دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي العراقي
المصدر:	مجلة العلوم الانسانية
الناشر:	جامعة بابل - كلية التربية للعلوم الإنسانية
المؤلف الرئيسي:	العميدي، حيدر جواد كاظم
المجلد/العدد:	ع20
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2014
الصفحات:	1 - 14
رقم MD:	635517
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	التورية الزمكانية فى العرض المسرحى ، التورية الزمكانية فى أزياء العرض المسرحى
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/635517

© 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.

التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي العراقي

أ.م.د. حيدر جواد كاظم ألعميدي
جامعة بابل _ كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

مشكلة البحث:

يتعلق كل زي من الأزياء بطقس من الطقوس الاجتماعية_ الفرح، الحزن، الصيد، الرقص، الحرب،.... وهذا التعليق بدوره ينتمي ملبسيا ومعنائيا إلى حقبة زمنية معينة وبيئة مكانية معينة أيضا. وان الجنوح إلى تجاوز ما هو معطى (المعنى المتعال- زمكانيا) له وبشكل مباشر داخل العلامة والبحث عن معان ثابتة له، يعد أمرا طبيعيا، للوصول إلى المعنى المراد إيصاله في سياقه التاريخي والآني مستجيبا للطابع المتنوع للحاجات التي تنتجها الممارسة الإنسانية، وأن ذلك يستدعي أدراك السيرورة التاريخية التي نشأ الزي في أحضانها وتحول عبرها إلى ذاكرة للفعل الإنساني إن الزي المسرحي بوصفه عملا إبداعيا جماليا، يتجاوز التجربة الإنسانية ذاتها، يتجاوز مكانه المعلن انطلاقا من إبداعاته وجمالياته، فضلا عن انه يدخل عليها_ أي التجربة الإنسانية_ كثيرا من عناصر التحول والتعديل في محاولة لتفسيرها ومن ثم لتغييرها ، وعله فأن النظرة الاجتماعية والجمالية _ ملبسيا_ للزى يجب أن تنطلق من تجربة حقيقية للإبداع، ومن تجربة ديناميكية أيضا، وحية في إطار الحياة الاجتماعية، الأمر الذي يجعل من الزي في العرض المسرحي بمثابة بحث زمكاني معنائي يستهدف أن يجد ثانية وثالثة... تجذر الخيالي في وجودنا الجمعي. [1]

وعليه فالزي المسرحي_ بوصفه إبداعا مسرحيا_ في عرض ما يقوم بإعادة صياغة الواقع الزمكاني من وجهة نظر مصممه ومخرجه الذاتية، والتي يريدا من خلال التعبير عن واقع زمكاني آخر مغاير، ليجعلا من هذا الواقع الجديد وسيلة للمشاركة والمداخلة وبمساندة عناصر العرض الأخرى. يلقى مصطلح التورية اليوم رواجا واسعا في قراءة زمكانية العروض المسرحية المقدمة لاسيما المعاصرة منها، بوصفه_ أي المصطلح_ أداة للإشارة إلى طرائق متباينة، تعرض فيها لغة الزي شحنة من المضامين المتعددة وتهيئ نفسها لان تضمن شكل الخطاب المسرحي، جوانب من التجربة الإنسانية، التي يلوح لنا من خلالها انه من العسير أن يأذن اختلافها والتباعد بينها، باجتماعها المتين في شكل مسرحي.

يتصل مفهوم التورية ب (تعددية الجانب) لاسيما في القضايا المرتبطة بطبيعة الزي ووظيفته، وهذا المفهوم يرتبط بدلالات تحت عناوين مختلفة مثل:"الازدواجية والتوتر والتناقض الظاهري والسخرية، ناهيك عن الاهتمام بالاستعارة والرمز بوصفها أداتين يستطيع بهما [المصمم] أن يتجنب أو يتجاوز ما يسمى بالجزم التام". [2]ويلخص (أولمان ullman) في معرض دراسته لبعض أشكال الغموض في كتابه: ((الأسلوب في الرواية الفرنسية)) فيقول "في هذه الحالات جميعا"، ثمة توتر قوي بين مصطلحي التورية والغموض، بوصفهما ينتميان إلى مجالين للتجربة مختلفين كثيرا". [3]

تأسيسا على ما تقدم، فأن مشكلة البحث الحالي تتمحور حول التساؤلين الآتيين:

1. هل يمكن قراءة مفهوم التورية الزمكانية في الزي المسرحي، بوصف التورية عملية ذهنية تزيح الزي عن القيام بوظيفته التداولية، محققة الصدمة والمفاجأة بالمعنى البعيد المضمر له؟.
2. هل يمكن قراءة مفهوم التورية الزمكانية في الزي المسرحي، بوصف التورية مفهوم يراد به الباحث_ المتلقي_ المعنى البعيد للزي في العرض المسرحي ويواري عنه بالمعنى القريب؟

- أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة مفهوم التورية الزمكانية في عنصر مهم من عناصر العرض المسرحي ألا وهو الزي المسرحي، متوقفا فيه الباحث عند المفهوم ومدى تحققه في الزي المسرحي زمكانيا، بوصفه_ أي الزي_ نظاما مفتوحا من المعاني والدلالات والعلامات، نظاما يهتم بعمليات أنتاج المعاني وإيصالها إلى المتلقي من خلال العرض المسرحي، معتمدا، على النظم الشفروية المرتبطة بالمجتمع، نظاما يمتلك خاصية التبادل الاتصالي الزمكاني المسرحي المتعدد المستويات لاسيما في العرض المسرحي العراقي.

بينما تكمن الحاجة إليه في انه:

1. يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها بتعرفهم بمفهوم التورية الزمكانية والية تحققه في الزي المسرحي
2. يفيد المشتغلين في الحقل المسرحي لاسيما المخرجين والمصممين بتعرفهم باحتمالية وإمكانية حمل الزي معنائيا زمكانين أو عدة زمكانات في العرض المسرحي الواحد.

- **هدف البحث:**

يهدف البحث الحالي إلى:

1. تعرف مفهوم التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي العراقي.

- **حدود البحث:**

يتحدد البحث الحالي في:

مكانيا: العراق الفرقة الوطنية للتمثيل.

زمانيا: 1996_ 2012 م

موضوعا: دراسة مفهوم التورية الزمكانية في أزياء تجارب كاظم ألنصار المسرحية.

– تحديد المصطلحات :

التورية:

عرفها (الرازي) على أنها "لغة ضد الإظهار و(أوراه) غيره و(ورآه تورية) أخفاه و(توارى) استتر و(وراء) بمعنى خلف...ونقول: ورى الخبر تورية، أي ستره واظهر غيره كأنه مأخوذ من وراء الإنسان كأنه يجعله وراءه حيث لا يظهر".[4]

وتعني (التورية) في اصطلاح علماء البلاغة "أن يذكر معنيان أما بالاشتراك أو التواطؤ أو الحقيقة والمجاز أحداهما قريب ودلالة اللفظ عليه خفية فيقصد المتكلم المعنى البعيد ويورى عنه بالقريب فيتوهم السامع انه يريد القريب ولهذا سمى إيهاما كما سمى توجيها وتخيلا...." [5] وجاءت التورية عند (مطلوب) على أنها" تعبير الكلمة أو اللفظ عن فكرتين أحداهما قريبة غير مرادة والأخرى بعيدة مرادة[6] وهي عند (عبد الحميد)" أن يذكر الفرد لفظا مفردا له معنيان، أحداهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، فيريد الفرد المعنى البعيد ويوارى عنه بالمعنى القريب"[7].

وعرفها عالم النفس (مارسل بانيول) على أنها "عملية ذهنية تنطوي على إيجاز وتكثيف" [8]. أما (ألحفني) فعرفها" من أبواب الإيهام من المنطق، وهي ضربان: مجردة، ومرشحة، فالمجردة هي التي لم يذكر فيها شيء من لوازم الموري به ولا الموري عنه، كقوله تعالى: (الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى) (طه: 5) .... والمرشحة: هي التي ذكر فيها شيء من لوازم هذا أو هذا، كقوله تعالى :(والسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ) (الذاريات: 47)...." [9]. ويرجعها (كمال الدين) إلى" أصل اللفظة اليونانية eironeia. وهي إحدى درجات علم الجمال والفلسفة معا " [10]. وتعني عنده أيضا "أن الفنان أو الكاتب ليس بمستطيع أن يقول أو يبرز شيئا بطريقة مباشرة. بل عليه أن يدلى بكل ما يريد بطريقة غير مباشرة في الفن. بل وأحيانا في تضاد مع ما يقول" [11]

التورية اللفظية:

هي "الأعيب لغوية تقوم على عملية التكثيف، فاللفظ يحمل معنيين، جاعلا الذهن ينتقل في لحظة واحدة من معنى إلى آخر "[12].

الزمان :

عرفه (صليبا) على انه "وسط لا نهائي غير محدد شبيه بالمكان تجرى فيه الحوادث فيكون لكل منها تاريخ ويكون هذا التاريخ مدرك بالعقل"[13]. ويشير له (برغسون) بأنه "تغير مستمر متصل يصبح معه الحاضر ماضيا، ويأبى الذهن أن يظل في التيار الزمني، بل يجسم كلما يتصل به ويربطه بفكرة معينه " [14].

ويعرف على انه "المادة المعنوية التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة والحق أنها ليست مجرد إطار بل أنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل حركتها ومظاهر سلوكها[15]". ويعرفه (ألحفني) على أنه امتداد موهوم، غير قار الذات، متصل الأجزاء، يعني أي جزء يفرض في ذلك الامتداد يكون نهاية لطرف وبداية لطرف آخر، أو نهاية لهما أو بداية لهما، على اختلاف الاعتبارات، كالنقطة المفروضة في الخط المتصل، فيكون كل آن مفروض في الامتداد الزماني نهاية وبداية لكل من الطرفين" [16]. وقال فيه (أبو البركات البغدادي): الزمان مقدار الوجود، وقال المتكلمون الزمان أمر اعتباري موهوم، وعرفه الاشاعرة بأنه متجدد معلوم، يقدر به، ومتجدد مبهم لإزالة إبهامه" [17].

والزمان عند بعض الفلاسفة "أما ماض أو مستقبل، فليس عندهم زمان حاضر، بل الحاضر هو الآن الموهوم المشترك بين الماضي والمستقبل" [18]. وجاء عند (كمال الدين) في أنه "يتسع الزمن باتساع مسافته. في العرض المسرحي الواحد نحصل عادة على نوعين من الزمن.

1. الزمن الأول، هو زمن الإحداث المسرحية.
2. والزمن الثاني، هو زمن التمثيل" [19].

الزمانية:

هي "الوجود الزماني، عناصره: الماضي le passe، والحاضر le present، المستقبل le future، وهي غير منفصلة، وليست أنات بعضها غير موجود، أو لم يعد موجودا، أو لم يوجد بعد، وإنما هي لحظات متداخلة ومتراكبة" [20].

والزمانية هي "شمول، والماضي هو ماض لهذا الحاضر، والحاضر حضور في العالم، والماضي يسكن الحاضر، وأنا من أكونه في الماضي، والماهية ما كان، وماهيتي إذن في الماضي، وهذا قانون وجودها "[21].

المكان :

عرفه (كريم رشيد) على انه "الحيز المسرحي العام متضمنا كل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناتجة عن كل من المعمار المسرحي والديكور المسرحي الواقعين ضمن تأثير جمالي موحد" [22].

ويقصد به (كمال الدين) "الميدان الذي تجرى فيه إحداث مشهد من المشاهد أو درامة من الدرامات. ومن الصعب العمل في المسرح بدون المكان المسرحي. فعليه وفيه تنساب الإحداث المسرحية" [23].

الزمكانية:

هي مصطلح أشاعه بأختين، وقد استعار الكلمة من علم الأحياء الرياضي وطبقها على الأعمال الأدبية" [24].

التورية الزمكانية_ التعريف الإجرائي:

تعنى وجود معنيين للزمكان، يحملهما الزي في أثناء خطاب العرض المسرحي، أحداهما قريب غير مراد مباشر_ ظاهر_ معلن_ متعال، والآخر بعيد مراد غير مباشر_ مضمر_ مستتر، واجب المتلقي الكشف عن المراد المسكوت عنه في خطاب الزي مواريا عنه بالمعنى القريب.

الأزياء المسرحية:

التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي العراقي

هي "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" [25].

الزي المسرحي_ التعريف الإجرائي:

هو توليف خطابات لعناصر بنائية_ تكوينية، يصبح فيها الزي خطابا موحدا شكلا ومضمونا في العرض المسرحي، يندرج في المحيط الجمالي العام، فضلا عن المحيط الزمكاني والاقتصادي والاجتماعي والثقافي والديني.

الفصل الثاني
الإطار النظري

- **التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي.**

- **المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.**

الفصل الثاني: التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي.

يحاول كل من المخرج والمصمم في العرض المسرحي لاسيما المعاصر منه، التمسك بكل ما هو أصيل _ تأريخي_ كنوع ثابت من الحقائق، ولكن بنفس الوقت هناك ثمة رغبة في التعبير عن الحرية الخاصة بكل منهما في قراءة الثابت من الحقائق، قراءة زمكانية مغايرة _ معاصرة_ آنية. ومن هنا" يمتاز الفن عن التاريخ، إذ يستطيع الإنسان عن طريق الفن أن يحمل التاريخ وجهة نظر فلسفية خاصة من اجل تطوير اللحظة الآنية بدلا من أن يكون أداة تسجيلية في يد التاريخ" [26]. ومن هنا يصبح التاريخ مشجبا يعلق عليه المسرحي بضاعته ويحاكم إحداثه وشخصياته من منظوره الخاص، فلم يعد للتاريخ زمكانا_ الحدث التاريخي_ مفهوما خالصا مسرحيا، وإنما مزيجا من التاريخي /و/ الآني، وهذا التمازج الزمكاني ينتج نمطا مسرحيا يفجر الوعي التاريخي، والوعي الاجتماعي والوعي الإبداعي، لأن المسرح [الزي] هو عملية إنتاج جديدة، وخلق يبتكر مما هو غير مسجل أو مدون ليصبح حدثا مسجلا ومدونا يكشف عن حقائق الوعي الإنساني الذي ينطلق من حيثيات الواقع وآفاقه المسرحية الواسعة، لان العرض المسرحي يتعامل مع الواقع الزمكاني بوصفه كائنا يتلبس وجوده، والتاريخ بوصفه نصا جامدا يجب ترويضه ليصبح نصا مرنا متحركا في الواقع الزمكاني الآني المعيش. ومهما كان التاريخ وأحداثه يشكل مرجعيات يستقي منها الكاتب والمخرج والمصمم المسرحي مادته أو موضوعته بوصفها البؤرة التي ينطلق من خلالها كشف خفايا الأشياء وتفجيراتها المحيطة به بوصفه كاتبا، مخرجا، مصمما،_ أنسانا_ له حساسيته الخاصة تجاه ما يحيط به سياسيا، اجتماعيا، نفسيا،.... وغالبا ما يكون هذا الكشف عبر الزمكان التاريخي ومنعطفاته الداخلية المشحونه بالأوجاع والتساؤلات وتقديمه بالشكل الصريح من الناحية الأخلاقية والسياسية والدينية ... تقديمه بشكل يفصح عن ما هو مسكوت عنه، تقديمه بالية الكشف والإيغال في بواطن الزمكان التاريخي، لنقل رؤية زمكانية مسرحة تعبر عن خفايا المسكوت عنه، المعنى البعيد، سواء بالكتابة المسرحية/ التأليف/ والعرض المسرحي / الإخراج/ والتصميم التقني/ الأزياء/.

يعود تاريخ استعمال مفهوم التورية في الفن المسرحي إلى "القرن الخامس قبل الميلاد في الفن الإغريقي، وفي الفلسفة الإغريقية. وهي تتواجد في فن أرسطو فأنيس بكذبها وخداعها ولؤمها وخبثها، كما عند سقراط بوجهيها في الرياء. وكذلك نعثر عليها عند أرسطو بألوانها المختلفة باختلاف لون الحرباء.... وأعتبرها عصر النهضة الأوروبي ردا مناقضا... ومع ذلك، فلا تزال التورية تلعب حتى يومنا هذا دورا رئيسا في الآداب والفنون العالمية في القرن العشرين"[27]. وتقوم التورية على أساس:

1. المعاني العديدة لكلمة واحدة.
2. تشابه المعاني بين الكلمات التي تنطق بالطريقة نفسها.
3. الفروق في المعاني بين كلمتين يجرى نطقها بطريقة متماثلة " [28].

وعند قراءة مفهوم التورية الزمكانية على النص المسرحي العالمي، نجد أن اغلب النصوص المسرحية العالمية، بنيت أو تميزت بوجود هذا المفهوم، فعلى سبيل المثال استخدم الكاتب المسرحي (شكسبير) (1564_1616) عنصر التورية والذي عده" نوعا من أنواع السخرية، فقد استخدم (التناقض) في مآسيه وعده ذا منزله ثانوية، حيث أن التناقض الحاد بين الحدث الثانوي والحدث الرئيس لتوضيح شدة مأساويته كما يتضح في مسرحيتي (هاملت) و(الملك لير)" [29]. إذ تمتلك شخصيات شكسبير القدرة الكاملة على أن تولد من أقوالها معنيان من دون قصد أو إدراك،" المعنى الأول هو الذي يقصد المتكلم في ذهنه ويشير إلى الموقف اللحظي، والمعنى الآخر قد يمتد في ما وراء تلك اللحظة إلى قضايا أخرى في المسرحية" [30]. وفيما يخص البحث الحالي، فهو معنى بالمعنى الثاني، المعنى البعيد، إذ إن الشخصية ترمي من ورائه إلى قضية لا يدركها المقابل محاولة منها إلى إثارة الجدل حول تلك الشخصية وبأسلوب يحيل إلى السخرية أو الادعاء بالجهل. ففي مسرحية (هاملت) نجد إن حفار القبور مع هاملت يبدو من الوهلة الأولى انه يتسم بالعفوية ولكن في معناه الجذري حوار ذو سخرية يدلى بحقائق مريرة في كلمات هازلة. وهنا احتمل التعبير معنيين: أحداهما بعيد_ مضمر وهو ما أراده حفار القبور، والآخر هو الظاهر لهاملت وهذا هو أسلوب من أساليب السخرية وهي التورية" [31]. أما نصوص الكاتب (أوغست سترندبرج) (1849-1912) هي الأخرى، امتازت بالتورية الزمكانية، وهذا ما تجلى وبشكل جلي في مسرحية "لعبة حلم"، والتي يستدل من عنونتها أنها تتضمن حلما، ولكنه حلم غير مترابط، إذ يظهر مزيجا من الواقع والخيال، الأزمنة والأمكنة تتداخل، مثلث الفنتازيا والغرائبية في هذه المسرحية حالة التضاد، وأدهشت المتلقي وبعثت في نفسه الحيرة بانتماء قصة المسرحية إلى عالم الواقع أو عالم آخر، فالحديث بين ابيدرا وهي في السماء وابنتها التي دخلت العالم الجديد عبر أزمنة وأمكنة مختلفة، ولد نوع من التورية، أحداهما (زمانية) والأخرى (مكانية) تمخضت من خلال التداخل الزمكاني الذي سمح لهن بمواصلة حديثهن عبر عالمين مختلفين، فقلعة (سترندبرج) هذا كبناء ومكان مشيد على الأرض، بمعناه المتعال القريب، انزاح عن وظيفته التداولية، مولدا تورية مكانية من خلال نمو وتبرعم القلعة. [32] والقول ينطبق على نصوص (تسيخوف) المسرحية، من حيث اشتمالها على توريات زمكانية، فالزمان الحاضر عنده يدخل كحلقة في السلسة الزمنية ويسير إلى جانب الماضي والمستقبل، مثلا ايرينا في (الشقيقات الثلاثة) تعيش الحاضر وتطمح في الرجوع إلى الماضي والعودة لموسكو، وهذا الزمان المرتبط بالمكان الذي أصبح مصدر تعاسة، هو يعنى الهروب من الحاضر التعيس والعودة إلى الماضي في حين أصبح المكان مصدر الهام يقوم على الحرية ويحقق نوع من الحياة الجديدة في (الخال فانيا) و(النورس)" [33]

. أما على مستوى الإخراج (العرض المسرحي)، ففي عرض (هاملت) المقدم برؤية المخرج العراقي (سامي عبد الحميد)، احتمل هاملت تورية زمانية ومكانية أيضا، من خلال تقديمه باسم (هاملت عربيا)، إذ أضفي المخرج (سامي عبد الحميد) على العرض الهوية العربية على أحداثة وشخصياته، انطلاقا من إيجاد خصوصية وطابع ينفرد المسرح العربي، مفترضا هاملت شابا عربيا متحضرا في بيئة (مكانية) عربية، متمردا على واقع مجتمعه، تأثرا على الغدر والخيانة... كذلك حقق عرض (سليمان البسام) الموسوم (مؤتمر هاملت)_ الفائز بجائزة أفضل عرض مسرحي في مهرجان القاهرة الدولي عام 2002- تورية زمكانية مختصرا المسافة الزمنية، بإسقاط ثيماته سياسيا. إسقاط إحداثه على قضايا الوضع الراهن والبيئة المكانية المعيشة الآن. [34]

وبذلك أصبح لهاملت شكسبير تورية زمكانية (زمان ومكان النص الشكسبيري) (زمان ومكان العرض الدولي)، وعليه احتمل الزمانين والمكانين، المعنيين، القريب المتعال والبعيد المضمر- المستتر وراء المتعال، محققا مخرجوه (سامي عبد الحميد وسليمان البسام) قراءة تداخليه زمكانية معنائية، بنقل ثيماته التاريخية وصبها في قالب المعاصرة الآنية، مختصرين من خلالها- أي الرؤية الإخراجية- المسافة الزمكانية وبرؤية مسرحية تخصصية (تمثيلا_أخراجا_تقنيات)، مضيفين على العرض مسحة جمالية مضافة إلى جماليات عناصر العرض الأخرى لاسيما العرض المسرحي-موضوعة البحث- من خلال ارتداء العباءة العربية واستخدام المفردات الديكورية العربية الموروثة في(هاملت عربيا). إذن يمكن تصور الزمكان في النص والعرض المسرحي، تصورا ذهنيا، من نص حامل لذاكرة زمكانية محددة ومعلنة- تأليفا- إلى عرض هو الآخر حامل لذاكرة زمكانية مغايرة- أخراجا- عرض بمعالجة افتراضية، زمكانية آنية من قبل المخرج وأدواته وهذه"الآن_ مركز بؤري مفترض من قبل المخرج حصرا، وهي عبارة عن خطوط [زمكانية] حركية_ إيقاعية... على خشبة المسرح، تركب من مركز بؤرة (الآن) ثم يعاد تفتيتها وتركيبها مجددا بالافتراض، وهي تجمع (الماضي والمستقبل) في الحاضر المتحول إلى (الآن) [الزمكاني] المسرحي وهو [زمكان] المشاهدة... الذي يحمل إلى المشاهد عن طريق التفاعل والتوتر وتجسد (الآن) المفترض على خشبة المسرح"[35]. إن الزي في الماضي يلقي بظلاله على الإحداث، والحاضر يشحنها بالصراعات الخفية التي توغل في العمق/ الباطن، لكشف ما هو مسكوت عنه، مما يفسر وجود صراع خفي بين الزي في العرض المسرحي الآني وإطاره التاريخي، ذلك باستخدام تعدد وجوه التصميم والمرايا العاكسة الظاهرة على سطح الإحداث أو القابعة في العمق، لأن عملية "الإيغال نحو الأعماق والدواخل يعني الكشف عن الأسرار التي تتشكل بترتيب لا ينقطع حتى تكشف السر النهائي، فكلما اكتشف سر، فانه يشير إلى سر آخر في حركة تتقدم صوب السر النهائي" [36].

ولعل الوصول إلى السر_ المعنى_ النهائي، الذي يحمله الزي، والقابع بين ثناياه، سواء أكان شكلا أو لونا أو ملمسا أو تضادا أو كتلا أو خطأ أو نقطا... يكشف الكثير من الأفكار المضمنة المستترة وراءه، الأفكار المسكوت عنها، بوصفه " [الزي] الغائب غير المكتوب الذي يفترض حضوره، انه يحيل إلى العلاقة المقموعة، أو الدال المسكوت عنه، والذي يمكن استكشافه عن طريق قراءة أنظمة الخطاب، وقوانين تشكيله لمستوياته الصوتية والتركيبية والموروفولوجية والعجمية والدلالية" [37].

إن تعددية الجانب المعنائي في الزي المسرحي (المعنى القريب (الظاهر) والمعنى البعيد (المضمر))، كانت ولازالت موضوع تساؤل الباحث في دراساته عن الزي، إذ أن لكل عنصر أو جانب من عناصر أو جوانب الزي المسرحي، يمكن إن يشع بدلالة وفي أي لحظة من لحظات العرض، فالوجوه أو المعاني المحمولة في المعالجة الملبسية اليومية (الحياة المعيشة) (الواقع المعيش)، هي أقل أهمية من ناحية إبراز المعني مسرحيا (زيا مسرحيا) (تخصصيا)، وبالتالي مسرحيا يمكن أن نستشف عن معان ودلالات متعددة، واضحة وغامضة، فلا نخسر الإيضاحية من جهة ولا نغرق في الغموضية من جهة أخرى. وبهذا يقول "غومبرش": "فالمدى الذي يعتمد فيه المعنى، لا يتم من خلال عملية استنتاج واعية، بل من خلال تلك الملكة التي منحت لنا، لكي نفهم التطابق. ويتابع (غومبرش) قائلا: نحن نتلمس أولا، طريقنا إلى القصد من التوصيل، كما نتلمس بالتالي تمثل المفتاح لهذا القصد، على الأكثر، في الطريقة التي سنرد عليها" [38]. إن فعل قراءة الزي في العرض المسرحي، يجب إن ينطوي على معرفة خاصة بموروثة (الزمكاني المعلن)_ المعنى القريب المورى به، الذي هو غير مقصود -، كما يجب أن ينطوي أيضا على مهارة تفكيكية وتأويلية (الزمكاني المضمر) -المعنى الذي ورى عنه بالقريب المذكور_ وأشكال الأزياء يمكن اعتبارها بالتالي صيغ محاكاة مضغوطة أو متقطعة أو منتزعة لصيغ أزياء أخرى، لان الزي غالبا ما يكون توليفا أو تصميما من أنماط الأزياء الأخرى، فكثيرا ما تتداخل الأزياء في العرض (معنائيا_ زمكانيا)، الأمر الذي يتطلب معه من المتلقي استخلاص معلومات كثيرة من حل شفرات الخطاب (الزي) نفسه في ضوء فهم للنموذج ألصنفي. فأكثر أزياء العروض المسرحية لاسيما المعاصرة منها، تتطلب منا ذلك، وهي لهذه الأسباب تفرض كلا من المعرفة الخاصة والمهارة الخاصة، لكي تصبح مقروءة فيما بعد، وعليه فعند قراءة زي في عرض مسرحي قراءة تورية زمكانية بمعناها القريب والبعيد، ينبغي لنا معرفة موروثه الصنفي، أي ما يسميه (جيرار جينيت):" جامع النص وعددا من النصوص الأخرى في ذلك الموروث" [39]. ولو تمعنا في مفهوم الزي المسرحي وعلاقته بعناصر العرض الأخرى، منذ بداية تأريخ المسرح العالمي، لوجدناه مرتهنا بالقراءة وما تحمله من دلالات، قراءة بصرية لا غنى عنها، وهذه القراءة متعلقة بالنقد، وتحقق معناه لا يتم إلا بالنقد، فهو يعد بوساطة القراءة الفاعلة أو القراءة الشاعرية وفق ما يرى تودوروف. إن الزي المسرحي، لا يرتبط بهدف ومعنى محدد زمكانا، وهذه أولى استراتيجياته في العرض، ولو ارتبط بأي معنى وهدف مسبق ومعلن في كلا الزمكانين لفقد إمكانية تحققه عنصرا مستقلا له منظوماته ودلالاته الزمكانية التاريخية والآنية. لو طبقنا حديث (ريفاتير) عن فك شفرات النص على الزي المسرحي بوصفه نصا قابلا للقراءة، لوجدنا إن النقد القديم ربما يتحدث عن أساليب في [تصميم الزي] يمكن إن تقرب المتلقي منه، بينما نجد أن النقد الحديث يتحدث عن فجوات وشفرات في [الزي] لا يمكن ملؤها إلا بالقراءة الفاعلة المتمعنة، القراءة التي تربط بين الزي على خشبة المسرح ومرجعيات الحدث في الوقت الآني المعيش خارج خشبة المسرح. [40] إن إنتاج وإثارة سلسلة من الدلالات للزي (مؤول ديناميكي)، ليصل في نهاية الأمر إلى تحديد نقطة إرساء دلالية له (مؤول نهائي)، لا تعد هذه شكلا نهائيا تستقر عليه السيرورة، لان النهائية هذه بدورها تشل السيرورة السيميائية_ التعدد السيميائي_ المعنائي للزي_ ويمكن أن نطلق عليها ب "الأفكار الجاهزة"، الأفكار والمعاني المتعالية التي لا تقبل القراءة السيميائية، أي أنها وليدة علامات ومعاني سابقة، في حين أن علامات الزي متعددة بتعدد معانيها، فإلى جانب المعنى الرئيس هناك عدة معان ثانوية، والثانوية تتفرع إلى ثانوية داخل الثانوية الرئيسة وهكذا (اللامتناهي_ اللاغلق) على اعتبار أن علامات الزي في العرض المسرحي المعاصر هي التي تؤدي إلى تدعيم أو تغيير المعنى أو تغيير العادات. وعليه فان "النهائية" في المعنى لا يتحدد مضمونها ويتوقف في فترة زمنية ومكانية معينة ومحددة، بل يتحدد زمكانها وفق رؤية وزمكانية المؤول "المتلقي" المعيش، وعليه فهذه الزمكانية لا تتوقف عند نهاية منطقية لمسير تأويلي تدليلي (سيميائي)، بل ستتحول إلى نقطة بدئية في نهائية ونهائية في بدئية وهذا التداخل بين ألبدئي والنهائي يقود

التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي العراقي

الذات المؤولة للزي في العرض المسرحي إلى مسير متداخل زمكانيا لا نهاية له، لا يرسو عند موقف معين، بل يهدف دائما وأبدا إلى خلق أفق زمكاني معنائي متجدد، خلق صيغة معرفية قادرة على استيعاب ما يتوافر في الوقائع القديمة والجديدة التي تحتاج إلى تغيير في الرؤية.

أذن يضطلع الزي المسرحي بمهمة "عبور المسافات "إلى جانب مهامه الأخرى، منها ما يشهد بانتمائه إلى مستوى اجتماعي معين وجنس معين ومذهب ديني معين وطابع اقتصادي وتبيان طابع العرض كوميديا كان أم تراجيديا فضلا عن إضفائه صبغة جمالية مضافة إلى جماليات العرض المسرحي. لأنه ومن باب المحايثة لوجهة نظر الهرمنيوطيقيا عند (جادامير)" طائرة تعبر المسافات، وفضاءات، لكنها بدلا من أن تقطع الأجواء الخارجية، تراها تعبر أفاق العقول التاريخية، وليس مثل (الفن) [الزي] من يلغي الحدود القائمة بين الأزمنة والأمكنة"[41]. فالزي في العرض المسرحي ومن خلال عناصره البنائية_ التكوينية من خط ولون وشكل وملمس وفضاء... ومن خلال أسسه الجمالية التي تدخل في تشكله الجمالي من إيقاع وتوازن وسيادة ووحدة وتنويع..." يدخلنا بعالم شعري، وجداني، نبوح فيه بأخص أسرارنا، وتفضيلاتنا، وصبواتنا، وكأنه حالة غامضة، تستحوذ على نوعنا البشري، ونهتدي إلى حقائق أنفسنا الوجودية، كما لو أن المسافات رميت بعيدا عنا، وأخذنا نتحدث مع بعضنا على نحو مباشر، دون عوائق مادية، أو روحية، مكانية أو زمنية" [42]. مع الأخذ بنظر الاعتبار أن معنى الزي بوصفه (حادثة) عند (جادامير)" لا يكتمل في لحظة حدسية واحدة، بل ينفتح على حركة الزمن، التي يتكون بوساطتها (المعنى) المراد"[43]. وعليه فان عملية البحث عن فهم الزي، هي عملية بنائية مستمرة، لا تتوقف، لا تنتهي، لأنها لا تكتمل أبدا... فضلا عن أن دور الزي في تحديد زمكانية الحدث المسرحي، لا يمكن اشهاره، وانتشاله من فهم حقيقته الملبسية المتعالية، بل تبقى حقيقته حدثا متطورا، مفتوحا، لا يمكن تقريره واستنفاده في العرض، إذ دائما يتم البحث من قبل متلقيه عن مضمراته الممكنة القابعة في قعر العرض (معنائيا)، وإنما في حالة تدحرج مستمرة، لا يظل معناه ثابتا مهما اختلفت وتنوعت السياقات والرؤى الإخراجية، بل يظل معناه قائما على الابتكار، ومفتوحا على متغيرات العصر الزمكانية الآنية، مكان يلغي مكان، زمان يلغي زمان، تفسير يلغي تفسير، وهذا التدفق الالغائي (القراءة الصورية)، يتبعه تعدد قراءاتي، علاماتي، زمكاني، إذ لا يمكن الاستقرار على زمان ومكان واحد، لا يمكن الاستقرار عند انطباع واحد، بل تتعدد الانطباعات بتعدد ما يمتلكه الزي المسرحي من ذخائر ثقافية جمالية مضمورة في ثنايا أشكاله وألوانه وخطوطه... يمكن القول إن النظام الدلالي لخطاب الزي المسرحي زمكانيا نظام مفتوح، إذ لا يمكن الإبقاء عليه مغلقا، وهو أمر لا يبعد الزي في العرض المسرحي عن الآليات التدليلية التي يألفها الخطاب الاعتيادي، بل يعمد إلى مزاوجة أنماط من العلاقات التي يطلق عليها، علاقات حضور وعلاقات غياب لتأليف متوالية الزي... ونمط التدليل المزدوج هذا يمكن قراءته زمكانيا في الزي المسرحي، تدليل مرتهن بنظامين: النظام المعياري المغلق نفسه والنظام الاحرافي المفتوح.[44]

لقد بين (فردينان دى سوسور) وجود طابعين للعلاقة التي تقيمها العلامة في الزي مع غيرها من علامات عناصر العرض الأخرى، طابع الحضور الذي أطلق عليه "السنتاكمية syntagmatic وكل سنتاكم syntagm بحسب سوسور يتألف من علامتين تقيمان بينهما علاقة محددة وتكون العلامتان_ أو أكثر_ حاضرتين في متوالية [الزي]، وتتحدد قيمة العلامة على وفق العلاقة بينها وبين بقية العلامات المؤلفة بهذه العلاقات السنتاكمية"[45]. أما طابع الغياب، يطلق عليه دى سوسور "العلاقات الإيحائية أو الافتراضية associative وهي علاقات تقيمها علامة [الزي] مع علامات آخرى غير حاضرة(أو ظاهرة) في متوالية [الزي]، وإنما غائبة (أو مضمرة) في ذهن [المتلقي]، وهي علاقة العلامة بكل ما أن تثيره أو تحفزه في الذهن من علامات آخر مشابهة أو مقارنة لها"[46]. وعلاقات الحضور والغياب هذه (السنتاكمية والإيحائية) يمكن قراءتها في الزي المسرحي، من خلال وظيفته الرئيسية، تحديد زمان ومكان الحدث المسرحي.. بل في خلق زمان ومكان مقترحين، بل يتعدى ذلك، إذ باستطاعة الزي المسرحي رسم مكانين أو زمانين في آن واحد، إذ يمكن قراءة الزمان والمكان بمعنيين أو عدة معاني تارة تكون ظاهرة وأخرى مضمرة يكتشفها المتلقي من خلال قراءته المتمعنة للزي في علاقته مع عناصر العرض الأخرى. ثم إن هذه الثنائية (الحضور والغياب)، يمكن قراءتها في العناصر البنائية_ التكوينية في الزي المسرحي، إذ تؤدى دوراكبيرا أيضا في منح الزي معنى توريويا، ففي الزمكان المسرحي " يمتزج الخط باللون بطريقة فريدة تداعب عواطفنا الجمالية_ أشكال، علاقات للأشكال_، وهذه العلاقات والاشتراطات للخطوط والألوان وهذه الأشكال الجمالية المتحركة نسميها الشكل العاني"[47]. وعليه فالزي في العرض المسرحي يحتمل الموافقة* ومفهوم المخالفة**، يحتمل الموافقة إذا كان الزي [ملبسيا]، يحمل مفهوم أو دليل معين لمكان أو زمان معين، كأن يكون ريف أو مدينة أو الإحالة إلى جنسية البلد (المكان الذي يرتدي فيه الملبس) أو الإحالة إلى مكان ثان مفترض من قبل مصممه أو مخرج العرض، بغية افتراض معاني وقراءات أو إحالات أخرى مكانية من خلال الزج، وهذا ما ينطبق أيضا على الزمان كأن يكون استخدام زي ينتمي لحقبة زمنية قد مضت في عرض مسرحي معاصر والعكس صحيح، إذ يحتمل الزي دليل أو مفهوم زماني لحقبتين، حقبة (زمن كتابة النص) وحقبة (زمن تقديم العرض) بغية أحداث تداخل زماني (بعدي وقبلي) أو (قبلي وبعدي) أو تداخل (القبلي في ألبعدي والبعدي في القبلي) وهذه المهمة هي ما ينطق أو يضطلع الزي المسرحي القيام بها لاسيما في العرض المسرحي أو التجارب المسرحية المعاصرة، إذ لا يستقر العرض على زمان ومكان محدد، أي نقل الزمكان كما هو في الواقع (النص) إلى الخشبة (العرض). بل إحداث نوع من التداخلية الزمكانية قرائيا، بغية الابتعاد عن التقليدية في التقديم المسرحي، أي بمعنى إن المصمم لم يلبس ممثله زيا تاريخيا مقروءا بزمكانيته المتعالية (المألوفة المنتمي لها أصلا)، بل يلبسه لباسا زمكانيا آخر عبر فعل مقصود، فالزي التاريخي هنا لم يحول المقنع إلى ماهية المتقنع به، وإنما خلق لنا المصمم زيا معاصرا، زيا يعيش مرتديه في البيئة الزمكانية الآنية المفترضية مسرحيا، ويحمل أوجاعها وأوجاع المنتمين لها تأسيسا على ما تقدم، فأن التورية، تجعل من الزي في العرض المسرحي [زمكانيا]، حاملا لمعنيين أو أكثر وعادة ما تكون هذه المعاني متناقضة، أي تحمل دلالتين مختلفتين دون أي تحديد لأي فعل أو إشارة أو وسيلة لهدم أو تخريب الاستقرار والتحديد والوقوف عند معنى معين. أي " عملية إضفاء النسبية على المعاني، ليست مجرد عملية تكرار لأفعال الإشارة والتعريف، فالنسبية هنا من نوع مركب. إن مفهومي الزمان والمكان في المسرح يخضعان لنفس النسبية التي يخضع لها مفهومي الزمان والمكان في الواقع وإن كانت نسبية الزمان والمكان المسرحين أكثر وضوحا، وأسهل إدراكا" [48]. ويصف (كير إيلام) في تقسيماته للأزمنة، الزمن التاريخي،" إن هذا النمط من الزمن يقترن بموضوعة الدراما حيث زمن الأحداث ينتمي إلى حقبة تاريخية معلومة، وهو يمثل زمن الخيال (الماضي) حيث (استحضار الماضي وتكليفه بمهمة جديدة)" [49]، ومن خلال عملية الاستحضار هذه، استحضار الماضي البعيد المعلوم والمعروف بإحداثه وشخصياته ولباسه إلى الحاضر الآني والمعروف أيضا بظروفه المعيشة ولباسه الآني المرتدي، يمكن تحقيق التورية الزمكانية من خلال تداخليه زمكان الماضي بزمكانية الحاضر وأحداثه ولباسه. ومن باب التأسيس أيضا، لابد من الإقرار، أنه لا يمكن الفصل بين الزمان والمكان بوصفهما ثنائية فيزيائية، وهي أي ثنائية (زمان_مكان) أو (time_ space)، حاضرة أبدا في كل شيء، وان المعرفة بالعالم ستبقى رهينة لحواس الإنسان الخمس أو ما يحدسه، وهذه المعارف هي التي تؤثر في خيال المؤلف

والمخرج والمصمم كي يحلقوا في أحلام يقظتهم (خيالاتهم) للأماكن القصية حيث مرجعياتهم المعرفية وبيئتهم التي تحتضنهم والتي يستمدون منها مخيالهم المسرحي، فهي انعكاس زمني لما كان قد حصل في "نقطة زمانية" معينة أو عدة نقاط.

وعند القول (نقطة زمانية)، إنما نعني مزجا بين المكان والزمان، وهذا نابع من حقيقة وجودهما في ثنائية واحدة، فضلا على أن الأمكنة تثير في نفس المخرج والمصمم وتحثهما على التخيل لقطف الصور المسرحية (غير المستهلكة) من عالمهما السحري، فمخيال المسرحي يمثل أداة متفوقة في الرحيل خلال الزمكان الإنساني، والرحيل هذا يقفز على حقائق الفيزياء وصولا حتى عالم الميتافيزياء، فالزمن يتحدد ويتقلص هناك، وما كان سابقا يغدو تاليا ويحدث العكس أيضا.[50]

يفترض الزي المسرحي قراءة حسب النظام الزماني، ينطق لغويا (قراءة بصرية) تبعا لقراءة عرضية، فهو بذلك يعاكس لبيعة العرض وعند الجمهور يفترض إدراك المعروض التنظيم الزمكاني للأدلة المتعددة.

ومن هنا، يكون العرض المسرحي، بالضرورة هو ممارسة وعمل في النص الدرامي، وهذه الممارسة والفعل يفترضان بدورهما عملية تحويلية إلى نص آخر من طرف المخرج، تحويل من أدلة لغوية إلى أدلة غير لغوية على مستوى التبادل. وهنا يلحظ الباحث حضورين لنصين متقابلين يكونان العرض المسرحي: الأول: نص "المؤلف" والثاني يتمثل في نص "المخرج". النص المسرحي كغيره من النصوص الأدبية وأكثرها ملء بالثغر، ونص المخرج يكتب انطلاقا من هذه الثغر، ليتدخل كوسيط بين النص الأصلي للمؤلف والعرض المسرحي وهذا التدخل يضمن نجاحه أو فشله بالاستيعاب أو عدم الاستيعاب للمادة التي يتكون منها نص المؤلف غير أن النتاج النصي الثاني (نص المخرج).

يختلف جذريا عن العرض المسرحي الذي يتكون من مادة وأدلة تنتمي إلى نظام آخر.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. أن النظام الدلالي للزمكان في الزي المسرحي، نظام مفتوح، بالنسبة إلى النظام الدلالي المعياري للزمكان الاعتيادي، والذي يعد مغلقا على المعنى المتعال_ المألوف، حقبة وموقعا، إذ يمتاز الزمكان المسرحي بعلاقات حضور وغياب لتأليف المتوالية المسرحية.
2. يستبطن الزي المسرحي جدلا مستمرا بين الأوجه الخطابية أي السكت المسرحي، مما يولد، دلالات هي عبارة عن دورات أوجه خطابية ظاهرة ومحتملة تستلزم رتبا هرمنيوطيقية تأويلية وتفسيرية.
3. الزي ما هو إلا زمانية إيقاعية.
4. الزي لعب معنائي حر يتحرك ذهابا وإيابا على خشبة المسرح.
5. يوصف الزي بأنه رمز يقوم على حركة "الظهور" و"الاختفاء" معنائيا.
6. تتمثل زمانية الزي المسرحي في ذلك الحضور "اللحظي" الذي يطغى على الشعور "الخارجي" ويتجاوز زمنه الحسابي.
7. آلية إيقاع الزي في العرض المسرحي متسامية على متغيرات الزمن، وصيرورته، إيقاع كوني، لا تمر فيه الأزمنة مرور الكرام على وتيرة واحدة بطبيعتها الثابتة.
8. يبقى الزي المسرحي حاضرا في العرض وليس مغيبا، لان روحه متصلة مع روح مرتديه (الممثل) وليس منفصلا عنه، بل يتعرف على نفسه_ أي الممثل_ بطريقة أفضل، ويستثار وعيه، ويتصالح مع نفسه.
9. يمتلك الزي المسرحي زمكانه الخاص في الحاضر وان كان يرتدى في عمل مسرحي قديم.
10. التورية عملية ذهنية تنطوي على إيجاز وتكثيف.
11. يتجاوز الزي المسرحي، بوصفه عملا إبداعيا جماليا، التجربة الإنسانية ذاتها، يتجاوز زمكانه المعلن انطلاقا من إبداعاته وجمالياته.
12. لا تتوقف قراءة الزمكان المسرحي، بتوقف العرض وانتهاءه، بل يتناهى زمنه في زمن المشاهد الذي لا يتناهى (السيرورة المعنائية).
13. يمتلك الزي المسرحي خاصية التبادل الاتصالي الزمكاني المسرحي المتعدد المستويات.
14. تكمن قيمة الزي في العرض المسرحي، بأنه" معلومات تعطى" حول زمكان الحدث المسرحي، أي انه إعلامي دلالي، مرتبط بمحتوى الرسالة الدلالي على نحو صارم.

الفصل الثالث

أولا: إجراءات البحث.

- **مجتمع البحث.**
- **عينة البحث.**
- **أداة البحث.**
- **منهج البحث.**

ثانيا: تحليل العينة.

- **أولا: إجراءات البحث.**
- **مجتمع البحث:**

يشتمل مجتمع البحث على تجارب_ عروض_ المخرج العراقي (كاظم ألنصار) المسرحية، التي قدمها إلى الفرقة الوطنية للتمثيل*، على مسارح بغداد، وللحقبة 1996_2012م، وكما مبين في جدول رقم (1).

جدول رقم (1) _ يبين مجتمع البحث_

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة العرض
8 7 6 5 4 3 2 1	جزرة وسطية	قصائد ممسرحة_ لا تطلق النار أنها قلعة أور	السحب ترنو إلى	1996
	عرس الدم	وللحب بقية	نساء في الحرب	1997
	خارج التغطية	مطر صيف	خالد مطلك	1997
	إعداد وإخراج	عواطف نعيم	لوركا	1999
	عبد الخالق كريم	جواد الاسدي	ماكس فريش	2003
	علي عبد النبي الزيدي	كاظم ألنصار	كاظم ألنصار	2006
	كاظم ألنصار	كاظم ألنصار	كاظم ألنصار	2009
	كاظم ألنصار	كاظم ألنصار	كاظم ألنصار	2012

*بعد عام 2003 تغير اسم الفرقة القومية للتمثيل إلى الفرقة الوطنية للتمثيل.

- **عينة البحث:**

اختار الباحث عينة البحث بالطريقة القصدية، وكما مبين في جدول رقم (2)، وللمسوغات الآتية:

1. يمكن تصور الزمكان فيها تصورا ذهنيا، من نص حامل لذاكرة زمكانية محددة ومعلنة_ تأليفا_ إلى عرض هو الآخر حامل لذاكرة زمكانية مغايرة_ أخراجا_ عرض بمعالجة افتراضية زمكانية آنية من قبل المخرج وأدواته.
2. تنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري أكثر من غيرها من العروض الأخرى.
3. تسنى للباحث مشاهدة العرضين، متناولا إياهما بالنقد في الصحف المحلية.
4. تحتمل مفهوم التورية الزمكانية وتحققها في الأزياء المرتدية فيهما، بوصف الزي يهتم بعمليات إنتاج المعاني وإيصالها للمتلقي بمعناها القريب والبعيد، معتمدا على النظم الشفروية المرتبطة بالمجتمع.
5. توافر النصوص الأصلية وأشرطة CD والصور الفوتوغرافية، مما تساعد الباحث في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والإضافة والحذف عليها.

جدول رقم (2)_ يبين عينة البحث_

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة العرض
1	نساء في الحرب	جواد الأسدي	كاظم ألنصار	2006
2	مطر صيف	علي عبد النبي الزيدي	كاظم ألنصار	2012

– 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 التورية الزمكانية وصولا إلى النتائج المتوخاة من جراء عملية التحليل هذه.

ثانيا: تحليل العينة:

(نساء في الحرب)

تأليف: جواد الاسدي إخراج: كاظم ألنصار

تقدم الفرقة الوطنية للتمثيل 2006

تدور أحداث نص الاسدي (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 (ازادوهي صموئيل) والتي تعرضت إلى الملاحقة والمراقبة والاضطهاد والنفي عن مسرحها وجمهورها، فضلا عن خيانة زوجها لها واتصافه بسلوك بوهمي، دون أي مراعاة لشعورها وعواطفها وإنسانيتها.. 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 إقامة علاقة جنسية غير شرعية عابرة، فضلا عن عنف جنود الاحتلال الذين عملوا على تعريتها ساحقين أنوثتها، تاركين ورما في ثديها، لاجئة إلى 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 الاسدي 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 الاسدي على معاناة وهموم ومرجعيات المنفيين خارج الوطن، معبرا بذلك عن همومه ومعاناته الشخصية وعلى لسان شخصيات النص النسوية.. فضلا عن تبيان مدى معاناة العراقيين الذين يحاولون التوجه إلى دول أوربية إذ لا توجد إلا الطرق غير الشرعية وبجوازات غير شرعية أيضا (مزورة). كان نص (نساء في الحرب) متنفسا للاسدي، للتعبير عن ما يجول في خواطره وأحاسيسه وما يجول في مكنوناته الداخلية، ومعاناته ومعاناة شعبة 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، على اعتبار إن المشكل والمرجع والهم الإنساني والمعاناة واحدة عند الاسدي وكاظم ألنصار. إذ استطاع المخرج (كاظم ألنصار) 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 والانتمائية إلى الفرقة الوطنية للتمثيل_ الفرقة الرسمية في العراق_ جاءت متفهمات لأبعاد الشخصيات النسوية التي جسدنها، معبرات عما يجول في دواخلهن من تطلعات وهموم

التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي العراقي

ومعاناة المرأة العراقية، على اعتبار أيضا القضية والهم والمشكل الإنساني واحد لاسيما وإن 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 حقبه التاريخية الطويلة بميزة الالتصاق بوقائع العصر الذي يمثله أو يمثل فيه، مما حتم عليه_ أي المسرح_ تبني ذلك الامتزاج وجعله عنصرا استناديا لدلالته. فأن (ألنصار) في عروضه المسرحية (جزرة وسطية، لا تطلق النار أنها قلعة أور، السحب ترنو ألي، عرس الدم، نساء في الحرب)، أجاد من تحقيق امتزاج دلالي ودلالي يقوني على خشبة المسرح، وظهر هذا الامتزاج معبرا عن إثراءات الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والديني والفكري.

تتميز تجارب (كاظم ألنصار) 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 لان يذهب متلقيه إلى التعدد القرائي المعنائي والتعدد التوروي الزمكاني (القريب والبعيد) (المألوف المتعال_ الضمير المستتر)، إلى حد يعده البعض إفراطا في التعددية القرائية والتورية، في حين أراه أنا_ الباحث_ شيئا طبيعيا، وحقا من حقوقي كمتلقي، مادمت أتلقى (نصا) (عرضا) يمتلك هذه الخصوصية، وهذا يعني وجود إشكالية في إطار استراتيجية التأويل التي نحسبها، بالياتها، أكثر نظريات القراءة ملائمة للعروض المسرحية التجريبية المعاصرة.

ثمة تداخل (توروي) زمكاني في (نساء في الحرب).. زماني/ على لسان شخصية (أمينة) (ازادوهي صموئيل) التسعينيات في بداية حوارها، ووقت العرض 2006 والقراءة الآنية (ها هنا_ ألان) (زمن تقديم العرض)، تورية زمانية تقرأ على أن المعاناة والظلم والاضطهاد من زمن وحتى يومنا هذا، تورية تقرأ بمعناها البعيد بان المعاناة تمتاز بالسيرورة حتى في زمن التغيير لاسيما وان أحداث النص تحتمل القراءة الزمانية الآنية (جنود الاحتلال، الذبح بالشوارع، محاربة النزيه_ المؤتمن، المعتقلات وانتهاك حقوق الإنسان،...)، فضلا عن احتماله 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، الظهور والاختفاء، معنائيا، كان حاضرا، متصالحا مع عناصر العرض الأخرى في خلق التورية الزمانية. كما امتاز العرض بتداخل توروي مكاني/ ساحة الحرب/ الملجأ (معمار)/ المقبرة/ المنفي/ 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 أهلنه) و(هذا الحلو جاتلني يعمه)... يفرز مفهوم التورية المكانية في كل حاله من الحالات أعلاه، بوصف التورية عملية ذهنية تنطوي على إيجاز وتكثيف، إذ يمكن قراءة المكان في كل حاله من الحالات 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 يورى عنه بالبعيد والبعيد المورى، وارتباطهما بمحتوى الرسالة الدلالي العام.

ومثلما كان هناك 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 مهما، لاسيما في التنوع في تمثيل الأدوار، من خلال تغيير الممثلة (ازادوهي صموئيل) التي أدت شخصية (أمينة) أزياؤها بتغيير الشخصيات الممثلة، وهنا أيضا أدى الزي وظيفة توروية زمكانية من خلال الحدث المطروح والزي المرتدي والثيمة الأساس للنصوص المسرحية العالمية المستقاة منها مشاهد التمثيل، وهنا احتمل الزي المعنى 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 إن تمثل وبقدرة تعبيرية فئة آخرى مغايرة شهوانية.. فضلا عن عرض النقيضين (الدنيوي) المتمثل ب (اللباس الأحمر دلالة الجنس، الشهوة، الغريزة، الحب، التمرد، الرقص، الخيانة، هتك الأعراض، وما يعزز الحالة الدنيوية الضوء الأحمر، الموسيقى الصاخبة الراقصة)... والنقيض الآخر (الأخروي/ التطهري) (الإيماني) والمتمثل ب (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 الازمكنة احتملت التورية، بان 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 حملت تورية مضافة إلى توريات عناصر العرض الأخرى،

فأخذت معنى (رعد، قصف مدفعي، غرق بآخرة، رقص،...) فأنها بالتنوع الدلالي الذي امتلكته (لونا ونوعا) حققت الانسجام مع عناصر العرض الأخرى، ساعدت على تجسيد الصراع والأفعال بين أطراف المسرحية المتنازعة وبما يخدم الحالة الظرفية والنفسية. وثمة التفاته ذكية من قبل المخرج (ألنصار)، احتملت التورية (المعنى البعيد)، سواء أكانت بطريقة قصدية أو غير قصدية، وهي استمرار الكلام والأفعال في نهاية العرض ثم إظلام ثم إضاءة واستمرار الكلام والأفعال مرة ثانية وثالثة.. وهكذا للقول بان المعاناة مستمرة في كل زمكان (السيرورة المعاناتية).

مسرحية: (مطر صيف)

تأليف: علي عبد النبي الزيدي إخراج: كاظم ألنصار

تقديم الفرقة الوطنية للتمثيل 2012

أسس المؤلف (علي عبد النبي الزيدي) نصه المسرحي (مطر صيف) على فرضيتي أو فكرتي (الانتظار) و(الاستنساخ). تدور أحداثه حول امرأة تنتظر زوجها الذي رحل عنها منذ ثلاثة عقود، ولطول مدة غيابه (رحيله)، تعطي صورة زوجها إلى الجهات المسؤولة حتى يتم الاستنساخ عليها نسخة طبق الأصل منها، ليتسنى لها معرفة مكان وجوده أو أقامته، والبحث عنه، والمفارقة تحدث عندما تتوالى طرقات الباب من قبل أزواج متشابهين يصلون المكان تباعا، كل منهم يدعي انه الأصل، ويحمل أمارات تشكل ذاكرة مشتركة_ عطر/ أغنية/ كلمات_ ويتهم كل منهم الآخر بأنه المزيف المستنسخ وانه الأصل وهكذا، ليفتح ذلك باب التأويلات اللامتناهية على رتابة تعيشها المرأة/ الزوجة (العراقية).

في الإخراج أسس (كاظم ألنصار) جماليات عرضه على فرضيات النص الأصلي المبني على فكرتي (الانتظار) و(الاستنساخ).. في ضوء التماعات الرؤية الإخراجية التي اشتغلت على جدلية الصورة البصرية، صانعا بيئة متحركة دراميا.

جاء الإخراج مكملا لصورة (الانتظار) (الاستنساخ) النصي ترميزا وتوضيحيا، معتمدا في رسم صوره التي جاءت محفزة لتخيل المتلقي، على قطع ديكورية واكسسوارية هنا وهناك (وسادات، أدوات تجميل، عطر، عباءات نسائية، أشلاء جسدية لمانيكانات مزقتها الحروب المتكررة، حركات متكررة (استنساخ) ذهابا وإيابا). ظهر أداء الممثلين متميزا، حيث ظهروا على خشبة المسرح الوطني_ مكان العرض_ متفهمين لأبعاد الشخصيات التي جسدوها وعبروا عما يجول في دواخلها من تطلعات وهموم، من حيث التركيز والاسترخاء وأداء حركات الجسد وطريقة النطق، إذ مزجت الفنانة المحترفة (هناء محمد) بين اللغة الفصحى، واللهجة البغدادية المحببة بأماراتها في التعجب، والذهول، والسخرية، والحزن، والهلع، والرقص، فضلا عن حركاتها المرنة الدالة وإيماءاتها المعبرة المرسومة، إضافة إلى تقانة الدور للفنان (فاضل عباس) ونبرته الصوتية إذ شكل مع (هناء محمد) منظومة أدائية متكاملة، حركت مكنونات الفضاء واستنطقت دلالته الصامتة. جاء ديكور المسرحية، اختزاليا، دلاليا، مثل القراءة العميقة لمتن النص، تراءت للمتلقي صورتين في العرض صورة (الزيدي) نصا_ تأليفا وصورة (ألنصار) عرضا_ إخراجا، إذ جاء الكلام النصي معززا في العرض بصورة ديكورية مما عزز معنى القراءة البصرية للمتلقي. جاء الديكور قرائيا لأفكار النص المحمولة معنائيا (الانتظار، الحرب، أشلاء ممزقة، الاستنساخ، الترمل النسوي جراء نتائج الحرب المخيبة...). ضم الديكور الذي جاء مائلا لخشبة المسرح الوطني رغم اختزاليته إذ انطوى على إيجاز وتكثيف، لوحة بإطار مربع شغلت مساحة يسار المشهد، رصفت في داخلها أجساد مقطعة من غير رؤوس دلالة الأزواج المفقودين، ولا تشير الأجساد إلى هوية بقدر ما أنها تحيل على مأساة الذاكرة العراقية التي لم تستثن أحد، وعلى يمين المسرح وضع إطار (ميز تواليت بالمعنى الدارج)، والذي أضفي جمالية إلى جماليات العرض من خلال التدارس التقني بين مصمم الديكور ومصمم الإضاءة المسرحية التي ساهمت في خلق صور معنائية جمالية مقروءة سيميائيا على خشبة المسرح، والتي جاءت معبرة عن أجواء العرض، شكلا ولونا وبما يحقق الحالة الظرفية والمعنائية له، نجح مصممها (محمد رحيم) ومنفذوها (اندريه اسطيفان، محمد عباس، عباس قاسم)، على رسم ساعة رملية أو الإيحاء بها تراءت للباحث_ التلقي_ في عمق المسرح. بنيت القطع الديكورية المتناثرة هنا وهناك على عملية ذهنية (التورية) إذ احتملت كل مفردة على خشبة المسرح المعنيين القريب والبعيد بالاستخدام_ المتعال القريب والمضمر البعيد_ بآلية الاشتغال مع كلمات نص (الزيدي) إذ أخذت كل مفردة تقرأ عدة قراءات، لاسيما القراءة المضمرة، التي يورى عنها بالمعنى القريب، فقرأت(أشلاء، انتظار الحبيب، العطر الذي يدل على وجود الحبيب الأصلي دون المستنسخ، الترمل وسيرورته باستمرار الحروب ونتائجها المألوفة)، كذلك احتمل (ميز التواليت) القراءة التوروية لاسيما وانه جاء بدون مرآة إذ قرأ إلى جانب معناه المتعال (إطار صورة عندما تعامل الممثل (فاضل عباس) تكرارا واضعا نصف جسده داخل الإطار، استمرارية الحرب، استمرارية الانتظار، اللاجدوى من المرآة المزيفة، تعرية النظام الحاكم آنذاك، استنساخ وتكرار الحدث، الملل، الانتظار غير المجدي، تكرار المأساة، حضور ذاكرة الزوجة من خلال أغراضها التجميلية الموجودة عليه،...). أما الأزياء_ موضوعة البحث_ فقد جاءت في عرض (ألنصار) عبارة عن دورات أوجه خطابية ظاهرة ومحتملة تستلزم ربتا هيرمنيوطيقية تأويلية وتفسيرية، امتلك الزي المسرحي زمكانه الخاص في الماضي_ الحاضر_ المستقبل، معبرا عن التجربة الإنسانية التي عاشتها وتعيشها الذات العراقية، ساهم في منح قدرة ايدائية وإيمائية وحركية للاستحواذ على اهتمام المتلقي من خلال اللون، محققا سحريته كمثير للبصر، منتميا للمتلقي، فاعلا في خلق الجو، مشكلا مع القطع الديكورية وحدة بنائية وكأنه هندسه في عمليات الربط العلائقية ما بين عناصر العرض، وفي الوقت ذاته مهد لتخيل بصري إلى الآني (القادم) من المستقبل. جاء العرض في أزيائه معتمدا على العباءة السوداء، العباءة العراقية بمعناها المتعال (تصميما ولونا واستخداما)، والتي هي الأخرى أخذت مفهوم التورية، إذ حملت بالمعاني والدلالات اللامنتهية، ومن خلال تعدد استخداماتها والأماكن الموضوعة فيها. إذ علقت في فضاء المسرح (أعلى يمين المسرح) لتشكل" صورة النساء المتشحات بالسواد وهن يبحثن عن الأزواج الغائبين. ويمكن أن ينعكس ذلك المدلول انطلاقا من حركية الدال وعدم تمركزه على نفسه، إذ تشكل مساحة اللوحة بما فيها من أجساد مبتورة ومقطعة وجبة دسمة لمجموعة من الطيور السوداء التي تمثلها العباءات المعلقة، وتداولية المعنى موضوعيا يكشف إن الانتظار قد نهش ذاكرة مازالت طرية، حتى تلاشت صورة الأزواج الذين تقطعت أواصر اللقاء بينهم في واقع هش غير متجذر بأصل، وفائض المعنى المنبعث من الدلالات المرافقة للعباءات المعلقة، ترسم ذهنيا صورة الطيور الهائمة وهي تبحث عن هوية من طواهم الغياب"[51]. فضلا عن ذلك قرأت العباءة العراقية دلالة (التأجيل، الأحلام المؤجلة المنتظرة بانتظار الحبيب من خلال تعليقها في أعلى فضاء المسرح، تعددية وكثرة المنتظرات أزواجهن من خلال تعددية وتواجد العباءات على الخشبة، تقرأ كثرة المترملات العراقيات من خلال الحروب ونتائجها المدمرة،...)" [52]. واستخدمت العباءة السوداء أيضا إذ غطت مانيكان_ في العمق خلف الطاولة_ على هيأة رجل، هو الآخر منتظر من يحركه من سكونيته التي دخلت عامه الثلاثون.. وهنا الرقم (زمانا) احتمل مفهوم التورية، إذ قرأ من قبل المتلقي_ الباحث_ بمعناه البعيد الذي ورى عنه بالمعنى القريب، معناه المضمر_ المستتر_ وهو العام الأقرب عددا من حكم الطاغية وحروبه غير المبررة وما

التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي العراقي

خلفته من نتائج وخيمة مخيبة نعيش أثارها حتى يومنا هذا.. ساعدت هذه العباءات على إكساب العرض الصفة الشرقية (المحلية_ العراقية) من حيث آلية تصميمها وشكلها المتعال المألوف في المجتمع العراقي للقول أن الحدث عراقي وأن الانتظار عراقي والحرب عراقية والنتائج والدمار والترمل النسوي عراقي، واحتمل المكان أيضا هو الآخر مفهوم التورية عندما أقحم المخرج (ألنصار) على لسان الممثلة (هناء محمد) مفردة (انتخابات مبكرة) وهذه المفردة حديثة الاستخدام أي بعد عام 2003 زمكانيا (التغيير العراق) إذا ما علمنا أن النص قد كتبه (الزيدي) عام 1996، ولم ترد فيه هذه الكلمة، مما فسحت المجال أمام المتلقي قراءة العرض توريويا أي انه احتمل زمانين. زمان تأليف النص القريب معنائيا (1996) وزمان تقديم العرض البعيد معنائيا (2012)، ومكانين القريب (العراق قبل التغيير) وبعيد معنائيا (العراق بعد التغيير). وحتى يكتسب العرض صفة المحلية وما يعزز معاني العباءة السوداء ولالالتها استخدم (ألنصار) أغنية شعبية بمعناها المتعال، أغنية (سيتا هاكوبيان) (أصغيرة جنت وانته صغير ون...) (حبنه كبر واحنه كبرنه)، بوصفها إحدى المشتركات التي تمثل عالما من الحب الخالص المجرد من النفع" لتستحضر كذلك الرجوع البريء إلى الذاكرة الشعبية، والزمن الماضي المجرد عن النفعية البراكماتية التي وسمت الحاضر بصبغتها الداكنة، التي غلفت العلاقات وجردتها من العاطفة الاجتماعية، وعبأتها عنفا، وقتلا، وتهجيرا ووحشية، وبداوة، وهكذا تتراكم تلك المحبطات التي تعاني منها الزوجة المفجوعة، وتعكس معاناة امه كاملة وصولا إلى الصرخة التي تطلقها بنبذ كل الدخلاء المستنسخين، المزيفين، لتستحضر صورة الزمن الذي غادرنا من غير رغبة وإرادة منا"[53]. أما أزياء الممثلين الأخرى، إلى جانب العباءات، فهي الأخرى جاءت محلية صرفة (ملابس الممثل (فاضل عباس)، المتكونة من القميص والبنطلون والرداء الأحمر (دلالة الحرب، الدم، الثورة والانتقاض على الوضع المزري)، أما أزياء الممثلة (هناء محمد) فقد ارتدت الثوب العراقي الآني_ الشكل والتصميم_ مع لباس الرأس (الربطة_ الشال) _ حجاب_ والكل بلون أسود دلالة (الانتظار، الحزن، الشجن، الحداد، الترمل...). وما يعزز فكرة (التعدد الترملي) (السيرورة الترملية) جراء الحروب ومخلفاتها، هو تعددية الوسادات (مخدات النوم) العشر المنتظرة إلى من ينام عليها، والتي احتمل عددها الزوجي مفهوم التورية الزمكانية، فيمكن أن يقرأ (زمكان قبل التغيير) (الحرب الإيرانية مع دخول الكويت) ويمكن لها أن تقرأ (زمكان بعد التغيير) (2003 _ إلى تقديم العرض 2012)، فضلا عن أنها حملت علامات معززة لكلمات النص ومعناها منها (الشوق إلى الحبيب، الزوج، الأخ، الابن) (الشوق والحنين إلى الوطن_ وما يعزز هذه العلامة_ الحقيبة التي يحملها بين الحين والآخر الممثل (فاضل عباس)، متخذة أيضا دلالة الجنس من خلال احتضانها من قبل الممثلة (هناء محمد). متخذة أيضا قراءة طوابير الشهداء (الجثث المكفنة)، إذ جاءت بعد بعثرتها في فضاء المسرح على هيأة أجساد بشرية مكفنة من خلال لون قماشها الأبيض المحايث إلى لون الكفن، شكل وهيأة، وكأنها جثث مترامية في ساحة المعركة، ولقدسية ومكانة الشهيد جاءت بلونها الناصع البياض تأسيسا على ما تقدم، جاء الزي المسرحي في عرض (مطر صيف)، ممتلكا خاصية التبادل الايصالي الزمكاني المسرحي المتعدد المستويات (زمن قبل التغيير) (زمن بعد التغيير)، على اعتبار أن المشكل والهم الإنساني والمعاناة واحدة، جاء بوصفه معلومات تعطى حول زمكان الحدث المسرحي، رغم اكتسابه صفة المحلية (الشعبية_ العراقية) إلا انه تعدد زمانه ومكانه تعددا معنائيا رغم وآحديته (عراقيته) (قبل وبعد التغيير)، انماز باللعب الحر إذ جاء متحركا ذهابا (قبليا) وإيابا (بعديا) وبزمان ومكان إيقاعي لم يخلق مللا، بل جاء نسقا مفتوحا (السيرورة المعنائية). صانعا بيئة متحركة دراميا، محفزا لخيال المتلقي، محركا عواطفه، متجاوزا زمكانه المعلن (نصا) انطلاقا من إبداعاته وجمالياته المتعددة الاستخدام في فضاء مطره الصيفي.

الفصل الرابع

- **النتائج**
- **الاستنتاجات**
- **قائمة المصادر والمراجعات**

النتائج:

1. امتلك الزي المسرحي في العينتين، خاصية التبادل الاتصالي الزمكاني المسرحي، المتعدد المستويات.
2. جاء الزي في العينتين محملا بالدلالات والعلامات القابلة لاحتمالية القراءات المتعددة (السيرورة المعنائية) من حيث (الاستخدام، التوظيف، آلية الاشتغال في فضاء العرض).
3. جاءت الأزياء وبمساندة عناصر العرض الأخرى معبرة عن مفاهيم وحالات ومواقف ومعاناة (ماعانته الذات العراقية وما تعانيه الآن)، من الم وفزع وترمل وتهميش وضياع ونهش الذاكرة الطرية، وتقطع أواصر اللقاء، التهجير، الابتعاد عن الوطن، الاستنساخ، التزييف، الانتظار، كل ما تؤول إليه نتائج الحرب الوخيمة.
4. اعتمد الزي المسرحي في العينتين على النظم الشفروية المرتبطة بالمجتمع، (المجتمع العراقي على اعتبار أن العينتين تأليفا وإخراجا عراقية).
5. ترجم الزي المسرحي في العينتين الزمكان النصي إلى آخر، على وفق كيفيات العلامات التي اشتغل عليها عرضا، والتي وضعت المتلقي أمام زمكان آخر غير الزمكان النصي المعلن تأليفا.
6. أدي الزي في العينتين وبمساندة عناصر العرض الأخرى وظيفة القراءة التداخلية زمكانيا، إذ تداخل الزمكان رغم انتماء الاثنين (نصا وإخراجا) (فكرة وتجسيدا) إلى الزمكانية العراقية.
7. جاء الزي مشاركا عناصر العرض الأخرى كدلالة حاضرة بالتضمن في حد ذاتها.
8. منح الزي المسرحي العلامة في العرضين القدرة على الدل بالتضمن (اكتساب العلامة، بفعل التلقي، دلالات إضافية ذات طابع ثقافي وراء الدلالات الحقيقية).
9. ارتبط الزي المسرحي زمنيا في العرضيين ارتباطا وثيقا بأفكار التغير والثبات.
10. كشف الزمن ومن خلال الزي عن صفتين من صفات الترتيب، الأولى علاقة" قبل وبعد" والثانية علاقة (الماضي_ الحاضر_ المستقبل).
11. نقل الزي في العرضيين، انطباعات من البيئة إلى الإنسان وبالعكس، أو من فرد إلى آخر، الأمر الذي حقق هدفا علاجيا على المستويين النفسي والاجتماعي.

الاستنتاجات:

1. لا تتعلق الوظيفة العلاماتية لدلالة الزي بمحتواها، بل بالاستعمال الذي خصص لها من طرف الممارسين والجمهور، والعلامة تحين لحالة تجعلها حاضرة في الزمكان وتشد التواصل بين الخشبة والقاعة.
2. يعبر الزي في العرض المسرحي عن فكرة تحول الوعي فضلا عن انه يعبر عن قدرة الفنان (المصمم_ الممثل) على رؤية نفسه، والعالم في مرآة الخيال المركبة، المتعددة الأوجه.
3. يفسر الزي المسرحي تحول المحاكيات القديمة عند الإنسان الأول إلى شكل من أشكال الإبداع المسرحي.
4. الزي المسرحي ظاهرة اجتماعية، يشترك فيها المتفرجون مع الممثلين.
5. يترجم الزي المسرحي الزمكان إلى آخر على وفق كيفيات العلامات المادية بذلك، إذ أن الجمهور يتوقع، بشكل عام، أن يتلقى مجموعة من المعطيات المتماسكة على نحو ما.
6. ينظر إلى الزمن المسرحي من خلال علاقات أزمنة مفتوحة.
7. الزمن سواء في_ النص أو العرض_ ليس سابقا أو لاحقا، ولكنه مندمج فيه نسيجيا، وهذا هو معنى تداوليته وتعدديته.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

1. إبراهيم، زكريا. سيكولوجية الفكاهة والضحك، (القاهرة: دار مصر للطباعة، ب ت).
2. الأحمد، نهلة فيصل. التفاعل النصي، (الرياض: مؤسسة اليمامة،1423ه
3. اسكندر، يوسف. هرمنيوطيقيا الشعر العربي.. نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعرية، ط 2، (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، 2009)
4. الآمدي، علي بن محمد. الإحكام في أصول الحكام، تعليق: الشيخ عبد الرزاق عفيفي، ج 3، ط 2، (دمشق: المكتب الإسلامي،1402 ه).
5. أولمان. الأسلوب في الرواية الفرنسية.
6. ايكو، امبرتو. التأويل والتأويل المفرط، ت: ناصر الحلواني، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة_ أفاق الترجمة، 1996).
7. إيلام، كير. سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، ط 1، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992).
8. جينيت، جيرار. جامع النص، 1979.
9. الحسين، قصي. النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، (بيروت: دار مكتبة الهلال، 2008).
10. دوفينيو، جان. سوسيولوجيا الفن، ت: هدى بركات، (بيروت: منشورات عويدات، (بيروت –باريس)، 1983).
11. دي سوسور، فردينان. علم اللغة العام، ت: يوئيل يوسف عزيز، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سلسة أفاق عربية، 1985)
12. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ب ت)
13. الزايد، عبد الصمد. مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، (تونس: الدار العربية للكتاب، 1988)
14. شاهين، ذياب. التلقي والنص الشعري، ط 1 (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004).
15. عبد الحميد، شاكر. الفكاهة والضحك، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،2003).
16. علي، عواد. الحضور المرئي... المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة، ط 1، (بغداد: مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، 2008).
17. عناني، محمد. المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط 1، (بيروت:_ لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، 1996).
18. عيد، كمال الدين. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة: إبراهيم حمادة، ط 1 (الإسكندرية_ جمهورية مصر العربية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ظ 2006).
19. غومبرش. الفن والوهم، (لندن: 1950).
20. فاثان، نوبلر، حوار الرؤيا، ت: فخري خليل، (بغداد: دار المأمون، 1987)
21. القزويني، الخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة، بإشراف: محمد محيي الدين عبد الحميد، (القاهرة: ب ت).
22. كليمن، وولفجانج اتش. تطور الصورة الشعرية عند شكسبير، ت: جمال عبد الناصر ومدحت جبار، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004).
23. المهدي، شفيق. أزمنة المسرح، بغداد (بغداد: مطبوعات مهرجان الدولي للمسرح، وزارة الثقافة، دائرة السينما والمسرح، 2010).
24. هلتون، جوليان. نظرية العرض المسرحي، ط 1 (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، 1420ه_ 2000م).
25. وادي، طه. مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية 1905_ 1952، ط 1، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السنة المحمدية، 1972).
26. يوسف، عقيل مهدي. الذات الجمالية، (بغداد: مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، 2012).

المعجمات:

27. الحفني، عبد المنعم. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1420هـ_ 2000م).
28. صليبا، جميل. المعجم الفلسفي، ط 1 (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1971)
29. فتحي، إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية، (تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ب ت).

30. كحيلة، محمود محمد. معجم مصطلحات المسرح والدراما، ط 1، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، 1429هـ_ 2008م)
31. مدكور، إبراهيم. المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1979)
32. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2، (العراق: مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987).

الدوريات النشريات:

33. ريفاتير. الأسلوبية العاطفية، ت: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، العدد 1، 1992).
34. ألعميدي، حيدر جواد. مطر صيف... بين قوة الأداء التمثيلي ومألوفية الفكرة، جريدة الصباح، ملحق فنون، بغداد: العدد (2633)، الأحد 2/ أيلول/ 2012.
35. الكتيباني، ماهر عيد الجبار. مطر (كاظم ألنصار) في صيف ملتهب، جريدة الصباح، ملحق فنون، بغداد: العدد (2598) الأحد 29/ تموز/ 2012.

الرسائل الجماعية:

36. الخزرجي، كريم رشيد. جماليات المكان في المسرح العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.1989.
37. السعدي، مسار عربي جاسم، المفارقة وأبعادها النفسية في نصوص تشيخوف المسرحية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2010.
38. الطائي، فاتن حسين ناجي، المضامين الجمالية للسخرية في النص المسرحي العربي "نماذج مختارة"، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2010.

1. للاستزادة ينظر: دوفينيو، جان. سوسيولوجيا الفن، ت: هدى بركات، (بيروت: منشورات عويدات، (بيروت_ باريس)،1938)، ص 8.
2. الحسين، قصي. النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، (بيروت: دار مكتبة الهلال،1429هـ_ 2008م)، ص 241.
3. أولمان. الأسلوب في الرواية الفرنسية، ص 15.

نقلا عن: الحسين، قصي. النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، مصدر نفسه الصفحة نفسها.

4. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ب ت)، ص 718
5. القزويني، الخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة، بإشراف: محمد محيي الدين عبد الحميد، (القاهرة: ب ت)، ص 353.
6. مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2، (العراق: مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987)، ص 14
7. عبد الحميد، شاكر. الفكاهة والضحك، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،2003)،ص 54
8. إبراهيم، زكريا. سيكولوجية الفكاهة والضحك، (القاهرة: دار مصر للطباعة، ب ت)، ص 157
9. الحفني، عبد المنعم. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1420هـ_ 2000م)، ص227_ 228
10. عيد، كمال الدين. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة: إبراهيم حمادة، ط 1 (الإسكندرية_ جمهورية مصر العربية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ظ 2006)، ص 207.
11. عيد، كمال الدين، مصدر سابق، ص 207
12. فتحي، إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية، (تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ب ت)، ص 146.
13. صليبا، جميل. المعجم الفلسفي، ط1 (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1971)، ص 637.
14. مدكور، إبراهيم. المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1979)، ص 95
15. الزايد، عبد الصمد. مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، (تونس: الدار العربية للكتاب، 1988)، ص 7.
16. الحفني، عبد المنعم. مصدر سابق، ص 398
17. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
18. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
19. عيد، كمال الدين. مصدر سابق، ص 354_ 355.
20. الحفني، عبد المنعم. مصدر سابق، ص 398.
21. المصدر نفسه، الصفحة نفسها
22. الخزرجي، كريم رشيد. جماليات المكان في المسرح العراقي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،. 1989، ص 33.
23. عيد، كمال الدين. مصدر سابق ، ص 680.
24. عناني، محمد. المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، (بيروت:_ لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، 1996)، ص 9
25. كحيلة، محمود محمد. معجم مصطلحات المسرح والدراما، ط1، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، 1429هـ_ 2008م)، ص 66
26. وادي، طه. مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية 1905_ 1952، ط1، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السنة المحمدية، 1972)، ص 96
27. عيد، كمال الدين، مصدر سابق، ص 207_ 208
28. عبد الحميد، شاكر. مصدر سابق، ص 54
29. الطائي، فاتن حسين ناجي، المضامين الجمالية للسخرية في النص المسرحي العربي"نماذج مختارة"، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابا، 2010، ص 59.
30. كليمن، وولفجانج اتش. تطور الصورة الشعرية عند شكسبير، ت: جمال عبد الناصر ومدحت جبار، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004)، ص 57.

31.للاستزادة: ينظر: الطائي، فاتن حسين ناجي، مصدر سابق، ص 59.

32.للاستزادة: ينظر: السعدي، مسار عربي جاسم، المفارقة وأبعادها النفسية في نصوص تشيخوف المسرحية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ص 78_ 77

33.المصدر نفسه، ص 78.

34.للاستزادة: ينظر: علي، عواد. الحضور المرئي... المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة، ط 1، (بغداد: مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، 2008)، ص 180_ 177.

35.المهدي، شفيق. أزمنة المسرح، (بغداد: مطبوعات مهرجان بغداد الدولي للمسرح، وزارة الثقافة، دائرة السينما والمسرح، 2010)، ص 14.

36.إيكو، امبرتو. التأويل والتأويل المفرط، ت: ناصر الحلواني، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة_ آفاق الترجمة، 1996)، ص 56.

37.الأحمد، نهلة فيصل. التفاعل النصي، (الرياض: مؤسسة اليمامة، 1423هـ)، ص 287.

38.غومبرش. الفن والوهم، (لندن 1950)، ص 232.

نقلا عن: الحسين، قصي. النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، (بيروت: دار مكتبة الهلال، 2008). ص 242.

39.جينيت، جيرار. جامع النص، 1979.

نقلا عن: الحسين، قصي. النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، مصدر سابق، ص 255.

40.ينظر: ريفاتير. الأسلوبية العاطفية، ت: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، العدد1، 1992)، ص 6.

41.يوسف، عقيل مهدي. الذات الجمالية، (بغداد: مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع،2012)، ص 67.

42.المصدر نفسه، ص67_ 68.

43.المصدر نفسه، ص 68.

44.للاستزادة: ينظر: اسكندر، يوسف. هرمنيوطيقيا الشعر العربي.. نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعرية، ط2، (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، 2009)، ص 241.

45.دي سوسور، فردينان. علم اللغة العام، ت: يوئيل يوسف عزيز، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سلسة أفاق عربية، 1985)، ص 142.

46.المصدر نفسه، ص 156.

47.فاثان، نوبلر، حوار الرؤيا، ت: فخري خليل، (بغداد: دار المأمون، 1987)، ص 34.

*الموافقة: ما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت موافقا لمدلوله في محل النطق، ويسمى أيضا فحوى الخطاب ولحن الخطاب. الآمدي، علي بن محمد. الإحكام في أصول الأحكام، تعليق: الشيخ عبد الرزاق عفيفي، ج3، ط 2، (دمشق: المكتب الإسلامي، 1402هـ)، ص 66

**المخالفة: هو ما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت مخالفا لمدلوله في محل النطق، ويسمى دليل الخطاب. الآمدي، علي بن محمد. المصدر نفسه ص 69.

48.هلتون، جوليان. نظرية العرض المسرحي، ط1 (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، 1420هـ_ 2000م)، ص 65_ 66.

49.إيلام ، كير . سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، ط1، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992) ص 179_182.

50.للاستزادة: ينظر: شاهين، ذياب. التلقي والنص الشعري، ط1، (الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2004)،ص 164_ 165

51.الكتيباني، ماهر عبد الجبار. مطر (كاظم ألنصار) في صيف ملتهب، جريدة الصباح، ملحق فنون، بغداد: العدد (2598)، الأحد29/ تموز/ 2012، ص 10.

52.للاستزادة: ينظر: العميدي، حيدر جواد. مطر صيف... بين قوة الأداء ومألوفية الفكرة، جريدة الصباح، ملحق فنون بغداد: العدد (2623)، الأحد 2/ أيلول/ 2012، ص 11.

53.الكتيباني، ماهر عبد الجبار، مصدر سابق، ص 10.