التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي العراقي

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

الفصل الاول

- مشكلة البحث :

يتعلق كل زي من الأزياء بطقس من الطقوس الاجتماعية – الفرح ،الحزن ، الصيد ، الرقص ، الحرب،.....وهذا التعليق بدوره ينتمي ملبسياً ومعنائياً إلى حقبة زمنية معينة وبيئة مكانية معينة أيضا . وان الجنوح إلى تجاوز ما هو معطى (المعنى المتعال – زمكانياً) له وبشكل مباشر داخل العلامة والبحث عن معانٍ ثابتة له ، يعد أمراً طبيع وٍياً، للوصول إلى المعنى المراد إيصاله في سياقه التاريخي والاني ، مستجيبا للطابع المتنوع للحاجات التي تنتجها الممارسة الإنسانية ، وان ذلك يستدعي أدراك السيرورة التاريخية التي نشأ الزي في أحضانها ، وتحول عبرها إلى ذاكرة للفعل الإنساني إن الزي المسرحي بوصفه عملاً إبداعيا ًجمالياً، يتجاوز التجربة الإنسانية ذاتها ، يتجاوز زمكانه المعلن انطلاقاً من إبداعاته وجمالياته ، فضلاً عن انه يدخل عليها – أي التجربة الإنسانية – كثيراً من عناصر التحول والتعديل في محاولة لتفسيرها ومن ثم لتغييرها ، وعله فأن النظرة الاجتماعية والجمالية – ملبسياً- للزي يجب أن تنطلق من تجربة حقيقية للإبداع ، ومن تجربة ديناميكية أيضاً ، 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 .١

وعليه فالزي المسرحي – بوصفه إبداعاً مسرحياً- في عرض ما ، يقوم بإعادة صياغة الواقع الزمكاني من وجهة نظر مصممه ومخرجه الذاتية ، والتي يريدا من خلاله التعبير عن واقع زمكاني أخر مغاير ، ليجعلا من هذا الواقع الجديد وسيلة للمشاركة والمداخلة وبمساندة عناصر العرض الأخرى .يلقى مصطلح التورية اليوم رواجاً واسعاًفي 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 بـ (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 بوصفهما أداتين يستطيع بهما [المصمم] أن يتجنب أو يتجاوز ما يسمى بالجزم التام ".٢ويلخص (أولمان ullman) في معرض دراسته لبعض أشكال الغموض في كتابه : ((الأسلوب في الرواية الفرنسية)) فيقول "في هذه الحالات جميعاً، ثمة توتر قوي بين مصطلحي التورية والغموض ، بوصفهما ينتميان إلى مجالين للتجربة مختلفين كثيراً".٣

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

١- 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 ؟.

٢ – 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 إلا وهو الزي المسرحي ، متوقفاً فيه الباحث عند المفهوم ومدى تحققه في الزي المسرحي زمكانياً ، بوصفه - أي الزي – نظاماًمفتوحاً من المعاني والدلالات والعلامات ، نظاماً يهتم بعمليات أنتاج المعاني وإيصالها إلى المتلقي من خلال العرض المسرحي ، معتمداً ،على النظم الشفروية المرتبطة بالمجتمع ، نظاماً يمتلك خاصية التبادل الاتصالي الزمكاني المسرحي المتعدد المستويات لاسيما في العرض المسرحي العراقي

بينما تكمن الحاجة إليه في انه :

١- يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها بتعرفهم بمفهوم التورية الزمكانية والية تحققه في الزي المسرحي .

٢ – يفيد المشتغلين في الحقل المسرحي لاسيما المخرجين والمصممين بتعرفهم باحتمالية وإمكانية حمل الزي معنائياً زمكانين أو عدة زمكانات في العرض المسرحي الواحد .

- هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

١ – تعرف مفهوم التورية الزمكانية في أزياء العرض المسرحي العراقي .

- حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي في :

مكانياً : العراق الفرقة الوطنية للتمثيل.

زمانياً: ١٩٩٦ – ٢٠١٢ م .

موضوعاً : 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 لايظهر ".٤

وتعني (التورية) في اصطلاح علماء البلاغة " أن يذكر معنيان أما بالاشتراك او التواطؤ أو الحقيقة والمجاز أحداهما قريب ودلالة اللفظ عليه خفية فيقصد المتكلم المعنى البعيد ويورى عنه بالقريب فيتوهم السامع انه يريد القريب ولهذا سمي إيهاماً كما سمي توجيهاً وتخيلاً...."٥. وجاءت التورية عند(مطلوب) على أنها " تعبير الكلمة أو اللفظ عن فكرتين أحداهما قريبة غبر مرادة والأخرى بعيدة مرادة "٦وهي عند (عبد الحميد) " أن يذكر الفرد لفظاً مفرداً له معنيان ، أحداهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة ، والأخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية ، فيريد الفرد المعنى البعيد ويواري عنه بالمعنى القريب "٧.

وعرفها عالم النفس (مارسل بانيول) على أنها " عملية ذهنية تنطوي على إيجاز وتكثيف "٨.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 : (الرحمن على العرش استوى) (طه : ٥)....والمرشحة : هي التي ذكر فيها شيء من لوازم هذا أو هذا ، كقوله تعالى : (والسماء بنيناها بأيد)(الذاريات : ٤٧)....."٩.ويرجعها (كمال الدين) إلى " أصل اللفظة اليونانية eironeia. وهي إحدى درجات علم الجمال والفلسفة معاً " ١٠.وتعني عنده أيضاً" أن الفنان أو الكاتب ليس بمستطيع أن يقول أو يبرز شيئاً بطريقة مباشرة . بل عليه أن يدلي بكل ما يريد بطريقة غير مباشرة في الفن. بل وأحياناً في تضاد مع ما يقول " ١١.

التورية اللفظية :

هي " الأعيب لغوية تقوم على عملية التكثيف ، فاللفظ يحمل معنيين ، جاعلاً الذهن ينتقل في لحظة واحدة من معنى إلى أخر "١٢.

الزمان :

عرفه (صليبا) على انه " وسط لانهائي غير محدد شبيه بالمكان تجري فيه الحوادث فيكون لكل منها تأريخ ويكون هذا التاريخ مدرك بالعقل " ١٣.ويشير له (برغسون) بأنه " تغير مستمر متصل يصبح معه الحاضر ماضياً، ويأبى الذهن أن يظل في التيار الزمني ، بل يجسم كلما يتصل به ويربطه بفكرة معينة "١٤.

ويعرف على انه " المادة المعنوية التي يتشكل منها أطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة والحق أنها ليست مجرد إطار بل أنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل حركتها ومظاهر سلوكها "١٥. ويعرفه (ألحفني) على انه "امتداد موهوم ، غير قار الذات ، متصل الأجزاء ، يعني أي جزء يفرض في ذلك الامتداد يكون نهاية لطرف وبداية لطرف أخر ، 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 "١٦. 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 "١٧.

والزمان عند بعض الفلاسفة "أما ماض أو مستقبل ، فليس عندهم زمان حاضر ، بل الحاضر هو الآن الموهوم المشترك بين الماضي والمستقبل "١٨.وجاء عند (كمال الدين) في انه " يتسع الزمن باتساع مسافته .في العرض المسرحي الواحد نحصل عادة على نوعين من الزمن .

١- الزمن الأول ، هو زمن الأحداث المسرحية .

٢- والزمن الثاني ، هو زمن التمثيل ."١٩ .

الزمانية :

هي " الوجود الزماني ، عناصره : الماضي le passé، والحاضرle present، والمستقبل le future ، وهي غير منفصلة ، وليست أنات بعضها غير موجود، أو لم يعد موجوداً ، أو لم يوجد بعد ، وإنما هي لحظات متداخلة ومتراكبة "٢٠.

والزمانية هي " شمول ، والماضي هو ماضٍ لهذا الحاضر ، والحاضر حضور في العالم ، والماضي يسكن الحاضر ، وأنا من أكونه في الماضي ، والماهية ما كان ، وماهيتي أذن في الماضي ، وهذا قانون وجودها "٢١.

المكان :

عرفه (كريم رشيد) على انه " الحيز المسرحي العام متضمناً كل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناتجة عن كل من المعمار المسرحي والديكور المسرحي الواقعين ضمن تأثير جمالي موحد "٢٢.

ويقصد به (كمال الدين) " الميدان الذي تجري فيه أحداث مشهد من المشاهد أو درامة من الدرامات . ومن الصعب العمل في المسرح بدون المكان المسرحي . فعليه ، وفيه تنساب الأحداث المسرحية "٢٣.

الزمكانية :

هي " مصطلح أشاعه بأختين ، وقد استعار الكلمة من علم الأحياء الرياضي وطبقها على الأعمال الأدبية "٢٤.

التورية الزمكانية – التعريف الإجرائي :

تعني 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 موارياً عنه بالمعنى القريب .

الأزياء المسرحية :

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 "٢٥.

الزي المسرحي – التعريف الإجرائي :
هو توليف خطابات لعناصر بنائية – تكوينية ، يصبح فيها الزي خطاباً موحداً شكلاً ومضموناً في العرض المسرحي ، يندرج في المحيط الجمالي العام ، فضلاً 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 ، آذ يستطيع الإنسان عن طريق الفن أن يحمل التاريخ وجهة نظر فلسفية خاصة من اجل تطوير اللحظة الآنية بدلاً من أن يكون أداة تسجيلية في يد التاريخ "٢٦ . وهنا يصبح التاريخ مشجباً يعلق عليه المسرحي بضاعته ويحاكم أحداثه وشخصياته من منظوره الخاص ، فلم يعد للتاريخ زمكاناً – الحدث التاريخي –مفهوماً خالصاً مسرحياً ، وإنما مزيجاً من التاريخي/ و/ الآني ، وهذا التمازج الزمكاني ينتج نمطاً مسرحياً يفجر الوعي التاريخي ، والوعي الاجتماعي ، والوعي الإبداعي ، لان المسرح [الزي] هو عملية أنتاج جديدة ، وخلق يبتكر مما هو غير مسجل أو مدون ، ليصبح حدثاً مسجلاً ومدوناً يكشف عن حقائق الوعي الإنساني الذي ينطلق من حيثيات الواقع وآفاقه المسرحية الواسعة، لان العرض المسرحي يتعامل مع الواقع الزمكاني بوصفه كائناً يتلبس وجوده ، والتاريخ بوصفه نصاً جامداً يجب ترويضه ليصبح نصاً مرناً متحركاً 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 وتفجراتها المحيطة به بوصفه كاتباً ، مخرجاً، مصمماً، - أنسانا – له حساسيته الخاصة تجاه ما يحيط به سياسياً ، اجتماعياً ،نفسياً ،.... وغالبا ما يكون هذا الكشف عبر الزمكان التاريخي ومنعطفاته الداخلية المشحونة 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 ممسرحة 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 فانيس بكذبها وخداعها ولومها وخبثها ، كما عند سقراط بوجهيها في الرياء . وكذلك نعثر عليها عند أرسطو بألوانها المختلفة باختلاف لون الحرباء....واعتبرها عصر النهضة الأوروبي رداً مناقضاً....ومع ذلك، فلا تزال التورية تلعب حتى يومنا هذا دوراً رئيساً في الآداب والفنون العالمية في القرن العشرين "٢٧ .وتقوم التورية على أساس :
"١- المعاني العديدة لكلمة واحدة .
٢- تشابه المعاني بين الكلمات التي تنطق بالطريقة نفسها .
٣- الفروق في المعاني بين كلمتين يجري نطقها بطريقة متماثلة ."٢٨
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) (١٥٦٤- ١٦١٦) عنصر التورية والذي عده " نوعا من أنواع السخرية ، فقد استخدم (التناقض) في مآسيه وعده ذا منزلة ثانوية ، حيث أن التناقض الحاد بين الحدث الثانوي والحدث الرئيس لتوضيح شدة مأساويته كما يتضح في مسرحيتي (هاملت) و(الملك لير)."٢٩إذ 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 الأخر قد يمتد فيما وراء تلك اللحظة إلى قضايا أخرى في المسرحية "٣٠.وفيما يخص البحث الحالي ، فهو معني 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 يدلي 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 .٣١ أما نصوص الكاتب (اوغست سترندبرج)(١٨٤٩-١٩١٢) هي الأخرى ، امتازت بالتورية الزمكانية، وهذا ما تجلى وبشكل جلي في مسرحية " لعبة حلم "، والتي يستدل من عنونتها أنها تتضمن حلماً ، ولكنه حلم غير مترابط ، إذ يظهر مزيجا من الواقع والخيال ، الأزمنة والأمكنة تتداخل ، مثلت 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 ، احدهما (زمانية) والأخرى (مكانية) تمخضت من خلال التداخل الزمكاني الذي سمح لهن بمواصلة حديثهن عبر عالمين مختلفين ، فقلعة (سترندبرج) هنا كبناء ومكان مشيد على الأرض ، بمعناه المتعال القريب ، انزاح عن وظيفته التداولية ، مولدا تورية مكانية من خلال نمو وتبرعم القلعة .٣٢والقول ينطبق على نصوص (تسيخوف) المسرحية ، من حيث اشتمالها على توريات زمكانية ، " فالزمان الحاضر عنده يدخل كحلقة في السلسلة الزمنية ويسير إلى جانب الماضي والمستقبل ، مثلاً ايرينا في (الشقيقات الثلاث) تعيش الحاضر وتطمح في الرجوع إلى الماضي والعودة لموسكو ، وهذا الزمان المرتبط بالمكان الذي أصبح مصدر تعاسة ، هو يعني 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) "٣٣ .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 عربياً) ، إذ أضفى المخرج (سامي عبد الحميد) على

العرض الهوية العربية على أحداثه وشخصياته ، انطلاقاً من إيجاد خصوصية وطابع ينفرد فيه المسرح العربي ، مفترضاً هاملت شاباً عربياً متحضراً في بيئة (مكانية) عربية ، متمرداً على واقع مجتمعه ، ثائراً على الغدر والخيانة .....كذلك حقق عرض (سليمان البسام) الموسوم (مؤتمر هاملت) – الفائز بجائزة أفضل عرض مسرحي في مهرجان القاهرة الدولي عام ٢٠٠٢ – تورية زمكانية مختصراً المسافة الزمنية ، بإسقاط ثيماته سياسياً ، إسقاط إحداثه على قضايا الوضع الراهن والبيئة المكانية المعيشة الآن .٣٤

وبذلك أصبح لهاملت شكسبير تورية زمكانية (زمان ومكان النص الشكسبيري) (زمان ومكان العرض العربي) ، وعليه احتمل الزمانين والمكانين ، المعنيين ، القريب المتعال والبعيد المضمر – المستتر وراء المتعال ، محققاً 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 (تمثيلاً – إخراجا – تقنيات) ، مضيفين على العرض مسحة جمالية مضافة إلى جماليات عناصر العرض الأخرى لاسيما الزي المسرحي – موضوعة البحث – من خلال ارتداء العباءة العربية واستخدام المفردات الديكورية العربية الموروثة في (هاملت عربياً) . إذن يمكن تصور الزمكان في النص والعرض المسرحي ، تصوراً ذهنياً ، من نص حامل لذاكرة زمكانية محددة ومعلنة – تأليفاً – إلى عرض هو الأخر حامل لذاكرة زمكانية مغايرة – إخراجا- عرض بمعالجة افتراضية ، زمكانية آنية من قبل المخرج وأدواته وهذه " الآن – مركز بؤري مفترض من قبل المخرج حصراً، وهي عبارة عن خطوط [زمكانية] حركية – إيقاعية ...على خشبة المسرح ، تركب من مركز بؤرة (الآن) ثم يعاد تفتيتها وتركيبها مجدداً بالافتراض ، وهي تجمع (الماضي والمستقبل) في الحاضر المتحول إلى (الآن) [الزمكاني] المسرحي وهو [زمكان] المشاهدة ... الذي يحمل إلى المشاهد عن طريق التفاعل والتوتر وتجسيد (الآن) المفترض على خشبة المسرح ".٣٥إن 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، لان عملية " الإيغال نحو الأعماق والدواخل يعني الكشف عن الإسرار التي تتشكل بترتيب لا ينقطع حتى تكشف السر النهائي ، فكلما اكتشف سر ، فانه يشير إلى سر أخر في حركة تتقدم صوب السر النهائي "٣٦.

ولعل الوصول إلى السر – المعنى – النهائي ، الذي يحمله الزي ، والقابع بين ثناياه ، سواء أكان شكلاً أو لوناً أو ملمساً أو تضاداً أو كتلاً أو خطاً أو نقطاً....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 والمعجمية والدلالية "٣٧.

إن تعددية الجانب المعنائي في الزي المسرحي (المعنى القريب (الظاهر) والمعنى البعيد (المضمر)) ، كانت ولا زالت موضوع تساؤل الباحث في دراساته عن الزي ، إذ إن 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 اقل أهمية من ناحية إبراز المعنى مسرحياً (زياً مسرحياً) (تخصصياً) ، وبالتالي مسرحياً يمكن ان نستشف عن معانٍ ودلالات متعددة ، واضحة وغامضة ، فلا نخسر الإيضاحية من جهة ولا نغرق في الغموضية من جهة أخرى . وبهذا يقول " غومبرش" : " فالمدى الذي يعتمد فيه المعنى ، لايتم من خلال عملية استنتاج واعية ، بل منى خلال تلك الملكة التي منحت لنا ، لكي نفهم التطابق . ويتابع (غومبرش) قائلاً: نحن نتلمس أولا ، طريقنا إلى القصد من التوصيل ، كما نتلمس بالتالي تمثل المفتاح لهذا القصد ، على الأكثر ، في الطريقة التي سنرد عليها " ٣٨.إن فعل قراءة الزي في العرض المسرحي ، يجب إن ينطوي على معرفة خاصة بموروثه (الزمكاني المعلن) – المعنى القريب الموروى به ، الذي هو غير مقصود - ، كما يجب إن 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 غالباً ما يكون توليفاً أو تصميماً من أنماط الأزياء الأخرى ، فكثيراً ما تتداخل الأزياء في العرض (معنائياً – زمكانياً)، 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 كلاً 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 ألصنفي ، أي ما يسميه (جيرار جينيت) : " جامع النص وعدداً من النصوص الأخرى في ذلك الموروث "٣٩.ولو تمعنا في مفهوم الزي المسرحي وعلاقته بعناصر العرض الأخرى ، منذ بداية تأريخ المسرح العالمي ، لوجدناه مرتهناً بالقراءة وما تحمله من دلالات ، قراءة بصرية لاغنى عنها ، وهذه القراءة متعلقة بالنقد ، وتحقق معناه لايتم إلا بالنقد ، فهو يعد بوساطة القراءة الفاعلة أو القراءة الشاعرية وفق ما يرى تودوروف . إن الزي المسرحي ، لايرتبط بهدف ومعنى محدد زمكاناً ، وهذه أولى استراتيجياته في العرض ، ولو ارتبط بأي معنى وهدف مسبق ومعلن في كلا الزمكانين لفقد إمكانية تحققه عنصراً مستقلاً له منظوماته ودلالاته الزمكانية التاريخية والآنية .لو طبقنا حديث (ريفاتير) عن فك شفرات النص على الزي المسرحي بوصفه نصاً قابلاً 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] لايمكن ملؤها إلا بالقراءة الفاعلة المتمعنة ، القراءة التي تربط بين الزي على خشبة المسرح ومرجعيات الحدث في الوقت الآني المعيش خارج خشبة المسرح.٤٠إن إنتاج وإثارة سلسلة من الدلالات للزي (مؤول دينامكي) ، ليصل في نهاية الأمر إلى تحديد نقطة إرساء دلالية له (مؤول نهائي) ، لاتعد هذه شكلاً نهائياً تستقر عليه السيرورة ، لان النهائية هذه بدورها تشل السيرورة السيميائية – التعدد السيميائي – المعنائي للزي – ويمكن أن نطلق عليها بـ" الأفكار الجاهزة " ، الأفكار والمعاني المتعالية التي لاتقبل القراءة السيميائية ، أي أنها وليدة علامات ومعاني سابقة ، في حين أن علامات الزي متعددة بتعدد معانيها ، فإلى جانب المعنى الرئيس هناك عدة معانٍ 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 لايتحدد 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 الذات المؤولة للزي في العرض المسرحي إلى مسير متداخل زمكانياً لانهاية له ، لايرسو عند موقف معين ، بل يهدف دائماً 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 كوميدياً كان أم تراجيدياً فضلاً عن إضفائه صبغة جمالية مضافة إلى جماليات العرض المسرحي . لأنه ومن باب المحايثة لوجهة نظر الهرمنيوطيقيا عند (جادامير) " طائرة تعبر مسافات ، وفضاءات ، لكنها بدلا من أن تقطع الأجواء الخارجية ، تراها تعبر آفاق العقول التاريخية ، وليس مثل (الفن) [الزي] من يلغي الحدود القائمة بين الأزمنة والأمكنة "٤١. 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 بعيداً عنا ، وأخذنا نتحدث مع بعضنا على نحو مباشر، دون عوائق مادية ، أو روحية ، مكانية أو زمنية "٤٢.مع الأخذ بنظر الاعتبار أن معنى الزي بوصفه (حادثة) عند (جادامير)" لايكتمل في لحظة حدسية واحدة ، بل ينفتح على حركة الزمن ، التي يتكون بوساطتها (المعنى) المراد " ٤٣. وعليه فان عملية البحث عن فهم الزي ، هي عملية بنائية مستمرة ، لاتتوقف ، لاتنتهي ، لأنها لاتكتمل أبدا...فضلاًعن إن دور الزي في تحديد زمكانية الحدث المسرحي ، لايمكن اشهارة ، وانتشاله من فهم حقيقته الملبسية المتعالية ، بل تبقى حقيقته حدثا متطوراً ، مفتوحاً، لايمكن تقريره واستنفاده في العرض ، إذ دائما يتم البحث من قبل متلقيه عن مضمراته الممكنة القابعة في قعر العرض (معنائياً) ، وإنما في حالة تدحرج مستمرة ، لايظل معناه ثابتاً مهما اختلفت وتنوعت السياقات والرؤى الإخراجية ، بل يظل معناه قائماً على الابتكار ، ومفتوحاً 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 لايمكن الاستقرار على زمان ومكان واحد ، لايمكن 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 زمكانياً نظام مفتوح ، إذ لايمكن الإبقاء عليه مغلقاً، وهو أمر لايبعد 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 زمكانياً في الزي المسرحي ، تدليل مرتهن بنظامين : النظام المعياري المغلق نفسه والنظام الاحرافي المفتوح .٤٤لقد بين (فردينان دي 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 "٤٥. أما طابع الغياب ، يطلق عليه دي سوسور " العلاقات الإيحائية أو الافتراضية associative وهي علاقات تقيمها علامة [الزي] مع علامات أخر غير حاضرة (أو ظاهرة) في متوالية [الزي] ، وإنما غائبة (أو مضمرة) في ذهن [المتلقي] ، وهي علاقة العلامة بكل ما يمكن أن تثيره أو تحفزه في الذهن من علامات أخر مشابهة أو مقارنة لها "٤٦.وعلاقات الحضور والغياب هذه (السنتاكمية والإيحائية) يمكن قراءتها في الزي المسرحي ، من خلال وظيفته الرئيسة ، 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 تؤدي دوراً كبيراً أيضا في منح الزي معنىً توروياً، 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 "٤٧.وعليه فالزي في العرض المسرحي يحتمل الموافقة * ومفهوم المخالفة **، يحتمل الموافقة إذا كان الزي [ملبسياً]، يحمل مفهوم أو دليل معين لمكان أو زمان معين ، كأن يكون ريف أو مدينة أو الإحالة إلى جنسية البلد (المكان الذي يرتدى فيه الملبس) أو الإحالة إلى مكان ثانٍ 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 لايستقر العرض على زمان ومكان محدد، أي نقل الزمكان كما هو في الواقع (النص) إلى الخشبة (العرض) ، بل إحداث نوع من التداخلية الزمكانية قرائياً ، بغية الابتعاد عن التقليدية في التقديم المسرحي ، أي بمعنى إن المصمم لم يلبس ممثله زياً تاريخياً مقروءاً بزمكانيته المتعالية (المألوفة المنتمي لها أصلا) ، بل يلبسه لباساً زمكانياً أخر عبر فعل مقصود ، فالزي التاريخي هنا لم يحول المقنع إلى ماهية المتقنع به ، وإنما خلق لنا المصمم زياً معاصراً ، زياً يعيش مرتديه في البيئة الزمكانية الآنية المفترضة مسرحياً ، ويحمل أوجاعها وأوجاع المنتمين لها تأسيساً على ماتقدم ، فأن التورية ، تجعل من الزي في العرض المسرحي [زمكانياً]، حاملاً لمعنيين أو أكثر وعادةً 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 وان كانت نسبية الزمان والمكان المسرحين أكثر وضوحاً ، وأسهل إدراكا "٤٨.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) "٤٩ ،ومن خلال عملية الاستحضار هذه ، استحضار الماضي البعيد المعلوم والمعروف بإحداثه وشخصياته ولباسه إلى الحاضر الآني والمعروف أيضا بظروفه المعيشة ولباسه الآني المرتدى ، يمكن تحقيق التورية الزمكانية من خلال تداخليه زمكان الماضي بزمكانية الحاضر وأحداثه ولباسه .ومن باب التأسيس أيضا ، لابد من الإقرار ، انه لايمكن 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) للاماكن 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 مزجاً بين المكان والزمان ، وهذا نابع من حقيقة وجودهما في ثنائية واحدة ، فضلاً عن 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 وصولاً حتى عالم الميتافيزياء ، فالزمن يتحدد ويتقلص هناك ، وما كان سابقاً يغدو تالياً ويحدث العكس أيضا .٥٠

يفترض الزي المسرحي قراءة حسب النظام الزماني ، ينطق لغوياً (قراءة بصرية) تبعاً 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 أخر 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 انطلاقاً 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 جذرياً عن العرض المسرحي الذي يتكون من مادة وأدلة تنتمي إلى نظام أخر.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. أن النظام الدلالي للزمكان في الزي المسرحي ، نظام مفتوح ، بالنسبة إلى النظام الدلالي المعياري للزمكان الاعتيادي ، والذي يعد مغلقا على المعنى المتعال – المألوف ، حقبة وموقعاً، إذ يمتاز الزمكان المسرحي بعلاقات حضور وغياب لتأليف المتوالية المسرحية .

٢. يستبطن الزي المسرحي جدلاً مستمراً بين الأوجه الخطابية أي السكت المسرحي ، مما يولد ، دلالات هي عبارة عن دورات أوجه خطابية ظاهرة ومحتملة تستلزم رتباً هرمنيوطيقية تأويلية وتفسيرية .

٣. الزي ما هو إلا زمانية إيقاعية .

٤. الزي لعب معنائي حر يتحرك ذهاباً وإيابا على خشبة المسرح .

٥. يوصف الزي بأنه رمز يقوم على حركة " الظهور" و " الاختفاء "معنائياً .

٦. تتمثل زمانية الزي المسرحي في ذلك الحضور " اللحظي " الذي يطغى على الشعور " الخارجي " ويتجاوز زمنه الحسابي .

٧. آلية إيقاع الزي في العرض المسرحي متسامية على متغيرات الزمن ، وصيرورته ، إيقاع كوني ، لاتمر فيه الأزمنة مرور الكرام على وتيرة واحدة بطبيعتها الثابتة.

٨. يبقى الزي المسرحي حاضراً في العرض وليس مغيباً، لان روحه متصلة مع روح مرتديه (الممثل) وليس منفصلا عنه ، بل يتعرف على نفسه – أي الممثل – بطريقة أفضل ، ويستثار وعيه ، ويتصالح مع نفسه .

٩. يمتلك الزي المسرحي زمكانه الخاص في الحاضر وان كان يرتدى في عمل مسرحي قديم.

١٠. التورية عملية ذهنية تنطوي على إيجاز وتكثيف .

١١ . يتجاوز الزي المسرحي ، بوصفه عملا إبداعيا جمالياً ، التجربة الإنسانية ذاتها، يتجاوز زمكانه المعلن انطلاقا من إبداعاته وجمالياته .

١٢. لاتتوقف قراءة الزمكان المسرحي ، بتوقف العرض وانتهاءه ، بل يتناهى زمنه في زمن المشاهد الذي لايتناهى (السيرورة المعنائية) .

١٣ . يمتلك الزي المسرحي خاصية التبادل الاتصالي الزمكاني المسرحي المتعدد المستويات .

١٤ . تكمن قيمة الزي في العرض المسرحي ، بأنه " معلومات تُعطى " حول زمكان الحدث المسرحي ، أي انه إعلامي دلالي ، مرتبط بمحتوى الرسالة الدلالي على نحو صارم .

الفصل الثالث

أولاً : إجراءات البحث.

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

ثانياً : تحليل العينة .

أولاً : 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 ١٩٩٦-٢٠١٢ م ، وكما مبين في جدول رقم (١) .

جدول رقم (١) – يبين مجتمع البحث –

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج

سنة العرض
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨
جزرة وسطية
قصائد ممسرحة – لاتطلق النار أنها قلعة أور
السحب ترنو إلي
عرس الدم
وللحب بقية
نساء في الحرب
خارج التغطية
مطر صيف
خالد مطلك
إعداد وإخراج

عواطف نعيم
لوركا
عبد الخالق كريم
جواد الاسدي
ماكس فريش
علي عبد النبي الزيدي
كاظم ألنصار
كاظم ألنصار
كاظم ألنصار
كاظم ألنصار
كاظم ألنصار
كاظم ألنصار
كاظم ألنصار
كاظم ألنصار
١٩٩٦
١٩٩٧
١٩٩٧
١٩٩٩
٢٠٠٣
٢٠٠٦
٢٠٠٩
٢٠١٢
* بعد عام ٢٠٠٣ تغير اسم الفرقة القومية للتمثيل إلى الفرقة الوطنية للتمثيل.

- عينة البحث :
اختار الباحث عينة البحث بالطريقة القصدية ، وكما مبين في جدول رقم (٢) ، وللمسوغات الآتية:
١. يمكن تصور الزمكان فيها تصوراً ذهنياً، من نص حامل لذاكرة زمكانية محددة ومعلنة_تأليفاً – إلى عرض هو الأخر حامل لذاكرة زمكانية مغايرة – أخراجا – عرض بمعالجة افتراضية زمكانية آنية من قبل المخرج وأدواته .
٢. تنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري أكثر من غيرها من العروض الأخرى .
٣. تسنى للباحث مشاهدة العرضين ، متناولاً إياهما بالنقد في الصحف المحلية .
٤. تحتمل مفهوم التورية الزمكانية وتحققها في الأزياء المسرحية المرتدية فيهما ، بوصف الزى يهتم بعمليات إنتاج المعاني وإيصالها للمتلقي بمعناها القريب والبعيد ، معتمدا على النظم الشفروية المرتبطة بالمجتمع .
٥. توافر النصوص الأصلية وأشرطةCD والصور الفوتوغرافية ، مما تساعد الباحث في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والإضافة والحذف عليها .
جدول رقم (٢) – يبين عينة البحث –
ت
اسم المسرحية
المؤلف أو المعد
المخرج
سنة العرض
١

نساء في الحرب
جواد الاسدي
كاظم ألنصار
٢٠٠٦
٢
مطر صيف
علي عبد النبي الزيدي
كاظم ألنصار
٢٠١٢

- 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 وصولاً إلى النتائج المتوخاة من جراء عملية التحليل هذه .

ثانياً : تحليل العينة :
(نساء في الحرب)
تأليف:جواد الاسدي أخراج : كاظم ألنصار
تقدم الفرقة الوطنية للتمثيل ٢٠٠٦
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 (نصاً) جسدت شخصيتها (عرضاً) الفنانة (ازادوهي صموئيل) والتي تعرضت إلى الملاحقة والمراقبة والاضطهاد والنفي عن مسرحها وجمهورها ، فضلاً عن خيانة زوجها لها واتصافه بسلوك بوهمي ، دون أي مراعاة لشعورها وعواطفها وإنسانيتها ....والثانية (ريم) (نصاً) جسدت شخصيتها (عرضاً) 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 ، فضلاً عن عنف جنود الاحتلال الذين عملوا على تعريتها ساحقين أنوثتها ، تاركين ورماً في ثديها ، لاجئة إلى التعبد والصلوات (الحالة التطهرية) (الزهد) للتخفيف عن ذنوبها وانكسارها النفسي . أما الشخصية الثالثة فهي (ريحانة) (نصاً) والتي جسدت شخصيتها (عرضاً) 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 نزيهاً لايقبل بالظلم ، متخذةً 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 فضلاًعن 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 غصب وقمع واضطهاد في ظل حقبة حكومة دكتاتورية مقيتة، مصوراً 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...فضلاًعن تبيان مدى معاناة العراقيين الذين يحاولون التوجه إلى دول أوربية إذ لاتوجد إلا الطرق غير الشرعية وبجوازات غير شرعية أيضا (مزورة) .كان نص (نساء في الحرب) متنفساً للاسدي ، 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 ترميزاً وتوضيحاً ، 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 صورياً 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 ومعاناة المرأة العراقية ، على اعتبار أيضا القضية والهم والمشكل الإنساني واحد لاسيما وان 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 عنصراً استناد يا لدلالاته . فأن (ألنصار) في عروضه المسرحية (جزرة وسطية ، لاتطلق النار أنها قلعة أور ، السحب ترنو ألي ، عرس الدم ، نساء في الحرب) ، أجاد من تحقيق امتزاج دلالي ودلالي ايقوني على خشبة المسرح ، وظهر هذا الامتزاج معبرا عن اثراءات 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 – المضمر المستتر) ، إلى حد يعده البعض إفراطاً في التعددية القرائية والتوروية ، في حين أراه أنا – الباحث – شيئاً طبيعياً، وحقاً من حقوقي كمتلقي ، ما دمت أتلقى (نصاً) (عرضاً) يمتلك هذه الخصوصية ،وهذا يعني وجود إشكالية في إطار إستراتيجية 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 ٢٠٠٦ والقراءة الآنية (ها هنا- ألان) (زمن تقديم العرض) ، تورية زمانية تقرأ على إن المعاناة والظلم والاضطهاد منذ زمن وحتى يومنا هذا ، تورية تقرأ بمعناها البعيد بأن 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 ،...) ، فضلاً 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 (زمكانياً)، فجاء في العرض بوصفه نسقاً ونظاماً مفتوحاً ، ابتعد عن الزمكان المتعال المألوف بشكله الاعتيادي ، الذي يعده الباحث ومن وجهة نظره الخاصة _ نظاماً مغلقاً _ ، جاء الزي بوصفه زمان إيقاعي مابين الحضور والغياب ، الظهور والاختفاء ، معنائياً ، كان حاضراً ، متصالحاً مع عناصر العرض الأخرى في خلق التورية الزمانية .كما امتاز العرض 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 اهلنة) 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 معانٍ ودلالات تتجاوز المكان المعلن انطلاقاً من إبداعاته وجمالياته واليات تصميماته . والذي تكمن قيمته في هذا العرض زمكانياً ، بأنه اعطى معلومات حول زمكان كل حالة من الحالات أعلاه ، سواء على مستوى الزمان أو المكان ، أي انه جاء إعلامياً ومخبراً دلالياً 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 دوراً مهماً ، 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 المرتدى 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 أخرى مغايرة شهوانية ...فضلاً 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 الصاخبة الراقصة)....والنقيض الأخر (الأخروي / التطهري) (الإيماني) والمتمثل بـ (الوشاح ، ربطة الرأس ،(الشال)، المسبحة ، الاستغفار، استغفر الله وأتوب إليه ، صوت الناي ، الخشوع) .جاء ديكور(نساء في الحرب) ، وظائفياً ، مختزلاً ، 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 عدداً 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 لاتنتهي 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 الأخر 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 باخرة ، رقص ،...) فأنها بالتنوع الدلالي الذي امتلكته (لوناً ونوعاً) حققت الانسجام مع عناصر العرض الأخرى ، ساعدت على تجسيد الصراع والأفعال بين أطراف المسرحية المتنازعة وبما يخدم الحالة الظرفية والنفسية .وثمة التفاتة 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 أخراج : كاظم ألنصار

تقديم الفرقة الوطنية للتمثيل ٢٠١٢

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 المسوؤلة 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 تباعاً ، كل منهم يدعي انه الأصل ، ويحمل أمارات تشكل ذاكرة مشتركة –عطر / أغنية / كلمات – ويتهم كل منهم الأخر بأنه المزيف المستنسخ وانه الأصل وهكذا ، ليفتح ذلك باب التأويلات اللامتناهية على رتابة تعيشها المرأة / الزوجة (العراقية).

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

جاء الإخراج مكملاً لصورة (الانتظار) (الاستنساخ) النصي ترميزاً وتوضيحاً ، معتمداً 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) ذهاباً وإيابا).ظهر أداء الممثلين متميزاً ،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 بإماراتها في التعجب ، والذهول ، والسخرية ، والحزن ، والهلع ، والرقص ، فضلاً 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 ، اختزالياً ، دلالياً ، مثل القراءة العميقة لمتن النص ، تراءت للمتلقي صورتين في العرض صورة (الزيدي) نصاً _ تاليفاً وصورة (النصار) عرضاً _إخراجا ، إذ جاء الكلام النصي معززاً في العرض بصور ديكورية مما عزز معنى القراءة البصرية للمتلقي . جاء الديكور قرائياً لأفكار النص المحمولة معنائياً (الانتظار ، الحرب ، أشلاء ممزقة ، الاستنساخ ، الترمل النسوي جراء نتائج الحرب المخيبة ....) .ضم الديكور الذي جاء مائلاً 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 احد ، وعلى يمين المسرح وضع إطار (ميز تواليت بالمعنى الدارج) ، والذي أضفى جمالية إلى جماليات العرض من خلال التدارس التقني بين مصمم الديكور ومصمم الإضاءة المسرحية التي ساهمت في خلق صور معنائية جمالية مقروءة سيميائياً على خشبة المسرح ، والتي جاءت معبرة عن أجواء العرض ، شكلاً ولوناً 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 _ المتلقي _ 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 _ بالية 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) تكراراً واضعاً نصف جسده داخل الإطار ، استمرارية الحرب ، استمرارية الانتظار ، اللاجدوى من الحرب ، 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 (النصار) عبارة عن دورات أوجه خطابية ظاهرة ومحتملة تستلزم رتباً هيرمنيوطيقية تأويلية وتفسيرية ، امتلك الزي المسرحي زمكانه الخاص في الماضي _ الحاضر _ المستقبل ، معبراً عن التجربة الإنسانية التي عاشتها وتعيشها الذات العراقية ، ساهم في منح قدرة ايدائية وإيمائية وحركية للاستحواذ على اهتمام المتلقي من خلال اللون ، محققاً سحريته كمثير للبصر ، منتمياً للمتلقي ، فاعلاً في خلق الجو ، مشكلاً مع القطع الديكورية وحدة بنائية وكأنه هندسة في عمليات الربط العلائقية ما بين عناصر العرض ، وفي الوقت ذاته مهد لتخيل بصري إلى الآني (القادم) من المستقبل . جاء العرض في أزيائه معتمداً على العباءة السوداء ، العباءة العراقية بمعناها المتعال (تصميماً ولوناً واستخداماً) ، 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 انطلاقاً من حركية الدال وعدم تمركزه على نفسه ، إذ تشكل مساحة اللوحة بما فيها من أجساد مبتورة ومقطعه وجبة دسمة لمجموعة من الطيور السوداء التي تمثلها العباءات المعلقة ، وتداولية المعنى موضوعياً 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 ذهنياً صورة الطيور الهائمة وهي تبحث عن هوية من طواهم الغياب "٥١ . فضلاً 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 ، .....) "٥٢ . واستخدمت العباءة السوداء ايضاً إذ غطت مانيكان _ في العمق خلف الطاولة _ على هيأة رجل ، هو الآخر منتظر من يحركه من سكونيته التي دخلت عامه الثلاثون .. وهنا الرقم (زماناً) احتمل مفهوم التورية ، إذ قرأ من قبل المتلقي _ الباحث _ بمعناه البعيد الذي ورى عنه بالمعنى القريب ، معناه المضمر _ المستتر _ وهو العام الأقرب عدداً من حكم الطاغية وحروبه غير المبررة وما 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 وان الانتظار عراقي والحرب عراقية والنتائج

والدمار والترمل النسوي عراقي ، واحتمل المكان أيضا هو الآخر مفهوم التورية عندما أقحم المخرج (النصار) على لسان الممثلة (هناء محمد) مفردة (انتخابات مبكرة) وهذه المفردة حديثة الاستخدام أي بعد عام ٢٠٠٣ زمكانياً (التغيير _ العراق) إذا ما علمنا أن النص قد كتبه (الزيدي) عام ١٩٩٦ ، ولم ترد فيه هذه الكلمة ، مما فسحت المجال أمام المتلقي قراءة العرض توروياً أي انه احتمل زمانين ، زمان تأليف النص القريب معنائياً (١٩٩٦) وزمان تقديم العرض البعيد معنائياً (٢٠١٢) ، ومكانين القريب (العراق قبل التغيير) وبعيد معنائياً (العراق بعد التغيير) . وحتى يكتسب العرض صفة المحلية وما يعزز معاني العباءة السوداء ودلالاتها استخدم (النصار) أغنية شعبية بمعناها المتعال ، أغنية (سيتا هاكوبيان) (أصغيرة جنت وانته صغير ون ...) (حبنه كبر واحنه كبرنه) ، بوصفها إحدى المشتركات التي تمثل عالماً 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 عنفاً ، وقتلاً ، وتهجيراً ووحشية ، وبداوةً ، وهكذا تتراكم تلك المحبطات التي تعاني منها الزوجة المفجوعة ، وتعكس معاناة امة كاملة وصولاً إلى الصرخة التي تطلقها بنبذ كل الدخلاء المستنسخين ، المزيفين ، لتستحضر صورة الزمن الذي غادرنا من غير رغبة وإرادة منا "٥٣.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 والانتفاض على الوضع المزري) ، إما أزياء الممثلة (هناء محمد) فقد ارتدت الثوب العراقي الآني- الشكل والتصميم - مع لباس الرأس (الربطة _ الشال) _ حجاب _ والكل بلون اسود 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) (٢٠٠٣ – إلى تقديم العرض ٢٠١٢) ، فضلاً 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 والأخر الممثل (فاضل عباس) ، متخذةً ايضاً دلالة الجنس من خلال احتضانها من قبل الممثلة (هناء محمد) . متخذةً 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 ، شكلا 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) ، ممتلكاً خاصية التبادل الاتصالي الزمكاني المسرحي المتعدد المستويات (زمن قبل التغيير) (زمن بعد التغيير) ، على اعتبار إن المشكل والهم الإنساني والمعاناة واحدة ، جاء بوصفه معلومات تعطى حول زمكان الحدث المسرحي ، رغم اكتسابه صفة المحلية (الشعبية _ العراقية) إلا انه تعدد زمانه ومكانه تعدداً معنائياً رغم وآحديته (عراقيته) (قبل وبعد التغيير) ، انماز باللعب الحر إذ جاء متحركاً ذهاباً (قبلياً) وإيابا (بعدياً) وبزمان ومكان إيقاعي لم يخلق ملالاً ، بل جاء نسقاً مفتوحاً (السيرورة المعنائية) ، صانعاً بيئة متحركة درامياً ، محفزاً لخيال المتلقي ، محركاً عواطفه ، متجاوزاً زمكانه المعلن (نصاً) انطلاقاً من إبداعاته وجمالياته المتعددة الاستخدام في فضاء مطره الصيفي .

الفصل الرابع
- النتائج
- الاستنتاجات
- قائمة المصادر والمراجع

النتـــائج :

١. امتلك الزي المسرحي في العينتين ، خاصية التبادل الاتصالي الزمكاني المسرحي ، المتعدد المستويات .
٢. جاء الزي في العينتين محملاً بالدلالات والعلامات القابلة لاحتمالية القراءات المتعددة (السيرورة المعنائية) من حيث (الاستخدام ، التوظيف ، آلية الاشتغال في فضاء العرض) .
٣. جاءت الأزياء وبمساندة عناصر العرض الأخرى معبرة عن مفاهيم وحالات ومواقف ومعاناة (ماعانته الذات العراقية وما تعانية 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 .
٤. اعتمد الزي المسرحي في العينتين على النظم الشفروية المرتبطة بالمجتمع ، (المجتمع العراقي على اعتبار أن العينتين تأليفا وإخراجا عراقية) .
٥. ترجم الزي المسرحي في العينتين الزمكان النصي إلى أخر ، على وفق كيفيات العلامات التي اشتغل عليها عرضاً ، والتي وضعت المتلقي أمام زمكان أخر غير الزمكان النصي المعلن تاليفاً .
٦. أدى الزي في العينتين وبمساندة عناصر العرض الأخرى وظيفة القراءة التداخلية زمكانياً ، إذ تداخل الزمكان رغم انتماء الاثنين (نصاً وإخراجا) (فكرةً وتجسيداً) إلى الزمكانية العراقية .
٧. جاء الزي مشاركاً عناصر العرض الأخرى كدلالة حاضرة بالتضمن في حد ذاتها.
٨. منح الزي المسرحي العلامة في العرضين القدرة على الدل بالتضمن (اكتساب العلامة ، بفعل التلقي ، دلالات أضافية ذات طابع ثقافي وراء الدلالة الحقيقية) .
٩. ارتبط الزي المسرحي زمنياً في العرضيين ارتباطاً وثيقاً بأفكار التغير والثبات .
١٠. كشف الزمن ومن خلال الزي عن صفتين من صفات الترتيب ، الأولى علاقة " قبل وبعد " والثانية علاقة (الماضي – الحاضر – المستقبل) .
١١. نقل الزي في العرضين ، انطباعات من البيئة إلى الإنسان وبالعكس ، أو من فرد إلى أخر ، الأمر الذي حقق هدفاً علاجياً على المستويين النفسي والاجتماعي .

الأستنتاجات :

١. 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 .

٢. يعبر الزي في العرض المسرحي عن فكرة تحول الوعي فضلاً عن انه يعبر عن قدرة الفنان (المصمم _ الممثل) على رؤية نفسه ، والعالم في مرآة الخيال المركبة ، المتعددة الأوجه.

٣. يفسر الزي المسرحي تحول المحاكيات القديمة عند الإنسان الأول إلى شكل من أشكال الإبداع المسرحي .

٤. الزي المسرحي ظاهرة اجتماعية ، يشترك فيها المتفرجون مع الممثلين .

٥. يترجم الزي المسرحي الزمكان إلى أخر على وفق كيفيات العلامات المادية بذلك ، إذ أن الجمهور يتوقع ، بشكل عام ، أن يتلقى مجموعة من المعطيات المتماسكة على نحو ما .

٦. ينظر إلى الزمن المسرحي من خلال علاقات أزمنة مفتوحة .

٧. الزمن سواء في – النص أو العرض – ليس سابقاً أو لاحقاً ، ولكنه مندمج فيه نسيجياً ، وهذا هو معنى تداوليته وتعدديته .

قائمة المصادر والمراجع

الكتب :

١. . إبراهيم ، زكريا . سيكولوجية الفكاهة والضحك ، (القاهرة : دار مصر للطباعة ، ب ت) .

٢. الأحمد ، نهلة فيصل. التفاعل النصي ، (الرياض: مؤسسة اليمامة ، ١٤٢٣ هـ) .

٣. اسكندر ، يوسف . هرمنيوطيقيا الشعر العربي ..نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعرية ، ط٢ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٩) .

٤. الآمدي ، علي بن محمد. الإحكام في أصول الأحكام ، تعليق : الشيخ عبد الرزاق عفيفي ، ج٣، ط٢، (دمشق : المكتب الإسلامي ، ١٤٠٢هـ) .

٥. أولمان . الأسلوب في الرواية الفرنسية .

٦. ايكو ، امبرتو . التأويل والتأويل المفرط ، ت : ناصر الحلواني ، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة – آفاق الترجمة ، ١٩٩٦) .

٧. إيلام ، كير . سيمياء المسرح والدراما ، ت : رئيف كرم ، ط١ ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢).

٨. جينيت ، جيرار. جامع النص ، ١٩٧٩ .

٩. الحسين ، قصي . النقد الأدبي ومدارسه عند العرب ، (بيروت : دار مكتبة الهلال ، ٢٠٠٨) .

١٠. دوفينيو ، جان. سوسيولوجيا الفن، ت: هدى بركات، (بيروت : منشورات عويدات ،(بيروت – باريس) ،١٩٨٣) .

١١. دي سوسور ، فردينان . علم اللغة العام ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة آفاق عربية، ١٩٨٥) .

١٢. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر . مختار الصحاح ، (الكويت: دار الرسالة ، ب ت)

١٣. الزايد، عبد الصمد . مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة ، (تونس: الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٨)

١٤. : شاهين ، ذياب . التلقي والنص الشعري ، ط١ ، (الأردن : دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤) .

١٥. عبد الحميد ، شاكر . الفكاهة والضحك ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٣).

١٦. علي ، عواد. الحضور المرئي....المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة ، ط١، (بغداد: مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون ، ٢٠٠٨) .

١٧. عناني ، محمد . المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، (بيروت :- لبنان : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٦)

١٨. عيد ، كمال الدين . أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، مراجعة : إبراهيم حمادة ، ط١ ، (الإسكندرية – جمهورية مصر العربية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ظ، ٢٠٠٦) .

١٩. غومبرش. الفن والوهم ، (لندن : ١٩٥٠) .

٢٠. . فاثان ، نوبلر . حوار الرؤيا ، ت : فخري خليل ، (بغداد : دار المأمون ، ١٩٨٧)

٢١. القز ويني ، الخطيب . الإيضاح في علوم البلاغة ، بإشراف : محمد محيي الدين عبد الحميد،(القاهرة : ب ت) .

٢٢. كليمن ، وولفجانج اتش. تطور الصورة الشعرية عند شكسبير ، ت: جمال عبد الناصر ومدحت جبار ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٤) .

٢٣. المهدي ، شفيق . أزمنة المسرح ، بغداد (بغداد : مطبوعات مهرجان الدولي للمسرح ، وزارة الثقافة ، دائرة السينما والمسرح ، ٢٠١٠) .

٢٤. هلتون ، جوليان . نظرية العرض المسرحي ، ط١، (الجيزة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠ م) .

٢٥. وادي ، طه . مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ١٩٠٥ -١٩٥٢ ، ط١ ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، مطبعة السنة المحمدية ، ١٩٧٢) .

٢٦. يوسف ، عقيل مهدي. الذات الجمالية ، (بغداد : مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢) .

المعجمات :

٢٧ . الحفني ، عبد المنعم . المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط٣، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م) .

٢٨. صليبا ، جميل . المعجم الفلسفي ، ط١، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧١)

٢٩. فتحي ، إبراهيم . معجم المصطلحات الأدبية ، (تونس : المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ب ت).

٣٠. كحيلة ، محمود محمد . معجم مصطلحات المسرح والدراما ، ط ١ ،(الجيزة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م) .

٣١. مدكور ، إبراهيم . المعجم الفلسفي ، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٧٩) .

٣٢. مطلوب ، احمد . معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج ٢ ، (العراق :مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧) .

الدوريات النشريات :
٣٣. ريفاتير . الأسلوبية العاطفية ، ت : فاضل ثامر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ١ ، ١٩٩٢) .
٣٤ . ألعميدي ، حيدر جواد . مطر صيف ... بين قوة الأداء التمثيلي ومالوفية الفكرة ، جريدة الصباح ، ملحق فنون ، بغداد : العدد (٢٦٢٣) ، الأحد ٢ / أيلول / ٢٠١٢ .
٣٥ . الكتيباني ، ماهر عبد الجبار . مطر (كاظم ألنصار) في صيف ملتهب ، جريدة الصباح ، ملحق فنون ، بغداد : العدد (٢٥٩٨) ، الأحد ٢٩ / تموز / ٢٠١٢ .
الرسائل الجامعية :
٣٦ . الخزرجى ، كريم رشيد . جماليات المكان في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٩.
٣٧ .السعدي ، مسار عربي جاسم، المفارقة وأبعادها النفسية في نصوص تشيخوف المسرحية ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة . ٢٠١٠.
٣٨ . الطائي ، فاتن حسين ناجي، المضامين الجمالية للسخرية في النص المسرحي العربي" نماذج مختارة"، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ،٢٠١٠ .
١. للاستزادة ينظر: دوفينيو ، جان. سوسيولوجيا الفن، ت: هدى بركات، (بيروت : منشورات عويدات،(بيروت – باريس) ،١٩٨٣)، ص٨.
٢ .الحسين ، قصي .النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، (بيروت: دار مكتبة الهلال ، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨م) ، ص٢٤١.
٣ . أولمان . الأسلوب في الرواية الفرنسية ، ص١٥ .
نقلاً عن : الحسين ، قصي . النقد الأدبي ومدارسه عند العرب ، مصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
٤ .الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر . مختار الصحاح ، (الكويت: دار الرسالة ، ب ت) ،ص٧١٨.
٥ . القزويني ، الخطيب . الإيضاح في علوم البلاغة ، بإشراف : محمد محيي الدين عبد الحميد،(القاهرة : ب ت) ، ص٣٥٣.
٦ .مطلوب ، احمد . معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج ٢ ، (العراق :مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧) ، ص١٤.
٧ .عبد الحميد ، شاكر . الفكاهة والضحك ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠٣)، ص٥٤
٨ . إبراهيم ، زكريا . سيكولوجية الفكاهة والضحك ، (القاهرة : دار مصر للطباعة ، ب ت)، ص ١٥٧.
٩ . الحفني ، عبد المنعم . المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط٣، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م) ، ص ٢٢٧-٢٢٨.
١٠ . عيد ، كمال الدين . أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، مراجعة : إبراهيم حمادة ، ط١ ،(الإسكندرية – جمهورية مصر العربية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ظ، ٢٠٠٦) ، ص ٢٠٧.
١١ .عيد ، كمال الدين، مصدر سابق ، ص٢٠٧ .
١٢ . فتحي ، إبراهيم . معجم المصطلحات الأدبية ، (تونس : المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ب ت)، ص١٤٦.
١٣ . صليبا ، جميل . المعجم الفلسفي ، ط١، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧١) ، ص٦٣٧.
١٤ . مدكور ، إبراهيم . المعجم الفلسفي ، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٧٩) ، ص٩٥.
١٥ . الزايد، عبد الصمد . مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة ، (تونس: الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٨) ، ص٧.
١٦ . الحفني ، عبد المنعم. مصدر سابق ، ص٣٩٨.
١٧ . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
١٨ .المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
١٩ . عيد ، كمال الدين . مصدر سابق ، ص ٣٥٤ – ٣٥٥.
٢٠ . الحفني ، عبد المنعم . مصدر سابق ، ص٣٩٨ .
٢١ . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
٢٢ . الخزرجى ، كريم رشيد . جماليات المكان في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩، ص٣٣.
٢٣ . عيد ، كمال الدين . مصدر سابق ،ص ٦٨٠ .
٢٤ . عناني ، محمد . المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط١ ، (بيروت :- لبنان : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٦) ، ص٩ .
٢٥ . كحيلة ، محمود محمد . معجم مصطلحات المسرح والدراما ، ط ١ ،(الجيزة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م) ، ص ٦٦.
٢٦ . وادي ، طه . مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ١٩٠٥ -١٩٥٢ ، ط١ ، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، مطبعة السنة المحمدية ، ١٩٧٢) ، ص٩٦ .
٢٧ . عيد ، كمال الدين، مصدر سابق ، ص٢٠٧-٢٠٨.
٢٨ . عبد الحميد ، شاكر. مصدر سابق ، ص٥٤.
٢٩ . الطائي ، فاتن حسين ناجي، المضامين الجمالية للسخرية في النص المسرحي العربي" نماذج مختارة"، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ،٢٠١٠،ص٥٩.
٣٠ . كليمن ، وولفجانج اتش. تطور الصورة الشعرية عند شكسبير ، ت: جمال عبد الناصر ومدحت جبار ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٤) ، ص٥٧ .
٣١ . للاستزادة : ينظر: الطائي، فاتن حسين ناجي، مصدر سابق، ص٥٩.
٣٢ . للاستزادة : ينظر: السعدي ، مسار عربي جاسم، المفارقة وأبعادها النفسية في نصوص تشيخوف المسرحية ، رسالة ماجستير (

غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة، ص٧٧-٧٨.
٣٣ . المصدر نفسه ، ص٧٨.
٣٤ . للاستزادة : ينظر : علي ، عواد. الحضور المرئي....المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة ، ط١، (بغداد: مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون ، ٢٠٠٨)، ص١٧٧-١٨٠ .
٣٥ . المهدي ، شفيق . أزمنة المسرح ، (بغداد : مطبوعات مهرجان بغداد الدولي للمسرح ، وزارة الثقافة ، دائرة السينما والمسرح ، ٢٠١٠) ، ص١٤.
٣٦ . ايكو ، امبرتو . التأويل والتأويل المفرط ، ت : ناصر الحلواني ، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة – آفاق الترجمة ، ١٩٩٦) ، ص٥٦.
٣٧ . الأحمد ، نهلة فيصل. التفاعل النصي ، (الرياض: مؤسسة اليمامة ، ١٤٢٣ هـ) ، ص٢٨٧ .
٣٨ . غومبرش. الفن والوهم ، (لندن : ١٩٥٠) ، ص٢٣٢ .
نقلاً عن : الحسين ، قصي . النقد الأدبي ومدارسه عند العرب ، (بيروت : دار مكتبة الهلال ، ٢٠٠٨)، ص٢٤٢.
٣٩ . جينيت ، جيرار. جامع النص ، ١٩٧٩ .
نقلاً عن : الحسين ، قصي ، النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، مصدر سابق ، ص٢٥٥.
٤٠ . ينظر : ريفاتير . الأسلوبية العاطفية ، ت : فاضل ثامر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ١ ، ١٩٩٢) ، ص٦ .
٤١ . يوسف ، عقيل مهدي. الذات الجمالية ، (بغداد : مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢) ، ص٦٧.
٤٢ . المصدر نفسه ، ص٦٧-٦٨ .
٤٣ . المصدر نفسه ، ص٦٨ .
٤٤ .للاستزادة : ينظر : اسكندر ، يوسف . هرمنيوطيقيا الشعر العربي ..نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعرية ، ط٢ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٩) ، ص٢٤١ .
٤٥ . دي سوسور ، فردينان . علم اللغة العام ، ت : يوئيل يوسف عزيز ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة آفاق عربية، ١٩٨٥) ، ص ١٤٢.
٤٦ . المصدر نفسه ، ص١٥٦ .
٤٧ . فاثان ، نوبلر . حوار الرؤيا ، ت : فخري خليل ، (بغداد : دار المأمون ، ١٩٨٧) ، ص ٣٤.
* الموافقة : ما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت موافقا لمدلوله في محل النطق ، ويسمى أيضاً فحوى الخطاب ولحن الخطاب .
الآمدي ، علي بن محمد. الإحكام في أصول الأحكام ، تعليق : الشيخ عبد الرزاق عفيفي ، ج٣، ط٢، (دمشق : المكتب الإسلامي ، ١٤٠٢هـ) ، ص٦٦.
**المخالفة : هو ما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت مخالفا لمدلوله في محل النطق ، ويسمى دليل الخطاب . الآمدي ، علي بن محمد . المصدر نفسه ص ٦٩ .
٤٨ . هلتون ، جوليان . نظرية العرض المسرحي ، ط١، (الجيزة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠ م) ، ص٦٥-٦٦.
٤٩ . إيلام ، كير . سيمياء المسرح والدراما ، ت : رئيف كرم ، ط١ ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢) ، ص١٧٩-١٨٢.
٥٠ . للاستزادة : ينظر : شاهين ، ذياب . التلقي والنص الشعري ، ط١ ، (الأردن : دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤) ، ص١٦٤ – ١٦٥ .
٥١ . الكتيباني ، ماهر عبد الجبار . مطر (كاظم النصار) في صيف ملتهب ، جريدة الصباح ، ملحق فنون ، بغداد : العدد (٢٥٩٨) ، الأحد ٢٩ / تموز / ٢٠١٢ ، ص ١٠ .
٥٢ . للاستزادة ، ينظر : العميدي ، حيدر جواد . مطر صيف ... بين قوة الأداء التمثيلي ومألوفية الفكرة ، جريدة الصباح ، ملحق فنون ، بغداد : العدد (٢٦٢٣) ، الأحد ٢ / أيلول / ٢٠١٢ ، ص ١١ .
٥٣ . الكتيباني ، ماهر عبد الجبار ، مصدر سابق ، ص ١٠ .