الترميز في سينوغرافيا العرض المسرحي

م.د. حبيب ظاهر حبيب
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه :

يعد الرمز أحد المكونات الأساسية في الكثير من أنواع الفنون والآداب وعموم انساق ثقافات الشعوب على الإطلاق، ومنها لغة الكلام والكتابة إذ أن الأصوات في لغة الكلام وأشكال الحروف في لغة الكتابة ما هي إلا رموز. والرموز هي وسيلة تعبر بكثافة عن المعنى. ومسألة التعبير المكثف عن المعنى أو الفكرة هو أحد الأسباب الرئيسة التي دعت الإنسان إلى اكتشاف الرمز كعلامة واللجوء إليه للتعبير عن المشاعر والأفكار في الحياة العامة ،وتتجلى جميع المظاهر الثقافية. وهو السبب الرئيس عينه الذي يفسر وجود الرموز عنصرا مهما وعلامة بارزة في تشكيل الكثير من الأعمال الفنية .

وفي العروض المسرحية –بعدها أحد الأشكال الفنية التي يدخل في تركيبها وإنشائها عدد من الفنون – فأن توظيف الرموز يعد ضرورة لينفتح العرض على القراءات ويأخذ أبعاده الفكرية والجمالية .ذلك إن الشيء – مثلا– كرمز في الفن والأدب أعمق معنى من الشيء نفسه في الحياة العامة ، وقد انبثق الأسلوب الرمزي بعد أن أصبح الأسلوب الرومانسي والواقعي بنظر الرمزيين من الفنانين والأدباء أمرا عاديا لا يلبي الأطروحات الأكثر عمقا وكثافة التي يريدون تقديمها وعرضها في الشعر والرسم والعرض المسرحي...لأن الأسلوب الرمزي يتوخى الغوص في عمق الإنسان والمجتمع ليظهر المكنونات .

والأصل في عملية الترميز في العرض المسرحي هو المؤلف وذلك حين يضمن الرموز في النص من خلال الحوار واختيار بيئة الأحداث ووصفها ..مما يثير ويدفع المخرج المسرحي والسينوغراف أو مجموعة الفنيين إلى العمل بالاتجاه نفسه من حيث التعاطي مع ما يتضمنه النص من رموز والعمل على استخدام أو إنشاء رموز جديدة (ترميز)لغرض تشكيل فضاء العرض المسرحي.وللرمز بعدا جماليا يظهر جليا بصورة الغموض الذي يكتنف الرمز نفسه ويجعل الصورة

الكلية للعمل الفني /العرض المسرحي محاطا بهالة تؤدي إلى نوع من الجاذبية الممتعة للمتلقي وتدفعه لإعمال فكره بالصورة الفنية الكلية للعرض، وهذا أحد الأمور التي توضح أهمية استخدام الرموز والاضطلاع بعملية الترميز،كما يتجلى دورها في بلورة عمل المخرج المسرحي وجهده الإبداعي من الناحيتين الفكرية والجمالية.

ولأن الرمز يعد من أكثر العلامات فعالية في الحياة العامة فلا بد أن يوظف في مجمل أنواع الفنون والآداب – مثال ذلك : إن اللغات المنطوقة والمكتوبة والمسموعة على اختلافها وكثرتها إن هي إلا رموز توظف في الفنون والآداب–ولا يقتصر التوظيف على رموز الحياة العامة بل يتعداها إلى عملية ترميز (استحداث وإنشاء الرموز) يضطلع بها الفنان والأديب وسواء أكان الفعل هو توظيف لرموز موجودة أم إنشاء رموز فان الفعل هو عملية ترميز. وعليه يشكل الرمز وعملية الترميز جانبا مهما في العرض المسرحي ووجوده ظاهرة تستوجب الوقوف عندها وهذه العملية –الترميز–تظهر جلية في سينوغرافيا العرض المسرحي،لذا يكرس هذا البحث لدراسة عملية الترميز في سينوغرافيا العرض المسرحي بعدها عملا مشتركا بين المخرج والمصممين على اختلاف تخصصاتهم . والحاجة إلى البحث قائمة لكون الرمز إحدى العلامات الحيوية والمهمة التي تدخل في إنشاء وتركيب فضاء العرض.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي في تسليطه الضوء على ظاهرة استخدام الرموز وضرورة إنشائها في سينوغرافيا العرض المسرحي . ليفيد منه المخرجون والفنيون المسرحيون .

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على الترميز في سينوغرافيا العرض المسرحي.

تحديد المصطلح :

آلية (Mechanism):

"مذهب فلسفي يقرر إن بعض الظواهر الطبيعية،أوكلها تنحل إلى جملة من العوامل الميكانيكية،وهو يرادف المذهب المادي ،ويطلق لفظ الآلية مجازا على كل عملية يمكن أن يكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة المتعلقة بعضها ببعض، نقول آلية الانتباه ،وآلية الذاكرة ،وآلية القياس ،وآلية الانتخابات ،وآلية وضع الموازنة."(١)

التعريف الإجرائي :آلية:هي عملية يقوم بها المخرج المسرحي بالتنسيق مع الفنيين يتبعون خلالها سلسلة من الإجراءات الفنية المتتالية لغرض التوصل إلى هدف فكري/جمالي وإيصاله إلى المتلقي.

الرمز (Symbol e):

"كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر من ذلك :العلم رمز الوطن،الكلب رمز الوفاء،الحمامة البيضاء رمز البراءة ، الهلال رمز الإسلام ، الصليب رمز المسيحية ،الأرز رمز لبنان."(٢)

" هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفعل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة "(٣).

الرمز: " ١- مصطلح متعدد السمات غير مستقر،حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه .

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

٣-الرمز وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء "(٤)

السلطة الرمزية :

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

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

٣- والسلطة الرمزية ، هي سلطة تخيلية لإخضاع الواقع . "(٥)

يتبنى الباحث التعريف الثاني للرمز لأنه الأعم والأكثر شمولية.وينسجم مع متطلبات البحث الحالي.

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...) " (٦)

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

السينوغرافيا (Scenography):

"فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله لغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي"(٧)

" هي البيان المشترك للمخرج والفنان الذي يعبر عن وجهة نظرهم في المسرحية أو الأوبرا أو الرقصة المقدمة للجمهور بصفتها عملا متحدا"(٨)

"فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح ،وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا،كاملا،متناسقا،ومبهرا أمام الجماهير"(٩) ويتبنى الباحث التعريف الأول للسينوغرافيا لأنه شامل وعام.

النسق : " نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا ، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها "(١٠).ويتبنى الباحث هذا التعريف.

الفصل الثاني

مفهوم الرمز والترميز:

الرموز وسيلة تفضي إلى معنى أو صورة ذهنية،فهي وسيلة للاتصال والتواصل الإنساني شعوريا وفكريا.وللرموز وظيفة بثلاث أبعاد وعن طريقها:

" نفهم الواقع،وننظم سلوكنا.وأولا وقبل كل شيء إن وظيفة اللغة هي ليست مجرد الإشارة الرمزية للأشياء الموجودة بصورة مسبقة بل إنها تسهم في إمكانية وجود أو ظهور الحالات أو الأشياء،حيث أنها جزء من الوسيلة التي تخلق أو تبتكر بواسطتها تلك الحالات والأشياء معا،وثانيا:إن الذهن يتكون عن طريق تفسير الرموز هذا يتضمن استبطان المعنى،وبوساطة تنظيم الاستجابات الذي يعني اختيار السبل البديلة للفعل،وأخيرا:فان السلوك البشري يتألف من الاستجابة التي تخضع لتفسيرنا للحالة التي نواجه"(١١). وإن أي قراءة للنتاج الفني لابد أن تكون في أحد وجوهها قراءة جمالية بالمرتبة الأولى، وان مسألة وجود الرموز في سياق العمل الفني تتطلب (تفسيرا وتأويلا)وهذه قراءة نقدية، وربما تأتي بالمرتبة الثانية بين جمهور المتلقين. وان عملية التفسير والتأويل تتم بصورة 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 ضوئها . 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 ضيقة، 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 ومن ثم تتجلى القيم الجمالية. وقد 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، وذلك على النقيض من المذهب الطبيعي الذي ينزع إلى تصوير أفراد صيغت ماهيتهم اجتماعيا"(١٢)

إن الرمز هو واحد من ثلاث تفرعات للعلامة جاء بها (تشارلز بيرس) إذ 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 بناء على معطيات البيئة والواقع المحيطين به . وليست الاصطلاحات اللغوية (الأصوات والكلمات والإشارات العرفية) إلا رموز يستعين بها الأطفال كما هو الحال مع الراشدين للتفاهم والتواصل والتفكير.

إن إيصال دلالات الرموز تعتمد على المدركات الحسية والمفاهيم المرتبطة بها بحدود الخبرة ،هذا من جهة ،ومن جهة أخرى تعتمد على المدركات العقلية والقدرة على التفكير والتأويل . ويصف (هيجل) الرمز على انه " دلالة خارج الذات تحتوي مضمون التمثيل الذي تستحضره منها ... ولا يلزم بالرمز إن يكون مطابقا لمعناه ، إلا انه يمتلك معنى مزدوج فهو يظهر كشكل له وجود مباشر ومن ثم تنتصب أمام أعيننا موضوع أو صورة له."(١٣)

والرمز يقود إلى غموض العمل الفني مما يضفي عليه مسحة جمالية ، ذلك إن الغموض يعد عنصرا جماليا إذا ما قاد المتلقي نحو التعمق بالعمل الفني . إن التوسع بالترميز (إي الإكثار من إنشاء الرموز ورصفها جنب بعضها البعض) قد يؤدي إلى تعقيد العمل الفني ورفعا لدرجة جماله ، فالغموض الناتج من التكوين العام والنسيج الكلي للعمل الفني يعد مصدر جاذبية ومثار تأمل عميق ويعتمد في عمقه وجاذبيته على البعد الجمالي ، ويأتي عكس الرمز والترميز المباشرة والسطحية. وقد يفضي الإكثار من استخدام الرموز والقيام بعملية الترميز إلى نتيجة عكسية – إلى الغموض الزائد – مما ينتج عنه تضليل عميلة التلقي للعمل الفني عوضا عن الجاذبية التي من المفترض إن يتمتع بها ، وهي الحال التي يبدو عليها حين اكتماله ، حيث يغدو منجزا فنيا وتختفي القصدية ، ذلك إن الرمز يوحي بالأشياء ويوسع من معانيها ويعمق من دلالة الكلمات والأشياء وموقعه يتوسط بين العلامات المجردة والعلامات الحسية وفهمه يرتبط بوظيفته الدلالية في سياق العمل الفني .

إن الفنان والأديب هما اللذان يمتلكان القدرة على الأخذ من الطبيعة والواقع ، إي أخذ رموز موجودة فعلا أو تناول أشكال وتحويلها إلى رموز مستعينا **(بالحدس)** الذي يعرف بأنه "المسافة الفاصلة بين الشيء والمرموز له فيكون الشيء المادي ليس هو الرمز بل المرموز له هو حقيقة الرمز "(١٤) ، ومن الأشكال الرمزية الشائعة عرفا : الميزان الذي صار رمزا للعدالة ، والأسد رمز للقوة والشجاعة ، والفرس رمز للأصالة وما تضعه الدول في أعلامها هي رموز تأتلف ليكون العلم نفسه رمزا وغيرها من الرموز التي لا تعد ولا تحصى منها ما هو المحلي / الوطني ومنها القومي والديني والعالمي .

إن الفن يستوعب كل ما موجود في الحياة ويطرحه بصيغة جمالية ، وعليه فالفن يستوعب كل الرموز الموجودة ويبتكر إلى جانبها رموز أخرى يضمها إلى سياق النتاج الفني . ويندرج الرمز الموجود في الحياة والذي تشرب به الإنسان وبات في نطاق المحسوس الذي يعني تلقائية الإدراك ومباشرته دون الحاجة إلى طول تأمل وعمق تفكير من قبل المتلقي لأنه يمثل تجربة سابقة أو ممارسة متكررة ومتداولة ، وقد عمل الفكر فيها /بها/ معها مرات متكررة وعديدة ، لذا فأنه –إي الرمز– في حال تلقيه لا يحتاج لإعادة العمليات الفكرية ، لأنه سيدرك حسيا /فكريا. في حين إن الرمز المبتكر من قبل الفنان والموضوع في سياق النتاج الفني يحتاج إلى أن يعمل المتلقي فكره ، مما يجعلنا نقول انه يستوجب عمليات عقلية . مع ملاحظة إن ثقافة المجتمع وطبيعة 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 ..."(١٥) ولأن التحايث بين الفن والفلسفة من جهة ، والفن والعلوم الأخرى أمر واقع بالفعل والمنطق وذلك بالنظر لبنية الفن الرمزية .

ولغرض عمل مقارنة ومقاربة بين الرمز والترميز في العمل الفني /العرض المسرحي تم إنشاء الجدول التالي :

ت	الرمز	الترميز
١	علامة موجودة ومتداولة (عرف سائد)	علامة أو مجموعة علامات يتم أنشاؤها خلال بناء وتكوين العمل الفني (العرض المسرحي)
٢	صورة الرمز ثابتة في التفاعل الاجتماعي والفني	يسعى الفنان/المخرج والفنيون لترسيخ صورة جديدة
٣	يدفع المتلقي باتجاه التركيز والمتابعة لأنه يعد من عوامل الإثارة والتشويق	يدفع المتلقي باتجاه التركيز والمتابعة أكثر لأنه يعد من عوامل الإثارة والتشويق
٤	أفق التجديد محدود	أفق التجديد مفتوح
٥	الرموز وأن كثرت في العمل الفني يسيرة التلقي لأنها واضحة الدلالة	الإيغال بالترميز قد يؤدي إلى التعقيد والغموض الزائد الصعب الإدراك
٦	الرمز مستقر المعنى /واضح الدلالة	وضوح الدلالة يأتي من خلال سياق العمل الفني / العرض المسرحي
٧	يضفي بعدا جماليا	يضفي بعدا جماليا أكثر عمقا على العمل الفني / العرض المسرحي.
٨	يدرك حسيا /تلقائيا استنادا إلى المفاهيم والأشياء المرتبط بها	للحدس وأفق المتلقي الثقافي الدور الأساس في إدراك دلالات الترميز
٩	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

الترميز في سينوغرافيا العرض المسرحي:

يعد المخرج المسرحي المسؤول الأول عن العرض المسرحي سواءا كان هذا المخرج مفسرا للنص ،أم مؤلفا للعرض،وذلك لأن أي جهد فني وتقني يقدم في العرض لا بد أن يأخذ بالحسبان رؤية المخرج (الجانب الفكري)وأسلوب معالجته لمجمل القيم الدراماتيكية(الجانب الفني/الجمالي). وعليه فان المصممين والتقنيين ينطلقون في عملهم من الرؤية الإخراجية التي تجعل من منجز مصممي ومنفذي فضاء العرض – مصمم :المنظر والأزياء والماكياج والإضاءة– كلا موحدا (صورة كلية) وذلك من خلال صهرها في نسق يحكم بنية العرض المسرحي الجمالية والفكرية منذ بدايته وحتى نهايته.

أولا: المنظر المسرحي The scene

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، التي 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"(١٦) ويشترك المنظر مع الأزياء والماكياج وملحقات الشخصية بعناصر التكوين العامة (الخط / اللون / الكتلة / الملمس) وان كان لكل منها تكوينه وشكله المميز وله دلالته إلا انه يشترك في نسق الوحدة الأسلوبية لإخراج العرض .

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 والتأثير النفسي، وقد "استخدم الرمزيون أساليب هامة في مسرحياتهم تمثلت في إيجاد أشكالا من التوافق الرمزي بين الألوان والأصوات وهو الأمر الذي أدى إلى عروض مسرحية متعددة المستويات وتقوم على تداعي الحواس،والتأكيد على النغمات والنبرات المعبرة أثناء الحديث بدلا من التأكيد على معنى الكلام ،هذا كله فضلا عن تطوير الأداء الإيمائي بحيث يصور الحالات

السيكولوجية بشكل مادي ومباشر بدلا من توصيف هذه الحالات في الحوار"(١٧) 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 ايقونيتها فقد تكون منضدة طعام / كتابة / مناقشات واجتماعات / تشريح أو مرتفع للصعود أو مقعد سيارة أو قارب وغيرها مما ينسجم ويعبر عن مضمون العرض المسرحي . ويتضافر مع المنظر كل من الأثاث والملحقات والأزياء والماكياج والإضاءة كل بأبعاده التشكيلية في التأثير الحسي والتعبير عن المضمون .

ويعمل المخرج مع المصممون والمنفذون في ضوء اتجاهات عديدة متباينة في إنشاء المناظر المسرحية ، فهناك الاتجاه الواقعي والتعبيري والسريالي ... والاتجاه الرمزي الذي ينزع إلى الغموض والإيحاء أكثر من الوضوح والمباشرة، إذ أن الأشياء تنأى عن وظيفتها ودلالاتها الطبيعية / العرفية ، وفي الاتجاه الرمزي تكون جميع الموجودات وحتى الشخصيات لا تمثل ذاتها بل دلالة يكشف عن معناها من خلال الية اشتغالها،وموقعها وفعاليتها في سياق العرض المسرحي .

ولا بد للمنظر من أن يوفر عوامل الإثارة والتشويق منذ بدء العرض كونه أول الأشياء المرئية ويحتل الحيز الأوسع من مجمل الفضاء. ويتكون المنظر عادة من مواد ذات إشكال مجسمة ومسطحة ، منتظمة هندسيا وغير منتظمة ، متباينة الكتل والأحجام ، متعددة الألوان ... تساهم في صنع الجو العام للفعل الدرامي ، ذلك إن من الوظائف الأساسية للمنظر هي إيهام المتلقي بحقيقة البيئة وحيوية الأحداث الجارية في إطارها ، والمنظر المسرحي يمثل الخلفية الثابتة التي تتحرك أمامها وتنطلق منها 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 للصورة 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 " (١٨). أما من ناحية ملمس الكتل التي تشكل المنظر : فالبعد الرمزي لانتماء الشخصية المسرحية إلى البيئة التي يجسدها المنظر يفترض أن يكون ملمس (المنظر والشخصية) متجانسين ، أما إذا حدث العكس وكانت الشخصية المسرحية لا تنتمي لبيئة المنظر نفسها فهذا يتطلب وجود اختلاف واضح بين مجموعة ملامس المنظر والملمس السائد في أزياء 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 ، وفي العرض المسرحي يتولد 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 "(١٩) 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"(٢٠). 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.ولملس الكتل والسطوح المكونة للمنظر المسرحي خشونتها أو نعونتها،مدى كونها صقيلة أو تحتوي مناطق محدبة أو مقعرة بشكل منتظم أو غير منتظم...دلالة رمزية يتبلور معناها من خلال آلية اشتغالها بالتوافق مع فعل الشخصية/الشخصيات ذلك انجذاب احدى الشخصيات او نفورها أو التصاقها من سطح معين أو كتلة بعينها يحتمل معنى محدد. ويعد الملمس من مصادر جذب انتباه المتلقي للأشياء والإحساس بجمالها، ويضاف الى الملمس اللون، والضوء الذي يتسنى بوساطته ومن خلاله التعرف على الألوان. وللألوان دلالتها الرمزية 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 . 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 "(٢١).

وبناء على ما تقدم نخلص إلى إن آلية عملية الترميز في المنظر تفرض على المخرج ومصمم المنظر إنشاء الرموز بالتنسيق مع مصمم الأزياء والماكياج والإضاءة لغرض تعزيز دلالة الرموز وتعضيدها من خلال تصاميمهم وذلك يخلق ليس كتلة متسقة الألوان والملامس فحسب بل متواترة الدلالات الرمزية، فمثلا: الدلالة الرمزية للون شيء ما في المنظر لابد أن تسند وتعضد بدلالة لون زي إحدى الشخصيات وهذا يعني ضرورة بناء علاقة لونية على أساس رمزي بين مجمل مكونات الفضاء الدرامي وكذا الحال بالنسبة للخط والملمس.ومن معطيات عملية الترميز في المنظر الاختزال بعدد القطع التي تكون المنظر وذلك لأن كثرة القطع ذات الدلالة الرمزية قد تؤدي إلى إضعاف تركيز المتلقي.

ثانيا: الأزياء The clothes

يتعامل المخرج المسرحي مع الأزياء المسرحية خلال التمارين ويضع الممثل/الشخصية ضمن تصوراته لأن الزي يغطي المساحة الأوسع من شكل الممثلين/ الشخصيات إلى جانب الماكياج والملحقات. وتصمم جميعها على وفق أبعاد محددة بحسب المعالجة الإخراجية للشخصية وعموم النص المسرحي ، وقد تطورت تصاميم الزي المسرحي عبر العصور مع تطور الذوق الفني والاكتشافات المسرحية في الإخراج ، وابتكارات التصميم ، وتقنيات صناعة الخامات ويعرض المخرج /المصمم من خلال الزي دلالات واضحة عن طبيعة الشخصية لما يتضمنه الزي من قيم وإمكانات تعبيرية وجمالية فضلا عن الأبعاد الرمزية الواسعة. وبما يجعل الزي المسرحي يفترق عن الزي/ الملابس في الحياة اليومية.

ويولي المخرج أهمية للزي المسرحي انطلاقا 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 "(٢٢). وعملية الترميز من خلال الأزياء يتم عبر تحديد تصميم خاص لشخصية دون غيرها ويتبع ذلك اللون /الألوان التي تخصص للشخصية خلال العرض. 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 "(٢٣). فالوظيفة التي يسندها المخرج للأزياء 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 ومعاشي واضح،فالزي الممزق البالي قد يرمز إلى الفقر أو اللامبالاة أو الجنون، والزي الفاخر قد يرمز إلى الغنى أو المباهاة والزي الأنيق قد يرمز إلى التنظيم والدقة هذا إذا ما اقترنت دلالة الزي بعلامات أخرى تعزز ما يرمي إليه المخرج . وبذلك تظهر الصورة على درجة من التناغم بين الخطوط والألوان والملامس، وعليه تكون وظيفة الأزياء الأولى هي تقديم صورة ترمز بشكل أولي عن طبيعة الشخصية وان أي تغيير في زي الشخصية بالضرورة يرمز لتحول أو انقلابا في بنيتها النفسية أو الاجتماعية مما ينعكس في سلوكها وأفعالها ، 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.

ثالثاً: الماكياج والأقنعة The make-up and mask

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

ومن الناحية التاريخية يعد استخدام الأقنعة سابق لاستخدام مواد الماكياج في العرض المسرحي، 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)(٢٤) 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 أو القناع في العرض المسرحي ذي المنحى الرمزي هو: أن يكون شكل ووجه الشخصية الدرامية رامزا لباطن الشخصية أي أن يكون معبرا عن انفعالها الداخلي مع إضفاء التعبير الجمالي المتوخى من عمل الماكياج أو القناع. ان أهمية العناية بتصميم وتنفيذ الماكياج والأقنعة تأتي من كونهما يشكلان وجه الشخصية الذي تعرف به ومن ثم يعدان الرمز المباشر للشخصية ، فالماكياج دلالة تعني تشكيل ملامح وجه الممثل المعبر عن الحالة النفسية للشخصية بالخطوط والألوان والمواد الأخرى وتأتي الحالة الصحية والعمر بالدرجة الثانية عموما. ولغرض إتقان عمل الماكياج يمكن الاحتكام إلى محددات المظهر الجسدي وهي " الوراثة، الجنس ، البيئة ، المزاج ، الصحة ،والعمر"(٢٥) وتعد الإضاءة من أشد المؤثرات في الماكياج ، فالإضاءة غير الصحيحة تفسد الماكياج المتقن ، أي تقلل من إحكامه ، كما أن الإضاءة الصحيحة – وليدة الخبرة – مساعد قوي لفن الماكياج ، لذا لا بد من التعاون بين اختصاصي الماكياج (الماكير) ومصمم ومنفذ الإضاءة للوصول إلى النتائج المثمرة ضمن إطار رؤية المخرج المسرحي.

وتعد جمالية الماكياج والأقنعة من مصادر الإمتاع البصري الذي تمنحه الشخصية للمتلقي، كما يسهم في إبراز القيم الجمالية لبقية عناصر الشخصية كوحدة متناغمة متكاملة، إذ أن الماكياج يرتبط جماليا وبصلة مباشرة بغيره من مكونات الشخصية.وإن القناع يتضمن أبعادا رمزية أوسع من الماكياج وذلك لثبات الملامح ، وقد استخدمت الأقنعة منذ نشأت المسرح ولحد ألان.ومن الملاحظ أن قيمة الترميز وكثافته في الماكياج والأقنعة منخفضة بالقياس إلى المنظر والأزياء .

رابعاً: الملحقات (المهمات والمكملات)(The accessory (props

اختلفت تسمية المصطلح وتعددت ولكنها تؤدي المعنى نفسه وهو : الأشياء التي تعد ضرورية لإتمام معنى أو مكملة لشكل معين. ورغم أنها تعد من متممات هيئة الشخصية ومستلزماتها التي عادة ما تستخدمها إلا إن الملحقات تصنف 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 عندما يستعمل(شمعدان)تكون وظيفته الإضاءة وعلى ذلك يلحق بها ، وعندما يعلق على الجدار تكون وظيفته جزءا من المنظر وحالما تحمله إحدى الشخصيات وتتعامل معه خدمة لأغراضها وتضعه على منضدة وتطفئ الشموع يكون ملحقة،ومن الأمثلة على الاستخدام الأمثل لقطع الملحقات ما قدمه مسرح (أودين تياتريت Teatret Odin) الذي أسسه يوجينيو باربا عام ١٩٦٤ في عرض مسرحية (فيراي Ferai) حيث:"تعد المسرحية صراعا عاما بين المبدأ الذكوري والمبدأ الأنثوي وهو ما يرمز له بثلاث قطع ملحقات شكلوا المهمات المشهدية الوحيدة التي استخدمت في العرض،فالرمز الذكوري نجده في سكين به سيور من جلد،وكان يستخدم كسوط للتعبير عن القهر السياسي،كما كان يستخدم كسيف مبارزة،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 عن التعبير عن جثة الكيستيس،إما الملحقة الثالثة فقد كانت عبارة عن بيضة من العاج ترمز إلى الحياة والموت،كما ترمز إلى جمجمة،والى الرحم والخصب"(٢٦) والأمثلة في تاريخ المسرح الحديث كثيرة على استخدام قطع الملحقات بصورة رمزية للدلالة أو الإيحاء بأشياء عدة ومعاني متعددة وذلك تبعا لسياق الفعل الدرامي .

إن الملحقات تقترن بالشخصية التي توظفها لتكون جزءا من الفضاء المسرحي،وتأخذ دورا في الفعل المسرحي،والوظيفة الجمالية 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 "(٢٧)، وشأن الملحقات شبيه بشأن الزي ،إذ لا قيمة جمالية له دونا عن جسد الممثل وماكياجه ، وهكذا فلا يكتمل أداء أحد عناصر الشخصية إلا بالوجود الفعلي للعناصر الأخرى دلاليا وجماليا. والكمال الأمثل لهاتين الوظيفتين – الدلالية والجمالية–يتم ببعث الروح في شكل الشخصية المتكون من الأزياء،الماكياج،الملحقات بوساطة أداء الممثل. وعليه يمكن التوصل إلى مؤشر مفاده : إن عناصر الشخصية هي رموز تتشكل لتبث معنى كلي يعبر عن الشخصية ككل ، وهذا يعني إن شكل الشخصية تكوين جمالي يفضي إلى دلالة رمزية،لأن الشخصية لا تمثل ذاتها منفردة بل أنها تمثل–غالبا– شريحة وتعرض فكرة.

وإذا صنفت الملحقات بحسب درجة الأهمية ،فتكون الأهمية الأولى للملحقات التي تشكل سمة أو أكثر من سمات الشخصية ومن ثم ترمز للشخصية، فالسيف ملحقة بشخصية الفارس المقاتل وهو إحدى سماتها ويرمز إليها ، والعمامة ملحقة بشخصية العالم العربي ويرمز إليها ... الأمثلة كثيرة على هذا الأمر،ويمكن التعميم بالمقولة التالية :إن أي ملحقة تقترن بشخصية ترمز إليها. وقد يتمكن المخرج من الاستعاضة بالملحقة عن الشخصية ، فوجود السيف على الخشبة يستعاض به أن وجود الفارس نفسه أو على الأقل يشعر المتلقي بوجود قوة ما من خلال اقترانه بشخصية ما. 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 ترمز إلى التقدم بالسن ، كما إنها –العصا – ليست حكرا على العجائز ، فالراعي وغيره يستخدمونها .

خامساً: الإضاءة Lightning

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 والشخصيات المسرحية بأزيائها وماكياجها... وتعد " 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 "(٢٨) ويتم ذلك من خلال عمل المخرج ومصمم الإضاءة على تصميم خطة لفعل منظومة الإضاءة المسرحية تتحدد فيها توقيتات الضوء والظلام ودرجة الضوء وألوانه بحسب نوع وعدد الأجهزة المتوفرة أو التي يجب أن تتوفر. من خلال الإضاءة يتمكن المخرج والمصمم من الإيحاء مكان وزمان الحدث الدرامي وتحديده وإظهار ما تتسم الشخصية المسرحية، وهي – أي الإضاءة – تعد عاملا مهما 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 تبديلات 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 فضاء مسرحي متنوع ، 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 شكل الشخصية المسرحية التي

تتأثر بالضوء مهما 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) ولهذا الأمر بعد ترميزي لا يمتلك دلالة منفصلة بحد ذاته، إنما تتضح دلالته بتداخله مع تفاصيل ما يشكل عموم الفضاء الدرامي . ذلك 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 جميع 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.

مؤشرات الإطار النظري :

يستند الترميز في العرض المسرحي إلى النقاط الآتية :

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

٢- إمكانية تحول العلامة المسرحية من دلالة إلى أخرى تتطلب أن تكون على قدر من التجريد بحيث تعطي صورة ذهنية عن العلامة، أما الخواص والتفاصيل فإنها تأتي :

أ:من خلال آلية اشتغالها (التفاعل الحي /الآن وهنا).

ب:من خلال موقعها في نسق معين.

٣- 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 : ١٩٨٤.

تم اختيار عرض مسرحية جزيرة لكونها عرضا لمخرج معروف ويعد من أعمدة المسرح العراقي،وقدم العرض وأنتج في مؤسسة أكاديمية فضلا عن أن الفنيين / المصممين والتقنيين يعملون في إطار هذه المؤسسة وهم من المتخصصين أو الخبراء في مجال عملهم ، وقد توافرت مقومات في النص والعرض دعت لأن يكون (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 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 المقرب جدا(أنجلو) عن تفاصيل حياته وحياة 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 تصميم الفضاء وتحريك الأحداث 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 معطيات المؤلف التي توافقت مع أسلوب المخرج والمصممون الآتي :

١. المكان : بيت منعزل عن بقية أرجاء المدينة.
٢. كآبة المكان ووحشيته.
٣. انتشار جلود الماعز (وقد عضدت بأصوات الماعز المسموعة).
٤. البئر الموجودة في أعلى الوسط تقريبا.

أما ما عمل عليه المخرج والمصممون والمنفذون فهو الآتي :

١. استخدام جذوع الأشجار وسيادتها في إنشاء المنظر المسرحي (بيئة الأحداث / البيت ، الأبواب) ذات اللون الضارب إلى الصفرة).

٢. جلود الماعز المنتشرة على الأرضية وتلبسها الشخصيات كجزء أساسي من أزيائها، ومنتشرة على الجدار الخلفي.
٣. مدرجات المسرح الدائري أصبحت مكانا تدور فيه الأحداث ذات الأهمية لما يتمتع به من إمكانية تركيز بصفته وسط الوسط من عموم الفضاء المسرحي.
٤. سيادة اللون الأصفر في إضاءة أكثر المشاهد مما جعل المكان يبدو كئيبا وشاحبا.
٥. البئر ذات استخدام متعدد الإغراض ومن ثم متعدد المعاني والدلالات، وهو محور ثابت تدور حوله جميع الشخصيات.
٦. شجرة الصفصاف بدت كهيكل لشجرة يابسة.
٧. 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 آليات اشتغال الممثلين وتركيز الأحداث أصبحت جميع المكونات تحتمل أبعادا أعمق غورا من كونها شجرة ، وبئر ، وجلد ماعز ، وجدار 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 أو أي معنى آخر مقارب يراه المتلقي .

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 الإخراج والمصممين على خلق دلالات مفتوحة للعلامة الايقونية بهدف ترسيخ فكرة العرض لدى المتلقي من خلال مجموعة العلامات 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 في نسق واحد صنع الجو النفسي العام للعرض .

أما جلود الماعز المعلقة على الجدران، والموزعة على الأرضية، والتي يرتديها الممثلون، 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 أزيائهم 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.

الفصل الرابع

نتائج البحث

١) كانت عملية الترميز في عرض مسرحية جزيرة الماعز ضرورة للانفتاح نحو القراءات المتعددة.

٢) تجلى الاتفاق بين المخرج والمصممين لتقديم رؤية موحدة للرموز وعملية الترميز وآلية اشتغالها ليكون العرض على درجة عالية من التناسق الجمالي والفكري.وهذا ما عمد إليه المخرج والمصممون في عرض جزيرة الماعز.

٣) أفضت عملية الترميز إلى دلالات أوسع من تنحصر في نطاق بيئة أو واقع محدود ، وهذا جعل العرض غير خاضع لهوية معينة .

٤) ظهرت الخصائص الأسلوبية للمخرج والمصممين واضحة المعالم في عرض جزيرة الماعز.

الاستنتاجات

١) الترميز في العرض المسرحي فعل إبداعي ينجز على وفق آلية محددة بتضافر جهود المخرج والمصممين / التقنيين.

٢) الترميز يعني تحريك دلالة العلامة وانفتاحها نحو أفق جمالي جديد.

٣) عملية الترميز تفصح عن خصائص أسلوب المخرج والمصممين وعموم الفنانين المشاركين في العرض المسرحي.

الهوامش:

١- جبور عبد النور:المعجم الأدبي ،بيروت ،دار الملايين، ١٩٧٩،ص١٢٣.

٢- جميل صليبا:المعجم الفلسفي ،بيروت ،دار الكتاب اللبناني ،القاهرة،دار الكتاب المصري،١٩٧٨،ص٢٧-٢٨.

٣- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا ، منشورات عيون ، مطبعة النجاح الجديدة ، ج١ ، الدار البيضاء :١٩٨٦، ص٢٣.

٤- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دار الكتاب اللبناني ، سوشبيرس –الدار البيضاء ،ط١، ١٩٨٥ ، ص١٠١-١٠٢.

٥- المصدر السابق نفسه: ص١١٣-١١٤.

٦- مارسيل فريد فون: فن السينوغرافيا،في مجلة السينوغرافيا اليوم،ترجمة:ابراهيم حمادة وآخرون،١٩٩٣،ص٧.

٧- باميلا هاورد:ما هي السينوغرافيا؟،ترجمة محمود كامل،وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي- المسرح التجريبي،القاهرة،مطابع المجلس الاعلى للآثار،٢٠٠٤،ص٥.

٨- كمال عيد:سينوغرافيا المسرح عبر العصور،القاهرة ،الدار الثقافية للنشر،ط١،١٩٩٨،ص١.

٩- جون ماكوين : الترميز ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة (بغداد :دار المأمون للترجمة والنشر ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي ، ع ١٤،١٩٩٠،هوامش المترجم)ص٨٧.

١٠- اينو دوزي :جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة ،ترجمة:قيس النوري،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١،١٩٨٨،ص١١٥.

١١- كريستوفر أينز : المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢) ترجمة :سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، ١٩٩٥، ص٤٣.

١٢- اديث كيرزويل : عصر البنيوية ، ترجمة : جابر العصفور ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطبعة آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥، ص٢٩٥.

١٣- هيجل : الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ،ط١، ١٩٧٨، ص١٠.

١٤- ينظر : هنري برجسون : الفكر والواقع المتحرك ، ترجمة : سامي الدروبي ، مطبعة الإنشاء ، دمشق ، ب . ت ، ص٧٩ .

١٥- جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص١٣ .

١٦- عثمان عبد المعطي عثمان : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ ، ص١٦٠ .

١٧- كريستوفر أينز : مصدر سابق ...ص٤٢-٤٣.

١٨- سامية أسعد أحمد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، في مجلة عالم الفكر، عدد (٤)، الكويت، وزارة الإعلام، يناير ، ١٩٨٥ ،ص٨٧.

١٩- رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٤، ص٢٨٨.

٢٠- 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 ، ٣٤١٠ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولة الكويت ، يوليو ٢٠٠٧، ١١٨.

٢١- فرج عبو : علم عناصر الفن ج٢، دار دلفين للنشر ،ايطاليا –ميلانو ،١٩٨٢،ص٥٣٦.

٢٢- جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : نهاد صليحة ، دار هلا للنشر والتوزيع ط١ ، مصر ،٢٠٠٠ ،ص١٦.

٢٣- امتثال خليل إبراهيم : توظيف دلالات الأزياء العربية الموروثة في العرض المسرحي للنص الأجنبي، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٦،ص٤٨.

٢٤- ينظر: ريتشارد كورسون: فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون، ترجمة: أمين سلامة ،المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ص١-٤.

٢٥- المصدر السابق نفسه، ص٨.

٢٦- كريستوفر أينز: مصدر سابق....ص٣٢٣.

٢٧- آن أوبر سفيلد : مدرسة المتفرج ، ترجمة : حمادة إبراهيم وآخرون ، أكاديمية الفنون ، مركز اللغات والترجمة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار،القاهرة ،د.ت،ص١٢٨

٢٨- عمر رايس: المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل، في مجلة الحياة الثقافية،عدد ٣٢ ، وزارة الشؤون الثقافية ، تونس ، ١٩٨٤ ، ص١٣٨.

المصادر

١-اديث كيرزويل : عصر البنيوية ، ترجمة : جابر العصفور ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطبعة آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥.

٢-امتثال خليل إبراهيم : توظيف دلالات الأزياء العربية الموروثة في العرض المسرحي للنص الأجنبي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،١٩٩٦

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

٤- باميلا هاورد:ما هي السينوغرافيا؟،ترجمة محمود كامل،وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي- المسرح التجريبي،القاهرة،مطابع المجلس الاعلى للآثار،٢٠٠٤،ص٥.

٥- جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠.

٦- جبور عبد النور:المعجم الأدبي ،بيروت ،دار الملايين، ١٩٧٩،ص١٢٣.

٧- جميل صليبا:المعجم الفلسفي ،بيروت ،دار الكتاب اللبناني ،القاهرة،دار الكتاب المصري،١٩٧٨،ص٢٧-٢٨.

٨- جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : نهاد صليحة ، دار هلا للنشر والتوزيع ط١ ، مصر ،٢٠٠٠.

٩- جون ماكوين : الترميز ، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، (بغداد :دار المأمون للترجمة والنشر،سلسلة موسوعة المصطلح النقدي ، ع ١٤ ، ١٩٩٠ .

١٠- 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 ، ٣٤١٠ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، دولة الكويت ، يوليو ٢٠٠٧.

١١- رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٤.

١٢- ريتشارد كورسون: فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون، ترجمة: أمين سلامة ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، ١٩٨٦

١٣- سامية أسعد أحمد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، في مجلة عالم الفكر، عدد (٤)، الكويت، وزارة الإعلام، يناير ، ١٩٨٥.

١٤- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) دار الكتاب اللبناني ، سوشبيرس –الدار البيضاء ،ط١، ١٩٨٥.

١٥- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا ، منشورات عيون ، مطبعة النجاح الجديدة ، ج١ ، الدار البيضاء ١٩٨٦.

١٦- عثمان عبد المعطي عثمان : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦.

١٧- عمر رايس : المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل، في مجلة الحياة الثقافية ، عدد ٣٢ ، وزارة الشؤون الثقافية ، تونس ، ١٩٨٤.

١٨- فرج عبو : علم عناصر الفن ج٢، دار دلفين للنشر ،ايطاليا –ميلانو ،١٩٨٢.

١٩- كريستوفر أينز : المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢) ترجمة :سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، ١٩٩٥.

٢٠- كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور،القاهرة ،الدار الثقافية للنشر،ط١،١٩٩٨ ،ص١.

٢١- كورك جاكوب : اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب ، ترجمة :ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٩.

٢٢- مارسيل فريد فون: فن السينوغرافيا،في مجلة السينوغرافيا اليوم،ترجمة:ابراهيم حمادة وآخرون،١٩٩٣،ص٧.

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

٢٤- هيجل : الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ،ط١، ١٩٧٨.