Symbols of the costume in the oriental theater Mahabharata

Dr. Aseel Laith Ahmed
University of Baghdad - College of Fine Arts
Theatrical arts department
asil.l@cofarts.uobaghdad.edu.iq

DOI: 10.31973/aj.v1i137.1622

Abstract:

The art of theatre is that art that mixes between music and dance, from one side, and between color, lighting, costumes and design, from another side. It is also seen from a third side that shows the artistic plastic creation of the artist in making the costumes of actors. These costumes help the actor to play the role through what is called the outfit. The outfit is described as a disjunctive material between the actor and the character he- she plays. It is manufactured from many kinds of fabrics such as, cloth, cotton and wool, and wool, and then colored to create the gestures and symbols to express either joy, sadness or horror of the character on the stage. The eastern theatre, then, depended on costumes and masks for they add so many expressions in addition to music, dancing and gestures. Therefore, this study "the symbolic indications of the costume in eastern theatre " – (Mahabharata as an exemplar) comes up with four chapters; chapter one includes the problem, need and significance of the study as well as identifying the most important terms of the study.

Chapter two includes the theoretic frame in two separate sections;

1- the historical characteristics of the costume in eastern theatre.

2- the data of the symbol on the costume in eastern theatre.

Chapter two ends up with the outcomes of the theoretic frame.

Chapter three shows the procedures of the study. A purpsed sample is given here to match the study.

Chapter four includes the most significance results and their interpretations. The study is ended by a list of sources.

Keywords: medal theatre, activities, simple, Costume.

الدلالات الرمزية للزي في المسرح الشرقي المهابهاراتا انموذجاً

أ.م.د. من قبل د.اسيل ليث احمد
جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
asil.l@cofarts.uobaghdad.edu.iq

(مُلَخَّصُ البَحث)

يعد الزي للمسرح الشرقي في خطاب العرض، الحامل المتنوع في ماهية الشكل تتجه العلاقات المتبادلة على مستوى انتاج الصورة البصرية، وتشكل الدلالة الرمزية في توصيل مضامين متنوعة للتركيب الداخلي للزي وتعميق الجانب التعبيري، كما ان اللون يساهم في اعطاء خصوصية فنية في تحديد وتعميق الخصائص الجوهرية للزي عن طريق تصميم وتجانس بين مختلف العلاقات والوظائف وعليه فقد جاء بحثنا الموسوم (الدلالات الرمزية للزي في المسرح الشرقي (المهابهاراتا) انموذجا) بأربعة فصول:

الفصل الاول: تضمن عرض لمشكلة البحث والحاجة اليه واهمية واهداف البحث وقد تم تحديد المصطلحات التي وردت في البحث.

الفصل الثاني: تضمن الاطار النظري وقد جاء الاطار النظري بمبحثين : المبحث الاول تحت عنوان (تاريخية الزي في المسرح الشرقي) والمبحث الثاني (الاشتغال الرمزي للزي المسرحي) ومن ثم الخروج بمؤشرات ما اسفر عنه الاطار النظري.

الفصل الثالث: تضمن عرض لإجراءات البحث وتم تحديد عينة قصدية بما يتلاءم مع البحث.

الفصل الرابع: تضمن عرض لاهم نتائج البحث.

ختم البحث بقائمة اهم المصادر والمراجع باللغة العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية: (المسرح الشرقي، الاشتغال، الرمز، الزي)

مشكلة البحث:

ان المسرح الشرقي حافلاً بالطقسية التي تعبر عن اجواء اسطورية ملحمية، ولهذا فقد استلهم الملحمة بعدها نتاجاً مشتركاً ، وبوصفها كشفاً متواصلاً للصراعات والتأملات لما تحمله من حوادث متنوعة وافكار متعددة، لهذا فقد برز الزي من خلال تقديم صورة كاملة عن مختلف الدلالات الرمزية في تكريس مضامينها المتنوعة. كما ان للزي قدرة على ارتباطه بالمنظومة البصرية للعرض فهو يوظف لتحقيق التداخل بين الشكل والفضاء المسرحي بمختلف الاساليب التعبيرية.

كما ان اللون في الزي عاملاً تنويعياً في تعدد عاملاته ودلالاته لارتباطه بالشخصية كمحدد لملامحها الخاصة واخفاء الطابع المضمون لها ولافعالها. لهذا فقد وجدت الباحثة ان مشكلة بحثها تتضمن في دراسة (الدلالات الرمزية للزي المسرح الشرقي).

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في كونه يسلط الضوء على الزي في المسرح الشرقي.

اهداف البحث: الكشف عن قدرة الزي في بث الدلالات الرمزية للمسرح الشرقي.

تحديد المصطلحات:

الدلالة: جاء في لسان العرب على انها " تدل على الطريق وغيره، ودلالة بهذا هي دال، ودليل، والدلالة العلم مصدر من دل .. الدال والدليل المرشد والكاشف" (abn,mandor,p249).

الدلالة: عند (غيرو) هي "القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لان توحي بها"(beyar, gero,1986,p 19)

ويعرفها (عاشور) على انها " شبكة العلاقات بين المفهوم والصورة السمعية للعلامة والتي تتعلق على التوالي بعلم النفس والمنطق"(al- munsef,ishor,1985,p94)

اما (بالمر) فيعرفها على انها " ليست فعلاً من الافعال المستدلة، بل هي وسيلة من وسائل تحقيقه، وبعبارة اخرى، اذا كان الاستدلال مايطلب من جهة ، فالدلالة هي هذه الجهة"(F.balmar,1986,p196) .

والباحثة تتفق مع بالمر في ان الدلالة هي وسيلة لتحقيق الاستدلال للفعل.

الرمز: يعرفه (الجندي) على "انه الشكل او العلامة او الشيء المادي الذي له معنى اصطلاحي" (daroesh ,algndi,1958,p70)

اما (رمسيس يونان) فيعرفه بأنه "صورة معينة تدل على معنى اخر غي معناها الظاهر"(ramses, yonan,1969,p213) والباحثة تتفق مع (رمسيس يونان) في ان الرمز له معنى اخر غير الصورة الظاهرة.

الزي: ويعرفه (بارت) بانه " وجه ثان ضمن علامة ينبغي لها في كل لحظة ان ترتبط بمعنى الاثر في مظهره الخارجي وانه في القيم التشكيلية له دلالة على الذوق والرخاء والتوازن وغياب الابتذال ويحث على الفرادة فهو بذلك يمتلك دلالة قوية، فلا يعرض علينا لنشاهده بل يعرض علينا لنقرأه إذ ينقل الينا افكاراً ومعارف ومشاعر"(rolan,bart,1986,p28-31)

وعرفه عثمان على انه "عنصر اساس من التكوين المسرحي، ويجب ان تتطابق الملابس المصممة فيه مع مركز الشخصية الاجتماعي"(Othman, Abed al-muate,1996,p136)

ويعرفه (بوغوتيريف) على انه "علامة تدل على علامة، لان الدال يحيلنا الى عدة مدلولات، قد تتجاوز العلامة الاصلية التي صمم اللباس من خلالها" (zeyad,jalal,1992,p91) والباحثة تتفق مع (بوغوتيريف) في ان الزي هو علامة يحيلنا الى عالم من الدلالات غير الدالة الاصلي.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: (تاريخية الزي في المسرح الشرقي)

ان اهم ما يميز المسرح الشرقي هو طقسيته التي سيطرت على نماذجه المختلفة والتي سايرت الطبيعة المتغيرة للفعل الدرامي لقد تطلب ذلك تضخيماً وتكبيراً في ملامح الشخصية لهذا فقد لجأ الممثلون في ارتداء الزي الى غرض جوهري وعام يتلائم مع طبيعة تجسيد الاسطورة لهذا فهو يمتاز بـ"الصفة الباهرة وجمال الشكل"(eaz al deen, ismaeel,1978,p52) وبما ان المسرح الشرقي متنوعاً لذا فأن الباحثة ستأخذ عدد من المسارح التي من شأنها ان تستعرض طبيعة الزي وخصائصه التاريخية.

الزي المسرحي الهندي:

تمتاز رقصة (المانيبوري) (نسبة الى مدينة مانيبار الهندية) بتنوع ازياءها واختلاف الوانها حيث يمتاز زي الراقصة فيه بوجود، نطاق مخملي مرصع بالترتر، وصدرية محكمة ذات الوان براقة، وحجاب لامع من نسيج رقيق فضي يغطي الرأس والوجه، اما شعر الراقصة فأنه يجمع في عقدة الى جانب رأسها (fobaubion,powers,2006,p49) فزي الراقصة هنا يمثل تجسيداً لانواع مختلفة من الشخوص الرمزية وفقاً للفعل الدرامي المختلف لهذا " كانت الرقصات تصور الخواطر والاحداث حيث ان لكل حركة راقصة مدلولاً رمزياً قابلاً للتعرف" (Muhamed,fkry,1967,p25) كذلك فأن التنوع في عملية الاداء ادى الى الدقة في اختيار اللون والشكل حسب الشخصية وماترمز اليه حيث، شملت شخصيات لها صفات مختلفة وقد تطلب ذلك دقة في عمل الماكياج والازياء من قبل المصمم .(sarmed ,yasein,2000,p30)

الزي المسرحي الصيني:

في المسرح الصيني كثرت الادوار النمطية وتعددت الشخصيات فقد كان الرجال يؤدون ادوار نسائية يتزينون عن طريق "ثوب مفرط الزخرف وقلنسوة تضم قطعاً من الماس والترتر والازهار الصناعية، وتتدلى من ثوبها قطع براقة من نسيج مبهرج، وترتدي حول رأسها ، عصابة من قماش"(faubion,powers,d,t,p216) وكذلك تم استخدام الالوان في ازياءهم محققين مبدأ التضاد من اجل ابراز التنوع في الاشكال الرمزية الخيالية لهذا فقد "عملوا على تلوين الاقنعة والملابس بألوان عديدة، مما جعل التلاعب بالتضاد اكثر تنوعاً"

(fino,bandolphi,1979,p60) ولا يقتصر التضاد على الالوان فقط وانما على طبيعة الشخصيات فقد كانت "الشخصيات الاقل شأناً تلبس ملابس فخمة ويلبس الشحاذون الملابس الحريرية، اما الشخصيات الرئيسية فتلبس ماهو ابهى واشد اناقة وبريقاً "(shaldon,Teshini,1963,p181) ولا يقتصر الامر بالتنوع بالالوان او تصميم الزي وانما كانت الخامة تلعب دوراً رمزياً ودلالياً لإعطاء الاحساس بالشخصية حيث " تستطيع الاثواب الفاخرة والاسمال البالية ان تعطي الممثل الاحساس بدوره"(musa,al-sodani,1975,p81) .

الزي المسرحي الياباني:

ان المسرح الياباني هو " مسرح علامة وذا قابلية قراءة مضاعفة"(rolan,bart,1978,p72) لهذا فقد كان مسرحاً متنوعاً فهو متكون من "الديكور والازياء والماكياج والاضاءة والحركة الممثلة بالرقص والغناء والموسيقى" (aaeda,ali,2006,p21) وعليه فان التكوينات المختلفة والمتعددة قد ساهمت في تنوع الصور والاشكال والتي ادت الى بروز ملامح دلالية جديدة للزي فقد كانت "الازياء ذات الوان باهرة وزاهية، مصنوعة من الحرير المطرز تطريزاً فخماً، وقد استخدم مبدأ الانسجام فيما بين الازياء والماكياج مع الحركات الادائية للممثل"(ikhlac,fadhel,2009,p18) لهذا فقد عكست الازياء التقاليد والمتطلبات الجمالية وحققت نظاماً صارماً في تفاصيلها الدلالية اذ كانت "الملابس والماكياج وحركات الممثلين تجري كلها في نظام معلوم"(al-aradies, nicol,1986,p96) وغالباً "ما يعطى خلفية لونية واحدة للعرض المسرحي مراعياً بذلك لون الملابس متحاشياً الطرازية فيها"(abbas,ali,1988,p13) .

الزي المسرحي الاندونيسي:

يعتمد العرض المسرحي على خلق اجواء شاعرية تعتمد على متغيرات بنية العرض حسب نوعية كل شخصية، كما تحقق الرقصات اهداف الاسطورة التعبيرية بوساطة السيطرة على الانطباعات الشكلية البصرية التي تعطي حركية ادائية متنوعة في فهم طبيعة الايحاءات ذات الصيغة الابداعية المتنامية ففي رقصة الترحيب بالضيف "يجتمع سبع فتيات تزين رؤوسهن قلانس بديعة الصنع، ويشتملن بثياب حريرية مشجرة سميكة متعددة الالوان" (faubion,powers,2002,p223) وفي هذا التنوع تجري موازنة تأثيرات طبيعة العرض البنائية مع البعد الاجتماعي للشخصيات.

يمتاز الزي بتوحيد متناسق بين المظاهر الخارجية وطبيعة المعاني الرمزية له مما يؤكد على قدرة الزي بالامتزاج مع بيئة الاحداث لهذا فأن الملابس في فرقة (مودو) عبارة عن مجموعة متنوعة من الالوان والاشكال فهي تتكون من "قماش اسود تمتد على حوافه خيوط

فضية، اما مفرق السروال يتدلى حتى الركبتين، ويضم النطاق الواسع بعضه الى بعض ويثبت بحزام، وعمامة محكمة الربط من قماش (باتيك) ازرق صاف او بني... وفي رقصة اخرى يستخدم اللون الاصفر والبني في اثواب الراقصات وترتدي فوق رأسها قلنسوة ذهبية" (faubion,powers,2002 ,232-238) .

الزي المسرحي في الفلبين:

يرتبط نظام الزي في المسرح الفلبيني بالبيئة التي لها وظيفة ادراكية في العرض حيث تؤدي الى " تحقيق التناسق بين الاشكال المختلفة للادراك والاحساس بعضها ببعض وتحقيقه في علاقتها بالبيئة" (herbert,reed,d,t,p20) فقد تأثر العرض المسرحي بالظاهرة الخارجية حيث اعتمد على تكوينات بصرية لها دلالة رمزية واسلوباً ثقافياً متأثراً بالمعتقدات الانسانية من اجل اعطاءها صيغة جمالية لهذا " تلبس النساء الثياب الاسبانية حسب الزي القديم، لها اكمام منتفخة وياقة واسعة تطوق الكتفين، اما الرجال فأنهم يلبسون قميص مصنوع من الياف شجر الاناناس الشفافة وبه كشكشة واهداب تتحدر على صدر القميص" (Wikipedia, 2011,nt) اما الالوان فقد تم اختيارها وفقاً لطبيعة الشخصيات المتنوعة مما يعطي انسجاماً لونياً للعلاقات المختلفة بين عناصر العرض المختلفة حيث ان " التوافق اللوني داخل المشهد الواحد مهم جداً حيث يشكل الماكياج مع الملابس مع الديكور والاكسسوارات الشخصية الواحدة علاقات تبادلية متجانسة مع بعضها البعض"(Hamdi, aabedalmaqsod,1975,p57) .

اما الزي في المسرح **الفيتنامي** فقد تاثروا كثيراً في المسرح الصيني من ناحية الشكل والتعددية الرمزية ذات مضامين مختلفة محققة اندماجاً جوهرياً بين دلالات الفعل المسرحي والبيئة من خلال تنوع الاشارات الرمزية والمعاني المرتبطة بها عن طريق صنع بيئة خيالية للعرض المسرحي وتكوين اشكال مختلفة من الشخصيات التاريخية لهذا فقد كان الممثلون يرتدون " اغطية الرأس الحمراء الوبرية والثياب المطرزة بالترتر ويلوحون بالاكمام البيض الطوال تغطي اليدين بحركة دائرية تؤكد ايحاءات الممثل والوجوه الكبيرة المصبوغة التي تعبر عن الطيبة او الخبث او الشجاعة" (faubion,powers,2002,p335)

اما في **هونك كونك** فقد تأثروا بالاوبرا الصينية ايضا فقد كان الزي يساهم في تحديد الاداء التعبيري للشخصية عن طريق التوافق مابين طبيعة الزي وبين المناظر المرسومة والتي استمدت قدرتها الانفعالية من خلال الاسلوب الحركي الجديد لهذا فان الملابس تمتاز "بأنها فاخرة في اسراف حتى يجاري المناظر الخلابة، قدراً هائلاً من الترتر البراق، ليظل العرض متلاءلئاً، فالخادمات مثلاً يشتملن بأربطة للرأس واردية كالماسات واساور واقراط"(Wikipedia, 2010,nt)

اما في **اوكيناوا** فقد امتازت رقصة الشيخ وهي من الرقصات المهمة فالممثل يتخذ "لحية بيضاء ويرسم على وجهه خطوطاً سود تمثل الكبر ويرتدي (كيمونو) عباءة متعددة الالوان تربط من الخصر بحزام حريري عريض وملون وعلى رأسه قبعة حريرية مزخرفة على شكل طائر ويمسك بيده الاخرى مروحة ذهبية يفتحها عندما يتحرك بتحكم دقيق"(luma,kalele,2012,nt)

المبحث الثاني : (الاشتغال الرمزي للزي المسرحي)

ان العرض المسرحي يتولد من خلال انسجام جميع العناصر الفنية في رؤية جمالية يجمعها هدف واحد الا وهو دعم الممثل في ادائه فمن خلال الربط بين هذه العناصر مع بعضها بشكل منسجم ومتناسق ومتناغم.

وفي المسرح الشرقي تشكل هذه العناصر شفرات ورموز تتحكم بالعرض وبالممثل وادائه التعبيري والتي تهدف "الى تحقيق نوع من الاداء الطقسي ... للتوصل الى العرض الشامل الذي تتداخل فيه وسائل التعبير" (hanan, qasab,1996,p135) فالزي هو احد العناصر المسرحية الملازمة للممثل التي يجب ان يتناسب مع ابعاد الشخصية الدرامية مع الزمن الذي تدور فيه احداث المسرحية، اذ يقدم لنا افكاراً حول الشخصية فهو "يحدد الجنس والسن والانتماء الطبقي والاجتماعي والمهنة والجنسية والديانة والوضع الاقتصادي، ومن خلاله يتنكر الممثل بشخصية ما"(zeyad,jalal,1992,p90) وبذلك فهو يساعد الممثل على الولوج الى دواخل الشخصية وان يتعايش مع دوره وان لكل شخصية ولكل دور في المسرح الشرقي زيه ودلالاته الخاصة ولكل لون في الزي له دلالته ورموزه التعبيرية التي يفهمها المجتمع الشرقي في كل بلد كلاً حسب ثقافته وموروثه الاجتماعي ومرجعياته الحضارية فأن "لون الزي له دور وظيفي مهم وان هذه الوظيفة تكون على صعيد فكري اكثر منه تشكيلي"(haidar,al-aimedi,2012,p98).

فالعرض المسرحي هو مجموعة من الرموز والاشارات بكل دلالاته وايحاءاته السمعية والبصرية، وان دلالات الزي المسرحي بوصفها عنصراً من عناصر العرض لها شفراتها ورموزها الخاصة التي تمنحنا قراءات اخرى تأويلية لا حصر لها فهو "الوسيلة لمساعدة الممثل على ان يظهر للمتفرجين تلك الشخصية الماثلة في مخيلته" (ritchard,corson,1982,p410) فالمتلقي كلما كان ذهنه متقدا ومفسرا جيداً لصورة العرض سوف يفهم الرموز والدلالات والعلامات التي يطرحها العرض المسرحي ان لم تكن لها مرجعيات تاريخية وثقافية اي غير متعارف عليها ضمن البيئة التي يتم بها العرض فالعروض اليابانية التي تعرض في امريكا سوف لا يفهم منها الشعب الامريكي الا الصور كالعروض الصامتة التي تقدمها الفرقة ، إذ لا يستطيع الوصول الى مضامينها الفكرية،

فبواساطة دلالة معينة او لون معين يستخدم في الزي بإمكانه ان ينتقل من حال الى حال وان يطرح عدة افكار ومعان فالعلاقة بين الزي وبين المتلقي (المفسر) هي علاقة ادراك للمعنى الذي يطرحه الزي ولونه ومرجعياته ، وما يبثه من شفرات ورموز جمالية ومعرفية وفكرية، اي فهم الزي بكل مايحمله من دلالات وافكار، وبرغم بساطته، الا انه يجب ان يكون وظيفياً فوظيفته "ليست التغطية الانيقة للجسد بقدر الاظهار الانيق له"(faeaz,al-hamadani,2007,p24) فهو عالم مفتوح من الاشارات والرموز والمضامين التي تحوي بداخلها معان كثيرة، حيث يتم فهم المتلقي لصيغ الزي التعبيرية من خلال ما يحمله من افكار متنوعة فهو "واسطة اتصال قوية بين العرض والمتلقي لحمله افكار ورؤى"(rawaa shaawi,1999, p67) ويقع العبئ الاكبر على المخرج ومصمم الازياء الذي عليه ان يؤثر في المتلقي ويبث بداخله تلك الرسائل والشفرات الذي يحولها بمخيلته الى حقائق معروفة من قبله عن طريق اللون او التقاليد او الاعراف الاجتماعية المتفق عليها او مرجعيات تاريخية، اذ ان لكل مجتمع ولكل حضارة عاداتها او تقاليدها الذ ينعكس على زيها والذي بدوره يؤثر على الشخصية وسلوكها في المسرح.

وللون الزي اهمية من حيث اظهار "الرموز، الطقوس الدينية، العادات، والخرافات جميعها تستخدم الالوان، فالالوان تملأ لغتنا، تعكس شعورنا، وتصور عواطفنا، فألوان وطرز الزي يمكن ان يؤثرا في الانطباع الاول بغض النظر عما اذا كان تصورنا صحيحاً ام لا"(alyia,abdeen,1996,p53) فالازياء المسرحية لها دلالاتها الوظيفية والتعبيرية وايصال فكرة او مفهوم العمل المسرحي الى المتلقي بأنساق بصرية تمنح العمل المسرحي إمكانية التأويل البصري، اذ ان الرمز يولد سلسلة من الوحدات الثقافية التي تعد مقومات سيميائية في العرض المسرحي"(sami ,salah,2005,p21-22) وعن طريق تلك الرموز يولد الشكل الفني وهو اهم الوحدات البنائية في العرض، ويسهم في تحقيق الرؤية الفكرية والجمالية للعمل الفني، وفي المسرح الشرقي اشتغل الزي في توسيع المضامين التي تتناسب مع شكل ونوعية الشخصية وتتجلى قدرته في عملية الانسجام التام بين الملابس والديكور والاضاءة فالعرض "بناءاً فنياً متكاملاً موصوفاً بالتوافق والتطابق بين مكنوناته وعناصره الفنية المتنوعة"(Muhamed,al-jabori,1985,p4) ويستطيع الزي ان يضبط عملية التوقع والتنبؤ من خلال بث شفراته ورموزه الابداعية فهو "عبارة عن عالم من الدلالات والعلامات اذ ان المتلقي يستطيع ان يخمن من خلالها الشخصية التي يؤديها الممثل"(ibrahim,hamada,1971,p509) فهو قادر على تشكيل جمالي ودلالي في نسق منسجم مع عناصر العرض المسرحي "ويتم هذا بطريقة مميزة في الايقاع البصري لشكل العرض المسرحي ويكون مصحوباً بالمؤثرات الموسيقية الخاصة " (hasan ,al-maneaei

p42,) وقد كان للون تأثيراً رمزياً في المسرح الشرقي فهو يرمز الى ؛ الشخصيات المتنوعة فبعضها يرتدي ملابساً بيضاء دلالة على الشخصية الخيرة وبعضها ترتدي ملابساً حمراء دلالة على الشخصية الاعتيادية. (faubion powers,u,d,p215) ومن خلال هذه الرموز اللونية المرتبطة تاريخيا وحضارياً للعقل الانساني الشرقي، الذي يحمل مضامين جمالية معبرة عن الشخصية المسرحية " فالملابس تكون في الغالب فاقعة الالوان ورمزية في حجمها وتفاصيلها" (david, wiliwams,1999,p13-14) فقد ارادو جذب الجمهور الى مسارحهم بتلك الالوان.

للزي افكاره الطقسية والشعائرية التقليدية فالشكل في المسرح الشرقي متنوع ؛ الديكور والازياء والماكياج والاضاءة والحركة المتمثلة بالرقص والغناء والموسيقى.(adel , ameen,2005,p13) مما خلق الانسجام بين عناصر العرض واداء الممثل مؤكداً على التوافق اللوني مشكلاً علاقاته التبادلية المتجانسة مع بعضه البعض كما ان علاقة اللون والزي لا تتغير بل تختلف بأختلاف الجانب الحضاري والثقافي عند الشعوب.

وفي المسرح الشرقي تحمل الصورة سمات مختلفة على شكل علاقات رمزية تحولية تؤدي الى نمو الافعال الدالة فالزي يتطور مظهره ويتغير متخذاً ابعاداً رمزية دالة تباعاً لاساليب العروض الحديثة وكذلك يتخذ اللون قدرة على توسيع وابراز سمات جديدة واغراض دالة فاللون "الذهبي للشمس والالوان البرتقالي والاحمر للشخصيات العالية المركز والازرق للواطئة"(malika,sairehai,1996,p41) فهذه الرموز اللونية تحمل دلالات واشارات مختلفة يعمل الممثل على توظيفها في العرض المسرحي. وكذلك يدل "اللون الابيض ...[على] الحداد والموت، فالمرأة التي ترتدي ابيضاً يعني انها ارملة وليست عذراء"(Muhamed,al-hofi,1985-1986,p32) فهو تأكيد للتقاليد الاجتماعية التي يدركها المتلقي، واحياناً لا يعكس الزي حالة طبيعية معروفة من قبل الجميع بل تقليداً غير مألوف عالمياً بسبب ارتباطه "بعلامات اخرى تعود الى [اشارات وشفرات] مختلفة" (zeyad,jalal,p63) ولكي يحمل الزي المسرحي الدلالات والرموز عليه ان يرتبط مع منظومة العرض الاخرى فهو "لايتواجد وحده، بل هو جزء من شكل فني معقد"(mahmud,Ismaeel,1993,p32) ومن خلال لون الزي يمكننا ان نتعرف على الحالة النفسية للشخصية ودورها الفاعل في المشهد البنائي للعرض اذ يلعب دورا سايكولوجياً "لفكرة الحدود الفاصلة بينه وبين وعي اخر هو وعي الشخصية التي يمثلها، حتى يتمكن من توصيل الرسالة الى الجمهور"(jolyan,hilton,2001,p91) فلون الزي يولد دلالات مختلفة ومتنوعة تسهم "في تحقيق عدد من الاهداف العامة الواضحة، فهي تقوم بدور المؤثر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسيتها وديانتها ومكانتها الاجتماعية وذوقها العام

وشخصيتها المتفردة ومزاجها الخاص وملامحها المتميزة"(jolyan,hilton,2001,p167) اذ ان قضية زي الشخصية على المسرح من القضايا المهمة التي اقامت بناءها الفكري في صورة العرض فأن جميع عناصر العرض وبضمنها الزي تستند الى الفعل في تعبيراتها اللونية في تحقيق الشكل الجمالي والتعبيري فهي تساعد الممثل على تأويل العلامات المرسلة وتوظيف دلالاتها الرمزية وتقديم صورة ايقاعية متحولة وتشكل الملابس في تحديد شخصيته والازياء في المسرح الشرقي يرتدي ملابس الكهنة من اجل توضيح سمات الوظيفة الدينية ومن اجل ذلك دعا (ارتو) ؛الى استخدام الازياء التي تحمل دلالة شعائرية اذ انها ترجع الى الاف السنين اذ يعتقد انها تحتفظ بجمال مظهرها ودلالاتها العالية وقربها من التقاليد .(antonan ,arto,1973,p84) ولذلك نرى ان تلك الملابس لم يطرأ عليه اي تغير رغم مرور الاف السنين عليها.

والزي له وظيفة اخرى وهي ربط الوهم بالحقيقة اي المزج بين ماهو واقعي واسطوري وشعبي وملحمي وذلك من خلال الخلق الخيالي وتنشيطه لدى الممثل "فالممثل لا يستطيع تصور شيء غير موجود ولكنه بإمكانه ربط الاجزاء الموجودة المتباينة في كل واحدة، وبهذه الطريقة تخلق صورة جديدة" (an ,oper , safleed ,1996,p41) تمكنه من تحول التاريخ الى واقع جديد بوساطة الرمز المسرحي فهو رمز لشيء اخر يحيل الى شيء ما في الواقع الذي يعيشه الممثل، فهو يعتمد على الصور المخزونة في الذاكرة التي تحتوي على الرموز والاشارات والدلالات لتنتج صيغ تعبيرية ورمزية جديدة ذات ايحاءات ودلالات ذات معنى " فالأزياء هي عنصر بصري ...يستعان بها اثناء العرض المسرحي، لما لها من امكانيات تعبيرية في تشكيل اللغة البصرية للممثل"(ikhlac,fadhel,2009,p51) فالزي له القدرة على تحويل هيئة الممثل الخارجية للشخصية المسرحية ورسم ملامحها العامة وصياغة سلوك الشخصية ليتفاعل مع الدور ليكتسب صفة حسية بصرية تؤثر على خيال وعقل المتفرج. فقد "كان الممثلون الصينيون يستخدمون اقنعة الحيوانات للفت انتباه المتفرجين وجذبهم نحو الموضوع ، [من خلال] وطبيعة الزي ولونه ، [التي] تثير الانفعالات العاطفية، بالاعتماد على الرمز المكثف، والادوات البسيطة" (Bertolt,brechet,1978,p91-93) حيث يرتدي الممثل الزي لاقناع المتفرج في اغناء التعبير الجمالي وتطوره ، وعلى الزي ان يكون كثيفاً ويثبت دلالاته، وشفافاً بحيث يمنح علامات من توليد علامات اخرى تهدف الى ايصال الفكرة الجمالية للعرض المسرحي.

وكذلك وجب ان يتناسق الزي مع سلوك الشخصية وهنا يدخل الخداع والتنكر عن طريق الزي الحامل للعلامات والرموز الا انها لا تستخدم الا للضرورة الفنية والدرامية، لذا فأن الزي يحمل مجموعة من الرموز التعبيرية تقوم بخلق مفاهيم ومضامين جديدة للعرض

المسرحي، فمن خلال الزي تتكامل صورة العرض ويتحقق هدف العرض ويتحقق ذلك من خلال اللون وما يحتويه من معاني واشارات وايحاءات تحقق هدف العرض المسرحي ايصال رسالة الى المتفرج سواء كانت هذه الرسالة سياسية او فكرية او جمالية او نقدية او اجتماعية او تاريخية او دينية.

مؤشرات الاطار النظري:

١-يشكل الزي تجانساً وظيفياً وتصميمياً من اجل خلق وحدة فنية جمالية متكاملة، ويحقق الرمز مضموناً متفاعلاً لإظهار وظيفة مضمونية قادرة على بث علامات جديدة لمكونات الزي تساعد المتلقي على قراءة الفعل المسرحي.

٢-ان البناء التركيبي للزي في المسرح الشرقي يرتبط بمجموعة الدوال التي تشير الى عوالم طقسية انفعالية خالقاً معطى لغوي بصري جديد من خلال تأسيس تكوينات مادية مرئية في العرض المسرحي.

٣-تحقق علاقة الشكل والمضمون في وظيفة الزي في المسرح الشرقي تكاملها الايقاعي من خلال انسجام عناصر العرض التركيبية واللونية والمجموعة الادائية المختلفة لعناصر العرض المختلفة.

٤-ان اللون في الزي عنصر تعبيري وجمالي دال على مجموعة من الرموز والدلالات والتي ترتبط بطرازية ايقاعية منسجمة وايحاءات تنكرية تؤدي الى تجديد في وظائف الزي، ويزيد لون الزي من القدرة الخيالية والرمزية والتعبيرية.

٥-ان الزي في المسرح الشرقي هو حالة حركية لمجموعة مترابطة عضوية في بناء وحدة العرض، قادرة على خلق صورة بصرية تحتوي على مجموعة من المتغيرات في اعادة تشكيل الواقع الاسطوري والتاريخي عن طريق تصوير العلاقات اللونية او البصرية.

٦-ان الزي في المسرح الشرقي يحوي على معايير ذوقية جمالية، تحمل افكاراً مشتركة فهي مستمدة في الغالب من موروثات اسطورية، فالاداء الصوتي والحركي والملابس التشكيلية قادرة على تطابق الايقاع البصري مع الايقاع الحركي من اجل خلق ايقاع جديد لأزمنة تاريخية وزيادة في الانفعال التأثيري.

الفصل الثالث: (اجراءات البحث) تم اختيار العينة بشكل قصدي وذلك بما يتوافق مع هدف البحث

عينة البحث: مسرحية المهابهاراتا

اخراج: بيتر بروك ،السنة ١٩٨٨

تحليل العينة: تعد المهابهاراتا واحدة من الملاحم نظمت على شكل قصيدة طويلة، وهي صراع بين الاجيال يمتد الى حقب طويلة ويؤدي الى تصارع في ارادات مختلفة.

ان عملية الكشف التي يستخدمها العرض، تعد تعبيراً عن المعاني والحالات النفسية والشعورية وايصال المظهر الخارجي للمادة الفنية بوصفه تطابقاً دلالياً يشير الى المغزى المحدد المتطابق للفكرة التي تبرز الخواص التصميمية للزي وبذلك تكون المشاهد المسرحية ذات استجابات انفعالية غرضية خاضعة لاصل الاسطورة بمجموعة دلالية ذات انتقالات زمنية محددة تستجيب للقيم الجمالية للتصميم، لهذا ستدرس الباحثة مشاهد العرض المسرحي بشكل منفصل لكي تعطي توظيفاً شاملاً للزي وارتباطه الدلالي في منظومة العرض الكاملة.

المشهد الاول: ان البناء التكويني للمشهد الاستهلالي يعبر بكثافة عن القيمة اللونية للزي، حيث يدخل رجل بملامح شرقية (هندي) ذو قناع (رأس فيل)، (كريشنا) يرتدي قميص طويل يصل الى نصف الفخذ ذو اكمام طويلة وسروال ضيق وشال يوضع على الكتف، فاللون السائد هو الابيض الذي يعطي تكتلاً لونياً باعثاً على الهدوء والسكينة والذي يرتبط ارتباطاً موضوعياً بمرجعيات الاكتشاف الذي يجعل عملية الانتباه والتخيل، قادرة على حضور مغزى –الزي – ولهذا نرى الرجل ينظر الى المكان بوصفه مكاناً رمزياً ليعطي انتقالة خفية، على حضوره الزمني، في الزمن الارتدادي للأسطورة، ثم يقف امام رجلاً اخر ذو لحية بيضاء وشعر مجعد (فانيسا) يرتدي قميص طويل يغطي قدميه ذو فتحات من الجانبين بالأسفل، وشال طويل رماه على كتفيه، بالوان مختلفة الاحمر والاصفر والابيض، فتشابه الزي يعطي انطباعاً ومظهراً متكرراً لقيمة الفعل السلوكي الذي يسمح بتخطي حاجز التوقف ويظهر الحركة الانشائية بوصفها تكويناً بنائياً جديداً وتواصلاً حركياً –متغيراً لهذا يبدأ بعملية تحريك المنظومة اللونية التي يحوز عليها الزي وبذلك ينتج ايحاءاً قصدياً باختلاف المقاصد والمستويات، فاللون الابيض الذي يهيمن على المشهد وكذلك التصميم الموحد للزي يعطي انطباعاً تحضيرياً لفعل الشخصية التي تبدأ بأنسجامها اللوني وتناغمها التصميمي.

المشهد الثاني: تزداد سرعة الايقاع في هذه المشهد عن طريق الحركة من اجل بناء نواة جديدة لقيمة الفعل الدرامي الذي يبدأ حيث تدخل امرأة سمراء البشرة ترتدي زياً هندياً وهو عبارة عن قميص طويل وسروال ضيق بلون واحد هو الارجواني وتحمل على كتفيها شالاً طويلاً اخضر يغطي نصف شعرها.

تحاول الفتاة ان تتلمس المكان وهو عبارة عن نهر ووراءه ارض يابسة واعشاب صفراء والذي يوحي بالصحراء والتي تعطي انطباعاً بالسرمدية والطقسية الرمزية التي تربط التعبير بالرمز وقدرته على نقل المعنى، فهي تحاول ان تجد حضوراً مادياً لها، فهي تنظر الى الامام وتتلاعب بالشال بحركة متوازنة بطيئة ومتسارعة حينا اخرى، لكي تنشئ قيمة متفاعلة مع حركة القماش الذي تحمله، لهذا يظهر على الجانب الايسر شاب اسمر البشرة بشعر

مجعد (افريقي الجنسية) يرتدي قماش ابيض ملفوف على بطنه ومفتوح من الجانب الايمن ليظهر الجهة اليمنى من فخذه، وبهذا الزي يمكن للمرأة ان تحدد حركتها بالنظر اليه كأنه قوة له القدرة على فرز دلالات جديدة وتعبيرات متنوعة ذات مرجعيات – اسطورية ثنائية – المراءة – الرجل –لهذا نرى المراءة تضع الشال على وجهها لتغض الطرف، ثم تنظر مرة ثانية ، لهذا ينشئ العرض بواسطة حركة الزي لوناً وظيفياً وسيطاً ما بين الجسد بعده منظومة داخلية والزي بعده منظومة خارجية، فالتلائم الحركي ما بين المراءة والرجل يعطي حضوراً مرئياً لقدرة ومكونات الزي، ثم يقتربا سوية ليشكلا بناء تصميميا واحداً.

المشهد الثالث: اظلام تام ثم نرى عصا يتم من خلالها اشعال الشموع المرتبة على قمة الجبل، بوساطة رجل مسن (ملك الافاعي) يرتدي سروالاً وقميصاً اسفل الركبة ذو لون اخضر وشال مصنوع من قماش خفيف لونه اصفر، وعصا سوداء اللون، ان اللون الاخضر يعطي انطباعاً بالهدوء والسكينة، واللون الاصفر يشير الى الانتباه والاستعداد للوقوف، فهو يقف رافعاً يديه الى السماء يرجوها بأن تتزوج بناته، لهذا فالمشهد ذو نظام اشاري منتظم خالي من العوائق، وفي هذا الانشاء التركيبي والتصميمي للزي مع اللون ومساقط الاضاءة يعطي دلالة انتقالية ما بين فعل الترقب الذي يهيمن على زمن المشهد والفعل المنتظر الذي يشكل علامة سيكولوجية لنظام السلوك الانساني من خلال بناء طقسية رمزية ذات ايحاءات نفسية من اجل احداث تأثير في قوة التشكيل البصري للزي، وترتيب فني متحرك ومتجانس من الالوان المتباينة والمتنوعة والتي تعطيها الاضاءة قوة براقة ولماعة، فحركة اللون من الاسود الى الابيض والاصفر تعطي قيمة دلالية لطبيعة مرامي الشخصيات وبيان افعالها.

المشهد الرابع: في مشهد الزواج يبدأ التنافر التصميمي للزي والتعدد اللوني بالحضور والذي يحقق شكلاً وظيفياً يتناغم مع تعددية الافعال والتي تقود الى تنوع عملية الابصار وتحول الادراكات الثابتة الى ادراكات متحولة ، ثلاث نساء ، الاولى ترتدي زياً هندياً بلون احمر ، والثانية بلون برتقالي ،والاخرى بلون اسود، فهذا التباين بالألوان يعطي انطباعاً متسارعاً لتحدي الانسان لمغالطة الواقع الاسطوري الثاني، فالأولى تتزوج من الرجل الابيض، ثم تذهب الثانية مع رجل اخر ليس من جنسها، فالزي المختلف يبرز صورة تصميمية موحدة تقود الى عملية غير مباشرة تعززها العناصر اللونية المتنافرة والغير مرتبطة لكنها ومن خلال فعلها الدلالي تخدم فكرة محددة بسبب بناء نظام من العلاقات الجديدة التي تحكم المشهد.

اما المراءة الثالثة التي يرفضها زوجها– بسبب شكوكه بعفتها، الا ان قوة الطقس الاسطوري تفرض نفسها كحاجة ترغمه الى دعوة الاخر بدون تمييز، فيقبل بها، وهنا يكون الزي قادر على بناء وفرز دلالات متباينة لكنها في نفس الوقت متقاربة – بتقبلها الادراك

المنتظم، ليظهر رجل اسيوي ذو لحية سوداء يرتدي قبعة سوداء وبنطلون اسود، يطلب من الفتيات السير معه، ويسدل الستار لبضع ثواني، ثم نرى احداهن تدخل مع شيخ هرم يرتدي ثوباً طويلاً ابيضاً ويحدث اظلام تام.

وهنا نرى التداخل في البناء التصميمي للزي يؤدي الى ترسيخ معنى وفقدان اخر، لكي يتم التلاعب بإدراكات المتلقي وفق البناء المشهدي للعرض.

المشهد الخامس: في هذا المشهد تبدأ وظيفة التصميم التي تعطي اشكالاً متنوعة وزجها في مساحة العرض من اجل تحديد حضورها باستخدام الالوان وتباينها ومن اجل كشف المعاني التي يقتضيها الفعل عن طريق نظام من العلاقات القائمة على تماثل وتدرج وتغير في المنظومة الايقاعية البصرية لشكل الزي التصميمي واللوني.

امرأة افريقية ترتدي النقاب العربي، تلف حول رأسها عمامة بيضاء، وتضع على كتفها شال ابيض، وفستان مزركش غامق (بني) وعباءة سوداء، فهذا التباين يشير الى قدرات رمزية تأويلية تتسم ببناء المعنى في ذهن المتلقي، وتحمل في يديها كرة نارية، دلالة على انسجام وتناغم الفعل مع المظهر الخارجي للزي، ثم تأتي مجموعتين من الرجال، المجموعة الاولى ترتدي سراويلاً سوداء وقمصاناً بيضاء، اما الثانية فترتدي سراويلاً بيضاء وقمصاناً سوداء، من اجل اظهار قوة التنافر اللوني الذي يجد تعبيره الكامل في اختلاف الزي، ثم تظهر امرأة شكلها اسيوي (صيني) محمولة على هودج ، ترتدي لباساً مكوناً من قميص طويل ذات الوان مختلفة الاسود والاحمر والابيض والرمادي، ثم تدخل عليها امرأة سمراء البشرة ترتدي ملابس باكستانية، ترتدي فستان طويل بلون رمادي، وعلى كتفها شالاً اسود وعباءة قصيرة، لتعطي انطباعاً بالاختلاف ولكنها تحقق بعملية التواصل ايحاءاً جديداً وتطوراً ادراكياً تنشأ من خلاله عملية الفهم واستيعاباً مضموناً لوظيفة الخطاب البصري، ثم تخلع المراءة الاولى (عمامتها) لتعطيها الى المراءة الثانية وبذلك ينتقل الفعل الادراكي الى حاسة جماعية في فهم دلالات الزي من خلال الانطباع النفسي والاجتماعي العام،

اما الرجال فيتم زجهم مرة ثانية بازياء مختلفة تماماً، فالرجال يرتدون (التنانير) القصيرة ذات الثنيات الكثيرة (كلوش) وذات كراكش. وفي هذا الطقس تدخل المراءة الباكستانية على المراءة الصينية بعد (عام) وهي حامل لتضرب بطنها ، فتخرج كرة سوداء من احشاءها فتأخذها وترميها.

المشهد السادس: يظهر في هذا المشهد الخبرات الشخصية حيث يجتمع عدد هائل من الدلالات التي تدل على الانتماء الطبقي والعرقي والجنسي، حيث يؤدي المظهر الخارجي على اعطاء صفات ومعطيات تجديدية في فهم دوافع الشخصيات.

يدخل رجل ياباني مرتدياً ملابس سوداء حيث السروال الضيق وفوقه قميص طويل الى الركبة، وبلوزة بدون اكمام طويل، بقوم الرجل بتعليم عشر رجال فنون القتال، اما الرجال فزيهم متشابه وهو عبارة عن سروال ضيق من الساق اسود اللون وفضفاض من الافخاذ ومفتوح على بعضه من الافخاذ، يقومون بتأدية حركات بهلوانية، ويبدأ الفعل بالتصاعد حيث يتم عصب عين احد المقاتلين بلفافة سوداء ويتم القتال بايقاع دلالي يحفز على الروح العالية، ويعطي للتكوينات الجسمانية المزاج الحركي المتصارع.

المشهد السابع: يجلس بعض الرجال حول الرجل الاعمى، يلبسون القميص الابيض الفضفاض ويضعون الشال الرمادي اللون حول الرقبة، مما يعطي تناسقاً في الاشكال والتراكيب ذات المعنى الواحد، ثم تحدث المغايرة من اجل تثبيت المعنى، ليدخل رجل بملابس عربية حيث العباءة السوداء المذهبة والدشداشة السوداء الطويلة، والشال الاسود، ثم تدخل خمس نساء يرتدين رداءاً طويلاً مزركشاً بالزينة والاكسسوارات ذات اللون الاحمر، وفي هذه المغايرة يبدأ دخول المرأءة الصينية التي ترتدي زياً لونه اصفر متكون من الفستان الضيق من اعلى الجسد حتى ينفتح الى الاسفل، ثم يأتي الرجل لاغتصاب المراءة التي تضع رداءها بعد ان تخلعه امامهم ليكتسب معنى جديداً للاحتجاج والرفض فتحول الزي الى سياق جديد للمعنى، ثم تبدأ عملية تجميع الممثلين في مكان واحد لتبدأ عملية الدعاء والصلاة من اجل انقاذ الفتاة، لتبدأ الدوافع الجديدة لجذب انتباه حول انفعال جديد مليء، بالرموز والتي تتفق مدلولاتها مع العلاقات والصلات التي يحددها زمن معين ومكان معين، لذا فالعرض يصور لنا عملية الاغتصاب عن طريق سحب الساري الطويل ذي اللون البرتقالي ليعطي للعرض دلالة واضحة عن طريق الزي وخلق الايهام بجعل الاعداء يعتقدون ان الشمس قد غابت قبل اوانها.

الفصل الرابع :عرض النتائج:

١-ان حضور وغياب الزي يعبر عن بؤرة الانفعالات والتقلبات وحالات الصراع، ففي المشهد الاول يبرز القناع كوحدة تنكرية تعبر عن الاستثارة والتصادم والحركة، فالارتباط ما بين القناع والزي قد انتج تصويراً حركياً لفهم المضامين التعبيرية وارتداداً موضوعياً لجوهر الاسطورة.

٢-ان الزي في عينة البحث متعدد ومتنوع، فقد حقق استجابة مباشرة للإدراك الصحيح فهو يعتمد في تنوعه وتعدده على مطابقة العوامل الخارجية مع العوامل الداخلية مما ينتج ثراءاً على مستوى الدلالات الرمزية، وكذلك يحقق تقنية شكل الزي من خلال الشكل التصميمي الذي يرتبط بالمضمون، وكذلك عن طريق الابعاد التكوينية المادية للزي من صناعة

وتصميم، (الشالات المتعددة والاكمام الطويلة والسراويل المنتفخة من الجانب الاعلى والقمصان القصيرة العمامة).

٣- ان تأثيرات اللون في عينة البحث قد ساهمت بإيجاد تعبيرات مسرحية متنوعة في حركة منظومة العرض -كما في مشهد القتال او مشهد الزواج -فالتعدد اللوني – الاحمر- الارجواني -الابيض- الرمادي- الاسود – البرتقالي قد انتج تنظيماً صورياً، اتاح ابراز خصائص شكلية متنوعة وتنظيماً تمحور حول عنصري، الايقاع والاتزان مما ساعد في توزيع وتنويع في الرؤية التشكيلية للعرض.

٤-ان الزي في عينة العرض قد اعطى مظهراً مرئياً للزمان وتجسيداً للأبعاد الحسية للمكان المسرحي، ففي المشهد الثالث يرينا فعل الترقب -للرجل – انشاءاً دلالياً ورمزياً، وتأثيراً طقسياً لهيمنة الزمن، فالزي المصنوع من القماش الشفاف الذي يختلط فيه اللون الاخضر والاصفر يعطي قدرة رمزية في تصعيد الاحساس بالانتظار نتيجة مضامينه السيكولوجية والرمزية.

٥-ينشأ التصادم التعبيري من خلال الدلالات الرمزية الذي يوحي بها التنافر التصميمي لشكل الزي والتعدد اللوني مما ساعد في ابراز وحدة العناصر البصرية التي تحددها التأثيرات الشكلية للزي مما يعطي امتلاءاً بالصورة التعبيرية الخالصة كما في المشهد الخامس والسادس والثامن، حيث يرتبط الفعل الدرامي مع الطبيعة المتنافرة مع ملابس الممثلين. مما يعطي تنوعاً هائلاً في بناء الصورة المسرحي.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب: books

١- ابن منظور، محمد، لسان العرب المجلد الحادي عشر، بيروت: دار الصادر، د.ت.

٢- الحمداني، فائز يعقوب، اللون حضارة، العراق: دار الشوؤن الثقافية العامة، ٢٠٠٧.

٣- العميدي، حيدر جواد، الازياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دمشق: تموز للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.

٤- الجندي، درويش، الرمزية في الادب العربي، مصر: المكتبة المصرية، ١٩٥٨.

٥- المر، ف، علم الدلالة، ترن مجيد الماشطة، بغداد: الجامعة المستنصرية، ١٩٨٦.

٦- المنيعي، حسن، الجسد في المسرح، المغرب، مكناس، د.ت.

٧- السودانين موسى، دراسات في المسرحية الحديثة، العراق: وزارة الاعلام، ١٩٧٥.

٨- امين، عادل، التجريب في المسرح الياباني بين الاصالة والمعاصرة، دار المحروسة، ٢٠٠٥.

٩- ارتو، انتونان، المسرح وقرينه، تر، سامية اسعد احمد، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣.

١٠-اسماعيل، عز الدين، الادب وفنونه، دار الفكر العربي، ط١، القاهرة:١٩٧٨.

١١-باورز، فوبيون، المسرح في الشرق (دراسة في الرقص والمسرح في اسيا) تر،احمد رضا محمد رضا، مر، محمود خليل النحاس، القاهرة:دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،٢٠٠٢.

١٢-باورز، فوبيون، المسرح الياباني، تر، سعد زغلول نصار، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ٢٠٠٦.

١٣-بارت، رولان، مقالات نقدية في المسرح، تر، سهى بشور، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧.

١٤-بارت ، رولان، علل الزي المسرحي، تر، شكري المنجوت، مجلة فضاءات مسرحية، تونس: العدد ٧-٨، ١٩٨٦.

١٥-باندولفي، فينون تاريخ المسرحن تر، الاب الياس زحلاوي، دمشق: طبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي،١٩٧٩.

١٦-تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، تر، درويني خشبة، ج١، المطبعة النموذجية ،١٩٦٣.

١٧-جلال ، زياد، مدخل الى السيمياء في المسرح، عمان – الاردن: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢.

١٨-حمادة ،ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة: مطبوعات دار الشعب، ١٩٧١.

١٩-ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، تر، ميخائيل اسعد، د.ت.

٢٠-سفيلد، أن اوبر، مدرسة المتفرج، تر، حمادة ابراهيم، ط١، القاهرة: المسرح التجريبي الدولي، المجلس الاعلى للطباعة والنشر، ١٩٩٦.

٢١-صلاح، سامي، الممثل والحرباء، ط١، تقديم، مدكور ثابت، القاهرة: اكاديمية الفنون الجميلة، المسرح التجريبي، ٢٠٠٥.

٢٢-فكري، محمد، قصة الدراما الهندية، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

٢٣-كورسون، ريتشارد، فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيونن تر،امين سلامة، القاهرة: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.

٢٤-عابدين، علية، دراسة في سيكولوجية الملابس، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٦.

٢٥-عثمان، عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦.

٢٦-غيرو، بيار، علم الدلالة، تر، انطوان ابو زيد، بيروت: ط١، منشورات عديدا، ١٩٨٦.

٢٧-هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر، نهاد صليحة، حكومة الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠١.

٢٨-ويليامز، دافيد، مسرح الشمس (المسرح التعاوني) تر، امين حسين، الرباطن القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي مطابع المجلس الاعلى للاثار،١٩٩٩.

٢٩-نيكول، الاردايس، المسرحية العالمية، تر، شوقي السكري، ج٤، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٦.

٣٠-يونان، رمسيس، دراسات في الفن، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩.

الدوريات:- Folders

١-عاشور، المنصف، مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة، مجلة فصول، العدد ٥، ١٩٨٥.

٢-حنان، القصاب حسن، التعبير الحركي واشكالية الجسد، دمشق: مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤٣، ١٩٩٦.

٣-الجبوري، محمد عبد الرحمن، فن السينوغرافيا وحالة التوازن في المسرح، جريدة القادسية ، بغداد: ت الاول ١٩٨٥ .

٤-ساريهاي، ملكة، فنون الاداء، في مجلة افاق الهند، تصدر عن وزارة الخارجية الهندية، العدد ١٢، ١٩٩٦.

٥- عبد المقصود، حمدي، لمسة الماكياج ودورها في التعبير، القاهرة: مجلة السينما والمسرح، ١٩٧٥.

٦- بدر، اسماعيل محمود، الازياء والمسرح مسوؤلية صانع الملابس في الاخراج المسرحي (دراسة معاصرة)، مجلة الفنون، عمان تصدر عن وزارة الثقافة، العدد ١٥نيسان، ١٩٩٣.

الرسائل والبحوث:- Studies and researches:

١-علي جعفر ،عباس، القيم الجمالية والفكرية للديكور المسرحي في الاتجاهات الحديثة، بحث على الالة الكاتبة، بغداد: بحث مقدم الى دورة التعليم المستمر، ١٩٨٨.

٢-الحوفي ، محمد، سيميولوجيا المسرح، جامعة القاضي عياض -كلية الاداب والعلوم الانسانية في مراكش، بحث مطبوع على الالة الكاتبة لنيل شهادة الاجازة للسنة الجامعية ، ١٩٨٥-١٩٨٦.

٣- السامرائي، اخلاص فاضل، الماكياج والتعبير الدلالي في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ٢٠٠٩.

٤-ياسين محمود، سرمد، توظيف فن اليوغا في اعداد الممثل المسرحي، بغداد: رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ٢٠٠٠.

٥- شعاوي، بهنام روعة، تصميم الزي للمسرحيات التعبيرية (دراسة تطبيقية) رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة يغداد:١٩٩٩.

٦-شعاوي، بهنام روعة، التغريب في تصاميم ازياء عروض المسرح المعاصر اطروحة دكتوراة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٢.

الانترنيت:

- موسوعة ويكيبيديا الحرة، المسرح في الفليبين، ٢٠١١.
- عائدة علي سعد، ترتيل القوة في مسرح النو، اخبار نيا، ٨مارس، ٢٠٠٦.
- موسوعة ويكيبيديا الحرة، المسرح في هونك كونك، ٢٠١٠.
- لمى خليل، جذور الرقص في الشرق، انترنيت، ٢٠١٢.

Sources and references:

1. A'aeda , Ali Sa'ad , Chanting the force in theater of Alno m Nea news , 8 March , 2006.
2. Aabed Al-Mmaqsod , Hamdi, the touch of makeup and its role in expression, Cairo , cinema and theater magazine , 1975
3. Abdeen , Alyia , Study in clothes psychology , Cairo , Dar Al-Fiker Al-Arabi , 1996.
4. Al-Amedi , Haidar Jawad , Theatrical costumes content and significance in the historical theatrical presentation , Damascus : Tamoz for Publishing and Distribution , 2012.

5. Al-Gondi, Daroesh , Symbolism in Arabic literature , Maser : Egyptian Library , 1958.
6. Al-Hamadani , Faeaz Yaqoub , Color civilization , Iraq : House of General Cultural Affairs , 2007.
7. Alhofi , Muhamed , Theater simology , Ayadh judge University , Factually of arts and humanities in Marrakesh , Typewriter search to get Bachelors for the university year, 1985 -1986.
8. Ali Jafer , Abbas, Aesthetic and intellectual values of theatrical decoration in modern trends (Typewriter search), Baghdad , research presented to continues education course, 1988.
9. Al-Jibori , Muhamed m Abed Al-Rahman , Scenography and the state of balance in the theater , Al-Qadesea newspaper, Baghdad , 1985.
10. Al-Maneaei, Hasan , The body is in the theater , Morocco , Maknas, D.T.
11. Al-mor, In semantics , Translator : Majeed Al-Mashta , Baghdad : Al-Mustanseria university , 1986.
12. Al-Samarai , Fadhel Ikhlas , Makeup and semantic expression in the Iraqi theatrical show ,Master study presented to the fine arts university unpublished , 2009.
13. Al-Sudani , Musa , Studies in modern theater , Iraq , Media ministry. 1975.
14. Ameen , Adel , Experimentation in Japanese theater between originality and contemporary , Dar Al-Mahrosa , 2005.
15. Arto , Antonan , The theater and its companion , Translator :Samea Assad Ahmed , Cairo : Dar Al-Nahda Al-Arabia, 1973.
16. Bader, Ismaeel Mahmud , Fashion and theater are the responsibility of the costume maker in theatrical direction (A contemporary study) , arts magazine , Amman issued by the ministry of culture , no 15 April 1993.
17. Bandolphi ,Fino , Theatre history , Trnsaltor: The father Elias Zahlawi, Damascus: print of Ministry of culture and national Guidance, 1979.
18. Bart , Rolan , The ailments of the theatrical costume , Translator : Shukri Almagot, Magazine of theatrical spaces , Tunis : no7-8 , 1986.
19. Bart , Rolan , Critical articles in theater, Translator : Suha Bashor , Damascus: Ministry of culture publications , High institute of theatrical arts ,1987.
20. Bertolt, Brecht, alienation effects in chines acting, London,1978.
21. Corson , Ritchard , Mak-up art in theater , cinema and television , Translator :Ameen Salama , Cairo : Arabic center of culture and science , 1982.
22. Fikry,Muhamed , Story of Indian drama, Cairo : Dar Alkateb Al-Arabi for printing and publishing, 1967.
23. Gero , Beyar ,Semantics , Translator: Antewan Abo Zaid ,Beirut ,Floor 1 , many publications , 1986.
24. Hamada ,Ibrahim , dictionary of Dramatic terms , Cairo , Dar Al-Shaab publications , 1971.
25. Hanan , Qasab , Hasan ,Kinetic expression and the problematic of the body , Damascus , theatrical life magazine , no 43, 1996.
26. Hilton, Jolyan , Theatrical display theory , translator :Nihad Seleha , Al-Sharqa government , Culture and media office, 2001.
27. Ibn , Mandor, Muhamed , Lisan Al-arab , Vol no.Eleven , Beirut , Dar Al-Sader.
28. Ishor , Al-Munsef , A theoretical project in describing the signifier between reading and writing , Fesol magazine , no: 5 ,1985.
29. Ismaeel ,Eaz Al-Deen , Literature and its arts , Dar Al-Fiker Al-Arabi , Floor 1 , Cairo, 1978.

30. Jalal , Zeyad , Entrance to alchemy in the theater ,Amman – Jordan , ministry of culture publications, 1992.
31. Khalel , Luma, the roots of dance in East, Internet, 2012
32. Nicol, Al-Aradies, International play , translator: Shawqi Al-Sukari , part 4, ministry of high education and scientific research, 1986.
33. Othman, Abed Al-Muate Othman , Vision elements to theatrical director , Cairo : General Egyptian institution for books , 1996.
34. Pawarz , Fobeuon , Japanese theater, Translator: Saad Zaglol Nasar , Ministry of culture and national Guidance, Egyptian Foundation for writing, translation, printing and publishing. 2006.
35. Pawarz , Fobeuon, Theatre in east (A study of dancing and theatre in Asia) Translator: Ahmed Ridha Muhamed Ridha, Mmahmod Khalel Alnahas, Cairo: Dar Alkateb Al-Arabi for printing and publishing.
36. Reed, Herbert, Cultivating artistic flair , Translator : Mekaeel Asaad.
37. Safleed , An ober , Spectator school , Translator : Hamada Ibrahim , Floor1 , Cairo : International experimental theater , High council for printing and publishing , 1996.
38. Salah, Sami , Actor and Chameleon , floor1 , Cairo : Academy of fine arts , experimental theater ,2005.
39. Sarbehai , Malika , performance arts , India perspectives magazines , issued by the Indian foreign affairs, no 12 , 1996.
40. Shaawi , Bahnam Rawa'a , costume design for expressive play (applied pedal), master study presented to the fine arts university , Baghdad university ,1999.
41. Shaawi , Bahnam Rawa'a, Westernization in the designs of contemporary theater costumes, PHd study presented to the fine arts university , Baghdad university, 2002.
42. Teshini, Shaldon , the history of theatre in 3000 years ,translator: Darini Khashaba , Part 1, The typical printing pree ,1963.
43. Wikipedia , Theater in Philippine, 2011.
44. Wikipedia, Internet, honk gong 2010
45. Wiliwams ,David, theater of sun (Cooperative theater), Translator : Ameen Hussen Al-Ribat , Cairo , International Cairo festival for cooperative theater , printings of supreme council of antiquities , 1999.
46. Yasein Mahmud , Sarmed , Employing the art of Yoga in preparing the stage actor, Baghdad, master study unpublished presented to the fine arts university , Baghdad university, 2000.
47. Yonan, Mases, Studies in arts , Beirut , Dar Al-Kitab Al-Arabi , 1969.