

استلهام العناصر المعمارية والزخرفية الإسلامية لإيجاد معادل تشكيلي للعروض المسرحية المستمدة من التراث العربي

أ م د / سهير عبد الرحيم أبو العيون

أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة - قسم الديكور - جامعة المنيا

الكلمات المفتاحية

- التراث heritage: هو المخزون التاريخي والثقافي لأية أمة الممتد إلى جوف التاريخ، ومجموعة الموروثات التي تمثل ملامح وشكل الحضارات.
- السينوجرافيا المسرحية Theatre Sceneography: هي المعالجة التشكيلية والجمالية للرؤية الفكرية والفلسفية لكل من المؤلف والمخرج ، وتعني بكل ما يرى من تشكيلات مرئية على خشبة المسرح .
- الوحدة الزخرفية ornamental unit: هي نظام متكامل في فن التجريد، وتعبير رمزي عن دلالة أو معنى مادي في الطبيعة، وفهما جماليا.
- المعادل التشكيلي plastic equivalent: إعادة تشكيل الفراغ المسرحي بما يعادل النص (الحوار)، تشكليا. فيعبر عن الحوارات والصراعات وسلوكيات شخوص العرض المسرحي عن طريق معالجات تشكيلية في إطار صورة بصرية شاملة لكل عناصر العرض المسرحي (من المنظر، والزي، والإضاءة، والأثاث، والاكسسوار، والمكياج المسرحي).
- السواكف Lintel: مفردها ساكف ، وهو جزء معماري مستعرض (عتبة) يكون أعلى الباب أو النافذة.
- الأفريز Molding: جمع أفريز، هو شريط بارز بجدار المبنى، يتكرر على طول أجزاء المبنى، ويستخدم في الزخرفة المعمارية أو الأثاث، والديكور بالإضافة إلى وظيفة الأفريز الجمالية، الأفريز يمكن أن يكون انسيابي أو منقوش مع زينة معظمهما لها شكل نباتي منمق وهندسي.

مقدمة:

لكل أمة فن خاص بها يتسم بخصائصها التاريخية وبنيتها الاجتماعية وغيرها، وتتميز الفنون بوجود سمات ودلالات ورموز - ترتبط بهوية المجتمع المبدع لهذا الفن وتميزه، إلا أن اختلافه من مكان إلى مكان يجعل له طابعا مميزا وذلك لجغرافية نشأته ، فالفن الأندلسي على سبيل المثال نراه مميزا عن الفن الفاطمي في مصر، من ناحية أشكال القباب والأقواس ؛ ذلك الاختلاف الذي يحدده الزمن وتحولاته التاريخية والثقافية، إذ ترتبط هويته بالواقع المجتمعي المعاش، فالهوية الثقافية هي إحدى أنواع الهويات الاجتماعية التي تنطلق من التصنيف الثقافي للجماعة من خلال مكوناتها التاريخية والدينية.

أما التراث فيطلق على مجموع نتاج الحضارات السابقة التي يتم توارثها من السلف إلى الخلف وهو نتاج تجارب الإنسان ورغباته وأحاسيسه سواء أكانت في ميادين العلم أو الفكر أو اللغة أو الأدب ، وليس ذلك فقط بل يمتد ليشمل جميع النواحي المادية والوجدانية للمجتمع من فلسفة ودين وفن وعمران وتراث فلكلوري واقتصادي..إلى آخره. فالعمارة الإسلامية الممثلة في مجموعة المساجد والمباني والحصون تمثل تراثا لا يستهان به، مما يجعله مصدرا لاستلهامه في نواحي عدة.

وللإرث الإسلامي- على وجه التحديد- خصوصية وهوية مميزة ، لها أثرها الخاص في كافة مجالات الفنون والآداب والعلوم المعاصرة وخاصة الفنون المرئية مثل المسرح، و كان لذلك الميراث الأثر المتميز والمستلهم في تطور الفن المعاصر في مختلف أشكاله وصوره وتقنياته، مثل فنون الرسم والنحت والفخار وفن الجداريات والعمارة بعناصرها المتنوعة، كالقباب والعقود والفتحات والمآذن والمحاريب، فضلاً عن فن التصميم لما يمتلكه الفن من مميزات جمالية وشكلية، والخصوصية التي ترسخ هوية الفكر الإسلامي وقد استخدم المصمم المعاصر تلك التراكيب وتأثر بشكل عام بتلك المحددات التي فرضتها طبيعة العقيدة الإسلامية فجاء الفن المعاصر العربي والإسلامي مرتبطاً - إلى حد كبير - برموز ووحدات التشكيل الفني الإسلامي، وبالفكر والعقيدة الإسلامية.

فمعظم التصميمات المعمارية والزخرفية في مجال الفن المعاصر - والتي تعرف بأنها إعادة تنظيم وترتيب عناصر تعتمد على الحذف والإضافة وإعادة التحوير بحيث تنتج صورة مرئية جديدة تربط بالأصل، ولا تختلف عنه إلا في تناولها الحدائث العصري بصوره تشكيلية تخضع لأسس وعناصر التصميم - استفادت من التراث الإسلامي وقامت على العديد من عناصره، والذي تم تناوله بأفكار ورؤى متعددة للكثير من الفنانين، ليكون التراث الإسلامي بذلك بمثابة منبر شديد الثراء لمنابع الرؤي الفنية المختلفة. "فعملية الابتكار بالحذف أو الإضافة تعد جزءاً من السلوك الإنساني ونظام متكامل لتحقيق فكرة محددة من خلال مفردات تشكيلية قائمة على أسس بنائية بهدف تحقيق الدلالات التعبيرية وما تعكسه من قيم جمالية".

فالممنمات - على سبيل المثال- تعد الأساس لتطور الزخرفة وابتكار العديد من وحداتها التي أسهمت في إعطاء صورة جديدة للفن الإسلامي. فضلاً عن دور الخط العربي بمختلف أنواعه - كعنصر تشكيليا، ليأخذ شكلاً وأسلوباً داخل العمل الفني، لاسيما اعتماده في أحيان كثيرة على النواحي الجمالية والرشاقة والإيقاع ليمثل ويعبر بذلك عن الزخرفة الإسلامية وتوازنها وتناظرها.

أما فن العمارة، لكونه أكثر الفنون تماساً بالمجتمع لتلبية متطلبات الإنسان واحتياجاته، نجده أكثر تداولاً واستخداماً عن غيره من الفنون- كالفنون التشكيلية التي تبحث في جماليات الفن وما يحدثه من تأثير فالفنان يبدع في خلق الشكل الفني للعمل من أجل صياغة لغة بصرية وجمالية وذات دلالات لدى المتلقي؛ وذلك من خلال ترتيب الأجزاء أو العناصر المرئية المكونة للعمل الفني سواء أكان ذلك في فن التصوير أو في مجال تصميم العمارة أو النحت أو تصميم المناظر المسرحية ، فعندما يشرع المعماري في مرحلة الإبداع فإنه يفكر في الهدف (المضمون) الذي من أجله يضع

التصميم ارتباطاً بأبعاد الإنسان ورغباته - على أن يكون التصميم في شكله العام متكاملًا من الناحية المرئية والناحية الوظيفية .

وينتقل البحث إلى مجال التصميم المسرحي - على وجه التحديد - الذي ينفرد بدور المتلقي المهم فيه دون الفنون الأخرى، حيث يتلقى - أثناء تواجده في العرض المسرحي ينفرد المنظر المسرحي- رسائل متزامنة ذات إيقاعات مختلفة في آن واحد صادرة عن الديكور والملابس والإضاءة وعن مكان الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم وحوارهم، فنحن بصدد إصدارات معلوماتية متعددة داخل حيز من الفراغ يمتلئ بإبداع مجموعة من الفنانين في حالة جماعية تسمى بالعرض المسرحي .

لذلك يعد التشكيل المسرحي، بمعناه الدقيق من أهم عناصر العرض، لما له من قيمة على المستويين الجمالي والدلالي - بمعنى أنه يعكس روح الحدث عن طريق الوسائل البصرية (المعادل التشكيلي للنص المسرحي) من خلال رسائل ولوحات فنية متتابعة عبر الزمن الذي تستغرقه أحداث العرض، وقد شهد ذلك المجال في المسرح المعاصر ثورة كبيرة أدت إلى تغيير كامل وإصلاح شامل في عملية الإخراج، حتى أن غياب الديكور ذاته، يعد - كوجوده - له مغزاه وفق رؤية خاصة لكل من المخرج والمصمم التشكيلي. إذ يعتمد الاثنان على التشكيل في فراغ الزمن باستخدام جسد الممثل (الذي يعد في هذه الحالة كتلة نظرية متحركة بألوانه وملابسه) مع استخدام وسائل الإضاءة الحديثة التي تعطي تأثيراً بصرياً وزمانياً عن طريق حركة الإضاءة التي تغوص في أغوار العمق المسرحي المرئي وغير المرئي.

فعلمية التصميم المسرحي، والتي تعني بكل ما يرى من تشكيلات مرئية على خشبة المسرح، ما هي إلا المعادل التشكيلي والجمالي للرؤية الفكرية والفلسفية لكل من المؤلف والمخرج، إذ تتحول الكلمات والحوارات والصراعات داخل العمل المسرحي إلى خطوط وألوان وتشكيلات توحى وترجم بصريا الفكر الرئيسي للعرض المسرحي المقدم، ومن هنا يحدث التضافر ما بين الفكر والتشكيل لإيجاد دلالات بصرية وسمعية يلعب العامل التاريخي فيها والطرز المعماري والحالة الاقتصادية، وتحديد مكان الحدث الدرامي، والسلوك الاجتماعي للشخصيات الدرامية دورا في تجسيد العرض المسرحي ليصل بدلالاته الجديدة إلى المتلقي .

Inspiration of Islamic ornamental and architectural components to find a plastic equivalent for theatrical performances derived from Arabic heritage

Soheir Abdel Raheem Abu El Oyoun

Assistant – Master in the Fine Arts Faculty- The Decoration Department El-Minia University

Introduction:

All nation has special art, the art is characterized by its social and historical features. The arts have features, significances and symbols that relate to the identity of the creative society. The difference of the art from place to other place makes it very certain character due to its geographical beginning. For example: we consider that the andalous art is very different from Al Fatima art in Egypt according to shapes of the arches and domes. The difference is determined by the time, social and historical turning. So, the identity of the art is related to the real life. The cultural identity is one of the social identities that stems from the cultural categorization for the group through its religious and historical components.

The term "heritage" is called on group of results from the previous civilization that is inherited from the ancestor to the grandson. It is result of the experience of the man, desires and feelings whether they were in the field of science or thinking or language or arts. Also, they expand to include the emotional and actual aspects for the society such as: philosophy, religion, architecture and economic and folkloric heritage andetc. Islamic architecture represents mighty heritage so, it is considered a source for inspiration in many aspects.

Islamic heritage has peerless and featured specification. It influences on all fields of arts, science and visual arts like theatre and the inspired heritage influences on development of the contemporary art with its various forms like, paintings ,sculpture, pottery, walls and architecture by various components such as domes, arches, opening, minaret and niches.

The design has formal and aesthetic features and the specification that stabilizes the identity of Islamic thinking. The contemporary designer used these compositions and was influenced by the determinants that were imposed by the nature. Consequently, Arabic and Islamic contemporary art was related to symbols and units of Islamic artistic formation belief and Islamic ideas. So, some ornamental and architectural designs depend on reorganizing, arrangement some components, addition, deletion and recirculation in order to produce visual picture. The picture should relate to the origin and different in(its) the modern shape. It should subordinate to bases and components of the design. It benefited from Islamic heritage. It depends on many components of Islamic heritage that was discussed by various ideas and considerations according to many artists. So, Islamic heritage becomes motivation for the resources of the various artistic considerations. The creation process is part from the human behaviors through the addition or deletion. It is integrated system for achievement of special idea through formal / plastic components that depend on constructive bases. It aims to achieve the expressional significances and reflects aesthetic values. The inscriptions are considered the base for development of ornamentation and creation of many units that contributed in giving new picture for Islamic art. Also ,role of Arabic line as a plastic component by its various types in order to take form and style within the artistic art especially it depends on the aesthetic aspects , the elegancy and the beauty to express about Islamic ornamentation, its balance and parallel.

According to the architecture, as it is the most associated with the society. we find it more circulated and used. It is more used that the plastic arts that searches in the aesthetic art. The artist creates the artistic form to formulate visual and aesthetic language..... through arrangement of the visual component that form the artistic work, such as: the architecture design or sculpture or design of the theatrical scenes. When the architect begins in the creation stage, he thinks about the goal "purpose". But, the design should be integrated from the occupational and visual aspect.

Then, the search turns to the theatrical design field that possesses the role of the important audience. It receives synchronic messages. The messages have one rhythm that stem from the decoration, clothes, light, and place of actors, their movements and their dialogues. So, we have various information issues within space area that is full of the creation of artists. It is called the theatrical performance. So, the theatrical formation is considered one of the most important components in the performance. It has significant and aesthetic values. It reflects the spirit of event by the visual means, messages and successive pictures. This field has great revolution in the contemporary theatre. This revolution led to complete change and comprehensive reform in the direction.

Even, the absence of decoration likes its existence. It has significance according to considerations of director and the plastic designer. The two depend on the formation in the time space by using the actor body that are considered moved scene mass and some light means that give visual and timing effect by movement of light which penetrates the visible and invisible theatrical depth. The theatrical design process with all visible formations are considered the plastic equivalent for the director and author. The words, dialogues and conflicts turn to lines and colors within the theatrical depth. They translate the main thinking for the theatrical performance. Here, we find the correlation between thinking and formation in order to find visual and audio significances. The historical factor, architectural style, economic status, determination of the dramatic event location and the social behaviors for the dramatic characters play role in representation of the theatrical performance to turn / reach to the audience

ومن هنا يطرح البحث عدة تساؤلات:

- 1) هل يحقق استلهاام الوحدات الرمزية والعناصر المعمارية والزخرفية والخطية الإسلامية ، الخصوصية التاريخية والهوية الإسلامية للتصميم المسرحي المعاصر؟
- 2) هل يؤثر توظيف العناصر المعمارية والزخرفية الإسلامية في المعالجات التشكيلية للأعمال المسرحية التاريخية والمستمدة من التراث الإسلامي على عملية التلقي لدى المشاهد، بحيث تكون بمثابة المعادل التشكيلي لموضوع النص التاريخي؟
- 3) كيف يتم تحليل العناصر المعمارية والزخرفية وتوظيفها لملائمة الغرض التشكيلي وطبيعة العرض المسرحي (عملية الإبداع)؟
- 4) إلى أي مدى استفاد المصمم المسرحي المعاصر من القيم الجمالية للفنون الإسلامية ودلالاتها الفكرية والإنسانية، لإثراء القيم التشكيلية للعروض المسرحية التاريخية؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في إمكانية استلهاام القيم الجمالية والبصرية، والمضامين الفكرية والفنية المستمدة من الفنون الإسلامية، وتوظيفها في المعالجات التشكيلية للأعمال المسرحية التاريخية، عن طريق إيجاد لغة بصرية معادلة للنص المسرحي بحيث يصبح العرض المسرحي أكثر تأثيراً على المتلقي من خلال معاشته للبيئة الأكثر قرباً وملاءمة للحدث المسرحي وتحقيق التكامل الحضاري والتواصل الفكري ما بين الماضي والحاضر، بين الأصالة والمعاصرة.

مشكلة البحث :

يطرح البحث إشكالية اتجاه بعض مصممي المناظر المسرحية المفرط، نحو الأساليب الغربية وفنون ما بعد الحداثة، عند معالجتهم التشكيلية للموضوعات التاريخية المستمدة من التراث، بحيث لا تأتي الرؤى التشكيلية وفق متطلبات النص. هذا إلى جانب إشكالية تقبل المتلقي المصري لهذه الرؤى الحديثة ومعالجاتها تشكيميا .

أهداف البحث:**يهدف البحث إلى:**

- 1) التعرف على القيم الجمالية والوظيفية لعناصر ووحدات الفن الإسلامي المرتبطة بدلالات فكرية ورمزية في الفن الإسلامي.
- 2) دراسة مدى تأثير الفنون الإسلامية على مجال التصميم المسرحي بشكل مباشر، وخاصة فيما يرتبط بالأعمال والنصوص التاريخية المستمدة من التراث العربي ؛ ذلك في ضوء المرجعيات الفكرية والثقافية للمصمم المعاصر وكيفية استلهاامه للرموز الفنية الإسلامية وتحقيق التكامل والتواصل الفكري ما بين الماضي والحاضر .
- 3) عرض بعض المحاولات التصميمية المعاصرة والمستفيدة من التراث المعماري الإسلامي، عن طريق الدراسة التحليلية لهذه الأعمال المسرحية

منهج الدراسة:

لتحقيق الأهداف السابقة تعتمد الدراسة على المنهجين التاريخي ، والوصفي التحليلي .

مقدمة:

الفن الإسلامي هو أحد مظاهر الحضارة الإسلامية، وشكل من أشكال الفكر والثقافة التي تستند إلى أصول عقائدية ودينية، ترجع إلى مبدأ توحيد الذات الإلهية. ويتميز الفن الإسلامي بالوحدة والتنوع الذي نشأ من تحويل العقيدة واللغة إلى تعبيرات جمالية مترجمة في صور وتشكيلات معمارية وخطية وتصميمات نباتية وهندسية، بلغت في وحدتها حدًا تفردت به وتميزت عن سائر فنون الحضارات الأخرى، كما بلغت في تنوعها الحدود الجغرافية التي وصلت إليها الحضارة الإسلامية. وكنتيجة لتلاحم مجموعة من التقاليد لبلدان مختلفة - عربية وتركية وفارسية- ونتيجة لظروف تاريخية، كالفن الإسلامي، التي أسهمت في نشره شرقًا وغربًا، صار الفن الإسلامي يدمج في طياته العديد من التقاليد لمختلف البلدان الإسلامية التي عرفت بفن واحد انتشر مع مرور الزمن في جميع أنحاء العالم الإسلامي (1).

وبسبب ارتباط الفن الإسلامي الشديد بالعقيدة في كافة مظاهره - سواء أكان في فن العمارة، الخط، المنمنمات، الرواية، أو الشعر - فلا يمكن أن يتأتى أي من تلك الأعمال إلا من خلال مضامين إسلامية، غايتها نشر مفاهيم العقيدة الإسلامية، كالوحدانية والسمو الروحي... إلخ. وبالتالي يظل المعيار الأساس لإدراك أي نوع من أنواع الفنون الإسلامية، هو مدى توافقه مع قيم العقيدة الإسلامية.

ومن هنا كان اختيار البحث هو استلهام جماليات الفن الإسلامي في أحد فروع الفنون، وهو فن التصميم المسرحي لأحد المسرحيات المأخوذة من التراث الإسلامي، والتي تعكس مبادئ راسخة لأثر العقيدة على السلوك اليومي للفرد. وقد كان لاختيار نص "رسائل قاضي أشبيلية" (*) (1992) للكاتب المصري ألفريد فرج أسباب خاصة، وهي أن مصدرها حكايات ألف ليلة وليلة، إحدى روايات الحكايات التراثية العربية التي لا تتضب من النهل منها.

أما السبب الثاني، فهو أن النص يتعلق بالعدل في سلوكيات البشر في ثلاث حكايات لم يستطع القاضي (بطل النص) الحكم بها للتعارض الشديد بين أخلاقيات السلوك الإسلامي وسلوكيات البشر المعاشة. وتناول العرض الفن الإسلامي بمفهومه التجريدي، خاصة أنه يحتوي من ناحية المعالجات التشكيلية، على عناصر من الفن الإسلامي (موتيفات) سواء معمارية أو زخرفية مجردة، أيضا استخدم تشكيلات الخط العربي. هذا إلى جانب أن هذا النص - كما سبق إيضاحه - استلهم من تراث الحكايات الشعبية.

الهوية والتراث:

التراث، بمعناه ومفهومه الدقيق، يمثل المخزون التاريخي والثقافي لأية أمة، باعتباره ممتدا إلى جوف التاريخ؛ لذا فهذه المخزونات والموروثات تمثل ملامح وشكل الحضارات. وللحضارة العربية - على وجه التحديد - تراث يمتد أصوله حتى من القدم حتى الآن، بمعنى أن الحضارة الفرعونية تمثل حقبة معينة بما لها من تقاليد، ولكنها ليس ممتدة حتى الآن، أي أننا لا نعيش تقاليدها وعاداتها، باستثناء بعض العادات القليلة - مثل الاحتفال ببعض الأعياد، كعيد شم النسيم، وأربعين المتوفى... وغيرها - ولكننا لا نقيم المساكن والمباني المصرية باستخدام النمط المعماري المصري القديم. إلا أن التراث العربي ما زالت تقاليده وأشكاله ممثلة حتى وقتنا الحالي. فبدخول الدين الإسلامي إلى مصر، وامتداده من المحيط إلى الخليج، ترك - بحكم الفترة الزمنية التي ظلت خلالها كثيرا من الدول المختلفة تحت سيطرته - بصمة فنية تميز بها الفن الإسلامي. فهي وإن توحدت في الشكل العام، إلا أنها كان لكل دولة رؤية خاصة في تناول المفردات الأساسية للفن الإسلامي. فالفن الإسلامي في الأندلس مثلا، يختلف عن مثيله في الهند، ولكن تجمعهم هوية

(1) د. د. دراس شهرزاد، منطلقات المنهج الفني والجمالي الإسلامي، مجلة الكلمة، بيروت، العدد 76، 2012

<http://www.kalema.net/v1/?rpt=1077&ar>

(*) عرض رسائل قاضي أشبيلية لفرقة بنها القومية الفائزة بالجائزة الأولى لتصميم المناظر والملابس على مستوى الجمهورية عام 1992 والعرض من العروض الموثقة بشكل وافي، مما سهل المهمة على الباحث.

واحدة. فالتراث الثقافي والحضاري الإسلامي يعد سجلاً لإبداع الأمة الإسلامية بأسرها ، ورمزاً من رموز عبقريتها، وذاكرةً حافظةً لقيمها، ومقوماً من مقومات هويتها الحضارية وخصوصيتها التي تتفرد بها بين الثقافات والحضارات.

أهم العناصر والسمات المعمارية والزخرفية للفن الإسلامي:

قامت عمارة الفن الإسلامي على أساس مثالي، يتجلى في مفردات وعناصر العمارة الدينية المتسامية، وتفرقت بخاصية تفضيل عمارة مبانيها الداخلية على الخارجية. فأصبح المبنى في داخله، زخراً بروائع الزخارف المنتشرة على الجدران والسواكف والأفاريز، إلى جانب الاهتمام بتصميم شكل وعناصر المبنى الإنشائية؛ كالأعمدة والأقواس والقباب والقبوات والمحاريب..إلخ. فالعمارة الإسلامية هي عمارة مستقلة عن الخارج بجميع عناصرها المعمارية من فراغ وكتل وخطوط وزخارف قد لا تكون مرئية من الخارج، وإنما ترى من داخل المبنى فقط (1).

وتعد الزخرفة من أهم خصائص الفن المعماري الإسلامي ، التي تقوم على ابتكار الزخارف النباتية والهندسية والخطية وفق تقاليد هندسة ومعمارية، وشروط وظيفية. وهي ثيقة الصلة بالعمارة، فقد سارت قدماً حتى طغت في بعض الأحيان على التصميم المعماري، مثلما يبدو - على سبيل المثال - محراب جامع قرطبة (شكل رقم 1)، الذي يعد من أروع المحاريب الإسلامية زخرفة وفخامة، كذلك زخارف التيجان والأقواس والقباب، إلى جانب الكتابات التي زينت سقوف وأفاريز العمارة الإسلامية. وبالتالي أصبحت من أهم عناصر الإبداع المعماري، كخطوط الأفاريز بداخل قبة الصخرة بمدينة القدس (شكل رقم 2)، التي تؤرخ لبناء المسجد في وجود آيات قرآنية كتبت بالخط الكوفي، مزينة بأحجار الفسيفساء. ويمكن الجزم بأنه لا تخلو عمارة إسلامية من كتابات لآيات قرآنية كريمة نقشت على الحجر، أو الخشب، أو نفذت بالفسيفساء والخزف (2).



شكل رقم (2) الكتابات والزخارف الهندسية التي تزين أفاريز قبة الصخرة بمدينة القدس من الداخل، وتبدو و ثقفة الصلة بالشكل العماري.

شكل رقم (1) محراب جامع قرطبة ويتضح فيه قدرة الفنان المسلم على المزج بين الزخارف النباتية والهندسية والخطية وفق تقاليد هندسة ومعمارية، وشروط وظيفية.

الرمز وجماليات عناصر العمارة الإسلامية:

إلى جانب الوظيفة الدينية والمدنية التي تؤديها العمارة الإسلامية، بعناصرها وأثاثها، كان هناك اهتماماً بالغاً بتلك العناصر من الناحية الجمالية والتشكيلية . فقد كان الهدف الرئيسي للفنان المسلم، هو الاقتراب من المطلق بغرض العبادة. وهذا أيضاً ما يفسر لجوءه - على سبيل المثال - للقرش العربي الهندسي والنباتي، فالنباتات تعبر عن الجنة، ممثلة بالنخل والرمان والتين والأعشاب والسنابل والزهور. وبالتالي تنوعت هذه العناصر، والوحدات الزخرفية في أشكالها وأساليب توظيفها بمجالات الفن الإسلامي ، تلك تنحى أحياناً إلى الرمز .

(1) د. عاصم محمد رزق ، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، مكتبة مدبولي 2000، ص 19

(2) د.عفيف البهنسي ، فنون العمارة الإسلامية وخصائصها في مناهج التدريس، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة.

فالأمر يبدو أكثر وضوحاً في المباني العامة، وبخاصة المساجد الأولى التي كانت مسورة بجدران عالية ، مع عدم وجود عناصر اتصال أخرى بالخارج غير الأبواب. إلا أن هناك ثمة عناصر اتصال أخرى تربط الفراغ الداخلي بالسماء ، تتمثل في الصحن كفناء مفتوح يعبر عن التسامي لاختراق أسرار الفضاء. كما تمثل بعض العناصر المعمارية الأخرى كالمآذن والقباب والمحاريب ... إلخ - من الناحية الشكلية - رمزا عقائديا .

فالمآذن - تلك الأبراج الشامخة التي تسمو من الأرض نحو السماء شاخصة إلى الملام الأعلى - علامة مهمة ترمز إلى سلطان الدين، وإلى التسامي والابتهاج، وتطلع المؤمن للتقرب من الله عز وجل (شكل رقم 3 أ ، ب ، ج). كما ترمز قمة المئذنة أيضا إلى الاتجاه إلى الملام الأعلى، بينما يرمز الجامور المتمثل في الهلال والكرات إلى الكواكب في السماوات العلا .

أما **القباب**، فكانت تعبيراً عن قبة السماء المحدبة التي تظلل المؤمنين وتحميهم، وبالتالي فهي تمثل العناية الإلهية وبرع الفنان المسلم في التعبير عن القبة ودورها الوظيفي والجمالي، من خلال تشكيلات متعددة، كالمكور، والبصلي، والمفطوح (شكل رقم 4 أ ، ب . ج)، كما جعل النواذف أسفلها لتزيد قدسية الجامع، وتعطيه نورا ومهابة بينما كانت **المحاريب** قبة تحدد اتجاه المصلين نحو الكعبة المشرفة في صلاتهم، لتلتقي قبلتهم في نقطة واحدة محددة، وهو البيت العتيق في مكة المكرمة. وبالتالي كان المحراب والمنبر موضوع اهتمام بالغ من كل من المعماري والمزخرف، تقديرا لقيمتها الوظيفية ودورها العقائدي (1).



شكل رقم (3 ج) مئذنة مسجد الرفاعي بالقاهرة



شكل رقم (3 ب) مئذنة الجامع الكبير بمدينة القيروان بتونس



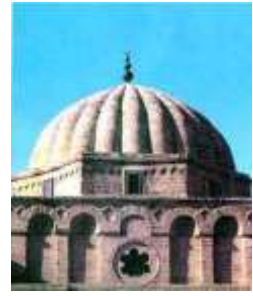
شكل رقم (3 أ) مئذنة جامع أحمد بن طولون بالقاهرة



شكل رقم (4ج) القبة البصلية لضريح الأميرة تاج محل بالهند



شكل رقم (4 ب) قبة مسجد الأزهر المزينة بالزخارف النباتية



شكل رقم (4 أ) القبة المضلعة بمسجد القيروان بتونس

(1) المرجع السابق.

وبالتالي مثلت تلك العناصر المعمارية، رموزاً عقائدية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظريات العمارة الإسلامية. فإلى جانب علم الرياضيات المحض الذي يقوم بتحليل بنية العناصر المعمارية، من أقواس، قباب، أعمدة، محاريب ومآذن، ثمة رياضيات أخرى رمزية سيمائية تتصل مباشرة بالعقيدة، تجعل من الممكن إدراك وفهم دلالات العناصر المعمارية الإسلامية، مما يساعد في تحديد هوية العمارة والفن الإسلامي، ووضوح المعاني السامية التي استمدتها المعمار من مبادئ الدين الإسلامي.

المفهوم التجريدي كأساس للزخرفة الإسلامية :

اتجه الفنان المسلم إلى فن الزخرفة وأظهر إبداعاته وعبقريته، في هذا المجال ، فتحريم الإسلام لرسم الكائنات الحية ، وكراهية التجسيد ومحاكاة الطبيعة، دفعه للابتعاد عن رسم الأشخاص واللجوء إلى تكرار الوحدات الزخرفية تكراراً لامتناهياً، مع الاهتمام بالتنوع والتحوير والتجريد. فالوحدة الزخرفية الإسلامية، هي نظام متكامل في فن التجريد، وتعبير رمزي عن دلالة أو معنى مادي في الطبيعة، وفهماً جمالياً. فأصبحت الزخرفة فناً معبراً بدقة عن فنون التجريد، موضحة خصوصية الفنون الإسلامية ، بتعبيراتها المتنوعة وبنيتها الزمانية والمكانية.

ومن ثم لجأ الفنان إلى الطبيعة كمصدر للاستلهام دون أن ينقلها حرفياً ، فطوع عناصرها - كفروع الأشجار وتشابكها مع الأوراق- إلى عناصر زخرفية، عن طريق إخضاعها لأشكال هندسية ذات محاور تماثل، تتبع أساسيات التناظر والتناغم والتبادل، متفادياً بذلك التجسيم وتصور الكائنات الحية. تبعاً لذلك يعبر عن حرفية الشكل وتفصيله الطبيعية، بل عن روحه وجوهه (1) وعلى هذا يعرف التجريد "باستخلاص الجوهر الخاص بالأشياء" (2) والتي لجأ إليها الفنان المسلم مبكراً وسابقاً لعصره.

نشأت منها أشكال التوريق، التي تحولت إلى أفاريز، وأرضيات لكتابة الآيات القرآنية ، تحتضن مجموعة من الألوان ، كالأزرق الزهري، الأحمر الطوبي، الأخضر الأرضي، ثم الذهبي مع استخدام اللون الأسود في تحديد مناطق الزخرفة مستتبطة بطريقة التداخل، والتشابك، أو العبور لفرع على الآخر (شكل رقم 5 أ ، ب) ، (شكل رقم 6) ثم طور الزخرفة الورقية إلى أشكال تجريدية تعتمد على الخط وانكساراته، فنشأت العناصر الهندسية التي استخدمت منفردة، أو مجمعة بأشكال مربعات نجمية، كان لجانبي سطح المنبر نصيب كبير في استخدامها (شكل رقم 8) ومن المعشقات الخشبية إلى تطعيمها بالأصداغ وخلافه، وما نتج عنه من أشكال ترمز إلى الارتباط بالطبيعة والنظر إلى السماء وتناثر النجوم .



شكل رقم (6) زخارف نباتية تزين طبقاً خزفياً يرجع إلى العصر العثماني في القرن الـ16 ويتضح به فن التوريق



شكلي رقم (5 أ، ب) يمثلان شرائط الزخارف النباتية التي تعتمد على التكرار والتشابك والعبور

(1) د. ألفت حمودة ، نظريات وقيم الجمال المعماري ، كلية الفنون الجميلة - جامعة الاسكندرية ، الطبعة الثانية ، 1990 ، ص 37.

(2) د. شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقورية الإدراك، مكتبة الأسرة، سلسلة الفنون، دار الكتاب، القاهرة، 2008، ص 44.



شكلي رقم (7 أ، ب) يمثلان الزخارف النباتية التي تزين جزءاً من واجهة ومحراب المسجد الكبير بقرطبة 785 م ، حيث يبدو بوضوح المزج بين فن العمارة وفن الزخرفة

وانتشرت هذه الزخارف على الجدران الداخلية، والقباب والمحاريب والمنابر بصيغة غير تشبيهية، بمعنى أنه ابتعد عن التشبيه ولجأ إلى تحويل الصورة قدر المستطاع - كما أسلفنا حتى تحولت إبداعاته إلى الرمزية الشديدة وأصبحت هي المادة الأساسية للرقيش العربي Arabesque الذي قامت عليه الجمالية التصويرية الإسلامية ، وبهذا قام الفنان بالمزج بين الزخرفة والمعمار، ليكونا - شكلاً ومضموناً- الوحدة المتماسكة والكيان المتكامل (1) (شكل رقم 7 أ ، ب).

اعتمدت الزخرفة الهندسية بتقنياتها الخاصة، والمستمدة من خيال الفنان المسلم، على التكرار والتجدد والتناوب والتشابك اللانهائي. فجاءت المضلعات النجمية عن طريق مضاعفات المربع والمثلث والدائرة. وتوالت منها تبعاً الأشكال الهندسية المتنوعة، كالمسدس، والمثلث، والمعشر ومن خلال تداخل هذه الأشكال ببعضها وملء بعض مساحاتها، وترك الآخر فارغاً، نتج ما لا حصر له من الزخارف، التي تستوقف العين، لتنتقل بها من الجزء إلى الكل، ومن كل جزئي إلى كل أكبر عن طريق التكرار (2).



شكل رقم (8) حشوة خشبية تتكون من زخرفة الطبق النجمي ذو الإثنى عشر فصاً وهي جزء من الزخارف الهندسية التي تزين المنبر الخشبي لمدرسة السلطان قايتباي بالقاهرة، ومطعمه بالعاج والصدف

وقد وصف العالمان "بيتر لومن" بجامعة هارفرد و"بول ستاينهاردت" بجامعة برنستون، الزخارف الإسلامية بأنها تعتمد على حسابات هندسية دقيقة لم يتوصل إليها العلماء الغربيون إلا في سبعينيات القرن العشرين. وأن الانطلاق من

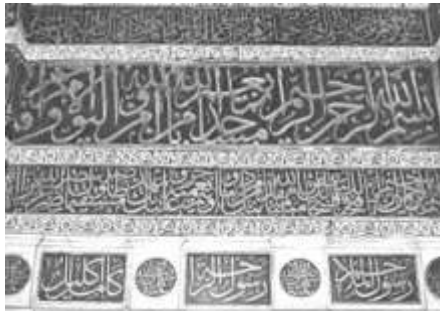
(1) ميادة بيلون، "الزخرفة"، الأرضية الحقيقية لفهم الجمالية الإسلامية ، دمشق، جريدة الشرق الأوسط ، اغسطس 2001 العدد 8283

(2) الزخارف الإسلامية، مآبئ العراقة والأصالة

شكل هندسي بسيط في رسم امتدادات له تعتمد على التقاطع والتشابك ، لتتشكّل منها جملة أشكال أخرى، أمرا يبقى على كيان العمل الزخرفي، محافظاً على وحدته وتجانسه (1). وعن فنّ الزخرفة الإسلامية يقول الفيلسوف الفرنسي "روجيه جارودي" (١٩١٣ - ٢٠١٢) إنه فن يتطلّع إلى أن يكون إعراباً نمطياً عن مفهوم زخرفي، يَجْمَعُ بآنٍ واحد بين التجريد والوزن، وإن معنى الطبيعة الموسيقي، ومعنى الهندسة العقلي، يُؤلّفان دوماً العناصر المقوّمة في هذا الفن (2).

وبذلك تميزت الزخرفة الإسلامية بأنها ثنائية الأبعاد متفادية البعد الثالث - كما كانت الزخارف في الفنون الأخرى - وتم الاستعاضة عنه بالبعد (العمق) الوجداني أو الروحي. واستخدمت على الجدران و القباب، والأبواب وكان للقصور نصيب كبير منها، بل وأضاف عليها خامة أخرى وهي النحاس والزجاج. فأبدع الفنان المسلم المشكاوات الزجاجية والثريات النحاسية ذات الزخارف المفرغة. كما برع في تجليد صفحات الكتب وزخرفتها وتذهيبها .

وبهذا يمكن إيجاز أنواع الزخارف الإسلامية في ثلاثة أنواع، الزخرفة النباتية ، والزخرفة الهندسية، اللذان ورد ذكرهما بالتفصيل. أما النوع الثالث، فهو الزخرفة الكتابية، الذي يعتمد على الخط العربي بتشكيلاته الفنية وأنواعه المختلفة ، التي تتمثل في الخط الثلث، النسخ، الديواني، الرقعة، الفارسي، والكوفي. ويختلف كل نوع في شكله عن الآخر، فبينما اعتمد الخط الكوفي على الخطين الأفقي والرأسي، مستعينا بالزخارف الورقية، نجد أن الخط الديواني اعتمد على الدوائر المتداخلة. هذا بينما اعتمد خط الرقعة على الاستقامة والخطوط الأفقية والرأسية والدوائر، أما خط النسخ، فهو شكل مبسط ومستوحى من الخط الثلث والذي استخدم في الكتابة وخاصة كتابة المصاحف. وأخيرا الخط الثلث، وهو من أجمل الخطوط العربية وأعدها، إذ تتميز حروفه بالاستقامة والرشاقة، أيضا منحنياته فلها قواعد خاصة تعطيه جمالا شكليا يفوق الخطوط الأخرى، مما دعا إلى استخدامه في تكوينات خطية جميلة ولوحات تشكيلية تتميز بالتمائل والجمال. إلا أن البناء المعماري للخطوط - بوجه عام - ألهم العديد من الفنانين في العصر الحديث ودفعهم لاستلهم الخط العربي في إبداع أعمالٍ تشكيلية ، حققت خصوصية وهوية وأصالة لهذا الفن (شكلين رقم 9 ، 10) .



شكل رقم (10) زخارف كتابية بالخط الثلث بالمسجد النبوي الشريف



شكل رقم (9) خطوط كوفية أعلى جدران مسجد السلطان حسن بالقاهرة، وتتشكل من حروف عمودية متلاصقة على الرخام الرمادي ، بحيث تبدو كالبناء المعماري

فخلال السنوات الأخيرة اتجه الفنانون التشكيليون والمعماريون والمصممون المبدعون في معظم المجالات - بمصر والوطن العربي - نحو التقاليد الأصيلة للعمارة والفنون الإسلامية، من خلال رؤية جديدة تتفق وظروف العصر

(1) د. راغب السرجاني ، فن الزخرفة في الحضارة الإسلامية

<http://islamstory.com/ar/%>

(2) روجيه جارودي: في سبيل حوار الحضارات ، ترجمه. د عادل العوا، مكتبة الأسرة ، الهيئة العامة للكتاب، 1999 ص174.

وشروطه طبقاً لمفهوم الحداثة والتي كانت "على قدر كبير من التخصيب المتبادل فيما بين الفنون وبعضها بعضاً، من ناحية، وفيما بين الأشكال المتنوعة للفنون عبر الأقطار المختلفة من ناحية أخرى" (1).

وظهرت العديد من المحاولات لتقديم أعمالٍ فنية ومعمارية تحقق مبدأ الانتماء والإبداع، بالانتقال من التراث إلى العصر، أو من العصر إلى التراث. مما يدفعنا للقول بأهمية التبحر في معرفة خصائص العمارة الإسلامية والزخرفة والخط العربي باعتباره شكلاً تراثياً ضخماً، يستوعب فروعاً كثيرة - كما سبق شرحه. وهو ما اهتم البحث بعرضه، كبداية للانطلاق إلى مجالات وأفاق إبداعية جديدة، ورؤى متطورة مستلهمة، ولكنها محتفظة بأصالتها وملامحها التراثية الأصيلة؛ وذلك في العديد من مجالات الفنون والإبداع. أهمها بالنسبة لمجال هذا البحث، هو فن التصميم المسرحي.

العملية الإبداعية في التصميم المسرحي:

يتميز مجال الفن المسرحي بقدرته على توجيه رسائل متتالية للمتلقي القابع أمام فراغ التمثيل، وتتفرد هذه الرسائل بكونها متزامنة، وذات إيقاعات مختلفة. ففي مرحلة من مراحل العرض المسرحي يتم - في آن واحد - تلقي رسائل متنوعة المصدر، صادرة عن الديكور والملابس والإضاءة، وعن مكان التمثيل وزمن الحدث وحركة الممثلين وإيماءاتهم التي تتبأ بطبيعة الشخصية وأيضاً حواراتهم. إذا فنحن بصدد إصدارات معلوماتية متعددة.. تلك هي المسرحية التي تدور في حيز من الفراغ، وهو الصندوق الأسود الذي يمتلئ بإبداع مجموعة من الفنانين في حالة جماعية تسمى بالعرض المسرحي.

إلا أنه يحكم هذا العمل ثلاثة قيم، القيمة الفكرية، وتحقق هذه القيمة عن طريق طبيعة العمل الرمزي أو العمل الواقعي حتى يصل المضمون الفلسفي إلى المتفرج عن طريق المشاركة الوجدانية والعقلية في آن واحد. ويتعلق هذا بطبيعة النص المسرحي وطريقة عرضه وإرساله للمتلقي. القيمة التشكيلية (الرؤية البصرية)، وتحقق عن طريقة اختيار المصمم للشكل والمساحة ووضع الكتل بالنسبة للفراغ والحجوم واتجاهاتها، إلى جانب تقنية تغيير المناظر، على أن يحقق هذا الاختيار القيمة الفكرية. القيمة اللونية، فنظراً لتحويل النص إلى عرض بصري، فإن اختيار اللون من أصعب الأمور في عملية الإبداع الفني سواء أكان اختيار المصمم ألواناً مشبعة أو محايدة أو دافئة أو باردة، أو خليط من الألوان الدافئة والباردة في تباين أو تكامل، وفق ما يحتاجه العمل الفني. وكثيراً ما تضيف القيمة اللونية تأكيداً على كل من القيم التشكيلية والفكرية ليظهر العمل الفني موحداً ومتكاملاً (2).

التكوين والفراغ في الفنون المرئية:

يعتمد التكوين المتكامل الموضوعي لأي عمل من الأعمال المرئية، على تنظيم عناصره، وما له من دوره في قوة التنبية والجاذبية لإحساس المتلقي. وتعتمد رؤية وإدراك الأشكال على قدرة الإنسان ذاته، فلكل إنسان إدراكات وقدرات حسية خاصة - تختلف من فرد إلى آخر - وأيضاً قدرات عصبية تتأثر وتتفاعل مع مكونات الشكل المعروض؛ لذلك تختلف رؤيتنا للعمل الفني. وعادة ما تختلف الآراء حول العمل الفني الناجح، ولكننا غالباً ما نجمع الرأي على أن العمل الفني المتكامل هو العمل الناجح؛ ذلك الذي يعتمد على قدرة الفنان على الإبداع الفني من خلال اختيار عناصره، تكويناته، ألوانه، وخاماته. فعندما يحقق الفنان - على سبيل المثال - نوعاً من ديناميكية الحركة باستخدام التجانس أو التضاد اللوني، فإن هذا يحث على الانتباه واجتذاب نظر المتفرج، الذي عادة ما يرتبط بخبرة سابقة عن طريق المشاركة العقلية.

(1) دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات المسرحية، سيموطقيا، ترجمة شاكر عبد الحميد، وحدة الأصدارات، دراسات نقدية (3)، أكاديمية الفنون، 2002، ص 122.

(2) أ.د. عبد الرحمن السيد عبده، العملية الإبداعية في المسرح، دراسات غير منشورة، 1992.

إن الشكل وحده لا يمكن أن يمثل عملاً من أعمال الفن، وعادة ما يتضمن العمل الفني درجة معينة من التعقيد. ويمكن أن نحول المصطلح الفني إلى علاقات هندسية بسيطة من الدوائر والمثلثات بشرط أن تكون هذه العلاقات في توازن جيد وتطابق كامل داخل الإطار العام للتكوين. وترتبط هذه التكوينات بأشكال مختلفة، فمنها، **التكوين المستقيم**، الذي يعبر عن الاستقرار والسكون والعظمة. والتكوين الدائري، الذي يشعرنا بالأبدية واللا نهاية، والتكوين الهرمي ويشير إلى الصلابة والاستقرار. **التكوين الحلزوني**، ويشير إلى الدوامة والحيرة. **التكوين المنحني**، ويعطي شعور بالحركة والليونة. **التكوين الشعاعي**، ويرمز إلى الانتشار والامتداد. التكوين غير المنتظم، ويربط أذهاننا بعدم الاستقرار والاضطراب. وأخيراً التكوين المتقاطع، ويعبر عن الصراع والتصادم⁽¹⁾.

فلسفة التشكيل في الفراغ المسرحي:

يتحقق المنظر المسرحي - من خلال استخدام عناصر وأدوات مصمم المناظر المسرحية من ديكور وملابس وإضاءة وإكسسوارات - بإيجاد علاقات جمالية وتكوينات تشكيلية تخدم فكر المؤلف وفلسفة المخرج. ولتحقيق هذه العلاقات لابد للمصمم أن يحدد اتجاه التصميم تشكيميا سواء أكان واقعي أو طبيعي أو تعبيرى أو تجريدي. عن طريق دراسة مجموعة من العوامل الأساسية. أهمها العامل التاريخي، لتحديد الطراز المعماري إذا كان إغريقي أو فرعونى.. إلخ، وترميز الشكل عن طريق تلخيصه واختصاره. هذا إلى جانب تحديد الحالة الاقتصادية التي تشكل مكان الحدث الدرامي، سواء أكان يدور في قصر أو منزل بسيط. أيضا الحالة الاجتماعية للشخصيات الدرامية المعاشة لمكان الحدث. ومن ثم عامل الزمن والحالة اللونية برمزيته، ويتم ذلك من تحليل النص وشخصياته الدرامية.

ويعد التشكيل المسرحي - بمعناه الدقيق ومهامه ووظائفه كما سيلبي التوضيح - من أهم عناصر العرض المسرحي، ذلك الذي شهد ثورة كبيرة أدت إلى تغيير كامل وإصلاح شامل في عملية الإخراج بالمسرح المعاصر. فالتشكيل المسرحي له أهمية وقيمة خاصة على المستويين الجمالي والدلالي، حتى أن منصة التمثيل وحدها بفراغاته المرئية وغير المرئية لها معنى خاص، أي أن غياب المنظر المسرحي أيضا كوجوده له مغزاه.

فمن مهام التشكيل المسرحي في العصر الحديث، خلق المجال، أي الوسط الملائم للشخصيات الدرامية، وخلق الجو النفسي، أي عكس روح الحدث عن طريق الوسائل البصرية (الإضاءة واللون). ثم خلق الوحدة المسرحية بين الممثل والمجال المحيط به، أي ربط الممثل بمجموع العناصر المسرحية الموجودة على المنصة.

اللغة البصرية المسرحية كمعادل تشكيلي للنص الأدبي التاريخي:

داخل الفراغ المسرحي المحدد والملموس، تُصنع عوالم تلهب الخيال، وتثير الدهشة. إذ تمتد المساحات، والأبنية، والتكوينات لمسافات بعيدة في ذلك الفراغ المعلوم (فراغ المسرح الحقيقي الظاهر أمام الجمهور)؛ ذلك عن طريق استغلال نظريات المنظور، وإعادة تشكيل الماديات المرئية وترتيبها حسب درجات القرب والبعد. ثم تأتي المبالغة الإيهامية وتحول هذه الماديات القائمة على خشبة المسرح إلى إيهام منظوري بعمق فراغي كبير يكمل هذه العوالم بالرسوم المنظورية المرسومة على الخلفية (البانوراما). إذن نحن أمام حالتين من التعبير عن الفراغ، حالة حقيقية، ونعني بها كل ما هو قائم مادي على الخشبة فعلاً، والحالة الثانية وهي حالة إيهامية تعطينا فراغا إيهامياً.

وتبقى مشكلة الإقناع - بالنسبة للمتفرج - بالتواصل ما بين الأحجام في الفراغ الحقيقي، واستكمالها في الفراغ الوهمي المرسوم، وتلك هي حرفة رسام المناظر، من تمكنه من أدواته، وحسه الإدراكي في النسب والتباين، والتدرج في الأحجام والألوان، وتباينها وتدرجها ما بين الفاتح والغامق، لإيجاد البعد الثالث، وتحقيق العمق الفراغي⁽²⁾.

(1) المرجع السابق

(2) د. عبد الرحمن عبده، السينوغرافيا المسرحية، دراسات غير منشورة، 1990

بعد أن سيطر التصميم الوظيفي للمنظر المسرحي المتصف بالواقعية (أي تلبية الوصف الحدسي في النص زمانيا ومكانيا) فترة طويلة من الزمن، حيث يتقلص دور التصميم بمجرد أن ينتهي من إصدار معلوماته أو دلالته الزمانية والمكانية للمتلقي، إلا أنه، وبدخول الفن التشكيلي بمدارسه واتجاهاته التشكيلية الحديثة في مجال التصميم المسرحي، حدث تطور كبير أدى إلى ظهور مفاهيم تشكيلية جديدة لإعادة تشكيل الفراغ المسرحي بما يعادل النص (الحوار) تشكليا . بمعنى أنه يقوم بإعادة الحوارات والصراعات وسلوكيات شخوص العرض المسرحي إلى معالجات تشكيلية تلغ مداها في المذهب التجريدي . أصبحت المعالجة التشكيلية أعم وأشمل مما أمكن من أن يطلق عليها مصطلح السينوجرافيا، بمفهومها الحديث. وأصبحت كلمة تعني المعادل التشكيلي للنص في إطار صورة بصرية شاملة كل عناصر العرض المسرحي (من المنظر، والزي، والإضاءة، والأثاث، والاكسسوار، والمكياج المسرحي) في فعل يتم على خشبة التمثيل .

وفي إطار ذلك التشكيل المسرحي يتضح مفهوم السينوجرافيا، من خلال تجهيز خشبة المسرح (منصة التمثيل) تشكليا وتنظيمها ماديا وتقنيا، لتنتج رؤية سمعية وبصرية متألفة ومتسقة مفسرة رؤية المخرج للعمل الدرامي المطروح في المكان المسرحي بصريا. ليعني في العصر الحديث مفهوما أشمل باعتباره فنا مركبا يجمع بين العلامات اللغوية والبصرية والسمعية أو ما يسمى بفن الصور المرئية أو البصرية.

السينوجرافيا المسرحية بمفهومها الحديث :

عرفت السينوجرافيا بـ: " فن تنسيق الفراغ المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث "وتعني أيضا" فن تصميم وتشكيل مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الكتل والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء، والفراغ، والحركة (وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام) (1). والتي تعتمد على مفهوم الفراغ المسرحي كأحد مميزات العمل المسرحي "أى خلق فضاء فوق فراغ المسرح" (2) يتم فيه تركيب المنظر المسرحي الذي يصنع مجالا تتم فيه حركة الممثل.

إن السينوجرافيا الدرامية من الممكن أن تتأثر بتنوع المدارس الأدبية والاتجاهات الفنية عن طريق معالجة النصوص الدرامية تشكليا بأساليب واتجاهات متنوعة كالكلاسيكية، والواقعية والرومانسية والتكعيبية والرمزية والسيرالية . أما الاتجاه التجريدي في التصميم المسرحي، فيقوم على تحويل المحسوسات والمرئيات المادية والمرجعية إلى مفاهيم وتصورات مجردة عن طريق استخدام الأشكال الهندسية والألوان والخطوط بعيدا عن سياقها الحسي الواقعي المرتبط بالعالم الخارجي. أي تعتمد السينوجرافيا التجريدية على تجريد العرض وتحويله إلى علامات سيميائية غامضة بعيدة عما هو حسي وملسوس. وترتكز كذلك على خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب تفكيكها، أو تأويلها ، وتصبح تشكليا بصريا يذكرنا بالتجريد السريالي أو التجريد التكعيبى. ومن ثم تتسم بالتعريب والاتجاه إلى اللامحدود ، وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ماهو خيالي وماهو غير عقلائي (3).

استلهاام التراث في المسرح المصري:

استكمالا لما سبق طرحه عن التراث نشير من خلال البحث إلى أن التقاليد الموروثة هو ما يعنى "التراث الفنى الذى تركه الأجداد" (4)، وهو ما يمثل نبعا لا ينضب من كنوز الفكر والفن. ففي مجال الأدب تمثل حكايات ألف ليلة تراثا

(1) د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، العدد:311، ص:312

(2) بامبلا هورد، ماهى السينوجرافيا، ترجمة محمود كامل، منشورات مهرجان المسرح التجريبي، الدورة 16، وزارة الثقافة، مصر، 2004، ص

5.

(3) محمد إبراهيم، المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج، جريدة الفنون، الكويت، السنة 8، يناير 2008م، العدد:85، ص:90.

(4) د. محمود بسيوني، الابتكارية، دار المعارف، القاهرة، ص 12

يستلهم منه العديد من الأعمال الفنية، فيقول الكاتب المصري ألفريد فرج (1929- 2005) فى مقدمته لمسرحية (قاضى أشبيلية)، "ألف ليلة وليلة لا تفقد سحرها أبداً، فقد استلهمها كتاب السينما والمسرح والتلفزيون فى أوروبا وأمريكا وفى بلادنا، بلغات كثيرة، وأصبحت بعض شخصياتها و رموزها شائعة ومعروفة لكل البشر" (1).

فاستلهم منها كتاب مثل الكاتب توفيق الحكيم (1898- 1987) فى "شهر زاد" (1934) على سبيل المثال، وأيضاً ألفريد فى "حلاق بغداد" (1963) و"رسائل قاضى أشبيلية" موضوع هذا البحث. ويستمر ألفريد فرج قائلاً بالنسبة لـ "ألف ليلة وليلة": "بأن لها أيضاً جانبها القصصي الواقعي، وبها حكايات مسلية وواقعية عن بسطاء الناس من الحرفيين والتجار والأمرء والغواني... ومغامرات تشبه مغامراتنا فى أيامنا العصرية، وتستطيع أن تحدثنا بحديث عمره ألف سنة عن واقعنا الذي نعيشه اليوم... وهذا ما دعاني إلى أن أكتب أول أعمالى التي استلهمتها من ألف ليلة وليلة" (2).

إن استلهم التراث عند كتابنا المسرحيين أوجد لها قبولاً لينتج أعمالاً مسرحية انتشرت - ليس على المستوى المحلى - بل على المستوى العالمي. ومثلما تعددت الأعمال فى الأدب والمسرح، نجد هذا الاستلهم أيضاً فى الفن التشكيلي، فهناك رسامون نهلوا من التراث وعالجوه على شكل أعمال فنية. فالفنان الراحل الدكتور يوسف سيده (1922- 1994) نهل من التراث وتميزت أعماله فى عالم الخط العربي، ويشاركه أيضاً الدكتور رمزي مصطفى (1926-) فى هذا المجال، وعلى مستوى الموروثات الشعبية نجد الفنان الراحل عبد الهادي الجزار (1925- 1966) فى إبداع لوحات تشكيلية خالدة حتى الآن. وهذا على سبيل المثال وليس الحصر. فاستلهم التراث يعد المنبع والهوية لأي فن يعلن عن محليته، فتراثنا العربي له مخزون لا ينضب، والعمل المطروح فى هذا البحث هو مثال على هذا.

ملخص مسرحية "رسائل قاضى أشبيلية":

قدم ألفريد فرج- الذي أثرى المسرح المصري بعدد كبير من مسرحياته- أعمالاً تاريخية، وأخرى واقعية ، وتنوع إنتاجه. ألفريد فرج التراث فى مسرحه، ويرى هو نفسه أن هذا التنوع لم يأت من فراغ، بل إن هناك مجموعة من المؤثرات التي - وإن اختلفت أو تنوعت - فإنها قد اشتركت فى تحقيق هدف واحد، وهو تشكيل فكره ووجدانه ووعيه الفني والثقافي، سواء كان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر فبالإضافة إلى تأثره بمجموعة من الكتاب مثل توفيق الحكيم، و برنارد شو، وبريخت، ثم المسرح الشعبي، إلا أن هناك مصادر أخرى كان شديد الاهتمام بها، واستقى منها العديد من مسرحياته، مثل التراث - الذي كثيراً ما استلهم منه أعماله- وبالتحديد " حكايات ألف ليلة وليلة " بكل ما تشمله من تراء فني، وفكري، ولغوى بالإضافة إلى عنصر الخيال الذي يلعب دوراً كبيراً فى هذه الحكايات ويلهب خيال أي كاتب لاستلهامه. الأمر الذي دفع ألفريد فرج إلى أن يستقى منها أحد أعماله المسرحية "رسائل قاضى أشبيلية" بأجزائها الثلاثة (3).

ففى ثلاثة أجزاء منفصلة، تجمعها فكرة ونهاية واحدة- وهى وجود خصومة بين طرفين يضطران فى النهاية إلى الالتجاء للقضاء ليحكم بينهما- تدور أحداث المسرحية. الجزء الأول أو الرسالة الأولى، بعنوان "الأرض" ، وتدور حول حطاب فقير، يشكو من ضيق حاله، وفقره الشديد. وأثناء سيره يتعثر ويسقط فى مغارة تحت الأرض، ليجد فيها فتاة اختطفها جنى ليلة عرسها، وقدم لها كل ما لذ وطاب من الشراب. وعندما يأتي الجنى، يهرع الحطاب هارباً. ويسرد لأحد أصدقائه ما رآه، فلا يصدق. فيقرر أن يزرع الأرض، ولكن هذه الأرض يمتلكها أحد الأمراء، الذي يأتي الأمير متسائلاً عن سبب وجود الحطاب فيها ، فيبرهن على رغبته فى زراعتها، بأن يؤكد له حميمية العلاقة بينه وبين الأرض، التي نادته كي ينقذها من الجذب والبوار، فهو أحق بالأرض من الأمير. وهنا يصعب على القاضي إصدار الحكم لأحد الطرفين (4).

(1) ألفريد فرج ، مقدمة رسائل قاضى أشبيلية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1989

(2) المرجع السابق

(3) مهدي الحسيني ، ألفريد فرج يتحدث عن فنه ومسرحه ، مجلة المسرح ، العدد 50 ، القاهرة ، ص 12

(4) مقابلة شخصية مع أ / محمد الغباشي ، مساعد المخرج لعرض "رسائل قاضى أشبيلية "

وفي الجزء الثاني، يعرض القاضي قضية أخرى. حيث يظهر تاجر شديد الثراء، ولكنه أيضا شديد البخل. يستقبل ضيفا له جاء من سفر بعيد، ولكنه يتباطأ متعمدا بكل وسيلة في تقديم الطعام للضيف، الذي يكاد يهلك من الجوع. ونجده أحضر أحد أساتذته الأجلاء - بعد أن أصابه الفقر - للعمل لديه. كما أنه استغل احتياج فتاة فقيرة إلى المال، وأخذ منها عقدا، وحاول أن يبخس ثمنه واستغل احتياجها للمال. وأمام القاضي يتهمه الضيف بالبخل الشديد وإهانة أستاذه، وبخس ثمن العقد، وإلا أن التاجر يؤكد حسن نيته، بينما يجد القاضي عنده ما يبرر موقفه من وجهة نظره. وينتهي هذا الجزء كما انتهت سابقه بعدم قدرة القاضي على إصدار الحكم.

أما عن أحداث الجزء الثالث، فهي تدور حول تاجر، يبيع جوهرة إلى مشتري، ويشهد الناس على ذلك، ولكن قبل أن يكتب العقد، يأتي مشتري ثانٍ ويزيد على سعر الجوهرة أضعاف الأضعاف - لأنه يعرف - أن هذه الجوهرة فيها شفاء لابنة أحد الملوك التي لم تبرأ من مرضها، منذ اللحظة التي فقدت فيها هذه الجوهرة في حديقة قصرها يوما ما. إلا أن التاجر يقرر الوفاء بوعده للمشتري الأول بالرغم مما يترتب على ذلك من خسارة مادية فادحة له، وبعد ذلك يصاب "تور الدين" التاجر بمرض شديد، والسر وراء ذلك ليس في الخسارة المادية، بل لأنه لم يستطع أن يساعد في شفاء إنسان يحتاج لمساعدته، ويرى بذلك أن لعبة التجارة فيها إغراء بمخالفة الضمير، ويظل هائما على وجهه، زاهدا في كل شيء⁽¹⁾.

تحليل درامي لمسرحية "رسائل قاضي أشبيلية":

عند التعرض للبناء الدرامي للمسرحية، نجد أن ألفريد فرج - شأنه في ذلك شأن الكثير من كتاب الستينيات في المسرح المصري - ابتعد إلى حد كبير عن البناء الدرامي التقليدي، بالرغم من أنه يرى في أرسطو، المعلم الأول لكتاب الدراما في العالم أجمع، ولكنه يؤكد ضرورة الاختلاف مع المسرح التقليدي ومع آراء أرسطو. وبالتالي تفتقر الأجزاء الثلاثة للمسرحية إلى مراحل الحدث الدرامي التقليدي (بداية ، وسط ، نهاية أو حل)، وهو ما يمكن إدراكه من خلال كلمات القاضي، الذي يؤكد على غياب الحل من خلال عدم قدرته على إصدار حكما محددًا للقضايا الثلاث التي تُعرض عليه لحلها⁽²⁾.

كذلك فإن عنصر الإيهام - وهو أحد العناصر الأساسية في البناء الأرسطي - حاول المؤلف الابتعاد عنه ، بل إنه عمد إلى كسر هذا الإيهام في أحيان كثيرة، وخاصة من خلال التوجه المباشر بالحديث إلى المتفرج منذ اللحظة الأولى في المسرحية، من خلال شخصية القاضي، الذي يمكن اعتباره محل الراوي في البناء الملحمي؛ وذلك بتعدد أدواره، مثل التعليق على الأحداث، أو توضيحها، أو التمهيد لها، أو الربط بينها، أو اتخاذ موقف نقدي خاص من الأحداث. وبالرغم من أن ألفريد فرج أحد الكتاب المسرحيين الذين يهتمون اهتماما خاصا برسم شخصية البطل، وإلقاء الضوء عليه من خلال الأحداث والمواقف ، إلا أن الأجزاء الثلاثة للمسرحية تخلو من شخصية البطل الفرد. فكل جزء يقوم على طرفين متصارعين، يؤدي بهما الأمر إلى الاحتكام للقضاء، وهو ما يفجر الخلاف ويعدد المشاعر لدى المتفرج اتجاه كل طرف من أطراف الصراع ؛ لذلك فإن الجمهور - نتيجة لرسم المؤلف لشخصيات الأجزاء الثلاثة على هذا النحو - قد ينقسم إلى فريقين، مع أو ضد ذلك، دون أن يحاول المؤلف التأثير على رأى أو مشاعر المتفرج، كي ينحى لفريق أو شخصية ضد أخرى، وهو ما يتضح جليا من خلال امتناع القاضي عن إصدار حكما محددًا لصالح أو ضد أحد الأطراف المتصارعة ؛ لذلك يمكن اعتبار شخصية القاضي هي لسان حال المؤلف.

ويعد القاضي عنصرا مشتركا في الأجزاء الثلاثة، يقوم في بعض الأحيان بالتعليق على الحدث. فهو شخصية استحضرتها المؤلف من التاريخ مستعيرا قناعها وصوتها لتصبح دالة على اللحظة الحاضرة في فعل مسرحي مزدوج. أيضا

(1) المرجع السابق

(2) مهدي الحسيني ، مرجع سابق ، ص 16

إضفاء البعد الزمني على الواقع والدلالة الراهنة على التاريخ. فيتأمل المؤلف في تلك الشخصية وظيفتها وطبيعتها، طارحا قضيته المترددة في عدد من نصوصه المسرحية حول ارتباط القانون بالعدل (1).

وحول اللغة في مسرح ألفريد فرج، فإنه يرى في اللغة العربية الفصحى خصوصية وثراء شديدا ؛ لأنها مرت بشعوب وظروف مختلفة، فاكتملت الكثير من الملامح. كما يرى أن الكثيرين من كتابنا قد أجادوا استخدام اللغة العربية بشكل جعلها وسيلة أساسية من وسائل التأثير على المتفرج، والعمل المسرحي بصورة عامة. فعلى الرغم من أن البعض يرى في العامية توافقا مع الأحداث والشخصيات الواقعية، إلا أن استخدام الفصحى في أحيان كثيرة يكون أكثر ملاءمة للمضمون المطروح من استخدام العامية، وخاصة إذا كانت تاريخية - أي يفصل بينها وبين المتفرج مساحة زمنية كبيرة. وهذا مانجده على سبيل المثال في مسرحية "رسائل قاضي أشبيلية"، حيث استخدم المؤلف اللغة الفصحى فيها ؛ لتتناسب مع الإطار الزمني الذي تدور فيه الأحداث (2).

وبذلك استطاع المؤلف أن يطوع هذه اللغة بشكل ابتعد فيه عن الألفاظ والتعبيرات الصعبة أو غير المألوفة، حتى لا يشعر المتفرج أن اللغة المستخدمة تختلف عن لغته اليومية، وهو ما استطاع المؤلف توظيفه في التعبير بشكل جيد عن الحالة الشعورية "نور الدين" في الجزء الثالث من المسرحية، وعن حالة الزهد الشديد وعن تلك الرحلة الوجدانية المليئة بالمرارة بعد تجربة الجوهرة التي مر بها نور الدين، والتي انتهت بقرار نور الدين بالابتعاد عن عالم السوق والبيع والشراء بكل ما فيه من إغراء للتجار، واستغلال شديد لحاجة كل محتاج (3).

قراءة سينوجرافية للعرض المسرحي (رسائل قاضي أشبيلية):

تبدأ مسرحية "رسائل قاضي أشبيلية" بظهور لوحة كبيرة تشكيلية من الخط العربي والموتيفات الإسلامية على هيئة ستارة مسدلة على فتحة مسرح أبعادها 6 × 12 متر (شكل رقم 11). استلهم المصمم خلالها مفردات الخط العربي، ليعبر في مسطح ثنائي الأبعاد تشكليا عما تحمله هذه المسرحية المستمدة من ألف ليلة وليلة - والتي يرتبط عنوانها بالرسائل - من دلالات تختبئ وراء اللغة، وتكون بمثابة الرسالة المكتوبة وغير المقروءة. وهي أيضا رسالة بصرية تظهر ما بداخل ضمير القاضي ووجدانه من ذكريات ومواقف أثناء نظره لقضاياها فهو، وإن اقتنع بأحكامه على المستوى الفلسفي، لا يستطيع أن يأخذ قراره إلا بالمنطق. إنها قراءة لما وراء الواقع.

ولمسرحة هذه اللوحة وتوظيفها جماليا، تم إضاعتها من الخلف بالأشعة فوق البنفسجية، فأعطت أرضية مضاءة، بينما ظهرت الأشكال والخطوط العربية في شكل ظلال، مما حقق بعدا جماليا و عمقا تشكليا خاصا، وطرح من خلاله العلاقة ما بين الضوء والشكل المرسوم، فجاءت لوحة ممزوجة ما بين الضوء والتشكيل. وعند ظهور القاضي مسلطا عليه الكشاف المتتابع - ليبدو وكأنه في هالة من النور - الذي حدد شكله وإطار حركته في دائرة مضاءة أوضحت خلفية اللوحة في درجة ألوانها الحقيقية ، لتعطي انطبعا بأن القاضي هو جزء من هذا الفراغ الذي يمثله، وهو الفرق بين الذاكرة التي يستعد لسرد رسائله منها، وبين اللحظة الحقيقية التي يواجه بها جمهوره (شكل رقم 12) .

"هذا بينما يتبعه ظله (السلويت) بحركاته وإيماءاته على لوحة الذكريات، فهو متواجد بشكله الحقيقي أمام الجمهور، ويستمد رسائله عن طريق الوصل ما بين الظل على أرضية الخشبة، ثم صعوده على لوحة الذكريات، لتعطي الإحساس بالبعد المكاني بين الشخصية الحقيقية والظل القابع المتحرك على لوحة التاريخ. فهو ينادى على الممثلين بأسمائهم الحقيقية ليشرحوا في شكل الإطار الملحمي، حتى يكسر عنصر الإيهام، ويربط المتلقى وهو في وعى تام

(1) محمود نسيم، رسائل قاضي أشبيلية الحكاية والتأويل، مهرجان 1997 لفرق الأقاليم المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص100

(2) مقابلة شخصية مع أ.د/ عبد الرحمن السيد عبده ، مصمم مناظر وملابس عرض "رسائل قاضي أشبيلية "

(3) ألفريد فرج، مقدمة "رسائل قاضي أشبيلية" ، مرجع سابق ، ص 99

بالحدث المرسل، بالإضافة إلى الدلالات المتواجدة على الخشبة" (1) لتصنع بيئة منظرية تدور فيها أحداث المسرحية "كوظيفية ديناميكية" (2) تميز العرض المسرحي.



شكل رقم (12) إضاءة اللوحة الخطية من الخلف
لتظهر الأشكال والخطوط العربية في شكل ظلال

شكل رقم (11) لوحة تشكيلية من الخط العربي والموتيفات
الإسلامية على هيئة ستارة مسدلة بمقدمة المسرح

من خلف اللوحة الخطية يبدأ الممثلون برفعها ببطء حتى يخرجوا إلى الجمهور (شكل رقم 14)، وكأنهم قادمون من جوف التاريخ، ليشرحوا رسائلهم، فيقدم كل منهم نفسه للجمهور معلنا عن دوره في المسرحية، وذلك في أغنية لحنية تلعب دورا موازيا للنص وتجسد الصورة . هذا بالإضافة إلى القاضي الذي لعب - بتواجده- دور الراوي . فهو مشارك في الحدث ومعلقا عليه أو مشخصا (3). فالقاضي بخلفيته التاريخية (المعادل التشكيلي لرسائله) ، يشكل العصر ويعيش اللحظة الحقيقية- لحظة حديثه مع الجمهور . أما الخلفية التي تحاكي التاريخ ، فهي ليست رسماً أحادي الأبعاد فقط، بل تعطى الإحساس بثلاثية الأبعاد عند إضافة عنصر الإضاءة في خلفية اللوحة لتصبح لوحة سينوجرافية لتنبئ بما سيدور وبما حدث. فمن بين الحروف والأشكال العربية تصل للمتفرج دلالاتها بطريقة مراوغة، تحتل تفسيرات تأخذ أكثر من معنى باختلاف قدرة المتلقي على استيعابها بدرجة ثقافته وخبرته الجمالية بالتراث. (شكل رقم 13 ، ب)



شكلي رقم (13 ، ب) يمثلان تفصيليتين من اللوحة الخطية الموحية برسائل القاضي
المكتوبة وغير المقروءة . وهي رسالة بصرية تظهر ما بداخل ضمير القاضي ووجدانه

(1) مقابلة شخصية مع أ.د/ عبد الرحمن السيد عبده ، مصمم مناظر وملابس عرض "رسائل قاضي أشبيلية"
(2) تشينك مونجيه ومسرحه، مجموعة نقاد المسرح الهولندي، ترجمة د. هناء عبد الفتاح، إصدار مهرجان المسرح التجريبي، الدورة 12، وزارة الثقافة، مصر، 2000، ص 29.
(3) "محمود نسيم، رسائل قاضي أشبيلية الحكاية والتأويل، مرجع سابق، ص 100



شكل رقم (14) الممثلون من خلف اللوحة الخطية يرفعونها ببطء حتى يخرجوا إلى الجمهور وكأنهم قادمون من جوف التاريخ

ثم يبدأ مشهد الغابة بخلفية مرسومة بطول المسرح وارتفاعه، وأمامها شجرتان في المقدمة (شكل رقم 15)، مرسومتان على خشب الأبلجاج المفرغ، وتتشابك فروعها لتشكل ضفيرة تتعقد كلما تصعد إلى أعلى. أما أوراقها الخضراء، فموزعة بإيقاع فني يرتبط بإيقاع الخط المنحني المتشابك للأغصان. فالشجرتان هما الجزء المادي المحسوس القائم (على الخشبة)، بينما تبدو الخلفية المرسومة للغابة برؤية مجسمة روعي فيها البعد المنظوري الإيهامي ليعطى الإحساس بالعمق. هذا العمق الذي يبدو في أعلى صورة جمالية عندما يضاء في الخلف بواسطة الإضاءة فوق البنفسجية، فيعطى إحساس الفجر عندما يبدأ كل حي في الاستيقاظ، وأيضا الشعور بقطرات الندى التي تساعد على تخيلها أصوات الطيور. فهذا هو العالم الخاص بالحطاب "على" الذي يعيش لحظات ما بين الخيال والواقع.

أضاف المصمم أبعادا لا نهائية بواسطة التعبير التشكيلي باستخدام الخامات البسيطة التي تعبر عن الكهف الذي سقط فيه الحطاب في هذا المشهد، ليحيله بالإضاءة إلى واقع سحري، يعبر من خلاله عن هذا العالم الخيالي بباطن الأرض، حيث تقابل مع الفتاة الحبيسة بواسطة الجني. فيقول الكاتب الصحفي محمود نسيم ، "يتشكل المكان المسرحي موحيا بجو الحكاية الخيالي، متوهجا مع الإضاءة والتشكيل البصري في تصميمه المميز بين التجسيد المادي والتجريد حيث تظهر الأشجار وكوخ الحطاب في إشارة إلى المكان الواقعي، بينما تظل المساحات الأخرى خالية سوى من تكوينات إضائية شفافة. في هذا المشهد استطاع مصمم الديكور والمخرج معا أن يتعاملا مع الخشبة بقياسات مختلفة منطقية وتقسيما محكمة، فبدت وكأنها لوحة تشكيلية في ذاتها تجسد المنظر الواقعي وتحرره في نفس الوقت" (1).

وهنا يتوافق الباحث، ورأى الناقد والمحلل، الذي استطاع أن يلمح - بحس فني- ويقرأ اللوحات قراءة سينوجرافية، بحيث كانت الحركة فيها والانتقالات تتم بسلاسة، مما دعى الناقد فتحي العشري أن يصف العرض بقوله: صمم الكهف ببساطة متناهية، استخدمت فيه الأقمشة الرخوة بعد أن شكلت وحولت إلى إحساس خامة الحجر، وهي خامة بعيدة كل البعد عن خامة القماش. أما باقي عمق المكان فاستخدمت فيه أساليب الإضاءة الخاصة مع خلفية داكنة، وبعض التشكيلات من خامة الحبال، لتعطي في النهاية فراغا عميقا في العمق يحدد أبعاد الكهف. (شكل رقم 16) .

(1) المرجع السابق.

وفي ذات المشهد، عندما يحتكم الأمير إلى القاضي في أمر أرضه، وبينما يدور حوار في عقل وخيال الحطاب المزراع مع القاضي - ولكنه مرئي ومسموع للمتلقي - أظلم المكان ما عدا الكشاف المتتبع الذي سلط عليهم بحيث عزلهم عن باقي الفراغ الداكن اللانهائي، في محاولة منه يبرر للقاضي ما سوف يقوله عن الأرض التي طلبت منه أن يزرعها على حد قوله (*) والمنظر هنا هو نفس منظر الغابة بعد أن رفع الكوخ منها وأضيفت الشجرتان (شكل رقم 17).⁽¹⁾ ويعلق على ذلك الكاتب محمود نسيم في مقاله: فالمتفرج هنا ليس بحاجة أن نوضح له أن ما يحدث هو في الغابة، ومسألة تغيير اللوحة إلى غابة أخرى هو مزيداً من الإيهام، والذي يؤكد من المزيد من الاقتناع بالواقعية المفرطة، وعكس الحالة المسرحية، فالمتفرج يعرف ويصله أن هذا الحدث يدور في الغابة. "فهي تجسد المنظر الواقعي وتحرره في نفس الوقت"⁽²⁾. وعبر المصمم والمخرج معا عن الموقف الذي جاء فيه الأمير ليبدد حالة الحلم المسرحي للحطاب العاشق للأرض، ويدعوه لمواجهة القاضي، بنزول الخلفية التشكيلية ذات الخطوط العربية. ثم تغنى أغنية مشاركة في الحدث، تعمق مفهوم المشهد لتعكس حالة الحب للأرض والوطن، وتحرك الساكن في القلب للعشق الوحيد (الأرض) في صورة مرئية سمعية تلعب الصورة المرئية والحركة واللحن في ضفيرة مسرحية لترسل دلالات تزيد من عمق المعنى (**).



شكل رقم (15) مشهد الغابة بخلفية المسرح وتظهر شجرتان في المقدمة تتشابه فروعها لتشكيل ضفيرة تتعدد كلما تصعد إلى أعلى.



شكل رقم (17) مشهد الغابة بعد أن رفع الكوخ منها وأضيف الشجر الذي يعبر بشكل واقعي عن المنظر الذي يحتكم فيه الحطاب والأمير للقاضي



شكل رقم (16) مشهد الكهف الذي سقط فيه الحطاب وقد تحول بالإضاءة إلى واقع سحري، عبر المصمم من خلاله عن العالم الخيالي بباطن الأرض .

(*) يقول المزراع مدعياً: "أن الأرض عطشى، طلبت من يرويهها، فهي مثل المرأة عندما توهب نفسها". فهي نادته، ولبي هو النداء، واستمر في تبرير حبه للأرض، ويطلب من القاضي أن يحرر الأرض من أسر الأمير.

(1) مقابلة شخصية مع أ.د/ عبد الرحمن السيد عبده، مصمم مناظر وملابس عرض "رسائل قاضي أشبيلية"

(2) محمود نسيم، رسائل قاضي أشبيلية الحكاية والتأويل، مرجع سابق، ص 100

(**) تقول الشاعرة وفاء وجدي كاتبة الأشعار في هذا العرض المسرحي: إن للأوطان سحرًا عشقها جهراً وسراً لا يموت المرء فيه كلما أعطاه عمراً

ثم يتحول المشهد إلى الرسالة التالية أو الجزء الثاني من المسرحية (العقاب)، ويتم التمهيد له بعرض مشهد النقاضي أمام الستارة الرئيسية، ثم ترفع الستارة لتسرد أسباب المشكلة. وصمم هذا المنظر في صورة سينوجرافية ناهلة من التراث الإسلامي الذي خلفه العرب في الأندلس، وتحيله إلى صورة مرئية مسرحية . ليعبر المصمم بها عن مشهد تاجر بأشبيلية - الذي يصطحب ضيفه إلى منزله لدعوته على الغذاء والراحة، وأثناء ذلك يتغنى بجمال أشبيلية ومبانيها.

ويبدو في المشهد - وعلى اليسار دار التاجر، حيث استلهم فيه المصمم إحدى الموثيقات العربية، وهي النجمة المضلعة، وشكات على مسطح البيت في شكل جمالي يخدم الصورة المسرحية، يبتعد فيه عن الواقعية، ويقترن من الفانتازيا. أما سائر البيوت فكان لكل منهم وحدة معينة استخدمت لتشكيل سطحه وواجهته، بينما حدد شكله عن طريق الإطار الذي يحيط بالأبواب والشبابيك (شكل رقم 18 أ ، ب). أتخذت دار "التاجر" الألوان التي تعكس ما بداخله، بينما الشكل الحجري الذي اتخذه يناظر عمله، فهو تاجر يصطاد فريسته، ويستغل متاعب الناس، فهو يشبه في ذلك "العقاب"، ذلك الطائر الذي يحوم حول ضحيته في الصحراء عندما تفقد طريقها.

ويفسر محمود نسيم في مقاله "رسائل قاض أشبيلية، الرؤية التشكيلية للمشهد" وكأنها كانت قراءة لفكر السينوجراف، فأورد، "وفي هذه اللوحة ابتكارياً بصرياً وحركياً واضحاً ، فحين يحدث التاجر ضيق عن دور جيرانه مختالا، يشير بيده: هذه الدار لكاتب الأمير، وهذه الدار لمقدم الشرطة ورئيسها...، يبتكر المخرج ومصمم الديكور مشهدا متميزا، فمع حركة يد التاجر وإشاراته لوظائف أصحاب الدور، تدخل كل دار من زاوية وكأنها تقدم نفسها للضيف على الخشبة لجمهور الصالة. وهكذا بإجراء بسيط وعميق معا، يكسر المخرج إيهامية الحركة ويؤكد طبيعتها الخيالية، ويجعل التكوين المادي للمشهد منتجا للدلالة، وليس إطارا ماديا لها" (1).



شكلي رقم (18 أ، ب) يمثلان مشهد "العقاب" ويبدو على اليسار دار التاجر، حيث استلهم فيه المصمم النجمة المضلعة كأحدى الموثيقات العربية على مسطح البيت إلى جانب استخدام زخارف هندسية أخرى لسائر البيوت بحيث يكون لكل منهم وحدة خاصة. هذا إلى جانب التنوع في مداخل البيوت باستخدام الأقواس (المديبية، والدائرية) والتي حددت الأبواب والشبابيك عن طريق الإطار الذي يحيط بها، مما حقق التنوع في التصميم

أشار محمود نسيم إلى جزئية الحرفة المسرحية، واستغلال انزلاق الشاسييات وحركتها في دخولها للمشهد بطريقة تواكب النص، وليست مقحمة عليه، بل تبلغ ذروة حركة المناظر في آخر المشهد - وهو مشهد غنائي - فتتحرك قاطعة لفراغ المسرح يمينا ويسارا، وأماما وخلفا، لتشارك حركات المجموعات في مشهد غنائي. وهنا يعلق الكاتب فتحي العشري بقوله : "حول العرض إلى فرجة جمعت بين الفكر والفن والمتعة جميعا، فهي فرجة زاد من إبهارها ديكورات وملابس

المصمم. أما الديكورات التي تحركت بمفهوم سينوجرافي علمي، فتميزت بالتعبير الدقيق والجمال الفني ، مع سهولة الاستخدام وسلاسة التغيير" (1).

ثم يخلى المشهد من البيوت، عدا الواجهة الخارجية لبيت التاجر، ليتحول إلى داخل البيت، باستغلال ظهر الشاسيه ليستدير ويظهر المنظر الداخلي للبيت، إلا أنه كان داخليا وخارجيا معا بإضافة الشجرتين، وسور البرامق، وفي الخلفية ستارة السماء (شكل رقم 19). ليعطى إحساسين بالعمق الأول، محدود بإطار البيت. والثاني، لا نهائي بوجود الشجرتين ولوحة السماء وفي لحظة من التذبذب الضوئي والحركي، التي تدل على اصطدام جميع المواقف، نزلت الستارة التشكيلية على نفس بداية المشهد، ليستكمل القاضي مشهده للمحاكمة، فهم مازالوا مختصمين (شكل رقم 20).



شكل رقم (20) مشهد الحوار بين الحطاب المزارع مع القاضي - حيث أظلم المكان ما عدا الكشاف المتتبع الذي سلط عليهم بحيث عزلهم عن باقي الفراغ الداكن اللانهائي



شكل رقم (19) منظر يوضح تحول بيت التاجر من الخارج إلى الداخل باستغلال خلفية الشاسيه، إلا أنه كان داخليا وخارجيا في آن واحد، وذلك بإضافة الشجرتين، وسور البرامق، وستارة الخلفية المعبرة عن السماء

ويتحول المنظر ليظهر مشهد "السوق"، وفيه يقدم كل بائع بضاعته (شكل رقم 21). وفي هذا المشهد يتجول القاضي داخل لوحة السوق وكأنه أحد مرتاديه، في إشارة واضحة لكسر فكرة عزلة القانون عن المجتمع، فهو يعايش جمهوره ويشاهدهم ، استخدمت في هذا المشهد خلفية الشاسيه الخاصة بالرسالة الثانية "العقاب" ورسمت لوحات تبين محلات ومتاجر سوق أشبيلية باستخدام اللون غير المزخرف ؛ ولذلك فصل أشكال المنازل عن المحلات والمتاجر. فلونت الحوائط ببقع لونية وكأنها خلفيات محايدة للشكل المعماري لفتحات المحال، فتتوعد الحوانيت من تجارة الجواهر إلى العطاره، فبيع القماش، ثم إسكافي أشبيلية . وجوهر هذه الرسالة هو أخلاقيات السوق وأحكامه، وذلك في حديث التاجر نور الدين مع الأمير(*) عند بيع جوهرة مجهولة المصدر قليلة القيمة لشكلها بالنسبة لمرتادي السوق. بينما هي في الحقيقة تعويذة فقدتها ابنة أحد ملوك الهند.

أشكال رقم (21 أ، ب، ج، د) توضح مشهد "السوق" حيث استخدمت فيه خلفية شاسيهات المشهد السابق التي تتحرك على عجل لسهولة حركته إلى جانب حركة الراقصين والممثلين ؛ ليظهر بذلك محلات ومتاجر سوق أشبيلية



(1) فتحي العشري ، العمود الأسبوعي " نبضات" ، الملحق الفني لجريدة الأهرام ، القاهرة ، سنة 1997

(*) "إذا كان أهل السوق يملكون الأشياء فالويل للناس إذا شحت السلعة، أو نقص ماء الزرع، أو ألم بالمدينة شح أو مجاعة، فيبيع التاجر مع السلعة ندرتها أيضا، ... ولا يصبح السوق إلا فحا نصبه الشياطين وهم في ثياب التجار

كل هذا تم التعبير عنه سينوجرافيا في منظر السوق، وما يموج به من حركة، من خلال خلفية مادية تظهر شكله معماريا، ولوحة بيت التاجر نور الدين ذلك الحدث الذي تم بلا قطع ديكورية وفي فراغ المسرح، بحيث أفسح مجالا للبناء التشكيلي بأجساد الممثلين في فراغ المسرح دون أي منظر من الإضلام.

إلى أن ننقل إلى المشهد التالي في قصر الأمير، حيث ظهرت خلفية بها تشكيل معماري لمباني مدينة أشبيلية. وبه استغلت المنارة ذات اللون البرتقالي المائل للذهبي، لتطل على أشبيلية من أعلى وتم استخدام البرامق، لتكون بمثابة الشرفة التي تطل على المدينة من بيت الحاكم، والذي يجلس في الناحية اليمنى ومن خلفه الستار الذهبي ليعطيه خلفية مميزة له (شكل رقم 22). وتتناظر مع الخلفية التي ظهرت في منظر القاضي، فالاثنتان يشتركان في الحكم على قضية هذه الرسالة "السوق". لعب الشكل واللون - في هذا المشهد - دورا يعكس فيه ثراء المدينة ورخائها بألوان القباب، وبأسلوب يعبر عن خيالات ألف ليلة وليلة. وتنتهي المسرحية في غنائية تمجد العدل والقانون.



شكل رقم (22 أ ، ب) مشهد قصر الأمير حيث ظهرت خلفية بها تشكيل معماري لمباني مدينة أشبيلية. واستخدمت السنارة ذات اللون البرتقالي المائل للذهبي، مع البرامق، لتكون بمثابة الشرفة التي تطل على المدينة المشهد يعكسه ثراء المدينة ورخائها بألوان القباب، وبأسلوب يعبر عن خيالات ألف ليلة وليلة.

الصورة المرئية في هذه المسرحية اهتمت بالتشكيل في الفراغ المسرحي، وخلقت أبعادا جديدة مضافة للأبعاد الحقيقية، مثل الهبوط إلى القاع عن فتحة الملقن (التمهيد لمشهد المغارة)، ثم تغير المشهد إلى قاع المغارة، الذي أكد الشعور بالنزول إلى أسفل، كما أكدته تغير المشهد بسلاسة شديدة من الحقيقة إلى الخيال. أيضا رسالة "العقاب" (الحكاية الثانية) والابتعاد عن فكرة تثبيت المنظر على الخشبة، وإنما جاءت قطع الديكور متحركة ومشاركة للحدث، وخاصة مع الأغنية الأخيرة. أيضا الستارة المرسومة التي استخدمت في بداية وختام الرسائل، والتي حولت من لوحة تشكيلية، إلى لوحة ضوئية عن طريق إضاءتها من الخلف. وهكذا أعطت أبعادا وعمقا أكثر من البعد الحقيقي. وترى الباحثة أن حركة الكتل المعمارية على خشبة المسرح - بمشاركة حركة الممثلين خلال هذه الرؤية السينوجرافية لمسرحية "رسائل قاضي أشبيلية" المستلهمة من التراث- هي معادلا تشكيليا للنص .

الملابس:

أما تصميم الملابس، والتي شاركت في مدلولات العرض، فجاءت صياغتها مسرحيا، حيث استلهمت من التراث وحداتها وملامحها، وصيغت في صورة أبعد من إيهامية التقليد. فارتدى الجميع قميصا بلون سن الفيل الفاتح، وضعت عليه موتيفة أمامية، لها شكلها المميز (شكل رقم 14). أما السروال فقد اختير، لكل رسالة من رسائل المسرحية، لونا خاصا. ففي الجزء الأول "رسالة الأرض" كان لون السروال هو اللون الأخضر، وهو لون الأرض، ليعكس طبيعة مضمون الرسالة، أما في الجزء الثاني حيث "رسالة العقاب" فجاء السروال بها باللونين الذهبي والأصفر (الأوكر) ليعكس الثراء اللوني لمدينة أشبيلية (شكل رقم 18). وفي الجزء الثالث حيث "رسالة السوق"، أتخذ السروال اللون الطوبي المحمر ليعكس حرارة السوق وسخونته (شكل رقم 21 أ ، ج).

وبالنسبة لباقي أجزاء الزي، ففي الرسالة الأولى، جاء على هيئة رداء قصير يرتدى فوق القميص الرئيسي، زخارفه بسيطة وحادة في شكل مثلث تعكس طبيعة العمل، وكانت باللون الأخضر، أما الرداء نفسه فكان بلون الرمال الداكنة ،

والمأخوذ من اللون الغالب على أرض الغابة (شكل رقم 15 ، 17). وتتوعد ألوان الملابس بين اللون الفاتح لتعكس طبيعة "على" الحالم ، وبين اللون الداكن لرداء "حسن" لتظهر عقلانيته وتقديسه للعمل، بينما يميل إلى الحمرة في عصابة رأسه ذات اللون الأحمر، لتعكس شدته بالإضافة إلى السروال المميز لهذه الرسالة وهو الأخضر، الذي يعكس طبيعة حبه للأرض أما زي الفتاة الأسيرة، فعلاوة على اللون الأخضر الذي ميز الجزء السفلي منه، فقد ارتدت زيا قصيرا بلون الورد الفاتح، ليعبر عن عاطفتها. بينما كانت ملابس الجنى أقرب إلى ما يدور في حكايات ألف ليلة وليلة من غرابة، بدت على زيه، الذي كان من الأقمشة الضيقة السوداء (الهيلانكا) مع وجود إكسسوارات كثيرة تعطى شيئا من الغرابة وتضفي إحساس الخرافة على الشخصية.

أما في الرسالة الثانية (العقاب) فجاءت ملابس "أبو صخر" ذلك التاجر الجشع في لون ذهبي يعكس ثراءه ويلعب هذا اللون دورا مهماً مع المنظر، أما "سهيل" فارتدى لون الحجر البني لون الصحراء القادم منها (شكل رقم 18)، وصممت ملابس الفتاة التي تتبع عقدها لحاجتها للمال بحيث يكون لونها الورد الفاتح، والذي ظهر متوافقا في لون الرسالة (اللون الذهبي). هذا بالإضافة إلى الشال ذو اللون البنفسجي الفاتح والذي صنع متوافقا مع زي الفتاة.

وفي الرسالة الثالثة "السوق"، جاءت الملابس متنوعة بين العامة والتجار والبائعين والأمراء. أيضا أزياء الحرف الشعبية ، كالحلاق والإسكافي والنحاس والجواري، ومعظم هذه الأزياء جاءت باللون الأحمر الطوي - كلون للسروال - مع تميز الأجزاء العليا لكل شخصية بلون خاص عن الأخرى (شكل رقم 21 ب، ج ، د). فزي الدلال، وزى التاجر "تور الدين" أخذوا ألوان قريبة من بعضهما نظرا لطبيعة العلاقة بينهما (شكل رقم 21 أ). بينما جاءت الزخارف على عباءة "تور الدين" من نفس لون الرسالة الأساسي (الطوي المحمر). أما زي المشتري الأول للجوهرة، فأخذ مسحة هندية الملامح لأنه من المغامرين الباحثين عنها طمعا في جائزتها الكبيرة. وجاءت هذه الإشارة في شكل عمامته السوداء مرتفعة الوجهة، علاوة على ملمحه الهندي⁽¹⁾.

وهنا يعلق فتحي العشري بقوله: "أما الملابس، والتي نهلت من التراث بمفهوم تاريخي سليم ، فتميزت بالألوان المتنوعة الملائمة للشخصيات (شكل رقم 23 أ ، ب ، ج) والتنفيد الرائع رغم الميزانية والإمكانات المحدودة للعرض"⁽²⁾.

وبرغم ذلك، أمكن إنتاج مسرحية تاريخية زادت من قيمتها استلهام التراث في تصميم رؤية سينوجرافية معادلة تشكليا للحدث، تميزت بالاستغلال الجيد للفراغ ثلاثي الأبعاد. أيضا لعب المنظر المسرحي دورا رئيسا في عملية العرض وصنع فراغات أخرى غير الفراغات الحقيقية للخشبة، كل ذلك من خلال استلهام التراث في تشكيل مدينة أشبيلية بزخارفها التي علت واجهات منازلها، وأيضا اللوحة التشكيلية الرئيسية، التي طرحت مفهوم (ما وراء الكتابة)، من خلال البحث في جماليات البناء المعماري للحرف العربي المجرد (المكون الأول للكتابة) .



أشكال رقم (23 أ ، ب ، ج) توضح التنوع في التصميم والثراء اللوني للزي العربي؛ وذلك لشخصيات العرض المسرحي والتي جاءت وفق دورها الدرامي في العرض، مع توظيف الزخارف الهندسية والنباتية لبعض الشخصيات الرئيسية فيه.

إنها رسالة تاريخية في إطار معاصر وممسرح لنص تم معادلته تشكليا بعد أن خضع لعملية إبداع فنية . وهنا يستعير الباحث تعريف رشاد رشدي للمعادل الإبداعي، "الذي هو إحالة عددا لا يحصى من المشاعر والإحساسات التي خيها الفنان في حياته ، إلى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والإحساسات كما عرفها الفنان. فعملية الخلق (يقصد الإبداع) تشبه في هذه الناحية العملية الكيميائية، فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية إلى مركب جديد"⁽³⁾، وهو ما نسميه المعادل التشكيلي للنص المسرحي .

وخلال هذا العرض تتم المعالجة التشكيلية لنص متعلق بمادة مأخوذة من التراث، وخاصة حكايات ألف ليلة وليلة، ذلك المخزون المعرفي والأدبي الذي لا ينضب، كما ذكر الكاتب ألفريد فرج في (مقدمة المسرحية "رسائل قاضي أشبيلية") بأنه قد استقاها من حكايات ألف ليلة التي ما زالت تحتفظ بمثيراتها واستلهامتها لخيال أي فنان يتناولها.

(1) مقابلة شخصية مع أ.د. / عبد الرحمن السيد عبده ، مصمم مناظر وملابس عرض "رسائل قاضي أشبيلية"

(2) فتحي العشري ، مرجع سابق

(3) د. رشاد رشدي ، ما هو الأدب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1971 ، ص 4

وبهذا فإن الفن الإسلامي يظل محتفظاً بنوع لا ينبض بثير أي فنان، ويحفزه بإنجاز رؤية فنية، وخاصة عندما يتعلق هذا بالمرح. فهو يلهم الفنان عن طريق معطياته لإيجاد أشكال جمالية تأخذ منه ولا تحاكيه، وتحيله إلى معادل تشكيلي أو معادل سينوجرافي (1).

رؤية نهائية ونتائج :

- يعد الفن الإسلامي ، معين لا ينضب ومخزون تراثي ، يملك من المثيرات الجمالية ما يلهم خيال العديد من المصممين والفنانين التشكيليين في مجالاتهم المتنوعة
- إن الفن الإسلامي قد سبق عصره في مفهوم التحوير الزخرفي وصولاً إلى التجريد الذي لم يظهر إلا في أربعينات القرن الماضي، مما دعى العديد من الفنانين المعاصرين - وبالأخص مصممي السينوجرافيا- إلى الاستلham من فنونه المتنوعة وأساليبه المتنوعة في التجريد، سواء في كتاباته الخطية الأصلية أو زخارفه الهندسية، والنباتية
- يعد تجسيد التراث العربي الأصيل بمكوناته وتجلياته الفطرية الواعية، واستلhamه وتوظيفه في سياقات معاصرة رمزية أو حرفية، من أهم القضايا الملحة لتأكيد أصالة الإنسان العربي وهويته وخصوصياته الحضارية والثقافية.
- إن رؤية المصمم (السينوجراف) للعمل الفني ما هي إلا (معادلاً) تشكلياً - لا يزيد ولا ينقص - (للنص) المسرحي . فبينما يحيل الدرامتورجي النص إلى عمل درامي طبقاً للرؤية المقترحة من مخرج العرض ، فإن السينوجراف يُسهم في تجسيم إبداعه وتحويله إلى معادل مرئي.
- لعبت الرؤية التشكيلية (السينوجرافية) المعاصرة المشتملة على (المناظر ، والملابس ، والإضاءة والحركة) دوراً مشاركاً للنص المسرحي، بعد أن كانت مجرد شكلٍ وظيفي وواقعي في العمل المسرحي؛ وذلك بإبداع عمل مسرحي يعتمد على التشكيل بلغاته البصرية المختلفة في فراغ مسرحي ثلاثي الأبعاد.
- يعد استلham الوحدات الرمزية والعناصر المعمارية والزخرفية والخطية الإسلامية، أمراً يحقق الخصوصية التاريخية والهوية الإسلامية للتصميم المسرحي المعاصر .
- يمكن للمصمم المسرحي المعاصر الاستفادة من القيم الجمالية للفنون الإسلامية ودلالاتها الفكرية والإنسانية، لإثراء القيم التشكيلية للعروض المسرحية التاريخية.

مراجع البحث

أولاً: المراجع العربية :

- (1) ألفريد فرج، مقدمة رسائل قاضي أشبيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1989.
- (2) د. ألفت حمودة، نظريات وقيم الجمال المعماري، كلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية، الطبعة الثانية، 1990
- (3) د. رشاد رشدي ، ما هو الأدب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1971
- (4) د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، العدد 311
- (5) د. عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، مكتبة مديولي 2000
- (6) د. عفيف البهنسي، فنون العمارة الإسلامية وخصائصها في مناهج التدريس، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة.
- (7) محمد إبراهيم، المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج، جريدة الفنون، الكويت، السنة 8، يناير 2008م، العدد:85.
- (8) د. محمود بسيوني ، الابتكارية ، دار المعارف ، القاهرة .
- (9) محمود نسيم، رسائل قاضي أشبيلية الحكاية والتأويل ، مهرجان 1997م لفرق الأقاليم المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

ثانياً: مراجع مترجمة :

- روجيه جارودي: في سبيل حوار الحضارات، ترجمه. د عادل العوا، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، 1999.

ثالثاً: دراسات وأبحاث :

- أ.د. عبد الرحمن السيد عبده ، العملية الإبداعية في المسرح ، دراسات غير منشورة ، 1992

الدوريات :

- (1) أ. د. عبد الرحمن عبده ، مفهوم باتريس بافيس للسينوجرافيا، مقال، مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 140، سنة 2000
- (2) فتحى العشري، العمود الأسبوعي " نبضات" ، الملحق الفني لجريدة الأهرام ، القاهرة ، 1997
- (3) مهدي الحسيني، ألفريد فرج يتحدث عن فنه ومسرحه ، مجلة المسرح ، العدد50 ، القاهرة .
- (4) ميادة بيلون، "الزخرفة"، الأرضية الحقيقية لفهم الجمالية الإسلامية، دمشق، جريدة الشرق الأوسط، أغسطس 2001 العدد 8283

مقابلات شخصية:

- (1) مقابلة شخصية مع أ.د/ عبد الرحمن السيد عبده، مصمم مناظر وملابس عرض "رسائل قاضي أشبيلية "
- (2) مقابلة شخصية مع أ / محمد الغياشي، مساعد المخرج في عرض "رسائل قاضي أشبيلية

مواقع شبكة الإنترنت:

- (1) د. دراس شهرزاد ، منطلقات المنهج الفني والجمالي الإسلامي ، مجلة الكلمة، بيروت، العدد 76، 2012
<http://www.kalema.net/v1/?rpt=1077& ar>
- (2) الزخارفُ الإسلاميّة، مآبين العرّاقَة والأصالة
<http://www.forcabarca.com/vb/showthread.php?t=510273>
- (3) د. رابع السرجاني ، فن الزخرفة في الحضارة الإسلامية
<http://islamstory.com/ar/%>