



The Effectiveness of Theatrical Costume in the Performance of the Iraqi Monodrama Actor

Dhafir Sabah Al-Bak ^{1,*}

1 Institute of Fine Arts for Boys, Nineveh Directorate of Education, Mosul, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: daferalbak1977@gmail.com

Received: 05 July 2026

Accepted: 13 September 2026

Published: 30 September 2026

Abstract:

Theatrical costume is one of the most important elements of theatre, upon which the actor relies in the process of embodying the character. Costume introduces the theatrical character and reveals its dimensions to the audience. In addition, it establishes the character's transformations throughout the performance. Theatrical costumes are also rich in signs that convey multiple emotional, intellectual, and aesthetic meanings, thereby enhancing the actor's performance structure.

Based on the foregoing, the researcher divided the study into four chapters. The first chapter represents the methodological framework and includes the research problem, which is centered on the following question: "To what extent is theatrical costume effective in the performance of the Iraqi monodramatic actor?" The significance of the research lies in highlighting the relationship between theatrical costume and the actor, as well as emphasizing the effects that costume can produce on the nature of acting performance. Furthermore, costume has the ability to create multiple signs and symbols that constitute a system rich in meanings and connotations within the monodramatic performance. The need for the research emerges from the possibility of benefiting from it by artists and researchers specializing in theatre, particularly in directing and acting.

The aim of the research is to identify the effectiveness of theatrical costume in the performance of the Iraqi monodramatic actor. The researcher concludes this chapter by defining the research boundaries and all the terms included in the title, including their operational definitions.

In the second chapter, the researcher established the theoretical framework through three sections. The first section is entitled "Costume as an Active Element in the Theatrical Performance," the second "The Specificity of the Actor's Performance in Monodramatic Theatre," and the third "The Effectiveness of Theatrical Costume in the Performance of the Monodramatic Actor." The chapter concludes with the indicators derived from the theoretical framework.

The third chapter includes the research population, research sample, research instrument, and research methodology, followed by an analysis of the selected sample. The fourth chapter presents the research findings, conclusions, recommendations, and suggestions proposed by the researcher for the purpose of benefiting the scientific, intellectual, and practical fields. The research concludes with a list of sources and references.

Keywords: Effectiveness, Theatrical Costume, Performance, Monodrama.



فاعلية الزي المسرحي في أداء الممثل المونودرامي العراقي

ظافر صباح احمد سلطان البك^١

الملخص:

يعد الزي المسرحي من أهم العناصر المسرحية، التي يتكأ عليها الممثل في عملية تجسيد الشخصية، فالزي يعرف المتلقي بالشخصية المسرحية وأبعادها، إلى جانب ذلك يؤسس لتحولات الشخصية أثناء العرض، كما أن الزي المسرحي يزخر بعلامات تتضمن مدلولات متعددة شعورية وفكرية وجمالية، الامر الذي يعزز من البنية الأدائية للممثل، وعلى وفق ما تقدم قسم الباحث موضوع بحثه إلى أربعة فصول، يمثل الفصل الأول الإطار المنهجي والذي تضمن مشكلة البحث المتمحورة في التساؤل الآتي: (ما مدى فاعلية الزي المسرحي في أداء الممثل المونودرامي العراقي؟) وتتجلى أهمية البحث عبر إلقاء الضوء على العلاقة بين الزي المسرحي والممثل، إضافة لذلك التأكيد على ما يحققه الزي من تأثيرات في طبيعة الاداء التمثيلي، إلى جانب ذلك قدرة الزي على خلق علامات ورموز متعددة تشكيل نظاماً مفعماً بالدلالات والإيحاءات في العرض المونودرامي، أما الحاجة إليه فتبرز من خلال امكانية الاستفادة منه من قبل الفنانين والباحثين في الاختصاص المسرحي إخراجاً وتمثيلاً، أما هدف البحث هو بيان فاعلية الزي المسرحي في أداء الممثل المونودرامي العراقي، ويختتم الباحث هذا الفصل بحدود البحث وتعريف جميع المصطلحات الواردة في العنوان مع تعريفها إجرائياً، وفي الفصل الثاني قام الباحث بتأسيس إطاره النظري على ثلاثة مباحث وكانت عناوينها كالآتي:- المبحث الاول: الزي بوصفه عنصراً فاعلاً في العرض المسرحي، المبحث الثاني: خصوصية أداء الممثل في المسرح المونودرامي، أما المبحث الثالث: فاعلية الزي المسرحي في أداء الممثل المونودرامي، وينتهي هذا الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري، وجاء الفصل الثالث: الذي تضمن مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ومنهجية البحث، ثم تحليل العينة، أما الفصل الرابع: أحتوى على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات التي قدمها الباحث بغية الاستفادة منها في المجال العلمي والمعرفي والتطبيقي وأختتم الباحث هذا البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الفاعلية، الزي المسرحي، الأداء، المونودراما.

الفصل الأول – الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

مشكلة البحث

شكلت التحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية والجمالية، أسلوباً مغايراً في عملية تقديم العرض المسرحي وكيفية صياغة الرؤية المسرحية، عبر الوسائل المسرحية وطريقة تركيب علاماتها وما تحمله من مضامين متعددة داخل العرض، حيث يتم استنطاق تلك العناصر عبر صياغتها بما يساهم في تعزيز الفكرة المسرحية، فالعرض المسرحي هو منظومة متكاملة من المفردات المسرحية، التي توظف في تشكيل الفضاء المسرحي، سواءً من ناحية العناصر البصرية أو السمعية، وما يتمخض من تلك العناصر من دلالات فاعلة تشكل فكرة العرض المسرحي وموضوعه، ومن هذا المنطلق فإن التركيز على عناصر العرض المسرحي بوصفها منظومة من العلامات، تساهم بشكل فاعل في تكوين الخطاب المسرحي، وتشكل الصورة المشهدة للعرض، عبر الممثل والديكور والأزياء والإضاءة والمؤثرات الصوتية والموسيقية بكونها عناصر فاعلة ومؤثرة تتوافق فيما بينها محققاً البنية الجمالية والفكرية للعرض، كذلك لها القدرة على تحقيق استجابة شعوري لدى المتلقي.

^١مدرس مساعد، معهد الفنون الجميلة للبنين – مديرية تربية نينوى – الموصل – العراق

وعلى هذا الأساس يعد الزي المسرحي واحداً من بين تلك العناصر، التي فرضت هيمنتها، بشكل فاعل، عبر الكشف عن أبعاد الشخصية، وهويتها الفكرية، والاجتماعية، والنفسية، فضلاً عن ذلك قدرتها في إنتاج الصورة وتشكيل الخطاب المسرحي، وعليه فلم يعد الزي مجرد ملابس تغطي جسد الممثل، بل تحولت إلى عنصر جمالي ودلالي، يشتمل على إنتاج المعنى، لما يحمله من رموز وإشارات وإيحاءات، تكون جزء من طبيعة شخصية الممثل وفكرة العرض المسرحي، لاسيما في عروض المونودراما التي تعتمد على ممثل واحد، يقع على عاتقه مسؤولية العرض المسرحي بأكمله، فضلاً عن تحقيق العملية الإيصالية للمتلقى، ومن هنا يتحدد الدور الفاعل للزي المسرحي بصورة جليا، كون الممثل المونودرامي يتكأ بشكل كبير في تجسيد الشخصيات على قدراته الجسدية والصوتية والانفعالية وبمساندة الزي المسرحي، مشكلاً بذلك منظومة فاعلة تساهم في إنشاء الرموز والمعاني والدلالات المسرحية ومن هنا تتجلى مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

(ما مدى فاعلية الزي المسرحي في أداء الممثل المونودرامي العراقي؟)

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في إلقاء الضوء على العلاقة بين الزي المسرحي والممثل إضافة لذلك التأكيد على ما يحققه الزي من تأثيرات في طبيعة الاداء التمثيلي، إلى جانب ذلك قدرة الزي على خلق علامات ورموز متعددة في تشكيل نظاماً فاعلاً مفعماً بالدلالات والإيحاءات في العرض المونودرامي، أما الحاجة إليه فتبرز من خلال امكانية الاستفادة منه من قبل الفنانين والباحثين في الاختصاص المسرحي إخراجاً وتمثيلاً.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

بيان فاعلية الزي المسرحي في أداء الممثل المونودرامي العراقي.

تحديد المصطلحات

الفاعلية لغة: ومصدرها فعل " الْفَعْلُ كِنَايَةً عَنْ كُلِّ عَمَلٍ مُتَعَدٍّ أَوْ غَيْرِ مُتَعَدٍّ فَعَلَ يَفْعَلُ فَعْلًا وَفِعْلًا فَالِاسْمُ مَكْسُورٌ وَالْمُصَدَّرُ مَفْتُوحٌ، وَفَعَلَهُ وَبِهِ وَالِاسْمُ الْفَعْلُ وَالْجَمْعُ الْفِعَالُ، مِثْلُ قِدَحٍ وَقِدَاحٍ وَبِنَارٍ (Ibn Manzur, n.d. p. 3438) الفاعلية اصطلاحاً: "عرفها بدوي الكفاية على تحقيق التنمية المقصودة طبقاً لمعايير محددة مسبقاً وتزداد كلما أمكن في التنمية تحقيقاً كاملاً" (Zaki, 1977, p. 153) والفاعلية بحسب ما عرفها ابراهيم مذكور "هي وصف لكل ما هو فاعل - والعال الفاعلة أو الفعالة هي التي تحدث أثر بالفعل" (Madkour, 1983, p. 137) ويعرف الباحث الفاعلية إجرائياً: هي القدرة على إحداث الفعل، في شيء ما، او الطريقة المتعلقة بها، بما يجعله مشاركاً في تحقيق هدف معين، أو غاية مقصودة.

الزي لغة: " اللباس والهيئة وأصله زوى تقول منه: زيه زينته والقياس زوينته ويقال: الزي الشارة والهيئة، قال الرازي ما أنا بالبصرة بالبصري ولا شبيه زيهم بزّي" (Ibn Manzur, n.d., p. 1895)

الزي المسرحي اصطلاحاً: يلخص (بارت) مفهوماً للزي المسرحي من خلال عله بوصفه " ليس أكثر من وجه ثانٍ ضمن علامة ينبغي لها في كل لحظة ان ترتبط بمعنى الأثر في مظهره الخارجي، وأنه في القيم التشكيلية له دلالة على الذوق والرخاء والتوازن وغياب الابتذال وبحث عن الفرادة فهو بذلك يملك دلالة قوية، فلا يعرض علينا لنشاهده بل يعرض علينا لنقرأه، إذ ينقل إلينا أفكاراً ومعارف ومشاعر" (Shaawi, 2002, pp. 10–11)

يعرف الباحث الزي المسرحي إجرائياً: هي الملابس التي يرتديها الممثل، ويستخدمها داخل العرض المسرحي، والتي تكشف عن أبعاد الشخصية، الزمانية والمكانية والاجتماعية والنفسية، وتساهم في إنتاج المعاني والدلالات، وتدعم الأداء التمثيلي المسرحي. الاداء لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور عن الاداء " يُقَالُ: فَلَانٌ أَحْسَنُ أَدَاءً وَأَدَّى دَيْنَهُ تَأْدِيَةً أَيْ قَضَاهُ، وَالِاسْمُ الْأَدَاءُ. وَيُقَالُ: تَأْدَيْتُ إِلَى فُلَانٍ مِنْ حَقِّهِ إِذَا أَدَيْتُهُ وَقَضَيْتُهُ" (Ibn Manzur, n.d., p. 48)

الأداء اصطلاحاً: "هناك أداء في الأنشطة الثقافية والاجتماعية وهناك الأداء الفني التقليدي، ممثل المسرح والراقص، وان الممارسات العملية لفن الأداء الحديث لها علاقة وثيقة بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الانسان" (Goodman, 1963, p. 2001) وعرفت جلين ويلسون الأداء فتقول "قد يعادل الإنجاز (Achievement)، بمعنى أن أي أداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء. فالأداء هو سلوك يتم بقدر معين المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل إلى مرحلة التمكن أو الكفاءة" (Wilson, 1990, p. 8)

أما تعريف الأداء اجرائياً: هو ما يقوم به الشخص من أفعال جسدية وصوتية فضلاً عن الانفعالات تلك التي يستعين بها خلال العرض لتجسيد شخصية ما ويعبر عن حالاتها النفسية والفكرية من أجل تجسيد الشخصية المسرحية وإيصال فكرة العرض المسرحي.

المونودراما لغة: "كلمة (مونودراما – Monodrama) مكونة من جزأين هما: أ. (مونو Mono): وتعني الواحد أو مفرد أحادي ب. (دراما Drama): وهي كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى (الفعل)" (Ibrahim, n.d., p. 13)

المونودراما اصطلاحاً: عرف باتريس بافي، في كتابه معجم المسرح المونودراما "في المعنى العام بأنها مسرحية يؤديها ممثل فرد (بإمكانه تأدية عدة أدوار) وتركز المسرحية على وجه شخص واحد تنقصى حوافره الحميمي، الذاتي، أو الغنائي" (Bavi, n.d., p. 343) كما عرف (مجدي وهبة) مصطلح المونودراما "بأنها المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحدة أدوار مختلفة" (Wahba, 1974, p. 329)

المونودراما اجرائياً: هو العرض المسرحي الذي يعتمد على ممثل واحد يقع على عتقه تقديم الحدث الدرامي، وتجسيد الشخصيات وتشخيص كل التحولات الفكرية والنفسية والاجتماعية، عبر إمكاناته الجسدية والصوتية، وبمساعدة عناصر العرض السمعية والبصرية بغية انتاج دلالة معينة وخلق التواصل مع المتلقي وإيصال فكرة المسرحية.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الزي بوصفه عنصراً فاعلاً في العرض المسرحي.

يعد الزي من العناصر التي تلعب دور بارزاً وأساسياً في العرض المسرحي، لما يحمله من مضامين كامنة فيه، ويتجلى ذلك في قدرته على مساعدة الممثل بتجسيد الشخصية المسرحية بكل أبعادها، فضلاً عن ذلك تشكيل صورة كاملة عن الشخصية المسرحية، تلك الصورة المتضمنة منظومة كاملة من المعلومات الخاصة بفكرة العرض المسرحي والتي يسعى لإيصالها كل من المخرج والممثل فالزي المسرحي "يحدد الجنس والسن والانتماء الطبقي والاجتماعي والمهنة والجنسية والديانة والوضع الاقتصادي، من خلاله يتنكر الممثل بشخصية ما، ويخفي ملامحه الأصلية، فيكون بذلك علامة تدل على الكذب والزيغ، وتدل على الفترة الزمنية، وتشير إلى الطقس والمكان والجو العام" (Jalal, 1992, p. 90) علاوة على ذلك الزي المسرحي لا يستخدم استخداماً تقليدياً كما هو معتادة في الحياة العادية بل له وظائف أخرى تعدى ما هو متعارف عليه، ومنها وظيفة الإخبار عن الشخصية المسرحية فقد "استعملت الملابس الخاصة في الدراما لإخبار الجماهير بأمور معينة عن الشخصيات" (Taylor, 1990, p. 141)

تبرز فاعلية الزي المسرحي بوصفه منظومة متكاملة من العلامات التي تعمل بشكل متوافق ومتناسق مع مركزية أداء الممثل المسرحي وحركاته فكل قطعة من قطع الملابس التي يرتديها الممثل تحمل بين طياتها العديد من الدلالات والإشارات التي ترسلها للمتلقى فالزي المسرحي يشكل "وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات. أنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل وصورته وحركاته وايضاً عدة أشياء من قطع الملابس... وعموماً فإن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله" (Aston, 1996, p. 144) ليس ذلك فحسب فالزي المسرحي لا يقتصر على كونه علامة أو دلالة واحدة فقط، وإنما بإمكان الزي المسرحي أن يعطي أكثر من معنى في الوقت ذاته ذلك المعنى الذي يكون بعيداً عن الشكل والتصميم الذي صمم لأجله، حيث يتم استخدام هذه المعاني والدلالات بما يتناسب مع موضوع المسرحية، ويصف بوغوتيرف الزي في المسرح "بأنه علامة تدل على علامة، لأن الدال يحيلنا إلى عدة مدلولات،

قد تتجاوز العلامة الأصلية التي صمم اللباس من خلالها، لكنه يشير إلى أن علامات الزي الواحد قد تصل ثلاث، لكنها لا تتعدى ذلك بسبب استخدام ما هو ضروري فقط لموقف درامي محدد" (Jalal, 1992, p. 91)

تتجلى فاعلية الزي أيضاً في العرض المسرحي بوصفه كتاب من المعلومات، يخص الشخصية المسرحية وينقل معلومات عن طبيعة الأحداث الدرامية، فضلاً عن ذلك الذي يعرف المتلقي بالزمان والمكان الذي تجري فيه قصة المسرحية وأحداثها، عبر العلامات والدلالات التي يحملها كما أن الزي المسرحي هو جزء من عناصر العرض التي تتضافر فيما بينها لتشكيل الصورة المسرحية وعليه فإن "كل ما يقدم إلى المتفرج في الإطار المسرحي هو علامة (...). إن قراءة العلامات هي الطريقة التي يتمكن بها من فهم العالم. على سبيل المثال "نحن نقرأ الناس الذين نراهم في الشارع وفقاً لما يرتدونه من ملابس" (Aston, 1996, p. 141) ومن جهة أخرى تشكل الألوان عاملاً مهماً في تكوين العلامة والدلالة لكل لون له معنى خاص به يقدم من خلاله فكرة للمتلقي، قد تكون هذه الفكرة إيجابية أو سلبية، كما أن اللون له القدرة أيضاً على إيصال إحساس أو شعور معين يؤثر في المتلقي مثل الحب أو الكراهية أو الفرح أو الحزن أو الخوف أو غيرها من المشاعر والأحاسيس فالأبيض يدل على الخير والنقاء والصفاء، بينما الأسود يدل على الشر والكراهية والعداوة، وبما أن الزي يتكون من لون واحد أو لونين أو أكثر الأمر الذي يجعل الزي المسرحي يكون حاملاً لأكثر من دلالة وقد عرف (ريد) اللون فيقول: "هو الخاصية الخارجية لجميع الأشكال المحسوسة، ومعنى ذلك، أنه لا يوجد شكل غير ملون، واللون غير مضاف للطبيعة، وإنما هو الطبيعة بذاتها" (Reed, 1976, p. 28)

إن ما يقدمه اللون من رموز ومعاني يتشارك معه أيضاً الشكل الخارجي في نسق فاعل في العرض المسرحي فلكل مادة لها سطح معين يختلف عن أسطح الأشياء الأخرى، كما أن لكل مادة ملمس خاص بها، يختلف عن ملمس الأشياء الأخرى ولا سيما الزي المسرحي فالملمس يوصل للمتلقي معاني ودلالات مختلفة تتناسب مع الشخصية والحدث المسرحي ويتنوع ملمس الزي المسرحي بعدة أنواع "هناك ملمس خشن وآخر ناعم وآخر بسيط وآخر معقد، والملمس الخشن يفترض التعقيد والقسوة والخشونة، في حين، أن الملمس الناعم يفترض البساطة والنعومة والرقّة، والملمس المعقد، يشير إلى الزيف، بينما يفترض الملمس البسيط المحافظة والصدق والكتمان" (Jalawi, 1970, p. 245)

تفرض أحداث المسرحية وفكرتها أزياء خاصة تكون متوافقة ومتناسقة، فضلاً عن ملائمتها لشكل ونوع العرض المسرحي، الذي يقدم للمتلقي الأمر الذي ينعكس على طريقة أداء الممثل، وجعله أكثر تماهياً مع الدور المسرحي وأكثر ألقاً، لذلك ويؤكد بنتلي في هذا الصدد بقوله: "حين تصبح الملابس أكثر دقة وتصبح الإعدادات كذلك، فيحرر الممثلون أنفسهم من الخطابية الطنانة (...). وتصبح الشخصيات أقرب إلى ما تكون إلى الحياة في صدقها" (Bentley, 1975, p. 365) وللزي المسرحي تأثير كبير على مشاعر وأحاسيس الممثل المسرحي التي يركز عليها في أدائه التمثيلي والتي هي الأساس في انطلاقه نحو التعبير وتشكيل العملية الإليصالية لفكرة المسرحية وحالة الشخصية، كما أن الزي يجعل الشخصية المسرحية مختلفة عن الشخصيات الأخرى ويبرزها بطابعها وشكلها وأسلوبها الخاص بها لذلك فإن "للملابس أهمية كبيرة فهي تساعد الممثل على أن يتقمص الشخصية التي يمثلها بجانب أنها تميزه وتبين لنا شخصيته وتؤكداه" (Othman, 1996, p. 163)

تنطلق استخدامات الزي المسرحي عبر توظيف المخرج المسرحي، لكل قطعة زي وأستنطاق المعاني الكامنة فيها، وما ينتج عنها من معاني ورموز ودلالات، تلك التي تصور ملامح الشخصية، فضلاً عن ذلك إعطاء إشارات توجي للمتلقى بالمكانة الاجتماعية ووضعها الاقتصادي، لذلك "على المخرج المدقق القادر على الملاحظة، أن يجعل الملابس تحمل الآثار التي تكشف عن الوضع المادي للشخصية المسرحية من شخصيات العمال أو الموظفين" (Othman, 1996, p. 161) ومن ناحية أخرى فإن المخرجين المسرحيين آمنوا بقدرة الزي المسرحي، انطلاقاً من كونه منظومة دلالية وجمالية فاعلة، له القدرة على خلق صور جمالية تُثري العرض المسرحي عبر الألوان والتصاميم، مما يحقق متعة في المشاهدة لدى المتلقي، حتى وإن كان ذلك على حساب طبيعة الشخصية المسرحية وتكوينها أو المطابقة التاريخية لأحداث العرض المسرحي بشكل عام، ومن هذا المنطلق فإن "الزي المسرحي وظيفة جمالية بحتة ابتعدت عن أية مطابقة تاريخية مع الشخصية ومع زمن الحدث وهذا ما نجده في المسرح الكلاسيكي الفرنسي حيث كانت أزياء الشخصيات ملابس فخمة حسب الطراز السائد في العصر" (Elias & Pasha, 2006, p. 242) وفي السياق ذاته أيضاً نجد الاهتمام بعناصر العرض المسرحي بوصفها منظومة كاملة من العلامات التي تحمل بين طياتها الكثير من الصفات

الجمالية، والتي يتم استنفارها لتحقيق صورة جمالية تبث في فضاء العرض المسرحي، ولا سيما الزي المسرحي الذي "يعتبر من العناصر التي تحدد جمالية العرض من خلال ألوانه وخطوطه وحجمه إضافة إلى دوره في تحديد حركة جسد الممثل في الفضاء المسرحي" (Elias & Pasha, 2006, p. 241) إن القدرة الجمالية للزي المسرحي فضلاً عن تأثيره على حركة الممثل وانتقالاته فوق خشبة المسرح سواء بسبب حجمه أو وزنه أو الطريقة التي صمم بها، كما أن هناك جانب رمزي ودلالي كبير حيث "نجد للملابس معنى رمزياً كحذاء الممثل شارلي شابلي الذي طهاه عندما كان جائعاً والتهمة" (Othman, 1996, p. 163).

إن التطورات التكنولوجية في العصر الحديث، لا سيما تلك التي دخلت على المسرح ألقت بضلالها على كل تفاصيل العرض المسرحي، وطريقة التعامل معه سواء من ناحية التصميم أو التنفيذ، مما نتج عنها اندماج وتداخل بين عناصر العرض المسرحي في صياغة العلامة والدلالة المسرحية للزي المسرحي، من أجل إيصال فكرة المسرحية بصورة أكثر فاعلية حيث "تطورت الملابس فأصبحت ثورة تشكيلية تتكيف بالضوء والحركة وبذلك أصبحت قوة دافعة ودخلت في النطاق العملي المسرحي لتوضيح صفات الكائنات الحية التي تظهر على المسرح كما ساعدت في إبراز فكرة المؤلف" (Othman, 1996, p. 163). وهكذا فإن الزي المسرحي عبر تفاعله مع حركة الممثل وعناصر العرض وتكويناتها فضلاً عن ذلك تأثير الإضاءة المسرحية عليه، يشكل عصباً مهماً وحيوياً في تكوين صورة العرض المسرحي جمالياً وتعبيراً علاوة على ودوره الفاعل في العملية الإيصالية للفكرة المسرحية.

المبحث الثاني: خصوصية أداء الممثل في المسرح المونودرامي.

إن تطور الحياة بكل جوانبها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتكنولوجية أفرزت العديد من التجارب الفنية في شتى أنواع الفنون ولاسيما الفنون المسرحية، حيث ظهرت المسرحية ذات الممثل الواحد الذي يقوم بأداء وتمثيل شخصية البطل في تلك المسرحية، والتي تعاني اقضاء نفسي أو ما يحيط بها، وقد أطلق على هذا الشكل المسرحي تسمية المونودراما وتعرف بأنها "المسرحية التي تطرح صوتاً درامياً واحداً وتعتمد في بنائها شخصية درامية وحيدة أو مستوحدة تعاني أزمة أو عزلة أو اغتراباً نفسياً أو اجتماعياً يفرض صراعاً داخلياً وتنفرّد تلك الشخصية بالجمهور وبمساحة الفعل الدرامي" (Harf, 2007, p. 12).

لقد تشكل ظهور المسرح المونودرامي، انطلاقاً من أنه تجربة مسرحية تسعى إلى اختزال وتكثيف الفعل الدرامي، فضلاً عن التركيز على الذات الإنسانية، ليكون بذلك مرتبط بالتجريب المسرحي الحديث، الذي يعطي الممثل دور رئيسي ومحوري داخل العرض المسرحي، حيث ظهرت المونودراما على خلفية ظهور التيار الرومانسي، الذي عزز قيمة ومكانة الروح الفردية، وقد كتبت في تلك الفترة نصوص مسرحية مونودرامية في أواخر القرن الثامن عشر، ولأدت مسرحيات المونودراما اقبالاً من الجمهور في القرن التاسع عشر، فتوجّهت الأنظار لها وأنصب الاهتمام بها، لا سيما مع ظهور (تيار الوعي) الذي يعد من الاتجاهات الفنية التي انتشرت في القرن العشرين ولا سيما بدايته حيث أن تيار الوعي أو التداعي الحر هذا الاتجاه قد ارتبط بالفن الروائي الذي اثار بشكل أو باخر في نشوء المونودراما، بالإضافة لذلك بناء المسارح الصغيرة التي كان لها تأثيرها الواضح في افراز نوع من المسرحيات تتناسب مع طبيعة وجغرافية خشبة وصالة تلك المسارح واهدافها، فشكّلت مناخاً وأجواء ملائمة لكتابة العديد من النصوص المونودرامية. (Ramadani, 2014, pp. 27–28)

إن الممثل في المونودراما يتطلب منه أن يمتلك ليونة جسدية مطواعة ويتحلى بالمرونة والانسيابية في الحركة وكذلك لا بد أن يمتلك صوتاً قوياً ومعبراً، ولديه خاصية في القدرة على التنوع والتغيم، فضلاً عن ذلك يتحتم على الممثل ان يكون يمتلك إحساس عالي وقدرة فائقة في التعبير عن كل تلك الانفعالات، ليس انفعالاته فحسب وإنما انفعالات تلك الشخصيات المتخيلة والتي يستحضرها خلال العرض المسرحي المونودرامي حيث "يقوم هذا النوع من المسرح بشكل أساسي على مهارة الممثل في الاداء. فهو يتطلب منه ان يقوم بأداء عدة ادوار في العرض، وأن ينتقل من دور إلى اخر بسرعة كبيرة. وأن يتقمص حالات متعددة في أمكنة وأزمنة متنوعة، وأن يوحى بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها" (Elias & Basha, 2006, p. 493) كما أن الممثل في المونودراما يتحكم عقلياً بكل حركة وإشارة صادرة منه والتي تشكل علامات ورموز تحمل مضامين تتناسب والإحاسيس التي يشعر بها، الامر الذي يعمل على إيصال المعنى المطلوب للمتلقي إذ "أن التعبير الجسدي للممثل يتبع أعمال الذهن ويأتي تجسيدا للعواطف والانفعالات المحفزة له على الإتيان بالفعل الذي يبدو للمتلقي حاملاً دلالاتها" (Al-Kashif, 2006, p. 71)

إن المونودراما في بنائها الدرامي، تتكأ على شخصية محورية تتصارع مع نفسها أو مع افكارها، عبر سرد حكايات الماضي وتجسيد تلك الأحداث وما فيها من شخصيات، فضلاً عن ذلك الانتقال بين تلك الأحداث والشخصيات من شخصية إلى أخرى، بمساعدة كل عناصر العرض المسرحي، ففي بعض الأحيان تصبح أحد العناصر المسرحية شخصية يخطبها ويحاورها لتتحول علامتها المادية الجامدة إلى علامة ودلالة حية ففي مسرحيات المونودراما يكون "المهم في هذه العروض هو إيجاد نقاط ارتكاز للممثل مثل وجود أغراض لها صفة دلالية عالية تكون البديل عن الشخصيات الأخرى بحيث تصبح محاور الغرض بدلاً يستدعي من خلاله المحاور الغائب (حوار مع لوحة أو مع قطعة ثياب أو الحديث بالهاتف) كذلك فإن استعمال الإضاءة والمؤثرات السمعية بشكل خاص يسمح بالانتقال من زمن لآخر ومن مكان لآخر" (Elias & Basha, 2006, p. 493)

ومن جانب آخر على الممثل في المونودراما أن يُسجّر كل إمكانياته التعبيرية، في تصور الشخصيات التي يقدمها، مستعينا بكل أدواته التمثيلية من أجل الوصول إلى أعلى درجات التجسيد والإقناع لذلك يجب على "الممثل أن يُعلم كيفية تقديم الحكاية، وبأية قوة يجب فرض الإقناع، وبأي عنف يجب أن يُظهر الغضب نفسه، وأية طبقة صوتية يجب اختيارها لإثارة الشفقة. (...) وأن لا تكون حركات الأيدي غير ملائمة وغير مقبولة والهيئة يجب أن لا تكون غير لائقة" (Cole & Chinoy, 1997, p. 67) ولا يقتصر عمل الممثل في تجسيد الشخصية المسرحية التي يحقق فيها الانتقال من شخصيته الحقيقية إلى الشخصية الدرامية فقط، بل يتوجب عليه خلال العرض المسرحي المونودرامي، أن يكون لديه فاعلية في أداءه تمنحه القدرة على الانتقال بين المواقف المسرحية والشخصيات المتعدد ومن هذا المنطلق فإن لممثل في المونودراما "لم يعد يكفي إن يتحول من ذاته إلى ذات الشخصية وإنما أصبح لزاماً عليه أن يجري تحولات ثانوية أخرى خلال مسيرة العرض المسرحي على وفق تغيير المواقف وتبدل المشاعر وتعدد الأفكار وتنوع الأفعال وردود الأفعال" (Khanjar, 2013, p. 7)

تعد العناصر المسرحية مركزاً للعلامات التي تحقق رسائل مشفرة تعمل على إيصال فكرة العرض المسرحي، فضلاً عن ذلك خلق المتعة الجمالية لدى المتلقي، في تحليل الشفرات التي يرسلها العرض ولا سيما تلك الرموز والعلامات التي يقدمها الممثل عن طريق الأداء الجسدي حيث "تؤلف مواصفات الممثل داخل فضاء ما - طريقة مشفرة لتوليد المعنى، كذلك تفعل حركة الممثلين في إطار الفضاء، لقد استخدم سيميوطيقيو المسرح الدراسات التي تتناول الجسد الانساني كوسيلة للإيصال، أي لغة الجسد من أجل تحليل وتشفير الإيحاء في العرض المسرحي" (Aston, 1996, p. 163) وتبرز أهمية الممثل في المونودراما بامتلاكه القدرة الفائقة على التعبير عن المكنونات الداخلية وتلك المشاعر المتغلغة والمتجذرة في النفس الانسانية والتي تكون أشبه بالدخول إلى عالم متخيل غير واقعي هو عالم المشاعر والاحاسيس والانفعالات وتجسيد العواطف بشئ أشكالها ومن هذا المنطلق فإن الممثل "الذي يقوم بعملية فهم الذات والذي يكشف عن ذاته ويضحي بأعمق جزء من ذاته - وهذا أكثر ما يؤلم وهو الجزء الذي لا يريد أن تراه عيون الناس - مثل هذا الممثل ينبغي أن يكون قادراً على إظهار أصغر الدوافع . وبواسطة الصوت والحركة يستطيع التعبير عن تلك الدوافع التي تحوم على الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة" (Grotovski, 1982, p. 33)

إن العرض المسرحي يتميز بقدرته الفنية الفكرية على التخاطب بين مجموعة من الناس ويشكل خطاب مباشر، لما يحتويه من مكونات جمالية تلك المكونات المتنوعة بين السمعية والبصرية والتي يتكون من تركيبها صياغة منظومته يتحقق من خلالها غايات اجتماعية ونفسية يتم طرحها أو اقتراحها على المتلقي بغية خلق تواصل مباشر مما ينتج عنه خلق تفاعل حقيقي بين الممثلين والجمهور وهو الشيء الوحيد الذي ينفرد به المسرح عن باقي الفنون الأخرى كالسينما والتلفزيون. (Al-Saadi, 2013, pp. 63, 70) يمتلك الممثل المسرحي ولا سيما في المونودراما خاصية كبيرة في إمكانياته الجسدية والحركية التي تمنحه قدرة على التركيب والتشكيل والانتقال والتصوير لعلامات ورموز تحقق دلالات تجعله متفوقاً على كل العناصر الأخرى فالتجارب المسرحية "تؤكد بشكل عملي على قدرة الممثل بجسده أن يحل محل كل حوامل العلامات الأخرى في العرض المسرحي، عندما يصوغ بجسده شجرة أو بناءً معمارياً، أو كرسيًا... أو أي شيء، الأمر الذي يمنح جسد هذا الممثل أبعاد دلالية غير مألوفة" (Al-Kashif, 2006, p. 101) ومن هنا يصبح الممثل اللاعب الأساسي في تكوين الفضاء المسرحي وإنتاج الصور المسرحية، كونه حامل للرموز والدلالات، فهو بحد ذاته يشكل منظومة فاعلة في العملية الإيصالية، وجزء محوري في أستنطاق واستنفار قدرة العناصر الأخرى وعليه يمكن القول أن "الممثل في المونودراما يتميز بفرديته الشخصية كغصن ابداعي في بيئة مسرحية مختزله وبزمن مكثف ومكان مرمر يمنح

الممثل الطاقة الحيوية من خلال تعبيره الاحترافي وبدلالات فاعله على مستوى الشكل والمضمون يجسد عوامل جديدة مواكبة للواقع وتغيراته بتوظيفه لمجموعه من الوسائط المختلفة والتي تتكاثف بشكل تكاملي في فضاء مسرحيه يحوي التعددية في كل شيء لأجل اثراء الصورة المشهدية" (Al-Kashif, 2006, p. 101)

إن عروض المونودراما كان لها أهمية كبيرة في المسرح العراقي وتعود زيادة هذا الشكل المسرحي للمسرح العراقي الذي تناول عبر مسرحياته المونودرامية قضايا الوضع الراهن وأسست لكثير من العرض المسرحية المونودرامية فيما بعد سواء على مستوى العراق أو على مستوى الوطن العربي، فقد أكد هارف في دراسته عن المونودراما بقوله: "هذا النوع من المسرح، عراقياً وأعني بذلك عراقية كل العناصر التي قدمت هذه الصيغة من المسرح فكانت هي التجربة الأولى (كـ مونودراما) وهي التجربة الأولى لمسرح لم يعرف بعد في تلك المنطقة كلها حسبما وردنا وثبت لنا في مصادر المسرح العربي توثيقاً وتاريخاً" (Harf, 2007, pp. 21–22) ومما تقدم يرى الباحث ان الممثل في المونودراما يشكل عنصراً رئيسياً وفاعلاً في تشكيل وصياغة شكل ومضمون العرض المسرحي مستعيناً بذلك بكل عناصر العرض ولا سيما الزي المسرحي.

المبحث الثالث: فاعلية الزي المسرحي في أداء الممثل المونودرامي.

إن للزي المسرحي أثر فاعل في العرض المسرحي بشكل عام والمونودرامي بصفة خاصة، إذ يشكل الزي البنية البصرية للعرض، وبالتحديد في أداء الممثل مما يساهم في منح قدرة كبيرة على التقمص والاندماج، فضلاً عن إمكانية التنقل بين الشخصيات التي يقدمها الممثل إذ أن "الزي المسرحي هو اللباس الذي يرتديه الممثل في العرض أثناء أدائه للدور ويلعب دوراً أساسياً في تحول الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها". (Elias & Pasha, 2006, p. 241) وفي ضوء ذلك يمكن القول أن الزي يساهم في تأسيس الاداء التمثيلي، ويترسخ ذلك في تأثيره على البعد النفسي للممثل المونودرامي، ما ينتج عنه من تشكيل بنية أدائية خلال العرض، فالأزياء المسرحية بشكل عام "لها أهمية في تحويل الممثل عن ذاته الانسانية الى الشخصية التمثيلية التي يؤديها" (Kahila, 2007, p. 66) ومن جهة أخرى لا تقتصر فاعلية الزي المسرحي في المونودراما بكونها عامل مساعد ورئيسي في تجسيد الشخصية المسرحية فقط، بل تمتد إلى تشكيل بنية بصرية تعبيرية وما يتمخض عنها من نسق علاماتي متحول وقابل للتأويل والتفكيك وخلق الاستجابة الشعورية ومن هذا المنطلق فإن "دور الملابس يكمن في عكس الحالة النفسية للشخصية، وما قد يطرأ عليها من تحولات، والدلالة التي تنشأها الملابس مهمه، وهي لا تحتاج الى كلام يصدر عن الشخصية، سواها" (Ma'la, n.d., p. 68)

تتمحور فاعلية الزي المسرحي في العرض المونودرامي في خلق المشاعر والأحاسيس لدى الممثل فضلاً عن تشكيلها للبنية البصرية للعرض، من خلال تحقيق الاستجابة الشعورية، كما أن الزي المسرحي يساهم في طبيعة حركة الممثل ونوع الإشارة التي يؤديها على سبيل المثال زي شخصية الملك يختلف عن زي شخصية الخادم وفي هذا السياق يؤكد معلماً "ما أن يرتدي الممثل ملابس الشخصية التي يجسدها، حتى تدخل فيه وتفرض عليه حركه معينه، عليه ان يطوع هذه الحركة لتتلاءم مع طبيعة الملابس بحيث لا تعيق انسيابها، وعليه أن يتذكر أنها صارت جزءاً منه" (Ma'la, n.d., p. 66) إضافة إلى ذلك تتمحور وظيفة الزي المسرحي في عروض المونودراما عبر تجسيد الخطاب البصري المفعم بالمعاني والرموز والدلالات وما يتمخض عنها من صور متحولة والتي تكون حاملة للعديد من الشفرات، فضلاً عن ذلك تأسيس الاستجابة الشعورية لكل الابعاد التعبيرية، التي تنبض بها الصور المسرحية للعرض، الامر الذي يؤكد بأن "كل شيء ممكن طالما ان الزي يبقى نظامياً ومتربطاً ومتوافراً (أن يتمكن الجمهور من فك رموزه بحسب وظيفته ومرجعياته التاريخية والاجتماعية، وان ينتج المعاني التي نتوخاها منه). ومفارقة هذا الزي في العمل المسرحي المعاصر انه يضاعف وظائفه ويتخطى التقليد والدلالة ويبعد النظر في الاشكال التقليدية الجامدة" (Bavi, 2015, p. 151)

إن فاعلية الزي المسرحي في المونودراما تتمركز في قدرتها، على خلق رموز وعلامات دلالية مشفرة ومكثفة، لها القدرة على ضخ كم هائل من المعلومات، وبالأخص فيما يتعلق بالشخصية المسرحية وتاريخها، فضلاً عن ثقافتها ومكانتها الاجتماعية وحالتها المعيشية، الأمر الذي ينعكس على الاحداث الدرامية وزمكانية الحدث وطبيعته حيث تفصح "الملابس عن المهنة والانتماء الاجتماعي والقومي ويمكن التعرف على الحقبة الزمنية، او المرحلة التاريخية، من خلال الملابس، ناهيك عن انها قد تشير الى

الوضع المادي أو الذوق وفصول السنه (ملابس الشتاء غير ملابس الصيف مثلا) . والملابس يمكن ان تدل على الشخصية النمطية" (Ma'la, n.d., p. 65) إن الزي المسرحي الحامل للعلامة والتي تزداد دلالاتها مع لحظة ارتداء الممثل المسرحي لهذا الزي ففي "مسرحية (مجنون يتحدى القدر) يطلعنا المجنون وهو جالس في ركن منزو في قاعة من قاعات مستشفى المجانين المظلمة، مجنون نحيف القوام رث الثياب أشعث الشعر كما يصفه المؤلف" (Harf, 2007, p. 24). فالزي يصبح أكثر فاعلية وتزداد قدرته مع حركة الممثل لتكون رموز تتحول مع تحول وضعيات الجسم والإيماءة والإشارة أذ اننا "ننسى أحيانا ان لا معنى للزي ما لم يكن على جسد حي، فهو ليس حليه للممثل وغلافا خارجيا فقط، انه علاقه مع الجسد، فمره يخدم الجسد بتكيفه مع حركته وتنقل الممثل ووضعيته، وأخرى يشد هذا الجسد بإخضاعه لجاذبية المواد والأشكال، وبإغراقه في قيود أكثر جنونا من عالم البيان والبالغة" (Bavi, 2015, p. 150) وفي السياق ذاته فإن الزي المسرحي يتحول علاماته ودلالاته خلال الحدث الواحد كما يتحول أيضاً مع نمو أحداث المسرحية وتطورها ما يبرز من رموز وعلامات أخرى تتناسب مع فكرة وموضوع المسرحية لذلك تكمن "الصعوبة في العرض المسرحي في جعل الازياء حيوية ومتحولة لا يتم استهلاكها بمجرد أن يمعن المتفرج النظر فيها لبضع دقائق، بل يجب أن تستمر في ارسال علامات في الوقت المناسب حسب جريان الاحداث" (Al-Yousef, n.d., p. 207)

وتأسيساً على ما تقدم فإن الزي المسرحي له قدرة فاعلة في العرض المسرحي، عبر إنتاج المعاني والأفكار المفعمّة بالعلامات والدلالات التي تثير خطاب المسرحي سواء على مستوى الأداء التمثيلي أو على مستوى العرض بشكل عام فالازياء المسرحية "اذا ما وجدت في العرض المسرحي السينوغرافيا هي الشكل والهيئة، تمثل التأثيث وتدخل في بنية الحركة المسرحية أثناء العرض (...)" ولهذا ترتبط بالازياء والديكور والموسيقى والاضاءة، والممثل بما يتعلق به من ملابس ومكياج وغيرها" (Amayreh, 2013, pp. 74-75) لذلك فإن الزي وما يملكه من الرموز والمعاني والدلالات يعد بنية فاعلة في تشكيل الصورة المسرحية، وفي تجسيد الفعل الدرامي وهو أحد أركان العرض في تشكل الفضاء المسرحي بصورة عامة، فضلاً عن التأثير في المتلقي على المستوى الفكري والنفسي والجمالي.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

تشكيل البنية الأدائية كمنظومة دلالية فاعلة عبر استثمار قدرة الزي المسرحي وما يتصل به من أكسسورات، يفضي بالكشف عن البعد الطبيعي والاجتماعي والنفسي للشخصية المسرحية. تتجلى العديد من العلامات والمعاني ودلالاتها في الزي المسرحي عبر تكوينه المادي، لا سيما فيما يتعلق بحجم الزي أو شكله أو خامته أو لونه أو الطريقة التي صمم بها. يتأسس المسرح المونودرامي على قدرة الممثل المسرحي وما يمتلكه من خصوصية أدائية تمثيلية تميزه عن العناصر الأخرى فهو منظومة كاملة من الدلالات المتحولة. يرتبط الممثل المونودرامي بكل العناصر المسرحية ولاسيما الزي الذي يستند إليه في ضخ علامات ودلالات أخرى مكثفة، ناتجة عن اندماج علامات الزي المسرحي مع علامات الممثل الجسدية والأدائية. تبرز فاعلية الزي المسرحي في المونودراما عبر تأثيرها على الإيقاع الحركي للشخصية المسرحية، فضلاً عن شكل الأداء التمثيلي، وسرعة التحول من شخصية لأخرى. يحقق الزي المسرحي في المونودراما وظيفة دلالية جمالية عبر تشكيل البنية البصرية للعرض، فضلاً عن ما يميزه في أن يحل محل بعض العناصر المسرحية الأخرى.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع وعينة البحث: تم اختيار مسرحية (بوتكس) كعينة للبحث وفقاً للمسوغ الآتي:
اقتراحها من هدف البحث.

ثانياً: أداة البحث:

مؤشرات الإطار النظري والتي أعتمدها الباحث كأداة تحليل عينة البحث.

مشاهدة العرض المسرحي من قبل الباحث.

اجراء المقابلات الشخصية من قبل الباحث.

التصوير الفيدوي للعرض.

ثالثاً منهج البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث.

رابعاً: تحليل العينة.

مسرحية (بوتوكس) تأليف وإخراج وتمثيل (سليكم سالم الخباز).

فكرة العرض المسرحي.

تتمحور فكرة مسرحية (بوتوكس)، حول المأساة الإنسانية، التي عاشتها مدينة الموصل، إبان سيطرة الجماعات الظلامية عليها عام ٢٠١٤، وما خلفته تلك المرحلة من قهر نفسي، وانكسار إنساني واجتماعي، وإنساني ظهراً جلياً على وعي الإنسان الموصلية وذاته الداخلية، إذ يقدم العرض شخصية رجل يعيش حالة من التمزق الداخلي، والخيبيات النفسية والمادية، فيدخل في حوار متوتر مع ذاته المنكسرة، التي تمثل الوعي الجمعي للمدينة وأهلها، في محاولة لإيقاظها واستنفارها، وخرجها من حالة الصمت والخضوع والخوف، إذ يكشف العرض عبر بنيته المونودرامية، عن صراع الإنسان، مع القهر والسلطة والخوف والموت، ليتحول صوت الشخصية، إلى صوت احتجاجي، رافض للانكسار يسعى إلى استنهاض الوعي الجمعي، وتحفيز الذات الإنسانية على التحرر والمواجهة، كما يسلط العرض الضوء، على التحولات النفسية، التي أصابت الإنسان، نتيجة العنف والحروب، من خلال صور بصرية وجسدية ورمزية كثيفة، تجعل من العرض تجربة شعورية، قائمة على التعبير الجسدي، والانفعالي، أكثر من اعتماده على الحوار التقليدي.

تحليل العرض المسرحي

يبدأ العرض المسرحي، بظهور الممثل سليكم سالم الخباز، واقفاً وسط المسرح، الذي قسمه بشريط مطاطي لونه أبيض، على شكل حرف (x)، بشكل مائل مرتفع من خلفية المسرح (السايف)، وينخفض حتى يلامس، الأرض من مقدمة المسرح، كما نشاهد وجود أربعة دلاء، موزعة في الجهات الأربعة للمسرح، ويوجد في أعلى وسط المسرح، مرتفع خشبي، فيه درج، كما نشاهد الخباز، وهو يرتدي قميصاً رياضياً قماشه متهاك، من دون أكمام، كلاعي كرة السلة، لونه أسود يغطي الجزء العلوي من جسده، يوحي بأن الشخصية قادمة من مكان، لاقى فيها صعوبة كبيرة للخروج حياً، أو من مأساة إنسانية، أو حرب، أو حطام، أو مكان تعذيب، أما الجزء السفلي فقد ارتدى الخباز بنطالون لونه أسود، وقماشه متهاك أيضاً، يبدأ العرض الممثل سليكم سالم الخباز وهو يؤدي حركات راقصة مصاحبة للموسيقى مستعيناً بكل قدراته الجسدية ومستنقراً حركة الأيدي والأرجل، نلاحظ ان العرض اعتمد على بنية مونودرامية، قائمة على مركزية الممثل، إذ شكل أداء الممثل الخباز، المحور الأساس في إنتاج الدلالة المسرحية، عبر توظيف الجسد والصوت والانفعال والحركة، داخل الفضاء المسرحي، فضلاً عن توظيف العناصر البصرية، وفي مقدمتها الزي المسرحي، بوصفه عنصراً دلاليّاً فاعلاً، أسهم في تعزيز الأداء، وتجسيد الحالة النفسية للشخصية.

بعدها يقوم الخباز بالتوجه نحو الدلاء واحداً تلو الآخر، يحمل الدلو الذي فيه النار ويقوم بالرقص معه فترة قصيرة، ثم يتوجه نحو الدلو الثاني، الذي فيه ماء، فيضع يديه في الماء وينثره إلى الأعلى وعلى جسده يكرر الحركة ثلاث مرات، ثم يذهب للدلو الثالث الذي فيه تراب، أيضاً ينثر التراب في الهواء وعلى جسده أيضاً، بعدها ينتقل إلى الدلو الرابع الذي يكون فارغاً إلا من الهواء، فيضع رأسه داخل هذا الدلو، ويرتديه في رأسه كقبعة أو كخطأ رأس يغطي الوجه أيضاً كما يستخدم في السجون أثناء التعذيب، يصارع الخباز هذا الغطاء، حتى يتخلص منه، ثم يبدأ حواراً مخاطباً الجمهور، كاسراً الجدار الرابع، بكلمة أنهض.

مما تقدم نلاحظ ان الزي المسرحي، حمل دلالات نفسية واجتماعية واضحة، كما منح بعداً دلاليّاً، يرتبط بالقهر والخراب والموت، فضلاً عن كشفه للحالة النفسية المنكسرة، التي تعيشها الشخصية، كما أسهم اللون الأسود، والخامة البالية في تكوين صورة بصرية، تعكس طبيعة الواقع القاسي، الذي يعيشه الإنسان، فلم يكن الزي في العرض، عنصراً شكلياً منفصلاً عن الأداء،

بل أصبح جزءاً من البنية الأدائية للممثل، إذ ساعد على تكوين الإيقاع الحركي للشخصية، وتجسيد التحولات الانفعالية والنفسية، فقد جاءت حركة الممثل، منسجمة مع طبيعة الملابس التي ارتداها، إذ اتسمت حركاته بالخفة والسرعة والتوتر، والانكسار والتشنج أحياناً، وبالاندفاع والتمرد أحياناً أخرى، مما كشف عن العلاقة التفاعلية، بين الزي والأداء الجسدي، داخل الفضاء المسرحي، كما أن انتقال الممثل بين الدلاء والعناصر الأربعة (التراب، الماء، النار، الهواء) منح الأداء بعداً طقسياً ورمزياً ارتبط بفكرة الصراع بين الحياة والموت والخلاص.

بعد ذلك يتصعد الحدث الدرامي المشوق، عبر سرد الخباز لذكرياته ومعاناته، من السكوت عن الظلم والاستبداد والقهر، هذا السكوت الذي أصبح ظاهرة في المجتمع، بسبب الموت الذي يلاقه، كل من يعارض أو يتكلم مناهضاً للظلم والاستبداد، حتى يدخل في نوبة هستيرية، تفقده وعيه وتدخله في نوع من العزلة الداخلية، ليتصور نفسه شخصاً آخر، غير الشخص المحطم بل شخصاً يعيش حياة طبيعية، مع أسرته الصغيرة، المكونة من زوجته وطفله، فيبدأ بمنااداتهم والبحث عنهم بين الأنقاض، التي يجسدها بحركاته، حيث ينتشل من بينها شعر زوجته، وفستانها وبنطلون ابنه الصغير، ثم يضع هذه القطع حوله كأنهم شخصيات حية ويطلب منهم أن يأكلوا وجبة العشاء معه، وهو يحاورهم كشخصيات حية جالسة أمامه، فيداعب ابنه ويضحك معه ويراقص زوجته، يتعامل مع شعرها كأنها ماثلة أمامه ثم يضع شعرها المتبقي من جسدها على رأسه، ويقلدها ويتذكر مواقفها الجميلة والحميمية، ثم يعود إلى طاولته التي جسدها بحركاته الجسدية، وبعد فترة قليلة يعود لشخصيته ولواقعه، فيصرخ ويحزن ويبكي بكاءً شديداً وينادي على زوجته وطفله أن يعودا لكن دون جدوى، ثم أنه يمسك آلة العود يعزف ويغني لهم لكن دون جدوى.

نجد أن الخباز اعتمد في أدائه التمثيلي، على الانشطار الداخلي بين الذات الواعية والذات المنكسرة، فجاء الأداء قائماً على الحوار مع الآخر المتخيل، وهو ما تطلب مرونة جسدية وصوتية عالية، وقد استند الممثل في ذلك على الزي المسرحي، في إبراز هذه التحولات النفسية، إذ بدا الممثل وكأنه يحمل آثار القهر والإنهاك، على جسده وهيئته الخارجية، مما جعل الزي امتداداً للحالة الشعورية، وليس عنصراً خارجياً عنها، كما تجلت فاعلية الزي المسرحي بصورة واضحة أثناء تحولات الأداء، ولا سيما في المشهد الذي استعان فيه الممثل، بثوب نسائي وشعر مستعار، لتجسيد حضور الحبيبة الغائبة، والبنطلون لحضور ابنه، إذ تحول الزي هنا إلى علامة بصرية تؤدي وظيفة درامية ونفسية في آن واحد، فالثوب لم يكن مجرد قطعة ملابس، بل أصبح بديلاً عن الجسد الغائب، وعن الذاكرة العاطفية التي يحاول الممثل استعادتها، وسط الخراب والموت، وقد منح هذا التوظيف، الزي قدرة على خلق شريك وهمي، داخل العرض المونودرامي، مما عزز من الطاقة التعبيرية للأداء التمثيلي.

بعد ذلك يحاول الخباز الخلاص من حياته، ويحاول قتل نفسه لما يعانيه من اضطراب وحزن، حطم كيانه كإنسان، فيتجه نحو الجبال المطاطية، ويصارعها ويسعى لقتل نفسه، لكن دون جدوى، فيقرر الخروج من صمته، والوقوف بوجه كل أشكال القهر والاستعباد، ليقول كلمته ويطلق صرخته الثائرة، ليعلن عن عصر ينتهي فيه السكوت، واثناء ذلك نسمع صوت طائرة حربية، ثم صوت انطلاق صاروخ فيسقط الصاروخ عليه يرديه قتيلاً، هل كان موته مصادفة لقدر مكتوب على هذه المدينة، أو الموت هو جزاء لكل من يخرج عن سكوته، أم أن عقوبة الموت تكون بحجم الثورة والغضب الذي يندفع بها المواطن نحو الحرية.

إن الأحداث في هذا المشهد، هيمنت فيها فاعلية الزي بصورة كبيرة، لا سيما في المشاهد التي عبر فيها الممثل، عن القهر والخوف والاختناق، إذ أصبح الزي جزءاً من الحركة والصراع الجسدي، خصوصاً أثناء تفاعله مع الجبال المطاطية البيضاء، التي قيدت جسده وأعاق حركته، فبدأت الشخصية وكأنها محاصرة، داخل منظومة قمعية تمنعها من التحرر، وقد انعكس ذلك على الأداء الجسدي للممثل، الذي اتسم بالانفعال والاندفاع، محاولاً الإفلات من القيود، مما منح العرض بعداً بصرياً ونفسياً مكثفاً، كذلك أسهم الزي في تكثيف البعد الرمزي والدلالي للعرض، من خلال ارتباطه ببقية عناصر التكوين البصري، مثل الإضاءة والموسيقى والفضاء المسرحي، فاللون الأسود للأزياء، مع الجبال البيضاء المتقاطعة، التي شكلت علامة حرف (x) على المسرح، كونا فضاءً بصرياً، يوحي بالقيود والمنع والعزلة والاختناق، وهو ما انعكس بصورة مباشرة على حركة الممثل وأدائه الانفعالي، كما كشف العرض عن فاعلية الزي، في تعزيز عملية التلقي، إذ استطاع المتلقي، منذ اللحظات الأولى قراءة الوضع النفسي والاجتماعي

للشخصية من خلال الهيئة الخارجية والملابس المستخدمة، وهو ما يؤكد الوظيفة الدلالية للزي المسرحي في بناء المعنى، داخل العرض المونودرامي.

تأسيساً على ما تقدم فإن عرض مسرحية بوتوكس، قد وظف الزي المسرحي بوصفه عنصراً دلالياً وجماليّاً فاعلاً في تعزيز أداء الممثل المونودرامي، إذ أسهم في الكشف عن التحولات النفسية والفكرية للشخصية، ودعم الطاقة التعبيرية للأداء، فضلاً عن مشاركته في إنتاج المعنى داخل العرض المسرحي.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات التوصيات والمقترحات)

نتائج التحليل

أرتكز العرض المسرحي على الأزياء المسرحية، انطلاقاً من كونها علامة بصرية تعمل على الكشف الحالة الطبيعية والاجتماعية والنفسية، فضلاً عن البعد الثقافي والبيئي للشخصية المسرحية المرتبطة بمدينة الموصل لاسيما خلال تلك الأحداث التي مرت بها المدينة.

توافقت الأزياء المسرحية من ناحية الألوان والأشكال مع طبيعة العرض المسرحي، الذي اتسم بالتراجيدية في بعض المشاهد مع مشاهد الحب والعاطفة والغضب والثورة في المشاهد الأخرى.

أسهم الزي المسرحي في تأسيس ودعم انتقالات الممثل وتحولاته في الأداء التمثيلي، لاسيما بين الشخصيات المتعددة وحالاتها النفسية المتغيرة، من الحزن إلى الفرح إلى الانكسار إلى الغضب ومن ثم التمرد.

استنفار قدرة الزي المسرحي والإكسسوارات بوصفها شخصيات تكون بديلة عن الشخصيات الأخرى خلال العرض المسرحي. شكل الزي في فضاء العرض المسرحي صورة مشهدية محملة بعلامات لها أبعاد رمزية دلالية متعددة، عبر تفاعلها مع عناصر العرض لاسيما الإضاءة المسرحية.

أسس الزي المسرحي حضوراً للممثل سواء على مستوى الأداء أو على مستوى التشكيلات البصرية، وما تحمله من دلالات داخل الفضاء المسرحي، الأمر الذي جعله عاملاً مساعداً أغنى العرض وساهم في جذب انتباه المتلقي.

الاستنتاجات

غياب الشخصيات المجسدة حياً في المونودراما، أعطى للزي المسرحي قيمة تعبيرية كبيرة ومعاني ودلالات متعددة تتجاوز قيمة العناصر المسرحية الأخرى سواء على المستوى الشكلي أو الجمالي.

تعتمد العروض المسرحية المونودرامية في مدينة الموصل على البساطة في الأزياء المسرحية، وعدم البذخ في خياطة وتصميم الزي بل الاعتماد على أزياء جاهزة مأخوذة من الواقع.

للزي المسرحي في عروض المونودراما قدرة بالغة في اختزال المعاني والأفكار فضلاً عن دلالاته والرسائل التي يحملها والتي تشكل دعماً لأداء الممثل وللحداث المسرحي.

تتكأ عروض المونودراما العراقية على الدلالات البصرية المحلية والمعاصرة والتي تؤكد وتعزز التعبير عن الحياة الواقعية للعرض المسرحي.

التوصيات:

يوصي الباحث بتفعيل دور الإضاءة المسرحية والاهتمام بكل تفاصيلها، دعماً للحدث المسرحي، في خلق معاني فكرية وصور جمالية.

إقامة ورشات تدريبية لتعليم فن الأزياء على مستوى الخياطة وعلى مستوى التفصيل المقترحات:

دراسة تمارين رياضة الجمناستك واثرها في تطوير الأداء الحركي لدى الممثل.

References:

- Al-Amayreh, Mansour. (2013). *Transformations in Theatrical Spectacle* (1st ed.). Jordan: Al-Muhtaseb Library Publishing and Distribution House.
- Al-Kashif, Medhat. (2006). *The Actor's Body Language*. Qalyub: Al-Ahram Commercial Press.
- Al-Ramadani, Nahidh. (2014). *Burning Alone* (1st ed.). Sharjah: Culture and Media House.
- Al-Saadi, Mohammed Karim. (2013). *Theatre and Visual Reception*. Basra: Arts and Literature Library for Printing and Publishing.
- Al-Yousef, Akram. (n.d.). *Dramaturgy of Spectacle*. Egyptian General Book Authority.
- Aston, Elaine, & Savona, George. (1996). *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance* (Trans. Sebai Al-Sayed). Cairo: Supreme Council of Antiquities Press.
- Bavi, Patrice. (2015). *Dictionary of the Theatre* (1st ed., Trans. Michel F. Khattar). Beirut: Arab Organization for Translation.
- Bentley, Eric. (1975). *The Theory of the Modern Theatre* (Trans. Yousif Abd al-Masih Tharwat). Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing, National Library.
- Cole, Toby, & Chinoy, Helen Krich. (1997). *Actors on Acting* (Trans. Mamdouh Adwan). Damascus: Ministry of Culture, Higher Institute of Dramatic Arts.
- Elias, Maria, & Basha, Hanan Kassab. (2006). *Theatrical Dictionary*. Lebanon: Librairie du Liban Publishers.
- Goodman, Elizabeth, & de Gay, Jane. (2001). *The Routledge Reader in Politics and Performance* (Trans. Dr. Mohammed Lotfy Noufal & Dr. Amin Al-Rabbat). Cairo: Languages and Translation Center – Academy of Fine Arts – Cairo International Festival for Experimental Theatre.
- Grotowski, Jerzy. (1982). *Towards a Poor Theatre* (Trans. Kamal Eid Nader). Baghdad: Dar Al-Hurriya Printing House.
- Harf, Hussein Ali Harf. (2007). *Yusuf Al-Ani as a Pioneer of Monodrama*. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
- Ibn Manzur, Jamal al-Din Muhammad Makram al-Ansari. (n.d.). *Lisan al-Arab* (Vol. 8). Egypt: Egyptian House for Authorship and Publishing.
- Ibrahim, Muhammad Hamdi. (n.d.). *A Study in the Theory of Greek Drama*. Cairo.
- Jalal, Ziad. (1992). *Introduction to Semiotics in Theatre*. Amman: Ministry of Culture.
- Jalawi, Marian. (1970). [Translated by Louis Baqtar]. Cairo: Egyptian General Organization for Arts.
- Kahila, Muhammad Mahmoud. (2007). *Dictionary of Theatre and Drama Terminology* (1st ed.). Giza: Hala Publishing and Distribution.
- Khanjar, Karim. (2013). *Transformation in Actor Performance* (1st ed.). Baghdad: Adnan Library House.

Ma'la, Nadim. (n.d.). *The Language of Theatrical Performance*.

Madkour, Ibrahim. (1983). *The Philosophical Dictionary*. Cairo: Egyptian General Authority for Amiri Press Affairs.

Othman, Abdel-Moaty Othman. (1996). *Elements of Vision in Theatre Directing*. Cairo: Egyptian General Book Authority.

Read, Herbert. (1976). *The Meaning of Art* (Trans. Sami Khashaba). Baghdad: Ministry of Culture and Information.

Shaaawi, Rawaa Bahnam. (2002). *Alienation in Costume Designs of Contemporary Theatre Performances*. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad. Unpublished PhD Dissertation.

Taylor, John Russell. (1990). *The Encyclopedia of Theatre* (Vol. 2, Trans. Samir Abdul Rahim Al-Jalbi). Baghdad: Dar Al-I'lam – Al-Ma'mun Series.

Wahba, Magdy. (1974). *Dictionary of Literary Terms*. Beirut: Library of Lebanon.

Wilson, Glenn. (1990). *The Psychology of Performing Arts* (Trans. Dr. Abdul Hamid Shukri). Kuwait: Monthly Cultural Book Series Issued by the National Council for Culture, Arts and Letters.

Zaki, Ahmed. (1977). *Dictionary of Social Sciences and Terminology*. Beirut: Library of Lebanon.

الملحق



