ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

Semantic Transformation of the Scene in the Iraqi Theatrical Show

Muzahim Khudair Hussein

Tikrit University - College of Education for Human Sciences

* *Corresponding author: E-mail* :
Muzahem.hussein.@tu.edu.iq
07706154051

***Keywords*:**
In
fi
C
M
F

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 1 Mar. 2020
Accepted 9 Nov 2020
Available online 2 Mar 2021
E-mail
journal.of.tikrit.university.of.humanities@tu.edu.i
E-mail : adxxxx@tu.edu.iq

A B S T R A C T

Theatrical landscape is consisted of a group of visual elements, which are employed by designers through their expressive abilities to produce intellectually, semantic, and aesthetically compatible signs, through which the body and shape of the artwork is formed. This depends on the designer in forming the visual elements in a creative vision through filling the spaces emitted by semantics in a new language of visual creative time related to lines, colors, shapes, and blocks with plastic standards, which deepens on the visual painting of the theatrical presentation through the visual language since the first scene to create the graphic scene. However, this is done through the artistic vision of the philosophical and aesthetic interpretation that the artist's visual imagination gives through the new visual language of the creative vision that is based on the language encoded as a visual image embodied during the interaction between interpretation.

© 2021 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.28.2021.17

التحول الدلالي للمنظر في العرض المسرحي العراقي

م.د مزاحم خضير حسين/ جامعة تكريت–كلية التربية للعلوم الانسانية

الخلاصة:

يتشكل المنظر المسرحي من مجموعة من العناصر البصرية، والتي يتم توظيفها من قبل المصممين عن طريق قدراتهم التعبيرية لإنتاج علامات متوافقة فكرياً، ودلاليا، وجمالياً، والتي تتشكل عن طريقها هيئة وشكل العمل الفني، وهذا يعتمد على المصمم في تشكيله للعناصر البصرية في رؤية ابداعية عن طريق ملء الفضاءات المنبعثة بالدلالات في لغة جديدة للزمن الإبداعي البصري المرتبط بالخطوط ،والالوان، والاشكال، والكتل بمعايير تشكيلية، والذي يعمق في اللوحة البصرية للعرض المسرحي عن طريق اللغة

البصرية منذ المشهد الأول لإنشاء المشهد الصوري، ويتم ذلك عن طريق الرؤية الفنية للتأويل الفلسفي والجمالي الذي يمنحه خيال الفنان البصري عن طريق اللغة البصرية الجديدة للرؤية الابداعية التي يتأسس وفق اللغة المشفرة بوصفها صورة بصرية مجسدة أثناء التفاعل بين تأويل المتلقي، ورؤية المصمم الإبداعية لفضاء العرض المسرحي.

اولا:- مشكلة البحث

يعتبر المسرح حقلا دلاليا كثيفا وان كل ما عليه من موجودات بما فيها المفردات السينوغرافية علامات مسرحية، وان كانت تنظم فيه بأشكال مختلفة، فهي تبدو صورة او اشارة او رمز، ولذا يطلق عليها السيمائيون المصطلحات الاتية ،علامة أيقونة (صورية)، وعلامة اشارية، وعلامة رمزية، وعلى هذه المستويات الثلاثة للدلالة المسرحية تمنح جميع عناصر العرض المسرحي(السينوغرافية) المرئية والمسموعة والمتحركة، وعليه فأن جميع العناصر السينوغرافية تكتسب صفة العلامة حتى في كونها مادة منقولة من الواقع، او من الطبيعة عندما تكون عليه علامات دلالية والتي من ضمنها(المنظر المسرحي)حتى في حالة محافظة العناصر السينوغرافية في المسرح على شكلها الطبيعي الحقيقي فأن الدور الوظيفي الذي تؤديه في الحياة قد يتغير او يختلف عنه في المسرح، وهكذا تختلف الاشياء على المسرح عن التعبير عن ذاتها الحقيقي وتعمل على تمثيل كينونة جديدة لما يمليها عليها وجودها في السياقات العامة للعرض المسرحي، وهذا ما يحليها الى علامات مسرحية من هنا يمكن القول بأن المسرح يحيل المفردات المنظرية(الطبيعية) الى علامات اصطناعية، وبذلك يكسبها وظائف ودلالات لاتملكها في وجودها الطبيعي، فالمفردة المنظرية ليست مهمتها ان تنقل للمتلقي كما في الواقع، بل ان نشير اليه، او ان نخلق صورة مجازية له تثير تداعياته وتحصر ذهنه وخياله، واستنادا الى ذلك حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي: هل هناك تحول دلالي للمنظر في العرض المسرحي ؟ وهو ما دعانا الى تبني العنوان الاتي((التحول الدلالي للمنظر في العرض المسرحي العراقي)).

ثانيا:-اهمية البحث:

تأتي اهمية البحث عن طريق التعرف على جانب مهم وهو" التحول الدلالي للمنظر" وجعله يتناسب مع قدرة المتلقي على تفسير العرض المسرحي، وان هذا البحث يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة وجميع المختصين بالحقل الدلالي وجميع المصممين لما يحقه من نتائج ايجابية خاصة بنظام التلقي في المسرح.

ثالثا:- اهداف البحث:

الكشف عن التحولات الدلالية للمنظر في العرض المسرحي العراقي.

رابعا:- حدود البحث:

الحدود الموضوعية: التحولات الدلالية للمنظر في العرض المسرحي العراقي.

الحدود المكانية: العروض المسرحية المقدمة على مسارح العاصمة بغداد.

الحدود الزمانية: العروض المسرحية التي قدمت للفترة من سنة ١٩٩٠-٢٠٠٠.

خامسا:-تحديد المصطلحات :

تغاير فهم التحول في المجال الفلسفي كمفهوم تبعاً لتوجهات المنطلقات الفكرية والفلسفية، فقد عرف "أرسطو" التحول انطلاقاً من قانون الاستحالة لديه، بوصفه تغيراً "في الكيف، أي تغير صورة الشيء شيئاً آخر"(تشارلز بيرس،١٩٩٧،ص١٣٨).

ويقترن التحول كمفهوم لدى "هيكل" بفلسفته المثالية على أساس التحول لديه، هو"عملية الانتقال من المحسوس إلى المجرد بوساطة الحدس"(جميل حمداوي،٢٠١١،ص١٦).

التحول(Transformism)"نظرية علمية تزعم عدم ثبوت الانواع الحسية لانها في تطور متواصل"(مراد وهبه،١٩٧١،ص٤٩).

تحويل(Transfert)"تحويل القيم معناه ان يتخذ الرمز قيمة الشيء المرموز اليه كأداة تتخذ الوسيلة قيمة الغاية"(اجيل هنري،١٩٨٠،ص٩٠).

يعرف الباحث التحول اجرائيا:

التحول :هو عملية تداخل وتصارع عناصر المنظر المسرحي مع المعنى لتتحول عبر نظام المرجع الفكري الى عملية تحليل وتفسر وانتاج صورة جديدة في العرض قادرة على التأثير في المتلقي.

الدلالة:

عرفها (بنكراد)"بانها صيرورة في الوجود والاشتغال، وليس معطى جاهزا يوجد خارج العقل الانساني"(سعيد بنكراد،١٩٩٩،ص٤٨).

كما عرفت عند(غيرو) بقوله" القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلاقة قابلة لان توحي بها"(بيار غيرو،١٩٨٦،ص١٩).

وعرف" بأنه علم او نظرية الدلالات"(فلاح كاظم حسن،٢٠١٠،ص٩).

يعرف الباحث الدلالة اجرائيا:

بأنها علم مكرس لدراسة المعنى وعمليات الاتصال التي بواسطتها تتوالد المعاني من خلال العلامات المتحولة للمنظر تعطي اشارة كود يستقبلها المتلقي ليضعها المخرج في منظور عين المشاهد ليقبلها او يرفضها.

المبحث الاول: عناصر تكوين المنظر المسرحي

يتشكل المنظر المسرحي من مجموعة من العناصر البصرية ، والتي يتم توظيفها من قبل المصممين عن طريق قدراتهم التعبيرية لأنتاج علامات متوافقة فكرياً، وجمالياً، والتي تنسجم وخصوصية النص فضلاً عن رؤية المخرج أثناء توظيفه لمجموعة من العناصر المتمثلة بـ(النقطة، الخط، الشكل، واللون، والكتلة ، والملمس، والفراغ) والفضاء الذي يحتويها، وكل منها مترابطة مع بعضها البعض في التكوين الجمالي المعبر وبانساق بصرية ، والتي تتشكل عن طريقها هيئة وشكل العمل الفني، والتي تمنح العرض اكثر تفاعلية، وهذا ما أشار اليه (هوايتنج) بان الفنون المرئية يجب أنّ تحرر نفسها وتنطلق الى ما وراء الطبيعة(فرانك هوايتنج،١٩٧٠،ص٣٢٦). أيّ أنْ تتخطى نفسها لان تسمو على الواقع في تصوير حركتها للخطوط والالوان والتشكيل، وهذا يعتمد على المصمم في تشكيله للعناصر البصرية في رؤية ابداعية عن طريق ملء الفضاءات المنبعثة بالدلالات في لغة جديدة للزمن الإبداعي البصري المرتبط بالخطوط ،والالوان، والاشكال، والكتل بمعايير تشكيلية، والذي يعمق في اللوحة البصرية للعرض المسرحي عن طريق اللغة البصرية منذ المشهد الأول لإنشاء المشهد الصوري، وتناسقها مع مشاهد الصور الأخرى بشكل متعاقب بصري يحقق ديمومة العرض عن طريق خلق إيقاعات مختلفة بين عناصر العرض المسرحي، والتي تعطي للعمل المسرحي صفة الجمال أثناء التجانس والتضاد في تنظيم الشكل المرتبط بالمضمون، وبما أنْ الشكل هو المعبر عن المضامين الداخلية للفكرة المقدمة التي تعتمد الشكل مدخلاً للمضمون، ويتم ذلك عن طريق الرؤية الفنية للتأويل الفلسفي والجمالي الذي يمنحه خيال الفنان البصري عن طريق اللغة البصرية الجديدة للرؤية الابداعية التي يتأسس وفق اللغة المشفرة بوصفها

صورة بصرية مجسدة أثناء التفاعل بين تأويل المتلقي، ورؤية المصمم الإبداعية لفضاء العرض المسرحي، ان مهمة المصمم توفير حس بصري في تحقيق التوازن ،والايقاع في التكوين العام للعرض وصورته، التي تخلق فضاء شاعرياً عن طريق (الخط ، الشكل ، اللون ، الفراغ) في كونها تتوحد في وحده واحده يبدعها المصممون مع المخرج خالقين منها رؤية فنية تمتلك استقلالية عن طريق استحضار كل عناصر الأبداع ليجسدها في بنية الشكل الفني لإنتاج المعاني، والدلالات، اما العناصر الداخلية للتكوين فسيحاول الباحث أنْ يأخذ كل (عنصر) منها بالدراسة وحسب الية اشتغالها في العرض المسرحي وهي:

النقطة: أصغر وحدة بصرية ومن أبسط العناصر التي يمكن أنْ تدخل في أي تكوين، أنّها نشاط حركي يقوم بتحديد المكان الذي يمتد في المساحات ،والفراغ مكونة الخط(عبدالفتاح رياض،١٩٧٣،ص٥٨).وعن طريق النقطة وحركتها ننتقل الى الخط ، وحينما يتحرك الخط ينشأ الشكل ذو البعدين ، ومع تحريك الأشكال يتكون المجسم ذو الابعاد الثلاثة، والطاقة هي التي تحرك النقطة فتصبح خطاً، وتحرك الخط فيصبح شكلاً وتتحرك الإشكال فتتولد الأجسام والفراغات (كاظم حيدر،١٩٨٤،ص٩). فالنقطة هي مجرد (تحديد مكاني)، فالمخرج والمصمم هما اللذان يربطان بين النقاط ليكوّنا جمالا بصريا، وقد يثير عند المتلقي إحساسا بميلها الى الحركة في الفراغ، ويمكن تحديد أتجاه البعد بين نقطتين متجاورتين، فالخط الوهمي الذي يوصل بينهما يعزز اثاره لتوتر يشغل كل المسافة الفاصلة بينهما، إذ يساعد الخط على إيقاع الرؤية البصرية في نوع الخط ،او مساحته التي يشغلها في الفراغ، وأنّ تكاثر النقط مجتمعة كانت ،ام متناثرة صغيرة كانت ،ام كبيرة يزيد من أثارة أحاسيس حركية جديدة في صراع درامي يقوم على قوة الجذب الخفية(عبدالفتاح رياض،مصدر سابق،ص٥٩).فللنقطة إبعاد في أستعمالاتها المختلفة في الأحجام، والمساحات، فهي تدخل في بنية خطوط المنظر، والاضاءة ،والازياء ،والماكياج ،وتساهم في تشكيل الهيئة، ولهذا تعد النقطة العنصر الخالق بصرياً من نتاج المصمم الذي يقوم بنسيج النقاط وصولاً الى الخط داخل العرض المسرحي.

الخط: هو مجموعة من النقاط المجتمعة، والتي تكون خطوط مختلفة الأشكال والاحجام، وهو الذي يحدد مساحة السطوح وشكلها وتحديد معالمها، فالخطوط هي "الدليل الذي يقود العين الى مركز الانتباه في الصورة (...) فهي الهيكل البنائي الذي يحمل رسالة او فكرة العمل الفني الى المتلقي، وقد لا تكون الخطوط واضحة في الطبيعة بنفس الطريقة التي نراها في التكوينات المسرحية"(عبدالفتاح رياض المصدر نفسه ص٦٧).لأنّ الخطوط والحدود الخارجية لها هي أكثر وضوحاً داخل التكوين المسرحي،

فالخط يوضح لنا الأشكال وأتجاهها ونوعها وقيمتها وايقاعها، إذ يحدد المنظر تغيير المسافات في الطول والأشكال فالخطوط بأنواعها ترتبط مع بعضها مكونة علاقات في الشكل التكويني لإيصال الافكار والمعاني، فالخطوط لها دلالاتها الوظيفية والتعبيرية، والمصمم يحاول عن طريق الخطوط إيصال فكرة ،او مفهوم العمل المسرحي الى المتلقي بأنساق بصرية تمنح العمل المسرحي أمكانية التأويل البصري، وهذه الخطوط تكون معادلاً موضوعياً بين الصورة المشهدية من جهة وظاهرية العرض المسرحي من جهة أخرى، اذ ان المنظر المسرحي يؤدي دوراً مهما في تفسير الرؤى المشهدية لخطوط العرض المسرحي ،او لخطوط الصورة البصرية للعرض المسرحي، خالقة إيقاعاً حسياً فكرياً تارة وجماليا تارة اخرى حيث يتزايد الاحساس بالحركة في التكوينات التي تسود فيها الخطوط سواء مائلة مثلثة ،او هرمية ،فالخط يربط ما بين الأشياء الثابتة والمتحركة في التكوين المسرحي، وهذه التكوينات هي التي تثير دلالات ووسائل بصرية، فالخطوط (الافقية) تولد إيقاعاً يمنح المتلقي الراحة والأنبساط والاستقرار، بينما تولد الخطوط (العامودية) شعوراً بالسمو والرفعة، أما الخطوط (المنحنية) يولد إيقاعاً يعبر عن الطبيعة والالفة والطراوة، والخطوط (المنكسرة) تولد إيقاعاً يعبر عن الخشونة والحذر فالخط المستقيم له قيمة معينة وهي المباشرة والسرعة لذلك تستخدم الخطوط المستقيمة للتعبير عن قوة المشهد، والخط المنحني له قيمة كالالتواء وغير المباشرة والبطيء، والخط المنكسر يعني التردد والانفعال والسرعة او البطيء وتشير الخطوط المائلة الى الحركة التصاعدية والتنازلية فهي تنحرف عن الأوضاع المستقرة الرأسية أو الأفقية، فالخطوط الرأسية ترمز إلى القوة والثبات والشموخ والعظمة والوقار، اما الخطوط الرأسية المائلة فهي توحي بعدم الارتياح والتخلخل بالتوازن (سامي عبدالحميد،١٩٩٣،ص٢٦). إنّ الخطوط المتوازية الافقية المختلفة في السمك ،والطول ،والوضع تثير إيقاعات معينة وهي تعتمد على مدى تقارب ،او تباعد مجموعات هذه الخطوط ، أنّ أستخدام الخطوط المختلفة يعطي أيقاعات مختلفة أذ يبعد المتلقي عن الملل والرتابة، لذا يجب على المصمم ان يجعل الخطوط متنوعة ومتوازية في الاستخدام، فكل خط له قيمة ودور سواء في حركة الممثل ،او المنظر ،او الإضاءة ،وخطوط الأزياء والماكياج (عبدالفتاح رياض،مصدر سابق،ص٦٩). فحركة الخطوط تعطينا أنطباعات شعورية وفكرية يسهل أدراكها وتأويلها لخلق نسيجها الحركي من حيث تأثيرها وقوتها.

الشكل : يعد الشكل من أهم الوحدات البنائية للعملية التصميمية ،فهو مهم لتحديد السطوح والمساحات ،او الهيئة الخارجية للعمل المسرحي، فالمصمم يشكل العناصر البصرية ليعبر عن المضمون الذي هو جوهر العمل، والشكل هو المظهر الخارجي للرؤية التي يضعها المصمم بعلاقة

مرئية تسهم في تحقيق الرؤية الفكرية والجمالية للتكوين المطلوب للعمل المسرحي، أنّ أول شرط من شروط التكامل الفني هو وحدة الشكل ،ووحدة عناصر الصورة المسرحية، المنظر، الازياء، والملحقات، والإضاءة والتوزيع السليم للقوى الأبداعية للتركيب المنسجم لجميع أجزاء العرض وأنسجامها مع بعضها ، وعن طريق الرؤية الفنية للمصمم يصاغ الشكل المطلوب للعمل المسرحي ،والذي يساهم في توضيح القيمة الفكرية والجمالية، ويرى (افلاطون) "ان الشكل تعبير عن الصورة الذهنية وان الصورة هي اساس الشكل الذي يخلق من المادة اجساما مختلفة"(سوزان بينت،١٩٩٥،ص٣٦). فمن أجل الحصول على شكل منسجم لابد من معرفة المساحة ،او حجم الفضاء، وذلك لتقسيم الاشكال وباستخدام عناصر متنوعة وتوزيعها ، واتصالها وانسجامها والوانها ،وملمسها، للوصول بالشكل المطلوب الى غايته لتصوير المضمون في تحقيق وحدة الايقاع داخل العمل المسرحي، وطرح لغة جديدة في المضمون لتحقيق البعد الجمالي والتعبيري للرؤية البصرية وقد يحتوي الشكل المضمون ويعبر عنه وفق السياق الجمالي والفكري مكوناً إيقاعاً معيناً يجعل العمل المسرحي أكثر رسوخاً على مستوى الإيقاع البصري، على الرغم من أنه أول الأجزاء التي يستقبلها المتلقي كمفردة بصري (رضا متتاتي،١٩٩٤،ص١٢). فالشكل هو العنصر الأساسي في بناء العمل الفني لما يحمله من علاقات وتعبير دلالي في حيز الفضاء البصري الذي يمثل عنصر الجذب للمتلقي وتتنوع التعبيرات بتنوع تنظيم الاشكال، فالأشكال المتماثلة المتكررة تعبر عن الرسمية والاصطناعية ،والتكلف، بينما تعبر الأشكال غير المماثلة عن المصادفة وغير الرسمية وعن التحرر وعدم التكلف ويعبر الشكل العميق عن الدفء.(سامي عبد الحميد، مصدر سابق،ص٢٦).ويتأثر " الشكل بنوع المادة ولونها وانعكاسها للضوء الساقط عليها، فالسطوح البراقة تعكس ضوءاً أكثر من السطوح الداكنة والسطوح الخشنة تمتص اشعة اكثر مما تمتصه الملساء الناعمة " (شيرين احسان شيرزاد،١٩٨٥،ص١٤٣) خالقة إيقاعاً معيناً داخل الخطاب البصري عن طريق الالوان والخطوط والكتل ، والتي لها تأثير حسي، وعاطفي طبقاً للحركة الإيقاعية داخل الخطاب البصري.

اللون والضوء: اللون "هو ظاهرة فيزياوية مصادرها الرئيسة الضوء والمرئيات في الطبيعة وهو أنعكاس في أشعة الضوء من الشكل الذي ندركه"(اياد الحسيني،١٩٩٦،ص١٣١). ويُعد اللون من العناصر الأساسية والمهمة في تصميم العمل المسرحي إذ يمتلك قيمة جمالية وروحية للحياة والتأثير النفسي والعاطفي، فالعين هي التي تحدد اللون وفق الضوء المسلط عليها، ويشكل اللون في العرض المسرحي قيمة أساسية عن طريق درجات الحرارة، والقيمة اللونية ودرجة التنوع والبراقية ، وكذلك حصوله على الرمزية والدلالية

التي تحقق جانباً مهماً في المنظر المسرحي وأنّ لون الضوء هو العنصر المقابل للموسيقى والذي يتغير بين لحظة وأخرى ليستجيب لمتغيرات العرض المسرحي(بدري حسونفريد،ساميعبدالحميد،١٩٨٠،ص٦٩).إذ يشكل اللون إيقاعاً موسيقياً في عين المتلقي عند انتقالها من لون حار الى لون بارد وبالعكس، وأنّ درجة حركة اللون تقاس ،وفق القيمة الموجبة للون ، ويمكن التلاعب في درجات الألوان الحارة والباردة وفي درجات الضوء، والظل لتحقيق عنصر الايقاع الذي بدوره يخلق الأثارة والدهشة لدى المتلقي ،ويمكن القول أنّ القيمة اللونية "هي كمية الطاقة الضوئية المنعكسة من الجسم او السطح الملون ومدى زيادة او نقص هذه الكمية نتيجة لبعد مصدر الضوء او قربه او ضعفه"(عبدالفتاح رياض،مصدر سابق،ص٢٥١). فالألوان ودرجاتها تؤدي دوراً في الحجوم والسطوح العامودية والافقية والتكوينات الدائرية في أظهار الإيقاعات المختلفة للصورة البصرية ، والتي تساعد هذه الايقاعات على أستحواذ اعين المتلقي ويمنع الرتابة والملل، فالايقاع اللوني هو العنصر الاساسي داخل الخطاب البصري إذ يؤدي اللون دوراً جماليا وفكرياً هاماً وعلاقته بالنفس والذوق (ينظر،فرج عبو،علم عناصر الفن،١٩٨٢،٩٨٨). فاللون صفة متصلة بالشكل ذاته كما يمكن الموازنة بين الالوان الحارة والالوان الباردة عن طريق الدرجات اللونية بما يحقق التكامل بين الشكل واللون ، فالتباين في اللون في الحجوم والكتل، واتجاه الخطوط والمساحات يجعل العمل المسرحي أكثر جمالية على مستوى الأيقاع البصري.

الكتلة: تعد الكتلة أحدى العناصر المرئية في العمل المسرحي، إذ أنّ لحجوم الإشكال، وتناسبها اهميةً كبيرةً في بناء فضاء العمل المسرحي ،والكتلة "هي التي تحدد هيئة المادة من جميع جوانبها المرئية وتحدد بأبعادها ثلاثية، الطول والعرض والعمق"(سامي عبدالحميد،١٩٩٤،ص٢٠).فيمكن أن توصف الكتلة بأنها مربعة ،او دائرية ،او متوازية ،او اسطوانية ،بحسب الشكل والهيئة التي تكون عليها، كما يمكن وصفها بأنها ثقيلة ،او خفيفة، وكذلك يمكن أن نميز بنية المادة وملمسها، فكل صنف يعطي شعوراً خاصاً عند رؤيته لأشكال الكتل، وقد يكون الشعور بالثقل عند رؤية كتلة ثقيلة وبالعكس، ولا تختص الكتلة المسرحية بالمنظر فقط ، بل انها مفردة تشمل الممثل أيضاٍ ،وهي من بين الأجزاء المهمة التكوينية الاخرى (ينظر،عقيل مهدي،٢٠٠٦،ص٢٩٦).وأنّ التوافق، والترابط ،والتنسيق في تركيب الكتل يعطي إيقاعاً منسجماً مع المساحة والفراغ، وتأثير الإضاءة ،والألوان ، ويكون عاملا في أثارة الأحاسيس لدى المتلقي، إنّ المنظر المسرحي عامل مهم في ضبط حركة الكتل من حيث الحجم والخطوط والالوان، وتختلف الكتل باختلاف المسافات والحجوم، وعن طريق علاقة الكتل بالألوان ، والحركة ، والمسافات تنتج مناظر ذات إيقاعات مختلفة رأسية أو عمودية او مائلة، توحي بمدى وزنها من حيث الثقل ،والخفة ،او الامتلاء

،او الثراء في تفاصيل مظهر التكوين المتمثل بالعناصر البصرية ، ، فكلما زاد حجم الكتلة زاد تأثيرها الفيزيائي على العين داخل التكوين البصري، وتكون الكتلة اما ثابتة او متحركة، فالكتلة الثابتة عادة تكون ذات عمق حقيقي، وحينما تتحرك يقل وزنها ويزداد تأثيرها، لان القوة المتحركة تكون اكثر تأثيرا من القوة الثابتة لان ديناميكية الكتلة تزيد الإيقاع البصري قوة وتأثيرا على المتلقي، فالتوازن بين الكتل يعطي إيقاعاً متوازناً ودلالات جمالية وفكرية اكثر تأثيرا على المتلقي، وهذا يعتمد على مهارة المصمم في خلق التناسب بين أحجام العناصر البصرية داخل اجزاء الكتلة على خشبة المسرح.

التكوين: يشكل التكوين عنصراً اساسياً تشكيلياً للرؤية البصرية في العرض المسرحي بوصفه يملأ الفراغ الكلي لمساحة الخشبة، ويُعد التكوين من العناصر الاساسية للإخراج المسرحي وعلى هذا الأساس فان المساحات والكتل واللون والضوء والظل يشكلان أهمية بالغة في منح التكوين الخصائص التشكيلية التي تؤدي بدورها الى الخصائص الدرامية، وقد تحدد الوحدات المنظرية بوصفها جزءا من التكوين العام فضلاً عن ان التكوين يمنح الشكل دلالة رمزية او أشارية او أيقونية لكونه صورة تعبر عن المعنى الدرامي للمسرحية وتُعد ايضاً بالمقابل من حيثيات الفكرة الأساسية، ويشكل التكوين في كل الاحوال موقفاً تشكيلاً ودلالياً منسجماً مع رؤية المخرج، وبهذا يصبح التكوين العنصر البصري الأكثر فاعلية في بناء العرض المسرحي كما لا يمكن أنّ يغفل المصمم خطوط الدخول والخروج للمثلين داخل هذا التشكيل وبهذا يمكن ان يكون التكوين مجزءاً او كتلة واحدة او متغيراً او متحركاً وفقاً للحاجة بحيث يسهل على المخرج تغييره مع كل مشهد يتطلب ذلك، وأنّ كل عنصر في العمل المسرحي ينبغي أنّ يؤلف مفردة ضرورية في المعنى التعبيري والجمالي، الذي يهدف اليه العرض وفق تفسير المخرج لعناصر العمل المسرحي والوظائف الدرامية والجمالية التي ترسلها كل من الخطوط ،والمساحات ،والحجوم ،والالوان عن طريق التفاعل والعلاقة الترابطية للحصول على الشكل المسرحي المطلوب وعن طريق عناصر التكوين المتعددة يتحول العرض الى قيمة جمالية يمكن تذوقه وأدراكه بصرياً وحسيا.

المبحث الثاني: التحول العلامي ودلالاته في المسرح

اول من بدأ بمفهوم العلامة هي سيمياء المسرح في براغ، ولكن مفهوم هذه المدرسة قد تطور بفعل عدد من الحالات منها(الشاعرية الشكلانية الروسية، ولسانية سوسير البنيوية) وقد انتج هذا التطور ليصل الى تحليل سلوك الانسان الدلالي والاتصالي المبني على اسس عمل السيمياء المسرحية العامة والتي تحدد العلامة التي تعمل بوجهين بوجهين او اكثر كونها تربط حامل المادة او الدال بالتصور الذهني او

المدلول، ان الطبيعة الدلالية للعلامة في المسرح تكتسب الاشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية مقومات خاصة وخصائص نوعية، وصفات لا تمتلكها في الحياة اليومية، وقد ضبط بيرس انواعا ثلاثة للعلامة من منطلق العلاقة بين الصورة والموضوع العلامة الايقونية، والعلامة المؤشرية، والعلامة الرمزية.

- العلامة الايقونية(ICON):"وتقوم العلاقة فيها بين الصورة (الدال)وبين الموضوع المشار اليه على مبدأ التشابه"(نواري سعودي ابو زيد،٢٠٠٧،ص١٢).
- العلامة المؤشرية(Index): "وتقوم العلاقة فيها بين طرفيها على اساس العلية او السببية كاحالة الدخان الى النار"(المصدر نفسه،ص١٢).
- العلامة الرمزية(Symbole):"والتي تمر فيها العلاقة بين الطرفين(الصورة–الموضوع)عبر التعليل العرضي او التواطئ"(المصدر نفسه،ص١٢).

نفهم من هذا الكلام ان العلامة عند بيرس تتشكل من العناصر الثلاثة والتي تقوم بدورها بإنتاج المعنى والدلالة، لقد استعمل مفهوم العلامة طوال تاريخ الفكر الفلسفي بالمعنى الواسع للكلمة الى الحد الذي اصبح ينطبق فيه على عدد كبير من التجارب ولقد استعان الفلاسفة ب(العلامة) واستعان بها رجل الشارع واستعان بها رجل المسرح، ان الفلاسفة في نظر المتعلمين يستعملون كلمة(علامة) بدقة ويعطونها معنى منسما اما في الاستعمال اليومي فان(علامة) هو لفظ متعدد المعاني ،اي لفظ يستعمل في ظروف متنوعة وبمعاني مختلفة وغالبا بطريقة ميتافيزيقية وعامة ، وقد استعملت العلامة في المسرح على اعتبار "كل شيء هو علامة في العرض المسرحي"(تادوز كافزان،ب ت،ص٣٧). لقد اعتبرت الدراسات البنيوية والسيميائية المسرح حقلا دلاليا مكثفا وكل الموجودات المحسوسة في العرض المسرحي علامات مسرحية تنتظم بسياقات مختلفة لها دلالات مختلف من خلال عملية التحول فينتج بعضها علامات ايقونية واخرى اشارية واخرى رمزية وكما ذكرنا سابقا، وعليه فان جميع هذه المفردات المسرحية تكتسب صفة العلامة حتى عند كونها مادة منقولة من الواقع او من الطبيعة ، وهذا بعني ان المسرح يحيل جميع الاشياء بما فيها الطبيعية عندما تكون عليه الى علامات ودلالات ، فالأشياء على المسرح قد لا تؤدي الوظائف ذاتها التي تؤديها في الواقع وعندما تكف عن ذاتها الطبيعية وتعمل على تمثل كينونة جديدة لها يمليها عليها وجودها في" نسق او سياق العرض المسرحي مما يحيلها الى علامات مسرحية محضة"(كريم رشيد،٢٠١٣،ص١٢٨). فالعلامة هي الشكل الرمزي الامثل الذي يقوم بدور الوسيط بين المتلقي والعرض المسرحي, وهي الاداة التي تستخدم في الاحتكاك المباشر مع المتلقي بل هي ضرورة ملحة لمسايرة الانشاء العلاماتي للعرض المسرحي، فقدرة

العلامة المسرحية على تخصيب الحقل الدلالي للعرض المسرحي يؤشر ايضا نوع من الاختزال والتكثيف في الانشاء المكاني" ان فلسفة العلامة يجب ان تنظر الى اساليب تحليلها باعتبارها قادرة على تمكين كل خطاب فلسفي من مراقبة حدوده الخاصة"(امبرتو ايكو،٢٠١٠،ص٤٢). لقد كانت هناك عدة سبل في التعامل مع العلامة وهو تميز كان له صدى كبير في الاوساط العلمية فالعلامة يمكن النظر اليها من خلال ثلاث ابعاد:

١- البعد الدلالي: ينظر الى العلامة في هذا المجال باعتبار علاقتها بما تدل عليه، الطبيعة الدلالية للعلامة المسرحية في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تملكها في الحياة الواقعية, بمعنى أن كل ما يكون في المسرح هو علامات ذات وظيفة دلالية, لأن التجلي الحقيقي والواقعي للظواهر على خشبة المسرح يفقدها وظيفتها العملية التي تسعى لتوضيح دور الرمز الدلالي

٢- بعد تركيبي: ينظر الى العلامة باعتبار قدرتها على الانضواء داخل مقاطع علامات اخرى وفق قواعد تأليفية بعينها ونعني(بالتركيب) دراسة البنية الداخلية للوجه الدال للعلامة في استقلال عن المدلول الذي تحيل عليه العلامة في الحالة التي تفترض فيها ان العلامة لا تشمل على اي مدلول (مثلا تفكيك العلامة الى وحدات صوتية دنيا)

٣- البعد التداولي: ان العلامة في هذه الحالة تتخذ من خلال وظيفتها الاصلية والاثار التي تحدثها عند المتلقي، اي الطريقة التي يستعمل من خلالها المتلقي العلامة(امبرتو ايكو،المصدر نفسه،ص٥٦). وتتميز العلامة المسرحية بديناميكية عالية وكبيرة لأنها تؤدي إلى تبادل العناصر المسرحية فيما بينها , وذلك يؤدي إلى الاستبدال المتبادل لأنساق العلامة المسرحية, ففي العرض يمكن لعلامة معينة تنتمي إلى أكثر من نسق معين ويكون الممثل هو العنصر الرئيسي بتوليد الدلالات فأن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله, وقد يفعل ذلك الى حد انه بأفعاله يمكن ان يحل محل كل حوامل العلامات وقد ظهرت تلك المفاهيم في المسرح العراقي عند المخرج سامي عبدالحميد والمصممة سلمى العلاق، في تقديم مسرحية (بيت برنارد البا) للشاعر الاسباني(لوركا) حيث قدم هذا العرض صياغة مكانية ازاحت البروسنيوم واسقطت تماما سلطته على حيز التمثيل حيث عمل المخرج والمصممة على نقض المعطى الموضوعي لمكان الحدث المصدر(البيت) قفص او سجن دائري يحيط به الجمهور فشكل هذا القفص تكوينا فنيا بديلا عن التشخيص العياني لواقعية البيت وكان بذلك علامة تحيل الى حقائق موضوعية(باث) بل الى دلالات ذهنية لم يكن يعبر عنها المكان التشخيصي فاصبح(قناة) مرسلة

اعطت صفات دلالية عندما تحولت جدران البيت الى قضبان حديدية تحيط به من كل جانب استثمرها المخرج كمجال حركي حيث تسلقتها الممثلات وكأنها مساحة تمثيل اضافية تمتد عموديا في الحيز المسرحي، هذا التنوع خلق رغبة التحرر والتمرد من اسر المكان جسد ذلك اختلاف وصراع الشخصيات مع بعضها وعلاقتها بالمحيط الداخلي والخارجي الموجودة فيه فالممثل "عامل توحيدي يدمج عناصر مختلفة ومتناقضة في كل تجانس"(عدد من المؤلفين،١٩٩٧،ص٢١). فأوحت الحركة الافقية على ارضية القفص بالثبات والسكون والهيمنة والخضوع، فيما عبرت الحركة العمودية على جدران وقضبان القفص عن محاولة التمرد من ذلك السجن والتمرد على سلطته والتخلص من هيمنته، وعزز ذلك اداء الممثلات اللواتي بدن وكأنهن يسعين للتحليق في فضاء الحرية هذا التناسق والتوافق الدلالي اعطى ارساليات يمكن ان تكون متكونه من التنظيم المعقد لمجموعة من الدلالات الى(المرسل اليه) المتلقي لتؤسس مادة سيمائية التي اوحت اليه المادة البنائية الخام(الحديد)من صلابة قسرية وتعسف مع ما انتجه شكل القفص الدائري الذي كان يوحي بوجود ارادة طاغية فرضت على النساء داخله الدوران في متاهات لانهاية لها في سجن اتخذ شكل الدائرة ليوفر لتلك القوة المهيمنة (الام) سمة مركزية فتلك الام المستبدة القاسة تفرض على بناتها العيش في عزلة قسرية عن العالم الخارجي وتمنعهن من اي اتصال مع الرجال ،الا ان هذا التعسف يؤجج توق الفتيات الخروج بحثا عن الحرية، ان العرض المسرحي كاللغة له بنيته الخاصة المتجلية, في شبكة علاقات لها نسقها الخاص, وفق التحليل الالسني, بإمكاننا ان نعد اصغر وحدة, او موضوع مادي, سواء كانت هذه الوحدة سمعية ام بصرية بمثابة علامة وان هذه العلامة تدخل في علاقة تركيبية اشتغالية مع علامات اخرى وتخضع لقواعد خاصة بالمسرح من خلال اشتغالها في العرض المسرحي زمنيا وفضائيا ناتج عن علاقة الاشتغال وبذلك يُولد معنى او انطباعا او صورة ذهنية لدى المتفرج، يرى الباحث ان العرض المسرحي اسلوب متمايز من أساليب التواصل، فهو يوصلنا الى مجالات جديدة من المعرفة غير تلك التي اعتدنا الوقوف عليها في مضمار الحياة الطبيعية، فالعرض المسرحي ليس تكرار لحقيقة جاهزة او ترديد لواقع قائم من ذي قبل ، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة والتعبير عنها بلغة رمزية ،فيعبر ببعض الكلمات او العبارات ،ويعبر عنه ببعض الصور المرئية والتي من ضمنها(المنظر المسرحي) وذلك الاشراق الذي يرد الى الموسيقار الذي يعبر منه ببعض الصور المرئية، فما يميز هذه الوقائع هي انها علامات، اي وقائع دالة، فهي تنتج معاني وتدرك باعتبارها منتجة لهذه المعاني استنادا الى وضعها السيميائي، وكان من الضروري، لكي تصبح كذلك، ان تتخلى عن وظيفتها الاصلية الاولى لكي تتحول الى حامل مادي لدلالات هي

من صلب الثقافة اي وليدة الممارسة الانسانية، فالعرض المسرحي موضوعا جماليا له وجوده في صميم الواقع، وان تنظيم عناصره السينوغرافية عندما تنظم في تنظيم صوري قوامه التناسب والتوافق والايقاع، فهو في هذه الحالة لغة رمزية تقوم على علامات لها دلالات مختلفة يوفر لنا ضربا متن المعرفة البصرية، او نوع من اواع التواصل الادراكي الا وهو الشكل السينوغرافي.

ما أسفر عنه الاطار النظري:

١- ان الطبيعة الدلالية للعلامة في المسرح تكتسب الاشياء التي تقوم بها بدور العلاقات المسرحية مقومات خاصة وخصائص نوعية لا تمتلكها في الحياة اليومية.

٢- ان العلاقة بأشكالها الثلاثة تقوم بإنتاج المعنى والدلالة.

٣- يمكن لعلاقة معينة ان تنتهي الى اكثر من نسق معين ويكون الممثل العنصر الرئيسي بتوليد الدلالات.

٤- اعطى التناسق والتوافق الدلالي إرساليات يمكن ان تكون متكونة من التركيب المعقد لمجموعة من الدلالات.

٥- تتميز العلامة المسرحية بديناميكية عالية قابلة للتحول لأنها تؤدي الى تبادل العناصر المسرحية فيما بينها.

١- أولا : مجتمع البحث:-

٢- يتضمن مجتمع البحث المسرحية العراقية(الملك لير) قدمت في داخل العراق وشاركت في مهرجانات خارجية وتم حصر المدة بين(١٩٩٠_٢٠٠٠)

٣- ثانياً : عينة البحث:-

٤- تكونت عينة البحث من عرض مسرحية(الملك لير) تم اختيارها بصورة قصدية وفقا للأسباب الآتية:

٥- ان العينة تنسجم مع مشكلة البحث وأهدافه وأهميته .

٦- وجود ظاهرة التحول الدلالي في العرض والذي قام الباحث بتسليط الضوء عليها وتميزها.

٧- توفر المصادر عن العرض المسرحي عينة البحث كأشرطة الفيديو والصحف والمجلات والمقابلات الشخصية .

ثالثاً : منهج البحث:-

١- اعتمد البحث المنهج الوصفي في عرضه للإطار وتحليل واستعراض نموذج العينة، لأنه يتلاءم وطبيعة العرض الذي تم اختياره .

٢- رابعاً : أداة البحث:-

٣- اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه على :

٤- أ . المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .
٥- ب . بعض الصور الفوتوغرافية وأشرطة الفيديو والأقراص(CD) .
٦- ج . ما نشر في المراجع والكتب والرسائل والأطاريح و وسائل الإعلام.
٧- خامساً: وحدات تحليل نموذج العينة:
٨- اعتمد الباحث على وحدات التحليل التي توافرت في مؤشرات الإطار النظري.

مسرحية: الملك لير

تأليف : وليم شكسبير

اخراج : د.صلاح القصب

ديكور :د.عباس علي جعفر

عد الكثير من النقاد والدارسين مسرحية(الملك لير) من اعقد المسرحيات وأصعبها وذلك لما احتوته من تداخل عقدتين مأساويتين شبه منفصلتين هما:

عقدة الملك لير وبناته الثلاث ، وعقدة امير جلوستر وولده العاق

ولقد وضحت العقدة الاولى منذ البداية حينما اجلس لير بناته الثلاثة ليوزع مملكته بينهن ،في حين نمت العقدة الثانية داخل العرض المسرحي كالظل، متحولة الى رافد ثاني تقوي عودة المأساة وتزيدها استطالة، والنهاية كما هو معروف واحدة لتلك العقدتين :ملك أعمى مع أمير سلمت عيناه ،وثمة عالم مأساوي مضحك يحيط بالجميع، وفكرة المسرحية تجسد هذا المنحى فها هو (لير) ليوزع مملكته بين بناته الثلاث شريطة ان يسمع منهن مايرضي غرور ملك عجوز ومملكة آيلة للسقوط ، فالقائد عندما يستعين عن الموقف الشجاع لقيادة الأمة يحصل على مالا يرضيه ،لذلك كانت الصراعات بينه وبين بناته رغما مما قدم في توزيع المملكة،لقد سعى المخرج جاهدا الى المزج مابين إبداع الصور والتكوينات المسرحية ومابين الكلمة الشعرية ذات المضمون الإنساني ليحقق من ذلك عنصرين مهمين من عناصر العرض المسرحي الناجح(المتعة البصرية) و(المتعة الذهنية) لقد قدم العرض المسرحي في قاعة من قاعات التمارين المسرحية في أكاديمية الفنون الجميلة ،فالمسرحية المقدمة لم تأخذ من الأصل سوى فكرتها وبعض الحوارات المؤكدة لها والتنفيذ الإخراجي عزلها عن مجرى التاريخ فأثقلها بالتجريب المفرط القائم على الفهم الجدلي لبنية النص، لقد حذف (القصب) بعض النصوص الدرامية كما حذف العديد من المشاهد والشخوص بغية

التركيز، وحاول ان يقدم لنا قيمة واحدة من حوادثها هي قيمة الفرد بشخصية(لير) كما قلل أهمية ظهور البنات الا من فكرتهن وغير من طبيعة الشخوص(كالبهلول) مثلا قدمه اكثر مأساوية من (لير) نفسه ،لقد قدم (القصب) عمله في القاعة التي أجرى فيها التمارين معتقدا ان ذلك يسهم في انجاح العمل ،فالقاعة تلك ليست مسرحا وإنما هي ساحة منبسطة توحي كما لو كانت صحراء انه بهذا ينقل الصورة الى نقطة تصل فيها المبالغة الى حد انه لايمكن لعقل متوازن ان يعني بها او يقبلها، ولكن المبالغة هي دائما قمة الصورة الحية أي اللامكان الذي أل إليه (لير) في تيهه المطلق ،بمنظر بسيط كان متواجدا فوق خشبة المسرح لتشكل ملامح جديدة في المسرح ، فقد جرد النص من الكثير من الحوارات الطويلة واقترب بالصورة نحو التفسير النظري علما بان أدوات (القصب) لم تكن سوى إطارات متحركة لأشكال التابوت وقطع من الأقمشة البيضاء التي حاول ان يرمز لنا بها عن العالم ،عن السماء، وهي الأرض وهي العوالم السفلى ،لقد كان استخدام قطعة القماش الأبيض الكبيرة التي كانت تغطي مساحة خشبة المسرح والتي كانت حركتها تعتمد على حركة الممثلين فالحركة ذات قيمة جمالية تترجم الى لغة ذات فعل درامي يفصح عن الشخصية وعن الدور الذي تؤديه ،إضافة الى امتلاكها أنماط دلالية تتمثل في جسد الممثل وبعضها تتعدد لتشمل العرض كله تكونت منها أشكالا تتولد منها كتلا وهيئات مختلفة تعبر في كل حركة منظرا يعالج ذلك المشهد بقوة جمالية فلسفية نابعة من منطق التأويل المترامي الأبعاد في فضاء المسرح لتصبح حركة مرئية، فمرة تكون أشبه بالسماء ومرة تكون أشبه بالكفن تلف به الموتى، ومرة نراها على هيئة كتلة رملية عالية، ومرة نشاهدها توحي بمسيرة رتل جماهيري كبير ،واخرى تتحول الى هيئة كتل من القبور...الخ، لقد ارتبطت الاشكال ارتباطا عضويا مع حركة الممثلين ، فحركة الممثل هي التي تعطي للحيز وجودا دلاليا معبرا ،وهي التي ترسم حدود الصورة المرئية فأصبحت أجساد الممثلين هي الأداة الرئيسية للتعبير بدلا من الحوار وقد تشكلت على المسرح تشكيلا سينوغرافيا بنوع من الدينامية البلاستيكية بأسلوب تصويري بديع فقطعة القماش التي كانت تغطي خشبة المسرح هي المحور التقني الجديد الذي تم استخدامه مع حركة الممثلين فالممثل خطاب حركي إيمائي يغني طاقات الجسد التعبيرية ليبني رموزا وإشارات تحول الكائن (الممثل) الى نسق سيميائي يشفر الفضاء بمعطيات مرئية وانتقالات نحتية ذات أبعاد ودلالات صورية ليعطي دلالات ايحاية مثير للجدل ومحفزة للانتباه ، فأداء الممثل هو الذي يعكس الأبعاد الجمالية للعرض المسرحي، هذا الاستخدام للقماش الأبيض الذي تعرفه ادراكاتنا الحسية من خلال التجربة الحياتية بانه (ثمن زهيد للموت) والنابع من مخيلة (المخرج والمصمم) ابتعد عن منطق التقليد والبديهية الى عالم اللامالوف في تحديد مفاهيم تلك القطعة المعروفة لمسرحية الملك لير، فان قطعة القماش كديكور كانت تشكل محور شخصية

الفعل الأدائي الدرامي مرتبط بها ومتفاعل معها لخلق تلك المشهدية المثيرة للجدل والمحفزة للتأويل المطلق ، والتي كانت تعطي مناظر على ضوء أداء الممثلين بحركة تتولد من رحم العرض بانسيابية سهلة ومرنة ساعدت الممثلين على أدائهم ،هذا ماخلقته الصور الذهنية مع متطلبات العرض الاخرى ،إضافة الى ان دور الإضاءة المسرحية التي جعلت لنا منظرا مع هذه القطعة البيضاء جاء مساندا الى تلك التشكيلات مجسدا جماليتها وفعلها الادائي من خلال الالوان التي كشفت لنا تلك الامواج البحرية الهائجة لتجسد لنا تلك الظروف الغير مستقرة وهو يمثل هيجان الشعب على سلاطينه، فكانت النتيجة غرق هذا السلطان وسط هذا البحر الهائج، وهي عملية استقرائية لوضع قادم مجهول يحتويه الخوف والترقب فكان البحر(الماء) الذي هو مصدر الخير اصبح مصدر الموت للطغاة ، فالإضاءة يمكن ان تحمل علامة تؤدي الى مدلول معين يؤول بحسب سياق وجود الشكل في تركيب المشهد الدلالي بل خاضعة لتفاعلها مع العلامات الأخرى ان استخدام قطعة القماش بتشكيلات جمالية ضمن تصورات جمالية ، كانت المسرحية كلها المنظر والملابس هي البيت والعراء الثوب والكفن ،الستارة المسرحية التي تحجب الخشبة عنا والسعادة التي يؤدي الممثلين أدوارهم فوقها لها تكسرات المؤامرة وتجاعيد الشيخوخة ولها انبساط الحلم ،تتهادى مثل موج البحر وتنتفض مثل الحشرجات الأخيرة فوق رماد الموت ،هذه الأدوات خلقت في كل حركة تأثير مساحي جديد يعيد بدوره التنظيم المساحي للعرض المسرحي، من خلال الممثل الذي يعيد الباعث الاساسي لحركة هذه الاشياء وسببيتها على خشبة المسرح لخلق الموقف الفلسفي والجمالي لحظة ظهورها للمشاهد، لقد ابتعد المصمم عن المكان في النص المكتوب وإحالة الى مكان شعوري يتم خلقه عن طريق تلك الأدوات التي يشكل منها العرض المسرحي خلال استخدام تلك الأدوات التي تعبر عن أشكال دلالية تقود المتفرج الى الإحساس بالمكان اكثر من تصوره بوصفه بيئة معينة او انشاء معمار محدد بذلك، فالتابوت الذي يصدم المشاهد امام عينيه مباشرة وكانه العلامة التي تلخص كل المسرحية، وهكذا يفصح موقعه المتقدم فكرة الموتى الاحياء فما اكثر الذين يعيشون وهم موتى من فقدوا شرعية الوجود الانساني ومن فقدوا حتى استمرارهم في الحياة، فالتوابيت مكان اقامتهم والتوابيت ايضا وسيلة تحركاتهم وانتقالاتهم ، فإدخال الابنتين الجاحدتين في تابوتين متحركين جسد موت الضمير والوفاء في عالم يتخلى فيه الابناء عن الاباء، كما كانت التوابيت الثلاثة تعبيرا عن انقسام وانفصال مملكة لير الى ثلاثة أجزاء وأقسام محطمة ممزقة اذن المسألة ليست هي قطعة القماش الخام الموجودة على خشبة المسرح بل ماتقوم به تلك القطعة من دلالات رمزية قائمة على تحقيق الصورة من خلال تفاصيلها المتناثرة هنا وهناك بشكل جمالي،لايخلو من الدلالات الفلسفية القائمة على التفكير والتواصل الجماعي مع المتفرج في الصالة انها معادلة كيميائية تقود عملية

التفاعل الفكري والجمالي بين المتفرج وعالمه داخل الصالة والمنظر في فضاء الخشبة وتفاصيله ورموزه وتكويناته ومفرداته المعبرة عن التشكيل البصري ضمن ديمومة الصورة المسرحية .

اولا: النتائج:-

١- الادوات السينوغرافية خلقت في كل حركة تأثير مساحي يعبر عن التأثير المساحي للعرض.

٢- ان توظيف القطعة الديكورية في العرض المسرحي وتحولاتها الدلالية تشكلت من خلال حركتها في رسم فضاء العرض.

٣- تشكلت المفردة السينوغرافية (المنظر)من خلال تحولها الدلالي في بناء هندسة العرض.

٤- اصبح الممثل هو الباعث الجمالي من خلال تحول الاشكال وارتباطها مع حركة الممثلين جعلت من المفردة السينوغرافية (المنظر) اشكالا تتولد.

٥- جاء المنظر من خلال توظيفه حاملا لمدلولات مختلفة من خلال قدرته التوكيدية.

الاستنتاجات :

١- ان المتلقي رغم بساطته فانه يحتاج الى متلقي واعي قادر على فك رموزه من خلال تحولاته الدلالية.

٢- كان المكان الاساس والمنطلق الذي انطلق منه المخرج والمصمم في تشكيل العرض.

Sources and references:
1- Abu Zaid, Nawari Saudi: Theoretical Evidence in Semantics, Dar Al-Hoda, Algeria, 2007.
2-Eco, Umberto,: The Allama, Analysis of the Concept and its History, Tr, Said Pinkrad, Morocco, Casablanca, 2010.
3- Ihsan Shirzad, Sherine, Principles of Art and Architecture, Baghdad: 1985.
4- Bennett, Suzan, Audience of Theater, TR: Sameh Fikry, Cairo: Center for Languages and Translation, i (2), 1995.
5-Pearce, Charles, Classification of Marks, Tr Ferial Hamdi Ghazoul, 1997.
6- Haidar, Kazem, Planning and Colors, University of Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research 1984
7- Hamdaoui, Jamil, Semiology between theory and practice, Al-Warraq Foundation for Publishing and Distribution, 2011.
8- Hassoun, Farid Badri, Sami Abdel-Hamid, Principles of Theater Direction, Baghdad, 1980.
9- Riad, Abdel Fattah, Training in Plastic Arts, Cairo, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1973.
10- Rashid, Karim: The Aesthetics of Place in Contemporary Theater Performance, Baghdad, 2013.
11- Abbou, Faraj, Science of the Elements of Art, Part 2, Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, College of Fine Arts, 1982.
12- A number of authors: The Simia of Prague for Theater, Tere, Admir Kourieh, Ministry of Culture Publications, Syria, 1997.
13- Gero, Pierre, Semantics, Tr, Antoine Abu Zeid, Beirut, 1st Edition, Adidiyat Publications, 1986.
14- Mahdi Youssef, Aqeel, Masks of Modernity, Baghdad, 2006, p. 296.
15- Henry, Agil, Science of the Beauty of Cinema, Tr, Ibrahim Al-Arees, Beirut: Dar Al-Tale'ah for Printing and Publishing, 1980.
16- Huiting, Introduction to the Performing Arts, TR, Kamel Youssef, Cairo, Dar Al Maaref, B, T.
17- Wahba, Murad, Youssef Karam, The Philosophical Dictionary, 2nd Edition, Cairo, House of New Culture, 1971.
Letters and Theses:
1- Al-Husseini, Iyad Hussein, Artistic Training of Arabic Calligraphy according to the foundations of design in the Islamic era, unpublished doctoral thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Baghdad, 1996.
2- Hassan, Falah Kazem, Color Semantic Transitions in Contemporary Scenography, Master Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2010.
Magazines:
1- Pinkrad, Said, Al-Mu'wil, Relations and Interpretation, Fikrun and Criticism Journal, Issue 16, Rabat, February, 1999.
2- Abdul Hamid, Sami, The Rhythm of the Theatrical Show and the Response of Its Audiences, Asfar Magazine, Baghdad, Issue (15), 1993.
3- Abdul Hamid, Sami, How a director paints a theatrical picture, University of Baghdad, College of Fine Arts, Al-Akademi magazine, Issue (15) 1994
4- Kafazan, Tadouz, The Allama in Theater, Tr, Mary Elias, Theatrical Life Journal, Issue 34-35.
5- Matanti, Rida, Communication and Oral Civilizations, Tunisian Journal of Communication Sciences, Issue (54), 1994.