دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	التواصلية فى أزياء العرض المسرحى العراقى : نساء فى الحرب أنموذجا
المصدر:	مجلة العلوم الانسانية
الناشر:	جامعة بابل - كلية التربية للعلوم الإنسانية
المؤلف الرئيسي:	العميدي، حيدر جواد كاظم
المجلد/العدد:	ع17
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2013
الصفحات:	305 - 312
رقم MD:	635309
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	الزى المسرحى ، أزياء العرض المسرحى العراقى، التواصلية في أزياء العرض المسرحي، مسرحية نساء فى الحرب
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/635309

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

التواصلية في أزياء العرض المسرحي العراقي (نساء في الحرب) أنموذجا

أ.م.د حيدر جواد كاظم العميدي
كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

الفصل الأول

مشكلة البحث

العرض المسرحي هو نظام مكون من أدلة مختلفة تنتمي إلى مدرج التواصل، ذلك لأنه يشتمل على سلسلة معقدة من الباعثين وعلى سلسلة من الخطابات المحملة بالرموز والإشارات، فضلا عن اشتماله على عنصر المتلقي، عنصر التلقي داخل العملية التواصلية المسرحية هو المتلقي في كل لحظات من لحظات كل الأدلة والتي لا تعمل إلا بوجوده ومن أجله، الإضاءة والأزياء والحركات وقطع الديكور، مجعولة لترى وتفكك كأدلة من طرفه. والموسيقى والممثلون وما يحملون من خطاب، كل شيء في عالم الخشبة المسرحية موجه آليه ويساعده في عملية تتبع تسلسل الأحداث، وفي نهاية المطاف، به وله أنتج العرض المسرحي، أسهمت تيارات نقدية معاصرة في وضع مفهوم التواصل، باعتباره علاقة أساسية بين الزي والمتلقي – بوصف الزي نصا إبداعيا قرائيا يتعامل معه المتلقي بوصفه لغة مقروءة وشخصية مضافة إلى شخصيات العرض، تشارك الممثل حواره وصراعه وتقيم معه علاقة قائمة على احترام الجسد الإنساني للممثل، انطلاقا من أن اللغة الكلامية لم تعد لغة التواصل الوحيدة في المجتمع العصري، بل أضحت الوسائل السمعية والبصرية تقوم بهذه المهمة، فالزي المسرحي في العرض يشهد بانتمائه إلى مستوى اجتماعي معين وجنس معين ومذهب ديني معين ويوضح الطابع الاقتصادي لمرتديه ويظهر سن الشخصية فضلا عن إيضاحه الطابع الدرامي كوميديا كان أم تراجيديا على خشبة المسرح – في مركز النقاش الدائر، على اعتبار أن الزي في العرض المسرحي نسق من العلامات، ومن وجهة نظر التواصل يحتمل توصيفات "متعدد الوظائف" و:متعدد القيم"، من المناسب إدخال نوع من وعي "الآثار التعاقبي".... في التأويل الجديد لـ [الزي] لدرجة أن الزي والمؤول [المتلقي] يتطوران تواصليا بفضل حوار قائم بينهما، فيما تنشأ معرفة الزي ومعرفة ذات مؤولة [متلقيه] بصورة تواصلية مشتركة من دون تجريد التأويل من كل علاقة بوضع ما. فـ(هابرماز). طور جزئيا أطروحات (غادامير). ونقل العلاقة الحوارية بين [الزي] والتأويل مثلما نقل منطق السؤال والإجابة الذي وضعه (غادامير) مستندا إلى (كولنجتون) داخل بنية من التفاعل التواصلي "الفهم هو تجربة تواصلية"[1]. تأسيسا على ما تقدم، فإن مشكلة البحث الحالي تتمركز حول التساؤل الآتي: هل بإمكان الزي في العرض المسرحي (مرسل) – بوصفه فسحة واسعة في الإبداع والتخيل والحركة والتأويل (التعدد المعنائي) – من خلق علاقة تواصلية مع المتلقي (المستقبل) وفق راهنيات العرض؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي، بوصفه يدرس موضوعه التواصلية ومدى تحققها في عنصر مهم من عناصر العرض المسرحي إلا وهو الزي المسرحي، بوصفه أنموذج من نماذج التواصل الذي يرتكز على استعمال منظومات الأدلة والتي تنتمي إلى نظرية عامة للدلالة، فضلا عن أنه فن الممارسة الواضحة التي تستخدم الأدلة الكبيرة والواضحة لتجسيم ما يراد تبليغه للجمهور (المتلقي – المستقبل) وشعار هذه الممارسة هو وجوب الظهور والوضوح ووجوب فهم معانيه على اعتبار أنه فن يتطلب مشاركة نشيطة وحية مبدعة من طرف المتلقي – المستقبل. إضافة إلى عدم تناول الموضوع في دراسات سابقة لا سيما في الزي المسرحي لذا وجد الباحث ضرورة لتناوله في هذا البحث فيما تكمن الحاجة إليه في أنه:

1- يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها بتعرفهم بمفهوم التواصلية وآلية تحققها من خلال عنصر مهم من عناصر العرض المسرحي إلا وهو الزي المسرحي.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى:

1- تعرف التواصلية في أزياء العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي في:

مكانيا: العراق/ بغداد/ الفرقة الوطنية للتمثيل.

زمانيا: 2006م

موضوعا: دراسة التواصلية في أزياء عرض (نساء في الحرب).

(1) للاستزادة ينظر: شيتاينمتز، هورست، التلقي والتأويل، ت: أحمد هاشم، مجلة الأقلام، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 5-6 لسنة 1997)، ص73-74.

تحديد المصطلحات: التواصلية:

جاء معنى التواصل communication في أصله الاشتقاقي "تعميم رمز أو علاقة أو شيء ما، أي جعله عاما مشتركا بين مجموعة من الأفراد، وبالتالي فالتواصل في مبدئه يفيد الانتقال من الفردي إلى الجماعي. وبذلك يغدو مؤسسا لكل حياة اجتماعية"[1]. والتواصل "يقابله المصطلح الأجنبي continuity وهو يعني فيما يعني الاستمرارية، ويتضمن مفهوما آخر يتلامس معه وهو مفهوم الاتصال communication ... والشيء ذاته بالنسبة لمصطلح اللاتواصل discontinuity والذي يعني الانقطاع والانفصال معا[2]. وجاء التواصل عند (كحيلة) على أنه "نقل الأفكار (الرسالة) بالوسيط الأدبي من المرسل (المبدع أو الفنان) إلى المرسل إليه (القارئ أو المشاهد)" [3]. وأشار إليه (جان مارك فيري) في مؤلفه (فلسفة التواصل) إلى أنه "مهما تكن تمظهراته المعرفية" المجردة "هو في نهاية المطاف يتموضع داخل مجتمع معين، وينفذ بأدوات مجتمعية معينة، ويهدف قبل هذا وذاك إلى إيصال رسالة معينة لكل من يهمه الأمر عبر التراتبية الألسنية المعروفة المرسل الرسالة المرسل إليه"[4].

التعرف الإجرائي – التواصلية: هي الفاعلية الأمثل التي في إمكانها إعادة ربط الصلة بين معنى الزي (المرسل) والمتلقي (المستقبل) بكل مرجعياته ونقاط ارتكازه.

التلقي (الاستقبال): reception هو "مفهوم حديث نسبيا" في الخطاب النقدي والدرامي، لأنه يعني بدراسة الاستجابة النقدية والجماهيرية لعرض أو نص فني أو درامي لم يطرح إلا بعد انفتاح العلوم النقدية على بعضها، وهي تعني بدراسة العمل التفسيري الذي يقوم به المتفرج كفرد أو جماعة مع العمل المطروح"[5].

الأزياء المسرحية: عرفها (كحيلة) على أنها "الملابس التي يرتديها الممثل في العرض الدرامي أثناء أدائه للدور، ولها أهمية في تحويل الممثل عن ذاته الإنسانية إلى الشخصية التمثيلية التي يؤديها، ويرتبط ذلك العنصر من عناصر الدراما بغيره من مكونات العرض كالماكياج والديكور والأقنعة"[6].

التعريف الإجرائي – الزي المسرحي: نص أبداعي قابل للقراءة (البصرية) معنائيا، يحمل من الرموز والمعاني والدلالات ما يحمل، يساهم تواصليا في إيصال الفكرة إلى المتلقي، فضلا عن أداءه دورا فعالا في عملية الخلق التواصلي.

الفصل الثاني
التواصلية في أزياء العرض المسرحي

منذ العصور القديمة وحتى يومنا هذا، المتلقي (الجمهور) حاضر ينتظر ، يشاهد، يسمع، يتأثر، مجهول ينتج ضجيجا، هو مجموعة رؤوس، يكون جسدا واحدا، هو المتلقي، ففي كل الأزمكنة والمتلقي، يشاهد متناقضا غريبا أمامه ناس يعيشون، يتكلمون، يتحركون، ويموتون تحت الأضواء. وطبيعة هذه العلاقة الخاصة التي تحكم القاعة والخشبة، تكون علاقة نفسية، اجتماعية، ألسنية، سيميولوجية،.... عملية التواصل داخل المسرح تفرض وجودها، لأن الجمهور يعطي جوابا تاما عن الخطاب المبعوث إليه من أعلى الخشبة، الجمهور لا يمكنه أن يجيب عما يقدم له الممارس بنفس الإشارات أو بنفس القناة، فالمتلقين (الجمهور – المتفرجين) لن يقوموا بعد كل حركة لينسجوا حركة مسرحية أخرى تشمل نفس الأنظمة وتكون جوابا عن الأولى (التي قدمت لهم من طرف الممثلين). المتلقي يجيب بطريقته الخاصة، أي بطريقة مقتصدة غير (المقصدية الأحادية الجانب) الموضوعة (الثيمة) المقصودة من قبل المؤلف أو المخرج أو المصمم والتي تظهر واضحة في استجاباته لما يعرض أمامه. فهو يجيب عن طريق أشارات متعددة: تصفيقات، احتجاجات، حركاته فوق مقعدة، بتنفساته، بالهمهمات وبجميع أنواع صمته، يقبل ويرفض، يقول نعم ويقول لا، يجيب عن العرض بكل تقنياته بالكلام الداخلي ذو الطبيعة اللغوية، ومن هنا فالعملية التواصلية المتبادلة بين الطرفين تبدأ داخل القاعة وتستمر إلى نهاية العرض المسرحي، وإذا اعتبرنا العرض [الزي] وحدة، جملة أو دلالة، فإن الجمهور سيجيب بعد انتهاء الجملة – العرض، كما هو الشأن في العملية التواصلية اللغوية يميز (بويسنس) بين نوعين من التواصل: تواصل أرادي وتواصل غير – أرادي، أي أن هناك حالتين، الأولى يكون فيها المرسل واعيا بإرادة تواصل خطاب معين ودقيق إلى سامعه، والحالة الثانية، يكون فيها هذا المرسل ناقلا لمعلومات عنه إلى سامعه دون إرادة ذلك. و(تروبتسكوي) يسمى هذه المعلومات، علامات (سمبتومات)، أما (جورج مونان) فهو يخرجها عن طبيعتها الدلائلية ذلك لأنها لا تنتمي إلى ما يسميه بالعملية التواصلية... أو بعبارة أدق، لا وجود لتواصل بدون إرادة التواصل... وهذا احتمال غير مرفوض في [الزي]، لأن كل شيء في [الزي المسرحي] مرغوب فيه حتى الأدلة التي تنتج خارج إرادة الممارسين، لأن أناس المسرح يعملون جيدا منذ الكواليس ورفع الستار إلى تحية الجمهور، أن بعض الأدلة الإضافية أو (الدلالات المصاحبة) كما يسميها (بيتر بوغوتيريف) ستخلق ولتجد مكانتها داخل العملية التواصلية بجانب أدلة خطابهم الرسمي. فلا يمكن أذن نفي جواب القاعة (المتلقي) وبالتالي نفي التواصل داخل المعطي المسرحي رغم طبيعته المعقدة التواصل[7].

يمكن الإشارة هنا إلى مصطلح (السيمياء التواصلية) والتي يتزعمها (دي سوسير) ويعد كل من (بريسنس، بريبيتو، مونان، كرايس، اوستين، فتجنشتاين، مارتينية) أنصارا لهذا الاتجاه والذين ذهبوا جميعهم إلى أن العلامة (ثلاثيه البناء) (الدال – المدلول – القصد) مركزين بذلك على الاتصال في ضوء مفهوم العلامة وهي ما يمكن تسميته السيمياء التواصلية، التي لا تقتصر على اللسانيات ولكن اقترن هذا الاتصال بالعملية القصدية، وما للمرسل من تأثير في ذلك. وعليه يجب أن تكون هذه القصدية

---

(1) افاية، محمد نور الدين، المتخيل والتواصل، (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص164.

(2) مهيبل، عمر. إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2005)، ص15.

(3) كحيلة، محمود محمد، معجم مصطلحات المسرح والدراما، ط1، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، 2007)، ص61.

(4) فيري، جان مارك، فلسفة التواصل، ت: عمر مهيبل، ط1، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2006م – 1227هـ)، ص9.

(5) كحيلة، محمود محمد، مصدر سابق، ص227.

(6) المصدر نفسه، ص66.

(7) ينظر: الحوفي، محمد. سيميولوجيا المسرح، بحث مطبوع على الآلة الكاتبة لنيل شهادة الإجازة، السنة الجامعية 1985-1986، (مراكش: جامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية)، ص40.

بمثابة تواصل واع محصور في موضوع سيمياء العلامة، بناءا على ذلك جاء تعريف العلامة على إنها (حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما، أو علامة بشيء ما). حسب (بريطو) (L. prieto) "يفرع علم الدلائليات (seniotique) إلى مادتين: هناك سيميولوجيا التواصل وهناك سيميولوجيا المعنى"[1]. والزي المسرحي ليس نظاما هدفه نقل خبر معين عن زمكان ووضع اقتصادي واجتماعي وجنس معين وديانة معينة وبكل وضوح ممكن، عن طريق استعمال أدلة، وإنما على العكس من ذلك، الآن وفي العروض المسرحية التجريبية المعاصرة، ما عادت عملية التواصل، بين مرسل ومتلقي بشكلها المتعال الواضح المباشر بل على العكس من ذلك، فالعرض المسرحي بكل تقنياته يقدم من جديد كمجموعة وكوحدة لفك رموزه انطلاقا من الأدلة المعروضة، المسرحية تقدم كأنموذج للتواصل المسرحي، كنموذج وكنظام للتأويل المسرحي. أما إذا كان الهدف السيميولوجي ينحصر فقط في دراسة عملية التواصل المسرحي، فسيكون هدفا واضحا ومحدودا، أن هذا النوع التواصلي لا يشبه ذلك التواصل الذي يصبح فيه المتلقي مرسلا للخطاب، حيث تربط بين الطرفين عملية خطابية تبادلية، (كما لاحظ جورج مونان حين تطرقه إلى التواصل المسرحي). تفوز السيميولوجيا بتركيز قواها على الدلالة (المعنى) وعلى إنتاج المعنى، والنظرية سيميولوجيا مرتبطة بالإشارات وبالأدلة والرموز، ما يجعلها تكون محاولة لتفسير أو تأويل المعنى. بهذا ستتعامل هذه السيميولوجيا والتي خطط إطارها (رولان بارت) (Roland Barthes)[2]، مع ثيولوجيا الأدلة والدور الحكائي والآليات الموضوعية والإيحائية للمسرح [الزي]. أن فلسفة التواصل كما تصورها (هابرماز) "لم تعد تبني انطلاقا من قيم علوية مستلهمة من عوالم الخير والشر كما بلورها الفلاسفة الميتافيزيقيون، بل تبني انطلاقا من مقاربة نسبية يسميها ايتيقا المناقشة، أيتيقا ليست متناقضة مع الأخلاق ولكنها أيضا ليست متولدة عنها، فهي تستند إلى مبدأ المحاجة كنقطة انطلاق أولانية لكل ما يمكن أن تفضي إليه"[3]. من هنا ربطه الوظيفي لخاصية المحاجة بالمناقشة فأصبحت المناقشة الحجاجية، والمناقشة عند (هابرماز) "لا تحيل بشكل بداهي إلى المقال، مع ذلك فقد يصبح أحد تجلياتها علي خلفية وظيفته البلاغية المنطوقية، وعليه ستصبح أيتيقا المناقشة الحجاجية هي الصورة الجديدة لأية بنية عقلية منطقية يمكنها الركون إلى المحاجة والبرهان لبلوغ صيغة تواصلية مثلى بين أفراد مجتمع معين ، ومن ثمة إمكانية بعث قواعد ممكنة، متينة لأي تواصل مستقبلي ممكن على الطريقة الكانطية"[4]. من هنا، فإن الفعل التواصلي عند (هابرماز) "يأخذ منحى تجريبيا وفق الأنموذج الأسمى أو "النومينالي" صار يعرف بالتداولية الشاملة... ف مقابل التداولية الترنسندنتالية.... التي عمل صديقه آبل على تأسيسها في خط موازٍ. وأن العنصر المحوري في هذه التداولية —كما ف كل تداولية — هو اللغة، اللغة في بعدها الحواري، الخطابي، الأدراكوي الذي يجعل منها الأداة المفضلة في التواصل البينذاتي ومن ثمة أداة الفهم البينذاتي"[5]. أن التواصل عند (هابرماز) غدا "الفاعلية الوحيدة التي في إمكانها إعادة ربط الصلة بين أطراف هذا العالم متقطع الأوصال، عالم فقد كل مرجعياته ونقاط ارتكازه، وانقطعت صلته الحميمة بالإنسان، وعوض التقدم والمحبة والسلام ساد الاستبداد والعنف، حتى صار هذا العنف كما يقول (اريك فاي e. weil) موضوعا محوريا من مواضيع الفلسفة في المرحلة المعاصرة"[6] . تؤكد بعض النظريات النقدية المعاصرة [حسب آيكو] بأن القراءة الوحيدة لـ[زي] ما والتي يمكن التعويل عليها هي قراءة خاطئة، حيث أن الوجود الوحيد لـ[الزي] إنما يعطي بوساطة سلسلة الاستجابات التي يثيرها[7]. أن الملامح الستة للفعل الاتصالي التي أشاعها مخطط (جاكوبسن) هي المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، السياق:

السياق

الرسالة

المرسل _____ المتلقي

قناة الاتصال

الشفرة

في ترسيمة (جاكوبسن) هذه، تكمن الوظيفة الجمالية للزي في العرض المسرحي، في التحويل الذي يطرأ على شكل الرسالة ذاتها التي يحملها الزي، على اعتباره حاملا لمعنى من الكثافة والغموض، فهو ليس حاملا شفافا يتم من خلاله توجيه أفكار المخرج والمصمم إلى سياق أو فعل ما. بل انه كيان يستحق التفكير به لذاته في العروض المسرحية التجريبية المعاصرة، ثمة مشاركة حقيقية وفعلية من قبل الجمهور (المتلقي) في العرض المسرحي، انطلاقا من أن المشكل والهم الإنساني هو واحد وأن المسرح من الجمهور (الشعب) وإلى الجمهور (الشعب)، معبرا عن قضاياه وهمومه ومشاكله، وهذا ما تجلى في مسرح الجريدة الحية وظروفه التي استدعت التوجه المباشر إلى جموع كبيرة بهدف توجيهها أيديولوجيا. من خلال تقديم أحداث اليوم نهاية النهار على شكل استعراض كبير... فضلا عن تجربة المسرح الحي إذ لا يقوم الممثل فيه بأداء دور، بل يقدم نفسه للمتلقي، ويتصل به على مستوى وجهات النظر حول فن التمثيل[8].

الزي في العرض المسرحي لا سيما المعاصر منه، ليس كاميرا فيديوية تسجل كل شيء وتخزنه على شريط، ليبقى محفوظا في داخلها، ويستطيع المصمم والمخرج الرجوع إليه واستعادته بوصفه ملبسا أو تشكيلا، وإنما العكس من ذلك، المصمم يعمل دائما على خلق صورة مغايرة، وما يصممه ربما سيبدو غرائبيا لا واقعيا، منقول حرفيا من الواقع أو قد تم حفظه في ذاكرة الكاميرا، وبالتالي إبداع مصمم الزي، يمثل فسحة زمكانية بين الواقع الذي يعيشه الفنان والواقع المسرحي الذي يرسمه

---

(1) Luis prieto ; "la semiologie " dans Andre mar tinet ed , le language . Paris .1966 . p. 94

(2) Roland Barthes ; " elements de la semiolgie " communications n: 4 , 1964 .p . 71

(3) فيري، جان مارك، فلسفة التواصل، ت: عمر مهيبل، ط1، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2006م – 1427هـ)، ص17.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص18.

(6) فيري، جان مارك، مصدر سابق، ص19.

(7) ينظر: ايكو، امبرتو، التأويل والتأويل المفرط، ت: ناصر الحلواني، 1996، ص41.

(8) للاستزادة ينظر: علي، عواد، الحضور المرئي... المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة، (بعداد: دار المدى للثقافة والنشر، 2008)، ص198-201.

بيده، والفسحة هذه هي ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح الخيال والذي يرشح بصورة بانورامية بوصفه نتاجا خلاقا لمخيال المصمم بصورة عامة... وكلما تنطوي الفسحة الزمكانية هذه على الجديد والمغاير والمبتكر مما يدهش المتلقي ويثيره أو يستفزه، تكون درجة الإلهام ومن ثم الابداع قد غادرت السطحي والفقير والعاطل إلى ما هو عميق وغني وديناميكي[1]. أن الأزياء في العرض المسرحي معدة لإنتاج استجابة شعرية خاصة، فغموض معنى الزي هو المعادل الموضوعي للحالة الفكرية الخالصة عند المتلقي، الذي يدرك أن الزي لا يريد أن يدل دلالة مطابقة على الواقع بل يريد أن يوحي ببنية جمالية متوازنة توازنا جميلا. وهكذا فإن الزي كان ولازال عند بعض المهتمين والمشتغلين بالمسرح مهمشا ومعزولا قدر الإمكان عن مظاهر الاتصال المسرحية الأخرى، عناصر العرض الرئيسة كما يتصورها البعض، مثل المؤلف والمخرج والممثل، وكأنه نصا معزولا قدر الإمكان عن العناصر الثلاثة المذكورة والتي يتم التعامل معها على أنها الأساس في العرض، بينما يجد الباحث بأن تقنيات العرض المسرحي لاسيما في العروض المعاصرة، لها دور فعال في إيصال الفكرة والمعنى الكامن في ثناياها لاسيما عنصر الزي المسرحي وما يحمله من معان ودلالات ورموز ومضامين فكرية تكتنز في ثنايا أشكاله وألوانه وخطوطه وملامسه وقيمه الضوئية... رافضا التمركز المتطرف حول عناصر محددة انطلاقا من كونه موضوع متكامل ذي معنى فريد رافضا التوقف عند معنى واحد ومحدد بل دائما يسعى متلقيه إلى ملء البياضات والكشف عن ما مسكوت عنه في خطابه وخطاب العرض انطلاقا من ما يؤديه من وظائف متعددة، ومما لا ريب فيه، أن ما يؤثر في المتلقي بصورة أساسية، وما يجب على المخرج ومصمم الزي صقله هو الفكرة.. المضمون... ولكي تتم عملية توصيلها – أي الفكرة – ، وإبلاغها للمتلقين المتواجدين داخل الصالة وإدراكهم لها، يجب على المخرج والمصمم تطوير وسائلهما في التعبير، وبما يتماشى مع القراءات النقدية المسرحية المعاصرة، ومتطلبات العرض المعاصر، وأن يجعلاها أكثر مضاء ومرونة وقدرة على توصيل ذلك الفكر يشير (عبد الفتاح رواس قلعه جي) في مؤلفه (سحر المسرح) إلى أن "المسرح وحده يحمل للمتلقي متعتين ساحرتين: سحر القراءة ومتعتها، وسحر المشاهدة ومتعتها، ولهذا فهو أكمل الفنون الأدبية والمرئية"[2]. وللمتلقي سلطة على الزي، إذ لم يعد معه الزي في العرض المسرحي. تعبيرا عما يجري في ذهن مخرجه ومصممه فحسب، وإنما أصبح في العروض المسرحية المعاصرة، خاضعا لتأويلات المتلقي الذي يبحث باستمرار عن علاقات جديدة مولدة للطاقة الإبداعية، تنتفي معها صفة الاستهلاك السلبي (تفصيلا ومعنائيا) بوصفه مدونة جاهزة ونهائية. وهذا الإقرار الذي تتعدد فيه مستويات ودلالات الزي المدون والمشخصن وترحب امداء قراءاته مؤسس على حرية الاستقبال[3]. أصبح الزي في العرض المسرحي المعاصر، نصا مفتوحا نصا مغامرا باستمرار علي القراءة والتفسير، مؤمنا بمبدأ التعدد والتنوع والتشتت والخروج على المعنى والمنطقية الظاهرية المتعالية في رصف المعاني، وهكذا حلت النسبية في التأويل والتلقي الجاهزية المنجزة، وأصبح المتلقي عنصرا رئيسا في تأويل الزي على خشبة المسرح. المنتج الدلالي للزي – مصمم الأزياء – هو خالق للزي وهو الذي يشحنه بالدلالات وينقله من الإطار الذهني إلى الإطار الحسي. فهو يحمل الزي بالأفكار والمتصورات سواء بالمعنى الواضح والمباشر أو بالمشفر، أي يحمله بالعلامات بحيث يغدو الزي علامة سيميائية دالة، ثم يأتي المتلقي (المستقبل) ليحل تلك الشفرات مفسرا إياها على وفق مرجعياته الابستمولوجية، ووفقا لخبراته وتجاربه، والاستقبال هنا – لاسيما في العروض المسرحية المعاصرة – له أهمية كبيرة في تلقي العرض بكل عناصره ومنها موضوعه البحث – الزي المسرحي – ذلك يكمن في عدم وجود منجز معرفي محدد بأفكار ومعايير مستقرة عند تفسير ومعنى واحد، إذ أن تصميم الزي في العرض الحداثي يروم الخروج من دوائر الدلالات والعلامات المغلقة على مفهومات تقليدية مألوفة وموروثة إلى دلالات وعلامات ذات خصوصية، خصوصيه تحرك دواخل عقل المتلقي وصولا إلى المعنى المراد من قبل المتلقي وليس المقصدية الأحادية الجانب التي يضعها مصمم الزي أو مخرج العرض أو بالتشاور بينهما. أذن بعد "[المصمم] في العرض المسرحي، حلقة الوصل المضيئة بامتياز ف تلك الجدلية البناءة والمولدة للأفكار والتأويلات والقائمة بين [الزي] والمتلقي، وليس من المفضل بالنسبة لـ[المصمم – المخرج] التعامل مع الأزياء – عناصر العرض على أساس سياسة المتحف الخيالي كما يقول مالرو"[4]،لاسيما في الازياء –العروض التي تتخذ من التراث ماده لها ،فالتراث لا يفرض علينا فتح مقابر ثقافيه جديده، ان التماس مع الواقع الراهن و الممكن و مع الواقع الفني و الابداعي ، و مع الجماليات الجديدة لابد ان يكون واحدا من اهم احكام القيمه علي الماده المسرحيه(3) ويؤكد (قلعه جي) ذلك بالقول" عندما أقدم تراثا فأنني أرفض الانغلاق ضمن دائرة التراث، وعندما أقدم أفكارا فأنني أرفض الانغلاق ضمن دائرة الايديولوجيا، وعندما أقدم واقعا فأنني أرفض الانغلاق ضمن دائرة الراهن. وعندما أكتب مسرحية تاريخية فإن ما يستحق الكتابة فيه هو ما لم يحدث، أن أكتب ما بعد التاريخ"[5]. تأسيسا على ما تقدم، يخلص الباحث، بأن لكل زي مسرحي مرجعية في الحدث والشخصيات والزمكان...، يساهم في إيصال الفكرة إلى المتلقي (المستقبل)، وهذا الزي بمجمله هو مشروع عرض مسرحي معنائيا، فإما أن يتناول المخرج والمصمم هذا المشروع بمرجعيتهما وأنساقهما فيكونا قد أغلقا على نفسيهما دائرة الزي، وأما أن يفتحا له نوافذ على الحياة والمعاصرة والإرهاص معنائيا، وهذا لا يتحقق إلا بالارتكاز على مرجعية متغيرة ومغايرة، وكي يحقق الزي مستويات أفضل في العرض لابد أن يترك للمصمم فسحة واسعة من الإبداع والتخيل والحركة والتأويل، فضلا عن ترك فسحة واسعة للارتجال في تقديم الزي وفق راهنيات العرض. ومما يؤشره الباحث في قراءاته للزي المسرحي تواصليا ومدى تحقيقه تواصلية على درجة عالية مع المتلقي (المستقبل) لا سيما في العرض المعاصر إذ يعمل باستمرار على تقريب المسافة الجمالية بين القاعة والخشبة بوصفه واحدا من (العناصر) المؤشرات الثقافية والفنية المهمة على حضارة الأمم، فهو كما تقول مصممة الأزياء (شانيل) (ما هو إلا انعكاس لحضارة الشعوب يفصح عما يعجز عنه الكتاب والمؤرخون). متيحا تواصليا لمتلقيه الحرية الكاملة والتامة في تخليق معانيه المتعددة على خشبة العرض.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

(1) للاستزادة ينظر: شاهين، ذياب – التلقي والنص الشعري، ط1، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع. 2004)، ص232.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص141-143.

(3) قلعه جي، عبد الفتاح رواس، مصدر سابق، ص143.

(4) المصدر نفسه، ص143-144.

(5) المصدر نفسه، ص144.

1- تتحدد دلالة الزي المسرحي في كونها عنصرا له معنى مكونا من دال ومدلول ومرجع، عن طريق مدرج العملية التواصلية.
2- علامة الزي تكون دائما في علاقة تحايث أو تقارب مع الشيء الذي تعود إليه، فهي تحمل علاقة تشابه مع هذا الشيء.
3- الوظيفتين السيميولوجيتين، التواصلية والمستقلة، تتعايشان في الأزياء المسرحية، فتكونان إحدى المستقلات الجدلية لهذه الأزياء، وتبقى الوظيفة التواصلية في الميدان المسرحي رئيسة.
4- تترجم الدلالة المسرحية للزي إلى دلالة أخرى وذلك عن طريق المحورين الموضوعي والإيحائي.
5- لا يصوغ الزي المسرحي معناه بنفسه، أنه لا يتألف ولا يتكون في دلالة عرضية – من العرض – إلا عن طريق فعل المشاهدة – التلقي –.
6- يضع تفاعل الزي والمتلقي له في العرض مسائل التلقي والتأويل في إطار أكثر سعة لقضية التواصل، إذ أن التلقي والتواصل يؤلفان عناصر قضية تواصلية أكثر سعة.
7- الزي المسرحي بنية دالة، لا يمكن تناوله إلا عن طريق التجسيد concretisatin، الذي تشرطه الذاتية.
8- الزي المسرحي، لا يقرأ قراءة خطية، لأن الأنواع الأيقونية تكون مقحمة أو موزعة فيه في العرض المسرحي دون أي تتبع للنظام الزماني.
9- الأيقونة هي المستوى الأول لمشاهدة وفهم العرض المسرحي لأنه لا يمكن الكشف عن الرمز إلا بواسطتها.
10- الوظيفة العلاماتية لدلالة الزي المسرحي لا تتعلق بمحتواها، بل بالاستعمال الذي خصص لها من طرف الممارسين والجمهور.
11- يسجل الزي المسرحي على مستوى المحور الاستبدالي، علاقة بين حامله (شخصية مرتديه) وشخصية أخرى تحمل نفس الدلالة، إذن دلالة الزي المسرحي ترتبط أساسا بالعملية التوليدية للمعاني.
12- الزي المسرحي ليس نسخة للواقع، بل هو نظام من أدلة تشير إلى هذا الواقع بإعطائه تفسيرات متنوعة.
13- الإشارات في الأزياء المسرحية لا تشير إلى الأشياء بمعناها المتعال. بل تدل على مفاهيم، والمفاهيم من أركان الفكر، وليس من أركان الواقع.

الفصل الثالث

أولا: إجراءات البحث.

- عينة البحث: اختار الباحث عينة البحث (نساء في الحرب)، تأليف: جواد الأسدي، وإخراج: كاظم النصار والمقدمة عام 2006 من قبل الفرقة الوطنية للتمثيل على خشبة المسرح الوطني في بغداد، بالطريقة القصدية واتخاذها أنموذجا في التحليل للمسوغات الآتية:

1- عرض مسرحي يسمح بتعدد القراءات، وبالتالي يدخل في الدائرة الجمالية للعمل الفني.
2- عرض مسرحي يعتمد على الإيحاء المستمر بمعان جديدة من جهة وعلى صعوبة التوقف عند معنى محدد ثابت بوصفه القراءة الصحيحة من جهة أخرى مما يخلق تواصلية بينه وبين المتلقي.
3- تسني للباحث مشاهدة العرض، متناولا إياه بالنقد في الصحف المحلية.
4- يحتمل مفهوم التواصلية وتحققها في الأزياء المسرحية المرتدية فيه، بوصف الزي يهتم بعمليات أنتاج المعاني وإيصالها للمتلقي بمعناها القريب والبعيد، معتمدا على النظم الشفروية المرتبطة بالمجتمع.
5- توافر النص الأصلي وشريط cd والصور الفوتوغرافية، مما تساعد الباحث في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والإضافة والحذف عليها.

– عينة البحث:

اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض
نساء في الحرب	جواد الاسدي	كاظم ألنصار	2006

– أداة البحث:

اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

– منهج البحث:

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث من حيث وصفه وتحليله الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بكافة عناصره (تقنياته) لاسيما موضوعة البحث (الزي المسرحي) من خلال مفهوم التواصلية وصولا إلى النتائج المتوخاة من جراء عملية التحليل هذه.

ثانياً: تحليل العينة.

(نساء في الحرب)

تأليف : جواد الأسدي

إخراج: كاظم النصار

تقدم الفرقة الوطنية للتمثيل 2006

تدور أحداث نص الأسدي (نساء في الحرب) حول ثلاث نساء هاربات من جحيم العذاب والطغيان والجبروت في بلادهن (الداخل) إلى عالم الحرية في الغرب (الخارج)، ملجأ صغير في ألمانيا، تدور أحداث النص وحكايته والإفصاح عن معاناتهن وهن في حالة انتظار انتهاء عملية التحقيق معهن لغرض قبولهن كـ(لاجئات) في ذلك البلد... الثلاث هن: الأولى شخصية (أمينة) فنانة مسرحية عراقية (نصا) جسدت شخصيتها (عرضا) الفنانة (ازداوهي صموئيل) والتي تعرضت إلى الملاحقة والمراقبة والاضطهاد والنفي عن مسرحها وجمهورها. فضلا عن خيانة زوجها لها واتصافه بسلوك بوهمي، دون أي مراعاة لشعورها وعواطفها وأنسانيتها.. والثانية (ريم) (نصا) جسدت شخصيتها (عرضا) الفنانة (بشرى

إسماعيل) وهي الأخرى ذات معاناة مزدوجة: الغربة – الابتعاد عن الوطن والأهل والأرض، والغدر: غدر صديقها لها من خلال إقامته علاقة جنسية غير شرعية عابرة. فضلا عن عنف جنود الاحتلال الذين عملوا على تعريتها ساحقتين أنوثتها، تاركين ورما في ثديها، لاجئة إلي التعبد والصلوات (الحالة التطهرية) (الزهد) للتخفيف عن ذنوبها وانكسارها النفسي. أما الشخصية الثالثة فهي (ريحانة) (نصا) والتي جسدت شخصيتها (عرضا) الفنانة (زهرة بدن)، وهي الأخرى امرأة تعرضت إلى التعسف والمضايقات والمراقبة والتحقيق المستمر في بلدها، قتلوا زوجها، وقطعوه في الشارع أمام الأنظار لا لسبب بل لكونه نزيها لا يقبل بالظلم، متخذة قرارها بالتمرد على مجتمع يجوز ذبح الإنسان البريء، النزيه، وتكفر بأعرافه وقيمه ومحرماته الأخلاقية. فيما بعد يحدث ثمة صدام بين هذه الشخصيات الثلاثة، اللاتي يعيشن في غرفة واحدة (الملجأ) بسبب الغربة والابتعاد عن الوطن والأهل وفيما تركته فيهن الحرب من مخلفات ومآسي وانكسارات نفسية. صور لنا الأسدي من خلال نصه النسوي هذا، أجواء القلق والانتظار والتوجس فضلا عن كشف عالم النساء الثلاث المعتم بشكل مكنهن من البوح بكل حرية، الواحدة تلو الأخرى، إضافة إلى تبيان مدى وحجم الحياة المريرة، التي كانت تعاني منها المرأة في العراق من غضب وقمع واضطهاد في ظل حقبة حكومة دكتاتورية مقيتة، مصورا لنا من خلال هذا النص وحكايته الأوضاع المأساوية والأساليب البشعة التي تمارسها الأجهزة الأمنية بحق المعتقل، ثم يعرج الأسدي على معاناة وهموم ومرجعيات المنفيين خارج الوطن، معبرا بذلك عن همومه ومعاناة الشخصية وعلى لسان شخصيات النص النسوية... فضلا عن تبيان مدى معاناة العراقيين الذين يحاولون التوجه إلى دول أوروبية إذ لا توجد إلا الطرق غير الشرعية وبجوازات غير شرعية أيضا (مزورة). كان نص (نساء في الحرب) متنفسا للأسدي، للتعبير عن ما يجول في خواطره وأحاسيسه وما يجول في مكنوناته الداخلية، ومعاناته ومعاناة شعبه من حرمان وتهجير قسري وقمع وظلم السلطة وطغيانها. وإذا كان ما سبق، هو الإطار العام للنص المسرحي (نساء في الحرب)، ففي العرض حاول الإخراج، إن يكمل صورة التأليف ترميزا وتوضيحا علي اعتبار أن المشكل والمرجع والهم الإنساني والمعاناة واحدة عند الأسدي وكاظم ألنصار،. إذ استطاع المخرج (كاظم النصار) أن يؤسس مناخه الخاص به. هذا المناخ الذي يتناوب فيه الحلم مع الواقع صوريا كما تعكسه أدوات العرض من ممثلين وإضاءة وديكور وموسيقى ومؤثرات وأزياء... ظهرت الممثلات (ازادوهي صموئيل) (أمينة) و(بشرى إسماعيل) (ريم) و(زهرة بدن) (ريحانة)، وانطلاقا من منطلق الاحترافية المسرحية، والانتسابية و الانتمائية إلى الفرقة الوطنية للتمثيل – الفرقة الرسمية في العراق – جاءت متفهما لأبعاد الشخصيات النسوية التي جسدنها، معبرات عما يجول في دواخلهن من تطلعات وهموم ومعاناة المرأة العراقية، على اعتبار أيضا القضية والهم والمشكل الإنساني واحد لا سيما وأن الممثلات الثلاث عاشن المعاناة والألم والجوع داخل العراق، أدت الممثلات الثلاث حركاتهن وأفعالهن على الخشبة بجدارة لاسيما الانسحاق لفئة من المجتمع في المقاييس الدنيوية أي تمثيل النقيض السلوكي وبما أن فن المسرح، امتاز بجميع عناصره السمعبصرية، وعبر حقبة التاريخية الطويلة بميزة الالتصاق بوقائع العصر الذي يمثله أو يمثل فيه، مما حتم عليه – أي المسرح – تبني ذلك الامتزاج وجعله عنصرا استناد يا لدلالاته. فإن (ألنصار) في عروضه المسرحية (جزرة وسطية، لا تطلق النار أنها قلعة أور، السحب ترنو ألى، عرس الدم، نساء في الحرب) وأجاد من تحقيق امتزاج دلالي و دلالي أيقوني على خشبة المسرح، وظهر هذا الامتزاج معبرا عن اثراءات الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والديني والفكري. تتميز تجارب (كاظم النصار) الإخراجية بالتعددية الرؤيوية وما تحمله عناصر عروضه المسرحية من مضامين ودلالات مفتوحة ومتجددة بقدر ما يمارس عليها من قراءات . وليس من المستحيل إن تتشابه القراءات وتتقاطع، لكن في الغالب والمحتمل كثيرا أن تختلف كل قراءة عن سابقتها، والسبب ببساطة هو خاصية هذا العرض النسوي (نساء في الحرب)، خاصية التعمية أن صحت التسمية، بل أن هذه الخاصية هي السبب الرئيس لأن يذهب متلقيه إلى التعدد القرائي المعنائي والتعدد التوروي الزمكاني (القريب والبعيد) (المألوف المتعال – المضمر المستتر)، إلى حد يعده البعض إفراطا في التعددية القرائية والتوروية، في حين أراه أنا – الباحث – شيئا طبيعيا، وحقا من حقوقي كمتلقي، أتواصل مع العرض، مادمت أتلقى (نصا) (عرضا) يمتلك هذه الخصوصية، وهذا يعني وجود إشكالية في إطار إستراتيجية التأويل التي نحسبها، بآلياتها، أكثر نظريات القراءة ملائمة للعروض المسرحية التجريبية المعاصرة، ثمة تكثيف علاماتي في عرض (نساء في الحرب) قاد المتلقي (المستقبل – المرسل إليه) إلى التواصل معه، والذي يعد من السمات المميزة للعرض المسرحي المعاصر، انطلاقا من أن العرض فعل سيمانتيكي مركز إلى أقصى حد، يفضي إلى مجموعة من المضامين والدلالات، فضلا عن انمياز العرض بتداخل (توروي) زمكاني قاد المتلقي بدوره إلى التواصل المعنائي... زماني/ على لسان شخصية (أمينة) (ازادوهي صموئيل) التسعينيات ف بداية حوارها، ووقت العرض 2006 والقراءة الآنية (ها هنا – الآن) (زمن تقديم العرض)، تورية زماني تقرأ على أن المعاناة والظلم والاضطهاد منذ زمن وحتى يومنا هذا، تورية تقرأ بمعناها البعيد بأن المعاناة تمتاز بالسيرورة حتى في زمن التغيير لاسيما وأن أحداث النص تحتمل القراءة الزمانية الآنية. (جنود الاحتلال، الذبح بالشوارع، محاربة النزيه – المؤتمن، المعتقلات وانتهاك حقوق الإنسان،....) فضلا عن احتمالة التورية الزمانية من خلال أدوات العرض فتارة تمثل الممثلة المقتلعة من جذورها أدوارا تنتمي إلى حقب لأزمنة مختلفة، لاسيما من خلال عنصر الأزياء الذي ترتديه الممثلة والمختلف باختلاف الأزمنة التي ينتمي لها الحدث المسرحي (زمكانيا)، فجاء في العرض بوصفه نسقا ونظاما مفتوحا، ابتعد عن الزمكان المتعال المألوف بشكله الاعتيادي، الذي يعده الباحث ومن وجهة نظره الخاصة – نظاما مغلقا –، جاء الزي بوصفه زمان إيقاعي ما بين الحضور والغياب، الظهر والإختفاء، معنائيا، كان حاضرا، متصالحا مع عناصر العرض الأخرى في خلق التورية الزمانية قاد العرض، وانطلاقا من التكثيف العلاماتي والمعاني المضمرة في ثنايا خطاب عناصره (تقنياته)، المتلقي تواصليا إلى البحث عن المعاني المضمرة المستترة، عملية التقصي والبحث هذه عن المعاني المضمرة (السيرورة المعنائية) قادت المتلقي أيضا إلى التواصل مع العرض المسرحي الذي انماز أيضا بتداخل توروي مكاني /ساحة الحرب/ الملجأ (معمار)/ المقبرة/ المنفى/ الغربة/ السجن (المحقق – السجان) جاكرتا (ريحانة) (زهرة بدن)/ إيران (ريم) (بشرى إسماعيل) / العراق (أمينة) (ازادوهي صموئيل)/ لوركا (اسبانيا)/ السويد/ هولندا/ ألمانيا/ انكلترا (شكسبير)/ المقاربات المعنائية – المكانية – البيئية – من مراسيم نقل ودفن الموتى/ (النخلة والجيران)(المسرح العراقي / المداهمات الاعتقالات، الاغتيالات (بغداد – العراق)/ مع تعزيز المكانية البيئية العراقية بتدعيم وتعزيز العلامة من خلال الأغنية الشعبية (أني صحت يمه احا جا وين أهلنة) و(هذا الحلو جاتلني يعمه(.... يفرز مفهوم التورية المكانية في كل حالة من الحالات أعلاه، بوصف التورية عملية ذهنية تنطوي على إيجاز وتكثيف، إذ يمكن قراءة المكان في كل حالة من حالات العرض أعلاه قراءة توروية ومن خلال منظومة الزي وبما يحمله من معان ودلالات تتجاوز المكان المعلن انطلاقا من إبداعاته وجمالياته وآليات تصميماته. والذي تكمن قيمته في هذا العرض زمكانيا، بأنه أعطى معلومات حول زمكان كل حالة من الحالات أعلاه، سواء على مستوى الزمان أو المكان، أي أنه جاء إعلاميا ومخبرا دلاليا وبمعنيين القريب الذي يوري عنه بالبعيد والبعيد الموري، وارتباطهما بمحتوى الرسالة الدلالي العام. ومثلما كان هناك ثمة تواصل معنائي كان هنا ثمة تعدد توروي زمكاني، تسنى للمتلقي – الباحث – قراءة تعدد توروي تسمياتي (عنواناتي) للعرض... (حرب، مداهمات، دهس، اعتقالات في المدارس الثانوية، الإعدامات، طوابير الموتى (نساء في الحرب)..// لجوء، غربة، حنين إلى الوطن، الموت في حدود الوطن، الغربة الداخلية – والتي تعد من أقسى أنواع العقوبات من وجهة نظر الباحث.، الغربة في الوطن (نساء في الملجأ)..// حال المسرح العراقي الآن، النخلة والجيران، روميو، لوركا، تمثيل الأدوار، معاناة المسرحي (نساء في المسرح العراقي)// قلق، خوف، الحب، الخيانة الزوجية، الإثارة الجنسية الشهوانية الشرقية، العنوسة، سرطان الثدي (نساء في العراق)//.. أدى الزي في هذا العرض دورا تواصليا مهما، لا سيما في التنوع في تمثيل الأدوار، من خلال تغيير الممثلة (ازادوهي صموئيل) التي أدت شخصية (أمينة) أزياؤها بتغيير الشخصيات الممثلة، وهنا أيضا أدى الزي وظيفة تواصلية من خلال التورية الزمكانية في الحدث المطروح والزي المرتدي والثيمة الأساس للنصوص المسرحية العالمية المستقاة منها مشاهد التمثيل، وهنا احتمل الزي المعني البعيد والمعنى القريب (حدث أني – ثيمة معاصرة + حدث في نص مسرحي عالمي يحمل نفس الثيمة + زي مسرحي متعدد بتعدد الزمكان)، وهنا أصبح ثمة تداخل بين الأحداث وبالتالي ثمة تعدد قرائي توروي رافقه تنوع في طبقات الصوت، حسب تغيير وتمثيل الشخصيات

(الممثلة، المحبة، الخاشعة المؤمنة، المرأة القوية)، الجدارة بتمثيل وعرض النقيضين السلوكي والاجتماعي (مريم/ ريحانة) والتي استطاعت أن تمثل وبقدرة تعبيرية فئة أخرى مغايرة شهوانية... فضلا عن عرض النقيضين (الدنيوي) المتمثل بـ(اللباس الأحمر دلالة الجنس، الشهوة، الغريزة، الحب، التمرد، الرقص، الخيانة، هتك الأعراض، وما يعزز الحالة الدنيوية الضوء الأحمر، الموسيقى الضاخبة الراقصة)... والنقيض الآخر (الأخروي/التطهري) (الإيماني) والمتمثل بـ(الوشاح، ربطة الرأس، (الشال)، المسبحة، الاستغفار استغفر الله وأتوب إليه، صوت الناي، الخشوع، جاء ديكور (نساء في الحرب)، وظائفيا، مختزلا، ذا تشكيل دلالي معبر في لغة التكوين البصري، فضاء فيه طاولتين، واحدة في مقدمة المسرح وأخرى في عمق المسرح، وسرير ذي طبقتين وكراسي وفراش. أثارت هذه القطع الديكورية عددا من التساؤلات: الطاولة (منضدة لاتخاذ القرار (المحقق)، المؤامرة، الطرد الإجباري، ربما الموت والإعدام، وما يعزز هذه القراءة قطعة القماش الحمراء على الطاولة والوشاح الأحمر على كتفي المحقق والظرف الأحمر في نهاية العرض (قرار الطرد) والشراب الأحمر (النبيذ) على الطاولة في يسار عمق المسرح... وهنا القطع السينوغرافية من أزياء وملحقات وديكور بدلالاتها اللونية الحمراء وبتداخل الأزمكنة احتملت التورية، بأن القتل وسفك الدماء والاضطهاد والعنف والتهجير هو موجود في كل زمكان.. وبسيرورة لا تنتهي إلا بانتهاء التفكير بالكرسي (المنصب). كما أخذت الطاولة المعنى المتعال المتداول (القريب) بمعنى الطاولة لاسيما في تمثيل مشهد النخلة والجيران وشرب الخمر الموضوع عليها، كما أخذت معنى طاولة عيد الميلاد عندما أوقدت الشمعة عليها..، أما قطعة القماش (الدوشك) أخذت دلالة الجنس، الشهوة، الحبيب عند احتضانه، الباب... أما السرير فأخذ هو الآخر عدة معاني توروية، معنى ودلالة الملجأ، سرير النوم، عربة لنقل الموتى، عربة يستخدمها الإنسان في الأيام الغابرة، موكب محمل بثقل وأعباء لظلال بشرية لتفجير توتر درامي حاد موجع... الموسيقى والمؤثرات الصوتية والضوئية هي الأخرى شجعت بمعانيها المحمولة عرضيا – من العرض – المتلقي أن يتفاعل تواصليا مع العرض انطلاقا مما حملته من تورية مضافة إلى توريات عناصر العرض الأخرى، فأخذت معنى (رعد، قصف مدفعي، غرق باخرة، رقص،...) فأنها بالتنوع الدلالي الذي امتلكته (لونا ونوعا) حققت الانسجام مع عناصر العرض الآخري، ساعدت علي تجسيد الصراع والأفعال بين أطراف المسرحية المتنازعة وبما يخدم الحالة الظرفية والنفسية، وثمة التفاتة ذكية من قبل المخرج (النصار)، احتملت التورية (المعني البعيد)، سواء أكانت بطريقة قصدية أو غير قصدية، وهي استمرار الكلام والأفعال في نهاية العرض تم إظلام تم إضاءة واستمرار الكلام والأفعال مرة ثانية وثالثة... وهكذا للقول بأن المعاناة مستمرة في كل زمكان (السيرورة المعاناتية).

الفصل الرابع

- النتائج

1- أحال الزي المسرحي في عرض (نساء في الحرب) إلى ذاته أكثر بكثير مما أحال إلى سياق العالم الخارجي المتعال معنائياً.

2- اعتمد الزي في عرض (نساء في الحرب) على سوء القراءة وباتجاه استراتيجيات أخرى حررت المتلقي – الباحث – من السلبية بالتسليم بالمعنى الواحد له.

3- تمتع الزي في عرض (نساء في الحرب) باللاجزمية المطلقة معنائيا.

4- جاءت العلاقة بين الزي والمتلقي في عرض (نساء في الحرب) متأسسة على المشاركة الفعلية للكشف عن جوهر الأشياء.

5- انماز الزي بمفهوم اللاتحديد indetermination بوصفه منتجا للمعاني والدلالات، مانجا في نظريات التلقي تأويلا جديدا ينسب له وظائف جديدة.

6- عرفت الأزياء المسرحية بصفتها فراغات ينبغي ملؤها من قبل المتلقي خلال تحيين مطابق فيصبح معه اللاتحديد شرطا مناسبا في إنتاج أثر في عرض (نساء في الحرب).

- الاستنتاجات

1- التواصل الأدبي يدرك كحقل متداخل، إذ لا يتوصل إلى وظيفته الاجتماعية ما دمنا نتجاهل العلاقة الحوارية بين النص ومستقبليه، والمستقبلين فيما بينهم، وما دمنا نختزل التجربة الجمالية المتداخلة لـ(لذة النص) المونولوجية التي يجدها القارئ – بتعبير رولان بارت – في (جنة كلمات غارقة في العزلة).

2- يجمع الزي المسرحي بين متناقضين: ما هو نفسي وما هو اجتماعي: فهو يتطلب المشاركة الجسمانية النفسية لكل من الممثل والمتلقي.

3- يوسم الزي في العرض المسرحي لاسيما المعاصر منه بخاصية اللانغلاقية المعنائية، فضلا عن أنه لا يسقط المتلقي تواصليا في القيمة والمعنى الواحد.

4- الزي المسرحي يبغي متلقيا، مستكشفا ماهرا في فض معانيه عرضيا – من العرض –.

5- الزي المسرحي كيان يستحق التفكير به وبمعناه في العرض.

6- الإشارة في الزي المسرحي لا تنطوي على اسم ومسمى تشير إليه فقط، بل إلى صورة وتصور، أو دال ومدلول.

7- أن رموز ودلالات الزي المسرحي لا تتغير فقط من عصر إلى آخر، بل يقع إثراؤها برموز ودلالات جديدة في نفس الوقت الذي يتغير فيه أسلوب التصميم المسرحي في شكله العام.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: الكتب

1- افاية، محمد نور الدين، المتخيل والتواصل، (بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1993).

2- ايكو، امبرتو، التأويل والتأويل المفرط ، ت: ناصر الحلواني، 1996.

3- شاهين، ذياب. التلقي والنص الشعري، ط1، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004).

4- علي، عواد. الحضور المرئي.. المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، 2008).

5- فيري، جان مارك، فلسفة التواصل، ت: عمر مهيبل، ط1، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2006م، - 1427هـ).

6- قلعة جي، عبد الفتاح رواس. سحر المسرح – هوامش على منصبة العرض، (دمشق: وزارة الثقافة، 2007).

7- مهيبل، عمر إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2005).

ثانياً: المعجمات

8- كحيلة،محمود محمد. معجم مصطلحات المسرح والدراما، ط1، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، 2007).

ثالثاً: الدوريات

9- شيتاينمتز، هورست، التلقي والتأويل، ت: أحمد هاشم، مجلة الأقلام، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 5-6 لسنة 1997).

رابعاً: البحوث

10- الحوفي، محمد سيميولوجيا المسرح، بحث مطبوع علي الآلة الكاتبة لنيل شهادة الإجازة، السنة الجامعية 1985-1986، (مراكش: جامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية).

خامساً: المصادر الأجنبية

11- Luis prieto **; "la semiologie "** dans Andre mar tinet ed , le language . Paris .1966 . p .94 .

12- Roland Barthes; **"elements de la semiologie"** communications n: 4. 1964.p.71.