المسرح و فن الأزياء (تصميم الملابس)
بين الماضي التراثي و الحاضر دراسة في حوارية التمثيل و الملابس و الأقنعة و تداخلهما

د عبد العزيز شويط
أ. نادية كتاف جامعة جيجل

مقدمة

فيما يتعلق بمصطلح "بالأزياء المسرحية " لدينا العديد من البدائل الاصطلاحية لذات المسمى أو المدلول حيث نجد من بين هذه البدائل عن مصطلح الأزياء: الملابس، الثياب، وقد يشمل حتى جانبا من الديكور والإكسسوارات والحلي ...الخ. ولكن الذي يعنينا هاهنا هي ما تعلق بالثياب أو الملابس التي يرتديها الممثل للستر أو للزينة، على اعتبار أن من بعض الزينة ما يكون ديكورا واكسسوارات وحليا بما في ذلك السلاح، وبغض النظر عما نشاهده في الفرجة أو العرض المسرحي وما يصاحبه من ديكورات وأقنعة وملابس ،فإن الشخصيات التي تتحاور في المسرحية المكتوبة لابد وأن تكون لها ملابس مهما يكن مستواها ولو بمستوى ملابس العصر الحجري أو ملابس الهنود الحمر في أمريكا أو ملابس الزنوج في إفريقيا الاستوائية والجنوبية ،فاللباس ممثل للبيئة التي يعيش فيها الإنسان.

نلمس ذلك في الوصف الذي يطلقه كاتب المسرحية على شخوصه من حيث ملابسهم وأقنعتهم وزينتهم والديكورات اللصيقة بهم، وهذه الأمور من الضروري بمكان أن يتناولها الكاتب المسرحي وأن لا تترك لاجتهادات الممثلين والمخرج المسرحي أثناء العرض إلا بالقدر الذي يسمح به التواؤم بين العرض والعصر الذي تعرض فيه المسرحية مما يجعل من المسرحية مقبولة لدى الجمهور.وهذا ما يفتح الباب أمام المخرجين للاجتهاد في تغيير الملابس وفق نظرة فنية وجمالية تتفادى عدم تقبل المسرحية إن عرضت بملابسها الأصلية التي تنتمي إلى بيئة أو سياق (زمان ومكان) مغاير لبيئة الجمهور الذي تعرض عليه المسرحية .

في التنظير للأزياء و الملابس

في البداية لابأس من الاستهداء ببعض الحقائق التاريخية و إن كان هذا ليس مكانها ، فمادامت علاقة الإنسان باللباس هي علاقة تلازم ، فالإنسان هو الإنسان في الحياة الحقيقية أم الحياة التمثيلية ، و كما شهدنا تمثيلا في الفعل و الحركة في المسرحية مما يخلق حدثا تمثيليا بالفعل ، فكذلك تصاحب هذه التمثيلية الحركية تمثيلا آخر باللباس وفق هذه العلاقة التلازمية ، و لذلك ((تعتبر الملابس و المكياج ، بما فيها الأقنعة ، من أقدم العناصر الأساسية في فن الدراما .. بل إنها تكاد تؤلف العرض بأسره أيام الإغريق . و كان الإغريق يهملون المناظر إلى حد كبير بينما كانوا يولون الملابس و الأقنعة اهتماما كبيرا))1 و هنا تأتي جدلية ما هو كائن ففي الواقع و ما يجب أن يكون في التمثيل ، ليظهر دائما القصد في اللباس أثناء التمثيل كما رأينا قصدا ففي خلق الحدث و صنع الفعل في التمثيل مع نتيجة و سلوك في المسارين يتوخيان التحسين و التجديد و الإبداع خدمة لفعل التلقي الناجح للمسرحية .

المختصون في العرض المسرحي حددوا بعض الشروط التي لابد من توفرها في من يهتم بالأزياء و يختص بالملابس التي يرتديها الممثلون أثناء العرض المسرحي من حيث التناسب و التلاؤم ، مع الممثلين ، و مع الجو العام للمسرحية ، و مع السياق الزمني الذي تعرض فيه المسرحية ، و لذلك على ((مصمم الملابس :

-أن يكون دارسا للطرز التاريخية .

-أن يكون قادرا من خلال تصميمه على إبراز معالم الشخصية المسرحية .

-أن يعمل في تعاون وثيق مع المخرج ومصمم المناظر ومصمم الإضاءة حتى تأتي الملابس منسجمة مع كافة وسائل العرض الأخرى

-يجب أن يبرز تأثير الأسلوب العصري حتى في تصميم الملابس التاريخية .إنه يعرف الماضي جيدا و لكنه يدخل عليه تعديلات من الحاضر حتى يلائم ذوق العصر .

-يجب أن يكون متمتع بحس مرهف و ذوق سليم و إحساس عال بالجمال تجاه اللون والخامة والهيكل العام ..إذ أن القواعد والدراسات لا تكفي وحدها لتصميم فني))2 وحتى الكاتب المسرحي غير معني برسم ملابس لشخصيات مسرحية تعيش في كل زمان وفي كل مكان،أمام الفوارق الرهيبة بين الوقائع والسمات بين الأزمنة والأمكنة، فهو قد رسم شخوصه لزمنه وتلبس لباس بيئته مهما كان هذا اللباس غير متقبل في بيئات أخرى وأزمنة أخرى حتى ضمن البيئة الأصلية نفسها،

وخلود النص في دلالاته و جمالياته التي تلائم الإنسان في كل مكان وزمان وليس في ملابسه وديكوراته وأزيائه.وهنا يتدخل المخرج ليغير تغييرا يخدم إعادة عرض المسرحية وضمان التقبل الجماهيري لها مهما تغير المكان أو الزمان في عرضها.

هذه الصفات المرصودة و الواجب تحققها في مصمم الأزياء ، كوظيفة قارة في العمل أو الشغل أو الصناعة المسرحية لا بد لها من أسس و مرتكزات و قواعد يتتبعها المصمم الجيد للملابس في المسرحية و هي :

1- الملائمة Suitability

يجب أن يكون الثوب ملائما :

أ – للشخصية المحددة صفاتها من ناحية العمر و المركز الاجتماعي و الثقافي و الذوق .. الخ

ب- للمناسبة الخاصة إذا وجدت .

ج – لذلك الوقت من فصول السنة و لذلك الوقت من النهار أو الليل .

د – للعمل المفروض أن تقوم به الشخصية .

هـ - للموقف الذرامي الذي تتعرض له الشخصية .

و – للعصر:يجب أن يتغير التصميم من عصر إلى عصر تبعا لما يطرأ عليه من تغييرات اجتماعية واقتصادية وسياسية.. فمثلا تؤدي التغيرات الاجتماعية إلى تغيرات في الأخلاق والعادات والتقاليد والاتجاهات الدينية والخلقية..وذلك قد يحدد طول الأكمام وطول الفستان نفسه والفتحات وسعتها وأمكنتها بالنسبة للمرأة،كما يحدد استخدام الأساور والحلقان المختلفة الذهبية والفضية والسلاسل التي تحمل آيات من القرآن الكريم أو الصلبان المرسوم عليها السيد المسيح والسيدة مريم.

وتؤدي الحرب بالضرورة إلى نوع من التقشف و الكساد الاقتصادي الذي يؤثر بدوره على نوعية الأقمشة و خاماتها .

2- صلاحية الارتداء .. Wearability

يجب أن يشعر الممثل و هو يرتدي ذلك الثوب المعين بالراحة و عدم إعاقته للحركة و خاصة إذا كانت راقصة .

يجب أن يضيف الثوب جمالا إلى جسد الممثل أو الممثلة .

و لتحقيق هذين الأساسين يجب الاعتماد على عناصر ثلاثة : التفصيلية و نوعية القماش و اللون .

يجب أن تسمح التفصيلة بنوع الحركة المطلوبة في سهولة و يسر .. و يجب أن يكون القماش ناعم الملمس ، ثقيلا أو شفافا حسبما هو مطلوب ، مرنا بما يكفي

ليتموج بصورة جذابة مع حركات الجسد .. و أما بالنسبة للون فيجب أن يضع المصمم نصب عينيه الاعتبارات التالية :

اللون الأزرق الزاهي يؤكد لون الشعر الأشقر و يزيده بهاء .

اللون الرمادي أو البني يجعل الممثل شاحبا باهتا .

الألوان الزاهية تجعل البدين أكثر بدانة بينما تقلل الألوان المتعادلة من حدة هذه البدانة ..

الخطوط العرضية تؤكد البدانة (الوزن) و الخطوط الرأسية تؤكد الرشاقة (الارتفاع)

3- التأكد Emphasis

يجب أن تعمل الملابس على تأكيد الشخص الصحيح لجذب انتباه المتفرج دون أن يشعر بأي نوع من الإكراه .. ويتم ذلك عن طريق اللون أو التصميم غير العادي أو الإكسسوارات كالحلي والمجوهرات والورود الصناعية والفرو وأغطية الرأس والإيشاريات..إلخ .

ويجب ملاحظة أنه كلما طال بقاء الممثل أو الممثلة على المنصة وهو مرتد نفس الثوب أصبح الثوب أقل جاذبية أو طرافة))3وهو أقل ما يمكن تحريه حتى ينجح المصمم ويوفق في إنجاز ملابس للممثلين تحقق الملاءمة مع طبيعتهم ومستوياتهم ومع حيزات انتمائهم الوظيفي والجنسي والديني والطبقي و المذهبي ... الخ و تحقق صلاحية الإرتداء مما يخلق جو الراحة ويبعد أي نوع من العرقلة في التمثيل وتحقق تأكيد الشخصية بالألوان وغيرها .

إن لهذا الصنيع : الوعي بشروط التصميم مع التحلي بصفات المصمم الناجح من شأنه أن يحقق نجاحا باهرا في عرض الشخصيات على المسرح و هو إلى جانب الديكور المسرحي جزء لا يستهان به في نجاح المسرحية ، و يبقى الفعل و صنع الحدث هو من اختصاص الممثلين المتفاعلين على خشبة المسرح بطبيعة الحال .

لا يمكن الاستهانة بأي حال من الأحوال بهذه الأمور ما دام المخرج يسعى إلى النجاح في العرض المسرحي، ومن ثمة مهما كان الأمر دقيقا و تفصيلي إلا انه في غاية الأهمية، وهي أهمية وظيفية نابعة مما تحققه هذه الملابس من وظائف وهي :((-جنسها (رجل أم امرأة)،عمرها (طفل- شاب- رجل- عجوز)، دينها (اليهودي- المسلم- القس (من الشماس إلى البابا) ،-جنسيتها (المصري- الخليجي- الشمال إفريقي- الهندي- الأوروبي)،- مكانتها الاجتماعية والاقتصادية (وتشير إليها مادة الملابس:الكستور أو الحرير أو القطيفة)،مهنتها (المحامي- الطبيب- السفرجي)،-

حالتها النفسية(من خلال اللون فالأسود يشير إلى الحداد في مصر والأبيض يشير إلى الحداد في السودان في الميلودراما الفرنسية كان اللون الأبيض للفتاة الطاهرة و اللون الأحمر للفارس الشجاع واللون الأسود للشرير بينما كان اللون الأسود هو المعبر دائما عن شخصية هاملت أما الأحمر فقد كان يوحي بالملك والعظمة وقد يوحي بالدم والعنف وقد يوحي بالحب والغرام المتأجج .

وبالإضافة إلى اللون، هناك عناصر أخرى في الملابس توحي بدلالات هامة جدا في بناء الشخصية وهي: طريقة ارتدائها- الهندام العام- الطراز- الخامة.وعيتها (شخصية واقعية- خيالية- فوق الطبيعة كالآلهة والأشباح والجن.- تحدد المكان (للتعبير عن المناخ الذي تعيش فيه الأحداث:(حار- بارد- ساحل- صحراء- غابة).))4 وهو ما تحدتنا عنه بوصفه لباس أو أزياء البيئة المحددة في الزمن المحدد والمكان المحدد بما في ذلك البيئة الخيالية في الشخوص غير الطبيعيين،وهو يدخل ضمن خيال الكاتب المسرحي ففي خلق شخوصه وطبيعتها ومن ثمة لباسها.

تاريخ تصميم الأزياء في الصناعة المسرحية

من الطبيعي أن نفترض اختلافا في الملابس في المسرح عامة ، تماما كما هو الاختلاف محقق في هذه الملابس في الحياة الحقيقية، وهذا الاختلاف قد يجر إليه اختلافا آخر بين الملابس حتى ضمن المسرحية الواحدة بين ما يرتديه هذا الممثل أو ذاك تبعا لطبيعة ومميزات كل ممثل و هي بالضرورة تنزع نحو الاختلاف، بل ووجدنا اختلافا حتى بين ذات الشخصية أو الممثل في ملابسه حين تعرض المسرحية اليوم عن ذات الممثل في ملابسه حين تعرض المسرحية غدا. واختلافا آخر بينهما حين تعرض المسرحية اليوم هنا أو اليوم هناك، ولذلك فـ((العمل المسرحي يتميز دائماً بالطابع الطقوسي لأنه حضور جمعي من خلال خشبة المسرح ذاك الطابع الطقوسي هو الذي وحد المسرح مع الديانات البدائية في أول الأمر، ومهمة المسرح رغم تنوع الثياب والأقنعة والأساليب، لا تزال كما هي، وتوحيد العقل الجمعي للجماعة مع خشبة المسرح، ومتى أطفئت أنوار الصالة وعم الظلام استيقظ ذاك العقل الجمعي، لذلك تبدو خشبة المسرح الحدُّ الفَصْلُ الذي يغور ضمن طبقات الوعي الظاهري ليصل إلى الجذور الإنسانية، لذلك من خلال المسرح تتنفس الشخصية الصعداء. لأن المسرح هو دائماً رحلة إلى الداخل، إلى داخل الشخصية الإنسانية وعمق الشخصية الإنسانية..))5 التي لا تعترف في سبيل ظهورها بالتغير في الملابس أو الأقنعة أو الأساليب و إن كان هذا الاختلاف يجلي الشخصية الإنسانية أكثر مما يطمسها .

ربما من الطبيعي أيضا أن يخالف الممثل المسرحي ذاته من حيث الملابس التي يلبسها حتى من حيث الاتساع والضيق، فالفقير مثلا يلبس ملابس ممزقة و ضيقة من أثر افتقاره للقماش الكافي، و لكن غير الطبيعي أن يلبس الممثل لباسا لا يتلاءم مع بيئته الواقعية والمتخيلة ، مهما يكن حتى أثناء تقمص شخصية حيوان من الضروري أن لا يخالف شكله وجلده والفرو أم الشعر أو الصوف أو الوبر الذي يغطيه، أما الشخوص الأسطورية فهي تدخل ضمن المخيال الذي هو بالضرورة ينتمي إلى بيئة هي بيئة المسرحية، ولذلك فإن ((إن تاريخ الأزياء المسرحية أقدم بكثير من الديكور، فالتمثيل يعني تقمص "شخصية"، وتقمص الشخصية يعني ارتداء زي .بل إن كل رقصة يؤديها الإنسان البدائي في طقوسه تتطلب زيا مناسبا،أو التنكر على شكل حيوان. بمعنى أن الممثل يتظاهر بأنه رجل آخر. وهذا الرجوع إلى الواقعية يمثل في الواقع نفس تاريخ الأزياء المسرحية...بدأت ثورة المسرح الحديث كما هو معروف، في الديكور و ليس في الأزياء، سواء في أوروبا أو أمريكا. وكثيرا ما نرى الآن عروضا تقدم ملابس عادية أمام ديكور تجريدي.و قد بدأت بيوتات المسرح الكبيرة في كل مكان تقريبا تستخدم مشاهير مصممي الأزياء بصفة دائمة. و تقوم بعض الفرق الكبيرة بتصنيع نسيج الأزياء في ورشها الخاصة ليلائم الديكور وجو المسرحية عموما))6 و يبقى شرط التلاؤم مع طبيعة المسرحية وجوها هو الهدف الذي يسعى إليه مصمم الأزياء، ومن ورائه مخرج المسرحية .

لتكن البداية من البداية المسرحية الموثقة والناضجة في تاريخ الأدب والفن المسرحيين،وهي المسرح الإغريقي حيث نلاحظ الابتعاد بعض الشيء عن الواقع،مما يخلق تغايرا بين الحياة وبين التمثيل في المسرح على الأقل من حيث افتعال الأقنعة في المسرح وهي غير موجودة في الواقع المعيشي،ولذلك ففي المسرح الإغريقي((بدأ تاريخ الزي المسرحي في أعمال اسخيلوس،إذ كان الممثلون يرتدون جلبابا فضفاضا ذا أكمام طويلة.أما أعضاء الكورس فكانوا يضعون أقنعة.وفي الكوميديا القديمة كان الممثلون يرتدون ملابس مبطنة بطريقة مضحكة، ويحمل كل واحد منهم عضو تذكير طويل من الجلد.وقد كانت بعض مسرحيات أرستوفانيس تتطلب كورس من الحيوانات والطيور، فكانت ترتدي قطعا مناسبة من أجنحة مصنوعة من الريش أو رؤوس الخيل أو الذيول.وفي الكوميديا الجديدة ممثلة في أعمال مناندر،تخلصت الأزياء من عضو التذكير ومن العناصر الأسطورية،إذ بدأ الممثلون يرتدون الملابس العادية لتصوير الحياة العادية للمواطنين في أثينا.ولكن الأقنعة أصبحت ثابتة حسب أنماط معينة للشخصيات.))7 ،

والمهم في المسألة أن تمثل الحياة العادية بملابسها وأزيائها هو من انتصر في الأخير، حتى لكأن الأقنعة و تلك الملابس الفضفاضة التي بدأت مع المسرح ظهر للمسرحيين الأغريق أنها شيء غير طبيعي ، بل وعنصر دخيل على طبيعة المسرح التي تجلي الواقع الذي يعيشه الناس في أثينا نخبتهم أم الناس العاديين فيها .ومن ثمة بدأوا يتخلون عنها تدريجيا .

ما تزال البيئة دائما هي صانعة الذوق البشري،سواء في المآكل والمشارب أم في الملابس، والبيئة الرومانية بالضرورة مختلفة عن البيئة الإغريقية، وعلى الرغم من وراثة لروما لأثينا في العلم والفن والفلسفة وحتى الأدب، فإن المسرح الإغريقي ورثته روما، ولكن ملابس روما ليست كملابس أثينا ببساطة لأن الروماني ليس هو الإغريقي، ولا هو الزمن الروماني بالزمن الإغريقي، والسؤال: أمام تقديس الرومان لكل ما هو إغريقي وانتقال أغلب الفنون المسرحية الإغريقية إلى الرومان هل سيحافظ الرومانيون في مسرحهم الموروث عن المسرح الإغريقي إبداعا أم اقتباسا أم حتى ترجمة على جزئية الملابس المسرحية؟ والجواب:أنه في البداية ((حينما انتقلت التراجيديا و الكوميديا إلى روما من منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، انتقلت معها الأزياء المسرحية كاملة بما في ذلك الحذاء العالي. وحينما طورت روما فنا مسرحيا خاصا بها، أضاف الفنانون ملابس رومانية مثل التوجا الرومانية. أما البانتومايم و المايم فكان لهما أزياء خاصة بهما اتسمت بالخفة و الشفافية ، إلى الحد الذي جعل هذه العروض تبدو كعروض في كباريه حديث الآن ،حينما دخلت المرأة إلى البانتومايم فيما بعد، و من أشهر أزياء المايم إثارة للاهتمام ، زي المهرج الذي يذكرنا بما ترتديه شخصية أرليكان في الكوميديا دي لارتي فيما بعد ، و كانت المبالغة في الأزياء المسرحية سببا في سخط الكنيسة ، و حينما انهارت الإمبراطورية أغلقت المسارح كلية .))8 و هنا نرى حقيقة حكم البيئة الجديدة و ما تفرضه من تغير نابع عن تغير الذوق في مسألة اللباس و الأزياء المسرحية ، و الغاية دائما هي البحث عن نجاح العرض المسرحي و تلقي الجماهير له تلقيا متقبلا ، بل و – كما رأينا – قد جنت الملابس أحيانا على وجود المسرح في حد ذاته في ظل السلطة الدينية الكنسية في روما .

لا يمكن لهذا الوضع أن يستمر، بالنظر إلى قيمة العمل المسرحي ودوره في التغيير الاجتماعي والسياسي، وهو في الريادة من حيث الأساليب الإصلاحية التي تنشدها الأديان، ولذلك يتوقع المرء دائما أن المسرح سيفرض نفسه وتفرضه قيمته على أي سلطة زمنية أو دينية، وهو ما كان بالفعل في أوروبا في القرون

الوسطى وحتى في ظل سلطة دينية وقفت حائلا أمام انتشاره واستمراريته،عليه وفي ((مسرح العصور الوسطى :حينما بدأ المسرح مرة أخرى في رحاب الكنيسة كانت الأزياء المسرحية المستخدمة هي أزياء القساوسة الذين كانوا يقومون بالتمثيل و لكن سرعان ما بدأت الملابس العادية تزحف إلى داخل الكنيسة. وحينما خرجت الدراما من تحت سيطرة الكنيسة بدأت الملابس العادية تضفي أهمية على شخصيات معينة، كالشيطان مثلا، الذي أصبح شخصية كوميدية. وكان ذلك حافزا لاستخدام الخيال في تصميم الأزياء المسرحية والابتعاد عن الدقة التاريخية. بل أن القديسين الشهداء كانوا يقدمون عرايا تماما قرب نهاية العصور الوسطى. أما في المسرحيات الأخلاقية فكان الممثلون يرتدون ملابس بالغة الثراء والفخامة.))9 وهو التطور الفني المتوقع، والذي يسعى دائما للانفلات من أي قيود وضغوط و إكراهات وعباءات السلط نحو الحرية الإبداعية .

كلما طال عمر المسرح وصولا إلى عصر النهضة زاد اشتغال المصممين على عنصر التطابق بين الأزياء في المسرحية وفي الواقع، لعل الأمر راجع إلى الابتعاد شيئا فشيئا عن البعد الأسطوري وعن الخوارق والكائنات الأسطورية بما ففي ذلك الشخصيات الدينية المقدسة في كل من المسرحين الإغريقي والروماني وحتى مسرح القرون الوسطى أثناء استغلال الكنيسة لأهداف المسرح وغاياته، وهو ما نلاحظه في مسرح عصر النهضة حيث((كان المسرح الإليزابيثي و المسرح الإسباني في عصره الذهبي شبه عار من المناظر وكانت الأزياء تتسم بالفخامة و الثراء والابتعاد عن الدقة التاريخية ، إذ كان الممثلون يرتدون الملابس المعاصرة مع بعض التغييرات. وكانت مجموعات الأزياء تتلقى إمدادا متصلا من المشجعين وأولياء النعم، لهذا كان الملك على المسرح مثلا لا يقل فخامة عن ملك حقيقي .

وقد سنح للفنان استخدام خياله بصورة أقوى في عروض الماسك التي كانت تقدم في البلاط .))10 هذا بالنسبة للمسرحيات الكلاسيكية وحتى القديمة منها وهي في أحوج ما تكون- نظريا- إلى استحضار أزيائها الأصيلة دون تصرف وإعمال خيال وتمحل إبداع، ومع ذلك كانت الموجة الدافعة نحو جعل التجديد في الملابس حتى في المسرحيات ذات المضمون القديم لتحقق ما تمت الإشارة إليه من قبل من ضرورة تحقيق التلاؤم في الملابس والأزياء؛ بل وتتطور الأمور أكثر فأكثر بالنسبة لمسرح القرن السابع عشر حيث((لم يكن الإسراف في الأزياء حتى ذلك الوقت ليقارن بالإسراف الذي شهدته أوربا،وخاصة ألمانيا وفرنسا. فقد بدأ الملوك و الأمراء يستقدمون مصممي الأزياء المشاهير ليعملوا بصفة دائمة في خدمة البلاط

والأمراء، وسرعان ما أصبحت فرنسا علما في دنيا الأزياء،المسرحية منها وغير المسرحية.ومن أشهر من عملوا في خدمة بلاط فرنسا جين بيرين الأب(1638– 1711))11و هكذا أصبح تصميم الملابس و الأزياء فنا أو علما بأتم معنى الكلمة،كل ذلك في عواصم أوروبا وعلى رأسها فرنسا وعاصمتها باريس عاصمة الأزياء والموضة والفن.طبعا بتشجيع من الملوك والنخبة وطبقة الأغنياء ليتحصلوا على مسرح ممتع، وماذا يساوي المسرح دون ملابس وأزياء وديكورات؟.وأحيانا تكون هذه الأزياء في حال المسرحيات التاريخية القديمة التي ظلت تسيطر على الركح المسرحي الأوروبي من حيث الاستمرارية مغايرة للأزياء القديمة كما تكون أحيانا أخرى مقاربة لها أو مطابقا لأزياء بعض الشخصيات كما رأينا مع ((الكوميديا ديلارتي،حينما عادت الكوميديا للظهور مرة أخرى قرب نهاية القرن السادس عشر وجدنا امتدادا لأنماط معينة من الكوميديا الكلاسيكية، وخاصة في عروض الكوميديا ديلارتي.وبالرغم من أن القانون الذي حكم الكوميديا ديلارتي– المرتجلة– هو التغيير إلا أنه كانت هناك أنماط ثابتة للأزياء، وخاصة للشخصيات الخمس الأساسية: كابيتانو، ديتوري، بريجبلا، بانتالوني، بولشينيلا ثم آرلكينو. ولكن شخصيات الكوميديا ديلارتي كانت مغالية في معاداتها للتغيير مما حرمها القدرة على التأثير في تاريخ الأزياء المسرحية بصفة عامة.))12فعلى الأقل وجدنا في هذا النوع المسرحي المزاوجة بين النمطين:التغير والمحافظة على الأزياء والملابس.

فيما يأتي من مراحل نلاحظ الابتعاد عن التصرف والتغيير في الملابس بالنسبة لمؤدي المسرحيات التاريخية،فالمسرح يتجه نحو المحافظة على الأزياء التاريخية بالنسبة لتلك المسرحيات وبدقة وهذا ما شهدناه في القرن الثامن عشر حيث ((ظلت الأزياء المسرحية انعكاسا للذوق المعاصر طالما أن الحاجة للدقة التاريخية لم تكن موجودة. وقد ظهرت في هذا القرن عدة أسماء في دنيا الأزياء المسرحية مثل كلود جيلو،فرانسوا بوشير– وهو أشهر مصممي هذه الفترة– ثم رينيه بوكيه.

وقرب نهاية فترة بوكيه بدأ الاتجاه للاقتراب بقدر الإمكان من الدقة التاريخية. ولم يأت 1785 إلا وكان المسرح الفرنسي يشهد عددا كبيرا من الملابس التاريخية الكلاسيكية، وهو اتجاه شجعته الثورة الفرنسية بولعها بكل ما هو قديم .أما في أنجلترا فقد بدأ جاريك استخدام الأزياء كأداة للرمز، وتقديم شكسبير مثلا في ملابس معاصرة.))13 وهو أمر طبيعي بالنسبة للملابس في مسرح شكسبير وقد يرجع ذلك للعالمية وللانتشار الواسع الذي حققه شكسبير حتى غدا كاتبا خالدا تتبناه

كل البيئات وكل العصور، ومع ذلك ظل هذا المنحى قليلا ومحصورا في إنجلترا وظل الاتجاه الغالب في أوروبا هو اتجاه المحافظة الدقيقة على الملابس التقليدية في المسرح التاريخي، ففي((السنوات المبكرة في القرن التاسع عشر بدأ الاهتمام يتزايد بالملابس التاريخية. ولكن الولع الجديد بالمسرحيات التاريخية أصبح يعني خليطا غريبا من التفاصيل التي ترجع إلى القرن السادس عشر و السابع عشر و الأزياء المعاصرة و هو ما أبعدها بالطبع عن الدقة التاريخية المطلوبة . و من أشهر مصممي هذا القرن شارلز كين في إنجلترا ، و بول لورمييه في فرنسا .

ومع ظهور المدرسة الواقعية قرب نهاية القرن تحولت الأزياء المسرحية ، كما حدث عند فرقة دوق ساكس مانجين الشهيرة ، إلى التاريخ بحرفيته الدقيقة))14 هذا من حيث التطور التاريخي للمسرح في أوروبا من العصر الإغريقي إلى العصر الحديث،وإذا كنا قد شاهدنا تخمة- إن صح التعبير- في استخدام الملابس والأزياء والتركيز عليها حتى لتطغي أحيانا على حضور شخصية الممثل وعلى بقية عناصر الديكور ولا يحقق هذا إن نشدان التفريق بين ملابس كل شخصية من شخصيات المسرحية والمبالغة في خلق تطابق بين الشخصية وما ترتديه من ملابس، لاحظنا أن المسرح الحديث لا يقيم وزنا لهذه الأمور،وعليه ((إذا كان المخرج في المسرح التقليدي يؤكد على الزي المسرحي بوصفه شيئا ملتصقا بالشخصية، لدرجة أن الزي يصبح عنوانا لها، ومؤشرا أساسيا على مركزها الاجتماعي أو الديني أو المهني، فإن المخرج في مسرح الكباريه السياسي يسعى إلى تحقيق الفرجة اليقظة لا الفرجة النائمة عبر الأزياء، وذلك من خلال إظهار الممثلين وملابسهم باعتبارهم حقيقتين منفصلتين عن بعضهما بعضا، وتحقيقا لذلك ينحو إلى الاقتصاد في الأزياء والتخفف منها إلى الحد الذي يعتمد فيه المخرج- في الغالب- على زي واحد رئيسي موحد لجميع الممثلين عبر اللوحات المختلفة،مع تطويع بسيط له أو استبداله أحيانا ببعض القطع القليلة لتأكيد معنى محدد،ثم العودة إليه ثانيا،تمشيا مع منطق التشخيص وأصول اللعبة المسرحية))15وهو آخر ما توصل إليه المسرح الأوروبي من استخدام للأزياء المسرحية، مما يضفي على المسرح- في اعتقادي- رمزية وتجريدا أكثر فأكثر.

و هكذا يمكن وضع خلاصة لتاريخ تطور فن تصميم الملابس و الأزياء المسرحية على النحو التالي : ((كان بطل المأساة الإغريقية يضع في قدميه نعالا عالية ثقيلة (الكوثورنوس) و يرسل على يديه عباءة طويلة وقورة ، و يغطي وجهه بالقناع الدال على الشخصية المأسوية (الأنكوس) و كانت نتيجة كل ذلك شخصية

فارعة تمتد في الطول إلى حوالي سبعة أقدام .. شخصية ذات عظمة و وقار ، لا تمت إلى بشر زائل ، بل إلى بطل مأسوي ، إلى إله أو نصف إله أو ملك .

و كان الممثل الفكاهي يظهر محشوا مقنعا بطريقة تبرز الفظاظة و الهزء .

اعتمد المسرح أيضا في روما القديمة و بين ممثلي المسرح الشعبي الارتجالي على الملابس و الأقنعة في التأثير البصري للعرض .

كما كانت الملابس الفاخرة و الأقنعة تستخدم في مسرحيات الآلام في القرون الوسطى ، فكانت الحيات و وحوش التنين التي تقذف اللهب و مختلف أنواع الأبالسة من المكونات الرئيسية للعرض .

في عصر النهضة . اختفت الأقنعة تقريبا و حل المكياج بدلا عنها و بينما و بينما كانت الأقنعة تفقد حظوتها ، كان الممثلون قد بدأوا يهجرون أردية المسرح الخاصة و يؤدون جميع أدوارهم في ثياب عصرهم .و ظل هذا النظام متبعا إبان الشطر الأكبر من القرنين 17 م ، 18 م فكان الممثل يرتدي ثياب عصره و يؤدي دور الملك لير أو أنتوني .

في أوائل القرن 19 م أخذت فكرة الملابس التاريخية تعم إنجلترا كما سبق أن عمت فرنسا قبل ذلك بعدة أجيال ، و مع ذلك لم تكن الملابس المسرحية آنذاك تتعدى بضعة أساليب قياسية تقليدية تكاد تخلو من الخيال .

واهتم دوق ساكس مينينجين و ستانيسلافسكي ، سعيا وراء الواقعية ، بالملابس المسرحية اهتماما كبيرا و بحثوا لها عن مزيد من الأصالة و الصدق ..فلم يعد الممثل يظهر بالملابس التي تعن له بل أصبحت ملابسه كتمثيله تؤدي وظيفتها كعنصر في الإطار البصري للمسرحية ككل))16 وهكذا بدأ المسرح في أوروبا معمما للملابس من خلال الملابس الفضفاضة و الأقنعة في بداية المسرح الإغريقي، ثم واصل مبالغا في مراعاة الدقة التاريخية للملابس تارة ومحدثا تغايرا واضحا في هذه الملابس حتى في المسرحيات التاريخية و رجع إلى ما كان عليه أول مرة في العصر الحديث من حيث "النظر إليها في الإطار البصري "للمسرحية ككل إلى حد التوحيد بين جميع الملابس في المسرحية الحديثة تقريبا .ويمكن أن نقدم مثالا على وصف الكتاب المسرحيين في العصر الحديث للملابس المسرحية قبل أن يصممها المصممون. ينقل د شاكر الحاج مخلف في كتابه تنسي وليامز والاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي وصفا لما ورد في مسرحية " وجبة العشاء غير المشبعة" وهذا الوصف يتعلق بملابس إحدى الشخصيات

المسرحية فيقول : ((هذه المسرحية تتناول وضعاً اجتماعية معقداً لإرجاء فيه حيث تعرض قصة خادمة تعمل لدى عائلة عريقة وموقف امرأة عجوز استغلها كل أقاربها، ثم تركوها لأن أحدا منهم رفض تحمل المسؤولية ونفقات مرضها الأخير وجنازتها وتجادل مسز بومان" الدمية الصغيرة وهي امرأة غريبة سوداء الشعر وتبدو كأنها امرأة أجنبية وترفل في ثياب أرجوانية وتسرف بالتزين بالمجوهرات، "وارشي لي" زوج المرأة العجوز وهو رجل ضخم الجثة خالي الفم من الأسنان كما يصفه وليامز كسول راغب في التخلص من هذه العجوز المريضة هذا في حين تبذل العمة العجوز كل ما في وسعها لكي تحوز رضاه ويبدو أن عقيدتها الدينية الشبيهة بإيمان الأطفال خففت من عناء السنوات في الخدمة الطويلة وهذه الشخصية تثير الإشفاق ويصفها وليامز بدون إشفاق ومع ذلك فإن المنظر النهائي ختام سهل لا يتلاءم مع بقية المسرحية، اذ تأخذ اتجاهاً رمزياً وتصل إلى أكثر من تغيير.))17و لذلك تكفل المؤلفون المسرحيون من وصف ملابس وزينة الشخصيات وبقي فقط على المصممين تصميم ما ورد في المسرحيات المكتوبة .

الملابس و الأزياء في المسرح العربي

بعيدا عن الإغراق و من ثمة الاتصاف بهاجس التأريخ الذي نجد أنفسنا كثيرا ما نفيد منه ترد الإشارة إلى مسرح عربي كثر الاهتمام بالملابس و الأزياء ، ((فعن طريق خيال الظل عرف المصريون لقرون متوالية ، عادة الذهاب إلى ا لمسرح ، بما في هذا من مقومات مادية واضحة :الإضاءة ، الألوان ،الأزياء ، الحوار ، فنون الأداء المختلفة من رقص وغناء وموسيقى ثم قصة مسرحية من نوع آخر تعتمد على نوع من الحوار.))18 و هو ما يحيلنا إلى أصالة التمازج الفني و التناغم بين مختلف الفنون ضمن أبي الفنون (المسرح) أين ذلك ؟ في الوطن العربي تحديدا . بل و ((ترد أقدم إشارة إلى وجود فن مسرحي يؤديه البشر في أحد البلاد العربية مصر في كتاب الرحالة كارستين نيبور ، الذي وصل الإسكندرية في ٢٦ سبتمبر ١٧٦١ ومكث في مصر سنوات طويلة يختلط بسكانها ين مصريين وأوروبيين... ويضيف نيبور أن ثمة لاعبين آخرين يستخدمون الحيوان لإمتاع متفرجيهم .وأول هؤلاء هو القراد ، الذي يلبس قرده ملابس البشر .ولما كانت الجلباب الشرقية لا تلائم القرود، فإن القراد يعتمد إلى إلباسهم ملابس الأوروبيين مما يزيد من كمية السخرية التي يوجهها الشرقيون للأوروبيين ، فإن القرد وذنبه يبدوان آنذاك للمتفرج الشرقي

كتمثيل للأوروبي الذي يحمل سيفا يربطه حول وسطه ويخرج من سترته ليظهر عند الفخذين تماما كذيل القرد !وإلى جوار القرادين كان هناك أيضا فنانون برعوا في تدريب الحمير والشياه على القيام بألعاب مدهشة لم يصفها الرحالة.ويذكر مرقص الأفاعي ويعجب بفنه .))19، و سواء تعلق الأمر بأزياء الممثلين البشر أم أزياء و ملابس الحيوانات المسرحية باعتبارها جزءا من الممثلين على خشبة المسرح ، أيا يكون ذلك لم يهمل المسرح العربي مسألة إيلاء الأهمية القصوى بالملابس و الأزياء في العمل المسرحي . ((وأخيرا يأتي نيبور لفن المسرح فيقول إنه على غير ما كان يظن قد وجد في القاهرة عددا كبيرا من الممثلين ، ما بين مسلمين ومسيحيين ويهود. أما مظهرهم فينم عن الفقر ، وهم. ممثلون أينما يدعون ، لقاء أجر قليل ويعرضون فنهم في العراء في فناء منزل يصبح آنذاك مسرحهم ويسحبون على أنفسهم ساترا يبدلون وراءه ملابسهم إلى ملابس التمثيل ، في أمن من الأعين ويبدو أن كثيرا من الأوروبيين لم يكونوا يعلمون بوجود هؤلاء الفنانين ، فدعا نيبور مجموعة من هؤلاء الممثلين ليمثلوا في بيت صديق إيطالي متزوج .غير أنه لا هو ولا أصدقاؤه أعجبهم التمثيل الذي كان مصحوبا بموسيقى))20 بمعنى أنهم لا يمثلون بملابسهم العادية فللمسرح ملابسه التي تلائم شخصياته التمثيلية .

حين دخل المسرح إلى العالم العربي كان العرب يعانون مسألة الهوية و ما يزالون ، و حين أثيرت مشكلة الهوية صعد نجم القومية العربية كفكرة شبه إيديولوجية لعلاج تفكك الهوية العربية و تفتتها ، و لأن اللباس و الأزياء مسألة قومية بالدرجة الأولى مادام اللباس وليد الذوق البيئي و الحاجة البيئية ، و لذلك كان بالنسبة للعرب ((القومية الصحيحة تستمد حيويتها من شعور أفرادها بوحدة نوعهم، ومن التشابه الأساسي بين تقاليدهم وطباعهم. ومن مقومات القومية، تجانس الخصائص الثقافية، إن لم تكن وحدتها الكاملة، وكذلك تجانس النظم الأساسية، كاللغة، والدين، والملابس، ووسائل الزينة، والقانون الخلقي، والنظام السياسي، ونمط الأسرة، والقيم والمثل. وأساس القومية هو الشعور بالـ (نحن) أو الشعور بالانتماء للجماعة، ويشعر الأفراد المنتمون لقومية ما برابط التعاطف فيما بينهم شعوراً يختلف عما يحسون به نحو أفراد قومية أخرى، ويحسون بالرغبة في أن يعيشوا معيشة مشتركة، وهذا الإحساس هو الذي يجعل القومية حقيقية، ويجعلها واقعية، واصطلاح القومية يمكن أن يدل على المجموعة البشرية نفسها كما يمكن أن يدل على المركب الثقافي الذي يوجد بينها)) . 21و لذلك سنلاحظ –

في زعمي - أن ما خرقته أوروبا من حين لآخر في الخروج عن الدقة التاريخية بالنسبة للمسرحيات التاريخية لا يفعله المسرحيون العرب ، للاعتبارات السابقة و لاعتبارات أخرى ليس هذا أوان ذكرها .

و الحق أن الدراسات المسرحية العربية الحديثة و المعاصرة سواء أكانت الأكاديمية (النقد المسرحي) أم غير الأكاديمية (الفنية و الثقافية) تهتم بالعنصر الأساسي في المسرح و هو موضوعنا (الأزياء) فمثلا حين الحديث عن مسرح وليد فاضل من قبل إنتاج اتحاد الكتاب العرب المكرم للمسرحيين العرب نجد هذا التعليق الذي يمس مسألة الإحالة إلى الأزياء في المسرح و احتواء الفن و حتى الأدب (النص) المسرحي عليها عنصر رئيس و فعال : ((وينزل وليد فاضل بالمرأة في سوق التجارة والمال إلى سلعة البيع والشراء وكله مفيد، طالما يقدم ربحاً مالياً. ودكان يبيع ثياباً نسائية بحاجة إلى رجل خشبية للمانيكان المكسورة الرجل من أجل عرض فيزون عليه قبل الآخرين وكسب السوق.

وجاءت الفتاة سمر تطلب عملاً في الدكان، لكن اعتدال صاحبة المتجر تستقبلها وتعرض لها كل الثياب والأسعار وتغريها، ولا تعطي سمراً فرصة لشرح وجودها وأنها لا تريد الشراء، حتى ألبستها اعتدال الفيزون الذي تبحث عن رجل للمانيكان من أجل عرضه. وكان الفيزون (البنطال الضيق) رائعاً على سمر يبين تفاصيل أعضائها.

... دخلت امرأة معها كلب الدكان، وكلبها مدلل يختار لها الثياب، وكان يدل على المانيكان سمر بلغة العواء الخاصة وكذلك تحريك الذيل لأنه لا يفعل ذلك إلا إذا أعجبته البضاعة التي تريدها صاحبته نوال، ويصر الكلب على رغم محاولات عبد القادر إبعاده عنها. ورغم شراء نوال فيزون لكن الكلب يظل ملتصقاً بالمانيكان،وقررت نوال شراءه وأخذه معها إلى البيت من أجل الكلب.وتشتريه بالتخجيل بستة آلاف دولار، وعندما لمسته أحست أنه بلاستيك بارد ودهشت اعتدال من تحول اللحم إلى بلاستيك.هل هو من أجل النقود وسمر فقيرة أم أنه موت حقيق؟.))22 ففي هذا النص لا نجد الملابس المرتداة بقدر ما نجد الملابس المشتراة أو المعروضة للبيع، الملابس كطرف للشخصية مستقل عنها قبل أن تلبسه، هو في طور البداية (القياس)والتفاوض على السعر، وبالإمكان أن لا يصير لباسا، ولكن وصفه يعالج مسألة الهوية و الانتماء و جدلية التقليد و التجديد .

دليل آخر على اهتمام النقد المسرحي العربي بمسألة الملابس و الأزياء ، و هو يحيلنا إلى دليل آخر مفاده أن النص المسرحي العربي شديد الوعي بالكتابة في ما

ترتديه الشخصية أو الممثل من ملابس ، المهم أن هذا الدليل هو عدم خلو الساحة النقدية المسرحية العربية من نقاد مسرحيين يهتمون بالملابس ، يقول عبد اللّه أبو هيف : ((وعندما يكتب بلبل نقداً تطبيقياً لعرض ما، فإنه يطوّع عناصر نقده كلها لقضية الجماهيرية، ويحكم على المشهدية برمتها من خلال علامات التلقي الجماهيري، وقد يصير معه النقد التطبيقي، بتأثير هذه القضية، إلى أحكام قاسية، تلغي معها العمل الفني ومؤسسته أيضاً، كما في رأيه حول عرض «موليير» التي أخرجها حسين إدلبي للمسرح القومي في موسمه 1974-1975:

«ولكي يحقق المخرج نجاحه فقد لجأ إلى وسائل المسرح التجاري، فاعتمد على أناقة الثياب ـ ولا بأس بالشفاف منها))23 . هل يرجع الأمر لمسألة جوهرية تتعلق بالاختلاف الحاصل بين طابع المسرحية و موضوعها من جهة و بين الفضاء البيئي الذي عرضت فيه هذه المسرحية ، حتى غدا هذا الاختلاف ملمحا بارزا و لافتا للانتباه ؟ ربما .

ليس هذا اجتهاد فردي منعزل من قبل ناقد هنا أو آخر هناك ، بل أحيانا تكون الجهود في الاهتمام بالأزياء و البحث عن دورها في تحقيق نجاح العمل المسرحي مجهود جماعات و هيئات ثقافية و علمية أكاديمية بارزة ، و هو ما يعني فعليا – تعميق في الوعي بأهمية المسألة ، مثلا ((كانت الندوة الفكرية لأيام قرطاج المسرحية في دورتها الخامسة التي عالجت مشكليات التلقي والتواصل في الفعل المسرحي ... لذلك درسوا عوائق الاتصال في الفعل المسرحي على مستوى مكونات العرض نفسه، وعلى مستوى ظروف إنتاجه وتوصيله. فعلى مستوف مكونات العرض لاحظوا مايلي:

1-غربة فكرة العرض أو أحد عناصره التعبيرية عن المتلقي حيث لاحظ المتدخلون أن إقبال المتفرج على العرض يتناسب طردياً وألفته جمع فضاء العرض ووسائل التعبيرية الأخرى مثل الهندسة المعمارية والمشهدية للمسرح والأزياء وغير ذلك.))24.إذن ساهمت الأزياء في رسم معالم حكم نقدي على العرض المسرحي باعتبارها عنصرا مهما في هذا العرض. المسألة كما في المثال السابق عن مسرح قرطاج يتعلق ربما بمسرح عربي أسيء اختيار ملابسه وأزيائه وديكوراته وإكسسواراته، ولكن المسألة الأخطر هي حين نلاحظ غربة العمل المسرحي الفنية والتقبلية في التلقي بالإضافة إلى غربته التأليفية والتمثيلية،حتى ليصل الحكم على عمل مسرحي ما من بيئة غريبة عن بيئة عرضه الثانية بالموت، ((وسوف أسوق مثالاً واحداً على موت وإحياء النص المسرحي. فقد شاهدتُ عرضاً لمسرحية

(المفتش العام) للكاتب الروسي غوغول. وكان في هذا العرض ما شئتَ من الإتقان والإجادة والجمال بحيث جاء لوحة كاملة تسر الناظر. لكن المخرج كان أميناً على النص فلم يغير فيه شيئاً. فجاء العرضُ بارداً كثلوج روسيا وغريباً يحكي حكاية بعيدة عنا آلاف الأميال في زمانها ومكانها. فلم يضحك أحدٌ لما فيه من سخرية مرة من نماذج بشرية يُفترض أنها موجودة في مجتمعنا.وشاهدت النص نفسه مع فرقة بدائية من الهواة. وكان في هذا العرض ما شئتَ من الضعف والركاكة وقباحات التشكيل والثياب والديكور إضافة إلى هلهلة الثياب وسذاجة الإخراج.))25. إنه بحاجة إلى جهد جهيد، بل وجهد مضاعف في الدرس والدقيق والبحث التاريخي في فني الديكور والأزياء وتاريخ تطور الملابس في مجتمع ما هو مجتمع المسرحية ، وحتى الحاجة إلى بحث آخر مساير ومواز للبحث الأول في ثياب المجتمع الذي تعرض فيه المسرحية ما دامت دخيلة عليه، وجهد آخر مضني للتوفيق بفنية بين هذا السياق وذاك وطبيعة وموضوع المسرحية .ومثار الأمر أن اللباس من الهوية، بكل من تعنيه الهوية من ترسخ واستمرارية وانسجام ووضوح ، وحين نربط ذلك بالمسرج نجد أن ((شرط الإحياء أن يخرج النص من عصره ليوضَع في عصر الفريق المسرحي الذي يؤديه. وأن يسافر من بلده الأصلي إلى البلد المعروض فيه.و أن تتم المحافظة على جوهره وانتمائه إلى كاتبه بأسماء شخصياته وبلدهم شريطة أن يرتدي لباس البلد الذي يقدم فيه.))26 من أجل تحقيق العناصر التي أشرنا إليها من قبل: التقبل والتلقي الإيجابي وتحقيق الغاية المرجوة من العرض المسرحي (المتعة والتغيير) .

- و هذا بالنسبة للمسرحية المغايرة لقيم المجتمع و خصوصياته – بغض النظر عن القيم الإنسانية و الأخلاقية المشتركة – من حيث تغير المكان و تباعد خصائصه الطبيعية و الاجتماعية و بالنسبة للمسرحية المغايرة للمجتمع من حيث الزمان و ما يدخل في هذا الإطار من تقليد و تجديد و تطور ففي أزياء المجتمع نفسه و ملابسه عبر الزمن ، حتى إننا لنجد في مسرحنا العربي مثلا ((خروج الخليفة بدءاً من عصر الرشيد للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر للخلافة، يتقدّم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات، وفرقة الموسيقا والفرسان، ثم يظهر بعد ذلك أرباب الدولة، ويهلّ الخليفة، وهو يرتدي طيلساناً أسود ممتطياً جواداً من خيرة الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة والحرّاس، وهذا الموكب هو عرض مسرحي"7" يتوافر فيه العرض (الممثل) والمتفرج، ولكنه يظلّ بلانصّ، وخشبته هي الشارع أو الساحة أو غيرهما.

1-عاشوراء ونصوص التعزية: هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين الذين يشتركون في الاحتفال، وهم من الطائفة الشيعية، تمثيل ماجرى عام 680م في

كربلاء بين جنود الحسين بن علي (ر) وجنود يزيد بن معاوية، حين استشهد الحسين وقُطع رأسه ومثّل بجثته، وهذا العرض من أهمّ العروض الاحتفالية القريبة من المسرح. يبدأ الاحتفال في العاشر من محرّم وينتهي في نهاية الشهر، ويرتدي فيه الممثلون والمتفرجون ثياب الحداد، وتكون المشاهد تراجيدية فعلية، ولذلك من الصعب إيجاد ممثّل يؤدي دور شمر بن ذي الجوشن قاتل الحسين، ليس لأنه يضرب بالحجارة وترمى عليه القاذورات في أثناء العرض، ولكن لأنه يبقى ملعوناً إلى فترة عند أهل القرية"8"،))27 وهذا بالنسبة لنماذج من المسرح العربي .والذي يعنينا أن لباس الملوك مذكور في هذا النص المسرحي وإن خالف اختلافات الروايات التاريخية بشأن لباس الملوك والخلفاء عبر العصور و عبر الأماكن وعبر الفصول، ((ويذكر المسعودي أنه كان يوجد في عهد سليمان بن عبد الملك مصانع للطراز، وذكر أبو الفرج الأصفهاني" أن الوليد الثاني كان يلبس ملابس بيضاء، تتكون من ثياب الخلافة ويصلي بها " والتعبير "بثياب الخلافة " كان يطلق على الثياب التي عليها شريط من الكتابة ، وهي شارة من شارات الخلافة))[28] وهذا الذي يجب أن يلم به و بغيره مصمم الأزياء، على الأقل التاريخية منه ضمانا لنجاح العرض المسرحي.

إنها لتكثر التعليقات و الأحكام النقدية على عنصر الأزياء و الملابس في النقد المسرحي العربي عموما و الدراسات العربية المسرحية الأكاديمية خاصة من مثل تعليق الدكتور خليل الموسى على إحدى المسرحيات العربية بقوله : ((إن قراءة هذه المسرحية تشير إلى أنّ أيّ إنسان يصل إلى السلطة تثيره شهوة الحكم، فيحاول أن يحافظ على عرشه بأيّ وسيلة كانت،وهذا ماتكشفهُ المسرحية، وتقول: إن تغيير الأفراد لايغيّر الحكم، فالملك هو الملك، والرداء هو الوزير، "أعطني رداءً وتاجاً، أعطك ملكاً"ص88، ويذهب الكاتب إلى أن ليس للملك سحنة أو وجه، وإنما للملك ثياب ملكية، فالملابس أهمّ من الرجل.))29 مادامت هي لصيقة في قيمتها الجمالية و المادية بطبقة الشخص ثم الممثل في الحياة و في المسرحية .

و أيضا تعليق الناقد نفسه (خليل الموسى) على مسرحية أخرى مركزا على عنصر الأزياء و الملابس فيها حيث يقول : ((والمسرحية ذات فضاء رحب للتغيّر في المكان واللباس والأحلام. أما التغيّر في المكان فهو واضح بين الفصول الثلاثة، يدور الحدث في الفصلين الأول والأخير في بيت أبي الحسن،وهو فقير الحال يدلّ على ذلك اللباس والأثاث، ولكن الحدث يدور في الفصل الثاني في سرايا الخليفة بغرفة ملوكية، وبها ملابس ملوكية وتاج وصولجان))30 مما يعني تركيزا أكثر عمقا على التلازم بين الشخصية و ملابسها و أزياءها و هو ما يحيلنا دائما إلى قاعدة مسرحية

ثمينة تبين قيمة مصمم الملابس في العمل المسرحي و أهمية طرق موضوع الملابس في متن المسرحية كنص ، ((فالممثل مهم بقدر المخرج، بقدر مصمم الإضاءة والأزياء والديكور..))31 و هي أطراف لا يمكن الاستغناء عنها في العمل المسرحي ، غير أن هناك من يدخل صميم العرض مؤثرا فيه من الداخل بصفة فاعل كالممثل و الملابس و هناك من يؤثر في العرض المسرحي من الخارج كالمخرج و مصمم الملابس و الديكور و حتى الأضواء و الخشبة عموما .

ما يزال النقاد و الدارسون يولون الأهمية القصوى للملابس و الأزياء في العرض المسرحي ، بل و هذه الجهود كثيرة و تتضاعف حيث نجد من هؤلاء الدارسين الدارس " جوان جان " يتحدث عن الملابس في المسرح السوري فيقول : ((فمسرحية "الساكن المتحرك" عبارة عن لقطة إنسانية شفافة، تقطر أسى ولوعة، بطلها رجل عجوز "يسير ببطء شديد.. في الدقيقة الواحدة يمكن أن يقطع متراً واحداً فقط.. إنه في السبعين من عمره.. ثيابه رثة بشكل غير اعتيادي" .))32 فقد زاوج الناقد في هذه الإشارة بين الوصف و بين الحكم على الموقف ، فالثياب رثة و لكنها عنده ليست رثة فحسب و إنما رثة بشكل غير اعتيادي ، حتى ليبدو الأمر في الوصف الأخير (بشكل غير اعتيادي) من تدخل الناقد كحكم نقدي على توظيف الثياب في العرض المسرحي أكثر منها مجرد وصف لهذه الثياب .

بخصوص مسرحية "الطريقة المنهجية في تعلّم الوصولية" للكاتب لؤي عيادة يعلق عليها الباحث جوان جان من حيث فاعلية تغيير الملابس في العرض المسرحي فيقول : ((ولا يكتفي الكاتب باستخدام عنصر السرد بل يحاول أن يلجأ إلى العديد من العناصر التي تتنوع من كسر الجدار الرابع منذ اللحظات الأولى للعمل إلى إقامة حالة من الاستجواب بين الشخصية الرئيسية في المسرحية والشخصيات الأخرى وذلك بهدف تقديم أكبر كم ممكن من المعلومات عن هذه الشخصية، بالإضافة إلى التأكيد المستمر على الفصل ما بين الممثل والشخصية من خلال تبديل الممثلين لأزياء الشخصيات أمام الجمهور إلى تغيير الديكور وجعله من ضمن الحدث المسرحي وصولاً إلى تبديل الأدوار وتناوبها بين الممثلين .))33 فما كان في بقية العروض المسرحية يحدث بين المشاهد و على غير مرأى من الجمهور هو هنا في هذا العمل المسرحي كسر القاعدة و خالف المألوف و أصبحت الملابس تغير في العرض المسرحي على مرأى من الجمهور.

لم يكن الهدف من الملابس في العرض المسرحي ذا قيمة فنية ورمزية في إيصال المعنى للجمهور وتحقيق التغيير الاجتماعي، ولا قيمة تربوية تعليمية من

هذا القبيل فقط، ولا حتى قيمة فنية إمتاعية فقط، وإنما قيمة تأريخية لما هو كائن في زمن عرض المسرحية وحتى لزمن حديث وتناول المسرحية، وإذا كانت عوامل شتى تدخل في إنتاج الأزياء والملابس البشرية، فإن الدين أحدها، والبيئة العربية متعددة الطوائف والأديان وفيها من المسيحيين الكثير، ولباس كهنتهم معروف لدى رجال الدين ولدى المؤرخين فبعد((عام ١٨١٥ ... بحوالي خمسة عشر عاما، شاهد«لين» في المحبظين في إحدى الحفلات التي أقامها محمد علي لمناسبة ختان واحد من أنجا ، وقد اشترك المحبظون في الحفلة بمسرحية وصف لين خطوطها الرئيسية وشخصياتها... ثم يأتي دور المعلم حنا ، وواضح أنه كان يلبس ملابس خاصة بالدور فهو يظهر بالعمة السوداء والملابس التقليدية للمسيحيين، ويضع في حزامه محبرة كبيرة.))34،ومع أننا هنا لم نستفد غير إشارة الدكتور علي الراعي من الملاحظة التي نقلها عن أحد المؤرخين إلى بعض خصائص لباس رجال الدين والكنيسة في مصر، كما يصورهم المسرح، أو ربما إلى حد بعيد كما هم في الواقع، وهي قليلة هنا: العمة السوداء والمحبرة الكبيرة في الحزام الذي يلبسه المعلم حنا، ورغم أن عبارة (الملابس التقليدية للمسيحيين) عامة وغير تفصيلية تحرمنا من معرفة تفاصيلها الأكثر بروزا في المعايشة إلا أنها أعطتنا بعضا من خصائص هذا اللباس في الواقع و في المسرح .و كنا نأمل مثلا ملاحظة من مثل: هل هي عمامة صغيرة (تخفيفة)[35]باللغة الفارسية أم عمامة كبير، لأن العمائم تختلف عند رجال الدين على مر العصور وعلى اختلاف البلدان العربية والإسلامية .

البيئة العربية بيئة أسطورية خصبة وتكثر فيها الخرافات والأساطير، ككثير من البيئات الأخرى،وملابس الشخصيات الأسطورية مختلفة عن ملابس الشخصيات العادية، كما أن للوعي ملابسه وللجنون ملابسه أيضا، ولذلك فقد استفاد المسرح العربي من الأساطير القديمة حيث نجد مثلا ((في الحكاية التراثية التي تم الاستفادة منها في أكثر من نص مسرحي محلي يكون الملك عارياً معتقداً أنه يرتدي ثوباً جميلاً دون أن يجرؤ أحد من الناس على مصارحته بالحقيقة باستثناء طفل صغير يرفع صوته عالياً وهو يقول إن الملك عارٍ .))36 والتعري أحيانا (طبعا ليس هو تعريا بالمعنى الحقيقي في المسرحية فقد يكون تمويها و إيحاء بالتعري مهما يكن شكله)حين يحمل موقفا رمزيا تكون له أبعاد دلالية وتأثيرات أكبر وأنفذ.

وليد فاضل الذي جمع عشراً من مسرحياته القصيرة في مجموعة مسرحية تحت عنوان "رجل وامرأة في حوض السمك" يهتم به الدارس المسرحي جوان جان ، و لذلك سنحاول أن ننقل له نصا طويلا بعض الشيء نظرا لأهميته في التعليق

على موضوع الملابس في مسرحياته ، يقول : ((من جهة أخرى يقدم الكاتب في مسرحية "المانيكان" لقطة فوتوغرافية مغرقة في مأساويتها، وهل هناك مأساة أكثر من أن يضطر الإنسان أن يتحول إلى جماد من أجل لقمة الخبز؟!!

تدور أحداث المسرحية في "متجر لبيع الملابس الجاهزة النسائية" وهو مخصص كما تشير فخامة ديكوراته ونوعية البضاعة الموجودة فيه للطبقات الراقية.. صاحبة المتجر امرأة في الخمسين من عمرها .

وعلى اعتبار أن طبيعة يوميات مكان راقٍ وأنيق كهذا لا يمكن أن تتيح مجالاً لحدث مؤثر ذي أبعاد إنسانية عميقة فإن الطريقة الوحيدة المنطقية لخلق الحدث لا يكون إلا بإيجاد عنصر غريب عن المكان، بل ومتناقض معه .

سحر الفتاة البسيطة التي لم تتجاوز الثامنة عشر عاماً، يصفها الكاتب بأنها "ممشوقة القوام، نحيلة، ملامح جمال حزين يغلّفها بمسحة رومانسية" تخترق المكان بحثاً عن عمل، لكن صاحبة المتجر السيدة اعتدال لا تفطن إلى ذلك بل تعتبرها زبونة كأية زبونة في الوقت الذي من المفترض بها وهي صاحبة الخبرة الواسعة في هذا المجال أن تنتبه إلى أن (مخترقة المكان) بملابسها العادية لا يمكن أن تكون زبونة في متجر يبلغ ثمن أقل القطع فيه الآلاف، ولكن رغبة الكاتب في إيجاد موقف يقوم على سوء التفاهم (وهو وسيلة ناجعة غالباً يستخدمها الكتّاب المسرحيون لدعم عملهم بشيء من التشويق) كانت العامل الحاسم في عدم قدرة صاحبة المتجر السيدة اعتدال على تمييز سحر عن غيرها من زبوناتها المنتميات إلى الطبقات (الراقية) .

في الوقت الذي تدخل فيه سحر وتستقبلها السيدة اعتدال كاستقبالها لأية زبونة تبرز مشكلة تتعلق بالمانيكان (المجسم الذي يُلبَس الثياب ويوضع في واجهة متاجر الملابس) إذ كُسِرت رجله في وقت غير مناسب نظراً لوجود موديل جديد تريد السيدة اعتدال من خلال طرحه بأكبر سرعة ممكنة أن تسبق منافسيها، وبينما يغيب مساعد السيدة اعتدال خارج المتجر للبحث عن حل للمشكلة تكون السيدة اعتدال قد أقنعت سحر أن تجرب قطعة من الملابس باعتبارها زبونة جديدة، ولكن سحر لا تتمكن حتى الآن من مجرد الإفصاح عن هدف مجيئها إلى هذا المكان ألا وهو البحث عن عمل.. في الوقت الذي تغيب فيه سحر لتجريب قطعة الملابس يعود مساعد السيدة اعتدال من الخارج معلناً فشله في استعارة مانيكان من المحلات المجاورة، وللصدفة تكون سحر قد جربت ارتداء قطعة الملابس التي تريد من خلالها السيدة اعتدال أن (تضرب) السوق، ومن حسن حظ سحر –أو ربما من سوء حظها- تأتي

القطعة على مقاسها تماماً وكأنها صُنِعت خصيصاً لها.. يقول عبد القادر مساعد السيدة اعتدال واصفاً قطعة الملابس على جسد سحر : "إنه مذهل، إنه صرعة، إنه ضربة، بل خبطة تحطم الرأس بل أعني الرؤوس"، وهكذا شيئاً فشيئاً وجدت سحر نفسها على وشك التورط بشراء قطعة ملابس غالية الثمن ربما لا تملك في جيبها أكثر من جزء بسيط جداً من سعرها، وعند هذا الحد لا بد من الصراحة وإلا الورطة التي لا تعادلها ورطة : "في الحقيقة أتيت لعلّي أجد عندكِ عملاً هنا في المحل" وكانت هذه هي الكلمات التي أنقذت سحر نفسها من خلالها من الورطة التي كانت ستقع فيها، ولا يهم بعد ذلك إن قبلت السيدة اعتدال أن تشغِّلها أم لا، وهذا ما حصل إذ رفضت صاحبة المتجر طلبها بحجة أن عبد القادر يقوم بواجبه الكامل كبائع ومساعد، والمتجر لا يتحمل أكثر من شخصين لإدارته والقيام بواجباته، لكن تدخل عبد القادر –الذي يبدو أنه يمتلك عقلاً أكثر عملية من سيدته- بفكرة لا تخطر على بال يدفع الأمور بأن تبدأ سحر عملها على الفور، وفحوى الفكرة أن تقف سحر بدل المانيكان ساعة في الفترة الصباحية ومثلها في الفترة المسائية، فتقبل سحر بالعرض على الفور، والواقع أن موافقة سحر على أن تقوم بدور المانيكان تبدو أمراً خارجاً عن المألوف، لكن الفكرة الأساسية في المسرحية التي تقول أن قيمة الإنسان أضحت في عصرنا الاستهلاكي شيئاً تافهاً ولا قيمة له تدفع الكاتب بهذا الاتجاه الذي لا يمكن لنا أن نقول عنه أنه خروج عن الإطار الواقعي الذي تبدو عليه هذه المسرحية، فإذا كان مكان الحدث وشخوصه شديد الالتصاق بالواقع فإن اللجوء إلى بعض المطعّمات خارج إطار الحدث الواقعي يبدو أمراً مطلوباً، وهذه المطعِّمات هنا تشكل جوهر العرض المسرحي دون أن تتوقف عند حد وقوف سحر مكان المانيكان كما سنرى .

في القسم الثاني من المسرحية تدخل السيدة نوال زوجة المليونير المعروف كي تشتري لنفسها قطعة من الملابس، والمفارقة هنا أن من يحدد القطعة المراد شراؤها هو الكلب الذي بصحبتها والذي تتركه سيدته كي يختار لها القطعة التي تعجبه، فهو سرعان ما ينبح عندما يقف أمام القطعة التي تعجبه وبالتالي تعجب سيدته، لكن الكلب في هذه المرة يأبى أن يتوقف عند أية قطعة إذ يبدو أن شيئاً لم يعجبه، وعندما تهم السيدة نوال بمغادرة المتجر يتوقف الكلب أمام المانيكان-سحر ويبدأ بالنباح فتسارع السيدة نوال إلى السؤال عن قطع الملابس الموضوعة على المانيكان وتسارع إلى شرائها، لكن نباح الكلب لا يتوقف، فتعتقد السيدة نوال أن في الأمر خدعة ما، ولكن عندما تلمس تعلق الكلب بالمانيكان بحد

ذاته تسارع إلى طلب شراء المانيكان وتدفع مقابلاً لـه ستة آلاف دولار وهو مبلغ مغرٍ لا يدع مجالاً للسيدة اعتدال إلا الموافقة على الصفقة، فتقبل بها، ولشدة المفاجأة وعند إنزال المانيكان لتسليمه للسيدة نوال يكون المانيكان قد تحول بالفعل إلى قطعة من شمع وفقد أي ملمح إنساني، وهنا يكون الكاتب قد بلغ نهاية مسرحيته التي أراد من خلالها إن يقول أن عصرنا الحالي أضحت فيه القيمة الكبرى لكل الأشياء باستثناء الإنسان الذي دفعته حاجته المادية إلى أن يتحول إلى شيء يباع ويُشترى، وهذا ما كان .

لقد كان قبول سحر الوقوف مكان المانيكان خطوة أولى باتجاه التحول الذي لا رجعة عنه، وتأتي الخطوة التالية –شراء السيدة نوال للمانيكان حسب رغبة الكلب- الخطوة الثانية والأخيرة التي لا عودة عنها، وبذلك يكون الكاتب قد نجح في إيصال أشد الأفكار واقعية وسوداوية بأكثر الأشكال رمزية وابتعاداً عن المنطق، وهنا يكمن نجاح هذا النص المسرحي في الوصول إلى المتلقي .))37 هذه العبارات المسطرة في هذا الاقتباس هي خلاصة التعليق النقدي على موضوع الملابس في المسرح العربي السوري و التي يجعلها الناقد دليل النجاح في وصول المسرح السوري إلى الجمهور العربي . و لئن كانت في هذا النص التحليلي لنص إبداعي آخر تجمع بين قيم التجارة و الطبقية الاجتماعية فإنها تطرق موضوع الموضة و التطور في تصميم الملابس العربية و جنوحها نحو الذوق الغربي الذي تصنع أزياؤه و آخر صيحات ملابسه كل عام في عواصم اوروبا و على رأسها باريس في فرنسا من حيث الشكل و من حيث القماش المستعمل و من حيث اللون .

لقد أصبح اللباس العربي المعروض في المتاجر يركز على هكذا معايير للموضة المستوردة ، و لم يعد فضفاضا محليا كما كان بل أصبح ضيقا يشارك الحيوانات في اختياره لدى الطبقات الراقية في سوريا و خاصة عند النساء ، أو هكذا نطق النص المسرحي و علق عليه النص النقدي للناقد جان جوان .

العنصر الجديد في هذه المسرحية هو عنصر ديكوري ذو علاقة بالأزياء و الملابس ، و ذو علاقة أيضا بالشخصيات المسرحية و الممثلين باعتباره ديكورا أو ربما ممثلا صامتا فهو المجسم البشري الذي تعرض عليه الملابس .

نواصل مع ما أصدرته مؤسسة اتحاد الكتاب العرب من دراسات تكريمية لفنانين و كتاب مسرحيين عرب و سوريين ، وبالذات مع مسرح الكاتب فرحان بلبل ففي الصفحتين 7 و 8 من مسرحية (الحفلة دارت في الحارة) لفرحان بلبل((ترتفع الستارة والساحة معتمة. غرفة المصلح مضاءة إضاءة خفيفة. المصلح جالس على

الأرض يقرأ في كتاب موضوع على المنضدة الصغيرة، وإلى جانبه دفتر يسجل عليه بعض الملاحظات الصغيرة. لباسه خفيف لا يعيقه عن الحركة. المصلح في حوالي الخامسة والأربعين. مهيب الطلعة مكتنز في غير سمنة. ورغم كهولته يبدو قوياً، فتياً. وترافقه ملامح القوّة والعظمة وشدّة المراس حتى النهاية.))38 ففي هذه الملاحظة الطيبة جدا (لباسه خفيف لا يعيقه عن الحركة) مهما يكن مصدرها من الدارس أم هي من صميم متن النص المسرحي قد قدمت لنا دليلا على ما تم اشتراطه من شروط في مهنة المصمم للملابس المسرحية تحقيقا للتقبل ولنجاح العرض المسرحي، طبعا والحركة أثناء العرض بخفة وانسيابية هي دليل نجاح العرض المسرحي.

يواصل الدارس مع فرحان بلبل و مسرحه فيعلق على مسرحية أخرى تعليقا لا يخرج طبعا عن موضوع الملابس و الأزياء في مسرحية (الممثلون يتراشقون الحجارة) سعيٌ حثيث ودقيق لفرحان بلبل؛ ((لكننا هنا نجد أنفسنا أمام خطاب من نوع آخر كالإعلان عن تأخر المخرج المسرحي نصف ساعة وإحضار ثياب المسرحية التاريخية والإعلان عنها ومن ثم تدفق الممثلين إلى التدريب على التوالي.))39 و هذا يمكن أن نسميه استباق زمني في المسرحية يعطي أهمية للملابس و الأزياء و يركز عليها في خرجة تجديدية عند هذا المسرحي العربي .

و على كل ، فإن الثياب الأنيقة قد تكون شرطا في المسرح التجاري لكونه تجاري ، و في مثل هذا النوع من المسرح النجاح في الربح و الفشل في الخسارة المادية ، ((" ولكي يحقق المخرج نجاحَه فقد لجأ إلى وسائل المسرح التجاري، فاعتمد على أناقة الثياب. ولا بأس بالشفاف منها.))40 و هو ما يرجع بنا إلى ضرورة التركيز على نوع واحد تكون فيه الملابس المسرحية و أزياء الممثلين أنيقة بالضرورة ، و لذلك لا عجب في هذا المنزع ما دام المسرح يقوم على التجارة .و إلا فلا يمكن تصور عملية مسرحية دون مصمم أزياء و إلا لاحظ النقاد ذلك من خلال ملاحظتهم لعدم نجاح العمل المسرحي كما لاحظ الدكتور علي الراعي مثلا افتقار فرقة مسرحية أردنية إلى مصمم أزياء فيقول : ((كذلك افتقرت الفرقة إلى فناني الديكور والأزياء والإخراج والإضاءة))41 و لست أدري أي ارتجالية في هذا العمل المسرحي ؟ و أي نجاح نتصوره من مسرح يفتقر إلى المختصين و الفنيين ؟.

في المغرب العربي كان الحال غير مختلف عن نظيره في المشرق بخصوص اهتمام التجربة المسرحية بالملابس والأزياء ((من انجذبوا إلى فن الخشبة من أهل المغرب، قد وجدوا في مسرح يدور فيه الحوار باللغة العربية شيئا فاتنا حقا، يشبه

أن يكتشف المرء ذاته من جديد ، بعد طول ارتداء لأقنعة مزيفة وملابس غير ملائمة، حاول بها المستعمر الفرنسي أن ينسي المغاربة هويتهم العربية ، وتاريخهم المجيد. ومن هنا فقد كان الإلحاح في ا لمسرحيات الأولى التي عرفها لمغرب منصبا على اللغة العربية، وسلامتها، وضرورة النطق السليم بها على المسرح.))42 وهو هنا يعترف بانتماء الملابس إلى الهوية العربية أو الهوية الأمازيغية أو الهوية المغاربية عموما، وهكذا وجدنا عنصر الملابس و الأزياء في المسرح المغربي يتكوّن محاولةً لاسترجاع هذه الهوية التي حاول المستعمر تغييرها من خلال سلبها وتعويضها بهويته هو لأغراض توسعية تسلطية استعمارية .

إن واقع العالم العربي في بدايات الاهتمام العربي بالمسرح هو بالضرورة من واقع هذا المسرح ، مرآة عاكسة تحاول معالجة الواقع والاجتماعي و السياسي للوطن العربي في تلك الحقبة ، و إن اللجوء إلى الشخصيات التاريخية و ممارسة فعل الاستدعاء و الاسترجاع الذاكري للتاريخ من خلال العرض المسرحي ليضفي رمزية و دلالات قوية ، ففي تاريخنا العربي مثلا كان الحسن بن علي رضي اللّه عنه مثالا للسماحة و التنازل عن المكاسب حفظا للأمة من التمزق ، و لكنه في صورة أخرى شخصية مضطهدة من قبل السياسيين في عصره ، و عليه – و كما ورد في بعض المسرحيات العربية - فـ((إن الخاصية الدرامية الجديدة التي تستصحبها شخصية «حسن » هو تجسيدها للاضطهاد من خلال التفاصيل النفسية ، فقد أصبحت هذه الشخصية رمزا للاضطهاد ا لمتفاقم ، لا من خلال مكانتها الطبيعية في النظام الاجتماعي ، وإ نما من خلال دخولها في حالة نفسية شاذة)شافزرونيا (، أو انفصام الشخصية ، بحيث أنها تقوم بتمثيل فعل الاضطهاد .تمثيلا أيديولوجيا ، يتصف بالديمومة والحتمية .فتتقمص شخصيات تاريخية ، تعد رموزا لهذا الفعل ، مثل «نيرون ، »و« هارون الرشيد، »و« الحاكم بأمر اللّه .» ثم. تمارس الاضطهاد بارتداء ثياب هذه الشخصيات ، ليتحرك من خلالها في شكل سيناريو تمثيلي، يجسد أحلامها اليقظ، التي. تمثل الشكل الواعي لحالتها الذهانية-العصابية ونعتقد أن التجسيد السيكولوجي لفعل الاضطهاد في هذه المسرحي ، يبرز لنا أكثر من جانب))43 حتى كانت الملابس تحل محل الممثل في زيادة الترميز والدلالة على الموضوع وهو هنا الاضطهاد، والحق أن هكذا عملا موفق إلى حد بعيد لأن ما يميز علية القوم وأغنياؤهم وملوكهم عن عامتهم وفقرائهم هي الملابس.

أي دور يلعبه المخرج في فرض فنية تصميم الأزياء ؟

المخرج هو المشرف الأول و الأخير على العمل المسرحي باعتباره عرضا بعد ما كان نصا و فقط ، و عليه تترتب مسؤولية نجاح العرض المسرحي من فشله ، فإن جاز لنا القول هو الذي يختزل جميع الممثلين و يرسم لهم طريق تمثيلهم ، و يمكنه أن يكون احد الممثلين ، فهو مدير العرض المسرحي و المسؤول عن جميع تفاصيله ، و إن لم يكن ذا خبرة في تصميم الملابس فهو مطالب بإيجاد خبير في فن الأزياء و الملابس ليساعده ففي عمله ، ((والمخرج كذلك يحدد الفنان التشكيلي ، الذي ستوكل إليه مهمة تصميم الديكور والأزياء والاكسسوار ، ويتدارس معه التفاصيل بحيث يأتي كل هذا معبرا عن الرؤيا التي استقر عليها المخرج في إخراج النص ، فإذا وافق المخرج على التصحيحات، فإن المهندس ا لمنفذ هو الذي يشرف على التنفيذ ويقود جماعات الحرفي ، `والعمال والفنيين ` ا لمشاركين ` في كل ذلك.))44 و من هنا تتأتى أهمية المشرف و أهمية الملابس و الأزياء و بقية العناصر كالديكور و غيره لا لشيء إلا لأن ((الإخراج ، كما يقول سيلفيو داميكو ، نقلا عن تنظيم أكاد يمية فنون المسرح بروما ا)٥ (هو« :فهم النص المسرحي ، واستنباط المحتوى ا لمسرحي منه ، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة ا لمسرح .ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين ، `وفي مقدمتهم ا لممثلون ، ثم الفنيون الموكلون با لمناظر والأزياء والأضواء ، وفي النهاية ، إذا لزم ذلك، ميكانيكا العرض ، وا لموسيقى والرقص :هذا هو الإخراج.))45 ، و هذا هو فعل إدارة المسرح ، من حيث الإحاطة الشاملة بكل صغيرة و كبيرة في المسرحية ، ؛ بل و التخطيط لها بشكل جيد دون إغفال أي عنصر من عناصرها الرئيسية و حتى الثانوية ، و لن تكون الأزياء و الملابس ثانوية بأي حال من الأحوال لأنها واجهة الممثلين الدالة على نفسياتهم ، فهي مع الديكور و المناظر تؤدي نصف الهدف و الغاية في العملية المسرحية و النصف الآخر يبقى لحركة و حوار الممثلين ((ويعتبر ليوني دي صومي Leon de Sommiالمستشار المسرحي في بلاط مانتوفا Mantova في إيطاليا في النصف الثاني من القرن السادس عشر ، أول إرهاص لفكرة المخرج با لمعنى ا لمعاصر ، ففي عام ١٥٥٦ كتب ما نستطيع أن نعتبره أول دراسة للإنتاج في تاريخ ا لمسرح في شكل محاورات أربعة تحت عنوان« :أربع محاورات حول العروض المسرحيةFour Dialogues Concerning Theatrical Performances> (٣١. (وفي المحاورة الثالثة من هذه المحاورات يتحدث دي صومي عن كيفية إخراج

المسرحية ، وعن أداء ا لممثلين.ومن أهم ما أورده في هذه المحاورة قوله« أن الحصول على الممثلين ` الممتازين أكثر جوهرية من الحصول على نص مسرحي جيد ، »ثم هو يصر في مكان آخر على« أن يكون. ممثلوه مستعدين لاتباع تعليماته ، »وفي تعليماته للممثلين` اهتم اهتماما شديدا بالصدق ومشابهة الواقع الطبيعي ، أما في الأزياء المسرحية فكان يركز على الدقة التاريخية ، على أن يتم تجميلها وتطعيمها ببعض السمات الغربية ، أما في الإضاءة ا لمسرحية فقد ذكر للمرة الأولى بعض النقاط عن الجو النفسي) ٣٢.( ))46 لأن أي خرق لمبدأ التطابق بين حقيقة الملابس التاريخية وبين هذه الملابس في المسرحية سيحدث فجوة في التأثير، ليس لأن الجمهور ملم بحقيقة الملابس التاريخية بقدر ما هو خلل فني من حيث اللاتناسق بين تفاصيل العمل الفني المسرحي باعتباره عملا فنيا .

العينة التي تم اختيارها لهذه الدراسة هي مسرحية "الباب" للأديب والناقد الفلسطيني غسان كنفاني، وهذه المسرحية هي إعادة فنية لكتابة أسطورة عربية قديمة وتحكي المسرحية عن رؤية ملك من ملوك الأحقاف وهو عاد للموت والحياة وللإله الذي كانت تعبده وهو "هبا" و تحكي في مشاهدها عن بناء عاد لجنة عدن و لحربه مع الإله هبا الذي لم يكن يؤمن به إلها ثم تنقل لنا حوارا بين الملك والإله بعد وفاة عاد ، كما تنقل لنا موقف شداد بن عاد وريث العرش من القضايا التي كان يتعامل معها أبوه الملك عاد.

وإذا كانت هذه المسرحية هي من حيث ديكورها ومكانها وزمانها وحتى ملابسها ترتبط بالزمن القديم، وهو ما يفرض استعمال أزياء تاريخية لمشاهد المسرحية، وكذلك كان الأمر بالفعل، فالنص المسرحي ينقل لنا هذه الملابس ولكنها (الملابس) ليست كثيرة الذكر في المسرحية لسبب وجيه يتلخص في حجم المسرحية فهي صغيرة ولقلة شخصياتها ومن ثمة الممثلين، فهم لا يتجاوزون أصابع اليدين.ففي مشهد انتقام الإله"هبا"من عاد كملك كافر به ومنافس له ورافض لطلب الغفران منه يقول غسان كنفاني في المسرحية:((تتقدم،في أعلى المسرح، ثلاث غيوم، واحدة صفراء وواحدة حمراء وواحدة سوداء حتى تتوسط المسرح فوق، وفي اللحظة نفسها يدخل عاد بلباسه المميز))[47]وفي هذه العبارة الأخيرة تغيب خصوصية التصميم للأزياء والملابس،ولا تتضح له أية معالم، غير أن القارئ يعرف أنه لباس ملوكي والمخرج والمصمم كفيلان ببعث هذه الملابس المميزة لملك جاهلي من ملوك العرب في صحراء الأحقاف .

في بداية الفصل الثاني من المسرحية وفي وصف الجو العام للخشبة المسرحية نجد:((في زاوية الغرفة يقف شداد، وهو رجل في أواسط عمره قوي البنية ذكي العينين حاد الملامح يلبس عباءة مذهبة الأطراف فوق رداء من حلقات معدنية موشاة بالفضة، ويضع على رأسه كوفية بيضاء معقودة بشكل أنيق وفخور .يبدو شداد وهو يعقد حزامه العريض ويتقلد سيفه))[48]وهو وصف تفصيلي للباس شداد بن عاد من رأسه إلى ما فوق قدميه، ولا يغفل عن الحلي والإكسسوارات المصاحبة لأبهة الملك من ذهب وفضة وحتى الحزام العريض، والأهم هنا هو التطابق بين اللباس والمنصب الملكي من جهة وبين اللباس وبين البيئة العربية (العباءة والكوفية) تحديدا. وفي نفس المشهد يأتي وصف الأم، أم شداد وأرملة عاد: ((وبعد هنيهة تدخل الأم، أم شداد ،وهي امرأة عجوز تضع على نفسها ملابس بيضاء وتلف رأسها بشال شفاف تتدلى، تحته، جديلتاها الشائبتان، تنظر إلى شداد نظرات شاكة))[49]

السلاح أو عدة الحرب أيضا من اللباس و إن كانت قد وردت بصفة العموم ((شداد يواصل ارتداءه لملابسه و تهيئة نفسه ... الأم : ... و لقد راقبتك منذ ساعة و أنت تضع على نفسك عدة الحرب و القتال))[50]

سوف أكتفي إلى هنا بالتعليق على عبارات وردت فيها مسألة الملابس و الأزياء و حتى الإكسسوارات و لكني سأقيد جميع العبارات التي ورد فيها ذكر للملابس و منها : شداد ولي العهد و ابن الملك ((يدور حول نفسه ، ثم ينحني فيشد حذاءه الطويل بعنف ص : 32)) مرثد ، حفيد عاد و ابن شداد ((تفتح ستارة الباب و يدخل فتى بلباس متواضع كأنه لباس النوم و هو يفرك عينيه ص :32)).شداد ، ((يشد حزامه و يعيد ربط الكوفية ، يتقدم إلى مرثد و يمد له يده ، مرثد يقبلها ...ص : 35)) الفصل الثالث ((نفس المنظر في الفصل الثاني – الأم جالسة في الركن و قد استبدلت ثوبها الأبيض بثوب أسود ... تقوم الأم و تسير في أنحاء الغرفة محتارة ، و بعد هنيهة يدخل مرثد و هو في كامل لباس السلطة و يقترب منها بعد ما تستدعيه بنظراتها ص : 37)) ((الأم : (تنظر إلى ملابسه ، مدهوشة من فوق لتحت) و لذلك لبست ملابسه .. أليس كذلك؟ ص : 38)) ((يدخل رجل في لباس أقل أناقة و يقف بالباب باحترام . ص : 40)) ((الأم تنهض بهدوء و تستبدل شالها الأسود بشال أبيض ، الرجل يتقدم و يلبس مرثد معطفا أحمر موشى بالذهب ص 43)) الأم ((تخرج ، ينظر إليها مفكرا لحظة ، ثم يسوي معطفه الأحمر ، و بلحق بها بخطى واثقة بينما تعلو أصوات الموسيقى ص : 44)) الفصل الرابع ((في أحد المقاعد يجلس رجل

يلبس ما يشبه العباءة، ذات لون أبيض ناصع له لحية كثة وكتفاه عاريتان، العباءة تبدأ من تحت إبطيه وهو ماض في خياطة ثوب من لون أحمر فاقع، مقابله يجلس رجل آخر يراقبه بإمعان كأنه يعد الغرز التي يخيطها زميله- في الكرسي الثالث- المتصدر-يجلس شداد بنفس الملابس التي شوهد بها في الفصل الأول، إلا أنها تبدو عتيقة ومتعبة، كما أنه لا يحمل سيفه، يجلس بتراخ دليلا على التعب والارهاق، الرجلان غير مهتمين به. ص :45،46)) ((الرجل الثاني :لقد قال لنا أن هنالك طريقة واحدة لا غير. أعطاه هذا القماش وقال له أن يقوم بخياطة ثوب للفتاة التي يحبها، فإذا كان يحبها فعلا فهذا يعني انه يجب أن يكون على تصور كاف لكافة مقاييس جسدها، فإذا أراد أن يفوز بالفتاة فيجب أن يكون الرداء مناسبا لها تماما،ولديه فقط فرصة واحدة لإثبات ذلك.ص : 48))((يضع قطعة القماش الحمراء ، ويتجه إلى الرجل الآخر. ص47)) ((الرجل الثاني: يجب أن أعرف عدد الغرز التي استعملت لخياطة الثوب. ص49)) ((شداد: ولماذا استغرقت خياطة الثوب كل هذا الوقت. ص49)) ((شداد: الأحياء ؟ الأحياء يدفعون ثمن موتهم سلفا ليأتوا إلى هنا يعملوا كالنساء في خياطة الأثواب... قل لي .. ألم تكن تطمع بالجنة أنت هناك تحت؟ ص52)) ((وماذا وراء ذلك كله؟ رجلان يخيطان ثوبا لامرأة موجودة في أخرى، لا يريدانها ولا تريدهماص52)) ((شداد: الآن وقد جردتني من قدري وحياتي.. هل ستعاقبني (يشير إلى الرجلين) بإعطائي قطعة قماش حمراء أصنع منها قدرا تافها؟ ص61)) (((يقترب منهما ويمسك بالقماش بعنف) تشتغلان في الخياطة بلا كرامة وبلا هدف. ص63)) ((يخرج، الباب يغلق بهدوء، الرجلان يعودان للخياطة، شداد يتجول في الغرفة، يتعثر بالكرة، يرفسها بعنف، ويرفع رأسه يحدق إلى الباب فيما ينزل ستار النهاية. ص 69))

الخاتمة

لا شك أن هناك تداخلا بين الديكور أحيانا و بين الأزياء و الملابس ، فقد يستر الممثل نفسه بستارة فتصبح لباسا و قد كانت ملابس ، كما رأينا أن الملابس ليست فقط هي الثياب التي ترتديها الشخصيات و إنما هي أيضا الأقنعة كما رأينا في المسرح الإغريقي و الروماني ، كما يمكن أن تكون جلود سباع و حيوانات حين تكون المسرحية معنية في موضوعها بهكذا لباس ، و أيضا هناك ملابس للشخصيات الممثلة و هناك ملابس للشخوص الصامتة كالحيوانات و كالملابس التي يرتديها أصحاب الصور المعلقة في براويز ، فكم هي المسرحيات التي تدور في خشبات على شكل مكاتب و إدارات فيها صورا لرؤساء بأوسمتهم و قلائدهم و شاراتهم و ملوك بتيجانهم و أسلحتهم و حليهم وعرباتهم و خيولهم و فنانين بملابسهم الفاخرة و حتى بعض الصور للممثلين أنفسهم في بيوتهم بلباس مختلف عن لباسهم أثناء العرض المسرحي .

الإكسسوارات من باب الزينة وهي إما حلي و إما ريش و إما وورود من قماش أو ورق أو معادن و أحجار كريمة و غيرها .

التكامل بين الفنون سبيل الفنان الناجح ، و المخرج المسرحي فنان التكامل و فنان الشمول من خلال امتلاكه لفريق من الفنانين : فناني التمثيل ، فناني المناظر ، فناني الديكور ، فناني الموسيقى و الغناء و الآداء ، فناني الإضاءة ، و فناني الملابس و الأزياء ، و قيمة هؤلاء تنبع من قيمة ما تؤديه الملابس في العرض المسرحي من إبراز الشخصية صامتة و متحركة من حيث الانسجام بين حركتها و بين ملابسها ، بين حجمها و ملابسها ، بين حقيقتها و بين ملابسها ، بين ما تسعى لتحقيقه على الخشبة و بين ملابسها ، بين فشلها او نجاحها و بين ملابسها .

قائمة المصادر و المراجع

المصادر

1- غسان كنفاني : مسرحية الباب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، لبنان ، ط 02، 1981.

المراجع

1- جلال الشرقاوي:الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر،دط، 2012 .

2- فاطمة موسى محمود:قاموس المسرح،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر،ط 02، 2008،ج 01.

3-محمد عبد المنعم:الإخراج في مسرح الكباريه السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة مصر، دط 2013 .

4-حسين حموي:الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري،اتحاد الكتاب العرب،دمشق سورية،دط، 1999.

5-شاكر الحاج مخلف:تنسي وليامز والإتجاهات الحديثة في المسرح العالمي.اتحاد الكتاب العرب،دمشق سورية،دط، 1997.

6- أدباء مكرمون : وليد فاضل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سورية ، د ط ، 2006 .

7- عبدالله أبو هيف:المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب دمشق ،سورية، د ط ـ 2002 .

8- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة و الفعل ، اتحاد الكتاب العرب دمشق سورية ، د ط ، 2003.

9-خليل الموسى:المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ- تنظير- تحليل)،اتحاد الكتاب العرب،دط،1997 .

10-حورية محمّد حمو:حركة النقد المسرحي في سورية1967– 1988،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سورية،دط، 1998.

11- جوان جان: قراءات في النص المسرحي السوري ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سورية ، د ط ، 2006 .

12-أدباء مكرمون:في تكريم الفنان المسرحي فرحان بلبل دراسات وشهادات،اتحاد الكتاب العرب،دمشق سورية،دط 2003.

13- سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة مصر ، د ط ، 1986.

14- علي الراعي:المسرح في الوطن العربي،عالم المعرفة رقم 348، المجلس الوطني للثقافة والآداب،الكويت،ط 02،أغسطس 1999.

15-سعد أردش:المخرج في المسرح المعاصر،عالم المعرفة رقم 19،المجلس الوطني للثقافة والآداب،الكويت،ط02،يوليو 1979.

16- ابراهيم عبد اللّه غلوم : المسرح و التغير الاجتماعي في الخليج ، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت و البحرين ، عالم المعرفة رقم 105 ، المجلس الوطني للثقافة و الآداب ، الكويت ، ط 02 ، سبتمبر 1986.

الهوامش

[1]- جلال الشرقاوي:الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر،دط، 2012 ،ص: 402 .

[2]- المرجع نفسه، ص : 403 .

[3]- المرجع نفسه، ص : 403 – 405 .

[4]- المرجع نفسه ، ص : 05 ، 406 .

[5]- أدباء مكرمون : وليد فاضل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سورية ، د ط ، 2006 ، ص : 146 .

[6]- فاطمة موسى محمود:قاموس المسرح،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر،ط 02، 2008،ج 01، ص: 78، 79.

[7]- فاطمة موسى محمود:قاموس المسرح،المرجع نفسه ،ج 01، ص: 78.

[8]- المرجع نفسه ،ج 01، ص: 78.

[9]- المرجع نفسه ،ج 01، ص: 78.

[10]- المرجع نفسه ،ج 01، ص: 78.

[11]- المرجع نفسه ،ج 01، ص: 79.

[12]- المرجع نفسه ،ج01 ، ص: 79.

[13] - المرجع نفسه ،ج 01، ص: 79.

[14]- المرجع نفسه ،ج 01، ص: 79.

[15]- محمد عبد المنعم : الإخراج في مسرح الكباريه السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر ، د ط 2013 ، ص : 175 .

[16]- جلال الشرقاوي : الأسس في فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي ، ص : 402 ، 403 .

[17]-د.شاكر الحاج مخلف:تنسي وليامز والإتجاهات الحديثة في المسرح العالمي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق سورية،دط،1997،ص: 116.

[18]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة رقم 348 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، ط 02 ، أغسطس 1999، ص : 44.

[19] - المرجع نفسه ، ص :47، 48 .

[20]- المرجع نفسه ،ص: 48، 49 .

[21]- حســـين حمـــوي :الاتجـــاه القـومـــــي في مسرح عدنان مردم الشعري ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سورية ، د ط ، 1999 ، ص : 271 . نقلا عن علي اسماعيل، سعيد، الفكر التربوي الحديث. مرجع سابق ص123.

[22]- أدباء مكرمون : وليد فاضل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سورية ، د ط ، 2006 ، ص : 139 ، 140 .

[23]- عبدالله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سورية ، د ط ـ 2002 ، ص : 456

[24]- المرجع نفسه ، ص : 56 .

[25]- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة و الفعل ، مرجع سابق ، ص : 145 .

[26]- المرجع نفسه ، ص :143 .

[27]- خلـيل المـوسـى:المســـرحية في الأدب العربي الحديث(تـــأريـخ-تنـظـــير-تـحليـــــــل)،اتحاد الكتاب العرب،د ط، 1997،ص: 09.

[28]- سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة مصر ، د ط ، 1986 ، ص : 71 .

[29]- خلـيل المـوسـى: المســـرحية في الأدب العربي الحديث (تـــأريـخ-تنـظـــير -تـحليـــــــل)، المرجع السابق ، ص : 125 .

[30]- المرجع نفسه ، ص : 35 .

[31]- حورية محمّد حمو:حركة النقد المسرحي في سورية1967 – 1988، اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، سورية ، د ط ، 1998، ص : 169 .نقلا عن عصمت رياض، بقعة ضوء، ص: 6.

[32]- جوان جان: قراءات في النص المسرحي السوري ، المرجع السابق ،ص : 10.

[33]- المرجع نفسه ، ص: 85 .

[34]- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، المرجع السابق ، ص : 50، 51 .

[35]- سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية ، ص : 276 .

[36]- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، المرجع السابق ، ص : 103 .

[37]- المرجع نفسه ، ص : 15 – 17 .

[38]- أدباء مكرمون:في تكريم الأديب والفنان المسرحي فـرحـان بلـــبل دراسات وشهادات من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق سورية ،دط 2003،ص: 08 .

[39]- المرجع نفسه ، ص : 94.

[40]- علي الراعي :المسرح في الوطن العربي ، المرجع السابق ، ص: 145.

[41]- المرجع نفسه ،ص :281 .

[42]- المرجع نفسه ، ص : 468 .

[43]- ابراهيم عبد اللّه غلوم : المسرح و التغير الاجتماعي في الخليج ، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت و البحرين ، عالم المعرفة رقم 105 ، المجلس الوطني للثقافة و الآداب ، الكويت ، ط 02 ، سبتمبر 1986، ص : 272 .

[44]- سعد أردش:المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة رقم 19 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، ط 02 ، يوليو 1979، ص: 14 .

[45]- المرجع نفسه ، ص : 15 .

[46]- المرجع نفسه ، ص : 31 .

[47] - غسان كنفاني : مسرحية الباب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، لبنان ، ط 02، 1981 ، ص : 20.

[48]- المصدر نفسه ، ص : 23 .

[49]- المصدر نفسه ، ص : 24.

[50]- المصدر نفسه ، ص : 24 .