تحولات الرمز وفق الرؤيـة الإخراجيـة في عروض المسرح العراقي

الباحث / ثـائـر عبد علـي حسين

قسم الفنون المسرحية

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

M.E.R.C
middleeast2017@hotmail.com
ISSN 2536-9504

الملخص:

يهتم البحث في طبيعة ومفهوم الرمز وخصوصية انشاءه وتحولات اشتغال المخرج المسرحي معه. لذا صيغة العنوان بالشكل التالي (تحولات الرمز وفق الرؤية الإخراجية في عروض المسرح العراقي)، وتكمن أهميته في تبيان أشتغالات المخرج الفكرية الفلسفية والجمالية الفنية مع الرمز وانشاءه، ومن ثم تحولاته التأويلية المفتوحة الدلالات. فالهدف يكمن بالكشف عن الاشتغال مع الرموز من قبل المخرج، ويتوضح ذلك من خلال تحليل عينة البحث مسرحية (عطيل في المطبخ) للمخرج (سامي عبد الحميد) والتي قدمت على مسارح العاصمة بغداد. وتضمن البحث الاطار النظري والذي قسم إلى مبحثين الأول: اهتم بمفهوم الرؤية الإخراجية، والثاني: عني بتحولات الرمز في المسرح. وخرج البحث ب(٧) مؤشرات هي أهم ما أسفر عنه الاطار النظري. ومن ثم فصل إجراءات البحث وتحليل العينة وصولًا إلى أهم النتائج التي توافقت مع مشكلة وهدف البحث. ومن ضمنها: يتحرر مضمون الشكل (الرمز) من واقعة وحقيقته البصرية المتفق عليها اجتماعيا إلى مجرد اشكال (رموز) قد تكون عشوائية أو هندسية منتظمة بمضامينها الجديدة وبحسب الرؤية الإخراجية: كما ساهم التحول في اظهار قدرة المخرج ووعيه وثقافته في تحويل مضامين الاشكال واستخراج صياغات جديدة في المضمون والدلالات داخل العمل الفني المسرحي. ومن ثم أتت الاستنتاجات ومن أهمها: لا يوجد عرض رمزي كامل، وانما توجد نصوص رمزية: وايضًا وجود خلط بين المذاهب واضحًا في عروض المسرح العراقي. واخيرًا يختتم البحث بقائمة المصادر.

Abstract

.. The research deals with the nature and concept of the symbol and the specificity of its creation and the transformations of theatrical director. Therefore, the title is written in the following form (the symbol transformations according to the vision of the director in the Iraqi Theater performances), and it is important to show the concerns of the philosophical and aesthetic aesthetic artistic output with the symbol and its establishment and then its interpretation of open meanings. The goal is to reveal the work with the symbols by the director, and this is illustrated by the analysis of the research sample play (Othello in the kitchen) of the director (Sami Abdel Hamid), which was presented on the theaters of the capital Baghdad. The research included the theoretical framework, which was divided into two parts: the first is concerned with the concept of vision, and the second: about the transformation of the symbol in the theater. The research came out with (7) indicators that are the most important theoretical framework. And then separated the research procedures and sample analysis to reach the most important results that coincided with the problem and the objective of the research. Including: The content of the form (symbol) from the reality and reality of social agreed to the mere forms (symbols) may be random or geometrical regular new content and according to the vision of graduation: The transformation also contributed to show the ability of the director and his consciousness and culture to convert the contents of forms and the extraction of new formulations In the content and semantics entered theatrical work. And then came the conclusions and the most important: There is no symbolic offer is complete, but there are symbolic texts: And also a confusion between the doctrines is clear in the performances of the Iraqi theater. Finally, the search concludes with the list of sources.

أولًا- مشكلة البحث:

شكل الرمز منذ فجر التاريخ أهمية معرفية لدى الأفراد والشعوب. كونه ينطلق من تجارب حسية بسيطة، مالبثت أن تكون لها اشتراط معرفي من الخبرة. ولعل الرمز يرتبط بتطور الحضارات وتطور شعوبها فهو حاضر في كل ثقافات الشعوب الأنثروبولوجية ولعل مستوى التطور وتجدد المعارف والتجارب والخبرات غير الكثير من مفردات الرمز وجعلها أكثر اتساعًا، فهو إذن مدرك معروف لدى غالبية الأفراد في أية حضارة، زمانيًّا ومكانيًّا، بل هو أحيانا يعكس تلكم الحضارة أو الثقافة برموز اتصالية، وهذه الرموز قد تعددت بين ان تكون شاخصًا أو صورة أو فكرة، وقد تنطوي على بداهة لشيء مبهم مجهول أو مخفي، فهو بهذا يصبح مصطلحًا متعدد الثيمات. ويكون الفرد يسعى إلى خلق هذه الرموز في تاريخه أو حضارته أو فكرته. بالضرورة يترجم تلك البنى إلى رموز واضحة المعالم قد تكون تاريخية أو دينية قدسية أو أسطورية أو سياسية أو اجتماعية أو تنحصر بقبيلته التي تأويه. هذا التطور هو الذي جعل من الرمز (علامة أو اشارة). ولعل المسرح الإغريقي قد رمَز حضارته بالقناعين الدالين الضاحك والباكي، فهو بالضرورة يدل على ذلك حتى عصرنا الراهن. ومن هنا أصبح للرمز في المسرح أهمية بالغة لكثرة استخدامه واتساعه وتشبيهاته واستعاراته وألغازه. وصار للمخرج العراقي متسعًا كبيرًا في توظيف الرموز للمسرح أو في عملية الإخراج المسرحي حصرًا بوصفه المنظم والناظم للعرض المسرحي. ولعل من التعبيرات الرمزية ماهو إيجابي ويتمثل بموضوع ويفضي إلى معنى. في حين أن بعض التعبيرات للوجود الحسي أو العياني لا تفي بالغرض على مستوى فك شفراتها الدلالية أو فهم رموزها الإشارية أو استدلالاتها المنطقية للمعنى المراد. وأصبحت الحاجة ماسة لفهم كيفية إنشاء الرموز وتوظيفها وتحولاتها في عروض المسرح العراقي كون الرمز وسيلة للتكثيف والإيجاز ولكونه أداة ذهنية لها أهميتها في عمل المخرج المسرحي. ومن هذا المنطلق تتركز مشكلة البحث في التساؤل الرئيس: ما تحولات

الرمز وفق الرؤية الإخراجية في عروض المسرح العراقي؟.. وينبثق من التساؤل الرئيس التساؤلات الفرعية الآتية:-

- ما كيفية تعامل المخرج العراقي مع الرمز في المسرح؟.
- ما مدى خصوصية الرمز أو تحوله من خلال دلالاته البصرية والسمعية؟.

وعلى وفق ذلك صاغ الباحث عنوان بحثه بالشكل التالي: **(تحولات الرمز وفق الرؤية الإخراجية في عروض المسرح العراقي).**

ثانيًا- أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث في إبانة مفهوم الرمز وتحولاته وطبيعة اشتغال المخرج معه، والذي يسهم بمعرفة الواقع الإبداعي للعرض المسرحي العراقي، أما الحاجة إليه، فإنه يفيد الدارسين والباحثين والعاملين في حقل المسرح، والمؤسسات ذات العلاقة.

ثالثًا- هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على خصوصية إنشاء وتحول الرمز، وكيف تعامل المخرج مع الرمز في عروض المسرح العراقي.

رابعًا- حدود البحث:

الزمانية: تتحدد بزمن إنتاج العينة (١٩٩٥)، المكانية: العراق – بغداد، الموضوعية: دراسة مفهوم الرمز وتحولاته وطبيعة تعامل المخرج مع الرمز وفق الرؤية الإخراجية الخاصه به والتي تحدد طبيعة الإبداع الفني في عروض المسرح العراقي التي يتوافر فيها استخدام وتدأول الرمز المسرحي؟.

خامسًا:- مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من عينة البحث نفسها.

سادسًا:- عينة البحث:

(عطيل في المطبخ) إعداد وإخراج سامي عبد الحميد.

سابعًا- طريقة انتقاء العينة:

اختار الباحث بالطريقة القصدية عينة البحث، وذلك للمسوغات التالية: (توفر (CD)، فيها اشتغالات واضحة للرمز، إنها الأقرب إلى موضوع البحث وهدفه).

ثامنًا- منهجية البحث:

اعتمد الباحث على المنهج التحليلي الوصفي، ومن خلال ذلك يصل الباحث إلى النتائج المطلوبة التي تتوافق وأهداف البحث.

تاسعًا- تحديد المصطلحات:

أولًا- التحولات:

أ- **التحول/لغويًا:** التحول" انتقال من موضع إلى موضع أو من حال إلى حال والاسم (أتحول) والمحال من الكلام ماعدل به عن وجهه وحوله،جعله محال وأحال، أتى بمحال، ورجل محوال كثير محال الكلام" (الرازي، ١٩٨٣، ص١٩٥).

ب-**التحول/اصطلاحًا:** التحول" تغير يلحق بالأشخاص والأشياء وهو قسمان: (تحول في الجوهر) وهو حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، (انقلاب الحي إلى ميت) و (تحول في الإعراض) هو تغير في الكم مثل (زيادة أبعاد الجسم) أو تغير في الكيف مثل (تحول الماء إلى بخار) أو في الفعل مثل (انتقال الشخص من مكان إلى مكان آخر)". (صليبا، ١٩٧١، ص٢٥٩).

ت-التحول/إجرائيًا: التحول: تغير يحدثه فعل الوعي، للأشكال والمضامين الفكرية لشيء ما، لتحقيق معنى جديد.

ثانيآ:- الرمز

أ- **الرمز/ لغويًا:** الرمز " شيء يهتدى إليه بعد اتفاق وتقبل جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصدًا معينًا بطريقة صحيحة "(عيد،١٩٨٧، ص١٧٥).

ب-الرمز/ اصطلاحًا: الرمز" علامة أو إشارة في أبسط صورة وقد تكون صورة أو كلمة أو نغمًا لها دلالة معرفية أو معنى معين في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة "(صليحة،٢٠٠١، ص١٦).

ت-الرمز / إجرائيًا: الرمز: شيء يشير إلى معنى معلوم.

ثالثًا:- الرؤيـة

أ- **الرؤيـة / لغويًا:** الرؤية "(رأى) في منامة (رؤيا) وفلان مني بمرأى ومسمع، أي إذ اراء واسمع قوله "(ابي بكر،١٩٦٧،ص٣٣٨).

ب-الرؤيـة / اصطلاحًا: الرؤية "هي تجميع لمختلف وجهات النظر حول حدث ما، وأن وجهات النظر هذه يطلق عليها(تودوروف). تسمية الرؤية- إذا ما اتسقت وتكاملت من أجل موضوع معرفي". (علوش،١٩٨٤،ص١٠٧).

يرى (عبد الكريم،٢٠١٢،ص١٧) " هناك من عاد بهذا المصطلح إلى جذور مثالية وميتافيزيقية. لها علاقة بالخيال والكشف واختراق المجهول كما هو الحال في التجارب الرومانسية والرمزية. وهناك من آثر أن يعطي دلالة اصطلاحية اشمل بوصفه مرادفًا لمصطلحات نقدية أكثر شمولًا مثل: الموقف، والمنظور الفكري والفلسفي ووجهة النظر وما إلى ذلك ".

يرى الباحث بأن (الرؤيا):هي تعبير عن الخزين السابق للمدركات الحسية في الدماغ أثناء اللاوعي (اللايقظة). على عكس (الرؤية الإخراجية) التي تعتمد على الكشف والإدراك والتخيل والبصيرة أثناء الوعي (اليقظة). ويشكل الإدراك الحسي أحد أهم المحاور الرئيسة في تكوين الرؤية الإخراجية لدى المخرج.

ت-الرؤيـة / إجرائيًا: الرؤية الإخراجية: تصور ثم تشكيل لإنتاج معنى من جميع عناصر العرض المسرحي، سمعية كانت أم بصرية، برؤية حلمية غير واقعية ثم تصبح واقعية على خشبة المسرح بعد تحققها.

المبحث الأول

مفهوم الرؤية الإخراجيـة

تعد الرؤية الإخراجية من أهم ما يتميز به المخرج عن أقرانه، وهي التي تبين قدرة المخرج على التصور وعلى تشكيل وتركيب العرض المسرحي في الذهن والخيال قبل تنفيذه على أرض الواقع. وهنا تبدأ مرحلة قدرة المخرج ومهارته ومستوى وعيه وثقافته، وقدرته على السيطرة والتحكم بأدواته المادية البشرية لتحقيق رؤيته الإخراجية وإظهارها من مجالها الحلمي الخيالي إلى مجالها الواقعي المرئي والسمعي، وهناك فرق لابد ان نشير اليه بين مصطلح (الرؤية) ومصطلح (الرؤيا) كي يتحدد المسار البحثي بالشكل الصائب. فعنما يكون المخرج حاضرًا بكامل وعيه ومسيطرًا على قدراته العقلية والعاطفية بعيدًا عن سبات النوم تسمى (الرؤية) بالتاء المربوطة، وما يتخيله أو يحلم به أثناء النوم تسمى (الرؤيا) بالألف المفتوح. والباحث يعتمد (الرؤية) بمسار بحثه (الرؤية) أثناء اليقظة وليس الحلم. والرؤية التي يجتهد بها المخرج بمغايرته ومعالجته للواقع لإيصال أفكاره إلى المتلقي الذي يكون هو أيضًا تصورًا ورؤية أخرى جديدة في ذهنه من خلال تواصله وتفاعله مع العرض المقدم إليه من خلال النافذة التي اختارها المخرج للمتلقي لإيصال مايطمح إليه. إذًا على الفنان أن يسعى وبصدق لتطوير قدراته الذهنية وإثراء خياله الواسع الخصب، الذي يساهم بإنتاج صور ذهنية غنية بالفكر والجمال الفني، وبعيدة عن السطحية والمباشرة. وكذلك على المتلقي للخطاب المسرحي أيضًا أن يسعى لتطوير ذائقته وفكره، كي يستطيع مواكبة واستيعاب وتحليل واستنتاج وتشكيل صور ذهنية جديدة تترجم ما بث إليه من الرموز ودلالاتها الفكرية والجمالية ليستطيع بها تغيير واقعه والارتقاء بذائقته الفنية الجمالية. على المخرج المتميز والمبدع أن يتحكم بعامل الزمن بشكل دقيق

ومحترف في أخذ الوقت الكافي لتكوين رؤيته الإخراجية وأن يتبحر بهدوء في عالم النص المسرحي أو عالم الأفكار لكي يقرأ مابين سطورها، ويستخرج معناها القصدي الظاهري وجوهرها الباطني. كي لايقع في السطحية في تشكيل رؤيته الإخراجية التي تتكون لديه في بداية شروعه بالمنجز الفني. وينبغي أيضًا أن يحدد جمهوره المستهدف لتلك الروىء لتحقيق الاستجابة والتفاعل معها وفق مرجعيات المتلقي الفكرية والجمالية. والابتعاد عن الانطباعات السطحية الأولية في استيعاب وتحليل دلالات العرض المسرحي ومعرفة مضامينها الجوهرية. فالمتلقي الأكاديمي النخبوي تختلف رؤيته تمامًا لما يراه أمامه عن المتلقي العادي. وهذا يحتم على المخرج أن تكون رؤيته الإخراجية تختلف هي أيضًا عن رؤية الفرد العادي وبحسب خبرته وسعة مخيلته وقدرة تصوره في خلق رؤية إبداعية فريدة تختلف عن رؤية أقرانه المخرجين. والكل بحسب وعيه وبحسب المصادر التي غذت وشكلت ذلك الوعي وساهمت بتكوين شخصيته وحساسيته وذائقته الفنية الجمالية والفكرية. بما أن الفن هو عملية محاكات للواقع الحياتي وإلى الطبيعة بالدرجة الأولى، فإن الطبيعة وكل ماتحتويه من أشياء سمعية أو مرئية يستطيع الإنسان استشعارها وإدراكها حسيًّا. فهي أهم مصدر من مصادر الإلهام لدى الفنان في تكوين شخصيته وتكوين أسلوب عمله الفني. ولا ننسى دور البيئة المحيطة بحياة الفنان ونشئته الجغرافية، فالعيش في بيئة جبلية باردة ليس كالعيش في بيئة سهلية منبسطة أو بيئة صحراوية..إلخ. فتأثيرات البيئة تساهم بشكل فعال في تشكيل قدرات الإنسان الحسية والحركية، وإدراكاته الفكرية وإنتاجاته الذهنية الفنية المتمثلة برؤيته الإخراجية وسماتها. وهناك البيئة الاصطناعية التي ساهم ببناءها الإنسان بشكل مباشر. وهذه البيئة تساعد الفنان في تكوين بيئته الافتراضية التي يقترحها على خشبة المسرح وفق رؤيته الإخراجية المتشكلة على النص المسرحي إن وجد أو على الأفكار. فتتكون تلك الرؤية وفق مرجعيات بيئية شكلت وعي وذائقة الفنان. وهناك دور كبير أيضًا متمثلًا بالتعليم والثقافة ودرجة الذكاء والحس العاطفي

والتجارب الفردية والجماعية التي مر بها الفنان بحياته وخزنها في ذاكرته بعيدة الأمد، إضافة إلى الذاكرة الجمعية التي عبر عنها الفيلسوف (يونغ) بأنها "مجموعة ظواهر حياتية وفكرية تحدث بشكل عام وتنتقل إلى عموم الأفراد وبشكل مباشر كالتقاليد والطقوس الدينية أو منها يرتبط بالمثيلوجيا والأساطير" (يونغ،١٩٨٤،ص٧٣). وتلك الظواهر الجمعية لا تتغير أو تندثر ببساطة أبدًا، لأنها متوارثة بين الأجيال وتنتقل دواليك، وربما تحدث بعض التغيرات الطفيفة عليها ولكنها تبقى راسخة في تشكيل الذاكرة الجمعية لمجتمع ما. وهناك علاقات تواصلية ترابطية تتفاعل فيما بينها مكونة كيانًا قويًّا متماسكًا، وبدون تلك العلاقات تعم الفوضى وهي" العقيدة والدين، المجتمع والطبيعة، الرغبات والغرائز والحاجات" (ستونليز،١٩٧٤،ص٣١٠). والتي توضح علاقة الفرد أو المجتمع مع (الله) وهي علاقة روحانية ووجدانية تنتظم بقوانين وتعاليم سماوية. وأيضًا علاقة الفرد بالمجتمع والطبيعة، وسبل تنظيم تلك العلاقات بقوانين دنيوية يضعها الإنسان لتنظيم وتفعيل العلاقة بين أبناء الأسرة أو القبيلة أو المجتمع ككل. وأيضًا علاقة الإنسان داخليًّا مع ذاته مشاعره ورغباته وغرائزه وتطلعاته الدائمة لسد حاجاته. وتلك العلاقات وغيرها من تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية وطبيعية، هي من تساهم بجعل رؤية المخرج متميزة عن الآخر على وفق المعطيات الواقعية التي أحاطت وتوافقت مع نشأة الفنان وشكلت وعيه وخياله وذائقته ودرجة حساسيته، وهذا لا يأتي من الفراغ بل من الواقع المعاش ومن "العلوم والمعارف والتتبع والمشاهدة والتجارب والاجتهادات، ومعرفة الحضارات المختلفة من خلال أعمال الآخرين ومعرفة التاريخ وأحقاب تطوره، وما هي المستلزمات التي سخرها الفنانون عبر التاريخ ليكونوا الحضارة ونقل هذه الحضارة إلى الأسلاف" (عبدالكريم، ٢٠١٢، ص٣٨). إذًا مصادر وينابيع الرؤية الإخراجية كثيرة ومتنوعة التي يستقي منها المخرج رؤاه الفنية ومدركاته الحسية والعقلية والتي تتحكم بها الغرائز الطبيعية والعلاقات الاجتماعية والوعي الجمعي للمجتمع والعقيدة والدين والتعليم والحضارة

والمعارف، كل ذلك ذخيرة الفنان بالاضافة إلى تجاربه الفسيولوجية التي يقوم بها بوساطة حواسه الإدراكية جميعها وأهمها البصرية والسمعية فيتشكل وعيه على المستوى الموضوعي الخارجي المتمثل بالبيئة الخارجية (أسرته – مجتمعه) والمستوى الذاتي الداخلي المتمثل باستجابته للأحاسيس وصورتها في داخله بمساعدة خياله والطريقة التي يصور بها هذه الأحاسيس. ووفقًا لهذه المتطلبات تبنى الرؤية الإخراجية لقراءة الواقع الجديد. وهذا ما أشار له (فرانكلين) " تكون الرؤية قد انتقلت من المحيط المستوعب إلى التفاعل للصورة داخل الذاكرة لطرح معان جديدة غير مألوفة" (فرانكلين،١٩٩٠، ص٣٨). لذلك فإن رؤية الفنان الإخراجية لها عوالمها المفترضة التي تمتزج مع الخيال لطرح رؤية جديدة مأخوذة من الواقع ثم الخيال ثم الواقع. فالمخرج المبدع هو من يمتلك الذكاء العالي والتقنية في تشكيل الصور التي اختارها ولديه القدرة والموهبة والثقافة والخبرة كي يصل إلى القدرة الإبداعية في تخصصه. يرى (جنكنز) أن " الإبداع الفني ليس عبقرية أو موهبة فريدة أو لمسة سحرية غامضة. لأن العملية الجمالية ديالكتيكية أساسها التذوق ثم تتفرغ إلى تعبير وإبداع وعمل" (سالم،١٩٨٥، ص٦٨). أي أن الإبداع لدى الفنان يأتي من تذوق الأشياء أولًا ومن ثم التعبير عنها؛ لأن لديه محصلة مختزنة من الرؤى الجمالية التي اكتسبها من خلال التذوق. فمهمة الفنان أن يعبر عن الواقع وعن تلك الأشياء من خلال العمل الفني. أي رؤيته الخاصة؛ لأن تقع عليه مسؤولية الكشف عن ماهيات الواقع. فالمخرج صاحب الرؤية، هو مفكر معارض حتمًا لما يرى في الواقع فيسعى لطرح خطاب جديد مؤسس من تراكمات الصور المدركة من الواقع فيعيد إنتاجها مرة أخرى للبحث عن عالم بديل. لذلك فإن المراحل التي وردت، والتي نعتقدها تمثل أهم المفاصل في الكشف عن مفهوم الرؤية الإخراجية.

المبحث الثاني

تحولات الرمز في المسرح

سعى الإنسان ومنذ الخلق الأول إلى التغيير والتجديد والتحول في كل ما يحيط به بيئيًّا واجتماعيًّا واقتصاديًّا، وصراعه الدائم مع الطبيعة للسعي إلى تحويل موجوداتها لخدمته لخلق بيئة مناسبة لوجوده، وهذا يعتمد على رغبته الفطرية ودوافعه الغريزية وحاجاته الاجتماعية ليشكل من خلالها قوة قادرة على تحويل ومطاوعة المحيط لصالحه. وكما اشار (جون ديوي) الفيلسوف الأمريكي بقوله" لو كانت الطبيعة مطواعة إلى الحد الذي يجد فيه الإنسان رغباته محققة بغير عناء أو لو كانت الطبيعة عصية بحيث يستحيل على الإنسان أن يحقق لنفسه فيها رغباته، لما انتج شيئًا، لأن في الحالة الأولى سيحيى حياة الحالم، وفي الحالة الثانية سيكون فناؤه الوشيك محتومًا "(ديوي،١٩٦٣،ص١٠٥). وبهذا سعى الإنسان إلى التغير والتحول الجوهري في أسلوب عيشه وطبيعة تخيله وتفكيره لتحقيق الرغبات البشرية. فالتحول المستمر الذي يصاحب التطورات البيئية والاجتماعية والتاريخية والحضارية والسياسية المحيطة بالإنسان وبالذات الفنان، تكون قادرة على تطوير قدراته الذهنية التخيلية لخلق صورة فنية تمتزج بين الواقع والخيال لأن الفن حالة وسطية بين الواقع والخيال. فالمنجز الفني ولا سيما (الفن المسرحي) يكون محكومًا بعوامل عدة ومؤثرات تساهم في تكوينه، وذلك لتماسه المباشر مع بيئته وثقافته وتراث ومعتقدات وقيم المجتمع. فالمخرج المسرحي يكون قادرًا على ترجمة أفكاره وتحولاته الإبداعية في ايجاد رموز متحولة في العرض المسرحي وبما يلائم ثقافته وميوله ومرجعياته وخزينه المعرفي الجمالي في ذاكرته، والذي يساهم بإبداعه في خلق مضامين جديدة للرموز المتعارف عليها اجتماعيًا. فعلاقة الفنان (المخرج) ببيئته هو الذي يساعده في ايجاد الية حقيقية

لتحولاته الإبداعية وتطوير عمله الفني المسرحي فنظرته إلى محيطه المتنامي الديالكتيكي يجعل أفكاره وتصوراته تتبدل وتتحول باستمرار لتغير علاقته بعالمه المحيط به. وبهذا تتغير طبيعة عمله الفني ودلالاته الفكرية الجمالية الموضوعية. أن " محأولة تحقيق التحول لاياتي الا بفعل الرؤية الحديثة والتي تحتاج قبل كل شيء، الفنان ذاته وعية ثقافته وتذوقه، نظرته إلى الحياة والعالم قبل أن تجتاح منجزه الفني الذي هو بالنتيجة جهد الفنان الجمالي، وعليه فإن أولى متطلبات التحول هو تمرد الفنان في داخله لكي يستطيع تجاوز الثوابت الرئيسي المحيطة به، ذلك انجاز يفيض بالحيوية الروحية والفكرية الجمالية"(ياس،٢٠٠٢،ص٦٤). اما بخصوص الرمز والذي يشكل عنصرًا اساسيًا مهمًا في المدرسة الرمزية التي ظهرت في أوربا (فرنسا)، والتي كان الشعر هو الجنس الادبي الأول بتكوينها، ومن ثم انتقلت إلى الاجناس الادبية الأخرى، مثل القصة والرواية والمسرح، واتت المدرسة الرمزية كردة فعل على الأسلوب المباشر والسطحي الذي اتبعته المدرسة الكلاسيكية والواقعية في تعبيرها عن الواقع بعيدًا عن الغموض والايحاء والتعقيد. فوجد الرمزيون بذلك ابتعادًا كبيرًا عن جوهر الاشياء وعن المعنى الباطني العميق والتركيز فقط على مأهو ظاهري، مما مهد لظهور المدرسة الرمزية، والتي وظفت الرمز كأحد عناصر التعبير لديها، لأن الرمز يسبقها قدمًا، وظهر مع ظهور الإنسان الأول والذي سعى لسد حاجاته والتعبير عنها والتواصل مع الاخر من خلال الرموز البدائية التي استخدمها منذ آلاف السنين، ومن خلال الكتابة الصورية وغيرها من الرموز. تغيرت تلك الرموز بمرور المراحل الزمنية وتطور الإنسان، مما جعلها تتوالد رموز أخرى من خلالها اتفق حولها المجتمع، لانه الرمز من أهم صفاته هو أن يكون متعارف عليه اجتماعيًا، ومتفق حوله لانه احد انتاجات المجتمع نفسه. والرمز في اللغة يعد نوع من انواع علم العلامات (السيمولوجيا) كما اشار اليها العالم اللغوي السويسري (سوسير)، وتعنى بدراسة علم العلامات ودلالاتها في المجتمع (دال – مدلول). اما العالم الامريكي (بيرس) والذي

أطلق مصطلح (سيميوطيقا) على علم العلامات والتي صنفها إلى (الاشارة، الايقونة، الرمز)". (ابو زيد، ١٩٩٧،ص١٤٢).

- الاشارة: تعني (المجاورة) التعبير عن الشيء بوجوده بالقرب من الاشارة، مثلًا صوت القطار يدلل على مجيء القطار، علامة المرور التي تدل على الحفريات في الطريق تكون مجاورة على بعد من تلك الحفريات، احمرار الوجه وشحوبه اشارة على وجود المرض..الخ.
- الايقونة: تعني (الصفات) نقل صفات الشيء إلى الاخر بمعنى الصورة الفوتوغرافية لشخص ما تدلل على الشخص نفسه، أو قيام الممثل بتقليد حركات أو اصوات ممثل اخر معروف اجتماعيًا ويجسد صفاته على خشبة المسرح فهذا يعد ايقونة للشخصية التي قلدها.. الخ.
- الرمز: يكون مجردًا ذا معنى (غائبًا) يدرك ذهنيًا، ولكنه حاضرٌ حسيًّا من خلال الرمز المادي الذي يشير إلى ذلك المعنى الجوهري الباطني المتفق عليه اجتماعيًا.

وفي المسرح فقد وظفت العلامات والرموز من خلال مدرسة (براغ) والتي منحت العلامات بعداً تواصليًا تاويليًا جماليًا جديدًا. فقسم (كافزان) العلامات في المسرح إلى ثلاث عشرة علامة، منها من هي خارج الممثل (الديكور، الاضاءة، الموسيقى، المؤثرات الموسيقية، الحركة، الإكسسوار). والأخرى داخل الممثل (اللغة، النبرة، الايماءة، المكياج، الزي، الاكسسوار، الحركة على المسرح، تسريحة الشعر). كل تلك العلامات والتي تشكل منظومة بناء العرض المسرحي السمعية والمرئية، تكون باثه للرموز وتحولات دلالاتها داخل العرض المسرحي. فالعرض عبارة عن علامة كبرى علامة قصدية مصطنعة بسبب تدخل الرؤية الإخراجية في إنشائها. فكل ما تراه على المسرح من علامات فهي علامات مصطنعة، من قبل المخرج وقدرته

الإبداعية بتحويل الرموز المكتوبة في النص إلى صور ورموز مرئية سمعية حركية متحررة ومغايرة للواقع التقليدي، بل تبنى على الفكر والخيال والجمال والتأمل والايحاء بالرموز وقدرة تحويل دلالاته الفكرية والجمالية لاستخراج معاني جديدة، غير المعاني المتعارف عليها. ويعول بذلك على قدرة المتلقي ومرجعيات تشكيل وعيه وثقافته وتذوقه الجمالي، وقدرته الذهنية في تحليل وتفكيك وتأويل الرموز الجديدة التي اجتهد المخرج بإبداعها من خلال خياله الخصب وذاكرته الغنية وقدرة تصوره في تشكيل معنى متعدد الثيمات للرموز المتحولة، وعلى وفق الرؤية الإخراجية التي امتاز بها. فكلما ابتعد الرمز (الدال) عن (المدلول) المتعارف عليه، ازدادت عملية الاستجابة والاثارة لدى المتلقي تجاه العرض المسرحي، بشرط أن لا يفقد الرمز رمزيته المتعارف عليها، أي لايمكن للمخرج أن يثقل الرمز بتشتيت وتأويل المعنى الظاهري أو الباطني لجوهر الرمز، لأن ذلك لايعد رمزًا بسبب فقدانه لصفته التي تميزه وهي ظاهرة الذي يدرك حسيًا والمتفق عليها مجتمعيًا. وللرمز قدرة هائلة في تكثيف وتركيز المعنى وايصال الفكرة إلى المتلقي باقل ما يمكن من التعبير. وللمفردة الرمزية أهمية كبرى في جعلها المحور الذي تدور حوله المسرحية، كما نلاحظ ذلك في (المنديل،الشبح،الخنجر..الخ.) في مسرحيات (شكسبير). فتلك الرموز لها تأثير ديناميكي واضح في عمل المخرج وتحولاته الدلالية الدرامية الجمالية التأويلية المغايرة للمعنى القصدي الظاهري. ولخلق الجو النفسي بمساعدة عناصر العرض الأخرى لتحقيق الاثارة والدهشة والاستجابة والمتعة لدى المتلقي من خلال استفزاز مخيلته وتنشيط ذاكرته وتفعيل عواطفه واحاسيسه ورغباته المكبوتة وخلخلة قناعاته بالواقع المعاش لاحداث التغير لديه نحو عالم جديد وفق فرضية العرض المسرحي الغنية بالرموز السمعية والبصرية وتحولاتها الدلالية التأويلية المتوالدة من دال واحد ديناميكي. ويعد الممثل العنصر الأول والأهم في منظومة عناصر العرض المسرحي، وهو الكائن الحي الوحيد على خشبة المسرح والذي ينتج الأفعال التي تتغلغل وتتشابك

وتتفاعل مع عناصر العرض الأخرى، للوصول إلى ذروة وهدف العرض..الخ. لهذا أولاه المخرج الاهتمام الكبير، لانه القادر الوحيد مع عناصر العرض الأخرى الساندة اليه في تحقيق الرؤية الإخراجية المبدعة في تحويل العرض إلى قوة كبيرة تبث الرموز والدلالات المبدعة والابتعاد عن الرموز الفقيرة السطحية المباشرة، لانها توثر بشكل كبير على العرض وتجعله ايضًا فقيرًا وسطحيًا، لهذا خلق الرمز وجعله ينبض بالدلالات والتأويلات التي تساهم بايقاض مخيلة وذاكرة المتلقي للبحث عن المعنى القصدي لهذا الرمز، وبهذا تتحقق الاستجابة الشرطية لتلك الرموز المثيرة وبحسب نظرية (بافلوف) الشرطية. فعلى الممثل أن يستمر بتطوير مهاراته الجسدية والصوتية وإغناء ذاكرته بعيدة الامد بالصور والخبرات الحياتية ليصبح قادرًا على استدعاء واسترجاع الأفعال من الداخل إلى الخارج بسرعة كبيرة. فجسد الممثل وصوته ينتج الرموز بكل حركاته على خشبة المسرح، وهو ايضًا من يجعل عناصر العرض الأخرى (ديكور، اكسسوار، اضاءة، ازياء،..الخ). تنتج الرموز والدلالات المختلفة عندما يتقاطع معها بحركته أو يتعامل معها شخصيًا لتشكيل وتكوين صور بصرية لها القدرة بإنتاج رموز متحولة ديناميكية في انتاج المعاني. يقول (كريج) " أن الممثل الكامل هو ذلك الذي يتمكن دماغه من الفهم والتخيل، ويرينا كل الرموز الحقيقية لكل ماتحتويه الطبيعة " (ديور،١٩٩٦،ص٤٠١). يرى الباحث هنا يتم إبراز دور المخرج وقدرته الفكرية والجمالية بخلق رؤية إخراجية قادرة على خلق البيئة المناسبة والحياة الداخلية النفسية التي تساهم بإنشاء وتكوين الرموز من خلال الممثل وعناصر العرض الأخرى. فالمخرج (كريج) اشتغل على تحويل العرض المسرحي من فعل خطابي لغوي إلى فعل صوري مرئي غني بالرموز التي تستفز عقل ومخيلة المشاهد من خلال تشكيلاته الصورية التي اعتمدت على الديكور والاضاءة والموسيقى والاكسسوار، وجعلها تتناغم وتنسجم بشكل هارموني دقيق لانتاج صورة بصرية تشكيلية مثيرة وقادرة على ايصال مايريد ايصاله إلى المتلقي. لذلك يرى الباحث بانه

مسرح (كريج) اعتمد الخطاب الصوري بدلًا من الخطاب السمعي. وكذلك عمل المخرج (ابيا) على جعل المسرح لغة رمزية من خلال تعامله واشتغالاته على التوافق الزمني والمكاني في حركة الممثل المنسجمة مع الضوء والموسيقى لانتاج الدلالات الرمزية وخلق الجو النفسي والجو العام للممثل والمتلقي معًا. فلكل مخرج مسرحي تميز خاص به، بتعامله مع الرمز داخل العرض وفقًا لما يمتلك من خزين معرفي ثقافي فني في تشكيل رؤيته الإخراجية.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١. يرتبط التحول بالتطورات البيئية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية فضلًا عن المرجعيات التاريخية والحضارية، وللفنان تماس مباشر مع تلك التحولات ومع بيئته ومعتقداته وثقافته.

٢. التحول هو اعادة صياغة في الشكل أو الجوهر (المضمون) بما يتناسب مع الرؤية الإخراجية للمخرج لخلق دلالات ومعان جديدة للمادة المتحولة (الرمز).

٣. الايحاء بالواقع دون رسمه تفصيليًا يعد احد صفات الرمز داخل المسرحية.

٤. الاداء الايمائي والرقص والموسيقى والضوء والظل لغة للتعبير عن الرمز بدلًا من الحوار، في تصوير الحالات السايكولوجية في اعماق النفس البشرية.

٥. يعول الرمز على خيال الجمهور بالنسبة لتأويل دلالاته الفكرية والجمالية.

٦. الرمز صورة توحي بالشيء من غير أن تسميه وهو يحتمل اكثر من تاويل.

عينة البحث: مسرحية: عطيل في المطبخ / اعداد وإخراج: سامي عبد الحميد / عن نص مسرحية (عطيل) للمولف وليم شكسبير./ تمثيل: فيصل جواد، هنادي محمد، عبد الكريم سلمان، عدنان منشد، محمد اسماعيل، منعم احمد.

المخرج وتحولات الرمز (تطبيقيًا):

بما أن نص مسرحية عطيل يعتبر من النصوص المفتوحة والقابلة للقراءات الجديدة فأنطلقت رؤية المخرج وفق مرجعيات قرائية. أولا: وفق مشاهدته لمسرحية (المطبخ) للكاتب المسرحي الانكليزي(ارنولد ديسكر) وتقع احداثها في مطبخ مطعم كبير وسط لندن ويدور الصراع فيها بين طباخين من جنسيات مختلفة مرجعًا. ثانيًا: مقالة الدكتور(مالك المطلبي) التي نشرت في جريدة الجمهورية بعنوان(عطيل الاسود والابيض). ثالثًا: مشاهدة مخرج المسرحية (سامي عبد الحميد) جمع من طباخي مطعم فندق الرشيد يخرجون من الداخل إلى حدائق الفندق بملابسهم الرسمية البيضاء، عندما كان برفقة المخرج (صلاح القصب) حيث جلسا قريبًا من حوض السباحة، وتخيلًا مشاهد لمسرحية عطيل تقع في تلك البيئة (المسبح)، وكما افترضها (القصب) ولم يتمكن من تحقيقها لاحقا. من هنا انطلقت الرؤية الإخراجية للمخرج (سامي عبد الحميد) وتسميته لمسرحية (عطيل في المطبخ) فبدأ اشتغالاته على رؤيته وبلورتها لانضاجها فأختار كافتريا دائرة السينما والمسرح في بناية مسرح الرشيد سابقا كبيئة للعرض. حيث غادر البناء التقليدي الذي يتأسس ضمن حدود الخشبة. ومن خلال هذه البيئة (الطبخ) وما احتوته من مفردات اكسسوارية وسينوغرافية، وتوزيعه للشخصيات حيث أصبح (عطيل) رئيسا للطباخين، وليس كما كان في النص الشكسبيري قائدا عسكريا، وأصبحت (دزدمونة) ووالدها (كاسيو) نادلين في صالة المطعم، اما (ياغو) فأصبح احد الطباخين، و(الدوق) صاحب المطعم. ووفق تلك البيئة لم يستخدم المخرج رمزا أو اي مفردة خارج مفردات المطبخ، حيث استخدم القدور والاواني والملاعق والسكاكين والكؤوس والمواد الغذائية والشراشف البيضاء، والتي جعلت الشخصيات تتعامل معها كما لو انها تمارس فعلها الحياتي اليومي ضمن حدود البيئة سعيا منها لتعميق واقع الاحداث والقراءة الإخراجية لهذا الواقع. اذ دفعت المخرج إلى تحويل واعادة ترتيب بعض المشاهد وحذف بعض الحوارات التي

لاتمس النمو الدرامي قدر الإمكان والتعويض عنها برموز واشارات جديدة، وهذا الامر متأت اصلا من اختيار المخرج لنص مفتوح قابل للقراءات وتحولات متعددة، فضلا عن أن التجسيد النهائي للمشهد وأثره الدرامي لايتم على خشبة المسرح حسب النص الشكسبيري، لذا فأن اعادة الترتيب أو حذف أو اضافة أو تحويل بعض المشاهد والتعديلات التي تحدث في بنية خطاب العرض لايمكن أن تعد تجاوزا أو اقصاء لأفكار النص الاصلي بل تحولًا وفق الرؤية الإخراجية الجديدة لذلك لم يخترق المستوى الدرامي للعناصر العضوية للنص. وهذه صفة من صفات الرمز في المسرح. اما الموقف الدرامي لكل شخصية كان يتكشف من خلال الحوار الاصلي في النسق الشكسبيري ومثال على ذلك صفة الغدر التي تتصف بها شخصية (ياغو). اما المخرج فقد حولها رمزيًا إلى بنية صورية من خلال فضاء العرض في مشهد مزج الألوان (الابيض والاسود) وذلك بأستعمال علبتي المشروبات الغازية (بيبسي كولا.. اسود، وسفن آب.. ابيض) لتأكيد رمزية اللونين المتناقضين لشخصية (عطيل) الاسود وقلبه الابيض، وشخصية(ياغو) الابيض وقلبه الاسود. واكد المخرج ذلك ايضا من خلال الرمز إلى قلب عطيل الابيض (بالباذنجان) ذو القشرة الخارجية السوداء والداخل الابيض فحول معنى رمز (الباذنجان) المتعارف عليها اجتماعيًا لوظيفة الغذاء ليحولها إلى رمز ذي دلالة ومعنى جديد تشير إلى شخصية (عطيل).. وهذا ما شاهدناه في المشهد الأول الذي يظهر (ياغو) و (رودريغو) وهما يقومان بتقطيع (الباذنجان) الاسود رمزا لـ عطيل. وكذلك حول البصل الابيض كرمز اخر إلى شخصية (دزدمونة). وهذا المشهد يبين مسألة التحضير والاعداد للتآمر على (عطيل) (ودزدمونة)، وكانهما يعدان (طبخة) اي عملية طبخ المكيدة وخطة الاعداد لهذه الطبخة.. بحسب الرؤية الإخراجية المغايرة، ولعل هذا هو الموقف الذي تقوم عليه جماليات العرض بوصفه عرضا رمزيا بأمتياز. فقضية الرمز هنا لاتتمثل بما تبوح به الصورة بشكل حسي مباشر، وانما تتمثل في الدلالة الوجدانية والمعنى الشامل

والمتحول الذي يترشح عن مجموع المفردات والوحدات الايحائية الرمزية. وكذلك عمم المخرج الرمز المتحول والمتناقض في اللونين الابيض والاسود على كل بيئة العرض، فالشراشف والازياء البيضاء والاواني والقدور السوداء وغير هذه المفردات. اختزل المخرج وكثف الكثير من الحوارات والمنلوجات وحولها إلى صور ورموز وحركات تخدم رؤية العرض الإخراجية. ولعل تعامل الممثلين مع هذه المفردات والادوات بحس واقعي ضمن ابعاد مدلولاتها وعلاقاتها بالشخصية اكد بالنتيجة عملية الكشف عن طبيعة هذه الشخصية أو تلك، وحالتها النفسية، كما تجسد ذلك في المشهد الذي يقوم فيه (ياغو) بدعس علبة المشروبات الغازية بقبضة يده للتأكيد على مدى كره (ياغو) لعطيل وحقده عليه. وهذه ايضا صفة من صفات الرمز، لانه يعتمد على الاداء الايمائي الرمزي لتصوير الحالات السايكولوجية بدلا من توظيف هذه الحالات في الحوار. بل إن الصور الجمالية التي خلقها العرض كشفت مفردات تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان اكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. وهذا يتفق تماما مع المسرح الرمزي الذي رفض الوقائع الخارجية والمظاهر المادية لانها لاتمثل الحقيقة في نظرهم. لذلك فهم يرفضون الواقعية ويعتمدون على الايحاء بالواقع من خلال الرمز وتحولاته الفكرية الجمالية الدلالية. ومع هذا فقد حرص المخرج على ابقاء العرض في دائرة قيمته الاصلية ضمن موضوع (الغيرة) حيث قام الممثلون في بداية العرض بمحأولة دفع الجمهور إلى المشاركة في اللعبة المسرحية، وذلك عندما قاموا بتوزيع مناديل بيضاء على الجمهور رمزًا يشير إلى منديل (دزدمونه). ولما للمنديل من أهمية اساسية في مسرحية (عطيل). بوصفه جزءًا من شخصية (دزدمونة) حيث كان اللون الابيض للمنديل رمزًا منعكسًا لنقاء روحها، وهو من جانب آخر يمثل الدليل الذي استغله (ياغو) في مؤامرته، فكان المنديل سببا في جريمته، (جريمة قتل دزدمونة) فما أن تصل احداث العرض إلى نهايتها حتى يكتشف (عطيل) إن المنديل مازال في بدلته الرسمية التي قام بتعليقها عندما غيرها بملابس العمل في المطبخ واكتشافه هذا

تم بعد فوات الاوان. بقتل (دزدمونة) والذي تم برؤية إخراجية رمزية مبدعة وجميلة وفريدة من قبل المخرج، فبدل من أن يقوم (عطيل) بخنق (دزدمونة) نشاهده يدخل إلى وسط صالة العرض (المطعم) حاملا بيده (بيضة)، متحدثا اليها بذلك المنلوج الشهير (تلك هي العلة يانفسي..)، وقد يحيل ذلك إلى أن سر غيرة (عطيل) انما هو كامن في ذلك الاتصال الجنسي، و(البيضة) هي رمز للإخصاب، ما إن يصل (عطيل) إلى لحظة خنق (دزدمونة) فإنه يضغط على (البيضة) بقبضته بقوة ويكسرها. وبنفس المستوى الايحائي الدلالي الرمزي جاء المشهد الذي قام فيه (ياغو) بتقطيع (الرقي) بهستريا محأولا اظهار حالة الغضب والحقد الذي يكنه لـ(عطيل)، وهذه أهم صفة من صفات الرمز الغني في المسرح، هو الايحاء بالواقع دون رسمه تفصيليا. فالعرض لايستهلك مفردات الاتصال بالمباشرة والتقليدية بقدر مايضفي عليها لغة الرمز ليفسر بها الأفعال والنوايا للشخصيات، والابتعاد عن المباشرة والتقريرية. والدعوى إلى الغموض هي من صفات المسرح الرمزي. واعادة تشكيل النص على وفق مفردات بصرية متحولة رمزيًا انتقل أثرها الجمالي عبر بيئة تكثفت رموزها الاقناعية وتعاضدت معانيها من اجل دفع المتلقي إلى داخل اللعبة المسرحية. وهذه ايضا احد صفات المسرح الرمزي لانه يعول على خيال المتفرجين بالنسبة للتفاصيل واشراكهم باللعبة كل حسب وعيه. إن قراءة نص (عطيل) بهذه الرؤية الإخراجية الرمزية المغايرة، لاتكشف عن مجرد مغايرة ظاهرية، بل هي مغايرة حققت أثرا رمزيًا لفضاء النص بعد تحوله واخضاعه إلى تركيبة صورية غنية بالرموز والمعاني. فالعرض يقترح صورة لواقع جمالي جديد يتجاوز الفهم السطحي ويتخطاه إلى اقامة علاقات جديدة اكثر تواشجا وتوافقا مع طبيعة هذا الواقع المحدث.

الـنتـائــج:

١- المظهر الخارجي للرمز (الشكل) يبقى ثابتًا في المسرح وما يتغير هو مضمون الرمز عند تحويله إلى شيء اخر من خلال تعامل الممثل معه وبحسب الرؤية الإخراجية.

٢- يتحرر مضمون الشكل (الرمز) من واقعه وحقيقته البصرية المتفق عليها اجتماعيًا إلى مجرد اشكال(رموز) قد تكون عشوائية أو هندسية منتظمة بمضامينها الجديدة.

٣- ساهم التحول في اظهار قدرة الفنان (المخرج) ووعيه وثقافته في تحويل مضامين الاشكال واستخراج صياغات جديدة في مضمون ودلالاته داخل العمل الفني.

٤- يتحقق التحول الاساسي في مضمون الرمز في ابتعاد المخرج عن دلالات الرمز المتفق عليها اجتماعيًّا.

٥- جاء التحول الجوهري في مضمون الرمز بشكل اساسي على اللغة الصورية ودلالاتها الفكرية والجمالية العامة للعمل الفني ككل.

٦- قد يكون التحول على وفق عنصر من عناصر العرض المسرحي اكسسوار أو ديكور أو اضاءة أو موسيقى أو حركة جسد...الخ.

٧- كشف الشخصية وموقفها الدرامي من خلال تحويل بعض الحوارات إلى بنية صورية رمزية في فضاء العرض. لاعتماده الرمز على الايحاء والابتعاد عن الصورة الحسية المباشرة.

٨- اعتماد الفعل الايمائي الرمزي لتصوير الحالات السايكولوجية للشخصيات.

٩- اشراك الجمهور ضمن اللعبة المسرحية. يقوي الرمز لانه يعول على خيال المتفرجين والكل حسب وعيه.

١٠-اعتماد لغة الرمز لتفسير الأفعال والنوايا، كان واضحا في مشهد قتل دزدمونة.

الاستنتاجات:

١- المخرج العراقي يتعامل بذكاء دقيق جدا مع الرموز ودلالاتها.
٢- لايوجد عرض رمزي كامل، وانما توجد نصوص رمزية.
٣- استخدام الرمز المادي في المسرح العراقي هو الغالب بينما يشكل ذلك عنصرًا بسيطًا بالنسبة للمدرسة الرمزية، لاعتمادها الاكبر على دواخل النفس البشرية.
٤- الخلط بين المذاهب واضح في عروض المسرح العراقي.

middle-east2014@hotmail.com
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

المصادر والمراجع

أولًا- المصادر:

١- ديوي، جون: الفن خبرة، تر:زكريا إبراهيم، مصر: دار النهضة العربية، ١٩٦٣.

٢- ستونليز، جيروم: النقد الفني، تر، فواد زكريا، مصر: مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤.

٣- فرانكلين، روجر: الشعر والرسم، تر، مي مظر، العراق: دار المامون للترجمة، ١٩٩٠.

٤- يونغ، كارل: الإنسان ورموزه، العراق: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٤.

ثانيًا- المراجع:

٥- ابو زيد، سيزا قاسم ونصر حامد: مدخل إلى السيموطيقا، ج١،ط٢، المغرب: ١٩٩٧.

٦- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر:مختار الصحاح،ط١، لبنان: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.

٧- الرازي، محمد بن أبي بكر:مختار الصحاح، الكويت: مطابع الرسالة، ١٩٨٣.

٨- سالم، محمد عزيز: الإبداع الفني، مصر: موسسة شباب الجامعة للطباعة والتوزيع، ١٩٨٥.

٩- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، لبنان: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧١.

١٠- صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، الامارات: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ٢٠٠١.

١١- عبد الكريم، سعد: رؤى المخرج المسرحي، العراق: مكتب الفتح للطباعة، ٢٠١٢.

١٢- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، المغرب: منشورات المكتبة الجامعية،١٩٨٤.

١٣- عيد، كمال: فلسفة الادب والفن ، ليبيا: الدار العربية للكتاب،١٩٨٧.

١٤- ياس، اخلاص: التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي، العراق: رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.

middleeast2017@hotmail.com M.E.R.C ISSN 2356-9514