جمالية تصميم الزي في العرض المسرحي

م.د. روعة بهنام شعاوي
كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

أ.م.د. جلال جميل محمد
كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

الفصل الاول

اهمية البحث والحاجة اليه:

يثير اسلوب تصميم الزي في العرض المسرحي احساساً جمالياً , يتأتى من قدرة المصمم في اغناء الصورة المسرحية اعتمادا على الافكار التي يقدمها وينظمها , وذلك بتوحيد ايقاع الازياء مع ايقاعات العناصر الاخر , عبر عمليات التشكيل التي تتداخل فيما بينها وخصوصاً في اظهار الجزء المتعلق بجمالية الزي.لذا فقد ذهب البحث الى دراسة اشكالية " تحقيق القيم الجمالية في تصميم الازياء في العرض المسرحي انعكاساً من اهميتها بوصفها قيمة بصرية ووسيلة اساسيةفي عملية تحقيق الصورة المسرحية و تقديم العرض " .

هدف البحث:

تعرّف القيم الجمالية في تصميم الزي في العرض المسرحي انطلاقاً من قيمته البصرية.

حدود البحث:

الزمانية : ١٩٧٠- ٢٠٠٠م.

المكانية :العروض المسرحية التي قدمت في بغداد .

الموضوعية : القيم الجمالية في تصميم الازياء في العرض المسرحي.

تحديد المصطلحات:

التعريف الاجرائي:

جمالية تصميم الزي : تنظيم العلاقات الرابطة لعناصر الزي من خط ، شكل ، هيئة ، ملمس ، قيم ضوئية ، باشغالها فضاءً وحملها لفكرة ما ، بتحديد وظيفتها وغرضها الذي تعبر عنه بعملية ابصار كلية.

الفصل الثاني

المبحث الاول:

مفهوم الجمال والقيمة الجمالية:

يرى افلاطون " بان الفنان ناسخ لمنسوخ ويبقى الخلق الاول هو المثال الذي لا يسمو اليه منسوخ وبان الوزن و التناسب هما عنصر الجمال و الكمال" (١٤, ٢١)والمثال من الخالق الاله . لذا فان الفنان ناسخ لما خلقه الاله.

اما ارسطو، فيسجل ان لاتعاقب لحوادث وقعت بالفعل وانما "حركة ولمتداداً للمفهوم الذي لاشكل له . الجوهر المتخفي داخل البنية ، بوصفه الشكل الذي يعبر عن المادة وحركتها، فهو بذلك يقدم وصفا تعبيريا عميقا عن الدلالات الكامنة في الفن . ويرى ارسطو بأن الجمال مركب من نظام في الاشياء الكثيرة "(١٤ , ٢١) وبذلك خالف افلاطون في عدّ الفن اكمالا للنقص الحاصل في الطبيعة، من خلال العلة و المعلول، أي السبب و النتيجة، وتجسد ذلك بمفهوم فلسفي جمالي على ان " الصورة المحسوسة (تصميم الازياء – الديكور – الاضاءة– الماكياج)، هي تلك التي تصوغها الفلسفة من تصورات وافكار مجردة " (٩ ,١٩٦) وهي تحاكي الطبيعة، ولكن ليس كما هي ، وانما كما يجب ان تكون عليه ، بحسب مايرتئيه الفنان . اما النظرية الشكلية، فقد وقفت موقفا مناقضا لمفهوم المحاكاة، وخاصة على يد (كلايف بل)، الذي اطلق عبارته المشهورة (الشكل

خالق المفهوم الجمالي، و انما اصبحت العناصر الاساسية التي تشـــكل الموضوع، من كتل وخط ولون وملمس وضوء وظل، هي التي تخلق العمل الفني، وتعطيه بـــعدا جماليا . و هكذا اصبح الصراع دراما تشـــكيلية، خلقـــت بنمط من كيفيات، تعامل معها الفنان برؤيا مفتوحـــة، في الربط بين عناصر العمل الفني الشـــكلية (التصميم) . او بانفعاله ازاء الموضوع الذي يتسم بالجمال ظاهريا، سواء كان قبيحـــا، او مخيفا او مرحـــا او مفرحـــا، فهو بـــذلك يستنطق الموضوع جماليا . فيما اعطى (كانت) الاولوية للذات على الوجود فيه، واخفى فيه المشـــــاعر الذاتية، بوصفها الاكثر قدرة في ادراك الموضوع ، والهدف الذي يرمي من خلاله الانســـان اكتشـــاف حقيقـــة وجوده .اما الجمال بـــــمفهومه الفني ، فيذهب الى التصميم الفني كلا متكاملا لامجزاء، ويحمل غناه وتنوعه المتعدد بـــوجوده وخلقه من قبـــل الفنان، الذي يضم عمله الفني (التصميم) :- الاسس الجمالية البحـــته من ايقـــاع وتوازن وســـيادة وتنوع واتحاد، كما يعرف (ســـوريو)الايقـــاع :على انه تنظيم توالي لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، بصرف النظر عن اختلافها الشكلي.

وبما ان الجمال يعني الادراك الحســـي، فهو بـــذلك يخلق تاثيرا شـــــاملا لكل ضروب اللذة والالم، ويعد الزمان والمكان، صورتين متلازمتين للادراك باســـــره، اي الحسي والعقـــلي، كما يراه (كانت) . اذ انه يجمع بـــين الجمال والمعنى من خلال النقـــد، فبـــذلك يدخل صفتين جوهريتين تتضمنان الحكم والادراك الحسي، فتحـــصل من خلالهما على قيم تعزز الارتباط بين اللذة والالم، بـــين الحزن والفرح، بـــين التصميم الجميل والتصميم القبـــيح "ان الجمال هو ادراك القيم معنى وشـــرطا "(٨ ، . التصاميم كلها , لها قـــيمة في ذاتها، ومن شأنها ان تطرح نفســـها جماليا، وكان شـــيئا قـــد زاد في تعقيدها، لكن قـــدرة الادراك الحســـي في التعرف عليها، وصولا الى الدهشة، التي تخلقـــها، ســـواء كان ذلك عن طريق اللذة والاحساس بها، او الوجه الاخر للقبح والنفور منه، هي التي تتبع بالضرورة شـــكل التصميم المتميز . لذلك يأتي الحكم على التصميم حـــالة ادركه جماليا , والا فقد القيمة في قدرته الايجابية على مخاطبة الوعي , وتأتي المخيلة لتوحد الانطبـــاعات والاحساســـات والذكريات، وتربـــطها، وتمزجها في احســـاس كلي، يولده فينا العمل التصميمي من صفة كانت متواجدة في التصميم ذاته . ان التجربـــة والتكيف، هما الحـــــد الادنى، اللذان يمهدان لادراكنا بالقبول بـــالامتداد (الشـــكل)، بـــوصفه ذات موجودة في الطبيعة، واستقـــلت عنها، واكتسبـــت صفة الجوهري، التي نستطيع من خلالها ان نميز التصاميم بعضها عن بعض، بالبصر والمخيلة والذاكرة، التي يتمتع بها الانسان، وتحويل الموضوعات الى جماليات ووجود , اذ يرى(هيجل)" بأن الجمال الفني ارقى من الطبيعة، لانه متولد من العقـــل، ولما كان العقـــل ومنتجاته اســـمى من الطبيعة ومظاهرها، فهو بذلك ارقى من جمال الطبـــيعة، وان ماهو انساني هو الذي يشـــكل لب ومحـــتوى الجمال الحقيقـــي والفني " (١٦، . (١٤ اليس كل ادراك حسي هو احســـاس جمالي، لان الاحســـاس بـــالجمال، يفترض تصورا معينا وتميزا لتلك الاشـــياء، التي نصفها بانها جميلة، أي انها تمتلك قيما فنية . اما تلك التي نجردها من هذه الصفة، فهي بـــعيدة عن تلك القـــيم، فالجمال لا يصدر الا من قيم فنية خالصة " (١٩ , ٢٣). ان الانسان هو الذي يضفي الصفة على الموجودات، التي يحكم عليها بـــالجمال، كي يكسبـــها جمالا، ولايمكن لهذه الصفة ان تتحقـــق من فكرة مجردة، ولايمكن لها ايضا، ان تكون انفعالا ذاتيا لا اساس له في الوجود الخارجي . ان انفعال الانسان ازاء الشيء الجميل، لايكفي وحده كمقياس لوجود الجمال . فالى جانب الصفات الجمالية التي تحـــدد وجود الجمال في الموضوع، والى جانب الذات المدرك، يوجـــد (٤٣

طرف اخر، هو تلك المعايير التي يفترضها المجتمع على الانسان، كي تستقيم احكامه الجمالية . وللقيمة مكونات في ابعاد ثلاث، هي البعد المعرفي، أي مالدى الفرد من خبرات ومعلومات، حول موضوع معين، وتشمل المدركات والمفاهيم والحقائق والمعارف . اما البعد الثاني، فهو البعد الوجداني، ويقصد به، الشخصية الانفعالية، التي يصطبغ بها الفرد، وترد في الموقف الذي تنشط فيه القيمة، وهذه الشخصية مختلفة عمقا وشدة تبعا لقوة القيمة او ضعفها . واما البعد الثالث، فهو البعد النزوعي، ويتمثل في الكيفية والطريقة، التي يجب ان يسلكها الفرد تجاه موقف معين .(ينظر: ١٥، ٣٢) .ويعد هذا تسلسلا وتواصلا، ما بين الادراك الحسي والادراك الذهني (الفكري.)

تسجل الازياء – بعدها التصميمي، الحاصل بفعل المدرك الجمالي، بداية اولى لفعل تذوقي يتحدد من خلال التقييم النقدي سلبا او ايجابيا، اعتمادا على الاستجابة الانسانية، ويتحول مستوى الادراك الفكري بتداخلاته تحليلا وتركيبا، في تشكيل بنية ذوقية عن طريق ربط العلاقات ، ووضعها كليا في خدمة الفكر، اعتمادا على امكانيات التحديد والتعويضات الدلالية والرمزية .ان العلاقة ترتبط جماليا بمقدار المسافة ما بين تصميم (الزي) و المتلقي، فكلما تداخلت وتفاعلت مع ذائقته اقتربت المسافة الجمالية ولصبح التصميم اكثر احتكاما وتفاعلا وجدلا مع المتلقي ، ولصبح المتلقي اقرب الى المصمم، ويتبادل الاثنان مواقعهما داخل تلك المسافة ،اذ يتغلب فيها المتلقي في اوقات ويتغلب التصميم –المصمم– على المتلقي في اوقات اخر .فهذا الجدل ينمو كلما منح التصميم مساحة للمتلقي كي يسافر داخله ، ويتغلق كلما ضعفت الموارد الثقافية والمرجعيات المعرفية للمتلقي . هكذا اذن، هو الاحساس بالجمال، يتنقل مابين التصميم والمتلقي ،ويصبح التصميم (الزي) اكثر قدرة في الاثارة والاستجابة له.

المبحث الثاني:
الجمالية في التصميم:

ان فكرة التصميم، هي حصيلة مجموعة من المرجعيات المعرفية والصور المرئية . أي تكثيف للذاكرة الانسانية، ويأتي التصميم مبتكرا، كلما توغل في الحس الثقافي للمجتمع ،لانه يترجم انفعالات ذلك المجتمع وافكاره، فيحولها الى عناصر مرئية ، تتمتع بقوة نفاذ في دواخل الانسان ، فتشكل معه علاقة جدلية من خلال عناصر التصميم المتمثلة بـ(النقطة، الخط، الشكل، الملمس، اللون، المساحة، القيمة الضوئية)، وتتميز العلاقة برموزها ودلالاتها المنقولة وظيفيا الى الحياة، اذ تترك اثرها واضحا، من خلال قوة تواجدها، وتضعف فيما لو اختلفت العلاقة فيما بينهان وتسمو جماليا، كلما توافرت فيها حالات انسجام وتضاد وتوافق وتنوع في الوحدات وايقاع وتوازن وتكرار وتدرج وتداعم .وتظهر القيمة الجمالية في تصميم(الزي) من خلال-:

أ – المادة والشكل مضمونا" في التعبير

ب – الوظيفة الجمالية والقدرة الادراكية

ج– الدلالات والرموز وابعادها الجمالية.

أ- المادة والشكل مضمونا في التعبير:

تشكل المادة، قالب البناء الحسي، الذي يتركب منه التصميم في أقمشة الازياء، مثل الصبغات والخامة النسيجية. وللتعرف على تصميم الزي، لابد من تفكيكه الى مادة وصورة وتعبير، ولايعني ذلك، تفتيت الوحدة الكلية للتصميم، وانما لغرض التعمق في خصائصه، وتحليل اجزاء موضوعه وعلاقاتها التي لها تأثير في نفس المتلقي، وقيادته الى الوجه او الفكرة التي يريدها المصمم . وهذه العملية لاتعني تجريد التصميم من عناصره، وانما تعني فهمه، شكلا وتعبيرا، فضلا عن متعة " الانسان الجمالية من خلال انسجام الالوان والاشكال . " (٢، ٢٠).

ولايكون لذلك معنى (مضمون) الا بـــــادراكه داخل التصميم, ولاتكتمل قيمه الجمالية والبصرية, الا بوحـــدته العضوية، مادة وشـــكلا وتعبـــيرا ,وهي اوجه عناصر لموضوعات مختلفة، يتعامل معها التصميم حســـيا، لتندمج جميعها في ما يســـمى بـــالمادة . وان الاحســـاس بـــالمادة يعني التفكير بالشـــكل، اذ انهما مرتبـــطان مع بعضهما , فالمادة لاتقوم بذاتها ابدا، بل ان لهاعلى الدوام، شكلا ما ,وعناصر المحسوس تنتظم على نحو ما, حـــتى لو افتقر شكلها الى الوضوح او الانتظام, وعلى العكس من ذلك فأن الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما , ومن هنا يكون الشـــــكل في الزي ذو دلالة، فيما اذ تم ترتيب خطوطه والوانـــــه ,والاحساس به يتضمن كل شيء، ابتداءا من الصدمة الجسمية والانفعالية الصرفة، حـــتى المدلول او المعنى " (٥, ٤٠) . ومن خلال البـــــنية المادية وادراكها تتحقق عمليات الفهم والوعي والادراك، وهي قـــوة تشـــكل اساســـا للتصميم, تمثلها الخبـــرة الواعية المتراكمة الحاصلة، من مجموع عمليات تكثيف العلاقات والنظم والبنى, وكل تلك العمليات، تحقق فكرة، تتجســـد بشكل قابـــل للادراك الحســـي، تمثل مضمون التصميم . وان تصويرها حســـيا، وتخيلها، يعني تداخل ظاهرتين، وعلى المصمم تحـــــويلهما الى مضمون، عن طريق الاســـــتعارات والدلالات والرموز، ووضعهما في عمل تصميمي "يبدو قـــادرا في ذاته على هذا التحـــول " (٢٠ , ٧٠). أي ان لاوجود للجمال خارج الذات ، اذ "لايمكن للجمال، آلا ان يتوجد في الادراك، ولاوجود له في غيره " (٨ , ٧٠). ويتركـــب التصميـــم مـــن خطوط، منها ماهو قـــــوي، ومنها ما هو ضعيف , مما يتطلب من المصمم اشـــــغال المساحـــــات التي تكونها الخطوط لونيا، ليرغم الخطوط الضعيفة على الخروج من هيئة التصميم، ويقربها جماليا الى المتلقـــي. فمثلا خامة قـــماش الزي، تعطي الانســـــان انفعالا معينا، يتراكب واحساسه, اذ بـــأمكان المصمم، ان يصنع من تماســـك (السدى واللحـــمة)، ومرونة الخامة وصيـــغتها، تصميما للزي اكثر جاذبية , ولاتتمثل قيمة المواد التصميمية تلك، في جاذبيتها للجونة فحســـب, وانما لقـــوة مادتها -مادة الزي- التعبيرية، التي تثير صورا، وحـــالات نفســـية، وافكارا، لان الالوان ذات طابع انفعالي وتخيلي, فالحـــار منها، مثل(الاحمر والبرتقالي والاصفر)، تثير احاسيس انفعالية هياجة ونشـــطة، على عكس البـــارد منها، مثل(الازرق والاخضر والازرق المخضـــر)، التـــي تثيـــر الاحساس بالســـكون والاســـترخاء والانطواء, اذ تؤدي جميعها قيمة حسية، لا قيمة في ذاتها , عندهالايســـتطيع المتلقي ان يفرق بين (الشـــكل والمادة) , وبـــذلك تكون القيمة الجمالية، قد بـــلغت اكثر درجاتها اكتمالا، من هنا، يمكن ان يقدر الدور الذي تسهم به المادة , في تحديد مدى الفعالية الجمالية لتصميم الزي , خفة او ثقـــلا , تألقـــا او ظلاما , دفئا او برودة، اذ تضفي كلها على التصميم، قدرة تعبيرية، لذا تعد جاذبية تصميم الزي، جزءا لايتجزء، من جاذبية القماش . فالوسيط هنا، هو القـــماش الذي يتصف بالقوة والتماسك , اللذان يزيدان من تحقيق المتعة الجمالية . ان تاثير المادة في العناصر الاخر متبـــادلة , فالصفات الحسية والتعبـــيرية لقـــماش الزي، تتكشـــف بـــوجود الموضوع المختار للتصميم " والجمع الحـــركي، بـــين الانفعال وضبط النفس، الذي يعبر عنه العمل التصميمي للزي " (٩, ٣٧٢)،ويتمثل هذا في الذات، ويعنـــي " ان العمل الفني، ينبـــغي فهمه من جهة ذاته ثم خارجه " (٢ , ٤٦)ويوضح هذا امكانية فهـــم الرمـــز (أي . توضيـــح امكانية التعرف على الرمز)، بعده المفهوم، الذي يتضمن لستعادة فكرة التواصل الشامل مع العمل التصميمي للزي، والتي هي مهمة من مهماته، أي الاكتشاف المستمر الذي يولد اكتشافا اخر، وهكذا باســـتمرار, يجد المصمم حـــلا لاشكالية لتدخل في اشـــكالية جديدة , تفصح عن قـــيمه،

عبر الفجوات الحاصلة بين الشكل و المضمون .ان الفهم المشترك، بين المصمم و المتلقي، في استخدام التصميم، يقرب وظيفة التصميم الى الواقع، اذ لايكون واقعيا على النحو نفسه، الذي يكون عليه مايمثله التصميم ، بل على العكس من ذلك، يثير جملة من المشكلات بالغة المراوغة دلاليا ، فيظهر ان ليس هناك شيئا واقعيا ألا في المشابهة، فيكشف عن تحققه المميز عندما يمعن الانسان النظر في مظهره ، ولكي يفهم المصمم الخلفية الفعلية لاشكالية التصميم جماليا ، عليه ان ينتقي بالفعل صورته الاكثر اقناعا.

ب. الوظيفة الجمالية والقدرة الادراكية:

ترتبط الوظيفة الجمالية، بقدرة الادراك في استيعاب (الشكل و المعنى) والدلالات و الرموز ، وفي القدرة التحليلية (تفكيكا وتركيبا)، واعادتها الى الواقع بشكل فني، اذ يمتلك الانسان قدرة في تفكيك الصور التي يبصرها آنيا، من خلال ربطها بصور الحضور الموجودة في ذهنه ، ويكون للذاكرة الانفعالية الدور الاكثر فاعلية في تحقيق الحضور، ويتطلب ذلك وجود حافز (باعث) لغرض اثارة الذاكرة . والمصمم يمتلك قدرة في الغياب ، وليس في الحضور . أي ان بامكانه، ان يولد من تصميم واحد مجموعة كبيرة من التصاميم، ومن مادة او مواد محدودة، ان يشكل تصاميم متعددة ، وغيابه هو امكانية في تقديم صور لها قدرة على النفاذ الى داخل المتلقي، وتحريك انفعالاته، وتحفيز ذهنه على خلق معالجات. أي توظيف الجانب الجمالي في التصميم لاغراض فنية، بامكانها ان تعبر عن خلجات وافكار المصمم، وتسمو بها.

يمتلك بناء التصميم تعبيرا " لا يتحقق الا بالتفاعل مع التصميم، من خلال التعرف على الدلالات وادراك المضمون، الذي يبنوا له يتواصل انتماءا وفعله الوظيفي، من خلال طبيعة اشكاله المستخدمة، وطبيعة المعاني المرتبطة به، وكيفية ادراك تلك المعاني " (١٢ ، ٢١٩)، كلما حملت التصاميم سمات الواقع ،كانت اكثر قربا من مخيلة المتلقي وادراكه، حتى في تجريداتها، هي اقدر على التفاعل مع مخيلته وتحريك ذهنه ، وبما ان التصميم، هو تشكيل، فهو يحتاج الى تنوع في الجوانب البصرية والعاطفية، لغرض الجذب وشد الانتباه والتركيز، ولو لمدة معينة ، لكنه يحتفظ بالصورة التي لها فاعلية اقوى من بقية الصور. ويأتي اختيار الاشكال في تصاميم اقمشة الازياء من الصور المختزنة في ذاكرة المصمم، مع التشكيلات المتولدة باستمرار ، و العلاقات الرابطة بينها، وتوزيعها على مساحة الخامة (قماش الزي)، مبنية على تداخل المعطيات الفكرية والعلمية والاسلوبية والجمالية ، التي يصعب التفريق بين صورها في ذات المصمم، وتتمظهر عيانيا في تشكيلات خاضعة لاسس تصميمية، ومشروطة بفعل واعي ومنتظم في توزيعها داخل الوحدة التصميمية، مع تنوع في الايقاع الشكلي . ان الفعل الاني الذي يخلقه التصميم ، يفتح افاقا تأملية في فضاءات ارضية الزي، ويحفز ذهن المتلقي في الاستجابة للصورة البعدية للتصميم، من خلال ادراكه الحسي (بصريا) بواقعية القماش بعدها مادة للارتداء و التزيين.

ج. الدلالات والرموز وابعادها الجمالية:

الدلالة مركز الفكر و الادراك و المفهوم و الصورة ، وجميعها وجوه عقلية ترتبط بشكل منظم ومعقد، بطريقة يتم من خلالها تصنيف وتضمين العالم بها . وللدلالة وظيفة ، وهي نقل المعنى من الشكل الى العقل، واظهاره من جديد كشكل، أي الوصول الى مدلول يعنى بشيء، وهو يعتمد على الية اشتغال الدال ويظهر ذلك في تصاميم اقمشة الزي، من خلال انتقاء الدلالات التي يشكلها التصميم، و "ملاءمتها لايصال الفكرة المباشرة او اللامباشرة، مستندة الى قابلية الدلالة في تحقيق المنظور الحضاري التاريخي للفكرة، فضلا عن معناها الثقافي(١٢،٢١٥)

ان طريقة التفاعل والانفعال التي تصيب المتلقي، في تعامله مع اللون والخط والكتلة، بعيدا عن الوعي (الحضور)، يأتي عن طريق المحيط، بدءا بالعائلة، ومن ثم المجتمع،التي تكون حاضرة في خط يسمى، (خلف خط الوعي)، الذي تتكون افكاره من خلال دلالاته . وتعد العادات والتقاليد والسلوكيات عدوى دلاليه لكل متلقن ويكون من الصعوبة ان يكشف النقاب عنها. وترتبط جميعها بالفضاء الحسي " الذي يشكل القيم المرئية للفضاء (...) ليكون شكلا ما والذي يعطى تعبيرا مرئيا " (٢٦ , ٧٨).

وقد يتشكل الفضاء في رموز، تكون وسيلة لنقل افكار، يسعى مصمم الازياء الى تحقيقها، من خلال الاتحاد بين الدال والمدلول، الذي يظهر معنى الموضوع، ويعبر عنه تعبيرا حسيا (الزي)، ويرتبط التعبير بالرمز، وفي قدرته في نقل المعنى وتوظيفه، خدمة له، .وبما ان الرمز، يمثل علاقة من علاقات المجتمع، فهو " شيء ما يقوم لاحدهم مقام شيء آخر لصلة ما او لقدرة او حضور مادي الى شيء ما غائب " (٢٩, ٩٩) او قد يكون " الرمز علامة تتشابه في علاقاتها ما تدل عليه " (٢٧ ,١٩١) . فقد تتداخل عدة وظائف دلالية بالنسبة للتصميم، وهذا يعني وجوب الاخذ بها , لانها قد تؤدي الى سوء فهم وخلط بين الوحدات التصميمية داخل تصميم الزي الواحد، او بين مجموعة تصاميم الازياء الاخر، وخصوصا في اللون والخط والكتلة والحجم، عندما تكون ضمن نسق واحد، يحكمها مبدأ واحد، هو مركز الحركة و(الشكل) . الذي يفقد ثراءه وينفي عنه صفة التواصل، ويؤثر حجم المفردة على الاجسام المادية وعلى عملية تقطيع القماش اثناء التنفيذ واستخدامها، وعلى الذائقة الجمالية، فاذا كانت احجام مفردات التصميم كبيرة نسبة الى الاجسام التي ترتديها، فان التصميم سيتعرض الى التشويه والضعف، اما اذا كانت احجام المفردات اصغر من حجم الجسم الذي يرتديها، فانها ستكون ايضا مثار تشويه وضعف. اما اذا كانت هناك نسبة متوازية في اعداد المفردة صياغة مع الاجسام التي ترتدي الزي (قماش)، فانها ستسمو بالذائقة الجمالية، وتزيد من تاثير التصميم . والوحدة العضوية تاثير في قيام الدلالات بفعلها، وعلى امكانياتها ورموزها على الخطاب بشكل فاعل، وفي قوة تعبيرها وادائها الوظيفي الصحيح، ويأتي ذلك من خلال رصد متأن " لكل علامات الغياب وباستمرار لتبديد الحضور. ان الغياب معنا , هو اقتراب اولي من تغييرات الطور على مساحة ارضية الزي، سواء كانت في حركة الشكل وانكساراته، او في الانتقال والتباين والتضاد مابين الالوان او الخطوط. ان رصد الغياب معناه رصد الطور المتغير الذي يتوافر في التصميم بأعداد لاحصر لها . فحال حضوره، يجب البحث عن طور او غياب جديد ,وهو ما يعني عدم الاستقرار وعدم الثبات , وهو بذلك يدعو الى الاخر المغاير" (١٧ , ٧٠)، وهذا يعني ان المصمم قد حقق اشكالا " متفردة كلا او جزءا تتميز بشكل (shape) وحجم، ولكن وظيفتها تكون في التصميم نفسه " (٣٠ , ٥٩) ولا يأتي ذلك الا من خلال " الخبرة والثقافة العالية للمصمم، التي تقود الى تنوع عملية الابصار، برؤية اشكال مختلفة، بدرجات متعددة " (١٧ , ٧٧)، والادراك، يجب ان يكون " مبني ومنظم , لان هذا البناء هو الوسيط المعطى من قبل الاشياء في الوجود " (٢٢ , ١٣٤)، ويكون المعنى مؤثرا ولايعني "كي يكون التصميم ذا وظيفة، يجب ان يكون ميكانيكيا في احواله كلها، وانما تكون بعض مظاهره الوظيفية ميكانيكية، ولكن الاهم والاصعب هو التعرف عليها. " (٢٤ , ٢٣٠) . أي ان تقطيع اقمشة الزي، لايعني ارغامه على ان يكون خارج ميكانيكية حركة الجسم، بل يجب ان يكون معها، ويستطيع المصمم ان يحقق تأثيرا مباشرا، عن

طريق التباين بين عناصر شكل الزي (في التصميم)، ويخلق متعة وحاجة للمتلقي، سواء كان ذلك عن طريق التماثل، او الشكل المتشابه، والتدرج والتغير في الحجم، مما يسفر عن اظهار الفضاء الذي سيعيش فيه. وان في اختلاف التباين وتدرجاته وعلاقاته، خدمة الوظائف المبتغاه التي لاحياة فيها على مساحة ارضية الزي، ومن خلال التباين " يقيم دور العناصر، وحركتها الفعلية، وجاذبيتها وتداخلها في الفضاء، وتعمل مع الاشكال والحجوم والوظائف، لخلق مايراه المصمم . فعندما يبدء برسم الاشكال والمساحات المجردة من الوانها {الخطة العملية في التصميم }- يعود ليحدد حضورها باستخدام الالوان وتباينها – ويكون قد حدد وظيفة التصميم بذلك واعطى شكلا (form)لتصميمه(١٣٤،٢٥).

المبحث الثالث:

مفهوم تصميم الزي في العرض المسرحي:

يعيد الزي تركيب الشخصية التي جاء بها الكاتب المسرحي في نصه على وفق نظام العرض، الذي يتواجد فيه، وتبعا للوظيفة التي يقترن بها، والبعد الجمالي الذي يتوخاه العرض . ان نظرة المصمم شاملة، تبدأ من قراءته للنص ،وبما أن الازياء من مكملات العرض المسرحي، ولولاها لفقدت الشخصية كثيرا من مقوماتها الاجتماعية والنفسية والدرامية . لذا فأنها تدرس من خلال قراءة المصمم " تركيب وبناء اجسام الممثلين والممثلات، والاطلاع على عيوبها، حتى يتمكن من معالجتها عند دراسة الشخصية التي يلعبها الممثل او الممثلة، وان يخضع الملابس في مظهرها لشكل الممثل، لا ان يخضع الممثل لشكلها " (١٤ ، ٢٢٧ –٢٢٨) لذا يتطلب من المصمم ان يعي، ولو بشكل اولي، معرفة اسس التصميم في مجال الرسم والهندسة، ويوظفها في تصاميمه على الورق وفي الاعمال الدرامية، وان يبلور فكرة المسرحية، لتأخذ شكلها النهائي عبر تقديم عمق داخلي يرتبط بالانفعالات الشخصية العاطفية والنفسية، من خلال الاشكال والوانها، بهدف أيجاد دلالات اكثر غورا في مدلولاتها، وذات قيمة جمالية عالية. اذا يتطلب التصميم حساسية وتبصرا ومهارة، فضلا عن امتلاك المصمم خيالا فنيا في رسم الازياء، مع مراعاته للاساليب الحديثة. وعليه ان يعرف الماضي، وكيفية ملاءمته مع ما هو حديث . وان لكل مصمم اسلوبه وطريقته في عمله ، مع مراعاة ان يتناسب تصميم ازياء الشخصيات، مع اسلوب وفكرة المسرحية.

عناصر تصميم الزي وأسسه:

يقوم مصمم الزي، بدراسة الشكل العام للعرض، بوصفه (الصورة المسرحية المرئية)، ويحلل عناصره التشكيلية، وما تحمله من قيم جمالية، متمثلة: بالخط والشكل والملمس واللون من جانب، والاسس الفنية للتصميم والاخراج، المتمثلة: بالايقاع والتوازن والتركيز والوحدة والتنوع من جانب اخر

أ- عناصر تصميم الزي:-

١١ــ الخط:ــ(line)

يتكون من مجموعة من النقاط متقاربة او متلاصقة بعضها مع بعض، تشكل خطا مستمرا غير منقطع، مستقيما او منحنيا، يتخذ به مصمم الزي تشكيلات تنسجم والفكرة الاساسية للمسرحية، وذلك يمنحه للشكل قيمة تعبيرية، سواء بحركة اتجاهه العمودية او الافقية، او من تداخل بعضها مع بعض. وان لكل عرض مسرحي شروطه وقواعده الجمالية الخاصة به، المستقاة من النص وتفاعلاته الاخراجية، التي تحدد قيمه الفنية "فهو موضوعيا يصف المقاييس وخصائص السطح وغيرها، وذاتيا، يعبر عن الانفعالات العاطفية، وقد أستخدمه المصمم وسيلة للاتصال بمستويات متعددة" (٢٨ ، ٣٣). فالخط ينمو داخل فضاء العرض الذي يتضمنه، لذا فهو

ينشأ الحدود، ويعطي هيئة للسطوح، لانه يعمل على الوصل و الربط و الاحاطة بكافة

العناصر . "فالخط داخل الثوب يظهر في درجة تعقيد من الطيات و الثنيات، وقد يتسبب في حدوث خطوط عمودية او افقية، او درجة تعقيد (القصة) التي تكون على شكل قطع مثلثة او دائرية، و عند ثنيها تنتج سطحا مائلا " . (٢٣ , ٢٣) فعندما تتمزج الخطوط، تتغلق المساحة، وتتحدد الهيئة، ويتحدد الشكل التفصيلي للزي ، فضلا عن اضفائها تاثيرات متنوعة كخداع البصر، الذي يساهم في جعل المرء يبدو اكثر طولا او قصرا، او بدانة او ضعفا، وذلك بمشاركة اللون لها، والدخول في نسيج القماش . وللخط علامات وشفرات "كل علامة تحمل في دوافعها قوانين الاختلاف " (١٠ , ٦٣) كذلك "تعطي الخطوط المحيطة بالاشكال من الخارج، طاقة تعبيرية تزيد من التركيز و الانتباه بالنسبة للمشاهد " (٢٣ , ٤٠٠) وهكذا تنشأ من الخطوط، اشكال لها دلالات تشخيصية، ولها صفات فنية تعبيرية، كما في مسرحية (احزان مهرج السيرك) اذ استعملت المصممة (استمال الطائي) "خطوطا متداخلة ما بين ازياء المهرجين و ازياء (آنا) التي استخدمت للتنورة الحمراء والبلوز الاحمر، المخطط بالاسود، فضلا عن جوارب حمراء مخططة بالابيض " (١١ , ٤١) كما يمكن للخط، ان يحدد نوعية المسرحية "فالخطوط ذات الزوايا الحادة، يمكن ان تخدم جماليا النص الماساوي، كما في (الخطوط المنكسرة)، اذ توحي الخطوط المنحنية بانسيابية الاجواء الرومانسية و العوالم الحلمية.

٢١ــ الشكل و الهيئة: (shape and figure)

ان الشكل في العرض المسرحي (shape) اصل، يدخل في الصورة المسرحية بأوجه متعددة، (ممثل، ديكورا ، ازياء، ماكياج ، و اضاءة)، اعتمادا على المظهر الحياتي للهيئات، (لون ،ملمس، وحجم)، في ايقاع و تنويع بالوحدات المنسجمة بعضها مع بعض، " تعيش كل عناصر العمل الفني الكامل، في ارتباط داخلي متشابك، تتضامن جميعها لكي تخلق وحدة، يصبح لها من القيمة، ما هو اعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر " (٧ , ٧٩) .لذا فأن مصمم الازياء يعتمد (وحدة الشكل في تحديد هيئة الممثل من خلال زي ملتصق به ، " وما من ممثل يستطيع الظهور على خشبة المسرح دون ان يكون متنكرا بالملابس و مغيرا سحنته " (١ , ١٩) . ان شكل الزي، يتطور مع تطور موضوع المسرحية ، و لاختلاف اشكاله يعبر عن تعدد معانيه ، " فالزي المتناسق ، او المتكرر ، يعبر عن الموضوعات التي تكثر فيها الرسميات و التصنع و البرودة، و الشكل غير المنتظم، يعبر عن الموضوعات العشوائية و الواقعية في الحياة، و عدم الكلفة و الحركة الحرة، وشكل الزي بالالوان المشبعة، يعبر عن موضوعات الدفء و الثراء و الوقار و النضج ، وشكل الزي المتماسك في السدى و اللحمة، يعبر عن موضوعات القوة و الرعب و البأس ، و الشكل المنتشر – غير المتماسك – في السدى و اللحمة، يعبر عن اللامبالاة و الهياج و التحدي و الفردية "(ينظر : ٤, ٢٤٦) . وهكذا ايضا، في السترة العسكرية المفتوحة الازرار، و الدالة على الحالة الاستهتارية للجندي، و المزاج المتهتك، على العكس، اذا كانت مقفلة،فانها تدل على المزاج الجدي لصاحبها . فالشكل هذا واسطة نقل و اتصال، بين التاثير المعمق للعرض في المتلقي، و الانتقال بالرؤية و الفكر، من مظهر الاشكال الخارجية الى عمق داخلي، يرتبط بالانفعالات العاطفية و النفسية للشخصيات. أي ان شكل الزي، وطريقة ارتداء الممثل له، يعكس حالات نفسية حتى لو كانت متناقضة . كما ان شكل الزي في المسرح، يعكس (الزمان و المكان) الذي تعيش فيه الشخصية، و مكانتها الاجتماعية . فالشكل هو الصياغة الاساسية

لجسم الممثل، او اية مادة على خشبة المسرح، بينما تمثل الهيئة مفهوما عاما للشكل ،وكثيرا ما تقترن الهيئة بالشكل، على انها الحالة او الكينونة التي يكون عليها الشكل.

٣١ــ الملمس-: (texture)

يتأتى تأثير ملمس الزي في العرض المسرحي دراميا وجماليا، من خلال تباينه " فهناك ملمس خشن، وآخر ناعم، واخر بسيط، واخر معقد ، والملمس الخشن يفترض التحديد والقسوة والخشونة، في حين ان الملمس الناعم، يفترض البساطة والنعومة والرقة ، والملمس المعقد يشير الى الزيف، بينما يفترض الملمس البسيط المحافظة والصدق والكتمان " (٣ ، ٢٤٥) اذاً، على المصمم ان يكون على دراية بنوعية ونمط النسيج المستخدم، ووزنه وسمكه ولونه، ومايشع من درجات ضوئية ملونة ، ويراعى عدم التناغم الشديد في الزي بين نوعين من الملامس ، لانهاتقرب الشخصيات بعضها من بعض نفسيا واجتماعيا واقتصاديا. فمثلا، لايستطيع المصمم استخدام نوعية القماش نفسها، المستخدمة في الثياب الاليزابثية الاثيقة، في ثياب اغريقية قديمة . ويمكن للمصمم مزج انسجة متعددة لتحفيز شعور الممثل، لان استخدام النسيج بشكل منفرد لايعطي التأثير المطلوب ، وهكذا في اختيار ملمس الخامات ، فالقماش الخشن والبسيط في التصميم، قد يناسب الطبقة الدنيا، والعكس، قد يناسب القماش ناعم الملمس الطبقات الراقية.

ان الملمس الخشن والشفاف، يقلل من اثر اللون، اما اللماع، فيعمل على تفتحه ، واذا نفذت على الزي وحدات تصميمية كبيرة، وبنوعيات الملمس نفسها ، فانها ستعمل على زيادة حجم الجسم، وتغالي من فرض الابهة على الشخص الضئيل او الصغير، اما الملمس الناعم والصقيل، فيستخدم للكشف عن محيط الجسم (ينظر :٦،٦٥).

٤١ــ اللون والقيمةالضوئية (colour and value of lighting) :-

يعد اللون، بما يمتلكه من دلالات ورموزوتأثيرات سايكو – بدنية، عاملا فاعلا في تقبل الفكرة التي تقدمها المسرحية من قبل المتلقي، ويتوقف التصميم في الزي داخل العرض المسرحي كليا، على قدرة التصميم في اثارة خيال المتلقي ، ومدى الاستجابة للتنوع في درجات اللون . لذا فان اللون في الزي، يصنف الى اصناف عديدة ، ولكل صنف درجات ، تتدرج من الخفة الى الشدة او من الاشباع الى عدمه، او من الابراق الى الخفوت. ان مجرد وضع اللون على الخشبة المسرحية، ومنحه مدة زمنية لطول ، كفيل بان يغير مفهوم الدلالة الاجتماعية المتجددة عند المتلقي، وعلى المصمم، ان يدرك كيفية استخدام اللون في انسجامه او تباينه، وتاثير القيم الضوئية عليه ، اذ يمكن تحقيق الانسجام، باستعمال الوان من صبغة لونية واحدة، او متجاورة في(عجلة الالوان) المتكاملة او المتقابلة . اما التباين، فانه يعمل على زيادة الاختلاف اللوني لاحداثه ظاهرة الانتشار البصري ، فالنقطة البيضاء على ارضية سوداء، تظهر اكبر من حقيقتها ، والارضية الغامقة، تبدو وكأنها تتقلص ، وتوظف هذه الدرجات للتقلص والتوسع في الازياء، اذ انها توسع او تقلص من مساحة الجسم بالايحاء.

يدخل اللون في اعطاء حالة التناسب، بين الملمس والحجم، مع الاضاءة، لتكوين وحدة تشكيلية في العرض المسرحي، من خلال شدة الضوء المنعكس على الوان النسيج، ونوعية الملمس، سواء كان ناعما، او خشنا، وتفاوت الدرجات اللونية فيهما. فالالوان تبرز بنية الزي والبنية تبرز كتلته وهيكله ، وتكوينه الجمالي، ويمكن

والبنية تبرز كتلته وهيكله ، وتكوينه الجمالي، ويمكن للزي ان يستوعب كل الكيفيات والقيم اللونية التي يمكن ان تنطوي على مقومات جمالية بالدرجة الاساس، وتحقق اسس فنية للتصميم.

ب- الاسس الفنية في التصميم :-

١ــ الايقاع :- (rhythm) يمثل الايقاع نبضا منتظما في ابسط صوره ، ويحس به، من خلال الارتفاع والانخفاض بمستوى التاثير في القيمة او الملمس او اللون ، ويتبع شكل الاتجاه المتمثل بالبعد الاول للحركة ، ويتضح بالتكرار او التناوب، وهما وسيلة لاحداث تنغيم مركب (ينظر:١٣ ، ٤٥) . لذا فانه في مجال تناغم الصورة الفنية (تصميم ،عرض مسرحي)، يتكون من (كتلة والوان وحجوم ومساحات) يربط بين مفرداتها علاقات متقاربة او متباينة في وحداتها، اعتمادا على ايقاعاتها الداخلية والخارجية، كأن يرتدي جميع اطراف الخير لونا واحدا، فياتي ايقاعهم متناغما، او يلازم جميع افراد العائلة، نوع الملمس او رسم شكل الخط نفسه في ازيائهم، مما يساعد المتلقي على فهم العلاقات بامتناع فني، نتيجة الانسجام والتنوع بين الاشكال الجزئية المكونة للزي.

٢ــ التوازن :- (polance) هو توزيع وحدات العمل الفني، مع تعادل القوى الداخلة في تكوينه ، أي وجود ثقل تتزن حوله جميع القوى المتعارضة.(ينظر :٦ ، ٣٨) ويعد عملية توزيع مكافىء في الزي، من نقطة مركزية او مسافة معينة، لغرض تحقيق ارتباط مقنع، وعلاقة وثيقة بين اجزاء التصميم كافة . ويحكم المتلقي على عملية التوازن، بوجود عملية الجذب اللونية، التي تجذبه اليها في الصورة المسرحية، ويمكن ان يتحقق ذلك، في الكتلة والضوء والملمس والوحدات الشكلية ونوعية القماش، وطريقة التفصيل، فمثلا، لو كان لون زي اصفر، ذي تردد موجي طويل، بمساحة معينة، يقابله مساحة لونية اكبر حجما، لزي اخر ، من لون تردده الموجي اقل، زي باللون الازرق، سنجد ان المساحتين متوازنتين في التكوين الصوري بصريا . وهذا ما ينطبق ايضا على باقي عناصر العرض المسرحي . فمن شأن الوان الازياء ان تخلق توازنا جماليا مع الوان القطع الديكورية في الفضاء المسرحي المضاء، فيما لو كانت الاضاءة ملونة . وهذا يعني ان الاتزان يرتبط ارتباطا كبيرا بالتصميم الذي يحقق موازنة جميع الاجزاء الموجودة في الحقل المرئي، وهو ما يسمى بالتوازن التام . اما اذا لم تتطابق الاشكال بصريا، سواء كانت حقيقية او ايهاما بصريا، فانها تعد توازنا غير تام وهو توازن اكثر امتاعا من الاول، لانه لا يثير الاحساس بالرتابة ، وهو حاصل من اختلاف الاشكال التعبيرية والحجم داخل مساحة التصميم ، ويقسم الفضاء فيه الى اكثر من جزء مما يجعله متعدد العلاقات لاحتوائه على قيم جمالية عديدة.

٣ــ السيادة :- (dominance) هي الحالة التي يكون فيها، احد العناصر التصميمية لافتا للنظر، متغلبا على بقية العناصر، من اتجاه وخط وملمس ولون وحجم، وتكون بقية العناصر مكملة لاظهاره محورا في التكوين، ويكون له الاولوية في لفت نظر المتلقي وجذبه اليه ، والهدف في ذلك، هو عدم تشتيت المتلقي الى مراكز بصرية عديدة، فيفقد التركيز وتضيع عليه الفكرة . ويمكن ان يكون مركز السيادة على المسرح زيا مميزا، بعده جزء من عناصر التصميم، من خلال سيادة لون ما من الوانه، فيعمل على لفت النظر اليه . وهنا لابد من مراعاة للتوازن التام، في استخدام اجزاء التصميم، حتى لاتؤثر في الشكل، وبذلك يفقد سيادته .اذا، لابد ان يندمج تصميم الزي، مع بقية تصاميم العرض المسرحي الاخر، ويشكل كلا متكاملا ، اذ لايمكن ان يفرض سيادته على بقية العناصر بجر الانتباه اليه ، وشد كل ما يحيط به، حتى وان وجد اختلاف بين العناصر .

٤ــ التنوع: (varaity) ــ

ان تجميع الاجزاء ينتج عنه كل يمثل الوحدة . لكن التصميم التصميم الجيد لايبقي ثباتا للوحدة على حساب

الفكرة والموضوع وحـــركة الممثل وبقـــية عناصر العرض. ان الكثافة البـــصرية التي تمركزها الوحـــدة ، لاتتعارض مع التنوع الذي تحققـــه الازياء في تفاعلها مع الاضاءة والديكور والمكياج ، على الرغم ممـــا ينطـــوي عليه الاختلاف في صفات العناصر البصرية ، وهنا تكمن صعوبة معادلة التصميم ، وذلك بالتخلص مما يتركه المثل الناشئمن تكرار الوحدات البـــصرية من دون التأثير على وحـــدة شـــكل الزي والتنويع ، هو اختلاف في اللون او الملمس او اتجاه حركة الخطوط او في الشكل ، او تباين في هيئة الشـــخصيات طريق التنويع في وضعها او مساحـــات الوان ازيائها او جميعها مجتمعة ، مما يعطي احاسيس عديدة للمتلقي ، ويفتح افقاً اوسع لصراع الافكار والموضوعات.

٥ــ الوحدة: (unify) ــ

تشمل عناصر عدة بدء من الفكرة والاســـلوب والهدف ، وتؤثر جميعها في المتلقـــي ، من خلال الاحســـاس بـــها مجتمعة . لذا فان وحدة موضوع المسرحـــية الذي تنطلق من فكرتها الاساسية نجده ممثلا في الزي بوحدة خطوطه او الوانه او الطراز الذي تنتمي اليه المسرحية ،مما يشكل وحـــدة في الشـــكل ، وينطلق المصمم من قـــاعدة اولية (اساسية) يجمع حولها عناصره التي يودّ زجها في الزي . تكون الوحدة في خطوط عرضية او طولية او محـــور ارتكازي ، وتتفرع منه مجموعة من الخطوط ، مما يثير البصر داخ اطار الصورة المسرحية ،وكيف يوزع الوانه على ازيائه مع الحركة الديناميكية للممثل ، شرط ان تتوافق مع الوان الاضاءة والديكور لاتؤثر في المكياج فتفقـــد الشـــخصية تأثيرها ، وتطمس ملامحـــها .فعند اعتماد المصمم على وحـــدات متشابـــهةمع اخضاعها لتصميم اساس منتظم ، فانه يعطي ايحاءً بالحركة ، ولايظهر ذلك الايحاء الا بالاختلاف ، أي عندبروز سياق مغاير في زي شخصية اخرى ، مما يحقق تنوعاً في الوحـــدات المؤلفة للزي . لذاً ، بـــامكان الخطوط او أي جزء من الاســـس التصميمية ان يعمل على تجميع العناصر البـــصرية في وحدة كلية تلتم فيها جميع الاجزاء.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:-

١ــ ان التصميم قـــيمة في ذاته ، يطرحـــه المصمم جماليا، من خلال الموضوع الذي يوظفه فيه ، ونلحـــظ حرية حـــركته في حـــدودها جماليا، على اقمشـــة الزي، وتنظم رؤيتها بالعلاقات الرابـــطة لـــ(بـــنية الشـــكل) وهوجوهر التصميم.

٢ــ يعمل الشـــكل في الزي بقـــوة على جميع عناصر العرض، سواء كانت اساسية او خلفيات (ارضيات).

٣ــ الاســـاس الجمالي في الزي (الوظيفة والتعبـــير)، ودلالاته، قدرة في التاثير على العلاقات الشكلية للبـــنية، ممثلة بالخط والشكل والملمس واللون والقيمة الضوئية)، من خلال تحقيق اهداف بعينها (ايقاع ، وتوازن ، وسيادة وتنوع ووحدة).

الفصل الثالث

مجتمع البحث -: يتكون مجتمع البحث من المسرحيات التي تحـــمل قـــيم جمالية في تصميم ازيائها داخل العرض المسرحي، والتي قدمت بـــين الفترة (١٩٧٠ – ٢٠٠٠) واختيرت العينة من مجتمع البحث قـــصديا ، والتي تمثلت بمسرحية (ملحمة كلكامش)** وهي من اخراج ســـامي عبدالحميد.

اداة البحث-:

اعتمد البحـــث على الصور الفوتوغرافية التي يمتلكها الباحث جلال جميل بـــعده احـــد مصممي ازياء واضاءة وديكور ومكياج المسرحية ، فضلا عن، مشاركة اســـاتذه له في التصميم . لذا فان الاختيار، اعتمد على المســـح الميداني الدقيق للازياء ، وما اســـفر عنه الاطار النظري في عرض المسرحية وتحليلها.

)، في وصف العرض بعناصر المسرحية واسسها التصميمية

تحليل العينة

مسرحية: ملحمة كلكامش:

تعد ملحمة كلكامش، اول ملحمة انسانية تحمل رؤية الخلود شكلا ومضمونا , اذ اخذت شخصية كلكامش الشكل من الانسان، و المضمون من الالهة، وتلك تهيأ للخلود وتفعل ما تريد , فهذه الشخصية تعيش بين قوتين , الاولى قوة الالهه، والثانية الضعف البشري فيها ، لذا نرى ان كلكامش، ملك اوروك المستبد، يتحول الى شخصية تحب شعبها، حال ظهور شخصية انكيدو ، التي توازيها في القوة والحكمة , فتتعاون الشخصيتان في محاربة الشر في كل مكان على هذه الارض . لكن انكيدو يموت , فيقرر كلكامش ان يبحث عن الخلود , وبعد رحلة طويلة ومضنية , يعود الى اوروك خائبا , فيقرر نشر العدل والاصلاح ومنح الشعب منعة الحياة ليعيش سعيدا.

لقد استجاب المخرج، لتصميم الازياء الذي اعده المصمم، لما يحمله التصميم من تكثيف عالي لخطوط الازياء وملامسها و الوانها، وتفاعلها مع حركة الممثلين، وهم يتقمصون شخصيات الملحمة , مع بعض الاشارات التي تشير الى طرازية الازياء بعيدا عن المتحفية، على الرغم من التزام المخرج بنص الملحمة وتفسيره الاسطوري لها .واعتمد على طلبة كلية الفنون من مراحل دراسية متقدمة في قسم المسرح في تقسيمه لشخصيات الملحمة , و على مجموعة اخرى في مراحل دراسية ادنى، لعبت دور الجوقة , مشاركة في الاحداث احيانا، بوصفها شعب اوروك، وترويها احيانا اخر . لذا فقد قسمت الازياء الى نوعين

اولاً :ازياء الشخصيات الرئيسة.
ثانياً :ازياء الشخصيات الثانوية.

اولا: ازياء الشخصيات الرئيسة:

١ــ شخصية كلكامش: تعد الشخصية المحورية في الملحمة، وعلى الرغم من اوصافها التي وردت في الملحمة، من ابعاد جسدية، الا ان التصميم قدم الخصائص الانسانية وابرزها، وميزها حسب قامة الممثل، لاظهار حساسية الجسد والسمو به , حتى وان كان خاضعا لمحيطه المادي، من اضاءة وديكور ، فانه يتصل به عضويا , لذا فقد استخدم المصمم، قماشا من الخام المصنوع من القطن، الذي حيك بخيوط خشنة ومتينة , يتكون زي الشخصية من التنورة (المئزر)، الذي يرتديه عامة الشعب من الرجال، وتميز بالزخارف على حاشيته السفلى , وهي اشارة الى الحقبة السومرية . وتدلل الملابس بمجموعها على المكانة الاجتماعية المرموقة التي يتميز بها كلكامش.

ابتعد المصمم عن الدقة التاريخية في عملية التصميم، عدا اشارات واضحة الى الانتماء الحضاري لها ــ (للحقبة السومرية) ــ فضلا عن، اللون الترابي للتنورة، ولونت حواشيها باللون الرصاصي المائل الى الزرقة , مع وجود فتحة جانبية في طريقة الفصال، تسمح للممثل بمرونة الحركة وسهولة الانتقال من مكان الى اخر . وفي معصمي اليدين استخدمت قطعتان جلديتان تلفانهما (سير)، للدلالة على القوة، عندما يحمل كلكامش سيفه ,اي لكي تتفاعل الهيئة مع الشكل بكل تفصيلاته . هكذا اكد الزي عن طريق الازاحة التي فرضها على الجسد بانتمائه الى الحالة التي تمربها الشخصية على قدرته بكسر المسافة الجمالية , فجاء الزي قريبا من المتلقي بقيمته الفنية التي حققها . ويعد الجزء العاري (جلد الممثل) بنصفه العلوي زيا ايضا، يكمل الجزء السفلي منه، فيتفاعل معه المتلقي

على انه زي يحمل دلالاته، ويفتح افاقا اوسع لتعامل الممثل مع الحركة بلاستيكيا، بالمرونة والليانة والمطواعية التي تبعده عن تاريخه، حتى وان كان تاريخ الشخصية حاضرا . الا انها جاءت من خلال الاشارة في الزي والايماءة الجسدية ، مما وفر للممثل قدرة اكبر في الاداء.

٢١ــ شخصية انكيدو : بحسب وصف الملحمة له ، على انه ذو بأس شديد ، وقوته مثل عزم (أنو) الاله الاكبر ، فهو بذلك يقع مابين الالهه والبشر ويشبه كلكامش في تحضره بانتقاله الى المدينة . وهنا جاء التصميم ليقدم معادلا" موضوعيا" في زي انكيدو الى زي كلكامش ، فالبسه تنورة بحاشية سفلية مزخرفة اشارة الى الزخرفة السومرية، ويجلد عار في نصفه العلوي . ومن نوعية القماش نفسها (الخام) واللون نفسه (الترابي)، والحاشية الرصاصية المثلة الى الزرقة، والجلد الملفوف على المعصمين (السير)الذي كان يرتديه كلكامش، ولم يات الزي هنا عفوا" انتحاليا" او مستقلا" عن الملحمة ، او تسويقا" لها، فهو لم يستأثر بالجذب البصري في سيادته وكثافة دلالاته وانما كان متوازنا" مع زي كلكامش وازياء الشعب، التي جاءت باثواب طويله عارية من الكتف الايمن. فقد احتفظ الزي بوظيفته الصرفة، وابتعد عن التضخم بمستواه التاريخي، الذي يخنق الفعل والحركة على الخشبة ، وقد توافق مع الصفات الجسدية للممثل، وانسجم مع الخلفية والوسط المادي الذي يحيط به

٣١ــ شخصية الغانية : وجاء تصميم زيها من خلال الاسم، وفعلها في الملحمة ،اذ اعتمد على ثوب طويل من قماش الشيفون المبطن من الداخل، بلون قماش الشيفون نفسه (الاحمر)، وهو عار من كتفها الايمن ، فضلا" عن الشال البنفسجي، الذي غطى الكتف الايسر ، وحمل طرفه الثاني بساعد الطرف العلوي الايمن، مع فتحات جانبية في عملية تفصيل الزي، ليمنح الممثلة قدرة على الحركة والاداء الراقص

٤١ــ شخصية الثور السماوي : شخصية اسطورية تتسم بالشر، واعتمد تصميم زيها على البعد الطبيعي لها، وما تمتلكه من وحشية ، لذا فقد استفاد المصمم من الحركة الطبيعية التي يمتلكها، فصمم الزي بما يتناسب وتلك الطبيعة، من خلال وضع اجنحة على الذراعين، اعتمادا" على كلمة (سماوي)، أي انه يمكن ان يكون قادما" من السماء ، بحافات مطلية بالوان فسفورية ، فضلا" عن اظهار هيئة الجسد كاملة بالطريقة نفسها، وبتفاعل مع الاضاءة فوق البنفسجية ، فتظهر الخطوط وكأنها تطير في الهواء اثناء حركة الثور السماوي، فاضفى على المسافة الجمالية تألقا" اكبر .

٥١ــ مجموعة الرجال العقارب : استخدم القميص والسروال الاسود، فضلا" عن اعتماد المخرج على حركة الرجال التي تشبه حركة العقارب في ايماءاتها ، فقربها الى المتلقي شكلا" وهيئة بما اضفاه المكياج على الوجه.

ثانيا/ه : ازياء الشخصيات الثانوية

رجال ، نساء ، رواة ، كهنة ،صنعت جميعها من مادة القماش الخام الترابي اللون على شكل ثوب طويل بحافات مزخرفة بزخرفة سومرية ، اشارة فقط وقد غطى الجسم جميعه عدا الكتف الايمن والطرف الايمن للذان بقيا عاريين هذا (للرجال والنساء) ، اما الكهنة فتألف الزي من تنورة وزخرفة سومرية على الحافة السفلى لها مع جزء علوي للجسم عار تماما ."عليه فقد جاءت خطوط الازياء وملامسها والوانها متقاربة لجميع الشخصيات عدا الاختلاف في الزخارف على الحافة السفلى للازياء . اذا اختلفت عند كلكامش عنها عند الشعب او عند الكهنة . فتفاعل التصميم مع بنية الزي شكلا" ومضمونا" و انتظمت

رؤيته الجمالية بصرياً بالعلاقات الرابطة , وعمل الشكل بتوحيد عناصر الارضيات من خلال الدلالات و امتداداتها بوصفها ادوات وظائفية وقوة تعبير في الشكل والمساحة والملمس والخط واللون والقيمة الضوئية بعملية اجرائية بالايقاع والتوازن والسيادة وصولاً الى هدف البحث .

الفصل الرابع

النتائج:-

١ــ التناقضات اللونية في ازياء العرض المسرحي، تعبر عن علاقات الشخصيات بعضها ببعض، وتظهر انفعالاتها وابعادها الجمالية.

٢ــ ارتبط ملمس الزي في العرض المسرحي، بتناقض الشخصيات بعضها عن بعض، فالنسيج الخشن، مثل الشخصيات الخشنة، والنسيج الناعم، مثل الشخصيات الرقيقة

٣ــ تميزت الشخصيات بأزيائها، اعتماداً على وظيفتها الشكلية، بتميز الخطوط التفصيلية والحركية للشكل، كل حسب بنية الشخصية، فمنها المائلة، ومنها الافقية، ومنها المتداخلة.

الهـــوامش

*الاشكالية :هي اسئلة قائمة ، تتوالد من اسئلة سبقتها وبشكل مستمر ، من دون امكانية تحديد او امساك بمشكلة معينة .وهذا ما يحصل في القيم الجمالية ، التي تعد معايير وليست قياسات ، أي انها قابلة للتبدل والتغيير

* *ترجمة : طه باقر , انتاج : جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ١٩٧٦ في المسرح التجريبي .

المصادر العربية:

١ــ تيغم ,فيليب فان , تقنية المسرح ,ت: بهيج شعبان , بيروت: منشورات عويدات , ط٢ , ١٩٧٣

٢ــ جادامر , هانز جورج , تجلي الجليل ,ت: سعيد توفيق , مسقط: المجلس الثقافي,١٩٩٧

٣ــ جالاوي , ماريان , المخرج في المسرح المعاصر , القاهرة: الهيئة المصرية للتاليف والنشر , ١٩٧٠

٤ــ حسن , محمد حسن , الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر , ج١ ,مطبعة دار الفكر العربي , ١٩٧٢

٥ــ دوي , جون , الفن خبرة , ت: زكريا ابراهيم , القاهرة: دار النهضة العربية, ١٩٦٣

٦ــ رزق , سامي , مبادىء التذوق الفني والتنسق الجمالي , القاهرة: مكتبة منابع الثقافة العربية, ١٩٨٢

٧ــ ريد , هربرت , معنى الفن , ت: سامي خشبة , بغداد: مطبعة الشؤون الثقافية العامة , ١٩٨٦

٨ــ سانتيانا , جورج , الاحساس بالجمال , , القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية, ب ت

٩ــ سولنيز , جيروم , النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية , ت: فؤاد زكريا , , القاهرة: مطبعة جامعة عين شمس, ١٩٧٤

١٠ــ سنكران , رافيندر لال , جاك دريدا ونظرية التفكيك , ت: خالد حامد , مجلة الموقف الثقافي , العدد(١٢),١٩٨٨

١١ــ شعاوي , روعة بهنام , تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية , رسالة ماجستير (بحث غير منشور) جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة , ١٩٩٩

١٢ــ العوادي , منى عايد كاطع , وضع اتجاهات تصميمية للاقمشة القطنية العراقية, اطروحة دكتوراه (بحث غير منشور) جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ١٩٩٦,

١٣ــ لغائم ,احمد فيصل رشك , مفهوم الحركة في التصميم الطباعي , رسالة ماجستير (بحث غير منشور) جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة , ١٩٨٨

١٤ــ فروندي , ماريو , الموضات والازياء في الافلام , ت: طه فوزي , , القاهرة: مطبعة وزارة الثقافة

والارشاد القومي,ب ت

١٥ــ مبارك , فتحي يوسف , القيم الاجتماعية اللازمة لتلاميذ الحلقة الثانية من التقويم وتور مناهج المواد الاجتماعية في قيمتها للطالب , , العراق: وزارة التربية,١٩٨٣

١٦ــ مجاهد ,مجاهدعبد المنعم , دراسات في علم الجمال وط٢ , ,بيروت :عالم الكتب, ١٩٨٦

١٧ــ محمد, جلال جميل , الضوء و الظلام في العرض المسرحي , اطروحة دكتوراه جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة , ١٩٩٧

١٨ــ مطر , اميرة حلمي ,فلسفة الجمال(من افلاطون الى سارتر) , , القاهرة: دار الثقافة العربية للطباعة والنشر , ١٩٧٤

١٩ــ مطر ,اميرة حلمي ,فلسفة الجمال , بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة , مجلة الافاق العربية ,ب ت

٢٠ــ هويسمان , دني, علم الجمال , ت: ظافر الحسن , ط٣ , بيروت : عويدات , موسوعة زدني علما" , العدد(٥١) , ١٩٨٠

٢١ــ يوسف , عقيل مهدي , الجمالية بين التذوق و الفكر , ط١ , بغداد: مطبعة سلمى الفنية الحديثة, ١٩٨٨

المصادر الاجنبية :

22- corner john and jorng, How Thorn An Introduetorg Reader, london: Edward arnold 3rd edition 1983

23- gassner john, producing theplay, N.Y: dyholt rinehart and Winston inc1953

24 - grollo ponl, jaceues form education and design, N.Y: paul theobld 1966

25- hochberg julion, perception, N.J: prenice-hall and Englewood cliffs-edition ,1978

26- langer susannek, feeling and form, london: howe and brydone 5th edition, 1973

27- morrise charless, siqnslangug and peharior, N.y:1946

28- ocrik ottog robert bonestsion and Philip, wigg art fundament als th eory and practice browncolne publishers, USA:1962

29- peirce charlss, collected papers, cambriage mass vol 11, 1965

30- scott robert oillam, design fundam--entals, USA: amcgraw hitt bokk ,1951