DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/115-136

جماليات الرمز في المنظر المسرحي العراقي

مثنى محمد شريف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/4/9 , تاريخ قبول النشر 2022/5/15 , تاريخ النشر 2022/6/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

بدأت العروض المسرحية عند اليونانيين حينما تم ترميز المشاهد المسرحية والشخصيات العظامية، إذ يشاهد الحائط الكبير الاسكينا الذي يحتوي ثلاثة أبواب أوسطهم بارتفاع عالي والجانبين اتخذت الحجم الطبيعي، إذ أشار الباب الأوسط رمزية للإله او أنصاف الإله، إذ نجد التكثيف بالرمز في معمارية المسرح، وأخذ الرمز في المنظر المسرحي بالتطور دلالياً وجمالياً وتأويلاً وتفسيراً لليوم الحالي، إذ شكل الضوء الليزري رمزيات المنظر الافتراضي المعاصر، ومن أجل التعرف على جماليات الرمز في المنظر المسرحي تم تقييم البحث الحالي الى أربعة فصول: الفصل الأول (الاطار المنهجي) الذي احتوى على مشكلة البحث التي تمثلت بالسؤال (ما هي جماليات الرمز في المتظهر المسرحي العراقي؟) وكان هدف البحث (التعرف على جماليات الرمز في المنظر المسرحي العراقي). وأما الفصل الثاني (الإطار النظري) تم تقسيمه الى المباحث: المبحث الأول: تجليات الرمز جمالياً/ المبحث الثاني: توظيف الرمز في المنظر المسرحي جمالياً. وجاء الفصل الثالث (إجراءات البحث)، (مجتمع البحث/ عينة البحث) (عرض مسرحية النزهة)، ومناهج البحث (الوصفي التحليلي)، أما الفصل الرابع احتوى نتائج البحث والاستنتاجات وختم البحث بقائمة المصادر.

الكلِمات المفتاحية: فلسفة فنون مسرحية , المنظر المسرحي.

مشكلة البحث والحاجة اليه:

يُعد الرمز في شكل تصميم المنظر المسرحي من الأولويات الفنية والمهمة في حدوده التقنية العلمية، التي تجاوزت حدود الأمكنة المختلفة التي سارت بها آلية بناء المنظر الكلاسيكي القديم من مسارح الحلبة القديمة ذات الفضاء المفتوح الى المسارح الحديثة المغلقة، أي مسارح الحلبة حتى انطلقت فيها الممارسات الرمزية التصميمية الحديثة بين مساحات الخيال والابتكار بوساطة الرمز، وبين مساحات الواقع لخلق منظر يتوافق وينسجم مع مضامين الواقع الفكرية والجمالية والاجتماعية، إذ ساعد الرمز في المنظر الاغريقي القديم بوصفه تجربة سابقة لتأسيس تجارب لاحقة بوساطة استخدام الصور المنظرية المرمزة، في تكوين حيز مسرحي يكشف عن تشكيلات رمزية جديدة من التشكيلات المنظرية ضمن انساقها الانشائية والتكوينية، إذ

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، mothana.mohammed@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

أسهمت ببناء خطاب فلسفي رمزي يعتمد ثنائية الشكل والمضمون، والذي أدى الى تكوين أمكنة محتملة، فظهرت تنويعات حركية وصور رمزية منظرية متخيلة، الأمر الذي اسهم بإعادة تاريخية واستنارة زمنية حاولت أن تلتقط ذلك الأثر الرمزي والعلاقات التي تهدف إلى تحقيق استجابة منطقية لتخطي حدود الزمن، وبناء مواجهة جديدة يحكمها المنطق العقلاني للاحتواء الزمني والمكاني عن طريق الرمز في التكوين التصميمي للمنظر المسرحي، ويُعد الرمز أحد أهم الوسائل الاتصالية التي يعتمدها المخرج والمصمم المسرحي في بث وايصال الفكرة الى المتلقي لخصوصيته في تشكيل العلاقات داخل البنية التصميمية للمنظر المسرحي، وفاعليته الكبيرة، وتميزه في إحداث الإثارة البصرية، وطاقته الكامنة في إظهار المضامين المباشرة في توجيه الخطاب البصري للمنظر المسرحي، فهناك رموز لا تحتاج الى مترجم لإيصال القيم التعبيرية، لأنها تعد لغة تخاطب عالمية، وفي نفس الوقت هنالك رموز غريبة ومختلفة من الصعب حلها وفك شفراتها الدلالية والتوظيفية، فعن طريق استعمال الصور الرمزية يتم التحكم بباقي الوحدات الأخرى للعناصر السينوغرافية داخل بنية التصميم المنظري، إذ أصبح الرمز ركناً مهماً من أركان التصميم للمنظر المسرحي، ليس جمالياً فقط، وانما تعبيرياً وتعريفياً، أي ان الرمز يؤدي وظيفة، فضلاً عن الجمال الذي يثيره داخل شكل المنظر، من هنا تتجلى المشكلة بالإجابة عن السؤال الآتي: **(ما هي جمالية للرمز في شكل المنظر المسرحي العراقي؟).**

أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث عن طريق الدور الذي يؤديه الرمز في المنظر المسرحي جمالياً، إذ أخذ مساحات كبيرة في تصميم المنظر، وانعكست دلالاته على مستوى الخطاب البصري للعرض، في إحداث نقلة فنية متطورة، فظهرت بعض الاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة، مثل التعبيرية، والرومانسية، والتكعيبية، والتجريدية، والرمزية، والتي يتشكل منها علم السمياء جزءاً من عناصر مكوناتها في خلق تجارب منظرية متنوعة بوساطة المخرجين والمصممين، ولما كان المنظر المسرحي هو أحد الفنون المتنوعة، التي جمعت بين التنظير والتقنية في آن واحد لخدمة المجتمع، وإحداث عملية التأثير في مفهوم شكل المنظر عبر العصور، فان الأبعاد الرمزية في المنظر بدأت تظهر في مجال تصميم شكل المنظر المسرحي، والتي تحتاج الى دراسة تبين أبعاد استخدامها، ودورها الجمالي في شكل المنظر، إذ تظهر لنا الحاجة الى ضرورة إبراز هذا الدور، ويعد هذا البحث اضافة مرجعية لطالبي المعرفة ومساهمة في توظيف الشكلي والجمالي للرمز في المنظر المسرحي.

هدف البحث: التعرف على جماليات الرمز في المنظر المسرحي العراقي.

حدود البحث: تحدد البحث موضوعياً: دراسة نماذج من جماليات الرمز في المنظر المسرحي العراقي. ومكانياً: مدينة بغداد/ مسرح الرشيد / العراق. وزمانياً: 2005.

تحديد المصطلحات:

الجمالية: الجمالية لغةً: يعرف (الجمال): "بأنه لفظة مأخوذة من (جَمُلَ... جمالاً) أي حَسُنَ خلقاً، فهو جميل وهي جميلة، و(جميَّلة) صيّره جميلاً" (alyasuei, 1956, p. 98). يعرف (الجمال): "هو كل ما يعجب النظر اليه مادياً أو معنوياً، جمال العقل، والأدب، إحدى القيم الثلاث التي تُرد إليها الأحكام التقديرية، وهي الحق والخير والجمال، جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب لهُ جمالك" (Ibn Hanbal, 1969, p. 319). الجمالية إصطلاحاً: والجمال عند (توماس إكوانيدس) "بأنه ذلك الذي لدى الرؤية يسر، أي إنه يسر لمجرد كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس، أو داخل الذهن ذاته" (Johnson, 1978, p. 100)

والجمال عند (سوزان لانجر) بأن "الجمال لا يتطلب تفسيراً فذلك مغالطة، لأن معنى الجمال يتطلب ادراكاً كلياً واضحاً للصورة المعطاة، والتي يجب ان نركبها قبل ان نتذوقها" (Langer, 1986, p. 84).

الجمالية إجرائياً: الإدراك الفكري المتوازي ما بين الخيال، والعواطف، وعن طريق الاستيعاب المستمر للخلفيات التشكيلية المرمزة للانتاج الفني والتقني، بوساطة المعالجات البصرية، والحركية والسمعية المتجددة، والتي تخلق تميزاتها الفكرية والفنية ما بين الشكل والمضمون للحصول على أنساق مختلفة وذات رؤية فنية متعددة.

الرمز: الرمز لغةً: وجاء في المعجم الأدبي ان الرمز "كل إشارة، أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر من ذلك، العلَم رمز الوطن، الكلب رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رموز للمسيحية، الأرز رمز للبنان" (Abdel Nour, 1973, p. 183). وجاء في لسان العرب ان "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، والرمز اشارة وايماء بالعينين، والحاجبين، والشفتين، والفم، والرمز كل ما اشرت اليه مما يبان يلفظ بأي شيء أشرت اليه بيد، أو عين" (Ibn Manzoor, 1956, p. 222).

الرمز اصطلاحاً: وترى لانجر أن "الرمز هو الفن، والعمل الفني ما هو الا صورة رمزية Symbolic image، وهو كل مدرك، او متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء، أو النوعيات الخاصة بها الكل، ويوجب ان نأخذ كلا آخر لكل يمثل بعناصره تشابهاً في العلاقات" (Langer, 1986, p. 12). ويرى سعيد علوش أن "الرمز وسيط تجريدي للإشارة الى عالم الأشياء" (Alloush, 1985, p. 101).

الرمز اجرائياً: عملية اكتشاف قيم وأسس منهجية مغايرة لتشكيل صور واشكال متنوعة، يتم التأكد منها بطريقة بحثية واعية، قادرة على تثبيت مفاهيم جديدة، وخامات وآليات متطورة تسهم بتجريبها بتجديد المنظر المسرحي.

المنظر لغةً: "ما نظرت اليه فأعجبك أو سائك، ومنظريّ، حسن المنظر والنظوّر من لا يغفل النظر إلى من أهمه" (Al-Rawi, B.T, p. 394).

المنظر اصطلاحاً: والمنظر "عملية التنظيم السينوغرافي لفضاءات النص الأدبي برؤى ابدائية ذات أفكار ومعانٍ محددة الى شكل مرئي شامل للعناصر البصرية كافة للعرض" (Al-Kawaz, 2004, p. 7).

والمنظر ذلك البناء او الهيأة التي تتسم في التغطية والتجميل والايحاءات بالحالة النفسية والايحاء بالمكان" (John, 1946, p. 292).

المنظر اجرائياً: عملية تشكيل الفضاء المسرحي بإمكانية بنائية، وانشائية معمارية تفرضها فلسفة العصر، والقدرة الرؤيوية للفنان، فهو ليس ثابتاً بل متحولاً عبر العصور في الشكل والمضمون.

الإطار النظري

المبحث الأول: متجليات الرمز جمالياً:

يُعد الرمز منذ القِدم لهُ مفاهيم ومداخل متنوعة دلالية ضمن التفصيلات الانسانية، بوصفه طريقة لحفظ تجاربهم الحسية البسيطة والمعقدة منها، لأن الانسان بفطرته مخلوق صانع للرموز، وهذه التجارب تأتي حينما تفرضها الخبرة الانسانية بشحنات شعورية تنطوي على فهم جمعي متوارث للفن والثقافة والدين، والرمز في أبسط صورة "هو علامة أو إشارة – قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة – لها دلالة معرفية

أو معنى معين في مجال التجربة الانسانية المحسوسة والمتوارثة" (Saliha, 1997, p. 16). إذ اعتمدت اللغة الهيروغليفية القديمة على الصور المرمزة، وهذا اوضح مثال على الرمز في ايصال المعنى، ويقول (كاسيرر): "الرموز وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكتب صفة الدوام التي لا يمكن للخبرة الانسانية ان تنمو دونها" (Saliha, 1997, p. 16).

فالرمز حاضر منذ الأزل والى يومنا هذا، ولعل تقادم الحضارات وتفاعل التجارب والتطور الثقافي فرض استخدامات وتشكيلات للرمز بحيث تعددت دلالاته وتنوعت شفراته، لحين ظهور الحركة الرمزية، التي وظفت الرمز توظيفاً فنياً فعالاً على مستوى الأدب والشعر والمسرح، حينما منحته سمات وأبعاد فكرية وسياسية ودينية واجتماعية شتى، حتى سمت به نحو الرواية والفن التشكيلي وباقي مداخل الإبداع، إذ تفرد المسرح بأن يستند الى الرمز كمفهوم معرفي وفكرة وإشارة فنية، ولعل هذا التوجه دفع الكثير من الفلاسفة والمهتمين بتناول اهمية الرمز في الحياة البشرية، أمثال هيجل ويونغ وسوزان لانجر. "والرموز نوعان هناك الرموز الجماعية المتوارثة وهي ما أسماها العالم النفسي (يونغ) بالرموز الفطرية التي تنتمي الى الوجدان البشري الجماعي، وهناك الرموز فردية التي ترتبط بوجدان فرد بعينه، وتكون نتاج تجاربه الخاصة، وتتمثل تلك الرموز الفردية في الحياة اليومية في عادة التفاؤل والتشاؤم من أشياء تختلف من شخص لآخر، فالقطة السوداء قد تكون رمزاً للخير عند شخص ما بينما تكون عند آخر رمزاً للشر" (Saliha, 1997, p. 17).

ويرى (هنري بير) باستخدام الرمز "جاء تمرداً على مظاهر التعبير مستبدلاً تسمية الأشياء بمسمياتها، بوصفه صورة كبيرة تتفتح حول الفكرة" (Henry, 1981, p. 59).

وعلى الرغم من وجهة هنري الأدبية، الا إن الرمز يختلف عن الرمز في الصورة، ذلك ان الصورة الأدبية تقع ضمن مفهوم التخيل، فضلاً عن أن الأدب يعتمد اللغة الاصطلاحية وغموض مواضعه التي ما تلبث ان تزول بمجرد معرفة ما يدل عليه أو يشير إليه، والرمز يأتي كلمة او جملة بلغة الأدب، في حين يأتي كصورة او شاخص او شخصية بلغة المسرح البصرية، أو اسم يفترض المكان او الزمان داخله على اكثر من دلالة ويرتبط بهما قطبان رئيسان، يتمثل أحدهما بالبعد الظاهري للرمز، وهو ما تتلقاه الحواس مباشرة، ويحمل الثاني البعد الباطني المرمز والمستتر، وهو ذاته المراد ايصاله الى المتلقي بوصفه حامل المعنى، ومن هنا يصبح للرمز عنصران متراكبان أولهما معرفي ومدرك من قبل أكثر الناس، وثانيهما الباطن الذي ينبغي حل شفراته أو إدراك معناه والذي يقوم المخرج ومصمم المناظر المسرحية بانتاجه، ومما تقدم يتضح بأن هناك علاقة بين قطبي الرمز (ظاهري وباطنه)، عن طريق انه "صورة معينة تدل على معنى آخر غير معناه الظاهر، الا انه معنى معين" (Henry, 1981, p. 59).

ولما كان الرمز يسوق نفسه نزولاً الى عمق الحضارات، فهذا يعني ان هناك نزوع داخلي لدى الأفراد منذ الأزل لتوظيف الرمز، بوصفه وسيلة لتجسيد الصورة الفنية، فالصورة الرمزية تنطوي على تأويل من الأفكار والانفعالات والايحاءات غير المباشرة بدلاً من التعبير المباشر، اذ يرى (هيكل) "بأن الرمز هو بداية الفن، معتبراً ان الشرق مبتكراً له ومبدعه، ويذهب الى ان معناه (حصر المعنى) حينما يعرض ذاته في خصوصية التعبير عنها كمدلول، ومن هنا كان انسان الحضارات الأولى يعبر عن كافة المظاهر وأشكال الحياة بصورة

رمزية عن طريق النحت او رسم المناظر المصورة على الأواني الفخارية للطقوس الدينية والحروب وحتى اللون، معتبراً ذلك التعبير وجود حسي او عياني فهو صورة ومعنى معاً" (aykal, 1978, p. 32).

وان هذا المفهوم يقودنا لاتجاهات عدّة لاشتغالات الرمز، بل يدفع بذاته نحو أشكال متعددة من التعبير الانساني في الحكاية والمثل والحكمة واللغة والشعر واللغز والاستعارة والتشبيه والمجاز حتى ينتهي بالدراسات السيميائية بوصفه الرمز دال. وان التجربة المتوارثة قد تداولت الرمز كعلامة او اشارة بوصفه ينطوي على ايحاء وتمثيل ومحاكاة، يقوم بها الوعي الإبداعي وقدراته على التجريد على الرغم من كونه يوظف موضوع من العالم المعلوم، يلج به الى ما هو مجهول ويصبح المجهول معلوماً ومعبراً عن حياة ومعنى، ومما تقدم يصبح الرمز دال نهتدي اليه او نتقبله جميعاً باتفاق من الكل باعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة. فالاتفاق عنصر مهم من عناصر فهم تراكب الفكرة الرمزية، كونه مرتبط بفهم المعنى فهو قصدي، ويتعين اثر ذلك ان عملية انتاج الرمز ليست باليسيرة، إذ ينبغي للمصمم المناظر، ان يعي تراكبية انشاء الرمز بوجهيه الظاهر والباطن، وأهمية ان يكون معروفاً ومدركاً من الجميع، فاختصار الرمز على فهم احادي غير مشترك قد يؤدي بالضرورة إلى التشظي في فهم المعنى أو تعدد التأويل لذات الصورة المرمزة، وهو ما يجعل المعنى غير واضح او على أقل تقدير غير مستوفي للمعنى المراد أو يدل عليه "فالرمز معنى او إشارة مصطنعة لا ينبغي علينا ان نعرفه، إلا إذا عرفنا انه قد اتفق عليه" (Eid, 1997, p. 247). حتى ان (سوزان لانجر) اعتبرت الفن رمزاً، والعمل الفني هو عبارة عن صورة رمزية بوصفها "شكل قابل للإدراك الحسي، بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري" (Langer, 1986, p. 12).

كما نرى ان الرمز مدرك يعرض العلاقات بين الاجزاء بهذا (الكل) وتذهب الى ان الرمز (Symbol) هو غير العلامة (Sign) "فالرمز أداة ذهنية او مظهر من مظاهر العقل البشري، كما تشير بأن العلامة تعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة العقل وان الرموز التمثيلية هي الرموز التي تفضل في الفن" (Langer, 1986, p. 12)

إذ بات واضحاً ان الرمز تمثيل أو تمثل في الأشياء المرمزة في الفن بوصفها تحمل اكتناز في المعنى لما هو باطن ومقصود من وضعه على خشبة المسرح فالمصمم للمناظر وبوساطة المخرج هنا ينتج الرمز المنظري لتعضيد وتعزيز الفكرة المطروحة او الدلالة عليها، باعتبار أن الرمز الاستدلالي هو ما تتصف به اللغة بكل تراكيبها ولما كانت الرموز التمثيلية رموز صورية منظرية مثل التي عند الاغريق والرومان، فإنها بالضرورة تنطوي على معاني دالة نحن بأمس الحاجة لها في العرض المسرحي الحديث، إذ ان الصورة المنظرية البصرية المرمزة للمنظر المسرحي تقتضي احياناً الى إلغاء صفحات من النص الدرامي، مقابل توافر بديل في الرمز البصري يستوفي شرائط وضوح الفكرة والموضوع بوصفه شكل قابل للإدراك الحسي والذهني معاً سيما اذا كان يسير الفهم للمتلقي. ولعل تنوع اشتغال الرمز بين الموضوعي والمقصود، مما أدى إلى اصابة الرمز بحالة من الخلط، ويعود ذلك الى أسباب تنوعه واستخدامه كمصطلح ومناطق عمله في الفنون والعلوم والدين والأساطير وكافة مناحي الحياة، ومن باب آخر هناك خلط بين الرمز والعلامة، أو هناك شبه تداخل بين الرمز كمفهوم عام وبين المذهب الرمزي أو الرمزية كمدرسة أدبية، إذ يتجاوز دوره العلمي والأدبي الى وظيفته الجمالية التي يتقبلها الفرد لبلوغه منطقية الحدس والخيال، ومما تقدم يجب ان لا نثقل الرمز وصولاً الى درجة اللغز والغموض المغلق هو خروج عن معناه الآني السليم ووظيفته الجمالية، من ناحية انه من عالم

الوجود المادي بوصفه رمزاً واصطلاحاً عرفياً، "إذ حاولت المدرسة الرمزية في اعطاء الرمز وظيفة روحية وبعداً دينياً متسامياً بدلاً من عدّه أحد الأساليب الفنية مثله في ذلك مثل التشبيه أو الاستعارة أو الكناية" (Saliha, 1997, p. 15).

فاستخدام الرمز في التعبير ما هو الا مظهر من مظاهر اللغة، لاختراق حجب الغيب والنفاذ إلى عوالم الخيال التي لا تتوصل اليها الحواس، ويرى (كانت) "بأن الرمز تمثل من الخيال يستدعي الكثير من الفكر. ولا تقدر اللغة قط ان تقف على مستواه أو تجعله في متناول الفهم، فالرمز فكرة وصورة معاً وهي ليست تلقائية بالخيال" (Corniche, 1997, p. 551).

ومما تقدم يتضح ان فهم الرمز ومعناه يرتبط بالجانب الحسي في حين ان انتاجه يرتبط بالجانب الذهني والخيال الإبداعي معاً وعليه ينبغي ان لا نوظف الرمزية المجردة باستخدام اشكال لا علاقة لها بالموضوعات، كما لا يمكن توظيف الرمزية المحددة حينما تعتمد على رسم صورة مشيدة أثناء خيالات لا عقلية عندما نستخدم في انتاج الرمز التجربة المريضة التي لا رابط بينهما. ويؤكد (يونغ) الى كون الرمز ايضاً "صورة تكون مألوفة في الحياة اليومية تحمل معاني اضافية خاصة فضلاً عن معناها التقليدي الواضح، انها تنطوي على بداهة على شيء مبهج مجهول او مخفي عنا" (Young, 1984, p. 17). وأن التحولات عبر عملية طويلة من التطور أصبحت عبارة عن صورة جمعية تفعلها المجتمعات المتحضرة، ذلك ان الرمز لابد أن يمتلك عرفاً جمعياً يستوجب عرضه بصورة تحمل معنى مقصود وآخر مستتر. في حين تؤكد (أبيلا جانيه) في ضوء قراءتها (ليونغ): "بأن الكون كله رمز كامن" (Young, 1984, p. 245).

لأن الانسان بفطرته يميل لانتاج الرمز حينما يعمد إلى جعل المدركات او الأشكال بلا وعي الى رموز ويعبر عنها في دينه وفنه، ولعل هذا الأمر يخالف ما قدم له الباحثون في مجال الرمز، من كونه يقوم انتاجه على فكرة ذهنية تفعل عن طريق الخيال، بوصفه يستدعي كثير من التفكير في تراكيب مفهوم الرمز، ليشكل صورة او شكلاً ذو وجهين، وربما ان رأي ابيلا ينصب ضمن المفاهيم الميثولوجية للرمز التي شكل الرمز الحيواني وفرة كبيرة غير محدودة ظهرت بوضوح في رسوماتهم او نحتهم الحجري الفني القديم. "ويجب أن نحدد مما تقدم، ان الرمز ينتج ويُقدم ويعرض، حينما تكون حاجة للتعبير عما لا تستطيع اللغة أو شيئاً آخر ان يقدمه بطريقة أخرى، إذ أن الرمز يتمثل لكونه مفهوم جمعي اولاً وصورة جمالية ثانياً، ودلالية معرفية ثالثاً، بل انه لغة تجريدية تستدعي المعنى بأبهى صورة، حينما يتم ضبط وحداته الجزيئية في كل موحد فهو إما أن يشير وأما أن يدل او يعترض لما ينبغي ان يقوله الذهن المتقد بالإبداع، حتى ان المخيلة هنا تنطلق في التفسير وتحتمل التأويل فهو اذن تمثيل للأفكار والانفعالات بالإيماء غير المباشر بدلاً من التعبير المباشر" (Wahba, 1974, p. 554).

وتؤكد الدراسات الانثروبولوجية "بأن العاطفة الجمالية تختلف عن احساس اللذة. كونها تنبع من لذة الإبداع ولذة الإعجاب بالأشكال الجميلة. في حين ان الفن استجابة عاطفية للرموز. والرموز هي التي تثير استجابة عاطفية" (Wasfi, 2000, p. 746).

ويتضح ان الرمز مرتبط بتعاقب المجتمعات، وان المخرج ومصمم المناظر المسرحية يعبر عن عواطفه واحساساته حينما يترجم تلك العواطف والأفكار والأحاسيس الى "رموز تؤثر في المشاهدين وتمنحهم القدرة على التواصل مع الأعمال الفنية" (Wasfi, 2000, p. 746).

ومما تقدم يصبح الرمز حالة تواصلية تقوم وفق نظرية التلقي، وتستند على طريق العلاقة عن طريق الإيحاء بالصورة المنظرية او الشاخص او الحركة أحياناً بوصفها تتحمل قدراً عالياً من الاشارات الرمزية الصورية، والتي يمكن تحويلها من مفهوم اشاري طبيعي الى صورة اشارية او رمزية نحو معنى آخر غير المعنى المتعارف عليه مسبقاً بين عامة الناس فيما بينهم كونه لغة تخاطب اشارية، فالدماغ البشري له القدرة على تفسير وتحليل وإعادة تركيب لتلك الاشارات الحركية حينما تتحول الى رموز دلالية معرفية عند المشاهد.

المبحث الثاني: توظيف الرمز في المنظر المسرحي جمالياً:

ان توظيف الرمز في المنظر المسرحي، يقترن بترجمة الأفكار أو المعاني، لذلك فإن تصميم المنظر المسرحي الحديث يعتمد الرمزية في اختيار الصورة المنظرية ذات المعنى، إذ إنها تكون أكثر قبولاً للإدراك عن طريق قدرة المتلقي على قراءة المعاني المرتبطة بالصورة المنظرية الرمزية دون الحاجة الى وجود عناصر اخرى مساندة كالكتابة، بل يكون الاعتماد بشكل أساس على الرمز ذلك ان المنظر الرمزي هو شكل ذو دلالة بحد ذاته، يمكن أن يكون ذا معانٍ متعددة، فالمنظر واحد ربما يحمل معه العديد من المعاني، ويعطي ايحاءات مختلفة لدى المتلقي، لذلك نرى "في العصور القديمة عند الاغريق والرومان كان الاعتماد الأول على الأسكيناو رسم المناظر المصورة والمرمزة، ثم تطورت وتحولت صناعة المناظر والديكور، إذ ظهرت الآلات والمؤثرات وهي المعدات الثلاث الرئيسية (الاكسيكليما، والبرياكتوس، والميكانا)" (Jaafar, 1996, p. 81).

والأولى هي "مصطبة خشبية منخفضة مثبتة على عجلات تسهل دفعها عن طريق فتحة الباب الرئيسية، ومقسمة الى نصفين بستار لتكشف عما حدث من أفعال، ليس من المقبول إظهارها امام الجمهور، مثل مشاهد القتل التي لا يسمح بتمثيلها أمام الجمهور، بل كانوا يقومون بها خلف المسرح ثم تظهر الجثة فوق هذه المصطبة، والثانية البرياكتوس" إذ ارتفعت في الداخل عدة كواليس دوارة لكل منها ثلاثة أوجه تتحرك على مراكز بالمنتصف، وذلك من اجل تسهيل عملية تغيير المناظر، فهو منشور ذي ثلاثة أوجه ترسم عليه المناظر المختلفة، التي كان يستعان بها في شرح الأحداث التي تدور حولها المسرحية، والربط بين الأجزاء المختلفة للعمل المسرحي، ويقدمون عن طريقها ثلاثة أنواع من المناظر الأول هو المنظر التراجيدي، والثاني هو المنظر الكوميدي، أما الثالث فهو المنظر الرعوي أو الساتيري، وأما الثالثة (الميكانا) وهي آلة أشبه برافعة تستخدم لرفع الإله او انزاله على (الدكة) التي قف عليها الممثلون، هذه العملية تحدث امام الجمهور اعتقاداً منهم وترميز بأن الإله قد نزل من السماء". (Jaafar, 1996, p. 91).

وفي المسرح الروماني ظهرت عدد من الآلات المنظرية في ذلك الزمن أسهمت بوساطة تغيير المنظر والترميز الى عدد من الأماكن مثل اختراع منظري اسمه (البجما): "وهي سقالة على شكل بيت متعدد الأدوار، وكانت تتداخل الواحدة في الأخرى أمرها أمر التلسكوب الفضائي، وماكنة تدوير خشبة المسرح وسمحت هذه الماكنة بإدارة (3) خشبات مسرحية حسب الحاجة المنظرية لها، وتنوعت المناظر الى (3) أنواع من المناظر المرمزة التراجيدية، والكوميدية، والساتيرية، وتتكون مناظر التراجيديا من أعمدة، وقصور، وتماثيل ملكية، ومناظر

كوميديا عبارة عن منازل، وشرفات، ونوافذ كبيرة كالمعمار في المنازل، والنوع الثالث للساتيرات، مناظر تمثل أشجار، حدائق، كهوف، ومساحات ريفية، تدار هذه المناظر بوساطة الماكنة بعدما ترفع الستارة لإخفاء المنظر، وخشبة المسرح من أجل تغيير المنظر المسرحي" (Ador, 1996, p. 36).

وفي مرحلة العصور الوسطى "اعتمدت الكنيسة على المسرح في بث تعاليمها بين الناس فكانت الدراما المقدسة الأولى في محاولات لتصوير الحقائق الكبيرة في المسيحية من حياة المسيح والقديسين ونشأت المسرحية في العصور الوسطى كما نشأت المسرحية الاغريقية القديمة من شعائر دينية، فجربت الكنيسة استخدام الصور المرمزة حتى كانت الكنائس تزدحم بصور القصص الإنجيلية، والأسرار الأساسية التي رسمت على الزجاج الملون، ورسمت هذه المناظر المرمزة على الجدران كنوع من الإيضاح لكي يراها الناس، وذلك لأن جمهور العصور الوسطى من الأميين، وهم في جملتهم جهلة والدين هو الذي يسيطر على رواياتهم وهذه الأمور تصبح واقعية واضحة لأعين جمهورها غير المتعلم" (Crocini, 1999, p. 86).

إذ ظهرت في تلك المدة ثلاثة أنواع من المسارح وهي "مسرح المصطبة المؤقت التي استخدمته الفرق الجوالة والمسرح الثاني هو امتداد لمسارح الغرفة داخل الكنيسة، والنوع الثالث هو مسرح العربات التي تقدم مسرحيات الأسرار، والنوع الأول هو مسرح (المصطبة) فقد تميز باستخدامه لخشبة ثابتة على شكل مربع وبمنصة مرتفعة للأعلى ذات ستارة خلفية والمناظر المرمزة مرسومة على هذه الستارة، مدينة، جبال، حقول، سماء، ونجوم، الجنة، والنار، ويحيطون بها الجمهور من ثلاث جهات" (hiwaytnk, 1970, p. 293).

والنوع الثاني المسرح (المتصل) فأن الكنيسة هي أول من استخدمه "ويعمل هذا المسرح على فكرة نقل الجمهور وتحريكهم أكثر من نقل وتغيير المناظر، وتحريكها وذلك باستخدام مجموعة من الغرف المبنية كل غرفة منها تمثل منظر وبيئة مختلفة مرمزة الى عالم مختلف عن الآخر" (hiwaytnk, 1970, p. 93).

والنوع الثالث ما يسمى بمسرح (الكارو) وهو عبارة عن عربة مكونة من طبقتين السفلى لتغيير الملابس والعليا لتقديم المشاهد المسرحية، وكانت هذه العربات المزخرفة ضخمة ومزركشة بالأصباغ المرمزة والنحاس الأصفر والاعلام والقماش المذهب ذي الألوان الفاتحة تجر هذه العربات مجموعة من الخيول، وهذه العربات مقسمة الى ثلاثة مواقع الجنة والأرض والجحيم إذ كانت المناظر المرسومة تأخذ طابع الترميز للصور المعبرة عن صورة الجنة والملائكة وصورة الجحيم وصور الشياطين مأخوذة من فكر الثواب والعقاب في تصميم هذه المناظر المرمزة، واستخدام الفخاخ للاختفاء المفاجئ، واستخدام الماء في عدد من العروض لإعطاء الايهام بالمطر او الطوفان، ورموز الحيوانات، وكانت المناظر المسرحية رمزية ايحائية لترمز الى مكان عن طريق الرمز فكانت شجرة واحدة وبعدة زهور ترمز الى جنة عدن" (Eid, 1997, p. 41).

وفي عصر النهضة أسس الى توجهات علمية أسهمت في رفد المنظر المسرحي بكل ما هو جديد "ضمن أسس استندت الى الاكتشافات العلمية والتطور الصناعي وحضور الفن التشكيلي الأمر الذي انعكس على النشاط الفني بما فيه المنظر المسرحي وتقنياته، وظهرت العلوم التجريبية وأسهمت في سرعة انتشار الأفكار وتطوير الرسم المنظور والتقنيات الأخرى لجعل الرسم اكثر واقعية وطبيعية بوساطة رسم (المنظور الرمزي)، إذ أصبح عنصراً هاماً في مجال التجديد والتغيير في جميع نواحي الحياة الفنية واستفاد المعماريون والمصممون من القوانين الرياضية من اكتشاف علم (المنظور الهندسي الرمزي)، وقد طبق الرسامون منظوراً خطياً

يفرض نقطة موحدة للرؤية فيمنح الصورة المنظرية احساساً بالحركة في الفراغ للوحة المنظرية ويوحي بهيئة الاشخاص البعيدين في الفراغ التكويني، وكذلك إظهار الدقة والبراعة في تسجيل التفاصيل الدقيقة في الرسم المنظري" (Attia, 2010, p. 12).

إذ تشكلت في عصر النهضة الرغبة في إحياء الجمال المتجسد في نماذج الفن الاغريقي والروماني، وبوساطة اكتساب الأشكال حساً وقواماً مادياً يسمو بـ(النظام) وهو تناسب الشكل والمضمون، وذلك وفق المنطق العقلي وليس العاطفة والانفعال، و(الوضوح) وتتجلى صفة الوضوح بشكل خاص في تصميم المنظر وتبسيط الرموز المتكون منها، (والمثالية) في كبت الكثير من العناصر التي اصبحت غير ضرورية مثل المناظر المتعددة والاكتفاء بمنظر واحد او عدة مناظر حسب الحاجة، و(الجلال) وهي نتيجة للمثالية، هو جلال المنظر، والشخصيات على المسرح، وبذلك اعتمد المصمم للمناظر المسرحية على الأساليب التي يغلب عليها الصياغات الرمزية والتخطيطات الزخرفية في تحقيق الوحدة الزمنية في التشكيل والتصوير والرسم الرمزي لتصميم المنظور المسرحي، إذ لم تكن النهضة الفنية في إعادة إحياء القديم فقط أو تجديده أو تقليده في صورة جديدة بل كانت تربط المسرح بالتطور الاجتماعي الذي نشأ عن انبثاق النهضة في العلم والأدب والفنون" (Attia, 2010, p. 57).

وساعد عدد من الفنانين التشكيليين على تأكيد الروح الجديدة في تصميماتهم للمنظر المسرحي الرمزي الملائمة لروح عصر النهضة "ومنهم (مايكل انجيلو، ورفائيل وسريليو)، وذلك عن طريق استعمال الستائر الخلفية المرسومة بشكل منظوري رمزي تجعل القاعات تبدو واسعة مع زحمة المناظر المسرحية للبحث عن تشكيل فضاء يلائم عروض القصور والبلاطات، كما استخدمت بعض الآلات المنظورية رمزية في إحداث المؤثرات المنظرية جديدة ومختلفة تسهم في تطوير المنظر المسرحي الرمزي مثل زوارق تتحرك من جانب المسرح الى الآخر، وتحويل الاصباغ في التصوير الزيتي الى مادة (حية) بفضل استعماله البارع للضوء والظل" (Al-Mousa, 2004, p. 15).

ودعا أصحاب الرمزية المنظرية الجديدة الى "إلغاء وإقصاء كل ما هو واقعي وطبيعي على خشبة المسرح من الحيل المفتعلة والمفاجآت، لأن الفن الرمزي الحديث يمثل بداية الفن باعتقادهم حيث يسعى الرمز الى تحقيق الاتحاد بين المعنى الداخلي والشكل الخارجي ويتم ذلك في صور منظرية وتلميحات جديدة للموضوع، وبذلك استحالت الرمزية الى ضرب من التأثير، واتجه الكثير من المصممين والمخرجين لأن يكونوا من دعاة الرمزية، والدفاع عنها وتقديم كل ما هو رمزي، بعد اقصاء مبدأ الإيهام الذي قدمت له الواقعية، وعد المثاليون الجدد أمثال (كريج وأبيا ومايرهولد) من الذين وطدوا الاتجاه الرمزي، فقد عمد المصمم والمخرج للاستعانة بمهام جديدة تؤكد الرمز واستخداماته كما تؤكد اهميته، بل ان هذا التوجه بدأ يبحث عن مقارنات مع الأساليب التقليدية التي سبقته في محاولة لإثبات قدرة الرمز في بناء العرض البصري، بل ان الرمزية المنظرية أولت جل الاهتمام بالتصميم والإخراج لتعويض الوصف بالإيحاء المعبر الذي يستعين به الشعراء في خلق الجو والرؤى، وكثيراً ما يحدد المؤلفون الرمزيين للمصمم المنظري والمخرج طريقة التصميم والإخراج والإضاءة التي يحرصون على توافرها، كي تجري مسرحياتهم بالجو الذي يريدون" (Mandour, 1974, p. 140). ولقد كانت التجارب الجديدة للمصممين والمخرجين معظمها قد انحسر بالموجة الرمزية

وقدموا اعمالاً مسرحية غاية في الاتقان وبناء صورة العرض البصرية التي حققت الدهشة، ودعوا اكثرهم الى التمسك بالرمزية، ويذهب (كوردن كريج) بقوله: "احسب انه ينبغي الا يكون ثمة من ينازع في أمر الرمزية ولا يوجس منها خيفة" (Craig, 1960, p. 269).

ولعل هذا التوجه نحو تفعيل الرمز في تصميم المنظر فتح آفاق جديدة لدخول علوم جديدة بعد ظهور النظرية الجمالية (لبوما جارتن) وظهور علم الأشكال والنزعة الشكلية (الفورمالزم) ونظرية الفن للفن، لقد أكد المصممون الرمزيون ان الحقيقة لا يمكن أن تظهر صورتها الصادقة والأصلية بظواهر الطبيعة والواقع، بل تظهر في أعماق الأشياء وليست تحت سطحها، فكانت وسيلتهم الرمز والايحاء والتلميح، وليس الجهر والفضح والتصريح من أجل ان تترك في ذهن المتلقي صور متنوعة ومتعددة، هذا دفع المصممين والمخرجين إلى البحث عن طرق وصيغ مبتكرة وتقنيات جديدة ورؤى اخراجية معبرة، معتبرين ان الصورة البصرية هي شعر الفضاء الذي يكتنز باللون والضوء والموسيقى والإيقاع والسينما، عالم غريب من الانشاء البصري الصوري، فعمد المصممون الى تفعيل دور الاشارة والرقص والايقاع والكلمات والخط والصمت والنغمة المنطوقة، ولأن الصورة المنظرية ضرورة من ضرورات التصميم الجديد لأنها تترجم بشكل مباشر مظاهر الحياة وتنقلها بكل واقعيتها من دون الحاجة الى الكلمات، واذا ما وجدت الكلمات فإنها تحقق تنوعاً داخل البنية فيتعزز بذلك فعل الجاذبية وشد الانتباه "مما يؤثر في إقناع النفوس والأذواق، ففي طباع البشر محبة الانتقال من شيء الى شيء والاستراحة من معهود الى مستجد" (Al-Kubaisi, 2000, p. 47).

فالصورة الظاهرة هي من عالم مجهول هو عالم الخيال، بل راح (أبيا) إلى أن يربط الموسيقى بالضوء في سيمفونية واعتبر ان الضوء والظل متساويان في الأهمية وصفهما يحققان التجسيم والبعد الثالث، فراح العديد منهم يبتدع اشكالاً في الفضاء المنظري، وأصبح المنظر يجسد ثلاثية الأبعاد وقيم الفضاء المسرحي بالأبعاد والوسوع التكعيبي، وصارت هنالك موازنة بين الممثل والمنظر والضوء واللون، وراح المسرح يتلقف كل التقنيات الجديدة والمبتكرة التي تسهم في بناء الصورة البصرية المنظرية المكتنزة بالدلالة والرموز والإيحاء، حتى أصبح المتلقي يهفو الى الرؤية أكثر من السماع ان المصمم والمخرج المسرحي بات "ينتقل الى عالم آخر، عالم الخيال، وهناك يصنع رموزاً بعينها من شأنها عدم الكشف عن العاطفة المجردة" (Ador, 1996, p. 401).

ولأن كل شيء يشكل واقعاً على خشبة المسرح من ممثلين وديكور واضاءة وموسيقى كل هذه العناصر في جميع الحالات ترمز الى اشياء أخرى، بمعنى آخر، المنظر المسرحي هو مجموعة من الاشارات "فالمسرح ليس له وظيفة أخرى سوى الاشارة الى شيء آخر، وكيف يكون مسرحاً اذا لم يدل على شيء آخر، كما حاول المخرج (مايرهولد) تثبيت مفهوم الرمز اللوني في المنظر المسرحي، لأن ترميز الحياة بات مهمة اساسية لذلك أصبح الصفر رمزاً رياضياً كما أصبحت بذلك كل الأرقام رموزاً وهذه الرموز تتفاعل، والفن المسرحي لا يمكن أن يكون الا رمزاً كون الرمز كامن في عناصره كافة، حتى ركز (مايرهولد) على الإيقاع والاضاءة لإبراز لحظات الصمت البليغة والظلال الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني، والاشارات التي تصدر من الممثلين عن طريق التمثيل وعلى معمارية المسرح، وعلى السطوح المعلقة وعلى السلالم وعلى السطوح الأنحدارية، والتي تشكل بنية من الاشارات الرمزية للعرض المسرحي" (Corniche, 1997, p. 13).

وعلى وفق ما تقدم فإن المصمم "يخلق الرمز بشكل قصدي بالاتفاق مع المخرج وليس اعتباطي كونه مقصود ومخطط له مسبقاً، يرغب من خلاله الى ايصال الفكرة والمفهوم الى المتلقي بصيغة رمزية وعن طريق التتابع العلاماتي للعرض المسرحي، يستطيع المتلقي ان يلاحظ ظهور الرمز في المجموعات كما يرى تتابع العلامات في المنظر، لقد رفض مصممون المناظر الرمزية العقل، وعملوا على ملكة الخيال (الحس) باعتبار ان الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الانسان من ادراك الحقيقة في اكتشاف الحقيقة للمعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الحسية. كما الى التأثير على أهمية ووحدة العمل الفني واستقلاليته، والايحاء بدلاً من الاشارة المباشرة، كما انهم قاموا بمحاولات تقريب الشعر من الموسيقى من الناحية الأدبية الى لغة تعتمد المفارقة والتقابل والتضاد والاستعارات الغريبة وتداعي الأصوات والمعاني والسينما في تصميم وتشكيل المنظر" (Sfield, 1981, p. 295).

مما تقدم يتضح بأن الرمز هو شاخص، أو صورة أو فكرة معاً يستدعي قيام معنى، وان للرمز في المنظر لهُ وجهين أحدهما معروف ومدرك من قبل أكثر الأفراد متجذر في الواقع، والآخر ينتجه المصمم والمخرج بالتلاقح مع الأول بالخيال المولد، لإيصال المعنى أو جوهر الفكرة المنشودة في تصميم المنظر المسرحي الحديث ويأتي الرمز في المسرح على هيئة أشكال متعددة ومتنوعة يوضع ويستخدم على الخشبة للفهم والتشويق ويمكن أن يكون رمزاً لواقع مادي أو معنوي كأن تكون صورة، خوذة، أو علم، أو ممثل أو لون أو قطعة فلمية سينمائية، شريطة أن يكون الرمز لهُ صلة بين الأداة وما ترمز اليه صلة نابعة من علاقة، كونها محددة بشكل مسبق ومشفر بدقة من أجل توصيل الفكرة المرجوة.

مؤشرات الإطار النظري

1- ان التكوينات الانشائية المنظرية والمعمارية المرمزة، قد جمعت فنوناً عدة فن العمارة والتصميم والسينما والفنون التشكيلية لبناء منظرية مشهدية ابتكارية لهذه الفنون التي أسهمت بتحويل تركيباتها التكوينية المرمزة الى أفعال مرئية بصرية.

2- ان التقنية التصميمية للمنظر المرمز قد اعتمد على تقنية الاختزال ولتجريد والتبسيط لتجسيد المعنى الدلالي الذي يتنوع جمالياً بفعل الآليات الاشتغالية والأدائية المتنوعة.

3- احتواء المشهد المنظري جمالياً على تقنية – الترميز – بوساطة الاشتغالية الرمزية من أجل تكثيف الحركة المنظرية وبناء صورية ديكورية متنوعة، وهذا الرمز لهُ وجهين أحدهما معروف من قبل المتلقي وهو متجذر في الواقع والآخر ينتجه المصمم والمخرج بالتلاقح مع الأول بالخيال المولد لإيصال المعنى وجوهر الفكرة المنشودة في تصميم المنظر.

4- ان البنائية المنظرية المرمزة والمتحركة بوساطة التطور التكنولوجي أدت الى تحريك المنظومة البصرية وتأسيس عوالم طقسية خيالية بصورها الجمالية العدة والمتنوعة وتم استبدال المنظر الساكن بمنظر متحرك ثلاثي الأبعاد مما أعطى مساحة تكوينية وجمالية واسعة في بناء الصورة المرمزة.

5- يُعد الاستعمال التقني المرمز للفلكلور الشعبي قدرة تجريبي للتجسيد المرئي للصورة المنظرية والجمالية والتي تقوم بتوظيف الملحقات الديكورية الاكسسوارية الماضية وزجها في حركة ادائية رمزية جديدة.

6- للإضاءة قدرتها الرمزية والتعبيرية في تكوين البنية الدلالية للعرض والمساهم اللوني في تشييد منظرية جمالية صورية عن طريق فاعليتها الحركية التي ترتبط بالمتغير الرمزي والمتنوع البنائي والتقني.

7- ان الأشكال الموسيقية ومؤثراتها الصوتية المرمزة تمثل تعبيرية تقنية في اعطاء سمات جمالية رمزية جديدة لإنشاء المكان وزيادة في طاقة الفضاء الانفعالية.

8- اعتمدت الصورة المنظرية المرمزة على صور ذات المعنى لأنها تكون أكثر قبولاً للإدراك عند المتلقي والمستمدة من الواقع عن طريق قراءة المعاني المرتبطة بالصورة الرمزية المستمدة من الواقع.

9- يتشكل الرمز في المنظومة التصميمية للمنظر المسرحي على هيئة أشكال متنوعة ومتعددة من أجل الفهم والتشويق، أن يكون رمزاً لواقع مادي، أو معنوي كأن يكون صورة، أو خوذة، علم، ممثل، ضوء ولون، أو قطعة فلمية سينمائية، أو قطعة موسيقية، شرط أن يكون لهُ صلة نابعة من علاقة، كونها محددة بشكل مسبق ومشفرة من أجل توصيل الفكرة المرجوة.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: ويتكون من عروض مسرحية قدمت على خشبة المسرح الوطني ومنها:

1. مسرحية نزهة – 2005
2. مسرحية أحدب نيوتردام – 2005
3. نساء في الحرب - 2005

عينة البحث: اعتمد الباحث في اختياره عينة البحث على الطريقة القصدية، ولتوفر الدراسات والتسجيلات والصور الفوتوغرافية والأقراص الليزرية (CD).

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

أداة البحث:

أ- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

ب- الصور الفوتوغرافية.

ج- الأقراص الليزرلية الـ(CD).

د- المشاهد العينية للعرض.

عينة البحث: اعتمد الباحث على العينة الآتية:

المسرحية	المخرج	مصمم المنظر	المسرح	السنة
نزهة	أحمد حسن	جبار جودي	الوطني	2005

تحليل العينة:

مسرحية: نزهة

تأليف: هارولد بنترا

إعداد: أحمد حسن موسى

سينوغرافيا: جبار جودي

المكان: المسرح الوطني/ بغداد 2005/12/25

تمثيل: باسم الحجار – داف

تمثيل: فرح طه درويش – بيث

إخراج: أحمد حسن موسى

قصة المسرحية: تدور حول زوجين شابين (بيث وداف) تهدم منزلهم بتأثير القصف الجوي، وظلت أحلامهما حبيسة وعصية على التحقيق، فـ(بيث) تحلم بإنجاب الأطفال كونها شابة ترى نفسها جميلة وتخشى من الشيخوخة القادمة و(داف) يغزوه اليأس، وانعدام الأمل في جميع أفكاره ومشاعره عن طريق عدم التواصل مع ما يدور حوله، وكأنه يعيش في عالم آخر، وقد اعتمد المخرج في إعداده لنص المسرحية على الأسلوب اللغوي لمسرح العبث في لا جدوى التواصل الكلامي، وعجز اللغة في ايصال المعنى وعدم خضوعها للمنطق في كونها لغة يتم التواصل عن طريقها، وهذا الانقطاع في عدم التواصل هو الأساس النصي المرمز الذي ارتكزت عليه فكرة العرض.

تحليل العينة: في تفاعل تام بين الإخراج ومصمم المنظر عمد المخرج والمصمم الى استغلال واستثمار فضاء العرض، وفضاء التلقي في آن واحد، إذ الاشتغال على جميع مناطق المسرح (الخشبة وصالة الجمهور). فعندما يبدأ العرض يتم ادخال الجمهور من الباب الخلفي المفضي الى كواليس الخشبة، حيث كراسي المتفرجين قد توزعت فوق الخشبة الدوارة في المسرح الوطني، ونلاحظ وجود بيانو أسود اللون تعزف عليه الزوجة (بيث) الحان نشاز ونشاهد (داف) وهو يأخذ أوضاعاً حركية متنوعة فوق البيانو، وكل هذا يحدث أثناء عملية دخول المتخرجين الى قاعة العرض المسرح، وما ان تستقر عملية دخول الجمهور في أماكنهم الجديدة فوق الخشبة الدوارة حتى نسمع مؤثراً صوتياً لطائرة مروحية مرمز لبث الرعب والخوف في نفس (بيث وداف)، فيحاولان الهروب الى خلفية المسرح، وهنا تتحرك الخشبة الدوارة المثقلة بالجمهور وهو نوع من الترميز الى التشاركية من أجل اشراك الجمهور في العرض والحدث الجاري، وتكتمل الدورة الى أن تستقر الخشبة في مواجهة فضاء العرض الجديد الذي هو عبارة عن جزء من الخشبة (المقدمة + اوركسترا العازفين) وفضاء التلقي الذي أصبح بمثابة امتداد لفضاء العرض المسرحي، والمنظر النهائي عبارة عن مصطبة للجلوس تشبه الموجودة في المتنزهات العامة، يعلوها مروحة سقفية سوداء معلقة في السقف، وهي مهشمة الأذرع رمز للدمار الحاصل، اضافة الى استغلال الممرات الممتدة الى العمق في قاعة المشاهدة الواسعة بوضع اعمدة إنارة الشوارع بعدد أربع لكل ممر، وهي تتلاشى في خط الأفق في العمق، إذ تم تحويل هذه الممرات والسلالم الأرضية الممتدة الى فضاءات ذات ايحاءات ودلالات مرمزة جمالياً عن الأفكار والأحلام التي تراود شخصيات المسرحية، عند استقرار خشبة المسرح الدوار يحدث إظلام قصير ثم تطالعنا الشخصيتين وهما يغطيان جسديهما بشرشف ابيض ويقفان قرب المصطبة وتحددهما أضواء بيضاء عمودية حادة آتية من مكان مرتفع، في محاولة للتمثيل الرمزي لعملية تهدم البيت عند قصفه بالطائرات، وعند حدوث دوي الانفجار بمؤثر صوتي تنتفض الشخصيتان فنلاحظ مقداراً كبيراً من البارود الأبيض الذي يتساقط من الأعلى وقد غطاهما وملأ المكان، لقد تهاوى سقف البيت فوق رأسهما وبقيا يتأملان منظر الخراب في سكون وصمت الغبار المتناثر حولهما، وينتفضان فجأة ويغادران البقعة التي تحدد مكانهما فنرى خطاً ضوئياً برتقالي اللون لمصدر ضوء

ارضي يكشف عن الأسلاك الشائكة التي تفصل بين الجمهور وما يدور فوق الخشبة، وكأنه حد فاصل لا يجوز اختراقه أو التجاوز عليه، وسرعان ما يتغير اللون البرتقالي الى اللون الأزرق الداكن، وكأن كل ما يحيط بهؤلاء هو العتمة والجو الخانق، وتبدأ الحوارات بين الشخصيتين وهما يسترجعان أجزاء من ذكرياتهما عن نزهة قاما بها في وقت سابق، وهذه النزهة قرب البحر هي المحور لجميع الأحداث التي سيسردها لنا العرض الذي يبدأ بمحاولة مضاجعة فاشلة بين الزوجين نتيجة لتشتت أفكارهما ومشاعرهما، وفي تداخل ما بين الواقع والحلم أو الخيال والحقيقة تضاء الممرات الممتدة في فضاء العرض بأعمدة إنارة الشارع بشكل خافت مع صوت الحي لعازفة كمان وهي تعزف اغنية فلكلورية عراقية (چي مالي والي بوية اسم الله)، ويركض (داف) مهرولاً باتجاه عازفة الكمان التي ترتدي ثوباً زهري اللون لكنها لا تراه وتستمر بعزفها وهو يردد مقاطع من الأغنية معها وتغادر الصالة وهي مستمرة بالعزف لكن الشخوص مستمرين بالآحلام. لقد ساعد استغلال جغرافية المكان بشكل مناسب على تحقيق تصور بصري يعكس بدقة العوالم المتناقضة لهذين النموذجين اللذين يمثلان شريحة من المجتمع اتعبته الحروب والمشاكل والمعيشة اليومية الصعبة التي اضطرتهم إلى اللجوء الى الأحلام للهروب من الواقع المرير، لكن هذه الأحلام سرعان ما تتلاشى بين الحين والآخر ليعودا الى واقعهما الذي لا يستطيعان التواصل فيه أو معه، وقد أفرزت جغرافية المكان بمساقط الإضاءة البؤرية المركزة جمالية رمزية هيمنت على فضاء العرض وعلى المتلقي، وفي مشهد آخر يظهر عازف (التشيلو) وهو يعزز حضوره في المكان بصوته وصوت آلته وهو يعزف ويغني أغنية عراقية سبعينية (ينجمة عونچ يا دادة) في محاولة لإبراز الجوانب الخفية في شخصيتي (بيث وداف) وربطهما بالواقع العراقي السابق الجميل والذي تمثله مقاطع الأغنية والحنين الى الماضي. وهذه المرة تذهب (بيث) باتجاه العازف وهي تردد (جميلة جميلة) وهي تقصد الاثنين معاً الأغنية ونفسها حيث لا يمكن للشيخوخة أن تطالها، وتدعو (داف) الى استغلال هذا الجمال من اجل انجاب الأطفال، لكنه يسخر من ذلك بتأثير واقعه المرير وذهنه المشتت بأفكار أخرى، والشيء الوحيد الذي يسكتهما ويعود بهما الى الواقع هو صوت الطائرة المروحية التي يهيمن على الأحداث المتلاحقة للعرض، وهذا الواقع الذي يحاولان دائماً الهروب منه الى عوالم الحلم والذكريات، كذلك فإن الإضاءة ساهمت مساهمة فعالة في تحقيق وترميز الى صور الواقع والحلم عن طريق المساقط البؤرية المتنوعة للضوء في اغناءها لفضاء التلقي بتحديد الأمكنة وإضفاء المعنى والجمال على التكوين الصوري للمنظر المسرحي، وتعاد الكرة مرة أخرى في ظهور عازف (التشيلو) مغنياً أغنية (صدفة يا هوانا إلتقينا) لكن هذه المرة يظهر جالساً فوق كرسي للمعاقين ويدفعه أحدهم وهو يقطع ممر صالة التلقي في الوسطى من اليمين الى اليسار بلا توقف، مما يسهم في تحقيق الصورة البصرية المرمزة للمعنى المنشود في تعطل الحلم عن الفعل أو كونه ولداً معاقاً في الأصل، وتجسد المصطبة المزروعة في وسط المقدمة دليلاً ملموساً على طول الانتظار وتشظي معانيه وصعوبته لشيء عصي على التحقيق.

لقد أمسى الرمز فاعلاً وحاضراً في العرض والمنظر المسرحي لتوكيد جمالياته عن طريق الاستخدامات والمعالجات البصرية والسمعية والحركية المتداخلة بين عملية الإخراج وعملية تصميم المنظر، حتى هيمنت الرموز في خلق التصورات البصرية لتشكيل الرؤية الإخراجية والتصميمية ودعم المعنى وتفسير النص وتحويل كلماته إلى تكوينات جمالية حققت حضورها عن طريق التفاعل المنسجم بين الممثل في فضاء العرض

مرتدياً أزياءه الحياتية وملامح ماكياج ينم عن تعب الظاهر ومستثمراً ملحقات مسرحية بسيطة لكنها موحية، إضافة الى تشكيل الأمكنة بمفردات ديكورية وقطع غير معقدة بعيدة عن المناظر المبنية والضخمة عن طريق استثمار جغرافية المكان وإمكانية تحقيقها للمعنى عن طريق تشكيله افقياً وعمودياً، طولياً وعرضياً، وكانت الإضاءة تكشف بشكل فاعل مقدار تأثيرها في تحقيق التناغم والانسجام والتناسب بين جميع مكونات الصورة وايحاءات الجو العام والأجواء النفسية المعبرة عن طريق اللون وطريقة تكوين وتوجيه المسقط الضوئي وتعبيراتها عن المعنى وسايكولوجية الشخصيات التي ينشط المتلقي في تتبعها مع المؤثرات الصوتية التي كانت ترمز لأحداث خارجية دوماً في الحلم والواقع، اضافة الى العزف والغناء المرمز الحي الذي دعم الجانب البصري للمنظر وأثراه حسياً ووجدانياً لتتحقق جماليات الرمز في المنظر المسرحي، إذ حاول المصمم والمخرج إبراز جماليات الرمز في المنظر المسرحي عن طريق تنقل الممثل في الفضاء الأول (فضاء الخشبة) بشكل نصف دائري تقريباً باتجاه العمق والجوانب مع الديناميكية الحركية للخشبة الدائرية الدوارة التي أظهرت جماليات فضاء الخشبة المرمزة عن طريق تجسيدها للحركة وهي محملة بجمهور المتفرجين لمتابعة تحرك الممثلين، خلافاً لما هو متعارف عليه من ثبات مكان الفرجة المسرحية أي ان فضاء التلقي وفضاء التلقي هو فضاء العرض، لذلك تم استثمار الامتدادات الواسعة لقاعة المتفرجين بكامل مقاعدها الألف الفارغة التي تحمل أرقاماً لتوزيع المتفرجين عليها في عرض مسرحي آخر، ان جماليات الرمز في عرض مسرحية (نزهة) بدت واضحة للعيان وخلقت الإحساس بالمتعة والجمالية، كون المتفرجين والممثلين في فضاء مزدوج هو خشبة المسرح الواسعة، فضلاً عن العمق الذي توفره صالة المتفرجين الأصلية وما توافرت عليه من خطوط التشكيل عن طريق التوزيع الدقيق للكراسي، وهي تمثل نقاطاً نظامية محددة اضافية الى أعمدة انارة الشوارع وما أشاعته من صور أسهمت في خلق تصورات المعنى والمدلولات المرمزة عنها، والاضاءة التي كانت تشكل خطوطاً جمالية في الفضاء الرحب، عمقت من الفكرة الفلسفية التي حاولت الصورة بلوغها، إذ ساهم شكل المنظر أيضاً في صياغة التصورات الجمالية للرمز الممثلة للمكان في ذهن المتفرج والتي يعبّر عنها الحدث بصورة او بأخرى وبدت واضحة للعيان مكونات المنظر بمفرداتها المتفرقة والتي شاركت منسجمة مع بعضها البعض في تكوين الأفكار النهائية للشكل المطلوب تقديمه في فكرة المسرحية، حتى تنوعت هذه المفردات وتنوعت أحجامها وخطوطها ونقاط تلاشيها بدءاً من البؤرة المركزية لمحور الحركة والمكان (المصطبة) وهي بخطوطها المستقيمة والانحناءات التي توفرها زواياها لترمز جمالياً عن المشاعر المتناقضة لانتظار شيء ما كذلك الأسلاك الشائكة وطريقة تكون خطوطها المنحنية المتداخلة والتي ترمز جمالياً عن الكثير من الايحاءات والدلالات التي تنطوي عليها الخطوط المنحنية بطبيعتها الذي تشغله إذ تفصل بين المتفرجين ومكان الحدث، وتطل المروحة السقفية السوداء بريشاتها المتكسرة وهي تهيمن على بؤرة الحدث المركزية (المصطبة) التي تنطلق منها الأحداث، وما ترمز اليه من دلالات وايحاءات جمالية ترمز عن المعنى المقصود من تموضعها في تحطم سقف البيت، كذلك الإيحاء الذي ترمز عنه كمروحة تشير الى مسيرة الحياة المتعطلة لهذين الاثنين وتوقف هذه المسيرة في مكانها اضافة الى الخصوصية المحلية التي تشير اليها هذه المروحة من كونها موجودة في جميع البيوت العراقية، واستثمار شكل الصالة لصالح العرض ومدلولاته عن طريق أعمدة إنارة الشوارع التي وضعت على طول السلالم الأرضية التي تبدأ من مقدمة الصالة الى مؤخرتها، وبذلك عززت

الخطوط الأفقية لدرجات السلالم التكوين النهائية بالتزاوج مع الخطوط العمودية لأعمدة الكهرباء في مكان واحد، وأنتجت الشكل الجمالي المرمز عن الكثير من الأفكار التي تصب في المحصلة النهائية لمعنى العرض، وجاءت الأشكال المتنوعة للضوء التكوين الجمالي المرمز عن القيم الدرامية للعمل الفني موضوع الدراسة، فالخطوط الحادة للبؤر الضوئية أسهمت بشكل فعال في صياغة الصورة التي يثير تأملها الانفعالات والأحاسيس المتنوعة لدى المتفرج، وجاء التنوع في البؤر المركزية عن طريق زوايا تسليط مساقط الضوء فتارة نراها عمودية تسهم في نحت شكل الممثل الواقف تحتها عن طريق الظل والضوء، ونرى مساقط أخرى موجهة من الخلف الى الأمام مما يفرز أشكالاً جمالية مرمزة تواجه أبصار المتفرجين وتعزز المتعة الجمالية لديهم، فضلاً عن المدلولات المختلفة التي تبرزها هذه الأشكال، وبذلك أسهمت الاضاءة المركزة في تشكيل الصورة الجمالية النهائية المرمزة عن المعنى في العرض المسرحي، وكذلك ما قامت به أعمدة انارة الشوارع بمصابيحها الصغيرة في توفير الجو الملائم لصورة الحدث والتي ترمز عنه بنفس الوقت وتشكيلها لجماليات التكوين البصري للمشاهد المختلفة وترمز ايحاءاتها عن المكان المفترض في صالة المتفرجين الواسعة، وجاءت الملحقات المسرحية في هذا العرض بسيطة لكنها مرمزة وموحية، إذ جاء الاستخدام الأول لها عن طريق الشرشف الأبيض الذي يغطي الممثلان، والغبار المتساقط من الأعلى فوق رؤوس الشخصيتين، والسيكارة التي استخدمتها المرأة في أحد مشاهد العرض، فيثير الدخان الذي يخرج من السيجارة يرمز الى تبخر الأحلام والقلق الذي يصاحب هذه الشخصية من دخولها في مراحل الشيخوخة، والآلات الموسيقية التي يستخدمها العازفان في التعبير الصوتي واللحني عن مجريات الأحداث وما تعززه صورة الآلات من تكوين جمالي لها، اضافة الى كرسي المعاقين الذي يجلس عليها أحد العازفين، وهي ترمز بشكلها الجمالي الكلي عن الشلل والتعطل الذي أصاب أحلامهم، والمؤثرات الصوتية واضحة بأداء دورها في نقل صورة الحدث في الخارج وما ترمز عنه في توظيف أبرز ملامح الحدث الصوتية عن طريق تجسيدها لصوت الطائرة المروحية الذي ظل مهيمناً منذ بداية العرض حتى نهايته، كذلك تجسيد صوت الانفجارات والتناغم الجمالي مع شكل الصورة المعبرة عنه في بداية العرض ليكون الفعل الرئيسي لانطلاق أحداث المسرحية، مما أوجد ترابطاً حسياً لدى المتفرج ما بين المرئي والمسموع في تشكيل الصورة، فإضافة الى صوت المروحية وصوت الانفجار كان هناك ترمز صوتياً عن بهجة الشخصيتين في أحد المشاهد عندما يستدعيان ذكريات الطفولة عن طريق المؤثر الصوتي لزقزقة العصافير وخرير المياه، والموسيقى فكان العزف الحي والغناء المباشر هو الرمز المعبر عنها عن طريق عازف التشيلو وعازفة الكمان وقد تنوعت المقطوعات التي تم عزفها وغناءها فأثارت وجدان المتلقي وعبرت جمالياً عن الرمز والمعنى المقصود عن طريق استفزاز الجمهور عاطفياً وتحفيزه على المشاركة الفاعلة في متابعة العرض ومجرياته، وبذلك حققت الموسيقى والمؤثرات الصوتية دوراً مهماً في إسناد ودعم الرمز في المنظر المسرحي جمالياً عن طريق تناغمهما مع الحدث ومواكبتهما له والتعبير عنه عندما تعجز اللغة عن التعبير عن الوجدان.

نتائج البحث:

1. ان الاستعمال الترميزي والتصميمي للرمز، أعطى تحولاً بنائياً للصورة المنظرية، وانتقالاً تشكيلياً من الوظيفة النفسية للرمز الى الوظيفة الاشارية والدلالية مثل، رمز المصطبة، المروحة السقفية، كرسي المعاقين، أعمدة الإنارة، الأسلاك، عازف الكمان والتشيلو.
2. فرضت القدرة التصميمية المنظرية للرمز تنوعاً اتصالياً تشاركياً ما بين العرض والجمهور، وتحولاً في المعمار المنظري لخشبة المسرح وتكثيفاً جمالياً متنوعاً في المنظومة البصرية وخلق مسافة تواصلية للمعنى المتعدد مثل استخدام الخشبة الدوارة للجمهور.
3. ان الجمالية التصميمية الرمزية للبناء المنظري لعينة البحث اعتمدت على الاختزال في الوظيفة المنظرية وتجريداً تعبيرياً في إبراز الخصوصية التشكيلية وتبسيط في انتاج القيم الفكرية والفلسفية.
4. كونت الملحقات المسرحية والإكسسوارية المرمزة بنية علامية منظرية متداخلة في نسيج العرض، إذ برزت أشكالها كشفاً مضمونياً لمجموعة العلاقات التركيبية والانشائية، أسست منظومة قرائية للمعنى التفسيري، والجمالي للبناء المنظري، الشراشف البيضاء، الغبار، السيكارة، الآلات الموسيقية، عربة المعاقين.
5. سعت الاستعمالات التكنولوجية لبناء صورة منظرية مرمزة بوساطة توزيع فضاءات العرض، وسرعة الاستبدال التصميمي المتنوع لقطع الديكور والتغيير في الوظيفة التكوينية لعملية الانسجام الجمالي للمنظومة الضوئية وتأثيراتها اللونية.
6. ان عناصر التشكيل من نقطة، وخط، واللون، والكتلة، والحجم والاضاءة، أوجدت تناسباتها وتنويعاتها أشكالاً ومضامين جمالية مباشرة لها القدرة الترميز على الأفعال الخارجية وغير المباشرة.
7. ان استعمال الخامات المختلفة في الفضاء التصميمي، والمنظري في عينة البحث تلائم مع قدرة المادة على انشاء تكوينات جمالية ذات مرونة متناغمة ومرمزة منسجمة مع الأهداف الفكرية والجمالية.
8. ان الرصيد الفلكلوري الشعبي، تشكل جمالياً عن طريق انتاجه صورية منظرية رمزية متجددة في الشكل والمعنى الجمالي.
9. أوجدت الموسيقى التعبيرية ومؤثراتها المختلفة طاقة جمالية رمزية عن طريق مصاحبتها للحركة الجسرية للممثل في خلق عاطفة اندماجية توليدية لشكل الصورة المنظرية.
10. ان اللغة التعبيرية قد أسهمت في خلق فضاء درامي تخيلي وانشاء منظومة صورية منوعة ذات تعددية اشتغالية في البناء التصميمي والمنظري للعرض المسرحي.

الاستنتاجات:

1. ان الاشتغال الرمزي في البناء التصميمي والمنظري لجماليات الرمز قد خلق انتقالاً وتحولاً تجريبياً في تأسيس منظومة العرض.
2. ان المكانية التصميمية والمنظرية المرمزة في تشييد البناء المشهدي قد خلق تطوراً ي عملية الاتصالية ما بين العرض والجمهور.
3. ان التطور التكنولوجي واستخداماته الرمزية في المنظومة التصميمية، قد أعطى تعددية لمنظومة جمالية للصورة المعبرة في العرض المسرحي.
4. ان عناصر التشكيل قد خلقت جمالية رمزية وتنوعاً صورياً في إبراز الأفعال الداخلية لمنظومة العرض البنائية التصميمية.
5. أبرزت الملحقات المسحرية والاكسسوارية والخامات فاعلية حركية ومنظرية رمزية لجماليات المشهد التكويني للمنظر المسرحي.
6. ان الاختزال والتجريد في المنظومة الجمالية والتجريبية المنظرية قد خلق قدرة رمزية تعبيرية متنوعة في الاشتغال البنائي والتصميمي للعرض.
7. شكلت اللغة قدرة رمزية تعبيرية في بناء الفضاء الدرامي المتخيل لدى الجمهور وساعد في بناء منظومة متخيلة في تصوير الأشكال التصميمية والمنظرية في العرض المسرحي.
8. شكل الفضاء المتنوع قدرة رمزية تجريبية متنوعة في تقديم المنظر المسرحي بصورة جديدة ومغايرة عن طريق التجريب.

References:

1. Abdel Nour, J. (1973). *Literary Dictionary.* Beirut: Dar Al-Ilm for Millions.
2. Ador, O. (1996). *The Art of Representation, Horizons and Depths.* Cairo: Center for Languages and Translation, Cairo Experimental Festival.
3. Al-Bahili, R. (2010). *The semiotics of light movement in theatrical performance, , 2010.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 53.
4. Al-Kawaz, I. (2004). *Aesthetics of the view in the open spaces of Iraqi theater performances, Master's thesis.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
5. Al-Kubaisi, T. (2000). *The Aesthetics of Artistic Arabic Prose, The Small Encyclopedia.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
6. Alloush, S. (1985). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: Lebanese Book House.
7. Al-Mousa, M. (2004). *Scenography between the Middle Ages and the Renaissance.* Iraq: Ofoq Magazine, p. 48, Culture Foundation,.
8. Al-Rawi, A.-T. (B.T). *Arranging the Ocean Dictionary.* Cairo: Mut'a Issa Al-Babi.
9. Al-Tikriti, d.-N. (1996). *Employing theatrical decoration for foreign performances in the theater forum.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 13.
10. Al-Waeli, S. (2010). *Symbolism and its formal uses in furniture designs for static spaces.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 56.
11. alyasuei, a. (1956). *Al-Munajjid in Literature and Science.* Beirut: Catholic Press.
12. Attia, A. (1996). *Contradictions and Concordances in the Creativity of Theatrical Director (AIBA - Craig).* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 5.
13. Attia, M. (2010). *Art and Beauty in the Renaissance.* Cairo: World of Books.
14. aykal. (1978). *Symbolic Art.* (G. Trabish, Trans.) Beirut: Printing House.
15. Corniche, A. (1997). *Prague semiotics for theatre.* Damascus: Ministry of Culture.
16. Craig, C. (1960). *On theatrical art.* (D. Khashabah, Trans.) Cairo: Library of Literature.
17. Crocini, F. (1999). *Theater Space.* (A. Fawzy, Trans.) Cairo: Ministry of Public Culture, Press of the Supreme Council of Antiquities.
18. Eid, K. (1997). *A Scenography of Theater Through the Ages.* Cairo: Dar Al Thaqafa Publishing.

19. Henry, B. (1981). *Symbolic Literature.* (H. Zughaib, Trans.) Beirut: Oweidat.
20. hiwaytnk, f. (1970). *Introduction to theatrical arts.* (K. Y. others, Trans.) Cairo: Dar Al Maaref.
21. Ibn Hanbal, I. (1969). *The Musnad of Imam Ibn Hanba.* Cairo: Curriculum House.
22. Ibn Manzoor, M.-F. (1956). *Lisan Al-Arab.* Beirut: Dar Al-Lisan Al-Arab.
23. Jaafar, A. (1996). *Surveying technique and its role in developing theatrical performance from the Greek to the Renaissance.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 14.
24. Jaafar, A. (1996). *Surveying technology and its role in the development of theatrical performance from the Greeks until the Renaissance.* Iraq: Al-Akady magazine , No. 14.
25. John, D. (1946). *The Art of play production New York Harptey Bvothevs, .* New York: Harptey Bvothevs.
26. Johnson, R. (1978). *Al-Gamaliya, Encyclopedia of Critical Terminology.* (A. W. Lulua, Trans.) Baghdad: Publications of the Ministry of Culture and Arts.
27. Langer, S. (1986). *The Philosophy of Art according to Susan Langer.* (R. Hakim, Trans.) Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
28. Mandour, M. (1974). *Literature and its Doctrines.* Cairo: Dar Al-Nahda.
29. Saliha, N. (1997). *Contemporary Theatrical Currents.* Cairo: The General Egyptian Book Organization, The Egyptian Authority Press.
30. Sfield, A. (1981). *School of the Spectator.* (S. Jamil, Trans.) Cairo: Experimental Theater Festival.
31. Wahba, M. (1974). *A Dictionary of Literary Terms.* Beirut: Library of Lebanon.
32. Wasfi, A. (2000). *Cultural Anthropology.* Damascus: Alaa El-Din House.
33. Young, C. (1984). *Man and His Symbols.* (S. Lane, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/115-136

The aesthetics of the symbol in the Iraqi theater scene

Muthanna Mohammed Sharif[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 9/4/2022…...Date of acceptance: 15/5/2022…....Date of publication: 15/6/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

Theatrical performances began with the Greeks when the theatrical scenes and skeletal figures were encoded, where the large wall of the Alskina, which contains three doors, the middle of them with a high height, and the two sides took the natural size, where the middle door indicated a symbolism of the god or demigods, as we find the condensation of the symbol in the architecture of the theater, and the symbol was taken In the theatrical scene, the development semantically and aesthetically, and interpreting and interpreting the current day, where the laser light formed the symbolism of the contemporary virtual scene, and in order to identify the aesthetics of the symbol in the theatrical scene, the current research was evaluated into four chapters: The first chapter (the methodological framework) which contained the research problem that The question was (What are the aesthetics of the symbol in the Iraqi theatrical appearance?) The aim of the research was (to identify the aesthetics of the symbol in the Iraqi theatrical scene). As for the second chapter (the theoretical framework), it was divided into sections: The first topic: the aesthetic manifestations of the symbol / the second topic: the use of the symbol in the aesthetic theatrical scene. The third chapter came (research procedures), (research community/research sample) (presentation of the picnic play, and research methods (descriptive and analytical), while the fourth chapter contained the research results and conclusions and concluded the research with a list of sources.

Keywords: Philosophy of theatrical arts, theatrical theorist.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, mothana.mohammed@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

Conclusions:

1. The symbolic work in the design and visual construction of the aesthetics of the symbol has created an experimental transition and transformation in the establishment of the display system.
2. The spatio-design and the scenic encoded in the construction of the scenic building has created an evolution in the communicative process between the show and the audience.
3. The technological development and its symbolic uses in the design system have given a plurality of an aesthetic system to the expressive image in the theatrical performance.
4. The elements of the formation have created a symbolic aesthetic and a pictorial diversity in highlighting the internal actions of the structural design display system.
5. The magical and accessory accessories and raw materials highlighted the kinetic and symbolic efficacy of the aesthetics of the formative scene of the theatrical scene.
6. The reduction and abstraction in the aesthetic and experimental theoretical system has created a variety of symbolic expressive ability in the structural and design work of the display.
7. The language formed an expressive, symbolic ability in building the audience's imaginary dramatic space and helped build an imaginary system in depicting the design and speculative forms in the theatrical performance.

.8The diverse space formed a symbolic, experimental variety in presenting the theatrical scene in a new and different way through experimentation.