفاق بين المخرج والمصممون لتقديم رؤية موحدة للرموز وعملية الترميز وآلية اشتغالها ليكون العرض على درجة عالية من التناسق الجمالي والفكري.وهذا ما عمد اليه المخرج والمصممون في عرض جزيرة الماعز.
3) أفضت عملية الترميز إلى دلالات أوسع من تنحصر في نطاق بيئة أو واقع محدود ، وهذا جعل العرض غير خاضع لهوية معينة .
4) ظهرت الخصائص الأسلوبية للمخرج والمصممون واضحة المعالم في عرض جزيرة الماعز.

الاستنتاجات

5) الترميز في العرض المسرحي فعل إبداعي ينجز بتضافر جهود المخرج والمصممون / التقنيون.
6) الترميز يعني تحريك دلالة العلامة وانفتاحها نحو افق جمالي جديد.
7) عملية الترميز تفصح عن خصائص أسلوب المخرج والمصممون وعموم الفنانين المشاركين في العرض المسرحي.

الهوامش:

1 -كريستوفر أينز : المسرح الطليعي (من 1892 حتى 1992) ترجمة :سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ، 1995، ص43.

2 – ينظر :كورك جاكوب : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، ترجمة :ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1989،ص227-228.

3 -سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون ، مطبعة النجاح الجديدة ، ج1 ، الدار البيضاء :1986، ص23.

4 -سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دار الكتاب اللبناني ، سوشبيرس –الدار البيضاء ،ط1، 1985 ، ص101-102.

5 -المصدر السابق نفسه: ص113-114.

6 -جون ماكوين : الترميز ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة (بغداد :دار المأمون للترجمة والنشر ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي ، ع 1990،14، هوامش المترجم)ص87.

7 -اديث كيرزويل : عصر البنيوية ، ترجمة : جابر العصفور ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطبعة آفاق عربية ، بغداد ، 1985، ص295.

8 -هيجل : الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ،ط1، 1978، ص10.

9 -ينظر : هنري برجسون : الفكر والواقع المتحرك ، ترجمة : سامي الدروبي ، مطبعة الإنشاء ، دمشق ، ب. ت ، ص79 .

10 – جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1970، ص13 .

11 – عثمان عبد المعطي عثمان : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996 ، ص160 .

12 – كريستوفر أينز : مصدر سابق ...ص42-43.

13 – سامية أسعد أحمد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، في مجلة عالم الفكر، عدد (4)، الكويت، وزارة الإعلام، يناير ، 1985 ،ص87.

14 – رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط1 ، القاهرة ، 1984، ص288.

15 – روبرت دبليو دينيكن :نموذج "جديد " لسوسيولوجيا الجمال في كتاب سوسيولوجيا الفن – طرق للرؤية ، ترجمة : د. ليلى الموسوي ، مراجعة : د. محمد الجوهري ، تحرير : ديفيد انغليز وجون هغسون . سلسلة عالم المعرفة ، 3410 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولة الكويت ، يوليو 2007، 118.

16 – فرج عبو : علم عناصر الفن ج2، دار دلفين للنشر، ايطاليا –ميلانو ،1982،ص536.

17 – جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة: نهاد صليحة ، دار هلا للنشر والتوزيع ط1 ، مصر ، 2000 ،ص16.

18 – امتثال خليل إبراهيم : توظيف دلالات الأزياء العربية الموروثة في العرض المسرحي للنص الأجنبي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،1996،ص48.

19 – ينظر: ريتشارد كورسون: فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون، ترجمة: أمين سلامة ،المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، 1986 ، ص ص1-4.

20 – نفس المصدر السابق، ص8.

21 – كريستوفر أينز: مصدر سابق....ص323.

22 – آن أوبر سفيلد : مدرسة المتفرج ، ترجمة : حمادة إبراهيم وآخرون ، أكاديمية الفنون ، مركز اللغات والترجمة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار،القاهرة ، د.ت، ص128

23 – عمر رايس : المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل ، في مجلة الحياة الثقافية ، عدد 32 ، وزارة الشؤون الثقافية ، تونس ، 1984 ، ص138.

المصادر

1-اديث كيرزويل : عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطبعة آفاق عربية ، بغداد ، 1985.

2-امتثال خليل إبراهيم : توظيف دلالات الأزياء العربية الموروثة في العرض المسرحي للنص الأجنبي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،1996

3-آن أوبر سفيلد : مدرسة المتفرج ، ترجمة : حمادة إبراهيم وآخرون ، أكاديمية الفنون ، مركز اللغات والترجمة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار،القاهرة ،د.ت.

4-جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1970.

5-جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : نهاد صليحة ، دار هلا للنشر والتوزيع ط1، مصر ،2000.

6-جون ماكوين : الترميز ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، (بغداد :دار المأمون للترجمة والنشر،سلسلة موسوعة المصطلح النقدي ، ع 14 ، 1990 .

7-روبرت دبليو دينيكن :نموذج "جديد " لسوسيولوجيا الجمال في كتاب سوسيولوجيا الفن – طرق للرؤية ، ترجمة : د. ليلى الموسوي ، مراجعة: د. محمد الجوهري ، تحرير : ديفيد انغليز وجون هغسون . سلسلة عالم المعرفة ، 3410 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولة الكويت ، يوليو 2007.

8-رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط1 ، القاهرة ، 1984.

9-ريتشارد كورسون: فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون، ترجمة: أمين سلامة ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، 1986

10-سامية أسعد أحمد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، في مجلة عالم الفكر، عدد (4)، الكويت، وزارة الإعلام، يناير ، 1985.

11-سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دار الكتاب اللبناني ، سوشبيرس –الدار البيضاء ،ط1، 1985.

12-سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا ، منشورات عيون ، مطبعة النجاح الجديدة ، ج1 ، الدار البيضاء 1986.

13-عثمان عبد المعطي عثمان : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996.

14-عمر رايس : المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل ، في مجلة الحياة الثقافية ، عدد 32 ، وزارة الشؤون الثقافية ، تونس ، 1984.

15-فرج عبو : علم عناصر الفن ج2، دار دلفين للنشر ،ايطاليا –ميلانو ،1982.

16-كريستوفر أينز : المسرح الطليعي (من 1892 حتى 1992) ترجمة :سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، 1995.

17- كورك جاكوب : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، ترجمة :ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1989.

18-هنري برجسون : الفكر والواقع المتحرك ، ترجمة : سامي الدروبي ، مطبعة الإنشاء ، دمشق ، ب . ت .

19-هيجل : الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1، 1978.