الايقونولوجيا واشتغالاتها في تقنيات العرض المسرحي مسرحية، (يازراع البزرنكوش) انموذجاً

Iconology and its connotations in theatrical performances

أ.م.د شيماء حسين طاهر
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

Dr. Shaymaa Hussein Taher
University of Babil ،College of Fine Arts
fine.shamaa.hussan@uobabulon.edu.iq
+9647832563274

حسين عبد الزهرة لفته
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

ظهرت عدة مفاهيم وأفكار سادت في المسرح وعروضه وتقنياته فتعددت، دلالتها ومضامينها، ولم يعد التركيز على البعد الظاهري للتقنية بل تعدى إلى باطن التقنية والغوص في مضامينها، ومن هنا ظهر ما يعرف بالأيقونولوجيا(علم الصورة) فمرت بعدة مراحل من ناحية تحديد المراد منها، فقد كانت تطلق عليها علم الصورة في الفن التشكيلي إلى ما يقارب القرن التاسع عشر، فلم يتعدى معناها علم الصورة طوال تلك المدة حتى ظهور (بانوفسكي)، إذ عدّ الايقونولوجيا بأنها علم تأويل الصورة في مضامين الفنون التشكيلية اعتمادا على نظرية الفن كشكل رمزي للحضارة تاريخياً، ودينياً، وفلسفياً، وهذا يعني أن الايقونولوجيا (علم الصورة) هي من المفاهيم الكلية التي تندرج تحتها عدة مصاديق، بمعنى أن البحث في جوهرة يقدم رؤية ومنهجاً من خلاله يمكن الوقوف على الإبعاد الفكرية والرمزية للإيقونة (للصورة)، المتشكلة في العروض المسرحية المقدمة للمخرج، التي تحمل تأويلات وتعبيرات ذات دلالات متعددة ومختلفة في إبعادها. وقد تضمن البحث الحالي أربعة فصول إذ تناول الفصل الأول (مشكلة البحث) والمتمثلة في التساؤل الآتي: ما هي تمثلات الأيقونولوجيا (علم الصورة) التي اعتمدها الشيباني لفهم عروضه المسرحية ؟

الكلمات المفتاحية :الايقونولوجيا، اشتغالات، تقنيات، العرض المسرحي

Abstract

Concepts and ideas emerged that expressed modern theater in the formation of theatrical techniques, which prevailed in theatre, its performances, and its techniques, so their meanings and contents multiplied. The focus was no longer on the apparent dimension of the technique, but rather it went beyond the interior of the technique and the chaos in its contents, and then entering into the problem of interpretation. From here, what is known as iconology appeared, and it went through several stages. In terms of defining what is meant by it It was called the science of images in plastic art until approximately the nineteenth century. Its meaning did not go beyond the science of images throughout that period until the emergence of (Panofsky), as he considered iconology to be the science of interpreting the contents of the plastic arts based on the theory of art as a symbolic form of civilization historically, religiously, and philosophically. And sociologically, this means that iconology is one of the comprehensive concepts under which several concepts fall, meaning that the research into Jawhara provides a vision and a method through which the intellectual and symbolic dimensions of the icon (of the image) can be understood, formed in the theatrical performances presented by the director (Ali Al-Shaibani).

Which carries interpretations and expressions with multiple meanings that differ in their dimensions. The current research included four chapters, as the first chapter dealt with (the research problem), which is represented in the following question:

What are the iconological connotations that director Ali Al-Shaibani adopted to understand his theatrical performances?

The importance of the research lies in providing an interpretive reading of modern theatrical performances and identifying aspects of interpretive awareness in Ali Al-Shaibani ،s theatrical works.

Keywords: iconology, works, techniques, theatrical presentation

الفصل الأول
الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

تتشكل الرؤية الأيقونولوجية (علم الصورة) عن طريق العلاقة الجدلية بين النص والمتلقي، ثم التوغل للكشف عن طبيعة اشتغال تلك العلاقة، إذ جعلت من السيمائية نقطة انطلاق لمعرفة الأنساق التي حفرتها في بنية العرض المسرحي بغية تحقيق الفعل التواصلي لدى المتلقي، وذلك أن الصورة المشهدية المنبثقة من تلك الرؤية تعمل على ترحيل المعنى بما تحمله من دلالات ومضامين جمالية وقيم اجتماعية وسياسية ودينية، التي تتشكّل من خلالها تلك الأنساق التي تبثّها المضامين عبر الصور المبثوثة في ثنايا العرض المسرحي والتي تنبثق منها جميع الأفكار المترشّحة والمرتبطة بفكرة الصورة، مثل التصوير والتخيّل والإدراك والتشبيه والمحاكاة، ومن هنا فإنّ المنهج الأيقونولوجي الذي يتخذ من العلاقة ما بين اللغة والصورة التي اتخذت مساحات واسعة في المناهج اللسانية والسيمولوجية لتشكّل منظوراً جديداً مغايراً لتلك الرؤية، فقد تحوّلت اللغة والصورة لتشكّل الغازاً تحتاج إلى وعي وإدراك لفك الشفرات، ثمّ تأويلها من خلال ما تظهره من مفاهيم وقيم ورموز ودلالات مفتوحة على كل القراءات، من خلال هيمنة الصورة التي فرضت نفسها وأخذت تزاحم اللغة لتحتلّ مساحات كبيرة من حياتنا المعاصرة، فالصورة الأيقونولوجية التي تبثّها (الملحقات والاعلانات الإشهارية ومطبوعات أغلفة الكتب ونشرات الأخبار والسينما وأنظمة الحواسيب والعروض المسرحية)، تشكّل الدلالات الجمالية والمعرفية، والتي بدورها تساهم في معرفة الأنساق التي تنتجها الصورة الأيقونولوجية، سواء كانت تلك الصورة ذهنية مثل الأفكار والأحلام والذكريات أو لفظية كالتشبيه والاستعارة أو إدراكية مثل الأشباح والأطياف أو صور فوتوغرافية

مثل التماثيل والصور والتصاميم، لذا يُعـدّ المنهج الأيقونولوجي إحدى الركائز التي يمكن من خلالها الغوص والبحث في المنظور الدلالي الذي يكشفه العرض المسرحي عبر رؤية المخرج محاولة لفهم مرجعياته المعرفية والجمالية من خلال تلك الرؤيا المتسلسلة وأنساق متعددة تُسهم في تشكيل المشهد المسرحي وهو عبارة عن سلسلة متنوعة من الصور التي تشكّل مرجعيات المخرج الجمالية والاجتماعية والسياسية عن طريق بثّها من خلال المنهج الأيقونولوجي الذي تعد الأساس في تشكيل الوعي الفني، ومن هنا تتبلور مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ماهي اشتغالات الايقونولوجيا في تقنيات العرض المسرحي؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

١. تقديم قراءة تأويلية للعرض المسرحي الحديث.
٢. معرفة دلالات الايقونولوجيا في عروض المسرحية.
٣. الوقوف على مظاهر الوعي التأويلي في أعمال المسرحية.

اما الحاجة اليه تساهم في تعرف طلبة المعاهد وكليات الفنون الجميلة بأليات الصورة الايقونولوجية وطريقة اشتغالها من مخرج إلى أخر في العرض المسرحي، لاسيما في عروض المسرحية.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى: التعرف على المنهج الأيقونولوجي ورصده في العروض المسرحية التي تجعل من المنظومة الصورية أداة لتشكيل الرؤيا الدلالية والمعرفية والجمالية.

رابعاً: حدود البحث:

- الحد الزماني: (٢٠١٣ م).
- الحد المكاني: العراق ــ كربلاء.
- الحد الموضوعي: دراسة الأيقونولجيا الايقونولوجيا واشتغالاتها في تقنيات العرض المسرحي.

خامساً: تحديد المصطلحات:

الأيقونة في اللغة:

(Icon)) "في الأصل اليوناني icon بمعنى صورة" . (Oxford advanced, p642)

الأيقونة اصطلاحاً:

فقد عرفها (بيرس): "هي علامة تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع سواء كان هذا الموضوع موجوداً أم غير موجود" . (سعيد بنكراد, ٢٠٠٥ , ص١١٦)

أو هي "شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه". (ميجان الرويلي ,٢٠٠٠ , ص ١٨٠)

الأيقونولوجيا اصطلاحاً:

"هي علم الصور في الفن التشكيلي إلى حدود القرن التاسع عشر، ويعني عند (بانوفسكي): علم تأويل مضامين الفنون التشكيلية اعتماداً على نظرية الفن، كشكل رمزي للحضارة (تاريخياً، دينياً، فلسفيّاً، سموسيولوجياً " . (سعيد علوش، ١٩٨٥ , ص٤٥)

- وعند (مارتن): "ترمي إلى استرماز الصور التي خلفها لنا الماضي، مسعى تاريخي يظل مرجعاً فعالاً ويبين هذا المنهج الموجز بهذه الطريقة، إنّ الأيقونولجيا وإن اشتغلت فعلاً على الدلالات فهي أكثر اهتماماً بتطوّرها التاريخي منه بنمط إنتاجها". (مارتين جولي, ٢٠٠٠)

وعند محمود أمهز هي: "منهج تـأويل الاعمال الفنية، فاذا كانت الصورة تعني بوصف وتحديد هوية الموضوعات المصورة ورموزها وشعارها" . (محمود أمهز, ١٩٩٦, ص٥١٨)

وعند مارتن جوالي: "هي البحث في التكوين الايقوني للصورة يدخل في مجال فرع معرفي خاص هو الايقونولوجيا الذي يرمي الى أسترماز الصورة التي خلفها الماضي". (مارتن جوالي،٢٠٠٠, ص٢٥)

بينما عرفها درويش بقوله :"هو الذي يفتت الصورة الئ عناصرها الاولي ويعيد تركيبها وصولاً الى المعنئ الكامن خلف الصورة والتركيز على الدراسات البينية التاريخية والثقافية والفنية والاعلامية في رصد الظواهر بشكل تكاملي، ومن ثم يمكن التسأؤل عما كانت علية خصوصية المقاربة الدلالية في الدراسة الدلالية با الصورة" . (شريف درويش اللبان،٢٠١٦)

وعرفها عبد العالي بقوله "هي تهتم بتأويل العمل الفني البصري أو بلصورة الفنية من حيث تحديد طبيعتها او السياق الذي انتجت فيه او من خلال دلالتها الثقافية والاجتماعية والسياسية لغرض التوصل الى فهم الاساليب الفنية وتفسير الاعمق للصورة الفنية او شبه الفنية التي تسود الموضه وتنتشر في ميدان الاشهار وفي عالم تصميم الأشياء . (عبد العالي معزوز،٢٠١٤, ص١٧٤-١٧٣)

الأيقونولوجيا إجرائياً :

هو علم التأويل وقراءة مضمون الصورة من خلال دراسة الانظمة والرموز الفنية التي يمكن من خلالها التعرف والتفسير لمضمون الايقونات.

الدلالة في اللغة:

"هي مصدر دلّ على طريق دلالة ودلالة دلولة في المعنى". (إسماعيل بن حماد الجوهري وآخرون،١٩٩٠, ٢٧)

الدلالة اصطلاحاً:

عرّفها (بنكراد): "صيرورة في الوجود والاشتغال، ليس معطى جاهزاً يوجد خارج العقل الإنساني" . (بنكراد سعيد،١٩٩٠,٤٨) .

"هي معرفة المعاني التي دلت عليها ألفاظها. وهي أيضا: «كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر." (اسامة مداس،٢٠٢٠,ص١١)

الفصل الثاني

المبحث الأول: مفهوم الايقونولوجيا

يشكل مفهوم الايقونولوجيا(علم الصورة) الذي لا يراد بها ما يفهم بدءً من ظاهر اللفظ، فليس فيها من الصور الا الاسم او ضمناً، "إذ إن البحث في حقيقته يدور حول فكرة الصورة وبعبارة اوضح عن الطريقة او المنهج في فهم فكرتها، فيدخل تحت هذا المفهوم ما يعرف بالتصوير والتمثيل والادراك..." (و.ج.ت. ميتشل، ٢٠٢٠,ص١٣)

وبلغة عامة أن الايقونولوجيا من المفاهيم الكلية التي تندرج تحتها عدة مصاديق، وهذا يعني ان البحث في جوهره حول رؤيا ومنهج من خلاله يمكن الوقوف على الابعاد الفكرية للايقونة او الصورة، ولا يمكن الولوج في مضمار هذا البحث مالم نقف على تحديد المصطلحات وبيان حدها ومعناها حتى لا نقع في المتاهات وبالتالي نكون قد ابتعدنا عن اصل البحث، بناءً على تلك القاعدة بوجوب الوقوف على ماهية الايقونولوجيا ومن ثم الانطلاق في تفاصيل البحث.

فلا شك أن تراث كل امة او انما هو نتيجة لا فكار ورؤى تلك الامة، اذ تقوم بتجسيدها على مسرح الحياة بعدة اشكال كالرسوم او الافعال وغيرها، وفقا لثقافة تلك الامة والية التعبير عنها، وبما أن الانسان كائن اجتماعي بطبعه ومفكر، فان أول نشاط يسلكه الانسان هو التفكير او قل تداعي الافكار من خلال خلجاته ورغباته وما يشعر به ويحسه، فانتقلت تلك الافكار والمعاني من وجودها المجرد والمعنوي الى العالم الخارجي الحسي، متجسدة من خلال الصور (الايقونة)، وهكذا استمر تطور الية التعبير لدى ذلك الانسان من الفكرة الى الصور وصولاً الى مرحلة التعبير عن تلك

الصور المعبرة عن تلك الافكار بواسطة اللغة (الكلمات)، فأصبحت الكلمة هي الدال المعبر عن المدلول (المعنى)، فالمعنى هو التصور او المفهوم الكائن في النفس وبذلك "يتم الانتقال من الترميز الذاتي وهو صياغة الافكار الى الترميز الموضوعي وهو تثبيت هذه الافكار في الخارج من خلال الصور وادراكها" (طارق عابدين ابراهيم، ٢٠١٢, ص٩) ونقلها الى الواقع حُسب فهم المتلقي.

فالشيء المرسوم او المعروض انما هو تعبير عن الفكرة ولباسا لها، تظهر من خلاله في فالنتيجة لا تخلو من ايحاءات واشارات خفية، فالمفهوم البسيط للصورة هو النقل الحرفي الفوتوغرافي للشيء انطلاقا من مفهوم المحاكاة، وان ثبت بطلانه فيما بعد، لان هذا الاتجاه قائم على استبعاد الادراك الحسي من جهة، ويضلل عملية التحول من الطبيعة الى ذهن المبدعين من جهة أخرى. (صلاح هادي , ٢٠١٢ , ص٣٥-٣١)

ثم انتقلت المعاني او الصور من وجودها المحسوس الى الوجود الرمزي تعبيراً عن الحقائق البعيدة عن الحس على وفق المنهج الأفلاطوني للايقونولوجيا من خلال فهم كيفية استخدام الرموز والصور لتمثيل ونقل مفاهيم وافكار اعمق، وكيف لهذه الايقونات والصور ان تؤثر على فهمنا للعالم وتواصلنا الاجتماعي في عالم المثل والحقائق المجردة، ولا ينحصر استعمال الرمز فيما ذكره افلاطون، بل اضحى وسيلة للتعبير ولغة للتخاطب منذ فجر وجود الانسان، وتطورت مع تطور الوعي والتفكير، لتحل الحروف محل الرسوم والصور، فتنوع استعمال الرمز، فهو عند اللاهوتي تعبيراً عما يصعب بيانه وتقريب اللامحسوس الى المحسوس، استعمله الصوفي من اجل اخفاء ما لا يتحمله المجتمع من حقائق كونية، فاشاروا لبداية الحياة بالفجر ونهايتها بالغروب، ولا يعني ذلك انحسار موضوع الرمز بمعنى واحد، بل يتعدد بحسب التوظيف، فجبران خليل يُعبر عن الفجر بنهاية العمر، وهذا يعني ان الصورة الرمزية الواحدة قد توحي لشاعر، ما لا توحيه لسواه او قد يتبدل معناها لتبدل العصور والبيئات.(فايز ترحيني,١٩٨٨,ص٢١٧)

ويرى الباحثان ان نظرية المُثل ترى ان العالم الظاهري او مانراه ليس الا نسخة مشوهة عن العالم الحقيقي الذي يعيش في عالم الافكار والاشكال الابدية، وهذا المفهوم مشابه للايقونولوجيا اذ يمكن القول ان منهج الايقونولوجيا يمثل شيئاً اعمق واكثر اهمية من العالم الحقيقي.

أما (غورمان في مجال الايقونولوجيا وقد درس الرموز المرئية وتأكيدها من خلال تأكيده على تأثير الصور والرموز في الفهم البشري والثقافة وكيفية تفسيرها وتبادلها في المجتمعات المختلفة، وان الرمزية تحمل معاني تتجاوز مضهرها السطحي بما تحمله من معاني وقيم مشتركة بين الإفراد والثقافات المشتركة والتي يكون تأثيرها

على الفهم وفاعلات البشرية، لذلك إن فهم غولدمان الذي يرى إن الايقونولوجيا ترتكز على الصورة والرمز وكيفية مساهمتها في بلورت الثقافة لذا يرى إن الرمزية هي فهم عميق للرموز المرئية وكيفية تأثيرها على الثقافات المختلفة ويرى إن التفاعل البصري هو درجة تفاعل الإفراد مع الصورة والرموز وكيفية استيعابها لذا تعد الإشارات الثقافية عنده تنطوي على معاني مشتركة في الثقافات وكيفية تبادلها لذا تعد الرموز والصور أهم المفاهيم التي أكد عليها غورمان، . (و.ج.ت. ميتشل، ٢٠٢٠, ص١١٦)

الاركون الذي يشير في الفلسفة (لسنج) هو الشي الذي يكون موجود بعض النظر عن إي اعتبارات خارجة من مفهوم يشير إلى الوجود الذاتي لاشي دون تعبيتة إلى شي أخر في بعض الأحيان لذا يعرف على أنها الوجود بذاته الذي يعد كمبدأ أساسي للوجود لذا تعد الايقونولوجيا(علم الصورة) في الفلسفة عند لسنج هي إحدى الطرق الاكتساب المعرفة والمصادقة على الحقائق وكيفية التأكيد من صحتها من خلال إتباع الطرق المستخدمة للوصول إلى مدى دقتها وصدقها وتقيمها بشكل أعمق وتحليل الطرق التي يمكن الوصول إليها إلى معرفة الحقيقة الصحيحة . (زهير الخويلدي،٢٠٢٠)

(الايقونولوجيا عند سيزاري ريبا:**(1622 -1560**

يعد (سيزاري ريبا) اول من أدرج مفهوم او مصطلح او كلمة ايقونولوجيا (علم الصورة) اذ اطلقها واراد منها في حينها بـ(الامثولات) بمعنى المثل العليا للفضائل البشرية او تصوير هذه الفضائل في قصص هادفة تتخذ شخصيات لها سيرة ومعيش، وبعبارة أوضح انها تسعى لتجسيد المثل الاخلاقية كالفضيلة او الصفات القبيحة والغرض هو اخذ العبرة. اذ يقدم (ريبا) تلك الامثولات في صور انثوية، فيقول عن الفكرة انها " حسناء سارحة في الهواء ترتدي ستارا شفافاً يتوهج من راسها لهيب تحيط بجبتها حلقة مزدانة بالذهب والجواهر في ذراعها صورة الطبيعة وهي ترضعها وتشير الى بلد خلاب في الاسفل منها، في السماء لانها لا مادية ومن ثم ثابتة سافرة لانها مجردة من الحواس والستار الشفاف خلاصة الافكار المتميزة عن حسية الاشهار" (محمد شوقي الزين، ٢٠٢٢ , ص٢) فهذا التعبير انما هو اشارة الى العالم من خلال البلد الخلاب وحلقة الذهب الى كمال الافكار وتحولها الى أمثولة وأنموذج ترجع اليها الاشياء (محمد شوقي الزين، ٢٠٢٢,ص٢) , وبحسب فهم الباحثان انه يريد الاشارة الى ان الفكرة لها وجودان او عالمان، احدهما وجودا مجردا ومركزه الذهن او عالم الذهن، والأخر هو الوجود المادي والحسي ومركزه عالم الوجود على شكل نص او رسم او ايقونة.

ولو دققنا فيما كتبه (ريبا) لوجدنا انة تجسيدُ لمقولات افلاطون من جهة خلوصه وارتفاعه عن الحس، ولكن ما يميز (ريبا) هو انه عبر عن الفكرة بالصورة وهذا هو المراد من كل امثولة، لان الامثولة (تُري) من قبل ان تحث على (التفكير) والرؤية سابقة على الفكرة وبالتالي تكون (الايقونولوجيا) عند ريبا "علم الصور الممكن اخذها امثولة للاعتبار والاتعاظ" (محمد شوقي الزين، ٢٠٢٢, ص٢) فهي لا تعدو ان تكون شرحا لمختلف الصور التي تتناول الفضائل والعواطف والرذائل والفنون، وكل ما يحيط بالكون وان ما يُحسب (لسيزار ريبا)[1(*)] هو قدرته على تحويل الانسان بفضائله ورذائله الى صور من دون الاكتفاء بالتصورات الذهنية.

ومن هنا يكون هدف الايقونولوجيا(علم الصورة) بحسب فهم سيزار "تحويل المكتوب الى مرئي، أي تحويل النص الى صورة وبذلك أصبحت البوادر الأولى معيارا معاصرا بنوع الصورة عبر رموز معممة من الاشهار والاعلام " (محمد شوقي الزين ,٢٠٢٢, ص٣)(.فمن خلال هذه الصور نستطيع الوقوف على ثقافة الشعوب كونها العلامة البصرية التي نفهم من خلالها نوعاً من محاكاة الواقع وليس الواقع نفسه" لان طريقتنا في الادراك والتمثيل لا هي كونية ولا هي طبيعية، انها تقوم على سياق الحضارة برمتها من معتقدات دينية، اخلاق، فلسفة" (بديعة الطاهري، الصورة وانتاج المعنى، موقع سعيد بنكراد)

منتضمة عدد دلالات نتيجة للاشتغال الانساني، اذ اشبعها دلالات خاصة طبقا للتجربة الانسانية. ذلك ان الصورة تنقسم الى جهتين:

الاولى: التي تبصر عن طريق العين وهذا هو المستوى الأول من الدلالة.

والأخرى: ترى عن طريق الروح من خلال نقلها بواسطة الفنان من خلال العين ومن ثم دمجها في الصورة الخيالية، لكي يجسدها على شيئ خارجي، فيكون لها معنى معين، بينما الصورة الذهنية لا تتجزء في خيال الفنان، فعن طريقها يستطيع تشكيل صور ليس لها وجود حسي فتتعدد المعاني وتتنوع الصورة الواحدة، فتدخل الروح لتترجم الشكل عن طريق احساسها، وتبعا لذلك تتطور اللغة أكثر بصورتها "فالصورة الادبية او الشعرية تصوغ مفرداتها في حركة محورية تحاكي عمل الخيال" (ابراهيم نبهان، , ٢٠١٨,ص٥٠-٥٣) . وتبلغ ذروتها عندما "تعتبر القصيدة كلها او النص كله صورة او ايقونة لفظية وهذه الصورة لا يتم تعريفها بوصفها شبها تصويريا او انطباعا بل بنية متزامنة في فضاء مجازي ما، الذي يقدم مركّبا فكرياً وعاطفياً في

[1(*)] سيزار ريبا ١٥٦٠- ١٦٢٢ كان رسام أيقونات إيطالي كان يعمل لدى الكاردينال أنطون ماريا.

لحظة من الزمن...فهي ليست رسما بل شبها كموضوع تشابه روحي"(و.ج.ت، ميتشل، ٢٠٢٠ , ص٦٣)

ويظهر من خلال استقراء دلالات الصور ورموزها(الإيقونة) ودرجاتها أنها تعتمد على الإيحاء الذي يعتمد بدوره على تصوير الدلالات، وكذلك بيان البعد السيكولوجي النفسي من خلال تصويره، فهو استدعاء في حقيقته للأيقونة عن رؤيتها لدلالات ومعانٍ إضافية أعمق في دلالتها الحرفية، وهذا يعني دلال اللفظ أو الدال على مستويات متعددة من الدلالات.

إنّ المعاني والصور الايحائية تخترق الوجدان والحس إلى عالم النفس، سواء كان عن طريق الأدوات الوجدانية أم الذهنية، وهو ميدان الأيقونووجيا (علم الصورة)، لأنها تبحث عن المعاني والدلالات التأويلية الغير الظاهرة والمستورة وراء المعاني الحرفية،(زيد بني محمد بن غانم، ١٤٢٥, ص٧٦٤) فهي تفتح الباب لعملية التأويل والفهم.

(الايقونولوجيا عند فاربورغ ١٨٨٣-١٩٧٠):

اذا كانت الايقونولوجيا عند (سيزار ريبا) تحويل النص المكتوب الى صورة، فان (ابي فاربورغ) استعمل لفظة الايقونولوجيا (علم الصورة) عام (١٩١٢م) بـ"تحولات الاشكال الفنية في التاريخ، والطريقة التي يمكن بها استخلاص الاختلافات الاساسية في سياق تلك التحولات" (محمد شوقي الزين، ٢٠٢٢,ص٣) والسبب في ذلك هو ان في كل "(ابستيما) وحدة معرفية ذات بنية لا شعورية تجعل الاثر الفني يتحول الى اسلوب جديد عندما تندرج عوامل جديدة في الرؤية الى الحياة (محمد شوقي الزين، مصدر سابق، ص٣.)وبذلك انتقل (فاربورغ) بمفهوم الايقونولوجيا من كونها تتحدث عن تاريخ الفن الى مرحلة اخرى من الحديث عن تاريخ الصورة.

ويرى الباحثان ان الايقونولوجيا تطورت واختلفت بحسب الظروف والزمان وبحسب ثقافة الفيلسوف فنرى هنا انها اخذت منحى تاريخي الدراسة الصورة أي في بعدها التاريخي عكس السابقين.

هذه الانتقالة في مفهوم الايقونولوجيا(علم الصورة) التي سعى لها (فاربورغ) لم تقف على خلفية هذا المفهوم وكيف تطور ومن أين أخذ مادته أو معناه، اذ ان (الايقونولوجيا) كانت قد سبقتها (الايقونوغرافيا) التي تدور حول اظهار الخطوط والاعمدة وما شاكل ذلك، داخل الصورة لابراز قيمة العمل الفني بشكل وصفي، لاظهار ووصف القواعد والرموز الواضحة والظاهرة في العمل الفني (سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، مصدر سابق، ص٤٤) وصولا الى مرحلة التحليل الايقونوغرافي، والغرض من هذه المرحلة ترسيخ مفهوم (ايقونولوجيا

الفروق) من خلال البحث عن التفاصيل والجزئيات التي من شأنها تمييز هذا العمل عن الأخر، ما يكشف عن تحول الصورة من خلال ظهور دلالات جديدة يمكن فهمها من الرموز القديمة كالدينية منها، ولم يكتفي فاربورغ بهذا، بل أكد أهمية الشروط المادية التي تدفع لتحول الصورة الئ معنى.

(الايقونولوجيا عند بانوفسكي ١٨٩٢-١٩٦٨) :

بالرغم من اهمية ما طرحه (فاربورغ) لم تكن منسقة ومرتبة في حقيقتها، حتى جاء (بانوفسكي) اذ اكد على هذه المراحل التي ذكرها فاربورغ لفهم دلالات الصورة بحسب مستويات التحليل هي : (مارتين جولي،, ٢٠٠٠)

أولا: وصف ماقبل الايقونوغرافي، بمعنى عرض الحوافز بمعزل عن دلالاتها وهو التحليل الشكلي من خلال الوقوف على الخطوط والالوان، وهي تعادل النص المكتوب حرفيا.

الثاني: التحليل الايقونوغرافي، وتهدف هذه المرحلة الى استرماز هذه الايماءات، حيث يقوم بتحليل الدلالات المعرفية على وفق سياق فني معين، أي معرفة صفاة الصورة والوقوف على باطن الشكل وفق المنظور الثقافي العام، وهي تعادل المستوى الدلالي للنص.

الثالث: التأويل الايقوني، وهذه المرحلة تؤكدها دراستنا وهي التساؤل عن العمل الفني كونه شاهد على القيم الرمزية والحضارية لامة ما، وهي تمثل الطاقة الروحية في العمل الفني، اذ تربط الظاهر بالباطن، وهي تعادل المضمر للمعنى في النص.

وهذ يعني أن مراحل فهم دلالة الصورة تكون من خلال الوصف والتحليل والتأويل، اذ تعد مرحلة التأويل هي الاهم في فهم ما ترمز اليه الايقونة او الصورة وهذا ما يتحقق على وفق المنهج الايقونولوجي الذي يبحث عن الاسرار الخفية وراء مضمون الصورة.

وبذلك أخذت الايقونولوجيا(علم الصور) شكلها المنسق والمنظم على يد (بانوفسكي)، إذ قام بترتيبها وتنسيقها بعد ان كانت مبعثرة وغير مرتبة، فجعل منها منهجا نظريا بعد ان كانت مجرد وصفا للعمل الفني لا يتعدى شكله السطحي او قل البنية السطحية، كانت للايقونوغرافيأ اقرب منها للايقونولوجيا، وما اضافه بانوفسكي هو عدم الاكتفاء بوصف الايقونات او الأشكال والأساليب، بل الى ما هو أعمق، أي البحث عما ينتج المعنى من هذه المظاهر الفنية "وهذا يعني ان الايقونولوجيا، منهج منبثق عن الايقونوغرافيا لكن بشكل اكثر عمقا وفهما ودلالة. فيقول بانوفسكي"اتصور الايقونولوجيا على انها ايقونوغرافيا وقد صارت تأويلا وعنصرا اساسيا في دراسة

الفن بدلاً من ان ينحصر دورها في جمع البيانات والقيام بالاحصائيات(.(محمد شوقي الزين، مصدر سابق، ص٣). (محمد شوقي الزين، علم الصورة، مصدر سابق، ص٣) .وان الايقونولوجيا البانوفسكية هي اقرب الى الطريقة او الاسلوب او قل وضع مجموعة من القواعد والاسس لفهم باطن العمل الفني والكشف عما يتضمنه من دلالات وايحاءات يصعب معرفتها ابتداء، إن هذه النقلة في مفهوم الايقونولوجيا وصيرورتها منهجا لفهم القيم الروحية للايقونة تعد من أهم انجازات بانوفسكي.

فالايقونولوجيا اذن منهج تأويلي ينحى الى التركيب اكثر منه الى التمثيل، فهي ذات بعد رمزي كما هو عند (آرنست كاسيرر[2*])(بمعنى "طاقة الروح التي بواسطتها يقترن محتوى الدلالة الروحية بالعلامة الحسية الواقعية ويتلائم معها بصورة ضمنية، حيث الجلي من الظواهر يميل الى الخفي من القوى الروحية والفكرية التي تحركها" (محمد شوقي الزين، مصدر سابق، ص٣.) ، أن الايقونولوجيا تقوم على اساس الذاتية في فهم الدلالة في العمل الفني من خلال تعدد القراءات للعمل الواحد وصولا للمسكوت عنه او الخفي الكائن وراء الظاهر، ان المنهج الايقونولوجي يتمثل بالانتقال من الوجود المادي الى الوجود المعنوي، بمعنى تأويل الشكل الخارجي من اجل الوقوف على روح العمل وفكرته ومن ثم الانتقال بعد ذلك من الفكرة الى الصورة، وبذلك تنتفي الفكرة القائلة بأنفصال (الدال) الشكل عن المضمون (المدلول)، وعليه يتأكد الاتجاه الذي يرى أن الايقونولوجيا "منهج تأويلي، وممارسة رمزية تُبرز الايقوني من المظاهر الفنية والظواهر الجمالية (ايقونية)، فكل مظهر او ظاهرة هي ما تنطوي عليه من اغلفة رمزية تتطلب الكشف، لانها تُخفي مجمل الشروط التاريخية والاجتماعية التي جعلت العمل الفني ممكنا" (محمد شوقي الزين، مصدر سابق نفسه، ص٤.) ، أي ان العمل الفني لا يفهم ولا يمكن تأويله الا ضمن سياقه التاريخي والاجتماعي شرط المقاربة مع الذات المبدعة والمنفعلة التي خلقته وهي ذات(الفنان) فردية وجماعية بنفسة الوقت، وتعد الايقونولوجيا خطوة اعمق من الايقونوغرافيا، ولذا يتعين علينا الوقوف على الفرق بينهما وان اتضح ضمنا من سياق البحث ولكن لاهمية هذه الخطوة وجد الباحثان ضرورة التعمق اكثر في فهم الفرق بين المصطلحين والمستويين من الدلالة.

ان فلسفة (بانوفسكي) تقوم على تقديم عرض روحية التأويل الفني، ابتداء مما قبل الايقونوغرافيا ثم الى عهد الايقونوغرافيا وصولا الى مرحلة الكمال المتمثلة بالايقونولوجيا(علم الصورة)، ولم يصل (بانوفسكي) الى هذا المنهج من فراغ، بل

2(*) إرنست كاسيرر فيلسوف ألماني ومؤرخ فلسفة ينتمي إلى ما يسمى بمدرسة ماربورج في الفلسفة الكانطية الجديدة، اشتهر كأبرز شارح للفلسفة النقدية الكانطية في القرن العشرين، غادر ألمانيا في عام ١٩٣٣، وتوفي في نيويورك.

وظف وانتفع من النظريات النفسية كنظرية (الجشطلت او سيكولوجيا الاشكال) وكذلك من فلسفة (فينومولوجيا الاستشعار) لتدخل في بناء المنهج الايقونولوجي لتساعد في فهم الظاهرة الفنية، هذه المستويات او الدلالات الثلاثة المتقدمة ليست منفصلة، بل مترابطة ومتسلسلة على وفق وحدة واحدة لفهم العمل الفني . (محمد شوقي الزين، علم الصورة، مصدر سابق، ص٥.)

يرى الباحثان ان الشكل الفني او الايقونة الصورية ذات دوائر ثلاثة غير متباينة تُفهم من خلال قابلية العمل الفني للتعبير عن ثلاثة مستويات من الدلالة من خلال تأويل العمل الفني للوقوف على روحية الأيقونة وما ترمز اليه.

)ريتشارد رورتي ١٩٣١-٢٠٠٧)ورؤية جديدة:

لم يتوقف البحث الايقونولوجي عند (بانوفسكي)، إذ كان منهجه يقوم على اساس تسليط النص على الصورة أي سلطة النص وهيمنته على الايقونة من خلال اعتماده على المعجم اللغوي، فظهرت حركة مضادة لهذا المنهج جديدة اخذت بما يعرف بـ(المنعطف الايقوني) وجعلته مقابل للمنعطف اللغوي وكان الرائد في هذا المنهج هو (ريتشارد رورتي) وبذلك من المستطاع القول ان ايقونولوجيا (ريتشارد) خطوة متقدمة على ايقونولوجيا بانوفسكي، بمعنى ان ايقونولوجيا ريتشارد لا تكتفي بقراءة الصورة بواسطة ادوات النص (بانوفسكي) بل تذهب الى ابعد من ذلك، فلا تحصر الصورة في الفن التشكيلي، بل تتعدى ذلك الى مظاهر الحياة كلها سواء كانت صورة سيميائية ام افتراضية بحسب ما تطرحه الحضارة المعاصرة، هذه الايقونولوجيا الانعطافية سار على هديها كل من (ويليم ميتشل) في امريكا، و(غتفريد بوهم) في المانيا مع الاختلاف في التسمية، فهي عند ميتشل (منعطف تصويري) وعند بوهم (منعطف ايقوني) والمنعطف هو المتعرج والاستدارة في السير المعرفي نحو مسار اخر من ناحية التعامل مع القضايا والموضوعات، ذلك المنعطف اللغوي يعنى بدراسات (الانطولوجيا)[3](*) كونها مشكلات لغوية منطقية بعد ان كانت فيما سبق منحصرة في اطار التصورات والتجريدات. (ينظر: محمد شوقي الزين، مصدر سابق، ص٤-٥)

فاذا اتضحت هذه المقدمة يكون مفهوم المنعطف في فلسفة الصورة هو "مجاوزة القراءة التاريخية والوصفية لتحليلات الصورة في الفن، والدين، والعلم نحو القراءة النقدية والتأويلية تُستقى من معجمها بالذات الايقوني" محمد شوقي الزين، علم الصورة، مصدر سابق، ص٥.) ولا يعني هذا استغناء الصورة عن المعجم اللغوي،

---

[3](*)وصف أرسطو) الأنطولوجيا)بأنها علم الوجود بما هو موجود، ووفقا لهذه النظرية، فالأنطولوجيا هي علم الوجود، أو هي دراسة الكائنات بما هي موجودة. بتعبير أدق.

بل تستقي من المعجم اللغوي لإرساء معجمها الخاص بما يُعرف بـ(بلاغيات الصورة)، "فأصبحت اللغة والصورة والالغاز، ومعضلات يجب تفسيرها، محابس تنغلق على الفهم بعيدا عن العالم... فبدلاً من تقديم الصورة، نافذة شفافة على العالم، فأنها الان تعتبر ضربا من العلامة التي تقدم مظهرا خادعا للطبيعة والشفافية يخفي الية مبهمة ومشوهة واعتباطية للتمثيل وعملية تعمية ايديولوجية" (و.ج.ت. ميتشل، مصدر سابق، ص٢٥).

المنهج الايقونولوجيا(علم الصورة):

يرى الباحثان يمكن الوقوف على بعض المفاهيم وبيان حدها والمراد منها فيما يخص بحث الايقونولوجيا كمقدمات ضرورية لفهم المنهج الايقونولوجي، فهذا الاخير يتوقف بدوره على ضرورة الوقوف على ماهية التحليل، بل ومراحله او انواعه وصولا الى مرحلة التكامل البانوفسكية، مع الاشارة الى أن البحث سيقتصر على محل الحاجة وليس اكثر من ذلك، ان عملية التحليل في حقيقتها عملية نقدية تبحث عن مواطن الجمال والابداع وما يريد الفنان قوله او ما تمثله تلك الرموز من ابعاد وافكار، فتعددت طرق التحليل، وتنوعت بحسب ميدان اشتغالها وتطورها، فهو يعمد الى كشف حيثيات العمل الفني واكتشاف تكوينه ودلالات الوانه وخطوطه وما ترمز أليه، وكل ما يرتبط بها وصولا الى تحديد الهدف والمعنى الكامن وراءها، والتحليل ينقسم الى ثلاثة اقسام :

القسم الاول: التحليل الوصفي:

تُعد الخطوة الاولى لفهم أي عمل فني سواء كان لوحة ام خطاً ام نصاً ام عرضاً وذلك من خلال الوقوف على عناصرة وأبعاده ومكوناته المتمثلة بالموضوع وما نشاهده من عناصر واضحة وظاهرة، وماهية تلك العناصر وعلاقتها بأصل الموضوع وفيما بينها، وبعبارة اخرى ان هذا القسم من التحليل يعتمد على الرؤية البصرية المباشرة لمحتويات العمل الفني بكل تقنياته وعناصره (بلجيلالي لطيفة،٢٠١٦-٢٠١٧, ص١٤) .

القسم الثاني: التحليل الشكلي:

هو احد ابعاد ومقومات العمل الادبي وهو يختلف من شخص الى اخر وهو نتيجة " لتنمية القدرة على رؤية العلاقات البصرية بين الاشكال سواء اكانت ثنائية او اشكالاً ثلاثية او اشكالاً هندسية او اشكالاً عضوية او بين الالوان او بين خطوطها...".(طارق بكر عثمان قزاز،٢٠٠١, ص٦٠)

القسم الثالث: التحليل المضموني.

وفي هذا القسم يتم تقديم تعبير واضح وبيّن لمضمون العمل وماذا يريد ان يقول، وهذا ويتوقف على تفكيك المعنى وتحليل وهو نوعان :

١- التحليل الداخلي: يقوم على اساس تفسير المعاني الضمنية التي يتقوم بها العمل الفني، وهي تختلف بطبعها باختلاف العمل الأدبي نفسه ومنشأه وبيئته وما رافقه من ظروف موظوعية وذاتية، والمضمون عادة لا يخرج عن كونه قصة سواء كانت واقعية أو خيالية أم اسطورية، اذ يقوم الفنان بتحويله الى لوحات او عروض مسرحية بتقنيات خاصة للكشف عن المستور والخفي من تلك الاحداث الخيالية او الواقعية او ذات دلالة رمزية، قصد الفنان ايصالها الى المتلقي من خلال عمله الفني بواسطة فك رموزه ومعانيه من أجل الوقوف على المحتوى والغاية من العمل الفني الادبي، او ايقونة بصرية، اذ يقوم التحليل الداخلي للعمل الادبي من خلال فهم وتشخيص المعاني القصصية والمرمزة والأيقونية الخاصة بالعمل الفني، هذه المراحل او الخطوات التحليلية تعد ضرورية لفهم العمل الادبي اياً كان نوعه وجنسه، اذ من دونها لا يمكن فهم العمل الادبي اطلاقا (بلجيلالي لطيفة، مصدر سابق، ص١٦-١٧.)

٢- التحليل الخارجي: التحليل الخارجي لفهم مضمون العمل الأدبي من خلال سياقه التاريخي والأجتماعي والديني والسياسي وهكذا، فما من عمل فني إلا وهو منتمي الى مدرسة او اتجاه تأثر به الكاتب او الفنان، فانعكس على عمله وعلاقته بالسياق التاريخي للفن، وهذا يعني ان فهم العمل ايا كان متوقف على معرفة مرجعياته التاريخية، وكذلك علاقته بعلم النفس من ناحية درجة الارتباط بين الفنان وعمله فأن هذا الارتباط له أثر كبير في فهم العمل ومعرفة الخفايا الداخلية الكامنة في نفس الفنان لاجل تفسير العمل والوقوف على اسراره، وكذلك سياقه السياسي، فمما لا شك فيه ان الفن كان ولا زال مرتبطا بالسياسة منذ الفجر الأول للحضارات القديمة من خلال الرموز الحيوانية كمعبر عن تلك القضايا السياسية او الاجتماعية، وكذلك علاقته بالسياق الديني إذ كانت العلاقة وطيدة من خلال الرسوم داخل الكهوف ثم ظهور الحضارات المتعاقبة التي عملت على توظيف الفن (لخدمة الالهية) وان أي عمل فني بكل مصاديقه يتوقف على فهم العمل من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون، وهذا الاخير يمثل المدخل للتحليل الايقونولوجي الذي تبناه بانوفسكي لتأويل وفهم الرموز وما تريد الايحاء اليه. وبعد اتضاح مراد الباحثان من عرضه لمراحل

التحليل الفني تحديد مرحلة ارتباطه بالمنهج الايقونولوجي .(هورد ريساتي،٢٠١٦, ص٢)

اذ يتوقف المنهج الايقونولوجي (البانوفسكي) على فلسفة فهم الإبعاد الرمزية وما تخفيه من دلائل واشارات من خلال مرحلتين اساسيتين هما (الايقونوغرافيا والايقونولوجيا) كما تقدم ذكرهما. وذلك من خلال ثلاثة محاور تتمظهر على شكل تساؤلات عند مشاهدة العمل الفني وهي.(بوبير يسستروم، ٢٠٠٣, ص١١٥)

١- ما المعنى الاولي المتبادر من العمل الفني، أي الدلالة الاولية للعمل الفني وما يفهم منه ابتداءً.
٢- ما الدلالة الثانية للعمل الفني؟، أي المستوى الثاني من الدلالة.
٣- ما المعنى أو الدلالة الحقيقية للعمل الفني؟، بمعنى ماذا يريد الفنان من وراء تلك الرموز؟، أي روح العمل وحقيقته.

فالتساؤل الاول يبحث عن دلالة العمل الفني بكل تفاصيله، وماذا يريد ان يقول (الوان، خطوط، فضاء، ضوء، صوت، ظل، حركة، زوايا...)، وأما التساؤل الثاني فيبحث عن دلالات رموز العمل الفني والاقتراب منه شعورياً ونفسياً، فيتأثر بها حزناً او فرحاً، بمعنى الدلالات القريبة من المتلقي ومدى تأثيرها عليه، وهي دلالة من المستوى الثاني، واما التساؤل الثالث فهو الأهم في المنهج (البانوفسكي)، إذ يعني الوقوف على الغاية والهدف الرئيس من وراء تلك الرموز او قل الوقوف على المعنى الحقيقي للعمل الفني من خلال الاستعانة بالسيرة الذاتية للفنان والظروف المحيطة به (السياسية والدينية والاجتماعية والتاريخية) ومدى انعكاسها وتأثيرهاً عليه، وان المنهج الايقونولوجي يقوم على أساس التراتبية والانتقال في فهم العمل الفني من مرحلة الى اخرى، أي مما قبل الايقونوغرافيا الى الايقونوغرافيا وصولا الى الايقونولوجيا، وهو المستوى الثالث من الدلالة بعد التأكيد على سيرة الفنان، وكذلك الايديولوجيا التي يتبناها والقيم التي يحملها كل هذه العناصر تساعد على فك شيفرة الرموز التي يحويها العمل الفني وما يريد ايصاله من فكرة او فلسفة ما. (بوبير يسستروممصدر سابق، ص١١٦.)

فالايقونولوجيا (علم الصورة) " تهتم بالمعاني الخاصة بالرمز من خلال ارتباطه بفكر الفنان وحياته واهتمامه وكذلك ضمن الثقافة في المكان والزمان، الذي ينتمي اليه الفنان والعمل الفني" .(طارق بكر عثمان قزاز، مصدر سابق، ص٣١.) حتى يكون التأويل منطقيا وصحيحا في فهم معطيات العمل الفني في النتيجة يكون النقد موضوعيا بعيدا عن الهرطقة او التأويل الخاطئ، ولفهم الرمز ومداليله ينبغي الوقوف على النظام والضابط الذي يوظف الرمز، ويُفهم من خلاله، وهذا احد ابعاد

دراسة الايقونولوجيا، اذ انها "تُعنى بدراسة انظمة الرموز الفنية، بمعنى انها تهتم بالتعريف والتوصيف والتفسير لمحتويات صورة معينة او عدة صور وجدت تأثيرها في الماضي ويمكن قراءتها".(محمد ياسين ابو العينين،٢٠١٥, ص٦)

وهذا يعني انه ليس كل صورة داخلة تحت مفهوم الايقونولوجيا، بل لا بد من توفر شرطين على الاقل، الاول: يمكن ان تقرأ وتفهم الفهم مضامينها وابعادها. الثاني: ان يكون لها تأثيرا في الماضي.

ذلك ان الحياة في هذا الكون قائمة على اساس الرموز، فكلما تقدم الوعي الانساني زاد الاهتمام بها وفك رموزها، من خلال "الفصل بين اشاراتنا للأشياء واشارتنا الى الرموز التي تدل عليها" , (اسرائيل شيلفر، ٢٠٠٦, ص٢١) فما الرمز الا صورة مجردة كما في ايقونة الحرية في بغداد او الصليب بالنسبة للمسيح، فهو حالة خاصة من الاشارة، فليس كل اشارة دالة بالضرورة على المعنى الرمزي، كما ان الايقونة الرمزية مع العبارة العقلانية تتولى عرض الفكرة بشكل مباشر دون استعمال الصورة المحسوسة، مما يكشف أن الفكر الانساني يميل بطبعه الى ان يكون فكرا رمزيا حسب ديكارت "التعبير خياليا عن الاشياء المجردة والتعبير تجريديا عن الاشياء الحسية" (ديديه جوليا،١٩٩٢, ص٢٤٦)

والرمز في اللغة "العلامة والاشارة يدل الرمز على المرموز، وفي الاصطلاح ما دل على غيره دلالة معاني مجردة على امور حسية، كدلالة الاعداد على الاشياء ودلالة الامور الحسية على معاني متصورة كدلالة الثعلب على الخداع والكلب على الوفاء واما والرمزية كدلالة اجتماعية نفسية تشير الى الانتماءات الفكرية والطبقة، فالمسيحي يرسم الصليب على يده ليعلن عن نفسه كمسيحي وكذلك الرمز هو "استخلاص المفاهيم من الخبرة وادراك العلاقة بين الرموز وما تنطبق عليه في الواقع" (عبد المنعم الحنفي، ١٤٣٠, ٣٨٤) والرمزية هي " استعمال المعنى التركيبي او الجُملي وارادة معنى اخر غير ما يفصح عنه اللفظ بوضوح...ومن هنا يمكن ان يكتب الفرد صفحة او عدة صفحات من الكلام ذات معان معينة، ولكن لا يريد الكاتب أي واحد من المعاني على التحديد وانما يرمز بها الى معاني اخرى لا يمكن التوصل اليها الا عن طريق قرائن خاصة او قرائن عامة " (محمد الصدر، ٢٠١١,ص٢٣٢) ، وهكذا في توظيف التقنيات بمختلف عناصرها واشكالها في العروض المسرحية فقد يكون ظاهرها شيء وما ترمز اليه شيء اخر لا يراد ما يدل علية ظاهرها، وانها تقوم على اخفاء المعاني او قل انها تُخفي وراء الحس او الصورة معاني ودلالات غير ما توحيه الايقونة سواء كانت نصا او صورة، ولذلك تحتاج الى قراءات خاصة ومعينة وضوابط وما شاكل ذلك للوقوف على اسرارها.

ولا يعد هذا الاستعمال غريب او انه شيئ غير مألوف بل هو حاجة اجتماعية يُحتاج اليها بحسب الظرف والمرحلة " فمسألة الرمزية والتعامل بها هي ليست بغريبة، وانما هي حاجة اساسية من حاجات الطبع البشري ولا يمكن الاستغناء عن استخدامها والتصرف بها من اجل اغناء الجانب المعرفي لدى الانسان" (على الزيدي، ٢٠١٣,ص٢٥) , فمن خلال الرمز حافظت الشعوب على تراثها وحضارتها مع الالتفات الى ملحوظة مهمة وهي ان "الرمز يطبق لا محالة عن طريق اختيار الاشارة على شيئ من صنع الانسان او انها تعتبر تمثيلا للإله وباختيار الاشارة الى هذا التمثيل لينسب اليه عن طريق الدلالة خصائص مناسبة فقط علامة بانه موضوعه الموحى" (إسرائيل شيلفر، مصدر سابق، ص٢٥.)

ومن هنا ينبغي قراءة الرموز بشكل واع كما لو جاء لفظ من قبيل حديد، يد، ذهب، صليب، فهي تريد نقل رسالة معينة من خلال تلك الالفاظ أو انه اراد اخفاء الحقيقة عن جمهور معين لأجل ايصالها الى شخص محدد يفهم ما وراء تلك المصطلحات او المسميات، لان الرمز ينوب بالضرورة عن شيئ اخر، فالصليب مثلا يرمز لعقائد المسيح واسرار تلك الديانة، والهلال عن المسلمين، والنجمة السداسية اليهودية ودلالة بعض الالوان كالاحمر على المد الشيوعي وهكذا , (الاب صبري المقدسي، ٢٠٠٦, ص٨) ولهذا تتبنى الايقونولوجيا "استنتاج حقائق ومحددات يمنحه(الانسان) مقدرة التواصل عبر ادراك الانسان لخواص محيطه فهو فهم وتفسير في حدود ما يتفاعل معه الفكر)(ايرديل جينكتر، ١٩٨٧, ص٢٩٨) فكل انسان له فلسفته الخاصة به ولاسيما الفنان الذي تمثل رموزه وعيه وادراكه الخاصة، وما يريد اشباع تلك الرموز من فكره، فالرموز في حقيقتها هي الفنان وادراكه، فالايقونولوجيا اذاً هي الوعي بلا اشكال كونها "تفسر الاشياء وفقا لشكلها ومضمونها الذي تظهره وراء المظهر الاولي للشعور وهذا الشعور، هو الخيط القائم في الوعي والذي يشارك على الدوام مع خيوط اخرى في نسيج يعكس ارتباطنا بالعالم" (ايرديل جينكتر، مصدر سابق، ص٢٩٨.)وهذا يعني ان العالم او الشيئ له وجهان ظاهري وباطني وهو مراد الرمزية اذ انها "في نظرتها للعالم المادي الذي نعيش فيه تنطلق من انه صورة لعالم اخر يتمتع بقيم فضلى من الجمال والكمال، وخلف كل ماهو ظاهري شيئ اخر متستر، اما الاشكال التي نراها ونحسها فما هي الا صفات خارجية للافكار، وهذه الافكار الجوهرية تمثل بالنسبة للرمزيين روح الكون او حقيقة العالم" (يحيى البشتاوي، ٢٠١٤,١٢٨) وان الافكار تلبس اللباس المادي وتتمظهر من خلاله، فما نراه بالوهلة الاولى لا يُراد حقيقة، بل المراد ما هو كائن وراء ذلك اللباس او الثوب او القالب ما

شأت فعبر، وهو ما يدخل في فلسفة الايقونولوجيا من هذه الجهة من ناحية تعدد الدلالة وان المراد هو روحية الشيئ، أي الروح والاصل الكائن وراء الظاهر.

ومن خلال ما تقدم يتأكد لدى الباحثان ما نبت علية بأن البحث عن الايقونولوجيا او علم نظرية الصورة لا يراد به المعنى المتبادر والساذج من مفهوم الصور. ذلك ان الصورة " تبني خطابا فنيا تتوغل في عالم اللاجدوى، تكسر قوانين الظواهر الحياتية وتبني لها قانونا فلسفيا جديدا يغير معنى التساؤل ليبحث عن تساؤل كوني اخر مداره منطق الاسرار ومتلقيه متعدد القراءات" (جميل حمداوي , ٢٠١٩) ، وهذا يعني ان الايقونولوجيا تبحث عما وراء الظاهر للكشف عن الحقائق الكائنة وراء الرموز سواء كانت عددا او نصا او صورة من خلال تعدد القراءات ومستويات الفهم من المتلقي، وتاويلها على وفق قواعد وضوابط معينة بما يعرف بالمنهج الايقونولوجي، ولكن هذا الادراك يتعدد بتعدد الثقافات، فما من مدرك الا وهو متأثر بثقافة عصره وبيئته وفي النتيجة تنعكس على ادراك المتلقي نفسه مع الالتفات الى ان الصورة تتحرك وفق "سنن شكلية خاصة بها وعليه تكون الصورة مرموزة بكيفية مزدوجة".(جوديت لازار،١٩٩٦)

ولهذا عُدت الصور رمزية لدلاتها على ما هو أوسع وأعمق من دلالتها الظاهرية بمعنى ان لم تكن هناك دلالة باطنية او تأويلية بعيدة عن التفسير السطحي او الدلالة البسيطة الظاهرة، فلا تدخل ضمن مفهوم الصورة او الايقونة الرمزية وبالتالي يبتعد عن الايقونولوجيا وعكس ذلك يقربها منها تلك الرموز والخفايا الكائنة وراء الصور تحتاج الى رصيد اجتماعي وثقافي واطلاعات فكرية وتاريخية لفهم أي رسالتها البصرية، يريد ذلك الرمز الذي توحي اليه الايقونة ايصالها الى المتلقي . (كارل.غ. يونغ، ٢٠١٢, ص١٧)

المبحث الثاني

المحور الأول: تطور المشهد الايقونولوجي(علم الصورة) ودلالاته في تقنيات العرض المسرحي العالمي.

تعد الخطابات المسرحية ذات مدلولات ومضامين جمالية لما تحويه من انساق فكرية وثقافية متعددة ساعية وراء الخطاب بوجوده الظاهري هذه الأنساق تتجلى للمتلقي من خلال عناصر العرض المسرحي ضمن منظومة كلية تحمل مجموعة من الرموز والإشارات ليقوم المتلقي بعملية تأويل وتفسير تلك الرموز أو الإشارات بعد تجاوز المعنى الحرفي أو المستوى الأول من الدلالة، إن وضيفة التقنيات المسرحية في العرض المسرحي هي تحقيق البعد الجمالي والاجتماعي

وغيرها في المتلقي عن طريق العناصر البصرية والسمعية والتشكيلية. (شيماء حسين طاهر, ٢٠٢٠, ٦٩) .

ولا يتحقق ذلك الأمن خلال الربط بين مختلف الأنساق أو تقنيات بحيث يتبع بعضها لبعض، في النتيجة لا معنى لهيمنة النص المكتوب، فهو لا يعد وكونه نسقا ضمن انساق منظومة العرض المسرحي. (احمد شرجي, ٢٠١٩,ص١٩)

كما تلعب اللغة دوراً مهم كأداة للتواصل، فهي إحدى نظم الإشارات والدلالات المتعددة ليكشف المتكلم بها عن مرجعيته الثقافية والاجتماعية فان " المسرح يضع شبكته الخاصة من نظم العلامات المشفرة بفضل الملابس أو الماكياج أو الموسيقى"(الين أستون وجورج سافونا ، ١٩٩٦,ص١٨٥) وأنه هذه العلامات لها أثر مهم على خشبة المسرح لما تحمله من دلالات مهمة ومتنوعة.

إن ما يقدمه أو يرسله المسرح بجميع محتوياته يعد لغة غنية با المدلولات والدلالات كونها نظاماً معقداً من الإشارة فهي " إشارات مؤلفة ليس فقط من الإشارات اللغوية بل أيضا من إشارات أخرى مثل الكلام ينطق بمصاحبة إيماءات الممثل وسيكتمل بنائية المشاهد التي هي بوجودها إشارات للوضع الاجتماعي للشخصية ". (احمد شرجي ، مصدر سابق، ص ٢٢.) المتواجدة على خشبة المسرح.

إن النظام الاشاري الذي قال بة (دي سوسير) على وفق نظام الثنائية من الدال والمدلول أي بين الدلالة الصوتية والفكرة الراهنة لدى المتلقي الناتجة عن صوت الدال وفق ألاعتباطية كما تقدم، عكس بيبرس الذي يرىَ أن نظام الاشاري هو ثلاثي وان الإشارة ترمز إلى شي أخر متواري ورائه.(عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح, ١٩٩٧, ص٥)

أي أنها تشير إلى مستويات ومضامين غير ظاهرة تحتاج إلى تأويل لفهم المعنى المقصود من المتلقي ومن "وثم لا يمكن الفصل ببين المنظومة اللفظية عن بقية العناصر المسرحية، نهاه ترتبط يبعضها البعض خاصة وان المسرح متعدد العناصر المسرحية التي تتمثل بالأزياء والاكسسوارت والماكياج والموسيقى"(احمد شرجي مصدر سابق، ص٢٢.) إذ كانت هذه العناصر مهمة لما تحمله من دلالات مختلفة المعاني.

فالطقوس التي تمارسها الشعوب عبارة عن منظومة من العلامات ومستويات متعددة من الدلالات المتوارية، بتم الكشف عنها من خلال مزج العناصر التقنية مع بعضها البعض "مثل الرقص والموسيقى والجسد والتراتيل والنصوص الملفوظة، فيتم الانتقال من المستوى الأول للدلالة إلى المستوى الثاني فالثالث هو مستوى التأويل منظومة الدلالة الثانية أو الحقيقية (نجم الدين سمان، ٢٠١٠,ص٦٠) , إذ توظيف " ان

العمل المسرحي رمزا محسوساً بوصفة دالاً وفق سوسير ويقابلة الوعي الجمعي الذي يتكون من القاسم المشترك لجميع الحالات النفسية التي لمجتمع ما"(احمد شرجي ، المصدر سابق نفسه، ص ٢٣.) هذا ما تؤكد أن العلامة هي حقيقة محسوسة ترتبط بحقيقة أخرى.

ومما ساعد على تطور التقنيات المسرحية والعرض المسرحي عموما وظهور السيمولوجيا ودخولها على الخط إذ أنها فتحت لنا شفرات النص والغاية من خلال قراءة النص وتفكيكه من جهة وفك الترابط والاشتباك وشبه الفوضى ما بين النص والعرض من جهة ثانية والسبب هو تحرير المسرح وإنقاذ من هيمنة النص الأدبي عليه فانتقال النص الى خشبة المسرح وإدخاله ضمن السياق العام للمسرح ازدادت أدواته وصعوبة فهمه أن وضعية العرض المسرحي تكون متعددة الدلالات والقراءات، كون العلامات ضمن العرض المسرحي ولا يمكن التحكم بدلالاتها لارتباطها بمنظومة كلية من العلامات وتحدد معناها ودلالاتها على وفق لحظة العرض وزمنة، فكل شيء على خشبة المسرح هو علامة وهذا ما التفتت إلية (مدرسة براغ)[4(*)] التي أخذت من الشكل اللاتيني الدروس ولسانيات دي (سوسير) (احمد شرجي، مصدر سابق، ص ١٩.) . وبسبب هذا الدور الكبير للعلامة في العرض المسرحي وتعدد دلالاتها تعين على المخرج التدخل لأجل تنظيمها والتحكم بها داخل العرض المسرحي، فهو "يتحكم بالشكل المسرحي المقابل للشكل الدرامي، ويطلع بمهمة تنظيم نظم المسرح الدالة الموجودة في متناول يده من الإضاءة والمناظر والإكسسوارات" (مارتن أسلن، ٢٠٠٤,ص١٤٢) , في عملية مشفرة تلائم إنتاج النص.

لذلك يعمل المخرجون على توظيف كل ما يسمت بالعرض المسرحي في ابتداء من الفضاء الأدائي حتى أخر علامة أو إيقونة أو رمز ما على خشبة المسرح، فأعادوا تشكيل فضاءهم بما ينسجم مع أداء الممثل لان العرض هو منظومة مترابطة من العلامات تؤدي معنى او معاني متعددة، لذا يعدُّ (جيندريك) اهتمامتة بتقنية الفضاء المسرحينفسه إن تكون هناك علامة لها دلالة ثانية فالديكور يشار إليه عن طريق الإيماءة كما هو في المسرح الصامت أو قد يكون بإشارات صوتية فهو وحده كفيل بتكوين صورة متكاملة على خشبة المسرح تحتوي في داخلها على حدث درامي. (سمير عبد المنعم،٢٠١٣, ص٨٨)

إن العلامات داخل الفضاء المسرحي اتخذت مهمة إيصال رسائل على وفق نظام هرمي بمعنى "عملية تنظيم العلامات المسرحية تتم من خلال عملية ربطها

4(*)مدرسة براغ الوظيفية. هي إحدى المدارس اللغوية التي تأثرت بثنائيات سوسير وآرائه في اللّغة، في البداية عُرفت هذه المدرسة باسم نادي براغ اللّساني.

بالأنظمة الأخرى ولا تعمل بشكل منعزل فالعرض المسرحي هو الإطار الجامع لكل الأنظمة"(احمد شرجي، مصدر سابق، ص ٢٧.) ، الموجدة على خشبة المسرح.

وهنا يظهر دور المخرج كونها، بحاجة إلى "ترتيبها هرميا بطريقة تساعد في ضبط المعنى فالمسرح مثل اللغة إذ يمكنه إن يعزز أو يغرب عناصر معينة في الإخراج كوسيلة لخلق الاختلاف أو الدلالة"(مارتن أسلن، مصدر سابق، ص ١٤٣.) كون الدلالة لها تأويل على خشبة المسرح.

أن التقنيات في العرض المسرحي تمثل دلالتين احدهما بصرية والأخرى سمعية على وفق نظام ترتيبي متناسق مع بقية العناصر الأخرى، فهي منظومة علامات تستطيع ان تقول إنها منفتحة لان ما من علامة الا وهي تحمل عدة دلالات ظاهرية قريبة وبعيدة اي معنى الظاهر ومعنى الباطن، وهو تأويل العلامة وتحديد المراد منها وهي الايقونولوجيا.(ميسون علي،٢٠٠٨,١٧٥)

وبسبب مستويات الدلالة المتعددة التي تحملها العلامة والتأكيد على مضمون المعنى الخطي وراء الدلالة الأولى إلى تأويل العلامة وفهم ما تريد الايحاء اليه من خلال التحليل الايقونولوجي الذي يتولى عملية فك الرموز وتحليل البيانات والابعاد المخفية القائمة وراء الدلالة الاولية "ولذلك ان العلامات تدل على علامات وليست العلامات تدل على الغرض"(شيماء حسين طاهر، مصدر سابق، ص ٧٢.) ، فالبيت مثلا له عدة دلالات، منها الذوق والدين والثقافة والعمل وكذلك الزي والاضاءة وتوزيعها على خشبة المسرح، فهذه كلها تحمل دلالات ضمنية ومعاني حقيقية. من خلال نظام العلامات المترابطة ما بين الجسد والصورة والصوت والموسيقى ليعطي معاني أولية واخرى باطنية من خلال تأويلها (ايقونولوجياً)، لأنة منهج يقوم على فك الرموز والشفرات وتأويلها وفهم معانيها (أكرم اليوسف،٢٠١٠,ص٨٨-٨٩)

وكل ما تقدم انما هو لعبة بيد المخرج يتحكم بها كيف ما يريد، فمن خلال جسد الممثل يستطيع ان يجعل منه تقنية ذات دلالات وعلامات متعددة كأن يجعل منها موحياً على جو عاصف بواسطة التمثيل أو من خلال الآلات المستخدمة من توليد الرياح والأمطار وهكذا في تمايل أجساد الممثلين لتعطي تأويلا لحركة الاشجار من مواجهة العواصف . (أكرم اليوسف, المصدر نفسه، ص ١٠٠.)

ومن هنا كان على المخرج أن " يتأكد من ان نظم العلامات الداخلية في العرض لا تعمل بكفاءة منعزلة ولكنها أيضا تعطي التأثير المرغوب عندما تجتمع مع علامات من نظم أخرى" (مارتن أسلن،مصدر سابق، ص ١٤٢.)

ومن ثم يتبادر إلى الذهن هذا التساؤل إذ كانت التقنيات (كل شيء على خشبة المسرح) خاضعة لقصديه المخرج اي تحديد دلالاتها والمراد منها فلماذا لما يكون هذا

الامر نفسه مع المتلقي فمن الثابت أن المتلقي؟ يتولى عملية فهم دلالة العلامة ولا يلزم أن يكون فهمه مطابق لرأي (المخرج)، لذا يرى(مارتن أسلن) بأن "دور العلامات غير اللفظية والمستخدمة في نطاق مجتمع ما أو ثقافة محلية هي شديدة الخصوصية" (مارتن أسلن،المصدر سابق نفسه، ص ١٨٤.) ، لان القراءة عملية تواصلية بين عناصر العرض المسرحي ووعي المتفرج، اذ يعتمد هذا على الثقافات الاجتماعية والفكرية، ليتسنى قراءة تلك العلامات بما تحمله من دلالات.

ويرى الباحثان إن المتفرج يحاول الوقوف على ما وراء النص وعناصر العرض المسرحي من إضاءة ولون وإكسسوارات وحركة الممثل، إذ يكون هناك تداخل ما بين تفسير العلامات وتأويل وان دور المتفرج هو محاولة الوقوف على مضامين الأبعاد الروحية وراء الإيقونات وعناصر التقنيات التي يقوم المرسل بإرسالها وفق دلالات معينة، من خلال الوقوف على التأويل تلك المضامين على وفق المنهج الايقونولوجي البانوفسكي.

وهذا يؤكد حقيقة مفادها ان "المبدع والمتلقي كلاهما يمتلك الادوات التي تسير بة نحو الربط بين الدلالات المختلفة، ألان القراءة وطرائق التلقي، تربط هذا الفعل بالمتلقي" (مراد حسين فطوم، ٢٠١٣,ص٢٤٨) . لذلك كانت المهمة الرئيسة لدى المتلقي وضع الستارة عن المعنى واعادة الدلالات الى الاصل الذي كشف فيه من خلال اعادة ترتيب التراكيب ومن خلال قراءة مضامين تلك الدلالات المتولدة من التقنيات.

تلعبُ الاضاءة أثر مهم في الإشارة الايقونية أو معنى التأويل فلها وضيفتان على الاقل احدهما الكشف عن المكان وما يقع في حيز الاداء اما أالاخرى فالكشف عن البعد الجمالي ثم التأويل وفهم دواخل الشخصيات وما يقع من الاحداث وعي بالنتيجة يساعد على خلق ايقونة بصرية محملة بمجموعة من الدلالات البعيدة وان الضوء وحركته هو إحدى التقنيات الايقونية التي تحمل دلالات ظاهرية وباطنية كونه عنصراً رمزيا يستخدم اللإشارة الى شيء غير ظاهر، فلا تكتفي بالبعد الجمالي وتحقيق الجاذبية لدى المتلقي، بل تنسجم في خلق المعنى والغرض الدرامي. (جواد الحسب،٢٠١٥,ص١٤٤) .

ان اللون والازياء والموسيقى وغيرها من التقنيات المسرحية التي لها أثر مهم في نقل المعنى، ليتولى المتلقي عملية فهم الإيقولوجيا (علم الصور) في تأويل دلالاتها وفهمها، ويعد اللون عاملاً مهماً يشترك مع بقية العناصر في تحقيق المعنى فهو يمتلك قابلية في اختراق ذات المتلقي تاركاً فيه اثراً جماليا، وإما الأزياء عبر العصور المسرحية تحمل في عمقها الوجودي والفكري دلالة على العصر الذي تنتمي

اليه من خلال الدلالة الظاهرة والباطنية. (حيدر جواد كاظم العميدي،٢٠١٢, ص١٦٤) .

وكل ذلك راجع الى ثقافة المخرج وفهمه كيفية توظيفه لصورة العرض المسرحي كأيقونة ذات دلالات باطنية ومستويات متعددة قابلة للتأويل، فمن المخرجين من كان محافظا على نص المؤلف وأمينا علية لا يتلاعب أو تحويل أو حذف أو إضافة، فلم يكن له دور يؤكد سوئ نقل النص من صورته ألملفوظة أو المكتوبة إلى صورته المرئية، نجد إن هناك مخرجون لم يلتزموا بنص المؤلف، وهو ما يعرف با المخرج المفسر، كان لتوجهم إلى المنحني التشكيلي الصوري. (الهيمنة التقنية وتمثلاتها في العرض المسرح العراقي المعاصر، مصدر سابق، ص ٨.)

لذا كان المخرج المفسر هو الأقرب إلى مدرسة التأويل وذكر المعاني والدلالات المتعددة الكامنة وراء الإيقونة أو العنصر التقني أو صورة العرض المسرحي بصورة كلية، فإن الإخراج التفسيري ينبعث من إظهار الإحداث الدراماتيكية في ضوء الديكورات المبهرة والمتغيرة بمعونة المجاميع البشرية التي تستخدم في تشكيل الإحداث الجماعية (باربرا لا سوتكما، ١٩٩٩, ص٩٢) ، والضوء المتشكل على خشبة المسرح يلعب دور مهم في التأويل عند المتلقي.

وتظهر قدرة المخرج المفسر أو المؤلف أو المبدع في الانتقال من النص المكتوب في زمن معين وبيئة معينة إلى فكرة أخرى وبيئة أخرى على وفق رؤيتة الخاصة " انطلاقا من سلسة رموز سياقه تكيف رؤيته وعملة " (ان اوبر سفيلد، دت, ص٨٦) ، ولا يخفى على المختصين أن كل فضاء مسرحي يتكون عادة من عمارة، وقد تكون فضاء متكوناً في روحة من أجسام أم المثلين او العالم التصويري، ولكن قد تكون لأحد تلك العناصر السيطرة والسطوة على الأخر، فيقوم المخرج بهيمنة احد تلك العناصر على العناصر الأخرى، كما في هيمنة الصورة (الإيقونة) كونها يمكن إن تحمل تراثا وأسرارا وثقافة وما شابة ذلك.

ومن هنا يرى الباحثان ان علم الأيقونولوجيا(علم الصورة) في المسرح العالمي أخذ دوراً كبيراً من خلال العروض المسرحية العالمية التي تمثّلت في عروض المخرجين العالمين، وحمل علم الأيقونولوجيا أبعاداً بنائية وتأسيسية أدّت إلى تكوين المشهد الصوري المسرحي ذو التأويل، وذو المضامين المتعددة، ومن اولئك المخرجين، ونذكر منهم فيما يأتي:

(أدولف أبيا، ١٨٦٢م- ١٩٨٢م):[*5]

---

5 [*]أدولف أبيا (١٨٦٢- ١٩٢٨):مصمم ومزخرف ومخرج مسرحي وباحث سويسري، اهتم مجال إضاءة المسرح الحديث والمناظر، يبحث في مجالات مختلفة كانت تهتم في المناظر المسرحية والإضاءة والألوان والعد الثالث،

كان (أبيا) من المخرجين المهمين في المسرح العالمي، كان يهتم بمجال التصميم المسرحي "إذ كان مصمّماً ومسرحيّاً أكثر من كونه مخرِجاً من خلال تنظيراته للمسرح وتصميماته التي أثّرت في أساليب إخراج العديد من المخرجين في أوربا " (سامي عبد الحميد، د.ت, ص٥٠) الذي كان لهم اثر في المسرح العالمي.

أخذً أبيا دوراً مهمّاً في تصميم المناظر المسرحية وعمل في مجال سينوغرافيا العرض المسرحي، فكان أول من صمم المنظر المسرحي، اهتماماً كبيراً، فكان المنظر المسرحي لديه ينبع من خلال عنصرين مهمّين وهما (النور والظل)، والكتلة التكعيبية، إذ قام (أبيا) في تحليل المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والأرضية الأفقية والممثّل المتحرّك على خشبة المسرح والفضاء المضاء فهناك علاقة نسبية بين الأشكال في الفضاء، تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة، ومن خلال الديكور الموجود عمِلَ (أبيا)على خلق تناسق كبير بين عناصر وتقنيّات العرض المسرحي في رسم المناظر الموجودة، وخلق فيها البعد الثالث في الأيقونولوجيا .(حسين التكمة جي،٢٠١١,ص٤٠)

استطاع مسرح (أبيا) أن يجمع بين عناصر التقنيات المسرحية، ليكوّن مشهدا متكاملاً من خلال الإضاءة المرسومة من خلال رسم مناظر مسرحية تتضمّن أبعاداً رمزية وتعبيرية كانت تغني خشبة المسرح عن استخدام الديكورات الحقيقية " فقد استطاع أبيا من خلال الديكور الضوئي أن يخلق على المسرح أشكالاً زخرفية ومناظر مسرحية ذات أبعاد رمزية" (أحمد سلمان عطية، ١٩٩٦, ص٢٨) .كانت هذه الأبعاد تتجسّد فيها عدة صور فيها دلالات رمزية تلائم المسرحية.

تمكّن (أبيا) من معالجة " تصاميم المناظر باللونين الأسود والأبيض ليتماشى مع مبدأ الضوء والظلام أو الضوء والظل، وقد أدرك أنّ العناصر ذات الأبعاد الثلاثة تبدو للناظر مسطّحة من زوايا متعددة مع تحقيق التضادّ الواضح بين الضوء والظل، وبذلك يؤكّد على عناصر الكتلة والثقل والبلاستيكية " (سامي عبد الحميد،مصدر سابق، ص٥١.) .واستطاع"أبيا"أن يكون من خلال الضوء دلالة تكون فيها عدة مستويات ودلالات، تتماشى مع العرض المسرحي، وكان الغرض من استخدامات للتقنيات في المسرح بعدة رموز وخفايا من اجل تكوين صورة فيها المستوى الثالث للمعنى ثم تأويل مضمونها ايقونولوجياً، إن التفاعل العام بين الممثل كعنصر متفرد في حيويته الحركية على الارضية الافقية والحركة العلاماتيه الواضحة للمنظر العامودي

ويشعر أنّ الظلّ لا يقل أهمية عن الإضاءة في ربط الممثّل في المسرح، كان يستخدم الإضاءة، الشدة اللونية، والحركة، من أجل خلق الجو العام والجو النفسي للمسرحية، خالقاً مفهوما جديداً في رسم الصورة على خشبة المسرح.

والتصاميم قد توحد العناصر الثلاثة، الممثل، أرضية الخشبة، المنظر من خلال الطابع الحسي للضوء الانفعالي له والطابع الحسي السمعي للموسيقي، وان تكوين المنصات والمدرجات والمنحدرات والظلال في ما نخلق وحدة زمكانية وايجاد العلاقات الإيهامية السحرية والحسية المطلقة من خلال ايجاد منظومة شاعرية عامة من الضوء واللون وإيجاد العلاقة المناسبة لها مع الايقاع التكويني المتقن بين حركة الممثل وايقاعة .(حازم عبد المجيد، د.ت, ١١٠)

وفي مسرح الفرنسي (أنتونين أرتو١٨٩٦م-١٩٤٨م):

كان المخرج"أرتو"يخلق لغة خاصة في المسرحية من خلال استخدامه التقنيات الجمالية التي يوظّفها في المسرح عن طريق "حركة الجسد الإنساني وعلاقته بالفضاء المسرحي، (الضوء والموسيقى والغناء)، ومن خلال امتزاج هذه العناصر يمكن انتاج دلالة جديدة لا تتوسّل بالكلمة المنطوقة، ولكنّها تقدّم المعنى الكامن من وراء اللغة" (محمود أبو دومة، مصدر سابق، ص٥٣.)

وتمكّن (أرتو) من تحقيق الوظيفة الجمالية لخلق صورة بصرية من خلال " التنوّع والوحدة والتوازن عبر ألوانها وخطوطها وملمسها التي تساهم في خلق صورة ذات قيمة جمالية وعاطفية" (أمير عبد الرحيم العميدي، مصدر سابق، ص١٢٩.) لدى المتلقي في العرض.

وجاءت عروض (أرتو) في مسرحه من خلال طريقة العرض وأسلوب الأداء وإثارة شعور المتفرّجين من خلال تأثيرات الإضاءة البصرية لتكوين تقنية الضوء (الأشعة فوق البنفسجية) بشكل يجعل المؤدين يدورون ويتحرّكون تحديّاً لقواعد الجاذبية(سمير سرحان، ب.ت, ١٠١) ، ليكوّنوا بذلك مستوئ من مستويات الايقونولوجيا اي إعطاء معنئ اخر غير المعنئ الظاهر أو الغريب.

وتمثّلت الأيقونولوجيا في مسرح أرتو من خلال وجود "الأشياء المادية على خشبة المسرح باعتبار أنّ فنّ المسرح هو فنّ منظور وأنّ الأشياء أو الماديّات أو الجمادات تلعب دوراً أساسياً في هذا المجال" (عباس عبد الغني، مصدر سابق، ص ١٥٨.) ، فلهذه العناصر القدرة على التأثير في القرّاء في الماضي ومن خلال المنهج الأيقونولوجي نستطيع فهم العمل الفنّي وعلاقته بالكشف عن "صورة الطاقة الكامنة التي يتم تقديمها فوق الخشبة التي تستثير ذهن المتلقّي عبر المزج بين المشابهة المجازية للجسد والروح، فالميتافيزيقيا تجد طريقها إلى الذهن عبر الجسد"(عباس عبد الغني، المصدر سابق نفسه، ص ١٥٩.) ، فكان الجسد في مسرح (أرتو) يحمل عدّة دلالات من خلال تكوين صورة في الحركة.

وفي مجال استخدام (أرتو) للتقنيات المسرحية عمل على "الغاء خشبة المسرح واستبدالها بمكان متسع بسحابة حواجز تفصل بين المتفرّج والممثّل، وإضافة إلى جدران خالية من الزخارف أو أي رسوم ايحائية، بالإضافة إلى مقاعد خير مثبّتة تتحرّك في كل الاتجاهات"،(محمود أبو دمة، مصدر سابق، ص٥٣.) لأجل ان تتكوّن عدة مستويات مختلفة من الصورة لها تأثير وبُعد فكري في المسرح وعلى خيال المتلقّي.

ويُعَد (أرتو) من المهتمين في مجال الجماليات حيث عبّر عن "امتزاج العناصر بإمكانية انتاج دلالة جديدة لا تنتمي للكلمة المنطوقة، ولكنّها تقدّم المعنى الكامن وراء اللغة اعتماداً على المعنى الحركي للجسد وهذه العناصر المرئية"،(عباس عبد الغني،٢٠١٥, ص١٥٨) لها بعد أيقونولوجي في مسرحأرتوإذ كانت الأيقونولوجيا في مسرحه عبارة عن رسم صورة عناصر سينوغرافيا المسرح ليشكّل صورة خيالية فيها تأثير على المتلقّي من خلال ما تحمله من معاني ورموز.

· واما (تادووتش كانتور ١٩١٥م-١٩٩٥م)**:** (*)

ينطلق من خلال رصده المعرفي والعلمي، فكان مصوّراً طليعيّاً، وفيما بعد تحوّل إلى عمل السينوغراف، وهو من المخرجين البولنديين الذين اهتموا بالواقعية التي تنتقل في عمله الفني من أسلوب إلى آخر، فقد بدأ في العمل بالتجريد الهندسي، وصل إلى (يوبآرت)، وفي عام ١٩٩٥ شكّل فرقة مسرحية خاصة به أسماها (كريجوت ٢) وكان ممثلوا هذه الفرقة من الهواة البسيطين وكانوا يعملون بالواقعية فيها.

عمل (كانتور) في مسرحه بتكوين عدة متكاملة أشبه بلوحة تشكيلية يقوم برسمها بتحقيق انسجام بين الشكل والفضاء المسرحي، حيث وظّف في مسرحه أشكالاً متنوعة من المناظر، إذ كوّن فيها صوراً وأبعاداً دلالية ورمزية وأشياء خيالية، وكانت هذه الأشياء لا تنتمي إلى الحياة بل كان فيها بعد الأيقونولوجيا بمعنى انها تحمل معاني ومضامين قابلة للتأويل على وفق ثقافة المتلقي(سامي عبد الحميد، مصدر سابق، ص٣٢١.)

ومن أهم عروض (كانتور) عرض (السيد كورني) وعروض اتوركيه، وكانت هذه المسرحية من تأليف (لسنج)، وكان "كانتور"يعتمد على خلق الطقوس المسرحية من خلال الرموز والشفرات الصورية في عروضه، وينقل العرض في عدة أماكن متنقلة، إذ كان يعمل حسب أحداث المسرحية (هناء عبد الفتاح)

ونجد أنّ المخرج تاديوش كانتور في مسرحية (الطبقة الميتة) ساهم في خلق جو المسرحية باستخدامه إيهام الصورة في العرض المسرحي، واختلاف الرؤية

الصورية إلى أشياء وأحداث تختلف باختلاف الناظرين إليها، إذ وظّف في العمل المسرحي عدة صور كانت تحمل عدة دلائل ورموز من خلال استخدام أقنعة على الممثلين، واستخدامه عدة دمى التي وظفها على خشبة المسرح.

وفي مشهد آخر من عمل مسرحيّ استخدم المخرج فتاة تحمل نوعاً من سلاحٍ كان يرمز فيه تأويل إلى قتل الجميع، وقد استخدم اللون الأبيض على وجه الممثّلين للتعبير عن هذا العمل المسرحي فيدلّ على تجربة واحداث داخل قاعة مظلمة وكأنّهم أموات، إذ وظّف"كانتور"منهج الأيوقونولوجيا من خلال ما يتناوله علم الأيقونولوجيا لتفسير محتويات الصورة التي كان لها تأثيرها في الماضي ويمكن قراءتها في الحاضر. (مصطفى برهان, ب ت) .

وكان العرض المسرحي عند (كانتور) مقاربة ذاتية للأحداث من خلال تحوّلٍ في الأداء، فيكون العرض المسرحي هو مرحلة تدمير تقليدية الممثّل من خلال جعل الممثّل أشبه بدمية المارميونين، حيث يحوّل الممثّل إلى (مانيكان)، (فكانتور) هو الذي يعلّم الممثّلين ويشكّلهم على وفق ما يرى، ويريد الحركة التي يكون فيها عدة دلالات فكريّة وجمالية، ففي مسرحية (الطبقة الميتة) قد وظّف (كانتور) الممثّل في شكل دمية توظيفاً له دلالة تخدم المعنى، وكانت هذه المسرحية تمثّل تواصل في عالم الموت من خلال الرموز والإشارات.(يزن البدر،٢٠١٩)

كان كانتور يساهم في كسر الايهام مع الممثل على خشبة المسرح، اذ يتواجد في كل عرض مسرحي فوق خشبة المسرح رابطاً دور المخرج بدور المشرف على طقس احتفالي، وان حضوره الفعلي في عروضه المسرحية انما يخدم التخلص من الايهام الذي يحدث عند المتفرج وفي ذات الوقت يقوم بتذكيره بالواقع .(زيجمونت هنبر،١٨٩٣,١٢٦)

· (جوزيف شاينا (١٩١٥م-١٩٩٥م) :

من المخرجين المعاصرين ومن المبتكرين المصمّمين في أعمال التصميم المسرحي حيث صمّم المناظر (في مسرحية (لودوفي) في مدينة (نيوفاهوتا)، إذ كان جوزيف في تصميم المسرحية يرسم الفضاء المسرحي، فهو ليس أكثر من نقطة متحرّكة داخل ذلك الفضاء ليكوّنَ " (شاينا) أنواع الصور ذات المعاني والدلالات في عروضه"(سامي عبد الحميد، مصدر سابق، ص٣٢٢.) ، إذ كان (شاينا) في مسرحية كروبوليس يرسم صور الفراشة عى جسد الممثّل ليكوّن فيها رسم صورة الأيقونولوجيا وكانت هذه الصور معبّرةً عن طروحاته الفكرية والفلسفية في العرض المسرحي، إذ تتكوّن الرسوم في مسرح"شاينا"من خلال خطوطها ودرجاتها اللونية، حيث حملت عروضه (زخمة كبيرة من الدلالات البصرية) في المسرحه تتقاطع فيه

الرموز والمعاني بشكل يشبه الكولاج، فكانت عروضه عبارة عن لوحة تشكيلية حيّة متحرّكة تكون فيها الصورة محتويةً على مجموعة من التعابير المرتبطة، ومجموعة من الإشارات الفكرية والجمالية في العرض المسرحي .(محمود أبو دمية،٢٠٠٩,ص١٠٦)

يعَد (شاينا) أحد روّاد المسرح التجريبي البولندي "من خلال تعامله مع السينوغرافيا وقام بإنشائه (مسرح استوديو)، ومن خلال عروضه اتي قدّمها، وكان يتعامل مع العرض المسرحي بوصفه "رؤية بلاستيكية ـــ تشكيلية" (فاضل خليل، ٢٠١٣) ، شكّلت السينوغرافيا فيها سمة غالبة في أعماله التي كانت تبرز فيها تكوينات الأفق بعناصر مختلفة من المعلقات ومن المتدليّات والخلفية المجسّمة وأن الأقمشة والتكوينات المساحية التي تكون فيها صورة الأيقونولوجيا.

· جوزيف زفوبود (١٩٢٠م-٢٠٠٢م):

يعد البروفسور"زفوبودا"مخرجاً درس فنّ العمارة ودرّسها فيما بعد لأكثر من عشرين سنة، عملَ فنّاناً بارزاً ومديراً لعمل لمسرح الوطني في براغ، فهو من المصمّمين لأكثر من (٧٠٠) سينوغرافيا في مسارح متعددة في أنحاء العالم، إذ أصبحت السينوغرافيا جزءاً ملازماً للفعل الدرامي(Proof. Josef Srobd)

ويُعَدّ (زفوبود) اصورياً من الفنانين الذين أولوا رسم الصورة اهتماماً واضحاً، وكان مبدعاً في الضوء والظلّ والعرض، وهو أحد أكثر مصمّمي خشبة المسرح البارزين في القرن العشرين، وبالرغم من أنه تسمّى باسم (الفنّان الصوري) كان مبدعاً في عملية المساحة والضوء إذ أعاد اختلاق المسرح الخالي عبر الانعكاسات والتحوّل السريع للسياكوراما، حيث وظّف في مسرحه القم والصورة المتحرّكة في مشاهدٍ كانت مذهلة.(,2022 Jays, David)

وكان زفوبودا من المهتمين في توظيف الشاشات المتعددة والتي من خلالها رسم صورة أخذت تسيطر على العروض السينمائية على خشبة المسرح إلى درجة أنّ مصمم المناظر لم يعد يرضيه أن يكون مشتركاً في خلق جوّ، بل بدأ يحلل العمل الدرامي برمّته ويعلّق فيه على تفاصيله التي تحمل عدة دلالات، منها فرعية كان محتواها الفكر السياسي، ومنها ما يخلق أجواءً نقيّة على خشبة المسرح. (حول تصميم المشاهد في المسرح التشيكوسلوفاكي,١٩٧٧)

ونجده في عرض (بوليكران) التي قام فيها في عرض ثمانية شاشات من مختلف الأحجام على خشبة المسرح، ونصبها في زوايا مختلفة من المسرح، ووضع خلف المسرح قماشاً أسود يرغب في جعله ما يسمى فن التلطيف البصري الذي كان متأثراً بالواقع السريالي، ومع التركيب المتباين من العناصر الواقعية ومن خلال تقنية

الشاشات وظّف عروض أفلام كان فيها تفاعل مستمر بحيث تربط لكل بيئة يحرّك معها الممثّل، والهدف من ذلك أن يحقق رسم صورة فيها عدة دلائل لشيء متعدد الدلالة في المسرح.(عماد الجانبي, ٢٠١٥)

وكما استخدم (زفوبود) عدداً من شاشات العرض والنظام المركّب للعروض المسرحية كما تناول تصميم المشهد المسرحي من جميع جوانبه من خلال توظيفه مساحة وتضييقها كفنٍّ ذي أبعادٍ ثلاثية في استخدامات ميّزته في المسرح التشكيلي إذ " تميّزت ثروته في التقنية في الإضاءة التي استخدمت مزيجاً من عارض السلايدات والعارضات السينمائية، والإضاءة الليزرية" (Folbes, Elizabeth, Josef Svobda ,2022) ، فكانت هذه التقنية لها قيمة في خلق صورة المسرح.

إنّ هدف المخرج (زفوبودا) في المسرح كان هدفاً جماليّاً عبر الحركة وتأثيرها بالصورة إذ قال: أنا لا أريد صورةً مشفّرةً، ولكن أريد شيئاً ما ينبسط، الذي له حركة، ليس بالضرورة حركة فيزيائية بالطبع، ولكنّ توزيع الديكور المتميّز بفعالية مستمرّة أو تغيير مستمر قادرٌ على تغيير الانطباع في العلاقات والمشاعر من خلال الإضاءة، فكان من خلال هذه الإضاءة يخلق منهج الأيقونولوجيا التي تحتوي على أشكال بمختلف المستويات، اي كانت عروضه تحمل كولاج حيالي فانتازي تتعدد فيه الألوان والأشكال. (عمار الجنابي, ٢٠١٥)

وفي مسرح الرؤى (روبرت ويلسون عام ١٩٤١م -): يمكن القول إنّ مسرحه كان من المسارح المهمّة التي تناولت علم الأيقونولوجيا من خلال أعماله، ويُعدّ"ويلسون"من مخرجين مسرح الصورة إذ تخلّى عن النص وركّز على الأجساد والعلامات والديكورات والفضاء بديلاً للحوار النصّي أو الأدبي فكانت الأشكال والكتل هي ما يشغل الفضاء المسرحي، ولأنّ المخرج (ويلسون) يعتمد على عناصر الصورة الرئيسية" (زينة كفاح علي محمد الشبيبي،٢٠١٣,ص٥٦) . ويشار إلى أنّ مسرح"ويلسون"من المسارح الأولى التي تناولت تكنولوجيا رائدة ومؤثرات مسرحية توهم بأماكن خرافية في رسم الصورة.

وقد قام " ويلسونفي تحرير المسرح من قبضة الخطابات السياسية والاجتماعية، وتحررت الصورة من أطار فنان المعرض التشكيلي إلى تكوين الخيال، ومن تغطيتها إلى فضاء من الإشارات المسرحة المهمّة، إلى فضاء من اندماج الوسائط فائقة التأثير على المتلقّي" (ضياء يوسف، ب.ت) ، إذ تحتوي على عدة دلائل وإشارات ورموز لها قيمة في رسم الصورة التي تحتوي أبعاد ألجذب الإحساس من خلال العين إلى المتلقّي.

وفي ضوء ذلك نجد في مسرحية"ويلسون (آلام آدم) انه كان يعبر عنها عالَماً روحياً مرمّزاً بالكامل من دون حاجة للإشارة إلى الواقع بأي شكل، حيث عبّر"ويلسون"في هذا العمل المسرحي عن الآلام الداخلية التي تزامنت مع وجود الإنسان في الحياة من خلال مشهديته وبالصورة الرمزية التي يمثّل من خلالها الشاعرية الداخلية للإنسان بحركتها وأبعادها المذهلة، ويُعد علم الأيقونولوجيا أحد مقومات العرض المسرحي القائم على تصوير صورة تحتوي على عدة رموز ودلائل فيها(ينظر: ضياء يوسف، مصدر سابق،.)

والمسرح شكل من أشكال الإيهام من خلال توظيف عناصر التقنية التي كان يستخدمها (روبرت ويلسون)، فنجده في مسرحية (اجنحة أساطير) التي استمر في عرضها من(٧ إلى ٨) ساعات، وكان والاختزال في عروضه اثر فعال، والمنظومة تحتوي على الرموز) (يونس ماريتكا، ١٩٩٤, ص٩٢) ، فكانت هذه الرموز لها قيم ودلائل مهمّة. ويُعد عرض (آلام آدم ٢٠١٥ م) (لروبرت ويلسون) صورة متتابعة للإنسان من وجوده في الجنّة ثمّ نزوله إلى الأرض، وتعد السينوغرافيا من أبرز عناصر العرض، حيث جسّدت صوراً متميزة لعالم (آدم) قبل نزوله على الأرض باعتمادها على الألوان الرمادية والزرقاء بشكل عام سواء في الألوان الخلفية أو أجسام الممثّلين، مع الوجود المستمر للسحاب الأبيض محيطاً بأرجل الممثّلين من خلال علامات تمحورت من خلال الرؤية الإخراجية(عرض ـــ آلام آدم جزء ثنائية روبرت ويلسون) .

وفي مشهد آخر من العرض المسرحي نجده قد احتوى على المشاهدة، البصرية (العرض للهذيان الجسدي والروحي بين آدم وحوّاء، فنراهما عازمين على ممارسة الخطيئة بكل وعي وإصرار لأنّ هذا سيمنحهما سرّ الوعي الجديد، وفي هذا المشهد خلقَ تأويلاً بصريّاً ورمزياً وسيسيولوجياً للتأكيد على رغبة آدم). (فاضل السوداني،٢٠١٢,ص٢٠)

المحور الثاني:الأيقونولوجيا(علم الصورة) في العرض المسرح العربي

يعد المسرح عنصراً مهماً في حياة المجتمع العربي بعد دخوله على يد مارون النقاش، ومن خلال تغيير وظيفة المسرح، فتحوّل من طاقة تنويرية تمدّ المتفرّج بالمعارف والثقافة إلى أداة للترفيه والتسلية خاصّة لها قيمم مختلفة، إذ كان المسرح العربي يقدّم صوراً تميّزت بملمس مختلف ومرتبط بخصائص مختلفة في عدة ظواهر، وقد برز في المسرح العربي عدد من المخرجين لهم تجارب مهمّة كان لها أثر كبير في المسرح العربي ومن هؤلاء المخرجين.

(مجد القصص ١٩٥٧م -)[6](*):

وظّفت التقنيات الحديثة في العرض المسرحي، ثم اشتغلت في المسرح بعروض مميزة بقيت في ذهن المتلقي فقامت بتوظيف كل الوسائل الممكنة بالاعتماد على خلق صورة فيزياء الجسد، وقد عرف في عروض المخرجة مجد القصص أنها تحمل منهجاً ايقونولوجياً فيه اكثير من الدلالات والرموز والمعاني التي وظّفتها في مسرحها الحديث، فنجدها في مسرحية (إلا أنت - القدس) التي أخرجتها عام (٢٠٢٠)، إذ أن هذا العرض المسرحي(مسرحية إلا أنت – القدس، إخراج د. مجد القصص) ، يقوم على تأويل مضمون التقنيات من خلال سينوغرافيا والداتا شو وحركة الممثّلين فيها، إذ يظهر في المشهد الأول عدة صور، ولكلّ صورة عدة معاني ودلالات مختلفة وذلك من خلال حركة الممثّل على خشبة المسرح. ونجد في مشهد آخر من المسرحية تحقيق العمق في المسرح بظهور صورة الممثّل داخل الإطار، فكانت تعطي لنا الصورة الأيقونولوجية فيها دلالة على أنّ الإنسان يكون مسلوب الحرية، فضلاً على معاني اخرى حسب ثقافة المتلقي وسعة افقه.

وفي هذا المشهد نلاحظ صورة " ليست وضعية وإنّنا وسيلة إدراكية تفترضُ إطاراً مشتركاً مع المتلقّي، (فلكي يوجد لها قارئ ينبغي أن له العالم") (جلال جميل محمد، ٢٠٠٧,٣٥-٣٦)، إذ نجد أنّ الصورة في المسرحية لها عدة معاني ودلالات لما تحمله من أبعاد ثقافية مختلفة لما تنقله عن أوضاع القدس وكيف تكرّس فيها الظلم.

وفي مشهد آخر من هذا العمل المسرحي وظّفت المخرجة التقنيات من خلال وضع الممثّلين في صورة متكاتفة أرادت من رسمها أن يتحّد الوطن العربي بالكامل فيها فاعلية الصورة الفنية على مدى " تشكّلها وتعطيها هيبة داخل السياق العام "(سلام حميد الحلّيّ، ٢٠١٧,ص١٨٣) ، فأصبحت هذه الصورة مهمّة لدى المتلقّي بما تحمله من المعاني والرموز، فتتحول الصورة من شيء إلى علامة تحملُ معنىً مختلفاً لدى كل مستقبِلٍ أو متلقٍ.

واما (المسرح العراقي): فلم يختلف عن المسرح العربي اذ وظف المسرح في العراق على وفق المصلحة العامة والاهداف القومية والعلمية، ومن المخرجين العراقيين الذين وظفوا التقنيات في العروض المسرحية بما يخالف ظاهرها، أي تحميلها مستويات متعددة من المعاني، بحيث تكون قابلة للتأويل الايقونولوجيي، هو

6(*)مجد القصص: ممثلة ومخرجة أردنية من أصل فلسطيني، ولدت في نابلس عام ١٩٥٧م، نالت البكالوريوس في العلم السياسية من الجامعة الأردنية عام ١٩٧٩م، وبكالوريوس إخراج وتمثيل من جامعة اليرموك عام ٢٠٠٣م، وهي عضو في رابطة نقابة الفنانين، وعضو هيئة تحرير مجلّة فنون، وعضو هيئة إدارية في العربية للمسرح. للمزيد: الموقع الالكتروني https://elcinema.com تم زيارة الموقع: الساعة التاسعة مساءً ٢٠٢٣/٥/٢١.

المخرج (فاضل خليل)، فقد كان ذو ثقافة فريدة من نوعها ورؤية حديثة في كيفية تعامله مع النص والفكرة والحركة والصورة، وفق رؤية ذات مستويات متعددة في المعنى والمضمون.

ففي مسرحية (خيط البرسيم) التي عرضت في مسرح بغداد عام (١٩٨٦م) تقوم فكرتها على وجود صراع طبقي يعيشه المجتمع العراقي من خلال توظيفه لبيتين هما بيت الحائك وبيت لصديق العائلة، ومن خلال تعاونه مع المصمم (نجم حيدر) تمكن من تقديم عمقا إيهاميا، اذ جعل من البيوت الثلاثة ذات شكل مثلث ووضع بيت العم في العمق، ومن خلال وضعه للبيوت بشكل "طابقين نجح بتحقيقي جانبا تأويليا مهما " وما يهمنا هنا هو تمظهر الايقونولوجيا في تأويل المعنى البصري من خلال تقنية الايهام البصري "بين جدران البيوت والمحددات العمودية وأدوات وأثاث وإكسسوارات "، فتقنية (خيط الحياكة) اكسبها معان تأويلية متعددة غير ما يتبادر الى الذهن منها ابتداءً، فجعل من ذلك الخيط اداة للتعبير عن المناظر وتجسيدا لكل العناصر سواء كانت أدوات أم أثاث أملابس...وبجملة واحدة استطاع من خلال توظيفه للخيط تحقيق التأويل والكشف عن المعنى الخفي، مما يثير انفعالا ورياضة فكرية لدى المتلقي وصولا للمضمون المقصود الكائن وراء ظاهر الخيط.وأما كيف نجح بتحقيق تلك الابعاد والمستويات من المعاني والدلالات المنبثقة من تقنية خيط بسيط، فمن خلال توظيفه لتقنية الاضاءة، اذ اسقط الضوء على تلك الخيوط، ليحقق التداخل البصري في النتيجة تأويل مضمونها او قل المعنى الايقونولوجيا، فاستطاع تحقيق حركة الخيوط من خلال اطفاء الاضاءة من الخارج وفتح الاضاءة على الداخل، ليتمكن المتلقي مشاهدة حركة الممثل. (محمد عبد الرحمن الجبوري،٢٠١٤) .

ويرى الباحثان أن الايقونولوجيا (تأويل المضمون) تمثلت في عرض حائك بأبهى صورها، اذ جعلت من العرض ايقونة محملة بمجموعة من الدلالات ومرجعيات مجتمعية وفكرية ذات بعد اجتماعي طبقي، تجعل المتلقي يسرح في عالم المعنى بغية الوصول الى تأويل قد يتطابق مع مراد المخرج، وقد يختلف، وعلى كلا الفرضين تحقق مصداق الايقونولوجيا من ناحية تأويل المضمون وتحليله، فالايقونولوجيا هنا طنت طبقية او اجتماعية

واما في مسرحية (مكاشفات) لقاسم محمد التي عرضت على قاعة المسرح الوطني في بغداد عام (٢٠١٧م) وكذلك في مهرجان الكويت للمخرج (غانم حميد) والتي تدور احداثها بين عائشة بنت طلحة والحجاج بن يوسف الثقفي، اذ استطاع المخرج تقديمها على وفق رؤية حدثية محاولا بذلك الجمع والربط بين الماضي والحاضر عن طريق توظيفه لمجموعة من التقنيات للتعبير والإشارة لأكثر من معنى

ودلالة مخالفه لظاهرها، أي لظاهر التقنية، كما في استخدامه (للمنبر) من خلال تغطيته بوشاح ابيض، ليكشف عن عدة معان منها، ان مقتضى القاعدة ان يكون المنبر طاهراً ناطقاً عن السماء، ومنها ان يكون رمزا لرأس السلطة بصفته عادلاً ناصراً للمظلومين، أي ان الحاكم ينبغي ان يكون ملبياً لمتطلبات الشعب، فنلاحظ ان المنبر هنا قد حُمّل بعدة مستويات من الدلالة وتأويل لمضمونها، وهو مصداق للتحليل الايقونولوجي القائم على تأويل المضمون.

وكذلك توظيفه لتقنية القطن المفروش على خشبة المسرح، فقد استطاع ان يجعل ذهن المتلقي يحلق في عالم الخيال ليجد تأويلا مناسبا لهذه التقنية او الدلالة الرمزية، اذ اوحى بأن الاحداث تجري بالقرب من السماء او الفضاء او فوق الغيوم..او ان هذه الاحداث هي من عالم الاحلام..وكل هذا يدخل ضمن المعنى التأويلي للايقونولوجيا التي تحاول إيجاد تأويلا لمضمون الرمز او التقنية او الايقونة، فهذه الصورة الكلية (الايقونة) نجحت في الكشف عما تخفيه من معاني اراد المخرج ايصالها الى المتلقي.

وكذلك في توظيفه الألوان اذ يكشف عن مدلولات باطنية تُأول حسب المرجعيات الثقافية للمتلقي وللمخرج، فقد وظف اللون الاحمر للدلالة على دموية النظام الحاكم، كما انه باستخدامه للون الأبيض من خلال وضع المقتول عليه، ليكشف عن براءة المقتول ومظلوميته أي مظلومية الشعب وهو يُقتل على يد الظالم، لينتقل بنا من خلال تسليطه للون الاحمر على (المنبر) ليكشف وفق التحليل الايقونولوجي من أن ذلك المنبر قد تغيرت وظيفته من الدعوة للإصلاح إلى أداة للقتل، أي ان السلطة اصبحت اداة لظلم الشعب وقتلهم بدلاً من خدمتهم وتحقيق العدالة، فتغيرت دلالته وهدفه .[7]

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

١- الايقونولوجيا(علم الصورة) هي علم يقوم على اساس التأويل.

٢- الايقونولوجبا(علم الصورة) هي التحرر من الترميز الذاتي والداخلي والانطلاق نحو الترميز الموضوعي.

٣- الايقونولوجيا منهج تأويلي يسعى الى الكشف عن مستويات متعددة المعاني.

٤- الرموز التشكيلية واللونية هي احدى مقومات الايقونولوجيا امثال (الكتلة، الخطوط، الاشكال، ضلال، الاحمر، الازرق) ذات معنى رمزية.

---

[7] عرض مسرحية مكاشفات، الفرقة الوطنية للتمثيل من العراق ، https://youtu.be/UkNSZt72knM?si=Q7AsiP37tRgOxveG.

٥- تعد الصور رمزية بطبيعتها وذلك لسعة دلالتها، وان فهمها يتوقف على ثقافة عامة بالتاريخ واحاطة بالظروف الاجتماعية وغيرها.
٦- ليس كل صورة (ايقونة) داخلة تحت منهج الايقونولوجيا، بل لا بد ان تكون ممكنة القراءة، ولها تأثير في الماضي.
٧- الايقونولوجيا(علم الصورة) لها قواعد واسس لفهم باطن العمل الفني والكشف عن ما يتضمنة من أيحاءات تكون معقدة
٨- الجشتالت الانتقال من الكل الى الجزء وان المحرك هو العقل بعكس نظريات علم النفس.
٩- ان الكلمة والصورة يتقومان كلاهما بالمدة الزمنية، الا ان الكلمة تقذف بنا الى المستقبل بينما الصور الى الماضي او الوراء.
١٠- التقنيات الايقونية تحمل دلالات ظاهرية وباطنية كونها عنصراً مركزياً يستخدم الاشارة الى شي غير ظاهر.
١١- علاقة المخرج بالنص علاقة تهشيم وتحطيم وأعادة بناء لما هو مكتوب لخلق الدلالات ومستويات الايقونولوجية.
١٢- العلامة الايقونولوجية تلعب تلعب دور مهم على خشبة المسرح لما تحملة من دلالات مهمة ومتنوعة.
١٣- العرض المسرحي هو منظومة مترابطة من العلامات تؤدي الى عدة معاني في التقنيات ودور مهم في تفعيلها.
١٤- الايقونولوجيا(علم الصورة) هي رمز وتجسيد لفكر او الثقافة.
١٥- تهتم الايقونولوجيا(علم الصورة) بدراسة أنظمة الأشكال الفكرية والمشكلة تعبيرياً وواقعياً وتجريبياً من خلال علاقتها مع التقنيات مثل الملمس واللون والخطوط في مختلف الاشكال

الفصل الثالث:

عينة البحث :

اختار الباحثان عينة البحث بالطريقة القصدية وهي (يازارع البزرنكوش) اخراج علي الشيباني...

وللمسوغات الاتية..

١_ملائمتها اكثر من غيرها لهدف البحث.

٢_تنوع موضوعاتها وطروحاتها.....

..

اداة البحث /

اعتمد الباحثان على ماتمت الاشارة اليه في الاطار النظري من مؤشرات فظلا عن المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحثان...

منهج البحث /

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي...

تحليل العينة.....

يا زارع البزر نكوش من هؤلاء.

تأليف : شاكر عبد العظيم .

إخراج : علي الشيباني.

مكان العرض : البيت الثقافي في كربلاء.

سنة العرض ٢٠٢٣ م.

فكرة العرض :

إن المدونة العنوا نية المستهلة لاستفزاز عقل القارئ - المتلقي ترسم دلالة استفهامية في معرفة بواطن العنوان الذي يسعى المتلقي لاستكماله في صالة العرض، إذ تبدأ الايقونولوجيا (علم الصورة) هنا منذ المستهلة الأولى عبر ما يخبئه هذا العنوان من إشارات تحتمل تعدد القراءة في معرفة التفاصيل المطمورة العرض وضخ إيقونات رمزية ذات دلالات خافية في البواطن، يسعى المخرج هنا في (يا زارع البزر نكوش من هؤلاء) إلى استنطاق أجساد معتمة وهذه العتمة في أصل تكوين بنية الشخص إذ عبر عن الممثلين المكفوفين والصعوبة التي يواجهها المخرج في تحريك تلك الأجساد ليبث مادته المسرحية وخطابه المراد تبيانه هنا, إن الجزئية المهمة هنا هي تشكيل علامات وإشارات ومدلولات ايقونولوجية ذات اثر مراتب في عقل المتلقي وعبر تحفيزات واقعية مسرحة يبرز الممثلين هنا طاقة تمثيلية تنحت في الصخر عبر متواليات الحقب التي شكل على أساسها المخرج خطابه المسرحي.

وقد سعى المخرج ليقدم لنا صورة أغنى وأشد كثافة من خلال الرؤية إلى الواقع إذ كانت هذه المسرحية تعالج صورة دلالية بشخصية الأب والأم وكأنهما حضارة العراق الممتدة في عمق التاريخ والمعرفة إذ كان دور الأب هو الامتداد التاريخي والطبيعي لتلك الأجيال المتلاحقة والمستمرة في توليدها، إذا كان يرمز المخرج من خلال التكاثر إلى الابوه والرعاية والاسم الشرعي لكل ذلك الانتماء والقيم والرجولة بوصفها رمزاً للقوة والحماية إلى الأبناء، أما تواجد إلام فتعد الأرض التي أنبتت تلك الحضارة وأنجبت تلك الأجيال التي تلاحق في بنائها، ومن الأمور الطبيعية جداً أن تمر تلك الحضارة في أي شيء من الانحدار والخمول التي يصيبها ومن ثم السقوط بفعل

العوامل الخارجية والداخلية، إذ نجد دور الأب قد يصاب بالوهن والمرض والشيخوخة عند تقدمه في العمر، وتدهور تلك الحضارة وتشيخ وتعجز عن التربية أجيالها وتنحدر الفلسفة في تربيتها فينكر الأب أطفاله وتلفظ الأم أبنائها إذ عمل المخرج في هذا العرض على نوع من توظيف الفلسفة الجمالية في الفكرة المسرحية من خلال حركتها وتشعبها المرتبط في وعي المخرج و بتقنية أدائية عالية من الإخراج الذي أختصره المخرج في هذه التاريخ الوطني العظيم ومع ما يمر به من الصراع والتناقض والويلات والدمار الذي يضرب المنظومة الوجدانية والأخلاقية والقيم التي أثرت على مجتمع الحياة بكم هائل من العوز والحرمان والاقتراب وعدم تحقيق ابسط الأشياء للعيش، ومن أمور الحياة التي يريدها الفرد لكي يعيش في حياة كريمة في ظل أزمات الحروب التي تصيبه، والهدف والميول وتنشط فيها نوع من الربح في التجارة على حساب كرامة الإنسان، فمن خلال هرمية الرجل استطاع الإشارة إلى مستوى دلالي خفي متوقف على أفق المتلقي لتأويل شيخوخة الرجل بالانحدار الحضاري .

إن تكوين العلامة الديكورية هي لمساعدة الممثل في إبراز القضية الممثلة، ويأتي الديكور هنا ذات علامة دلالية ثنائية تكون أولا في أغناء الخشبة جمالياً ومساعدة الممثل (المكفوف) في تأدية دوره، إذ إن القطعة الديكورية الواحدة الموضوعة على المسرح تحمل تأويلاً أخر إضافة لوظيفتها المعتادة، وتكون وظيفتها مساعدة الممثل لتحسسه شيئاً فشيء للوصول إلى منطقة معينة يسير عليها الممثل محاولاً كسر جمود العرض، على اعتبار إن الذين يقومون بالتمثيل هم أشخاص مكفوفين، بالتالي يظهر لدينا توظيف جديد لمبثوثات العرض عبر الديكور الذي يساعد الممثلين كثيراً في تأدية أدوارهم, فعلى الرغم من إن المساحة التي تم وضع الديكور فيها كانت ليست بالكبيرة، إلا إن الممثلين استطاعوا إن يتنقلوا من مكان إلى أخر بفعل تلك الديكورات, ولابد من الإشارة إلى إن الديكور في معناه هذا لا يشير بفكرة إن هناك بيت أو مدرسة أو غرفة.. الخ وإنما جاءت تنويعات الديكور والقطع الخشبية لمساعدة الممثل في تحسسها، وينطلق من خلالها إلى فضاء مسرحي رحب يسعى ذلك الممثل من خلال الاشتراك مع الآخرين في وحدة هرمية متماسكة الأجزاء والإطراف مستخدماً فيها المخرج أجزاء بسيطة من خشبة المسرح، فقد استخدم مكعبات أو مصطبات يقف عليها الممثلون حتى تبين تلك المنزلة الذي يتميز بها الإنسان الضرير، فقد كانت هذه المجسمات إنها أشبه بطبقات المجتمع، إذ استخدم بعض القطع الديكورية التي كانت على جانبي الممثلين والتي كانت تحتوي على أشكال هندسية على شكل دائري، مع استخدام المخرج الإضاءة الزرقاء المسلطة على تلك القطع الديكورية

مع استخدام الإضاءة البيضاء المسلطة على الممثلين التي كانت تدل على الرقة والبراءة م وبعد حديث يدور بين الممثلين .

الرجل : سنبقى ندفع الثمن وندفع بالتي هي أحسن .

المرأة : بودي اعرف من هي إلا حسن ومنذ زمن بعيد وأنت تدفع وتدفع كف عن الكلام واصمت .

الرجل : ماذا عن كل الذي يجري ؟

المرأة : ماذا من جدوى الكلام إذ لم يجد صدى عند الأخر ماذا عن السؤال والإجابة قائمة بشكل ابدي .

الرجل : لا كني لن اسكت سأوزع أسئلة على الجميع .

المرأة: أين هم الجميع؟ ليت هناك سوانا في هذا المكان الذي أصبحت لا تدرك ما حولك .

يخرج الممثل حاملاً بيده مبخرة تدل على الأشياء الدينية، وتعد المبخرة من القطع الفريدة المميزة للبيوت العربية التي ارتبطت منذ زمن بعيد جداً بأنها تعطي الرائحة المميزة للبيوت والملابس، وقد ارتبطت أيضاً بعادات أصيلة مثل الترحيب بالضيف وإظهار المحبة وحسن الاستقبال فضلا عن أهميتها في تزيين المجالس العربية، فقد تنوعت أشكالها بين المعدني والخشب والزجاج، وتعد المبخرة قطعة فريدة تميز المجالس وقد يدل العطر الذي تحمله على درجة الضيف ومنزلته عند صاحب الدار، أما شخصية المرأة التي كانت تحمل بيدها الشكل أشبه بالكرة فإنه كان يدل على الحلم الذي بداخلها والذي تروم الوصول إليه لكنها لا تستطيع فقد استخدم المخرج هذا الشكل دائري لنقل صورة في ايقونية إلى عقل المتفرج وقراءة المستوى الثالث لها أي المستوى الروحي الذي تحمله هذه الكرة فأعطى الحرية للمتفرج في قراءتها من عدة جوانب وعند رمي الكرة إلى الأرض فإنها دلت عند المرأة على موت الأحلام وتدميرها ومرة أخرى ترمي تلك المرأة الكرة على الأرض فإنها تدل على موت الأحلام نهائيا ولا فرصة ثانية لتحقيقها فتقوم بإخراج كرة أخرى من الكيس الذي بجانبه وهو يدل على إنها تريد ولادة حلم جديد ينهض بها من تلك الواقع المرير الذي تعيش في فهنا قد يكون تلاعب واضح بأجهزة الإضاءة من قبل المخرج فهذا يدل على تبخر الأحلام والشك في تحقيقها من خلال تغيير إضاءة من اللون الأبيض إلى الأزرق إلى الأحمر، وبعدها تخرج شخصيات متعددة من بين تلك القطع الديكورية المركونة على جانب الممثلين، فتبحث هذه الشخصيات عن ولادة أمل جديد وتعد المرأة هي النواة الأساس لبناء المجتمع، فيقع اللوم عليها جميعاً وتصبح هي المقصرة في حق الآخرين، أما الآخرين فهم أصحاب الحق والمرأة هي المذمومة وبعد فترة من الغناء

والرقص المستمر بين جميع الممثلين على خشبة المسرح الذين كانوا يرومون ولادة أو تحقيق حلم فجأة يحدث صوت مؤثر انفجار أو تكسر الزجاج فيسقط جميع الممثلين أرضاً .

الابن : أبا ما الذي يجري ويحصل ألان أبي إنا أعمى هل أنت ترى؟

الأب : انظر إلى وجهي وأنت تتأمل وتعرف .

الابن :أبي لا كني لا أبصر ؟

الأب :تتحسس في وجهي وتلك عينين بارزتين ولا تحزن إن عينان غابتان شاهدي على كل شيء والرأس الذي تعلوه الشيب لا ينحني إلا الرب .

الابن : وأنتي يا أمي أيضاً لا ترين

إلام : نعم ولكني انتمي في جوهر الأشياء أكثر من علاماتها و إلا لونها وأشكالها

ثم تظهر تلك المرأة جالسة على تلك القطع الموجودة في وسط المسرح ليبين إن المرأة هي الأساس في تكوين المجتمع ، و استخدام المخرج للإضاءة الحمراء الذي تدل على الخوف والقتل والدم والرعب فتبقى تلك المرأة صامدة رغم كل الظروف ورغم كل الحروب تبقى هي الأساس في المجتمع الذي مهما حدث فإنها تروم تحقيق أحلام جديدة وآمال .

إن المبثوثات السمعية والبصرية التي شكلت الإجمال أو المحصلة النهائية لسينوغرافيا العرض هي مبثوثات يسعى المخرج من خلالها إلى ترميز وحدات العرض، أو بعض بنياته ويراد منها تكوين دال ومدلول يرتبط ذهنياً وبصرياً بذاكرة الممثل والمتفرج فيتم تكوين مجموعة من العناصر التي يصبح تأويلها قضية جوهرية لمعرفة خبايا العرض، إن ثنائية الدال/المدلول والعرض/التأويل وقراءة مبطنة تمتاز بالعمق الايقونولوجي لمفصليات العرض هي استكمالية لرؤى المخرج، فضلاً عن دراسة المرجعية الفكرية التي تمتاز بإسقاطاتها السياسية والاجتماعية على شكل ومضمون العرض المسرحي، ويتم ذلك بتجديد خطابات الطرح التي لا تهتم بنسخ الواقع وإنما تهتم بمسرحة تلك القضية الواقعية.

الايقونولوجيا في تعبيراتها الأساسية هي الإفصاح، وهذا الإفصاح يتم بكل جوانبه سواء إن كان ممنوع أو محرم بفعل سلطة عليا تمارس نوعاً من الاضطهاد على مواطنيها، لذلك جسد المخرج ذلك الإفصاح عبر مشكلات مجتمعية يعاني منها الممثل أولاً ، وقبل الآخرين سواء المواطن العادي أو المتفرج في صالة العرض لذلك استطاع المخرج عبر تحفيز الذاكرة للممثل في تكوين صورة عن معاناة لا يتم التعبير عنها خارجياً بفعل فاعل، سواء كان سبب الخوف أو شيء أخر، استطاع المخرج إن يؤسس لذلك المعنى في عقل الممثل والممثل الذي كان يعيش تلك

الحالات، فأستطاع الممثل إن يؤدي تلك الأوضاع بطريقة تتبع الترميز بعض الأحيان والكشف أحياناً أخرى فيصبح بذلك الخطاب المراد إيصاله إلى الجمهور إن يحتوي على مقومات تسهم في خلخلة أجزاءه ومفصلياته التي يشوبها الغموض، إن تلك الأوضاع والحالات والمواقف التي يتم تجسديها هي تتنوع بين الاضطهادات السياسية والظلم والتجويع والخوف الذي تمارسه السلطة على الشعب، وكذلك التابوهات الاجتماعية من قبيلة واعرف وما يشابهها في تقييد حرية الفرد وجعله في إطار مرسوم سابقاً وتفرض عليه مجموعة من الأمور التي لا يمكن له الخروج منها.

سعى المخرج إلى ترميز أجزاء من العرض (الحوارية, الديكورية, السينوغرافية) وهو ترميز نابع من مسرحة الواقع، إذ لا يمكن استنساخ الواقع، حيث تعتبر المسرحة هنا هي ايقونولوجيا تمتاز بتعدد الصور المسرحية التي تكون ذات معنى ثنائي فكري وجمالي في الوقت ذاته لذلك إن الرموز التي عمد المخرج إلى ضخها هي تمتاز بتلك الثنائية الجمالية والفكرية من حيث أنها جمالية تمتعها بتشكيلات متعددة لونية وديكورية، وجسد الممثل المتحرك رغم محدوديته والفكرية هو ذلك الخطاب الذي يسعى المخرج إلى إبرازه بشكل عام، ومن العرض المسرحي بما يحمله من حوار مستفيض حول مجموعة من الاستشكالات المجتمعية .

عمل المخرج على توزيع قطع الديكور بالكامل، إذ عمل على توظيف أشكال مختلفة من الصناديق وقد كانت هذه الصناديق بشكل عمودي لتدل على الإنسان الفاقد لبصره الذي عمل المخرج على تشبيه الإنسان بالصندوق الذي مثل داخل صندوق المحكوم والمقيد ولا يستطيع سوى تحريك يديه ، ومن خلال تعامل الممثلين مع قطع الديكور المسرحي أراد المخرج خلق صورة ايقونية فيها عدة تأويلات من خلال الفتحات المتواجدة على الصندوق، ومن خلال التلاعب بالإضاءة المسلطة على القطع الديكورية استطاع المخرج إيصال صورة ايقونولوجية إلى المتلقي التي كانت تحمل صورة في طياتها عدة دلالات ورموز، فقد تعامل المخرج مع عناصر العرض المسرحي من خلال استخدامها إلى المجسمات التي كانت مختلفة في المستويات، وتتوسط خشبة المسرح لتعطي صورة ايقونية على مجموعة من الصور والقطع الديكورية، ومن خلال توزيع هذه المجسمات على الخشبة أعطت المتلقي الحرية والتفكير في إنتاج صور ايقونية متجددة .

تعتبر الإضاءة إحدى الركائز الأساسية في (يا زارع البزر نكوش من هؤلاء) فهي تتنوع وتتعدد في تشكيلاتها فقد اعتمد المخرج على عدة ألوان حارة وباردة أسهمت إسهاما فعالاً في إدامة زخم العملية التمثيلية والدفق بها إلى الإمام عن طريق

تشكيلات لونية ذات عمق جمالي مجسدة مع الديكور والممثل سينوغرافيا تمتاز بتعدد الصور.

إن الصور المتتابعة سواء التي تحمل مدلول رمزي أو تكون ذات دلالة أخرى تبرز ايقونولوجيا ذات اثر مترتب في تكوين عدة علاقات تكون أولها علاقة الممثل مع الممثل الأخر على الخشبة على اعتبار إن جميع الممثلين هم مكفوفين، وبذلك ينشأ صراع هي تلك الكيفية التي يمكن إن يهجنها المخرج لإقامة تلك العلاقة، سواء إن كانت تلك العلاقة بين الممثل والمتفرج الذي يشاهد عرضاً خطراً جداً يقوم بيه مجموعة من الممثلين المكفوفين، وهو ما يؤكد حضور الأخطاء، إلا إننا هنا نشاهد عرضاً يمتاز بتجاوز تلك الخطورة سواء على مستوى طرحه للخطاب أو على مستوى تحركات الممثلين على مساحات الخشبة المسرحية، وهو ما يفرض حذراً كبيراً لديهم وبذلك تتكون رؤية متكاملة الأجزاء لدى المخرج والممثلين بمصاحبة التقنيات المسرحية المساعدة والمكملة للعرض، إن التقنيات المسرحية هنا هي ذات قوة فاعلة في دفع عجلة العرض إلى الإمام فقد جسدت الإضاءة والموسيقى والديكور والأزياء تجسيدات مهمة في تأسيس أرضية خصبة لأداء الممثلين، وهو ما ساعدهم كثيراً في شغل مساحات الخشبة وإقامة عرض صوري يمتاز بتتابع الصور والمدلولات الرمزية.

وقد عمل المخرج في توظيف الإضاءة الاستعارية التي كانت دلالتها هي الخراب النفسي والمادي إلى حياة الشخصيات أي شخصيات العمل المسرحي، فقد ارتبطت الألوان والإضاءة بقصديه واحدة للثقافات لما هو تأثير المباشر على حواس المتلقي داخل العرض، ومن خلال التلاعب في الإضاءة المتوجهة على قطع الديكور أعطت صورة متكاملة تحمل في داخلها إلى المتلقي، وقد عبر من خلال الإضاءة الصناعية البشرية فيها ويعد عنصر الإضاءة عنصراً يدخل العقل البشري في تركيبه واختراعه هو حسب المعالج المسرحي كانت بقى جزء من التجهيزات المسرح المهم قد نجد المسارح الإيطالية والفرنسية وقد تعامل مع الإضاءة بأنها عنصر يبرز ملامح الشخصيات وتكون لها دور هام في تركيب الصورة الايقونوجية في العمل المسرحي و تعد عملية التذوق الفني هي جزء الإحساس في تصميم الإضاءة المسرحية وهذا يعني أن تصميم الإضاءة مهم تحت تصرف الفنان على المتمرس وله خبرة في أجهزة الفضاء وليس عاملاً بسيط في عمل المسرح، وقد تتوقف عملية القضاء على المتسلطة على قطع الديكور في خشبة المسرح على مدى نجاح المصمم الإضاءة والعامل فيها في خلق انطباعاً ما بين كل الأجزاء أي أجزع خشبة المسرح فقد

استخدم مصمم الإضاءة في بعض الأحيان إضاءة تكون مركزة وبشدة على بعض ملامح الشخصيات من العرض المسرحي.

وفي مشهد آخر من المسرحية إذن جد مصمم الإضاءة كان يستخدم الإضاءة التي تكون أقل شدة على الممثلين، ومن خلال التلاعب في الإضاءة عمل بتسليط الإضاءة على قطع الديكور ليعطي صورة مسرحية متكاملة تعطي عدة معاني وأفكار فقد استخدم المخرج الإضاءة الزرقاء التي كانت تدل على الهدوء والصفاء والاسترخاء والتركيز والهدوء قد تدل في الحقيقة على الخيال، وفي بعض الأحيان يدل هذا اللون إلى الخوف والاحتقار في نفس الوقت، أما في استخدام مصمم الإضاءة اللون البنفسجي فقد كان هذا اللون في العرض المسرحي يرمز إلى الحزن، وفي بعض الأحيان يرمز للعواطف والهدوء، وفي بعض الأحيان كان هذا اليوم يجمع ويمزج مع بين الحب والحكمة ، هو مضمونها الآخر ومن هذا اللون يدل على اليأس والحزن ، أما من ناحية تأثيره الفسيولوجي فهو تأثير مباشر على القلب والرئتين ويزيد من مقاومة أنسجة الجسد، أما في استخدام مصمم الإضاءة إلى اللون الأصفر وقد كان يعتبر هذا اللون ويرمز إلى السرور والعظمة والثورة ، أما من ناحية التأثير الفسيولوجي هو تأثير مهم ومنشط إلى خلايا الفكر وفي بعض الأحيان هو المحرك إلى الأعصاب والعلاج إلى بعض المرضى ، أما اللون الأبيض فقد ارتبط بالطهارة والنظافة والنور، وقد يرمز إلى العواطف والهدوء المتمثل على خشبة المسرح قد نجد المصمم عمل على استخدام المؤثرات الصوتية التي كانت هي أشبه بصوت قرع الطبول، وأصوات تفاعل الجمهور مع الممثل ، وعند قيام الممثل بعمل تفاعلي مهم مع استخدام المخرج للمؤثرات الصوتية والموسيقى الهادئة على طوال فترة العرض والانتقال ما بين المتلقي وفي نهاية العرض عمل على توظيف الموسيقى والأغاني التي كانت مهمة في تفاعل الجمهور معها إذ أعطت صورة مسرحية متكاملة إلى العرض المسرحي .

أما في محور الإكسسوارات المستخدمة في العرض المسرحي عمل المخرج على توظيف الإكسسوارات المتواجدة على خشبة المسرح وفق المتغير الزمني، إذ كانت هذه الإكسسوارات لها بعد ثقافي واجتماعي، تتسم باجتماع الصورة الذهنية إلى المتفرج، وكذلك من خلال الشخصيات المسرحية التي تسهم في تحويل المعاني المختلفة لما تحمله من دلالات جمالية والتي توحي بها الأشياء داخل العرض المسرحي، فقد استخدم المخرج في المشهد الأول من العرض المسرحي الممثل الأول وهو يمسك عصا في يده وهي كانت دلالة مهمة للإنسان الضرير الذي لا يرى النور بعينه بواسطة هذه العصا التي استطاع من خلالها التلمس والسير على خشبة المسرح

، أما استخدام المخرج إلى الإضاءة الملونة المتواجدة داخل أروقة خشبة المسرح التي كانت دلالتها على الأحلام المتناثرة والفرص الضائعة، عائلاً للشعب والمتلقي هو الهدف التي تروم الوصول إليها الشخصيات، والتي لا تستطيع الوصول إليها بسبب اليأس، أما القبعات التي كان يرتديها الممثل كانت دلالتها هي ترمز إلى الإنسان المثقف والواعي في المجتمع .

إذ استخدم المخرج في هذه القبعة نوعاً من الذكاء التي كان يريد بها إيصال صورة أيقونية متكاملة إلى المتلقي، وقد تميزت هذه القبعة بشكلها النصفي المقوس والمدبب من الوسط وتكون مطوية من الجانبين وتتميز في لونها الأسود الرسمي، وبدأت هذه القبعة بظهورها مع صعود الجمهوريين إلى الحكم ودلالاتها التسلط على الحكم.

أما في محور الأزياء المسرحية فقد كانت الأزياء ملائمة إلى العرض المسرحي بما تحتويه من قيم فنية وجامعة في إبراز صورة مسرحية متكاملة، وقد تعطي في بعض الأحيان عدة دلالات وبينها بصرية وفكرية إذ استطاع المخرج في تحقيق الغاية الجمالية عن طريق تشكيل الألوان، وباعتبار الألوان عنصر مهم و جذاب إلى المتلقي، وشكل فيها الصورة الخارجية للممثل، وتعد الأزياء بصورة عامة لها دور كبير مهم في العرض المسرحي وتأثر في خلق الانطباع لدى المتلقي داخل العرض المسرحي .

أما في اللون المستخدم في الأزياء المسرحية فقد يلعب دوراً بارزاً ومهم وهو يشير إلى العامل النفسي للشخصية المسرحية وكان اختيار المخرج والمصمم للأزياء المسرحية شخصية المرأة التي كانت جالسة في وسط خشبة المسرح والتي كانت ترتدي الزي الأساس الأسود وقد كان يرمز إلى العاطفة والحزن والقوة والسلطة في بعض الأحيان وفي بعض الأحيان الأخرى هي الأناقة والرقة والغموض، ويعد هذا اللون نكراناً للذات إذ يمتص اللون الأسود أشعة الضوء بالكامل ويكون مرتبطاً بالحزن والمعاصم في بعض الثقافات المختلفة عند الدول إذن جدوا اللون الأسود عند المصريين القدماء كان هذا اللون يستخدم في السهر والليالي.

أما في العراق يدل على الحزن ، وإعادة تنسيق الألوان في تصميم الأزياء المسرحية عنصراً مهم وضروري يمكن جذب المتلقي ويكون متناسق مع الديكور المسرحي و بقية عناصر العرض لأنه في بعض الأحيان يدل على نوع من تحديد هوية العمل المسرحي، وتعد الأزياء جزءاً من العرض المسرحي ولم يكن الاستغناء عنها لأنها عنصراً مهماً من عناصر السينوغرافيا المرتبطة ارتباطاً وثيقاً في العرض المسرحي والتي تعد مرتبطة بالممثل مع تحدده من ملامح الشخصية وعمرها إذ نجد

المخرج عند اختياره للأزياء الممثلة الشخصية الرجل المثقف هو ارتداء للوشاح المستدل على الكتفين فإنه جزء من هوية الثقافة المتناقلة عبر الأجيال، وقد يدل على الانتماء والتضامن مع قضايا السياسية في العالم العربي ، وفي نهاية العرض المسرحي يظهر المخرج مع بقية الممثلين ويظهر إمامهم حائط شفاف فيقوم المخرج بتمزيق ذالك الحائط المصنوع من البلاستيك وهذا يدل على انه لا شيء يقف إمام تلك الطبقة الضريرة التي لا تبصر ولكن في داخلها أحلام غايتها تحقيقها .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :

١- توظيف معطيات المنهج الايقونولوجي(الصوري) من خلال انعكاسه الظاهر إلى الوجود البشري، ونقل الواقع على هيئة رموز على خشبة المسرح.

٢- استلهم المخرج (الشيباني) عدة عناصر من الإشكال الهندسية والمجسمات ذات الأهمية في تحقيق رؤيته الإخراجية كما في العينات الثلاثة.

٣- منحت رؤية الشيباني الإخراجية للأيقونولوجيا (علم الصورة) في مكان العرض إيقونات ورموز تحمل عدة دلالات لها تأثير على المتلقي من خلال خشبة المسرح كما في العينات الثلاثة.

٤- تنوعت دلالات الايقونولوجيا(علم الصورة) من خلال المعطى الديني الذي له اثر مهم في الممارسات الدينية والاجتماعية والثقافية كما في العينات الثلاثة.

٥- تعد الأزياء تقنية بصرية، تساهم في بلورة صورة العرض بوصفها علامة بصرية تدل على رصد المتطلبات الفكرية والجمالية لدى المتلقي.

٦- تعد الايقونولوجيا(علم الصورة) ثقافة حديثة في المعنى والتأويل والجمع بين الأجناس الفنية المتنوعة، إذ تتداخل المفاهيم، وتنتشر ضمن مفهوم الانتشار والتوزيع، وتتنوع الدلالات ضمن المعنى الذي تخلقه التقنيات العرض المسرحي.

٧- يلعب اللون دور مهم في فلسفة العرض من خلال تعدد دلالاته النفسية ووظيفته الجمالية وخلق مساحة واسعة للتأويل الايقونولوجي.

الاستنتاجات :

١- وظف المخرج الايقونولوجيا(علم الصورة) على هيئة رموز على خشبة المسرح من خلال الأشياء الرمزية.

٢- إن الفكر الإنساني فكراً رمزي بطبعه، وانه يمثل وعي الفنان وإدراكه، فينقل المعاني من وجودها المجرد إلى الوجود المادي الرمزي، والذي بدوره يتطور بتطور وعي الشعوب.

٣- الألوان لها أثراً مهم في إعطاء سينوغرافيا المسرح قيمة جمالية إضافة إلى بعدها الجمالي.
٤- حمل الديكور المسرحي وظيفتين مهمتين من خلال إعطاء المسرح عدة دلالات رمزية وحركة المكفوفين على خشبة المسرح.
٥- إن الدلالات في العروض المقدمة إلى المخرج قد مثلت الصراع ما بين الشخصيات المسرحية وارتباطها بصيغة ايقونية معروفة.
٦- استخدام المخرج للدلالات والرموز أدى إلى تعزيز الرؤية التشكيلية والجمالية مع إبعاد الصورة الايقونولوجية.

التوصيات:

١- يوصي الباحثان بإقامة دورات علمية وقراءات تدور موضوعاتها حول منهج الايقونولوجيا.
٢- إقامة دورات علمية وورش متنوعة لمعرفة منهج الإيقونة والايقونولوجيا وأشتغالاتها في مجال الفنون وتقنيات العرض المسرحي.
٣- يوصي الباحثان بإدخال مفردة الايقونولوجيا ضمن المواد الدراسية لطلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة.

المقترحات :

١- يقترح الباحثان دراسة الايقونولوجيا وتمثلاتها في عروض انس عبد الصمد.
٢- يقترح الباحثان دراسة الايقونولوجي ودلالاتها في تقنيات عروض مسرح الشارع.

المصادر:

١- الاب صبري المقدسي، رموز الاديان والثقافات، (اربيل: مطبعة الحاج هاشم، ٢٠٠٦م).
٢- ابراهيم احمد، انطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر (الجزائر، مستوى الاختلاف، ٢٠٠٨).
٣- ابراهيم نبهان، مفهوم الصورة واهميتها في الثقافة المعاصرة، مجلة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، ع ٤٢٥١، الخميس، ٢٠١٨/٤/٢٦م.
٤- احمد الاحمد، الخامة ودورها في عملية التعبير النحتي، مجلة جامعة دمشق، مج ١٧، عد٢، ٢٠٠١م.احمد رفقي علي، التذوق والنقد الفني، ط٢، (الرياض: المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ١٩٩٨م).

٥- أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي في العراق، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩٦.
٦- احمد شرجي، ثقافة العرض المسرحي، دراسة سيولوجية، الطبعة الاولى، (العراق: دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٩م).
٧- اسامة مداس، التفكير النحوي والدلالي عند العرب من الاعتقاد الى الممارسة اللغوية، (المركز الاكاديمي ٢٠٢٠).
٨- اسرائيل شيلفر، العوالم الرمزية في الفن والعلم واللغة والطقوس، تر: عبد المقصود عبد الكريم، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٦م).
٩- إسماعيل بن حماد الجوهري وآخرون، تاج اللغة وصحاح العربية، ط٤، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٠).
١٠- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، الطبيعة الأولى، (دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر ٢٠١٠ م).
١١- أمير عبد الرحيم العميدي، شعرية الصورة الإشهارية وتمثّلاتها في العرض المسرحي،
١٢- ان اوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح ٢، تر: هادة ابراهيم، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدوالي للمسرح التجريبي، د، ت).
١٣- أنور المرتجي، سيمائية النص الأدبي، (المغرب: الدار البيضاء، ١٩٨٧).
١٤- ايرديل جينكتر، الفن والحياة، تر:احمد محمود، (القاهرة:وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٨٧م).
١٥- باربرا لا سوتكما، بثونياك، المسرح والتجريب مابين النظرية والتطبيق، تر: هناك عبد الفتاح، (القاهرة: المجلس العلمي للثقافة، ١٩٩٩).
١٦- بديعة الطاهري، الصورة وانتاج المعنى، موقع سعيد بنكراد **http://www/aljabriabed.net/n84-08badiaa.htm-edn7**.
١٧- بلا، حول تصميم المشاهد في المسرح التشيكوسلوفاكي في نشرة سينما ومسرح، العدد:٣، السنة الأولى، بغداد: مركز الأبحاث والدراسات المؤسسة لعامة للسينما والمسرح، حزيران، ١٩٧٧.
١٨- بلجيلالي لطيفة، اللوحة الفنية بين التحليل والنقد، جامعة ابي بكر بلقايد، كلية الاداب واللغات، رسالة ماجستير لسنة ٢٠١٦-٢٠١٧م.
١٩- بنكراد سعيد، المؤول والعلامة والتأويل، مجلة فكر ونقد، العدد ١٦، لسنة ١٩٩٠.

٢٠- بوبير يسستروم، فعالية الاتصالات المرئية، تر: احمد يجاي، ط٤، (ستوكهولم، ٢٠٠٣م).
٢١- جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م).
٢٢- جميل حمداوي، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، صحيفة ملاحق المدى، ٢٠١٩م.
٢٣- جواد الحسب، الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي، الرسوم للصحافة والنشر والتوزيع، ٢٠١٥.
٢٤- جوديت لازار، الصورة، تر: حميد سلامي، مجلة علامات، عدد(٥) السنة ١٩٩٦ م موقع سعيد بنكراد.
٢٥- جولي مارتين، مدخل الى تحليل الصورة، تر: علي اسعد، (سوريا: دار الينابيع للنشر والتوزيع، ٣٠١١م).
٢٦- حازم عبد المجيد، المقاربات الجمالية للاتجاهات الاخراجية في تشكيل العرض المسرحي، الطبعة الاولى (العراق: دار الفنون والاداب).
٢٧- حسين التكمة جي، نظريات الإخراج، (بغداد: دار النشر، دار المصادر، ٢٠١١).
٢٨- حسين جواد قبيسي، سوسيولوجيا الفن، ط١، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١م).
٢٩- حيدر جواد كاظم العميدي، تأويل الزي في العرض المسرحي، (سوريا: دار تموز للطباعة والنشر ٢٠١٢.
٣٠- دافيد وليامز، مسرح الشمس، تر: أمين حسين الرباط، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٩).
٣١- دانيال تشاندليز، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ط١، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨م).
٣٢- دانيال تشاندليز، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ط١، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨م).
٣٣- دبليوجايتي ميتشيل: هو مؤرخ الفن وأستاذ جامعي أمريكي، ولد في ٢٤مارس ١٩٤٢ في آناهايم في الولايات المتحدة.
٣٤- ديديه جوليا، قاموس الفلسفة، ط١، (بيروت: مكتبة انطوان، ١٩٩٢م).

٣٥- زهير الخويلدي، الصورة والفلسفة الاستخدامات والتأثيرات، مقالات كتابات صحيفة إلكترونية، نشر في ديسنمبر/٢٠٢٠/٢٥، **http://kitabat.com**موقع تم زيارتة في تاريخ ٢٠٢٣/١٠/١٥.
٣٦- زيجمونت هنبر، جماليات فن الاخراج، تر:هناء عبد الافتاح (القاهرة :الهيئة المصرية العامة، ١٨٩٣).
٣٧- زيد بني محمد بن غانم، الصورة الفنية في المفضليّات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، ج٢، ط١، (السعودية: الجامعة الاسلامية، ١٤٢٥ه).
٣٨- زينة كفاح علي محمد الشبيبي، تحوّلات المنظومة الجمالية في العرض المسرحي العراقي، (العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣).
٣٩- سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (بغداد: دار النشر، د.ت).
٤٠- سعيد بنكراد، السيمائيات والتأويل مدخل لسيمائيات ش.س. بورس، (المغرب: المركز الثقافي المغربي، ٢٠٠٥م).
٤١- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥).
٤٢- سلام حميد الحلّيّ، الصورة الأيقونية، (الأردن: دار الرضون للنشر والتوزيع، ٢٠١٧).
٤٣- سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت: المركز العربي للثقافة والفنون، ب. ت).
٤٤- سمير عبد المنعم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٣).
٤٥- شريف درويش اللبان، التحميل الايقونولوجي للصور، بحث منشور على موقع المركز العربي للبحوث والدراسات، القاهرة، ٢٠١٦ /١٠ /اغسطس، موقع تم زيارتة في ٥/١٢/٢٠٢٣، على رابط، **http://www.acrseg.org/40332**
٤٦- شيماء حسين طاهر، التورية واشتغالاها في تقنيات العرض المسرحي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٢٠.
٤٧- صباح ناصر، مسرحية لم تر قطّ عيني- على المسرح الوطني في بغداد، الحوار المتمدّن، العدد ٤٦٩٤، بتاريخ ٢٠١٥/١/١٩.
٤٨- صلاح هادي، تحولات الرسوم الشخصية في الشخصية في الرسم الاوربي الحديث،

٤٩- ضياء يوسف، روبرت ويلسون والتطهير النفسي البصري بالمسرح، (السعودية: المجتمعات الثقافية في المملكة) **https://www.kyhah.com**
٥٠- ضياء يوسف، روبرت ويلسون والتطهير النفسي البصري بالمسرح،
٥١- طارق بكر عثمان قزاز، النقد الفني دراسة في الفنون التشكيلية، ط١، (السعودية :د.ن، ٢٠٠١م).
٥٢- طارق عابدين ابراهيم، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والايحاء، مجلة العلوم الانسانية والاقتصادية، مج ١٢، ع ١، ٢٠١٢م.
٥٣- عباس عبد الغني، الأيقوني والمتخيّل في الفلسفة والأدب والمسرح، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٥).
٥٤- عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، (افريقيا الشرق، حقوق الطبع محفوظة، ٢٠١٤).
٥٥- عبد الفتّاح رواس خلفة جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، (العراق: دار الفنون والأدب، ٢٠٢٢).
٥٦- عبد الفتّاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط١، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٤).
٥٧- عبد المنعم الحنفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٤٣٠هـ).
٥٨- عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح ،دراسات سيمائية ،تر: اديمر كورية، (دمشق: منشورات الثقافية، ١٩٩٧).
٥٩- عرض ـــ آلام آدم جزء ثنائية روبرت ويلسون، الفردوس المفقود – آلام آدم، موسيقى أوقو بارت، تصميم، إضاءة سينوغرافيا، إخراج، روبرت ويلسون. **https://www.youtube.com/watch?v=wegj50c110**.
٦٠- عرض مسرحية مكاشفات، الفرقة الوطنية للتمثيل من العراق ،
٦١- على الزيدي، بحوث جديدة حول الإمام المهدي، ط١، (بيروت: مؤسسة الأندلس للمطبوعات، ٢٠١٣م).
٦٢- عماد الجانبي، تقنيات جوزيف زفوبودا، الحوار المتمدان، العدد٤٨٩٣، ١١/٨/٢٠١٥.
٦٣- عمار الجنابي، ارسطو والمحاكاة، الحوار المتمدن، العدد ٣٤٣١ بتاريخ ٢٠١١\٧\١٩ الساعة الثانية على موقع
https:\\www>ahewar>org\debat\show>art asp2sid=267809

٦٤- عمار الجنابي، تقنيات جوزيف زفوبودا، الحوار المتمدان، العدد٤٨٩٣، ١١/٨/٢٠١٥.
٦٥- فاضل السوداني، الزمن في مسرح الصورة، جريدة المستقبل، العدد: ٤٢٤٤، ٢٠١٢/ بيروت، الشركة العامة للصحافة.
٦٦- فاضل خليل، جوزيف شاينا، الحوار المتمدن، العدد ٤٢٨٨، ٢٠١٣/١١/٢٧.
٦٧- فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الادب، ط١، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م).
٦٨- فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالما وعربيا، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدوالي للمسرح تجريبي، ١٩٩٩).
٦٩- فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي، (تونس: الدار العربية للكتابة، ١٩٨٥م).
٧٠- فيليب جانتي، أكتشف سورية، العرض المسرحي موت وبعث، في آن واحد. **https://www.discover.Syria.com**
٧١- فيليب جانتي: مخرج فرنسي ولد عام ١٩٣٨م، درس الفنون البصرية التصميمية في باريس لمدة سنة واحدة، ودرس الفنون التطبيقية في العام ١٩٦١م.
٧٢- كارل.غ. يونغ، الانسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن، تر: عبد الكريم ناصيف، (دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠١٢م).
٧٣- كارل التروريث، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠).
٧٤- كريستوفر نورس، التفكيكية والنظرية والتطبيق، تر: رعد عبد الجليل، اللاذقية، دار الحوار ٢٠٠٨).
٧٥- كفاح عباس، حوار مع المخرج عماد محمد، جريدة الشعب/ العدد٩٠، سنة ٢٠٠٥، الصفحة الثقافية/ المسرح العراقي يتقلّد لوح المهرجان المسرحي العربي الرابع في القاهرة.
٧٦- مارتن أسلن، مجال الدراما، كيف تخلق العلامات الدرامية، المعنى على المسرح والشاشة، تر: سباعي السيد (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤م).
٧٧- مارتن جوالي، كيف يأتي المعنئ الى الصورة، تلر:محمد معتصم، مجلة علامات المغربية، مكتبة النجاح، الدار البيضاء، ع١٣، ٢٠٠٠م.

٧٨- مارتين جولي، كيف بني المعنى إلى صورة، موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد ١٣ لسنة ٢٠٠٠، على الرابط الالكتروني:
http://saidbengrad.free.fr/a1.h13/33.html.
٧٩- مارتين جولي، كيف ياتي المعنى الى الصورة، تر:محمد معتصم، مجلة علامات، العدد (١٣)، موقع سعيد بنكراد، سنة ٢٠٠٠م.
٨٠- ماهر عبد المحسن، جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومنيولوجيا، ط١،، (القاهرلاة: شركة الامل للطباعة والنشر، ٢٠١٥م).
٨١- ماهر عبد المحسن، جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومنيولوجيا،
٨٢- محمد الصدر، تاريخ الغيبة الكبرى، د.ط، ج٢(بيروت: دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلام، ٢٠١١م).
٨٣- محمد شوقي الزين، حديث عن الصورة، المفهوم والمجال، موقع معنى، ١٩ ابريل، ٢٠٢٢م.
٨٤- محمد شوقي الزين، علم الصورة او الايقونولوجيا علم جديد لموضوع عريق، موقع معنى، ١٤ ديسمبر، سنة ٢٠٢٢م.
٨٥- محمد عبد الرحمن الجبوري، التأويل في تقنيات العرض المسرحي، فاضل خليل انموذجا، مجلة الفنون المسرحية، العدد٩١٦١ السبت ١٠ مايو ٢٠١٤م.
٨٦- محمد كاظم هاشم، جماليات التقنيات الرقمية في تشكيل العرض المسرحي - العالمي، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٢.
٨٧- محمد ياسين ابو العينين، الايقونولوجيا والتحولات السيميائية في مجال التصميم، مجلة كلية الاداب، مج، العدد (٧٢)، جامعة الزقازيق، مصر، ٢٠١٥م.
٨٨- محمود أبو دمية، تحوّلات المشهد المسرحي – الممثّل والمخرج، (مصر: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٩).
٨٩- محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، (القاهرة: الشركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ١٩٩٦).
٩٠- مراد حسين فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري (دمشق: منشورات الهيئة العامة للكتاب ٢٠١٣.
٩١- مسرحية إلا أنت – القدس، إخراج د. مجد القصص
https://youtube.be/-iA-8MEYTo
٩٢- مسرحية الطبقة الميتة، إخراج كانتور، الناشر: مصطفى برهان يد الله على موقع اليوتيوب:
https://www.yiutube.com

٩٣- الموقع الالكتروني **https://elcinema.com** تم زيارة الموقع: الساعة التاسعة مساءً ٢٠٢٣/٥/٢١.
٩٤- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط٢، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠).
٩٥- ميسون علي، المتعة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة الفصول، ع ٧٣ عام ٢٠٠٨م.
٩٦- نجم الدين سمان، اضاءات مسرحية (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠م).
٩٧- ندى خليفة الركابي، الرمز كأداة لتحقيق التواصل العمراني، مركز التخطيط الحضري والاقليمي للدراسات العليا، مجلة دراسات الكوفة، العدد (٥٦)، لسنة ٢٠٢٠م.
٩٨- نظرية بيرس في العلامة، موسوعة ستانفورد للفلسفة، تر: ناصر الحلواني، مجلة حكمة، ٢٠٢٢/٦/١٢ م.
٩٩- نهاد صليحة، المسرح عين الفن والفكر، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٧٥).
١٠٠- هربت ماكرو، العقل ونورة، تر: فؤاد زكريا (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب والنشر، ١٩٧٩).
١٠١- هناء عبد الفتاح، مسرح كانتور التشكيلي، (القاهرة: مجلة القاهرة).
١٠٢- هورد ريساتي، طريقة النقد، **(Howard Risatti)**، **2016**، رابط المحاضرة الثانية. **http://faculty>ksu>edu>sa/25299/1012**)).
١٠٣- الهيمنة التقنية وتمثلاتها في العرض المسرح العراقي المعاصر،
١٠٤- و.ج.ت. ميتشل، الايقونولوجيا الصورة والنص والايديولوجيا، تر: عارف حديفة، ط١، (البحرين، هيئة البحرين للثقافة والاثار، ٢٠٢٠م).
١٠٥- وصف أرسطو) الأنطولوجيا)بأنها علم الوجود بما هو موجود، ووفقا لهذه النظرية، فالأنطولوجيا هي علم الوجود، أو هي دراسة الكائنات بما هي موجودة. بتعبير أدق.
١٠٦- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط١، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠).
١٠٧- يحيى البشتاوي، ازمة الانسان ا في الادب المعاصر، ط١، (عمّان: دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م).

١٠٨- يزن البدر، المخرج البولندي تاديوش كانتور ومسرح الموت، (مجلة الحوار المتمدّن: العدد ٦٣٣٩، ٢٠١٩/٩/٢. **https://www.alhewar.org**.
١٠٩- الين أستون وجورج سافونا ،المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، (القاهرة: اكادمية الفنون ،١٩٩٦).
١١٠- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، (مصر :كلمات عربية للترجمة والنشر ٢٠١٢).
١١١- يونس ماريتكا، مسرح الصور، تر: سمية يحيى، (القاهرة: أكاديمية الفنون، ١٩٩٤).
-١١٢ **Folbes, Elizabeth, Josef Svobda, Influential C2ech Stage, The intendent, London:22, Tone, 2002, P1**.
-١١٣ **https://ar.Wikpedia.org** تم زيارة الموقع الساعة ٧,٣٠ صباحاً ٢٠٢٣/٥/٢٧.
-١١٤ **https://elcinma.com** تم زيارة الموقع الساعة الثامنة مساءً ٢٠٢٣/٥/٢٢.
-١١٥
https://youtu.be/u9A677ifDzg?si=6BUujRjw_7akr43k
-١١٦
https://youtu.be/UkNSZt72knM?si=Q7AsiP37tRgOxveG.
-١١٧
https://youtu.be/vCzOwW_HyAo?si=UpqTeimYeujDxSns
-١١٨ **Jays, David, Joseph Svoboda.22 April.2002, p.1. www.Cardian.couk/print>>.p.1**.
-١١٩ **Oxford advanced the worlds most trusted dictionaries. Oxford university press dictionary > p 642**.
-١٢٠ **Proof. Josef Srobd, www.Buehicek.Het/Laternasroda2>>.p.1**.