اليات فن التنكر واشتغالاته في عروض المسرح العراقي

م.م ثامر شوكت عبد الستار
المديرية العامة لتربية بغداد الكرخ/٢
thamershouket@gmail.com

الملخص:

يمثل فن التنكر حالة فريدة ومهمة في حياة الكائنات الحية وخصوصا الانسان، إذ يبدو فيها الكائن في هياة او شكل اخر غير المعتاد له والمتعارف عليه، ولهذا فان ما يميز هذه الظاهرة ابعادها التواصلية المتمثلة في جعل الهياة والمظهر العام وقد أصبح للتنكر دوراً مهماً في عمل الممثل وتجسيده للدور المسرحي حيث انتقلت وظيفة التنكر إلى المسرح، وبقي التنكر يؤدي الدور الرئيسي في العروض إلى أن أصبح المسرح جزءاً من الحياة بل ركناً أساسياً في الحياة الاجتماعية وتواصلاً بين الشعوب، لذا جاء مشكلة البحث متمثلة بالتساؤل الاتي: (كيف وظف فن التنكر في العرض المسرحي، وما هي ادواته والياته؟)، ثم جاءت أهمية البحث في كونه يكشف عن اليات اشتغال فن التنكر وطرائق توظيفه في العرض المسرحي العراقي، فضلاً عن كونه يفيد العاملين والباحثين في مجال التنكر الفني والتنكر المسرحي والمختصين بالتقنيات المسرحية على وجه الخصوص، كما كان هدف البحث يسلط البحث الضوء على ظاهرة التنكر واليات اشتغالها في العرض المسرحي، أما فيما يخص الاطار النظري الفصل الثاني: فقد قسمه الباحث إلى مبحثين: تناول المبحث الأول: مفهوم فن التنكر في المسرح، اما المبحث الثاني: فن التنكر وعلاقته بعناصر العرض المسرحي ، أما الفصل الثالث الإجرائي: فقد تناول فيه الباحث مجتمع البحث واختيار عينة البحث وأداة البحث وتحليل عينة البحث، وفي الفصل الرابع: خرج الباحث ببعض النتائج والاستنتاجات، ومنها:

١. يتحقق التعبير الدلالي باعتباره نتيجة نهائية باشتغال الخط واللون والملمس داخل المنظومة البصرية، حيث أن التنكر يبعث دلالات فكرية وجمالية ودلالات درامية.

١. ظهرت حالة انسجام وتآلف التنكر مع العناصر البصرية بالرغم من اختلافها وتفاوتها. داخل المنظومة البصرية.

الكلمات المفتاحية: اليات، فن التنكر، الاشتغالات، عروض المسرح العراقي.

Abstract:

The art of disguise represents a unique and important phenomenon in the lives of living beings, especially humans, as it presents an entity in a form or shape other than its usual and familiar form. Therefore, what distinguishes this phenomenon are its communicative dimensions, represented by the transformation of the form and general appearance. Disguise has become an important role in the actor's work and embodiment of theatrical role, as the function of disguise has been transferred to the theater. Disguise has continued to play a major role in performances until theater became a part of life, indeed a fundamental pillar of social life and a means of communication between peoples. Therefore, the research problem was represented by the following question: (How was the art of disguise employed in theatrical performance, and what are its tools and mechanisms?) Then came the importance of the research. The importance of the research lies in its revelation of the mechanisms of the art of disguise and the methods of its use in Iraqi theatrical performance. It is also beneficial to those working and researching in the field of artistic disguise, theatrical disguise, and those specializing in theatrical techniques in particular. The research also aimed to shed light on the phenomenon of disguise and its mechanisms of operation in theatrical performance. Regarding the theoretical framework of Chapter Two, the researcher divided it into two sections: The first section addressed the concept of the art of disguise in theater. The second section addressed the art of disguise and its relationship to the elements of theatrical performance. The third procedural chapter addressed the research community, the selection of the research sample, the research tool, and the analysis of the research sample. In Chapter Four, the researcher reached several results and conclusions, including:

1. Semantic expression is achieved as a final result through the operation of line, color, and texture within the visual system, as disguise sends intellectual, aesthetic, and dramatic connotations.
2. A state of harmony and cohesion between disguise and visual elements emerged, despite their differences and disparities within the visual system.

Keywords: mechanisms, art of disguise, occupations, Iraqi theatre performances.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يمثل فن التنكر حالة فريدة ومهمة في حياة الكائنات الحية لاسيما الانسان، إذ يبدو فيها الكائن في هياة او شكل اخر غير المعتاد له والمتعارف عليه، ولهذا فان ما يميز هذه الظاهرة ابعادها التواصلية المتمثلة في جعل الهياة والمظهر العام اداة فعالة في ايصال الرسائل المدروسة والمعتمدة اجل تحقيق المارب التي يتم تحقيقهاً اعتماداً على الحقيقة الفعلية، ويعد فن التنكر من أهم وسيلة للتعبير الداخلي والخارجي، فمنذ العصور القديمة والإنسان يرتدي الأقنعة ليقلد حيوانا ما أو لدرء خوفه من ذلك الحيوان، فيصنع قناعا يشبه ذلك الحيوان أو لممارسة الاحتفالات الدينية، فالإنسان يرتدي القناع ويغطي وجهه لشيء يريد أن يعبر عنه ومؤمن به، لقد كانت هناك عدة أنواع من الأقنعة التنكرية فمنها الضاحك ومنها الباكي وقناع الإله وقناع الشيطان والملاك فقد ارتدى الأقنعة كثيرا من الناس منهم الممثل والرهبان والكهنة بل والقضاة كذلك والجلادين والغرض منه التنكر لكي لا يتعرف عليهم أحد من الناس، فقد كان وسيلة للتخفي وليس للزينة والاحتفال فقط، فقد كان الممثل يخفي ملامح شخصيته الحقيقية بالتنكر لكي يتمكن من أداء دوره فالاختلاف بين القناع وبين الممثل ما هو الا انتقال من حياته الحالية إلى حياة جديدة، وبذلك أصبح للتنكر دورا مهما في عمل الممثل وتجسيده للدور المسرحي حيث انتقلت وظيفة التنكر إلى المسرح، وبقي التنكر يلعب الدور الرئيسي في العروض إلى أن أصبح المسرح جزءاً من الحياة بل ركناً أساسياً في الحياة الاجتماعية وتواصلاً بين الشعوب، لذا جاء مشكلة البحث متمثلة بالتساؤل الاتي: (كيف وظف فن التنكر في العرض المسرحي، وما

هي ادواته والياته؟)، وعلى وفق ذلك فقد صاغ الباحث عنوان بحثه بـ: (اليات فن التنكر واشتغالاته في عروض المسرح العراقي).

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في كونه يكشف عن اليات اشتغال فن التنكر وطرق توظيفه في العرض المسرحي العراقي، فضلاً عن كونه يفيد العاملين والباحثين في مجال التنكر الفني والتنكر المسرحي والمختصين بالتقنيات المسرحية على وجه الخصوص.

هدف البحث: يسلط البحث الضوء على ظاهرة التنكر واليات اشتغالها في العرض المسرحي.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة فن التنكر واليات اشتغاله في العرض المسرحي. الحد المكاني: العراق/ بغداد. الحد الزماني: ٢٠٠٨ – ٢٠١٨.

تحديد المصطلحات:

فن التنكر (لغويًا): إنكار في اللغة يعني "التغيير من الحالة إلى حالة الكراهية، وهو أيضًا التغيير في الجسم البشري من خلال الملابس حتى لم يتم التعرف عليه أو الكشف عنه" (ابن منظور، ١٩٨٥: ٢٠٧).

التنكر (اصطلاحا): عرفه **(محمود حياوي)** التنكر على انه "حالة تواصلية يظهر فيها الكائن في حياة غير طبيعته الطبيعية بسبب الحاجة أو الرغبة في تحقيق الفعالية أو الاستجمام التواصلي" (حياوي، ٢٠٠٥: ٦٧). ويُعرف أيضًا بـ"التصرف في المظهر الخارجي لأجزاء الجسم البشري بأكمله عن طريق أدوات ومواد معينة، سواء كان السلوك البسيط يعتمد على حدود التصحيح الرسمي أو كان سلوكًا معقدًا ومعقدًا للتغير في شكل من أشكال التغيير الشخصي بحيث يشمل جميع أجزاء الجسم البشري، يصعب تحقيقه اعتمادًا على الحقيقة الفعلية" (حياوي، ٢٠٠٥: ٦٦)، كما يعرف التنكر الساخر بانه "التعبير عن الفرح في الاعياد بالاشتراك في الرقصات الجماعية والمواكب البهلوانية في الميادين والشوارع مع وضع الاقنعة المضحكة وارتداء الملابس التنكرية العجيبة" (وهبة، د. ت: ١٢٤)، اما (اسيل ليث) فقد عرفته على انه "انتقال وتغيير في الشكل المرئي (الممثل)، والذي يتضمن احلال شكل ثابت نسبيا في شكل متنوع ومتبدل، والذي يصاحبه تحولا" (احمد، ٢٠١٣: ٢٢).

فن التنكر (الإجرائي): يعرف الباحث (فن التنكر) الإجرائي بأنه **((وهو الانتقال والتحول والتغير الذي يحصل بالشكل المرئي للممثل عبر تداخل وتحولا بين الاشكال الثابتة نسبيا بأشكال متنوعة ومتبدلة كاستخدام القناع والمكياج التنكري الذي يغير من شخصية الممثل بشكل تام))**.

الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم فن التنكر وعلاقته بعناصر العرض المسرحي

يعد فن التنكر هو "التصرف في المظهر الخارجي لأجزاء من الجسم البشري بأكمله، وذلك باستخدام أدوات ومواد معينة سواء كان فعلًا بسيطًا يتوقف عند حدود التصحيح، أو هو سلوك معقد من شأنه أن يغير في شكل الإنسان بصورة واضحة" (ويد، ١٩٨٨: ٨٨)، لذا فإن نطاق فن التنكر واسع للغاية بحيث يغطي جميع أجزاء الجسم البشري، لكن من الملاحظ في ذات الوقت أنه الوجه يعد من أهم الأجزاء في جسم الإنسان الذي تم إخفاءه، وتعد الأقنعة هي الأصل التاريخي في فن التنكر بشكل عام كوسيلة للتعبير الشخصية التي تؤدي دورها، إذ ظهر فن التنكر مع اول ظهور للمسرح، الذي بدأ مع الممارسات الطقوسية الساعية الى مزج الثقافات مع بعضها، من اجل استعراض الممارسات الطقوسية للشعوب البدائية، ولاسيما في (المسرح الشرقي، ومسرح النو، والمسرح الكابوكي، ومسرح الشمس... وغيرها)، للوصول الى "المعادل الفكري الذي يتخذ من النشاط الحسي البصري جسراً للوصول بالفكرة والمضمون إلى المتلقي، متخذاً من الأسطورة وسيلة للإيضاح، وذلك لغرض انتاج المعاني والدلالات المعبرة عن الشخصية مع جميع جوانبها الداخلية والخارجية" (ويد، ١٩٨٨: ٩٠).

كما ويعد فن التنكر احد العناصر البصرية المكونة للعرض المسرحي، ويستخدم لتجميل العلاقة بين الممثل والشخصية المسرحية أو تشوهها وايهام المتفرج؛ وبذلك يجب أن يكون فن التنكر على صلة وثيقة بالموضوع الذي يمثل، كما يستخدم لتأكيد ملامح الشخصية المسرحية بما يتناسب مع بعد المسافة بين الممثل والجمهور، ولضمان رؤيتها بشكل واضح، وبأسلوب يعتمد الاضافة أو الاخفاء أو كليهما معا، ويساعد في امكانية الكشف عن اعماق الشخصية المراد تجسيدها على المسرح، ويسهل مهمة فهم الايماءات التي يؤديها الممثل مع مراعاة

ضرورة التناغم بين الملامح الحقيقية للممثل وبين ملامح الشخصية المفترضة في النص المسرحي اثناء العرض المسرحي، كما ويقوم بوظيفة الفصل بين ملامح شخصية الممثل الحقيقية وبين شخصية اخرى لها صورة جديدة ووجه اخر ينسجم مع ابعاد وقيم الشخصية المفترضة في النص المسرحي كتحويل ملامح الممثل الشاب الى ملامح شيخ أو شيطان أو حيوان (جلال، ١٩٩٢: ٢٧).

ففن التنكر لم يكن عبارة عن عملية طلاء للوجه او تغير الاطراف بطريقة تقليدية ترمز إلى شخصيات تقليدية تؤدي حركات هزلية فحسب، بل يجب ان "يكون منسجما مع طبيعة الشخصيات المفترضة، لذا فمن الضروري رسم عوامل الشخصية الداخلية (السايكولوجية) وجعلها منظورة ومؤثرة لخلق جسد مرن ومطواع ومتحفز فهو يجعل من جسده مادة أولية تشكل بحسب ما تقتضيه طباع الشخصيات المختلفة (عصبي المزاج/ غير عصبي)" (جلال، ١٩٩٢: ٢٨)، ولتجسد هذه القيم يجد الممثل في التنكر المرسوم على وجهه واطرافه مساحة مساعده ينطلق منها لتجسيد تلك الانفعالات وتجسيد ابعاد الشخصية الدرامية اثناء العرض المسرحي.

مسرح النو:

ولدت الدراما المسرحية اليابانية من "وحي النتاج الفكري المنتج للقصص الخرافية الممتزجة بالممارسات الطقوسية الدينية التي يلعب فيها الخيال الميتافيزيقي دورا بارزا يعتمد على الرقصات الايحائية التي يؤديها الممثل، حيث ان لكل حركة إيحائية مضمونا فكريا" (أمين، ٢٠٠٥: ١٨)، ويضم المسرح الياباني مجموعة أساليب، ولكل اسلوب منها خصائص مختلفة عن الاسلوب الاخر، ويعد مسرح (النو) من "اقدم الاشكال المسرحية في اليابان، وهو يعتمد على الموسيقية الراقصة يعود تاريخها الى القرن الرابع عشر الميلادي، ومعظم موضوعاته مستوحات من الفكر البوذي، والنظرة البوذية الى الوجود الانساني متضمنا في الاساس شعائر وطقوس دينية" (مهدي، ٢٠٠٠: ٧٤).

أن موضوعات مسرح النو "تحاكي الشخصيات الخالية، لذلك استخدم فن التنكر كعنصر اساسي لتجميل وتغير الشخصيات المسرحية، وقد تستدعي الحاجة احيانا الى استخدام الاقنعة، كبديل عن التنكر ذلك لان جميع الممثلين فيه من الرجال، إذ أن الصبيان هم الذين يقومون

بتأدية الادوار المختلفة ومنها الادوار النسائية من دون الحاجة الى تغيير اصواتهم فالنساء والشياطين والاشباح تظهر ممكيجه بالوان تتناسب مع الشخصية التي يفترضها النص الدرامي" (أمين، ٢٠٠٥: ١٢٠)، وقد استخدم مبدأ الانسجام فيما بين الازياء والتنكر والشعر المستعار مع الحركات الادائية للممثل؛ حيث ان لكل حركة يقوم بها الممثل اثرا في تصاعد الفعل الدرامي حتى تحصل الالفة بين الجمهور الحاضر في صالة العرض، وقد اعتمد مسرح النو بكل اشكاله وعروضه على الخط واللون في التنكر بشكل كبير مع الضوء والظل والحركة والايحاء والازياء ذات الالوان البراقه، ويعد مسرح النو واحداً من اهم المسارح التي تستخدم التنكر بشكل جمالي ودرامي معا (أمين، ٢٠٠٥: ١٢٢).

مسرح الكابوكي:

أن ولادة هذا النوع من الدراما المسرحية يشبه الى حد كبير، "ولادة المسرح الكنسي في أوربا العصور الوسطى من خلال الرهبان حيث كانت تكتب مسرحيات دينية اعتمادا على المسرحيات، وسرعان ما تطور هذا الفن الدرامي وشاع بين الممثلين الرجال، تميز هذا الفن بشعبية واسعة في المدن الكبرى وعلى الرغم من ان الفرقة المسرحية لا تضم كلا الجنسين، فأنها تحتوي على جنس واحد" (البياتي، ٢٠٠٦: ٨٥)، ويضم مسرح الكابوكي نخبة من الكتاب والممثلين والموهوبين من خلال توليفته الرائعة التي تستعمل التمثيل والغناء والرقص؛ حيث يستلهم مواضيعه من التاريخ والاسطورة والحياة اليومية، ويعد نوعا من انواع المسرح الشعبي الكلاسيكي لانه قائم على اساليب مختلفة اعتمد على تغير الشخصيات من حيث الشكل لذلك استخدم التنكر بالوانه المختلفة بشكل اساسي (البياتي، ٢٠٠٦: ٨٦).

المسرح الهندي:

رافق التنكر المسرحي الهندي منذ نشأته فـ"الطقوس والاحتفالات الدينية التي يمارس فيها الغناء والانشاد والحركة والرقص الدرامي الذي يتناول موضوعات تروي احداثا معينة مثل رقصة الصيد وغيرها، ولم تكن ايحاءات الممثل وحركاته مبنية على منهج تلقائي بل كانت الرقصات تصور الخواطر والاحداث، حيث ان لكل حركة راقصة مدلولاً رمزياً قابلاً للتعريف" (فكري، ١٩٦٧: ٢٥)،

مسرح الشمس:

تأسس مسرح الشمس في "عام ١٩٦٤ على يد عشرة من طلبة (السوربون) الذين ينتمون الى الطبقة البرجوازية متاثرا بالمسرح الاسيوي الذي يكشف قدرات الممثل الادائية والتعبيرية مستخدما اسلوب الطاقم" (وليمز، ١٩٩٩: ١٤)، يؤمن مسرح الشمس بـ"التحويل وتفضيل المحسوس والمرئي على المقروء، وذلك من خلال البحث عن الشخصية وما يميزها من ماكياج وازياء، لكونه لا يعتمد اعطاء تقارير بسيطة عن الحقائق الاجتماعية والسياسية فحسب، بل يجب عرض تقارير تدفع المتلقي إلى ان يحاول تغيير وتبديل ظروفه الحياتية والمعاشية" (وليمز، ١٩٩٩: ٤٠)، استخدم مسرح الشمس "المزج بين القديم والحديث في جميع العناصر البصرية، بما فيها التنكر من أجل تثبيت الصورة غير المكتملة، الا بوجود التنكر والازياء فقد حاول المصممين في مسرح الشمس ايجاد علاقة بين الشخصيات وبين الواقع المعاشي، فالعالم لديهم لا ينتمي الى شكل واحد، ولهذا بحثوا في اكثر من شكل، فهم يؤثرون بالمتلقي من خلال تصاميمهم الغرائبية الى عالم اسطوري" (وليمز، ١٩٩٩: ٤٤)، لذا اعتمد مسرح الشمس على "فنطازية التصميم في الملابس والتنكر والاقنعة من خلال تعدد الشخصيات المبالغ فيها والتي اضافت غرائبية داخل شكل العرض المسرحي" (وليمز، ١٩٩٩: ١٣).

وقد اعتمدت عروض مسرح الشمس على "الفضاء المسرحي شديد الاضاءة ومنسجم مع التنكر اعطى انطباعا بفضاء رحب وبساطة رغم الغرائبية، فالتنكر والاداء التمثيلي كلاهما يوائم الجو الكرنفالي في العروض المتنقلة مثل سيرك المواسم والملابس تكون في الغالب فاقعة الالوان ورمزية مبالغ في حجمها، وقد اعتمد التنكر على تأويل الممثلين للحوادث الكثيرة والمتعددة في المسرحية الواحدة" (وليمز، ١٩٩٩: ١٥).

ويعد التنكر واحداً من العناصر البصرية كـ(الممثل، الاضاءة، والديكور.. وغيرها)، ولغرض تحقيق نوع من التكامل والانسجام بين التنكر والعناصر الاخرى يجب ان نبين كيفية العلاقة التكاملية فيما بينها، وفي ما يلي استعراض لعلاقة التنكر بعناصر العرض:

علاقة التنكر بالممثل:

الممثل هو ذلك "الشخص الذي لديه امكانيات تجعله قادرا على التحول من شخصيته الانسانية الاعتيادية الى الشخصية المرسومة في النص المسرحي، كما ويعتمد المخرج الذي لديه امكانيات قادرة على ازالة الدثار عن قدرات الممثل واظهارها، حيث يحدد المخرج المعاصر وجهة النظر في استخدام التنكر والملابس، لان استخدامها على شكل مبتكر سوف يساعد على نقل الاحساس بما هو اكبر من الحياة للحدث الميثولوجي" (زكي، ٢٠٠٥: ٧٧)، ولهذا يكون دور التنكر هو "تهيئة الاستعداد النفسي والجسدي للممثل للقيام باداء ادوار مغايرة لطباعه الحقيقية، بعد أن عمل على تغيير شكله الخارجي، حتى ترتبط تلك الطباع الموصوفة في النص على الشخصية الممثلة فقط، وليس على الممثل بصفته انسانا اعتياديا، ولهذا فقد يكون للتنكر دور فاعل في تعزيز الجرأة لدى الممثل حتى يتمكن من توصيل الرسالة الى الجمهور" (زكي، ٢٠٠٥: ٩١).

ويلعب فن التنكر ايضا دورا اخر يساعد على خلق الاستثارة النفسية للمتلقي، فلتنكر قدرة على "محاكاة المعلومات والتفاصيل عن الشخصية في ملامح الممثل بشكل يدعو الى تأكيدها لغرض توصيلها الى المتلقي مع الاخذ بالاعتبار رسم خصائص الشخصية ونفسيتها ووضعها الاجتماعي، وتكوينها الجسمي ومتابعة خطوط تكوين الشخصية ودورها الذي يتميز بصفاة معينة" (الجلبي، ١٩٩٢: ٤٠)، لتتعايش كل عناصر العرض المسرحي التي تعتمد التشكيل البصري، فالهدف من التنكر هو اظهار حركة الملامح للممثل؛ وتعريف الجمهور باداء الدور الذي يؤديه، إذ يعمل على خلق ايهام، ولهذا يعد التنكر عنصراً مهماً من بين العناصر التي تتربط بينها وبين عناصر العرض المسرحي الاخرى بعلاقات تكمل بعضها بعضاً (كير، ١٩٩٢: ٢٤١).

علاقة التنكر بالديكور:

يمثل الديكور المحيط المعماري الذي يحتوي الافعال الدرامية، فهو عنصر مهم من عناصر السينوغرافيا، ولهذا فـ"العلاقة فيما بينها قائمة على مراعاة المتغير الذي يطرأ على العنصر الذي يجسد المكان (الديكور)، فقد يعطي الديكور معان متعددة، فكل متغير يطرأ على الديكور لابد أن يرافقه متغير في اداء تنفيذ التنكر"(عبد المعطي، ١٩٩٦: ١٥٥)، فالديكور المصمم للمسرح

الكلاسيكي مثلا لابد أن يكون مختلفا من حيث التصميم عن الديكور المصمم لمسرح اللامعقول، لذا فأن "التنكر والديكور المسرحي هما جزءا من الاطار التشكيلي الذي يتجسد بهما العرض الدرامي، ويساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب بحيث لا يتعارض الشكل البصري مع مضمون النص المسرحي، حيث يشكل وحدة فنية متكاملة، وأن تنسجم علامات الديكور شكلا ومضمونا مع علامات تنكر الشخصية وبقية العناصر الاخرى، مكونة التوافق بين عناصر المنظومة البصرية" (عبد المعطي، ١٩٩٦: ١٦٠)، كما ان التنكر يؤدي دورا مساعدا في "اغناء الجانب التشكيلي للمنظر المسرحي، من خلال التعبير باللون والاسهام بشكل جمالي لدعم الفكرة الاساسية المرتبطة بغاية العرض المسرحي، من حيث الشكل الذي يعتمد الملمس ونوعه" (عبد الغني، ٢٠٠٥: ٩٥).

علاقة التنكر بالإضاءة:

تنوعت وظيفة الاضاءة في العرض المسرحي ولم تكتف بمهمة "ازالة الظلمة عن المشهد لكي يتمكن المتلقي من مشاهدة العرض، فحسب بل تعدتها لتكون لها وظائف دلالية تسهم في توصيل المعنى حتى اصبحت محركا للشكل في العرض المسرحي ودعامته الاساسية" (عبد الغني، ٢٠٠٥: ٢٩)، كما تساهم بخلق جو يتحرك فيه الممثلون لـ"اصدار دلالات ذات معنى، ولها اكثر من وظيفة منها (الرؤية، التأكيد، التركيز، التكوين الفني، الايهام بالطبيعة)، ولها دورا مؤثرا في التنكر والازياء والوانهما، حيث تساهم الاضاءة مع عناصر الخطاب البصري الاخرى بـ"خلق جو نفسي درامي من خلال التعبير عن المشاعر الانسانية مثل (القلق – والخوف – والفرح – والسعادة.. وغيرها) ويتم ذلك من خلال اللجوء الى اللون، والشدة، والقوة، وتوزيع البقع الضوئية على المسرح" (عبد الغني، ٢٠٠٥: ١٢٤)، بالاستفادة من الخاصية اللونية وتاثيرها النفسي على المتلقي، حيث ان لكل لون يقابله من حيث التاثير الانفعالي معنى نفسيا، وتختلف الخواص اللونية بين الالوان الاضاءة والوان التنكر الاساسية، لذا "يجب ان يرتبط تصميم الاضاءة على المسرح بالتنكر عندما يسلط الضوء الملون على الوان التنكر فان ذلك يحدث تغييرا جوهريا في كثافته، وقد يؤدي الضوء الملون الى فساد كل قيم التنكر اللونية والتشكيلية" (علي، ١٩٧٥: ٢٤٥).

علاقة التنكر بالأزياء:

تعد الازياء واحدة من العناصر البصرية المكونة للعرض المسرحي، فلابد أن تكون بينها وبين التنكر علاقات مشتركة، تؤثر بعضها على الاخر، لذلك أن اختيار الازياء لابد أن يؤثر على التنكر بما يتناسب وطبيعة الزي الذي يرتديه الممثل كعنصر بصري مهم داخل الشكل المسرحي، إذ أن العلاقة بين الازياء كعنصر بصري والتنكر كعنصر اخر "علاقة تكاملية لأن كلا منهما مكمل للاخر، وان كلا منهما يعطي اشارات استدلالية للزمكانية التي ينشط فيها الحدث الدرامي، فالغرض من تصميم الازياء وانسجامها مع ماكياج الممثل لأعطاء دلالات ورسائل واشارات عن الزمان والمكان وتعطي علامات خاصة للممثلين، وعن نوع المسرحية، كوميديا أو جادة" (هلتون، ٢٠٠١: ٧١)، وتساهم الازياء المسرحية في تحقيق عدد من الاهداف العامة الواضحة، فهي تقوم بـ"دور المؤثر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسيتها وديانتها ومكانتها الاجتماعية وذوقها العام وشخصيتها المتفردة ومزاجها الخاص وملامحها المميزة" (هلتون، ٢٠٠١: ١٦٧)، وان ارتباط التنكر بالازياء مبني على التناغم والانسجام فيما بينهما تبعا للشخصية المسرحية، وفي حالة تحققهما يتحقق الايهام ويكون العرض اقرب الى الواقع، مما يزيد الانسجام بين المتلقي والعرض المسرحي، كما أن "نقل المعلومات عن طريق الازياء لا تكتفي بملائمتها للممثل فقط، بل يجب ان يعبر كذلك عن طبيعة الشخصية، كما يجب ان تلائم الازياء والتنكر مزاج المشهد وموقفه، لان التنكر والازياء يجب ان يوضحا علاقات الشخصيات بالحدث الدرامي" (هلتون، ٢٠٠١: ٥٣).

المبحث الثاني: آلية اشتغال فن التنكر في العرض المسرحي

تعتمد اليه اشتغال التنكر على العناصر الداخلة في تكوين المنظومة البصرية كالخط والشكل واللون والملمس، بوصف ان تلك العناصر تمثل البناء الاساسي للتشكيل العام للعرض المسرحي، وقد حددت آلية اشتغال التنكر على النحو الاتي:

الخط:

يسمى هذا النوع من الخطوط بـ"الخط الوهمي كونه غير مثبت بشكل صريح باداة رسم الخطوط بل يستنتج استنتاجا، ولا يمكن للخط ان يتحرك دون فراغ أو وسط يرسم عليه، اما اذا

تحرك سيعمل حاجزا ظليا كحصيلة لتحركه ويتحدد سمك الخط على مساحة وحجم النقطة المكونة له ونوعها" (عبو، ١٩٨٢: ١٤٨)، كما ان للخط خصائص معينة كـ"القيمة الضوئية المتمثلة بالظل والنور، ودلالات ورموز وظائف تعبيرية تعتمد في ادائها خاصية الخط في الحركة والاتجاه، وفي تعزيز حالة الايهام البصري والايهام السايكولوجي خصوصا بعد استغلال قابليته لتحديد الاتجاه" (عبو، ١٩٨٢: ٤٨)، وبعد ان تطورت مهارات الفنان حينها أصبح لـ"تداخل اللوني في المنجز الإبداعي عامل مكمل للخط، كما في الزخرفي، والعمارة، والتنكر، والاقنعة التي تلبس اثناء ممارسات الطقوسية الدينية والاجتماعية، وللخط وظائف متعددة منهما توضيح الشكل ومن خلال التقاطع واختلاف اتجاهاته تتشكل الهيئات" (عبو، ١٩٨٢: ١٤)، فمن الطبيعي أن يعد الخط احد العناصر الأساسية في فن التنكر حينما يستخدم في "تحديد وتأكيد التقاطيع التي لابد ان يحصل تغيير في إشكالها خدمة لمضمون النص لتأكيد المعنى، كإبراز العينين وتغيير الحواجب ومحاكاة وتأكيد أو الغاء التجاعيد، فقد تعطي الخطوط المحيطة بالإشكال من الخارج طاقة تعبيرية تزيد من التركيز والانتباه بالنسبة للمتلقي" (شيرزاد، ١٩٨٥: ١١٣)، فهو ينتج دلالات ورسائل معينة حيث أن قابلية الخط في تغيير صفاته ولما له من وظائف متعددة، لابد أن تكون له أيضا أغراض تؤدي "رسالة تعبيرية تعتمد على قابلية ومهارة الفنان وخبرته في توظيفها، خصوصا اذا ما اعتمد فيها التنسيق مع الإضاءة والظلال والاختلافات اللونية للخط بين الحار والبارد والتكامل اللوني للخط بين اللون ومضادة" (عبو، ١٩٨٢: ١٥٠).

الشكل:

يعد الشكل هو "الهيكل الحامل للمعنى، فلا يمكن نقل المعنى دون وساطة الشكل، فكل معنى يحتاج إلى دعامة أو واسطة تحمله إلى الغير" (شعاوي، ٢٠٠٢: ٩)، ان إدراك الشكل من قبل المتلقي يحتاج إلى جهود بحثية ونشاطا فكريا، فإدراك الشكل هي "عملية عقلية تتم بها المعرفة عن طريق منبهات حسية تتأتى من كون ان للإنسان نظاما باحثا عن المعلومات ومنظما لها والشكل أحدى هذه المعلومات" (عبو، ١٩٨٢: ٧٥)، ينبغي على مصمم التنكر ان "يدرس ماهية الجمال لان وظيفة التنكر هي تغيير معالم الشخصية تبعا لمتطلبات العرض

المسرحي، وقد يعتمد الشكل على جمال الالوان فيه، بل هو المظهر الأول الذي تدركه عين المتلقي، ومن ثم فأن اللون أقدر عناصر الموضوع الحسي على استشارة اعجابنا وتوليد اللذة في نفوسنا" (عبو، ١٩٨٢: ٧٨)، وبما ان للشكل قدرة على بث الإشارات والعلامات التي من خلال احتوائها وفهمها يتحدد المعنى "فالشكل هو احد عناصر اللغة المرئية للتصميم والشكل بمفهومه العام يمثل المظهر الخارجي للأشياء ويظهر من خلال التنكر والأزياء وعناصر البصرية الأخرى" (شعاوي، ٢٠٠٢: ٨١)، حيث لابد أن تكون خطوط التنكر تراعي أثناء تنفذها الطبيعة الداخلية للشخصية، خيرة كانت أم شريرة، هادئة كانت أم شديدة الانفعال، والشكل هو "السياج الخارجي للتكوينات الفنية، والكيان الداخلي لها، وأن وظيفة الشكل هي الإعلان عن مضمون العمل المسرحي بطريقة بصرية تساعد على إبراز الإحساس الجمالي" (شعاوي، ٢٠٠٢: ١٧٨).

الملمس:

تتركز وظيفة المصمم على "كيفية التعامل مع ظاهر الشكل الذي تستمكنه عين المتلقي من النظرة الأولى، وهنا تكمن خطورة المهمة المكلف بها حيث يعد التنكر المدخل الأول من مداخل الشخصية المتعددة والمرتبطة بـ(الشكل، الأداء، عناصر السينوغرافيا الأخرى)، والتي بموجبها يصل العرض إلى غايته في توصيل المضمون المستتر خلف تلك المداخل" (عبو، ١٩٨٢: ١٢٢)، ولهذا فان من بين أهم الأدوات التعبيرية للمصمم هو "الملمس وكيفية التعامل معه لتحقيق مبدأ الايهام البصري الذي يفيد الفكرة، والتي يرتكز عليها النص المسرحي، أذ تكمن صعوبة الأداء لدى المصمم الذي يعمد على استحداث حاسة البصر لتعمل عمل الحاسة البديلة لحاسة اللمس في تحليل الملموس عن بعد، وهذا ما يسمى بالمعادل البصري للإحساس الملمسي الذي يلجأ إليه المصممين في عروض المسرح المعاصر" (عبو، ١٩٨٢: ٢٧)، حيث يتطلب المهارة في الأداء لتحقيق مبدأ الإيهام البصري المتحسس للملمس عن طريق "الاستفادة من طبيعة الانعكاس الضوئي الساقط على ملامح الممثل، والمنعكس على عين المتلقي ومدى قابلية تلك الملامح على امتصاص وانعكاس الضوء، حيث إذا كان الانعكاس الضوئي عالياً سيتحسس المتلقي سطحا ناعم الملمس، أما اذا كان الانعكاس الضوئي واطئاً ونواتج اداء

المصمم على ملامح الممثل تدعو إلى امتصاص الضوء الساقط عليها سيتحسس المتلقي ملمسا يدعو إلى الخشونة" (عبو، ١٩٨٢: ٥٨)، تنوعت الوسائل في التأثير على الملمس عبر فن التنكر، حيث ان "معالجة رسم الملمس تستوجب هضم عملية رسمه أو تكوينه اعتمادا على الاله أو الوسيلة التي تساعد في تكوينه كالفرشاة والأقلام الخاصة والمستحضرات اللونية المصنعة خصيصا لهذا الغرض، كما يمكن الاستفادة من المواد المضافة لتغيير ملمس البشرة باستخدام الصمغ أو محاولة الصاق بعض المواد كالباودر الخشن أو نشارة الخشب أو استخدام بعض اللدائن المضافة إلى البشرة التي تستخدم في التنكر البلاستيكي" (عبد المعطي، ١٩٩٦: ٩٨).

اللون:

يعد اللون الاساس لفن التنكر، وأن التنكر هو "عملية توظيف اللون والاستفادة من قابليته لتحقيق الايهام البصري لغرض تغيير ملامح الممثل الحقيقية وتحويلها إلى الشخصية المسرحية الموصوفة في النص المسرحي، حيث يدخل اللون بوصفه عنصرا أساسيا في عملية التغير الشكلي لملامح الممثل بما يؤمن التاثير سايكولوجيا على المتلقي" (عبد المعطي، ١٩٩٦: ٩٠)، أو محاولة تثبيت خواص المدلول الداخلي النفسي للشخصية المسرحية ومحاكاة خواصها الانفعالية اللاحسية محاكاة شكلية محسوسة وتثبيتها على ملامح الممثل الأصلية لتسهيل مهمة توصيل المضمون المفترض بالنص للشخصية المسرحية إلى المتلقي، ولهذا يتطلب دراسة اللون بوصفه نشاطا فسلجيا بحتا، فالمسرح هو "تفاعل مجموعة العناصر الفنية ومن بينها الشخصيات التي تعتمد في ابراز مضامينها على التنكر لانتاج الدلالات البصرية ومن ثم على الاداء الفني حيث تظهر تلك العناصر وتختفي ثم تتلاقى وتفترق أو تتشابك او تتداخل في علاقات مستمرة قوامها الصراع فلابد من التنظيم الجمالي لاضاء العرض المسرحي من خلال عناصر البصرية" (ويد، ١٩٨٨: ٧٦).

كما ان لفن التنكر دورا مهما في "تحويل الارهاصات النفسية للشخصية المسرحية الى خطوط واشكال والوان لكي يتسلمها النشاط الحسي من خلال مداخله العينية لنقلها الى النشاط الذهني لغرض تفسيرها بما يخدم اغراض النص المسرحي الفكرية والجمالية" (ويد، ١٩٨٨:

٩١)، وتتركز اهمية اللون في فن التنكر كما يعرفه (ريد) بانه "الخاصية الخارجية بجميع الاشكال المحسوسة، ومعنى ذلك انه لا يوجد شكل غير ملون، حيث يبعث اللون الحياة والحركة لما له من صفات جمالية" (ريتشارد، ١٩٨٢: ٢٨).

الدراسات السابقة:

قام الباحث بإجراء مسح لرسائل الماجستير والدكتوراه والبحوث المتعلقة بالفنون الجميلة ومن خلال اطلاعه عن قرب لهذا الموضوع داخل مكتبة كلية الفنون الجميلة– جامعة بغداد، اتضح وجود دراسة سابقة لهذا الموضوع تحت عنوان ((التحولات الفنية لفن التنكر وتوظيفها في العرض المسرحي))، وهي أطروحة دكتوراه لـ(د. اسيل ليث احمد)، ولم يتسنى للباحث الاطلاع عليها لعدم توفرها.

اهم ما اسفر عنه الإطار النظري:

١. يرتبط فن التنكر بالطقوس الدينة والاساطير باحثا عن التناغم والانسجام بين الاشكال المادية والمضامين الفكرية من اجل خلق بنيات جديدة للموضوع المسرحي.
٢. يعد فن التنكر من بين أهم العناصر الداخلة في العمل المسرحي التي ترتكز عليها الشخصية المسرحية في النص الدرامي، والتي تسهم في تسهيل مهمة توصيل الدلالات المختلفة.
٣. ان فن التنكر اصبح يمتلك القدرة العالية على الاقناع من حيث تماثله مع الشخصية المتنكرة والتي بدوره يعطيها بعدا ادائيا وتقنيا يمكنها من ابراز عملية التحول الادائي.
٤. يرتبط فن التنكر بعلاقة تكاملية مع الأزياء، فلكل زي ماكياجه الخاص كما ان القيم اللونية التي تبدو على الازياء لابد ان تفرض ضوابط يجب ان يلتزم بها المصمم.
٥. يخلق فن التنكر مجالا تقاربيا بين الشكل الخارجي والمضمون الداخلي اي بين عملية التنكر وبين الفعل المراد تحقيقه، وذلك لكونه لا يكتفي باعطاء الافكار الذهنية وانما يحاول تحويلها الى افكار مادية مجسدة على خشبة المسرح.

اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة بحثه.

مجتمع البحث: تمثل مجتمع البحث على العروض المسرحية العراقية المقدمة ضمن المدة الزمنية (٢٠٠٩ – ٢٠١٩)، في مسارح بغداد.

عينة البحث: تم اختيار العرض المسرحي الموسوم بـ(في انتظار الطيور) كعينة بحث، وقد اختير هذا العرض بشكل قصدي لما له من ملامح تطبيق اليات فن التنكر ضمن سينوغرافيا العرض.

تحليل عينة البحث:

عرض مسرحية: (مسرحية في انتظار الطيور[١])

فكرة المسرحية: تنتمي مسرحية (في انتظار الطيور) إلى مسرح الطفل، وتعتمد حكاية يدور فيها الصراع بين الخير والشر، وتحتل الساحرة والوزير أحد طرفي الصراع والمتمثل بالشر، أما الطرف الثاني والذي يمثل جانب الخير فيشمل الأميرة وشقيقها والشخصيات الأخرى، لقد اعتمدت المخرجة على الأسلوب التعبيري الرمزي بعد أن قدمت الحكاية وكأنها واقعة حياتية عند الطفل، إذ ان ابعاد الشخصيات كانت من الكثرة والتقارب لتجسيد العرض بسهولة وانسيابية، فالشخصيات ليست بالغريبة عن مصممي الأزياء والماكياج، وأماكن العرض جاءت مألوفة ليس فيها ما يصعب استحضاره في العرض المسرحي، تقع أحداث الحكاية في مملكتين، المملكة الأولى يعيش فيها الملك وله بنت واحدة وولدان، يعيشون في مرح وسعادة، إذ ان الملك يعاني من الوحدة بعد وفاة زوجته، مما أوجبت الضرورة ان يسافر الملك، وبينما هو عائد إلى المملكة يلتقي بسيده جميلة ويقرر الزواج منها دون ان يعرف ان هذه السيدة هي الساحرة الشريرة متنكرة بهيئة سيدة جميلة هدفها السيطرة على المملكة بعد التخلص من الأميرة وشقيقيها، وبعد عودة الملك بصحبة السيدة الجميلة وإعلان زواجه منها، ترفض الاميرة التعامل

[1] مسرحية (في انتظار الطيور)، تأليف: عواطف نعيم، اخراج: اقبال نعيم، سينوغرافيا: هيثم عبد الرزاق، تصميم: عماد غفوري، قدمت على قاعة المسرح الوطني في بغداد بواقع اربع عروض مختلفة التاريخ (٢٠٠٦ – ٢٠١٢ – ٢٠١٦)، شخصيات المسرحية (الاميرة – الملك – الطيور – الامير – الوزير – المهرج – الساحرة).

مع هذه السيدة بعد أن توجست الشر فيها، ولكن الشقيقين يترددان في بادئ الأمر بالتعامل مع هذه السيدة، ولكنهم يرضخون في نهاية الأمر لإرادة الملك (الأب) ليعترفوا بها زوجة لأبيهم، لكن الساحرة تضمر الشر للأميرة والشقيقين فتعمد على الانتقام من الأميرة بتحويل شقيقيها إلى طيرين عن طريق السحر اثناء النهار في حين انهم يعودون الى حالتهم الطبيعية أثناء المساء، وعندما تعرف الاميرة بذلك ينشب صراعاً بين الأميرة والساحرة فتقوم الأخيرة بطرد الاميرة من القصر وتخيرها بان أخويها لن يعودا إلى حالتهما الطبيعية إلا إذا قامت الاميرة بحياكة ثوب من الشوك قبل ظهور الهلال والا سوف لن يذهب السحر عنهما مدى الحياة، فتترك الأميرة القصر وتذهب إلى الغابة لتجمع الأشواك وتقوم بحياكتها رغم ما تسببه لها الأشواك من أذى وجروح، ويشترط السحران تصوم عن الكلام خلال مدة الحياكة، وفي أثناء ذهابها إلى الغابة تلتقي بأمير من مملكة أخرى فيقع في حبها ويقرر الزواج منها، غير انها بقيت صامتة لأنها اذا تكلمت، لن تستطيع تحرير أخويها من السحر، فتذهب إلى الغابة كل يوم، وفي الليل وبعد عودة أخويها إلى حالتهم الطبيعية تلتقي بأخويها لتسهر الليل تتحدث معهما، وفي القصر يوجد الوزير الذي يكن العداء للأميرة ويشك في أمرها ويراقبها ويحاول إيذائها وإبعادها عن الأمير، وتوجد شخصية أخرى (المهرج) الذي يلعب دورا في مساعدة الاميرة وافشال خطط الوزير، وفي أثناء ذهابها إلى الغابة متخفية يلاحقها الوزير ويخبر الأمير بذلك وعند مواجهتها بالأمر ولأنها لا تستطيع الكلام يأمر الأمير بحرقها لاتهامها بالخيانة، ولكنها لا تستطيع الدفاع عن نفسها فتستمر بحياكة الأشواك التي تمزق يدها. وحينما تقترب من لحظة تنفيذ الحكم تنتهي من حياكة الثوب الشوكي، فتصل الطيور (الاشقاء) في الوقت المناسب، ويرتديان الثوب الشوكي فيبطل السحر ويعودان الى طبيعتهما ويعرف الجميع بالحقيقة فيتزوج الأمير من الأميرة ويرتد سحر الساحرة عليها فتحترق وتنتهي الحكاية.

تحليل المسرحية:

تتكون شخصيات المسرحية من:

اولا: الشخصيات إنسانية: المتمثلة بـ(الملك، الأميرة، الأمير، أشقاء الأميرة، الساحرة، الوزير، المهرج).

ثانيا: الشخصيات الحيوانية: المتمثلة بـ(الطيور).

١. الأميرة:

هي الشخصية المحورية الأولى التي تمثل حلقة الوصل بين أفعال وأعمال الساحرة، وبين أخويها الطائرين وبين باقي الشخصيات الأخرى، حيث تتمتع هذه الشخصية بالقوة والصبر والجمال والسلطة، وهي شابه يافعة يفتن جمالها من يراها، لقد تميز تنكرها بالبساطة والملمس الناعم والخطوط اللينة الرقيقة التي انسجمت مع لون طلاء وجهها المائل للون الوردي، والذي جاء منسجما مع لون الزي الابيض الذي يرمز إلى الصفاء والنقاء والصدق والمحبة، لقد جاءت الشخصية مرسومة بإتقان بحيث يسهل على المتلقي (الطفل) استيعابها بسهولة.

أن القوة والشجاعة جسدت من خلال الخط واللون والملمس على ملامحها الجميلة والمحبة والصبر رغم ما تعانيه الشخصية من ظروف قاسية، جعلها تنهض باداء دور مركب في الفعل وليس الشكل فحسب، حيث أنها ترفض وتؤدي حركات الفرح على انغام الموسيقى رغم ما تعانيه من الم ناتج من تأثير الأشواك، ان انسجام التنكر مع الزي من ناحية اللون والملمس وتأثير الإضاءة اعطى صورة جمالية تعمل على إثارة أحاسيس المتلقي (الطفل) والعمل على جذبه نحو متابعة مجريات الأحداث الدرامية والتفاعل معها وجدانيا، ولم يختلف الملمس في التنكر الناعم عند الأميرة منذ بداية العرض حتى نهايته، ولم يتغير الملمس حتى بعد ان عانت الأميرة من أذى الأشواك والمصاعب، وقد اعتمدت المخرجة توصيل فكرة وجود الدماء الناتجة من أذى الأشواك أثناء حياكة الثوب عن طريق الإيحاء الحركي الذي صاحبته إضاءة حمراء.

٢. شقيقا الأميرة (الطيور):

هما شخصيتان محوريتان تمثلان جانب الخير والمحبة والقوة، وهما وشقيقا الأميرة، وقد وقعا فريسة لمخططات الساحرة فحولتهما بتأثير السحر من اصلهما الإنساني إلى طيور، وبعد ان فعلت الساحرة فعلتها صار الزاما على المصمم ان يتعامل معهما كطائرين في معظم مشاهد المسرحية، حيث لجأ المصمم إلى التنكر بالقناع المختلط مع الماكياج المتمثل بنصف قناع يدل على وجه الطائر بمنقار إضافة إلى وضع جناحين على ساعديهما ليتحركا وكأنهما طائران، بأسلوب يسهل تحويلها إلى وضعهما الإنساني الأصلي بسهولة لمجرد خلعهما بالإضافة إلى

طلاء الوجه بلون ذا ملمس خشن ليعطي الشكل دلالة على طبيعة الشخصية لتقترب من شكل الطيور، حيث جاءت الدلالات الشكلية واللونية المستوحاة من الواقع القريب من شكل الطيور الحقيقي مما ساعد في إدراكها لدى المتلقي الطفل حيث جاء اللون الأبيض لزي الطيور منسجما مع الماكياج والإضاءة ذلك لان اللون الابيض الذي امتازا به الطائر لا يختلف في تحليله سايكولوجيا وتعبيريا عن لون الزي الابيض الذي ترتديه الأميرة ليعطي دلالات تعني نقاء السريرة والحب والمتعة لدى المتلقي الطفل بعناية تركزت على دراسة الشكل وما يحتويه من عناصر بنائية ابتداء بالنقطة وصولا إلى قدرته على ضبط إدراك المشاهد وإرشاده وتوجيه انتباهه نحو اتجاه معين بحيث يكون واضحا ومفهوما في نظره، بعد المرور بالإيقاع الناتج من صراع الأضداد كالظل والنور، والخشن والناعم بما يؤمن تحقيق اللذة الناتجة من استيعاب المرئي، كما يؤمن استيعاب الوضعية التي تؤديها بطريقة عضوية مع بقية المفردات في العرض المسرحي.

٣. الساحرة:

هي الشخصية الأساسية الثانية التي تقود الإحداث في المسرحية، والتي تمثل محور الشر وتدخل في صراع مع الشخصيات الخيرة المتمثلة بالأميرة وأشقائها، جاء تصميم تنكرها وفقا لشخصيتها فالأحمر في المكياج هو اللون المنسجم مع لون البدلة الحمراء التي ترتديها الساحرة، حيث ان هذا اللون يرمز إلى دلالة درامية تعني أنموذجا حيا يوضح معاني الشر والعدوانية والذي يرمز إلى الدم والقتل، أن الخطوط الحادة التي رسمت على ملامح الشخصية زينت وجه الساحرة، والمسحوق الأبيض الذي طلى وجه الساحرة والذي ساعد في امتصاص اللون الأصفر من الإضاءة المسلطة عليها وهي تتحرك في قصر الملك، وكان اللونان الأحمر والاصفر موفقين في اختيارهما على شخصية الساحرة ليعطيا دلالة على انها تريد أن تعبث وتتسلط وتخفي الغيظ والكره الذي تضمره اتجاه الاميرة وأخويها، يرى الباحث ان انسجام تنكر الماكياج مع الزي اعطى انطباعا جماليا، وكذلك اعطى دلالات حول طبيعة الشخصية وبعدها الدرامي ووظيفتها ضمن الأحداث والكشف عن دلالة عمر الشخصية ومنطلقاتها الاجتماعية والنفسية، فقد جاء اللون والخط والملمس منسجما مع الإضاءة وفاعلا في اظهار البيئة التي

تجري عليها الاحداث وتقريب الصورة المسرحية إلى ذهنية المتلقي الطفل ليتسنى له فك شفرات العرض المسرحي بسهولة، حيث يعمل التنكر بطريقة متبادلة تؤثر سلبا أو إيجابا فيما يشكله من علاقة مع الإضاءة في تحقيق الشكل المطلوب وتوافره أو الوصول إلى مضمون ما.

٤. شخصية الملك (الأب):

هي من الشخصيات الانسانية التي تؤدي دورا هامشيا في مجريات الأحداث فيقتصر ظهورها في بداية المسرحية كونها تشكل طرفي العلاقة بين أبنائه، والساحرة بزواجه منها وتختفي شخصية الملك في بداية المسرحية بعد زواجه بمدة قصيرة، لقد اعتمد مصمم التنكر ذو الملمس الناعم لاسيما في طلاء الوجه، مع استخدام اللحى والشارب الخفيفة لتعطي للشخصية وقارا وهيبة تعكسان طبيعة الترف الملكي التي تعيشها الشخصية، فقد جاءت الإضاءة منسجمة في عملها مع التنكر لتاكيد الهيبة والوقار التي تتمتع به الشخصية الملكية التي ترتدي الملابس الفخمة، ليرتبط التنكر بعلاقة تكاملية مع الازياء، فلكل زي ماكياجه الخاص كما أن القيم اللونية التي تبدو على الازياء لابد ان تفرض ضوابط عيانية يلتزم بها التنكر.

٥. شخصية الأمير:

تعد شخصية الأمير من الشخصيات المحورية التي لها علاقة درامية مع الشخصيات الأخرى (الأميرة، الوزير، المهرج)، لقد انصف المصمم شخصية الأمير فاستخدم التنكر السوي الذي امتاز بالبساطة، فلم يضع المساحيق على وجهه، وإنما اقتصر ماكياجه على طبقة خفيفة من الطلاء ذي الملمس الناعم الشفاف الذي جعل الأمير يبدو نظراً يتمتع بالشباب والحيوية حتى شعر رأسه جاء مصففا بطريقة اعتيادية وملمس ناعم حيث جاء منسجما مع لون البشرة الشفاف الذي يشع نظاره وحيوية بحيث يعكس طبيعة الترف الذي تعيشه الشخصية مع الخطوط الخفيفة التي عززت من رسم سمات الشخصية وإظهارها بالشكل المطلوب، فقد جاء التنكر منسجما مع الزي الذي ظهر نصفه الأعلى ابيض ونصفه الأسفل اسود، هذا التضاد في اختيار اللونين لتأكيد الصفات لغرض اعطاء الشخصية مكانه في تصدر الإحداث والأفعال كما

ان التضاد في السلوك التي تمتاز به الشخصية التي تظهر تارة ودوده وطيبة من اجل نشر العدل للتقرب من الطفل (المتلقي) وفي ذات الوقت قوية وشجاعة للوقوف بوجه عناصر الشر المتمثلة بالساحرة والوزير لخلق الإيقاع الحاصل من نواتج الصراع المنسجمة مع الاضداد كالظل والنور، والاسود والابيض، والضعف والقوة فالملمس الجميل الذي يدعم إيقاع وجو المفردات في العرض المسرحي له تأثيرات كما ان للملمس القبيح تأثيرات سلبا وايجابا .

٦. شخصية الوزير:

هي الشخصية المحورية الثانية التي تمثل الجانب المضاد للخير، بعد ان اعتمدت الفكرة الدرامية مبدأ الصراع بين الخير والشر، فهو يعمل على إعاقة الاميرة خلال مدة حياكتها للثوب الشوكي، ويعمل أيضا على إبعاد الأمير عن الاميرة ، كما انه قام بدور العنصر المساند للساحرة بصورة غير مباشرة، لقد جاءت هذه الشخصية ثقيلة على المتلقي (الطفل) في كل ابعادها من حيث الهيئة والمضمون، حيث تمتاز صفاته الشكلية بضخامة البنية فهو ذو بطن كبيرة وساقان مترهلتان وذو ملامح حادة تشير إلى الحيلة والمكر، حتى تلك القلنسوة التي يضعها على رأسه، فهي متدلية بطريقة تبعث على الاشمئزاز والريبة مما جعل من شكل الوزير يدعو إلى البشاعة والعدوانية، لقد نجح المصمم بتنفيذ تنكر هذه الشخصية باستخدام الجانب التقني بإيصال إبعاد هذه الشخصية ومضامينها الفكرية العدائية لدرجة انها اقتربت من شكل الساحرة من حيث الخصائص المرتبطة بالمضمون، فقد ظهر طلاء الوجه بملمس خشن ذي خطوط حادة ولاسيما خطوط العينين والحاجبين اللتين رسمتا بدقة تدعو إلى الحدة بما يجسد المضمون السلبي للشخصية، فجاءت الألوان المستخدمة على بشرة الوجه تميل إلى اللون الأصفر الذي يشير إلى الريبة والخبث والمخاتلة في حين جاءت ألوان الخطوط سوداء فاحمة لتأكيد الخصائص السلبية التي تتمتع بها الشخصية، كما اعتمد التنكر برنامجا إخراجيا يوضح فيه الخطوط اللازمة لتغيير ملامح الممثل بحيث تجعلها تقترب قدر المستطاع من حيث الشكل والمضون للشخصية المسرحية وفي حالات معينة يتعدى التعبير حدود الملامح لتشمل شكل الممثل بكامل جسده .

٧. شخصية المهرج:

تعد شخصية المهرج من الشخصيات المحورية التي تؤدي دور المخبر السري في نقل الحقيقة والكشف عن المؤامرات والدسائس التي يخطط لها الوزير ضد الأميرة حيث كانت شخصية فعالة في ربط الإحداث ما بين الاميرة والامير والوزير مما اعطى قيماً جمالية من الناحية العاطفية والسلوكية، ولم تقتصر أهمية هذه الشخصية على دورها المرتبط بمضمون الإحداث بل جاءت لتجعل من العرض المسرحي بشكل عام قريبا لذائقه المتلقي (الطفل) فجاءت لتشكل عنصر جذب للمتلقي للتواصل مع مجريات الأحداث والتعرف على ما تريد ان تقوله الشخصيات وأهدافها في العرض المسرحي بأسلوب يمتاز بالحركة والمرونة واستخدام تقنيات جسدية عالية المهارة وبأسلوب بهلواني أهم في ان تكون الشخصية محببة لدى الطفل، فأعطت دلالات حول دور الشخصية وبعدها الدرامي.

نتائج البحث:

توصل الباحث بعد تحليل عينة البحث إلى النتائج الاتية:

١. يتحقق التعبير الدلالي باعتباره نتيجة نهائية باشتغال الخط واللون والملمس داخل المنظومة البصرية، حيث أن التنكر يبعث دلالات فكرية وجمالية ودلالات درامية.

٢. تباينت الخطوط في عمل التنكر لرسم إبعاد الشخصيات بحسب تعبيرها الدلالي، كما أنها تنوعت لتشمل الخطوط السميكة كما هي مجسدة في شخصية المهرج، والخطوط المتلاشية كما هي مجسدة في شخصية الوزير والتي ارتبطت مع ابعاد الشخصية داخلياً وخارجياً لتنسجم مع تشكيل عناصر المنظومة البصرية الأخرى داخل العرض المسرحي،

٣. أدت الشفرات دورها في إظهار العناصر البنائية للتنكر في رسم الشكل المرئي لملامح الشخصية لتأكيد العلامات الشارحة لمضمون الشخصية على المستوى الجمالي والدرامي والفكري بتقنيات مختلفة منفردة ومجتمعه حيث شكل الخط واللون والملمس فيها فاعلية في تكثيف الكتلة والفراغ وقد ظهر ذلك جلياُ في شخصية الوزير وشخصية الساحرة حيث لعبت الملامس الخشنة والناعمة والخطوط الغامقة والفانحة دوراً عاكساُ بدلالات الشفرات المعتمدة في العرض المسرحي،

٤. أن للون تأثير سايكولوجي على المتلقي من خلال بث العلامات المباشرة مثل الفرح والحزن والخوف وأخرى وغير مباشرة تعكس طبيعة المتلقي وميوله اتجاه الألوان لما لها من قابلية خلق علاقة درامية ونفسية ما بين الماكياج والمتلقي وما بين الممثل والمنظر المسرحي في آن واحد كما أن له دلالة تخدم المضمون لكشف المعنى من خلال انسجامها مع عمل المنظومة اللونية لعناصر السينوغرافيا ويقود المتلقي إلى قراءة الشخصية داخل العرض المسرحي

الاستنتاجات:

٢. تؤثر الإضاءة سلباً على الألوان التنكر لتعطي تعبيراً مشوهاً له مما يؤدي إلى أضعاف المضمون والقيم الدرامية وإيجابا لتعطي قيماً جمالية لتنفيذ التعبير الدلالي، وهذا يعتمد على أداء منفذ الإضاءة من خلال التحكم باستخدامها داخل الفضاء المسرحي لأن الماكياج يتأثر بدرجة نصوع الضوء الساقط عليه.

٣. ظهرت حالة انسجام وتآلف التنكر مع العناصر البصرية بالرغم من اختلافها وتفاوتها. داخل المنظومة البصرية.

٤. ساهم التنكر بتجسيد المعاني والدلالات الجمالية والدرامية والفكرية الكامنة في فكرة النص وفكرة المخرج من خلال المنظومة البصرية.

٥. شكل التنكر مع العناصر البصرية الأخرى بديلا عن الحوار في بعض الشخصيات لإيصال المعنى الدلالي حيث شكل مفاتيح الدخول للشخصيات وما تريد أن تقوله بدون اللجوء للكلمات.

التوصيـات:

١. يوصي الباحثة بإقامة دروس في اليات فن التنكر واشتغالاته في عروض المسرح العراقي.

المقترحـات:

١. **يقترح الباحثة بدراسات:** توظيف التقنيات الحديثة في فن التنكر في عروض المسرح العراقي.

المصادر والمراجع:

١.
٢. احمد زكي. (٢٠٠٥). اتجاهات المسرح المعاصر (فنون العرض). مصر: مكتبة الاسرة.
٣. اسيل ليث احمد. (٢٠١٣). التحولات الفنية لفن التنكر وتوظيفها في العرض المسرحي المعاصر. بغداد: دار الفراهيدي للنشر والتوزيع.
٤. ايلام، كير. (١٩٩٢). سيمياء المسرح والدراما. بيروت: المركز الثقافي العربي.
٥. بشار عبد الغني. (٢٠٠٥). الاساليب الاخراجية الحديثة والاضاءة المسرحية. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، رسالة ماجستير.
٦. جوليان هلتون. (٢٠٠١). نظرية العرض المسرحي. (نهاد صليحة، المترجمون) الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري.
٧. دافيد وليمز. (١٩٩٩). مسرح الشمس (المسرح التعاوني). (أمين حافظ، المترجمون) القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار.
٨. روعة بهنام شعاوي. (٢٠٠٢). تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه.
٩. زياد جلال. (١٩٩٢). مدخل الى السيمياء في المسرح. عمان: منشورات وزارة الثقافة، المملكة الاردنية الهاشمية.
١٠. سمير عبد الرحيم الجلبي. (١٩٩٢). معجم المصطلحات المسرحية. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
١١. شذى محمد البياتي. (٢١ ١٢ , ٢٠٠٦). مسرح الكابوكي الياباني، غناء، رقص، حذاقه. جريدة التاخي،، الصفحة الرئيسية.
١٢. شيرين احسان شيرزاد. (١٩٨٥). مبادئ الفن والعمارة. بغداد: مطبعة الدار العربية.
١٣. عادل أمين. (٢٠٠٥). التجريب في المسرح الياباني بين الاصالة والمعاصرة. القاهرة: دار مصر المحروسة.
١٤. عثمان عبد المعطي. (١٩٩٦). عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

١٥. عدي عبد المقصود. (١٩٧٥). لمسه التنكر ودورها في التعبير. العراق: مجلة السينما والمسرح.

١٦. عقيل مهدي. (٢٠٠٠). متعة المسرح. بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر.

١٧. فرج عبو. (١٩٨٢). علم عناصر الفن، ج١. القاهرة: الدار العربية للموسوعات.

١٨. كورسون ريتشارد. (١٩٨٢). فن التنكر في السينما والمسرح والتلفزيون. (أمين سلامة، المترجمون) بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم.

١٩. مجدي وكمال المهندس وهبة. (د. ت). معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب. بيروت: مكتبة لبنان.

٢٠. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور. (١٩٨٥). لسان العرب، ج٢، ط٢. بيروت: دار الطليعة للنشر والتوزيع.

٢١. محمد حامد علي. (١٩٧٥). الاضاءة المسرحية. بغداد: مطبعة الشعب.

٢٢. محمد فكري. (١٩٦٧). قصة الدراما الهندية. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

٢٣. محمود حياوي. (٢٠٠٥). دلالات الأزياء في عروض مسرحيات الطفال. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير.

نيكولاس ويد. (١٩٨٨). الأوهام البصرية فنها وعلمها. (مي مظفر، المترجمون) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.