التاريخانية
في أزياء العرض المسرحي العراقي

أ.م.د.حيدر جواد كاظم ألعميدي
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

الفصل الأول:- الإطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث :

شاع في الدراسات الأدبية والفنية المعاصرة لاسيما المسرحية منها استخدام المفاهيم النقدية وتوظيفها مفاهيمياً في تحليل النصوص - العروض المسرحية ،وإمكانية تطبيقاتها والاستفادة منها بوصفها منهجاً بحثياً نقدياً تحليلياً ، محايثة الاستخدام لمثيلاتها في مجالات الأدب والفن والجمال ، ومن هذه المصطلحات – موضوعة البحث – (التاريخانية) كمصطلح نقدي فعال ، اتخذ الباحث من معناه الاصطلاحي منهجاً قرائياً جديداً في تحليل عنصر تبوأ منصباً في العروض المسرحية المعاصرة ، والدراسات المسرحية الحديثة ، ألا وهو (الزى المسرحي) ، وما يمكن أن يؤديه من وظيفة التعدد المعنائي والقرائي المستمر له - السيرورة المعنائية – في العرض الواحد وفي كل مشاهدة من المشاهدات المتعددة له من خلال إدماجه وتداخله ونقله للأفكار التاريخية والمعيشة في الحقب التاريخية الموغلة في القدم إلى الآنية المعيشة (ها هنا – الآن)،محققاً مفهوم (تاريخانية الزي) في العرض المسرحي .

إن البحث والقراءة في تاريخ الزي هو نوع من حفريات الخطابات التشكيلية – المسرحية ، فهي تحاول تحليل الظروف والعوامل التي كانت وراء أنتاج [تصميم] زي فني /مسرحي وتلقيه ، وهكذا فأن الذاكرة المتحفية (التصنيفية والوصفية والتركيبية)هي مجموع خطابات راسخة في التاريخ العام الذي يمثل فيه تاريخ الفن/الزي جزءا واحدا فقط. وبعبارة أخرى، ماذا يعني تاريخ الفن /الزي إن لم يكن تاريخ خطابات (تشكيلية /مسرحية) متداخلة مع تاريخ الخطابات النقدية التي أحاطتها أو تعاقبت منذُ ظهورها. ومن جهة أخرى ، فان تصور تنظيم الزي بوصفه فضاءاً مفتوحا تطور عبر التاريخ ، هذا دون إلغاء المتغيرات التي تتعلق بمنهجيات مقاربة النص الفني /الزي المسرحي ، منهجيات تختلف فيها درجة استغلال المادة التاريخية وتاريخ الفن /الزي بمفهومها الحقيقي ، إذ لايمكن وجود نقد فني مسرحي دون تاريخ للزي.

لجأ فريقاً من المسرحيين (المصممين والمخرجين والمخرجين المصممين) إلى الماضي لتقديمه بصيغة الحاضر الآني من خلال احد أقطاب منظومة خطاب العرض المسرحي لتقريب

المسافة الزمنية خطابياً وفكرياً ، متجلياً في قراءة ثيمات الحدث التاريخي (تاريخية الحدث) قراءة عصرية الحدث ملبسياً ، بتصميم ودأب إلى المستقبل موظفين أحداث الماضي ومستفيدين من كل تجاربه.

تعد عملية خلق التقاربية الزمنية(مسافةً) مقياساً للحكم على مخرج أو مصمم وقدراتهما الإبداعية في توضيح وتقريب لموقف وثيمة فكرية كما تنم عن مدى تفهم الفنان المسرحي – مصمماً ومخرجاً– للحضارة ودوره الفعلي في خلق الحياة على خشبة المسرح.

تأسيسا على ما تقدم ،فإن مشكلة البحث الحالي ،تتمحور حول التساؤلين الآتيين:

هل يمكن قراءة مفهوم التاريخانية في الفضاء المسرحي من خلال الزي بوصفه منظومة من منظومات خطاب ذلك الفضاء؟.

هل بالإمكان خلق عملية التقاربية الزمنية (مسافةً) من خلال الزي في العرض المسرحي ؟.

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة وإبراز أهمية التاريخانية الجديدة في الفضاء المعرفي المنتمي لما بعد الحداثة ،وبشكل أكثر تحديداً في النقد الثقافي ، فضلاً عن قراءة هذا المصطلح النقدي في أزياء العرض المسرحي لاسيما العراقي منه، والذي عمل ويعمل بكل تقنياته على معالجة وقراءة أحداث التاريخ وشخصياته، قراءة وفق الحدث الثقافي الآني ، قراءة معصرنة وممحدثة ، ذلك بسحب بساط الحدث التاريخي إلى الواقع المعيش الآني، وإسقاط مضامينه وأفكاره المفاهيمية من سياسية واقتصادية ودينية وثقافية ....على الوضع الراهن، للقول إن ما جرى سابقا يجري حاليا من خلال توظيف الثيمات والمعاني المحمولة نصياً في التاريخ إلى المعالجة الآنية إخراجياً، مختصراً المصمم والمخرج المسافة الزمنية الدارجة تحت اليافطة المتعالية معنائيا والمسماتية (ماضي – حاضر – مستقبل) ،أي ردم الهوة الفاصلة بين هذه المسميات الزمنية وبرؤية إبداعية جمالية متجاوزة مصطلح التاريخية الغابرة.

فيما تكمن الحاجة إليه في انه يفيد :

١- طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها لاسيما تخصص الأدب والنقد بتعرفهم بمفهوم التاريخانية كمفهوم نقدي في الفضاء المعرفي المنتمي لما بعد الحداثة .

٢- مصممين ومخرجين وممثلين بتعرفهم بمفهوم التاريخانية وإمكانية توظيفها وترجمتها وقراءتها معنائياً من خلال الزي في العرض المسرحي.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

١- تعرف التاريخانية في أزياء العرض المسرحي العراقي .

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي في:

مكانياً: العراق / بغداد / الفرقة القومية للتمثيل.

زمانياً : ١٩٩٦.

موضوعياً : قراءة التاريخانية في أزياء عرض (عطيل في المطبخ).

تحديد المصطلحات :

التاريخانية (historicism)

هي " إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية ،وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى : الماركسية والتقويض ،إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الانثروبولوجيا الثقافية ...."[١]

وتعرف أيضا على أنها " قراءة النص الآني في إطاره التاريخي والثقافي إذ تؤثر الايديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكيل النص ،وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية ،وهذا التضارب في الدلالات هو ما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز "[٢] .

وعرفها (غرينبلات)على أنها "دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات ،وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية ،ثم نقلها من وسيط إلى آخر في شكل جمالي ،بحيث يمكن التعامل معها ،ثم تقديمها للاستهلاك ،وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية ،التي تعتبر أشكالا فنية وبين الأشكال الأخرى ذات الصلة "[٣].

وهي من وجهة نظره – أي غرينبلات –أيضا "ميدان في ممارسات قرائية تتقصى سلسلة من المظاهر التي تظهر عندما يبحث النقاد في تخطيط الطرق التي تمثل فيها النصوص ،من خلال أسلوب ديالكتيكي ،إنماط السلوك للمجتمع وتديمها وتشكلها أو تغير الشفرات المهيمنة لتلك الثقافة "[٤].

ويشير الناقد (لويس مونترو) إليها على أنها " تقوم على ربط النص بشبكة العلاقات الداخلية المعقدة لثقافة الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها ،لغرض الكشف عن طبيعة التشكلات الاجتماعية والصراعات الأيديولوجية في تلك الحقبة ،ومعرفة موقع النص ودوره في تلك الصراعات التاريخية "[٥].

وتعني "فلسفة التاريخ ،ما هي إلا احد الاتجاهات في دراسة فلسفة التاريخ "[٦].

التعريف الإجرائي– التاريخانية :

ظاهرة ثقافية ذات دلالات سوسيوثقافية محددة يمكن حصرها ودراستها وتأويلها في الزي المسرحي بوصفه منظومة من منظومات خطاب العرض.

الزي المسرحي :

عرفه(العميدي) على انه " دلالة ملبسية قابلة للتأويل يحملها الممثل في أثناء تجسيده لشخصية معينة على فضاء المسرح "[٧] .

التعريف الإجرائي – الزى المسرحي :

ذاكرة منظمة ممتدة في الزمكان ،انه تاريخ يتزامن فيه ما هو روحي وما هو مادي ،يحتضن في ثنايا تصميماته ومعالجاته خطاباً تصنيفياً ووصفياً وتكوينياً على خشبة المسرح.

الفصل الثاني:–الإطار النظري

المبحث الأول : مدخل إلى التاريخانية

في خضم النشاطات والاعتصامات والإضرابات وأحداث الشغب الطلابية التي شهدتها الجامعات البريطانية والفرنسية والأمريكية والتي عجزت الأحزاب اليسارية التقليدية على احتوائها .. وولادة حقبة جديدة تتمثل في الانتقال من البنيوية والبنيوية الماركسية إلى ما أصبح يعرف بما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية وظهور مفاهيم جديدة مثل الاختلاف والهيمنة والخطاب كفضاء العلاقات المعرفة والقوة والتقويض.. في ذلك السياق الاجتماعي والسياسي والثقافي ظهرت المدارس النقدية التي يجمعها النقاد والمؤرخون تحت مسمى (النقد الثقافي)..ولدت تلك المدارس النقدية في داخل الجامعات ومراكز البحث في كل من بريطانية وفرنسا وأمريكا ..فانبثقت من جامعة كاليفورنيا وانتشرت "التاريخانية الجديدة".[٨]

برزت التاريخانية الجديدة في "بداية الثمانينيات كتوجه نقدي جديد اخذ يطور إطاره النظري وآلياته الإجرائية ونظرته للأدب والفن في المجتمع والتأريخ. انطلقت تلك المدرسة بعد نشر ستيفن غرينبلات دراسته "نحو شعرية الثقافة " ثم انضم إليه مجموعة من أساتذة الجامعات المتخصصين معظمهم في أدب عصر النهضة الانجليزي والأمريكي، مثل جونثان غولدبيرغ وبين مايكلز وكاترين غالاغر ولويس مونترو وستيفن أورغل "[٩].

إذن يعد الاتجاه التاريخاني من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية،آخذا بالتنامي على عدد من الدارسين وفي مقدمتهم (ستيفن غرينبلات)، والذي يقول في تحديد معالم اتجاهه هذا "في النهاية لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو ابعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة ، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى "[١٠].

ثمة قرار، في الوقت الذي كتب فيه (غرينبلات) " تشكل الذات في عصر النهضة " ينص " على أن ليس هناك أنموذج تأويلي واحد يمكن أن يوضح التعقيد الكامل للعملية الثقافية التي تتقصى أمرها التاريخانية الجديدة ....وفي النهاية يجد غرينبلات نقد ما بعد البنيوية من السبعينيات والثمانينيات تأييدا لفكرته بأن الذات هي بناء غير حصين ، وليست مادة ثابتة ومترابطة "[١١].

ثمة محاور للالتقاء بين آراء غرينبلات والباحثين أو العاملين في هذا الحقل ، تتضمن ما يلي :

١- " ليس التاريخ نسقا متجانسا من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب أو كقوة مهيمنة عليه أو كحضور منعكس فيه ،بل إن النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك .

٢- أن المفهوم السائد لما يعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف والقارئ وشخصيات العمل الأدبي ليس سوى وهم أيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية . وهذا يعني ضمن أشياء أخرى أن المفهوم التقليدي للمؤلف وهم هو الأخر.

٣- القارئ كالمؤلف معرض للمؤثرات الأيديولوجية في عصره ، ومن هنا فلا أمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي ، بل أن ما يحدث هو أن القارئ أما أن "يطبع "النص – في حالة اتفاق أيديولوجيته كقارئ مع أيديولوجية الكاتب – فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة العالمية والديمومة ،أو أن "يستعيد" النص– في حالة اختلافه مع الكاتب – بإسقاط فرضيات على ذلك النص "[١٢].

إن الفكر التاريخاني الجديد "جعل الحقائق الضرورية تظهر للوجود "[١٣]، وان الموضوعة الكاملة للمشروع التاريخاني الجديد ، كما تقول (جين أي .هاوارد) " هو إدراك شروط الخطاب الذي تجعله ممكناً [بالنسبة للمعاصرين] لرؤية " الحقائق " [في عصرهم] بطريقة معينة " في الواقع " جعلها ممكنة لرؤية ظواهر معينة على أنها حقائق مطلقة ." [١٤] وان " خطاب الماضي متمسكاً في شروطه الخاصة ، لكن ما تم تقديمه بدقة كان مقارنة حسب ، لقد فهم التاريخاني الجديد الحقائق التي لم يفهمها الناس في ذلك الزمن ، وهذه البصيرة النافذة المتميزة هي التي مكنته من إدراك " الممارسات الاستطرادية " التي أنتجت الحقائق التي فهمها الناس "[١٥] .

أشار الفيلسوف (مايكل اوكيشوت) إلى إن " التاريخانية الجديدة لم تكن دراسة تاريخية حقيقية ، فهي لا تبحث في الطبيعة الحقيقية للأعمال الأدبية ، لأنها واثقة من أنها تعرف أساسا ما هي هذه الأعمال ، أنها رسائل الأيديولوجية .... أنها حقا أكثر من محاولة لفهم الأعمال الأدبية لتشكل رؤية معينة للتاريخ "[١٦] .

يرى (جوناثان غولد بيرج) " من المحتم أن كل النشاط الإنساني محدد في نظام من الدلالة التي تنظم الطرق التي تفهم القوى الاجتماعية من خلالها عالمها ، وهو يرى أن عصر النهضة مرتبط بقوة بالممارسات الاجتماعية للقرنين السادس عشر والسابع عشر ، ويفهم الذات على أنها كيان متأسس ثقافياً ، تشكل ببنى السلطة والمرجعية "[١٧] . إن هذا الوصف يلمح إلى أن " الاتجاه النظري لـ (غولد بيرج) فوكوي إلى حد بعيد في وصفه للطرق التي يدرج فيها

الجسد ضمن خطاب يرجع صدى فكره فوكوية بان آليات الانضباطية تندفع وتنتج تأثيراتها الثابتة حتى في ميادين التجربة الإنسانية التي تبدو شديدة الخصوصية " [١٨] .

أورد (لـويس مـونتروس) فـي مقالتـه (الـشعرية وشـعرية الثقافـة) (١٩٨٦) ، قائمـة بالاهتمامات التي يشترك بها التاريخانيون الجدد مع ما ذهب إليه غرينبلات ، فمثل غرينبلات يـصر مـونتروس علـى أن الهـدف الأول للتاريخانيـة الجديـدة هـو "إعـادة تـشكيل العلاقـة بـين النصوص والنظام الثقافي الذي أنتجته ،ويشير إلى إن الخطوة الأولى في مثل هذا التعاطي ، أن لابد للنقاد من أن يحددوا إشكالية الفهم الشكلاني للأدب أو يرفضوا كونه نظاما جماليا مستقلا يسمو بالحاجات والاهتمامات "[١٩] . فضلاً عن "رفضهم فكرة الانعكاس التي تنص على إن الكتابة تعكس ببساطة أيديولوجيا مستقرة ومترابطة يصادق عليها أفراد الشعب كافة "[٢٠].وبناءاً على ذلك ، فأن التاريخاني الجديد " يجب عليه أن يوضح كيف أن النصوص لاتمثل أشكال المعرفة والمرجعية المبنية ثقافياً فحسب ، بل إنها في الحقيقة تحيي في القراء أو تعيد إنتاج الممارسات الحقيقية والشفرات التي تتجسد في تلك النصوص"[٢١].

إن من الجوانب المهمة التي لايمكن رفضها والاستغناء عنها ، بل الاستفادة من وجهة نظرها هي " إن التاريخ لم يعد مفهوماً كما في بعض الثقافات التاريخية المتعارفة ،وكشيء سابق كلياً ، يكون أي تقدم فيه يكمل نفسه في مظهر العمل الخارجي ،في الوقت عينه ، ومع ذلك ، لايجب أن يكون التاريخ الفكر الذي تستغني به التاريخانية الجديدة عن التصنيف الواعي للأسبقية أو القدم"[٢٢] .

ويشير (دي .جي.مايرس) إلى التاريخ على انه "سلسلة من التمزقات بين العصور وأنساقها .وبالتالي ،يقع المؤرخ / الناقد في شرك "حالته التاريخانية" ، فلايمكن لأي احد أن يتفوق على تكويناته الاجتماعية ، وتنشئته الأيديولوجية، كي يفهم الماضي وفقا لحقبة الزمنية .ولا يمكن أبدا أن يتعامل أي قارئ حديث ، مع نص كما يفعل معاصروه ، كانت هذه الحقيقة المقدمة أفضل منهج تاريخاني حديث في الأدب ويمكن أن نأمل إكماله ،وفقا لكاثرين بيلسي، فهو بالنسبة لنا ،النص، كقاعدة لإعادة بناء إيديولوجية"[٢٣].

تمثل التاريخانية الوجه الآخر لفلسفة التاريخ ، هدفها كشف قوانين التطور والتغيير الاجتماعي ، وفهم التبدلات الحضارية في تاريخ الإنسان ، وهي في حقيقتها اختراق فلسفي لعلم التاريخ ولمجاله العام الذي كان حكراً على المؤرخين أنفسهم في وصف الماضي والاكتفاء بسرد أحداثه بتسلسلها الزمني المنتظم ، وبأدق التفاصيل والجزئيات من الماضي السحيق إلى الزمن المعيش كما فعل المؤرخون المسلمون ، وهذا السرد التاريخي يكون بمجمله بحيادية المؤلف ، ويعرض من دون فحص وتمحيص ،أو نظر فلسفي ، حتى جاء ابن خلدون ، معتبراً التاريخ جزءاً من علوم الحكمة ، أي من الفلسفة ، ولم يعد التركيز كما كان سابقاً على المعارك الفاصلة في التاريخ..،فتحول التاريخ السياسي إلى تاريخ حضاري تعنى به الفلسفة بما يتجاوز عمل

المؤرخ الذي يبحث عن الأسباب الخاصة للظواهر الفردية التي لا تتكرر في التاريخ وتتصف بالضرورة والخصوصية .

الحقيقة التاريخية مزيج من بعض الوقائع ، مزيج من الماضي الذي تمثله الوقائع والحاضر الذي يمثله المؤرخ ، على وفق هذا يذهب (غادامير) إلى القول :" إن البحث التاريخي محمول للحركة التاريخية التي تتضمن الحياة ، ولا يمكن فهمه وجودياً انطلاقاً من المادة التي يفترض أن البحث يجري حولها وعليها ، ويبدو أن لا وجود لمادة كهذه"[٢٤] . فضلاً عن "أن نقل علاقة الماضي بالحاضر من المستوى الجهوي (من الجهة)، من صيغة الما قبل والما بعد ،من صيغة التجاور (أن يأتي الماضي قبلاً وأن يأتي الحاضر بعدياً) إلى صيغة أن يأتي الماضي في الحاضر – ، أن يكون قادراً على النطق بما يعده الحاضر قابلاً للسؤال للفهم ، فهذا يعني قدرة الماضي على التبليغ ،تبليغ الرسالة وبذلك يصير الماضي تراثاً ، ويصير الحاضر وطن التراث ، ويكف الماضي عن الوجود بصيغته الجهوية والجغرافية"[٢٥] .

المبحث الثاني :التاريخانية في أزياء العرض المسرحي

يحتل مفهوم التاريخانية ومدى تحققه في الزي المسرحي ، أهمية فاعلة في العرض المسرحي لاسيما المعاصر منه ، بوصفه – أي الزي – بنية ذات بعد دلالي قابل لتأويلات وقراءات لا متناهية . فضلاً عن انه يمثل عنصراً مولداً ومشعاً قادراً على خلق سلسلة أخرى لا متناهية من الرموز والثيمات والصور والتجريدات الذهنية والحسية على مستوى تشكله في الخطاب المسرحي واستنطاق مستوياته الرمزية وكشف أبعاده السيميائية والدلالية المشتبكة بين عناصره البنائية – المكونة شكله العام وبين عناصر العرض الأُخر من أداء تمثيلي وإضاءة وديكور وماكياج وملحقات ومؤثرات ....

يستمد الزي المسرحي معظم معانيه المحمولة فكرياً ومقوماته ومرجعياته من العالم الواقعي عن طريق نزع مألوفيتها ، وارتباطاتها الحسية المتشابكة بالمرجع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والديني والتاريخي ....ورفعها مرتبة أسمى فوق ما هو ارضي وواقعي (معناه المتعالي) – المتعارف عليه – ليكتسب مرتبةً طقسية معنائية سامية تتحول عن طريق بنية مسرحية موظفة وفق رؤى جديدة قادرة على الترميز الزماني والمكاني والدلالي في الماضي والحاضر معاً.

الزي المسرحي ليس مجرد عنصر أو أداة أو تعبير عما هو كامن في اللاوعي الجمعي بوصفه أنموذجاً أولياً بدئياً ، بل هو فعلٌ واعٍ يمتلك صيرورته أو أرضيته الاجتماعية والتاريخية والأيديولوجية ، يتمظهر في إطار خطاب مسرحي له سلطة التأثير في المتلقي وفي الوعي الاجتماعي على مستوى البنية – الخط ، اللون ، الملمس ، الشكل ، الفضاء ..... – وعلى مستوى الحساسية الجمالية – إيقاع ، توازن ، وحدة ، تنويع ، سيادة ،.....– وطاقة التخييل الرؤيوية الرامزة في هذا الخطاب – الزي – العرض – الفاعل والمنفعل في الوقت ذاته .

تفترض التاريخانية الجديدة ، أن لايكون [الزي] تقليداً للفعل الإنساني ، [الملبس بمعناه المتعال] بل تعديل له .وهذا يعني ، تحديد [الزي] على انه العدسات التي من خلالها يتم اجتذاب صورة معينة للتجربة الإنسانية إلى المركز ، كونها تعديلاً للممارسات الاجتماعية أكثر منها تقليداً ، لهذا يمكن القول أنها تشكل حالة فهم التجربة الإنسانية وقدراتها في أي عصر ، أكثر مما تعكسها [٢٦] .

في التأويل التاريخاني الجديد ، بالنتيجة ، لايدرس التأريخ على انه السبب أو المصدر [لزي] ما . بل عوضٌ عن ذلك تفهم العلاقة بين التأريخ وهذا [الزي] على أنها علاقة ديالكتيكية (جدلية) : إذ يتم تأويل الزي المسرحي كمنَتُجٍ ومُنْتِجٍ ، غاية ومصدر للتاريخ.

فالتاريخ بالنسبة للتاريخاني الجديد " أيديولوجية ، وليس التاريخ الذي هو شيء سابق . إذ يقال أن [الزي] هو جزء أساس مكون في إيديولوجية أي ثقافة من خلال ميزة التحول من حالة لأخرى ، لكن الأيديولوجية على الرغم من ذلك موجودة مفهومة ولم يمسها ضرر في صيغة منفصلة عن [الزي] (لذلك هي سابقة له) "[٢٧]، فإن لم تكن كذلك " فلن يكون بوسع الناقد أن يميز العلاقة بين [الزي] والإيديولوجية ،وإن لم تكن الأيديولوجية سابقة للعمل ، فلن تكون هناك علاقة تاريخية بينهما "[٢٨] .

تحتمل الأساطير والأحداث التاريخية المنسوبة إلى كل شعب من الشعوب والنابعة منه إلى قراءات معاصرة ، إذا ما صبت أحداثها في قالب البنية المعاصرة – نصاً وإخراجاً . أي إذا ما طبق مفهوم التاريخانية كما يراه الباحث ،قراءة الحدث التاريخي وفق الإطار الثقافي الآني ،أي عملية سحب الثيمة التاريخية – الأسطورية بكل ما تحمله من معانٍ وقراءات إلى الواقع الآني (المعيش – ها هنا الآن) – محطمةً الحواجز والقيود والجدران التاريخية – الزمنية عبر تمرحلات العصور وصبها آنيا ، أي ما قيل سابقاً يمكن أن يقال حالياً فكرياً ومعنوياً – من المعنى – على الرغم من أن بعض الانثروبولوجين والباحثين في مجال الأساطير قد يعترضون على هذا المنحى مثل (مالينوفسكي) الذي يرى أن لفظة " أسطورة لا تنطبق إلا على ما نبع من حكايات لإرضاء حاجات دينية معينة ،أي أنها تعبير ديني اجتماعي ، وكل ما عدا ذلك مثل القصص التي تروى عن أرباب اليونان وما شابه فإنما هي لون من الحكايات الشعبية لا الأساطير "[٢٩].

في حين الدراسات الانثروبولوجية والنقدية الحديثة والمعاصرة تجاوزت ذلك ، إذ ربط (رولان بارت) بين الأسطورة ومبناها الحكائي أو طريقة صياغتها أو قولها ، بالقول "إن الأسطورة لا تتحدد عبر موضوع رسالتها ، وإنما عبر الطريقة التي تنطقه بها "[٣٠].

ولكي يتم الإلمام بالإطار الدلالي والرمزي للزي المسرحي التاريخي – الأسطوري، وجب الانطلاق من قراءة متنه – بنياته – التكوينية أو مجموعة عناصره البنائية – المكونة له ، ولا

يتم الاكتفاء بالمعنى الدلالي والرمزي لمصممه منفرداً أو بالتشاور مع المخرج – القصدية الأحادية الجانب – لان باستطاعة الزي إضاءة جوانب متعددة ، ليست بالضرورة تقف عند المعنى الواحد – القصدي ، وهنا تكمن أهمية الزي بما يحمله من قراءات وقصديات متعددة بتعدد المرجعيات الابستمولوجية لمتلقيه . هنا تكمن أهمية الزي بما يحمله من معانٍ معلنة وخفية ، ظاهرة ومستترة – مضمرة ، مرئية وغير مرئية ، يمكن العثور عليها بيسر وبعضها يتطلب الغوص في فضاء التأويل والتعددية من اجل العثور عليها والكشف عن مساربها الخفية .

يرى (رولان بارت)، في أن مسألة المعنى ،مسألة جدلية ، مؤكداً على تعددية المعنى بوصفه وسيلة لتجاوز المبادئ العامة التي تخص النص ، ويهدف نهج (بارت) هذا إلى " استغلال لا محدودية المعنى على أنها وسيلة للتغيير التاريخي ويستخدم في برنامجه " الآخر " المطلق في المعنى ، أو احتمال المعنى أن يعني شيئاً آخر ، ليوقف عمل التاريخ ويدعم تقدمه ، ليقطع أوصال جسم الأفكار الموروثة ويعيد تركيبها "[٣١]. وعليه لا يمكن تحديد معنى الزي على أساس قوة دلالته ولا يمكن تحديده على أساس العدد المحدد للشفرات المدونة . وكل عملية للطي والبسط تشير إلى صلة أخرى للشفرة يتخللها عدد غير محدود من خيوط الارتباط التي يمكن للمتلقي أن يتتبعها إلى خارج الزي ويعود بها إلى داخله . إذ يقول (بارت) " إن معنى [الزي] لا يمكن أن يكون سوى تعدد أنظمة ذلك [الزي] ، أي قدرته غير المحدودة الدائرية على الاستنساخ "[٣٢].

يقوم (بارت) بمعالجة الأساطير الثقافية من خلال ثلاثية النظام اللغوي : " فهناك الدال ، وهناك المدلول ، وهناك نتاج اجتماعهما معاً في العلاقة . وهذه العلاقة ضمن علامات الثقافة هي الواجهة التي تخفي خلفها بنية الأساطير ، إذ العلامات الثقافية ما هي إلا بنية نظام أولى تفضي إلى بنية نظام ثانية "[٣٣]. بمعنى أن العلامات الثقافية للزي لها دلالاتها المحلية المرحلية الزمنية التي تعنيها العلامات بمعناها المتعال الصريح المباشر ، ومع ذلك فإن هذه العلامات تتحول إلى مراحل ارفع معنائياً، وهي بالذات نتاج وتطور للأولى وهكذا دواليك من غير انقطاع للتحول .

وهنا يمكن الإشارة إلى أن المخرج المسرحي العراقي بأنه خالق أساطير ، فهو لا يكتفي ، كما يفعل معظم المخرجين باستحضار بعض الأحداث التاريخية القديمة والمعروفة بتاريخيتها ليعيد توظيفها وفق رؤية جديدة فقط ، بل يعمد في الغالب إلى خلق أسطورته الخاصة – عرضه الخاص – والتي يستمد معظم عناصرها ومقوماتها ومراجعها من العالم الواقعي عن طريق نزع مألوفيتها ، وارتباطاتها الحسية المتشابكة بالمرجع الاجتماعي والتاريخي ، ورفعها مرتبة أسمى فوق ما هو أرضي وواقعي لتكتسب مرتبة طقسية سامية وتتحول عن طريق بنية عرضية – من العرض – تاريخية خاصة لها ملامحها الغرائبية والفانتازية ، القادرة على الترميز الزمكاني والدلالي في الماضي والحاضر معاً.

وإذا كانت [التاريخانية] لا تستخلص إلا عن طريق التحليل ، فإن هذا التحليل يتم على مستويات متعددة أيضا، لكل منها وحداته الخاصة به "[٣٤]. والتي تستدعي التحليل المستقل ، على أن ذلك لا يعني فصل المستويات عن بعضها البعض ، إذ لايمكن لأي عنصر من عناصر العرض لاسيما الزي المسرحي القيام والأداء بمعزل عن الآخر ، لأنه سيفقد معناه إذا ما اخذ بمفرده ، فتحليل معنى زي مسرحي يستلزم وصف مختلف العلاقات التي تقوم بين مستوياته – مكوناته – المتعددة ، كالمستوى الإيقاعي والمستوى التركيبي ، والمستوى المعنوي "الدلالي " وكذلك الشأن بالنسبة لمنظومة خطاب العرض الأخرى .

يشير (سعيد عبد الهادي) إلى " إمكانية تمثيل الأحداث التاريخية واقعياً في خطاب رمزي ،لأنَّ هذه الأحداث نفسها رمزية بطبيعتها "[٣٥]. ولـ (بول ريكور) وجهة نظره الخاصة حول الرموز ، بوصفها تعبيرا متعدد الأصوات ،إذ لن تعد الذات المؤولة في تأويل العلامات بوصفها فكراً ، بل وجود يكشف من خلال تأويل حياته ، بأنه مموضع في الكينونة قبل تموضع ذاتها وحتى قبل أن تمتلك ذاتها[٣٦].

وإذا ما تمعنا النظر إلى الزي في العرض المسرحي ، وإنْ كان استخدامه يعود إلى حقبة تاريخية قد مضت فإننا نجده في الوقت نفسه (شيئاً) و(دلالة)، فهو لايظهر على المسرح بشكله الواقعي المعروف في الحياة فقط ، وإنما يظهر محملاً بعدد من الأدلة ،على المستوى الفكري والجمالي ....فهو لايدلنا فقط على أشياء وإنما إلى ما تعنيه هذه الأشياء ، أي الدلالة ودلالة معنى الشيء لان التاريخ لا كما يتصور البعض حقب زمانية قد عدت وليس مجرد حقائق وأحداث تروى ، بل هو "منظومة علاماتية السنية "[٣٧]. فضلاً عن انه الفعل الذي تتأسست بموجبه ، معرفتنا بالماضي ، لكن [الزي] التاريخي لا يعني نقل الحقيقة التاريخية كما هي ، وإنما كما يتصورها المؤرخ [المؤلف] نفسه ، كما يتصورها [المصمم –المخرج] ومن ثم لايمكن فصل إنتاج الزي الدلالي عن الخيال . فالخيال هو الذي يحكم عملية تمثل وتصميم الزي التاريخي الذي ينبغي محاكاته لإعادة تشكيله وتصميمه على وفق نماذج لايمكن عزلها عن المتلقي الآني .

وهنا تبرز المقابلة بين الزي والمرجع ، وإذا كان هناك ثمة تغييب للزمكانية ، فأنها حاضرة بكل الأحوال ذلك باستخدام الزي الذي يشير حتما إلى زمكانيته ، وهذا يقودنا إلى أن خطاب الزي في العرض المسرحي يتم فهمه وإدراكه كمعنى – وبناء المعنى هذا وإدراكه لا يتم إلا على وفق(الذاكرة التاريخية) المحكومة بثلاث مقولات (التراثية ، والتقاليد ، والتراث) ، ويحدد (ريكور) التراثية بأنها " إضفاء الزمانية على التاريخ بوساطة جدل بين آثار التاريخ فينا ، واستجابتنا لها "[٣٨] . فضلاً عن انه – أي ريكور – يخلص إلى " إن التراث يجب أن يفهم بمنظور تاريخي حركي لتأثرنا بالماضي (فضاء تجربتنا) الذي يرتبط في أخر الأمر بأفق توقعنا اليو توبي "[٣٩].

ومن باب المحايثة والإحالة لإشارة الناقد (لويس مونترو) في دراسته المعنونة "شعرية وسياسات الثقافة " ، نجد أن هذه المدرسة _ أي التاريخانية الجديدة _ ترفض النظر إلى [الزي] على انه نظام جمالي يتمتع ببنية منغلقة على ذاتها ومستقلة عن الخلفية السياقية التي أنتجتها ، فضلاً عن أن التأثير السياقي لا يتحدد بالدلالات المرتبطة بالمعنى الذي يطرحه المضمون ، بل يتعداه إلى طبيعة التشكل الجمالي وكيفيته في الزي المسرحي ذاته .

تأسيساً على ما تقدم ، يخلص الباحث إلى إن الزي المسرحي يجب أن لايؤول على انه نفي لمرجعيته التاريخية ، والاستعاضة عن هذه المرجعية بسقف مضموني يوجد خارج الممارسة الإنسانية . أن الحديث عن تنظيم العناصر البنائية للزي هو ينبثق من واقعه التاريخي الخاص ، وقانون التنظيم لجعل الزي في هيأة كاملة ،يطمح إلى امتلاك وجود استقبالي دائم ، فمثلاً زي الشرير باعتباره قيمة دلالية – ماضياً وحاضراً– ليست مرتبطة في وجودها المجرد بأي سياق ،أنها هنا لكي تشير إلى مجمل الأفعال الدالة على شيء يمكن أن يؤول باعتباره إساءة للآخر ، يجب أن تصنف ضمن خانة الشر . وبناءاً عليه ، فأن مقولة "الشر " تشتمل على مجمل إمكانات التحقق ، أي تقوم بتحديد مجمل الأوجه التي يتجسد من خلالها كل ما يمكن أن يدل عليه الشر في سياق خاص .

كما يخلص الباحث ، إلى أن هناك ثمة علاقة جدلية في الزي بين القديم "المرجع "وبين الجديد " التقديم المسرحي " ، بين الفكر المسبق والعنصر الجديد الذي يحاول عزله ، أي ثمة تحدي نسقي معنائي بين المعنى المنقول تاريخياً والمعنى المحمول والمطروح آنياً على منصة العرض . فالموضوع التاريخي الذي يحمله الزي، ليس موضوعاً وإنما وحدة ووحدة الآخر ، وهذه العلاقة تأتي هنا بمعنى الانتماء الذي يظهر عبره كل من الحقيقة التاريخية وحقيقة الفهم التاريخي . وهذه الوحدة وهذا الانتماء هو الذي يؤسس التاريخية الأصلية القائمة على الانتماء المتبادل . وهنا يمكن اصطلاح مبدأ " (الإنتاجية التاريخية) وهو أجراء وساطة بين الماضي والحاضر ، وتطوير في الذات كل السلسلة المرتبطة بالمنظورات التي يحضر عبرها الماضي ويتوجه إلينا ، بالمعنى الراديكالي والشامل ، الآخذ بزمام الوعي التاريخي لا يعني التخلي عن النشاط الأبدي للفلسفة ، وإنما الطريقة المعطاة لنا لبلوغ الحقيقة المطلوبة"(٤٠).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١ . التاريخانية : ميدان في ممارسات قرائية تتقصى سلسلة من المظاهر التي تظهر عندما يبحث النقاد في تخطيط الطرق التي تمثل فيها النصوص ، من خلال أسلوب ديالكتيكي ، أنماط السلوك للمجتمع وتديمها وتشكلها أو تغير الشفرات المهيمنة لتلك الثقافة .

٢ .ثمة تحدي نسقي معنائي جمالي بين معنى الزي المنقول تاريخياً ومعناه المحمول والمطروح آنياً على منصة العرض .

٣ . الموضوع التاريخي الذي يحمله الزي المسرحي ، ليس موضوعاً عابراً ومنفصلاً زمنياً ، وإنما وحدة ووحدة الأخر .

٤ . يؤكد الزي المسرحي في العرض على وحدة الانتماء ، وهذا الانتماء هو الذي يؤسس التاريخانية الأصلية القائمة على الإنتماء المتبادل بين الحقيقة التاريخية وحقيقة الفهم التاريخي .

٥ . الزي المسرحي لايمثل أشكال المعرفة والمرجعية المبنية ثقافياً فحسب ، بل إنه يحيي في القارئ [المتلقي] أو يعيد إنتاج الممارسات الحقيقية والشفرات التي تتجسد فيه .

٦ . التاريخ منظومة علاماتية السنية .

٧ . التاريخ هو الفعل الذي تتأسس بموجبه ، معرفتنا بالماضي .

٨ . الزي المسرحي نظام جمالي يتمتع ببنية منفتحة على ذاتها وغير مستقلة عن الخلفية السياقية التي أنتجته .

٩ . مسألة المعنى في الزي المسرحي ، مسألة جدلية ، إذ تتعدد معانيه في العرض ، بوصفه وسيلة لتجاوز المبادئ العامة التي تمتصه .

١٠ . الزي المسرحي عدسة يتم من خلالها اجتذاب صورة معينة للتجربة الإنسانية إلى المركز .

١١ . قراءة الزي في العرض المسرحي تأويلياً، تتم بوصفه كمُنْتَجٍ ومُنتِجٍ ، غاية ومصدر للتاريخ .

١٢ . التاريخ بالنسبة للتاريخاني الجديد ، إيديولوجية ، وليس التاريخ الذي هو شيء سابق.

١٣ . يتمظهر الزي في إطار خطاب مسرحي له سلطة التأثير في المتلقي وفي الوعي الاجتماعي على مستوى البنية والحساسية الجمالية وطاقة التخييل الرؤيوية الرامزة فيه بوصفه خطاباً مسرحياً فاعلاً ومنفعلاً في الوقت ذاته .

الفصل الثالث

أولاً: إجراءات البحث.

- مجتمع البحث :

يشتمل مجتمع البحث على عروض الفرقة القومية للتمثيل ، التي قدمها المخرجون العراقيون في الفرقة على مسارح بغداد ، للعام ١٩٩٦ ، وكما مبين في جدول رقم (١) .

جدول رقم (١) - يبين مجتمع البحث –

ت	اسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	سنة العرض
١	رثاء أور	إعداد محسن العزاوي	محسن العزاوي	١٩٩٦
٢	المجنون	إعداد قاسم محمد عن جبران خليل جبران	قاسم محمد	١٩٩٦
٣	احتفالية الشياطين على أنقاض القرن العشرين	إعداد سامي عبد الحميد عن مسرحية (الجوع والعطش) لـ (يوجين يونسكو)	سامي عبد الحميد	١٩٩٦
٤	منقار من حديد	سعدون ألعبيدي	سعدون العبيدي	١٩٩٦
٥	البديل	يوسف الصائغ	يوسف الصائغ	١٩٩٦
٦	عطيل في المطبخ	قراءة جديدة لنص (عطيل) لـ (شكسبير)	سامي عبد الحميد	١٩٩٦
٧	جزرة وسطية	خالد مطلك	كاظم ألنصار	١٩٩٦
٨	كنز من الملح	عواطف نعيم	عواطف نعيم	١٩٩٦
٩	الجسر	معاذ يوسف	سامي عبد الحميد	١٩٩٦
١٠	حب على يرج إيفل	فخري العقيدي	فخري العقيدي	١٩٩٦

عينة البحث :

إختار الباحث عرض (عطيل في المطبخ) إخراج (سامي عبد الحميد) ، أنموذجاً للتحليل في البحث الحالي وبالطريقة القصدية وللمسوغات الآتية :

١. عرض لنص مسرحي تعددت فيه الرؤى الإخراجية ، بوصفه تراثاً دراميا ً يحتمل القراءات الآنية .
٢. يحتمل مفهوم التاريخانية وتحققه في أزيائه المسرحية المعصرنة بوصفه – أي الزي – بنية ذات بعد دلالي قابل لتأويلات وقراءات لا متناهية .

٣. تنطبق عليه مؤشرات الإطار النظري أكثر من غيره من العروض الأُخر .
٤. اعتماده المكان المغاير والأزياء المسرحية المعصرنة ، مما تفسح المجال للباحث الخوض في القراءة والسيرورة المعنائية .
٥. توافر النص الأصلي وشريط cd والصور الفوتوغرافية ، مما تساعد الباحث في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها والإضافة والحذف عليها .

أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها .

منهج البحث :

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث من حيث وصفه وتحليله الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بكافة عناصره (تقنياته) ولاسيما موضوعة البحث (الزي المسرحي) من خلال مفهوم التاريخانية ، وصولاً إلى النتائج المتوخاة من جرّاء عملية التحليل هذه .

ثانياً : تحليل العينة :

مسرحية (عطيل في المطبخ)
قراءة جديدة لنص (عطيل) لـ (وليم شكسبير)
تقديم الفرقة القومية للتمثيل ١٩٩٦
مكان العرض : كافتريا دائرة السينما والمسرح

يعد النص المسرحي (عطيل) للكاتب المسرحي العالمي (وليم شكسبير) من النصوص المسرحية العالمية ، التي قدمت وتقدم اليوم على مسارح العالم ، وبرؤى إخراجية متنوعة ، فتارة بشكلها الكلاسيكي (التقليدي) وأخرى بشكل راقص وأخرى سينمائياً وأخرى إندمجت فيها عدة فنون من مسرح ورقص وسينما وأخرى محققة ترابط منطقي بين الحدث التاريخي والإخراج المعصرن وبتقنيات مسرحية معاصرة .

تدور أحداث النص المسرحي حول عشق القائد المغربي (عطيل) ذو البشرة السوداء ل (دزدمونة) الجميلة البيضاء وهروبهما معاً للزواج سراً بعيداً عن أهل دزدمونة الذين رفضوا عطيلاً لأنه لا يوازيهم مرتبة ، ولأنه بحسب رأيهم غير أهل ليكون زوجاً لدزدمونة . كان ل (عطيل) مساعدون هم (كاسيو ، ياغو ،رودريكو) ، كان عطيل يقرب كاسيو له لصدقه وأمانته ، بالمقابل كان كاسيو أيضاً يبادله بشعور طيب . أما ياغو الذي يعمل تحت أمرة القائد عطيل والمكائد التي يدبرها له لانه يحسده على انتصاراته في ميادين القتال والحب .أما رودريكو فقد كان يكره عطيل كرهاً شديداً كونه يحب دزدمونة ويتردد عليها . حتى ينجح ياغو مع رودريكو في أثارة غيرة عطيل والإيقاع به بعد أن يقدم له دليل خيانة دزدمونة وهو المنديل ...تذهب

دزدمونة ضحية الغيرة العمياء ، فتقتل على يد عطيل ، وحين يكتشف عطيل المؤامرة يعمد إلى الانتحار .

أن قراءة (عطيل) نصاً –أصليا – مرجعاً ، والتي اقترحها (سامي عبد الحميد) عرضاً – عصرياً ، قراءة لاتلغي شكسبير مؤلفاً ، بل كرست قراءته حول كيفية الحفاظ على الإطار البنيوي والدلالي كما صاغه المؤلف ،لان سامي عبد الحميد اقترح تفكيك النص وإعادة بنائه عرضا وعلى وفق فرضيات زمكانية جديدة ولعلاقات قد تقاطع زمكانية النص الأصلي وتاريخيته ، راسماً بذلك المخرج زمكانه مجازياً استعارياً في كافتريا دائرة السينما والمسرح (ارض العصر) الآني المعيش ، إذ تمكن المخرج من جعل المؤامرات السياسية التي تحاك ضد (عطيل) في النص الأصلي إلى ما يشابه الطبخة التي تعد في المطبخ من اجل الإيقاع بـ (عطيل)، معطياً للفضاء (الكافتريا) شكله العريض ، القريب من المتلقي ، مسافة مكانية ، مثلت الجو المعصرن مع وضع أدوات المطبخ (الكاونتر) وصالة لجلوس من يرتادهما مستخدماً المخرج كل الفضاء الموجود ، مقسما إياه على مستويين:

الأول : فضاء المطبخ ،خلف (الكاونتر)، حيث يعمل كل من (عطيل)، (ياغو) (رودريكو)وآخرون ،مرتدين بدلات الطباخين البيضاء .

الثاني : فضاء صالة المطعم ، والممر الطويل ، والموائد الموزعة على الجانبين إذ يجلس زبائن المطعم ، ويعمل فيه كل من (دزدمونة) (كاسيو) (إميليا)،مرتدين ملابس الندلاء ذات اللونين (الأبيض والأسود).

المخرج سامي عبد الحميد هنا ، أنجز النص المسرحي (عطيل) ، إنجازاًعرضياً (من العرض) ، خيالياً جمالياً ، قابلاً للتوالد المعنائي ، الأمر الذي أبرز قدراته الإخراجية الذاتية على ابتكار أثر جمالي مرئي ، فوجوده ليس مجرد تفسير للنص ، بل قراءة جديدة ، ما كان يهمه هو هيمنة ثيمة (الأبيض والأسود) التي أوضحت قصدية العرض في جعل بيئة العرض متوازنة من ناحية الشكل والمضمون ، من ناحية الشكل تمكن المخرج ،من خلق لوحة لونية متحركة تظم في ثناياها توازناً وتنغيماً لونياً ما بين اللونين الأبيض والأسود المستخدمة فوق الموائد والصحون والقدور ومفردات العرض المطبخية هي الأخرى ذات اللونين الأبيض والأسود. ومن ناحية المضمون ثمة تعايش سلمي بين المتضادين ، وعدم طغيان أحداهما على الآخر ، فلا تتم معرفة الأبيض إلا بوجود الأسود والعكس صحيح ، دلالة جمعهما في فضاء العرض المسرحي ، مشكلاً بيئته . الأمر الذي أفرز نتاجاً ثانياً بمعان ثانية قابلة للاحتمال والافتراض من قبل المتلقي ، نتاجاً يناقض فيه طبيعة أنتاج المؤلف ، لان بتجسيده النص عرضاً نقل للمتلقي واقعاً جديداً، يحمل خطاباً مسرحياً قابلاً للقراءات المتعددة لاسيما عند مقاربة ثيمة النص (المدونة) (التاريخ – الماضي) وثيمة العرض المعصرنة (المعيشة – الحاضر – الآن).

وهنا جاء مفهوم " التاريخانية " (عرض سامي عبد الحميد) مناقضاً لمفهوم التاريخية (نص وليم شكسبير)، إذ أن مبدأ عمل المؤرخ (المؤلف) يختلف هنا تماماً عن مبدأ وعمل المخرج والمصمم ، إذ يتضمن منجز المؤلف التاريخي حصول الوقائع في زمان ومكان معينين ، مؤكدا أن الأحداث المتضمنة في منجزه " نصه " هي حقائق واقعية تاريخياً حصلت بالفعل واكتسبت صفتها الموضوعية والتاريخية لهذا السبب ، في حين أن التاريخاني (عرض سامي عبد الحميد) بدأ من حيث انتهى المؤرخ (المؤلف شكسبير) الذي اهتم بالتفاصيل والتي وضعها للاستقراء وهي ذات غايات كامنة في مجرى التاريخ والتي خرج بها (سامي عبد الحميد) برؤيته الإخراجية وبأزيائه وتقنياته وزمكانيته المغايرة ، من علم التاريخ إلى التاريخانية.

ولكي يتم الإلمام بالإطار الدلالي والرمزي للزي المسرحي في عرض (عطيل في المطبخ) وجب الانطلاق من قراءة متنه – بنياته التكوينية أو مجموعة عناصره البنائية المكونة له ،ولا يتم الاكتفاء بالمعنى الدلالي والرمزي لمصممه منفرداً أو بالتشاور مع المخرج – القصدية الأُحادية الجانب – لأن باستطاعة الزي إضاءة جوانب متعددة ليست بالضرورة تقف عند المعنى الواحد – القصدي – ، وهنا تكمن أهمية الزي بما يحمله من قراءات وقصديات متعددة بتعدد المرجعيات الابستمولوجية لمتلقيه .

ولغرض الوصول إلى آلية فهم وإدراك معنى الزي المسرحي التاريخي المقدم في آنية الحاضر ، نجد أن التاريخ ينخرط بكل معانيه الدلالية والرمزية والتأويلية في آنية الحاضر (ها هنا – الآن) وإسقاط معانيه على الواقع المعيش بسحب الحدث التاريخي (زياً) بثيماته ومعانيه ومن ثم آلية فهمه وإدراكه معنائيا آنياً، أي بقراءة ومعالجة أفكار الحدث التاريخي معالجة وقراءة آنية معصرنة للقول بأنّ ما جرى سابقاً يجري حالياً بناءاً على إفتراضاتنا وقراءاتنا الراهنة . وهذا ما تجلى بشكل جلي في عرض (عطيل في المطبخ) المقدم على وفق قراءة جديدة وروح معاصرة ، مفترضاً مخرجه بيئة جديدة للإحداث (كافتريا دائرة السينما والمسرح) وعلى وفق معطيات هذه البيئة تم إعداد هذا النص، البيئة التي جعلت من المتلقي مطلعاً وكاشفاً على آلية (الطبخ) الدسائس، مرتقياً بفعل الإخراج المسرحي ، بخلقه موازنة بين فعل العرض الجمالي التاريخي وفعل التلقي الواعي الآني ، متخذاً من عملية المزج من اللونين (الأبيض والأسود) (زياً وتقنيات) دلالة مهيمنة على باقي تمفصلات العرض ، من ألوان الشراشف وصولاً إلى المواد الغذائية التي تطبخ (البإذنجان الأسود والقرع الأبيض) (البيبسي كولا الأسود والسفن آب الأبيض) (الزي الأبيض والزي الأسود) والتي من الممكن قراءتها بطرح قضية التمييز العنصري ، أو تأكيداً على ضرورة التعايش السلمي بين هذين اللونين المتضادين وعدم طغيان أحداهما على الآخر .

إستعاض المخرج عن مشاهد مدركة ومألوفة في ذاكرة المتلقي القارئ لنص عطيل (تاريخيا) بمشاهد جديدة مبتكرة (آنياً) داخل نسيج العرض تكمن إفتراضيتها في إفتراض

طبيعة المكان الجديد . جاءت كل المفردات الموظفة في داخل نسيج العرض ممحدثة بما فيها الأزياء ، التي جاءت متماشية ومحاكية ومناسبة للعصر و مهنية المكان الموظف مسرحياً الذي قدم فيه العرض .

إن إنتاج وإثارة سلسلة من الدلالات للزي المألوف محلياً (آنياً) والمتكون من (القميص الأبيض والبنطلون الأسود و (اليلك) – بالمعنى المتعارف عليه ملبسياً – وصداري وقبعات الطباخين البيضاء) في (عطيل في المطبخ)، لاتقف عند نقطة إرساء دلالية محددة (مؤول نهائي) ولا تعد شكلاً نهائياً تستقر عليه السيرورة ، لان النهائية هذه بدورها تشل السيرورة السيميائية – التعدد السيميائي للزي ، ويمكن أن نطلق عليها الأفكار الجاهزة ، الأفكار والمعاني المتعالية ،أي أنها وليدة علامات ومعاني سابقة ، بل على العكس من ذلك ، ولاسيما إذا كان النص مقروء عالمياً ويقدم برؤية إخراجية معاصرة وبتقنيات مسرحية معاصرة من مكان مغاير وديكور وإكسسوارات وملحقات مطبخية معاصرة ، إذ هنا لاتتحدد فكرة النص ومضمونه ، بل لا تتوقف عند فترة زمنية – تاريخية معينة ، بل يتحدد زمنها وفق رؤية وزمن المؤول المعيش بوصفه مصدراً لإنتاج دلالات لاسلطة للزمان عليها ، وعليه فهذه الزمنية لاتتوقف عند نهاية منطقية لمسير تدليلي (سيميائي) تأويلي بل ستتحول إلى نقطة بدئية في نهائية ونهائية في بدئية وهذا التداخل بين البدئي والنهائي يقود الذات المؤولة للزي في هذا العرض إلى مسير متداخل لانهاية له ،لايرسو عند موقف معين ، بل يهدف دائما وأبدا إلى خلق أفق معنائي متجدد ، خلق صيغة معرفية قادرة على استيعاب ما يتوافر في الوقائع القديمة والجديدة التي تحتاج إلى تغيير في الرؤية من اجل حوار بناء وفاعل بين الزي ومتلقيه ، خلق حوار تواصلي بينهما وحسب المرجعيات الابستمولوجية لمتلقيه – أي الزي – مدعماً بالعلامات التي تحملها المفردات الأخرى في العرض مثل استخدام البطيخة وعملية تقطيعها إلى قطع مستديرة ، معطياً للون الأحمر دلالة الدم ، التي تعتمل في نفس (ياغو) والبإذنجان والقرع وتقطيعهما من قبل (ياغو) و (رودريكو) دلالة الرغبة في تقطيع (عطيل) نفسه ، وعملية مزج البيبسي كولا الأسود مع السفن الأبيض وتقديمهما من قبل عطيل دلالة خيانة (دزدمونة) و(ياغو)، والبيضة التي يحملها عطيل دلالة التلاقح (الجماع) المتوهم بين (دزدمونة) و (ياغو) وكسر البيضة دلالة الفساد والخيانة وغيرها من الدلالات والعلامات التي حملها عرض (سامي عبد الحميد) (مطبخياً) والتي عبرت عن مستويات القمة العميقة لمتن النص الشكسبيري وأفكاره .

الفصل الرابع

النتائج :

١. ثمة علاقة جدلية معنائية في أزياء عرض (عطيل في المطبخ) ، بين القديم "المرجع " وبين الجديد " التقديم المسرحي " ، بين الفكر المسبق والعنصر الجديد الذي يحاول عزله .

٢. جاء الزي في عرض (عطيل في المطبخ) ، على انه ميدان ممارساتي ، قراءاتي ، شفراتي ، معنائي تعددي ، عاكساً قدرة المخرج العراقي (سامي عبد الحميد) على معالجة التاريخ وأحداثه ، معالجة عصرية ، وصبها في آنية الحاضر.

٣. قرأ الزى في عرض (عطيل في المطبخ) على أنه نقش في ذاكرة غير مرئية من خلال فعله التمثيلي .

٤. جاء الزي رافضاً لمبدأ النهائية في القراءة .

٥. جاء الزي بوصفه مصدراً لإنتاج دلالات لا سلطة للزمكانية عليها ، ذلك باتخاذ مخرجه زمكاناً – عرضاً – مغايراً للزمكان المقروء – نصاً – .

٦. استطاع المخرج (سامي عبد الحميد)في عرض (عطيل في المطبخ)، ومن خلال الأزياء من خلق بيئة متوازنة من ناحية الشكل والمضمون ، من خلق لوحة جمالية ، لوحة لونية متحركة ذات تنغيم لوني ما بين الأبيض والأسود.

الاستنتاجات :

١.الزي المسرحي لا يؤول ولا يقرأ في العرض المسرحي على أنه نفي لمرجعيته التاريخية ، ولا يستعيض عن هذه المرجعية بسقف مضموني يوجد خارج الممارسة الإنسانية .

٢. ثمة تحدي نسقي معنائي ، بين معنى الزي المنقول تأريخياً والمعنى المحمول والمطروح آنياً (المعالجة الإخراجية) على منصة العرض .

٣. الموضوع التاريخي الذي يحمله الزي المسرحي معنىً ، ليس موضوعاً منعزلاً ومنفصلاً ومجرداً من تاريخيته ، وإنما وحدة ووحدة الآخر.

٤. يشكل التاريخ العربي بملاحمه وأحداثه وشخوصه ، ثراءاً متنوعاً ، ينهل ويستقي منه الكتاب العرب مادةً لنصوصهم المسرحية تحت مسمى ((تيار المسرحية التاريخية)) أو ((مسرحة التاريخ)).

٥.إن قوانين التاريخانية في حقيقتها ، قوانين ذاتية مسقطة إسقاطاً من الفعل التاريخي على الواقع الموضوعي الذي لايقرأ ولا يرى إلا ما يريد أن يقرأه أو يراه ، ولهذا اعتبر كروتشة أن كل التاريخ هو في النهاية تاريخ معاصر.

الهوامش

(١) – الرويلي ،ميجان وسعد البازعي .دليل الناقد الأدبي ،ط٢،(الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٠)، ص٤٥.

(٢) – المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

(٣) – بعلي ،حنفاوي .مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ،ط٢،(منشورات الاختلاف ،د ت)،ص٦٠.

(٤) –نجم ،سهيل .من الحداثة إلى ما بعد الحداثة ،سلسلة آفاق جديدة ٨،(بغداد :منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،٢٠١٢)،ص١٥٣–١٥٤ .

(5) Louis a-Montrose:" professing the renaissance : the poetics and , " politics of culture " in h. Aram veeser (ed.) : "the new historicism rout ledge , 1989,p.17.

(٦) – توفيق ،زهير .التاريخانية بين المؤرخ والفيلسوف،جريدة الحياة ٢٠٠٧/١٢/١:نقلاً عن موقع القديسة تيريزا http ://www. Terezia .org/section .php? id=1245.

(٧) – العميدي ، حيدر جواد كاظم .تأويل الزي في العرض المسرحي ،ط١،(دمشق: دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠١٢م)،ص٢٣.

(٨) – للمزيد ينظر : الطائي ،معن. تأريخ "التاريخانية الجديدة"وإشكالية العلاقة مع اليسار الجديد،مجلة الأقلام ،مجلة فصلية فكرية ثقافية ،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة ،العدد الثاني،نيسان /ايار/حزيران،السنة الرابعة والأربعون ،٢٠٠٩)، ص١٨ – ١٩.

(٩) – المصدر نفسه، ص١٩.

(١٠) – الرويلي ، ميجان وسعد البازعي.مصدر سابق ، ص٤٥.

(١١) – نجم ،سهيل.من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.مصدر سابق ،ص١٦١ –١٦٢.

(١٢) . – الرويلي ،ميجان وسعد البازعي . مصدر سابق، ص٤٦.

(١٣) . ماريس ، دي . جي ، التاريخانية الجديدة في الدراسات الأدبية ، تر : فضيلة يزل ، مجلة الأقلام ، مصدر سابق ، ص ٤٨ .

(١٤) . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٥) .المصدر نفسه ، ألصفحه نفسها .

(١٦) . مايرس ، دي . جي ، مصدر سابق ، ص ٤٩ .

(١٧) . نجم ، سهيل .مصدر سابق ، ص ١٦٤ .

(١٨) . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٩) .المصدر نفسه ،ص١٥٤.

(٢٠) . المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

(٢١) .المصدر نفسه ،ص١٥٤ –١٥٥.

(٢٢) .مايرس، دي .جي. مصدر سابق ،ص٤٥.

(٢٣) .مايرس ،دي.جي.مصدر سابق، ص٤٣.

(٢٤) . عبد الهادي ، سعيد. سردية النص التاريخي ، مجلة الأقلام، مصدر سابق،ص٢٧ .

(٢٥) .العميدي،حيدر جواد كاظم .مصدر سابق ، ص١٢٨ .

(٢٦) . للاستزادة : ينظر : مايرس ، دي. جي . مصدر سابق ، ص٤٥ .

(٢٧) . المصدر نفسه ، ص٤٦ .

(٢٨) . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٢٩) . عباس ، احسان . اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، (الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع السياسة ، ١٩٧٨) ، ص١٦٤ .

(٣٠) . بارت ، رولان . الأسطورة اليوم ، مجلة بيت الحكمة ، (المغرب : العدد السابع ، شباط (فبراير)، ١٩٨٨)، ص٥٠ .

(٣١) .راي ، وليم . المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ت: يؤئيل يوسف عزيز ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧) ، ص١٩١ .

(٣٢) . المصدر نفسه ، ص٢٠٠ .

(٣٣) . الرويلي ، ميجان وسعد البازعي . مصدر سابق ، ص١١١-١١٢.

(٣٤)barthe (Roland.) , introduction a,lanalyse structural du recite ,in commun --- ication . p.11 .

(٣٥) .عبد الهادي ، سعيد. سردية النص التاريخي ، مصدر سابق ،ص٢٧.

(٣٦) . ينظر : برجويز ، باتريك . بول ريكور هرمينوطيقيا الرموز والتأمل الفلسفي ، ت:فاطمة الذهبي ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ٢٦، آذار – نيسان ، السنة الخامسة ،٢٠٠٠) ، ص٩٠-٩٣.

(٣٧) .عبد الهادي ، سعيد . سردية النص التاريخي ، ص٣٠ .

(٣٨) . عبد الهادي ، سعيد . سردية النص التاريخي ، مصدر سابق ، ص٢٨ .

(٣٩) . المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٤٠) . غادامير ، هانس غيورغ . مدخل إلى أسس فن التأويل ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد ، (المغرب – الدار البيضاء : مجلة ثقافية شهرية ، دار النشر المغربية ، السنة الثانية ،العدد ١٦ ، فبراير ، ١٩٩٩) ، ص١٩ .

المصادر والمراجع

الكتب :

١. بعلي (حنفاوي). مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، ط١، (منشورات الاختلاف ، د ت).

٢. راي (وليم). المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ت: يوئيل يوسف عزيز ، (بغداد :دار المأمون للترجمة والنشر ،١٩٨٧).

٣. الرويلي (ميجان) والبازعي (سعد). دليل الناقد الأدبي ، ط٢، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٠) .

٤.عباس (أحسان). اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ،(الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع السياسة ،١٩٨٧).

٥. ألعميدي (حيدر جواد كاظم). تأويل الزي في العرض المسرحي ،ط١، (دمشق :دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢).

٦. نجم (سهيل). من الحداثة إلى ما بعد الحداثة ،سلسلة أفاق جديدة ٨ ،(بغداد : منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ،٢٠١٢).

الدوريات والنشريات:

١. بارت (رولان). الأسطورة اليوم ، مجلة بيت الحكمة ،(المغرب : العدد السابع ، شباط (فبراير)، ١٩٨٨).

٢. برجويز (باتريك). بول ريكور هرمينوطيقيا الرموز والتأمل الفلسفي ، ت: فاطمة الذهبي ، مجلة الموقف الثقافي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ٢٦، آذار – نيسان ، السنة الخامسة ، ٢٠٠٠) .

٣. توفيق (زهير) . التاريخانية بين المؤرخ والفيلسوف ،جريدة الحياة ، ١٢/١ /٢٠٠٧: نقلاً عن موقع كنيسة القديسة تيريزا:. http: //www.terezia.org / section.php? id= 1245

٤. الطائي (معن). تاريخ التاريخانية الجديدة وإشكالية العلاقة مع اليسار الجديد ، مجلة الأقلام ، مجلة فصلية فكرية ثقافية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد الثاني – نيسان / أيار / حزيران ، السنة الرابعة والأربعون ، ٢٠٠٩).

٥. عبد الهادي (سعيد) . سردية النص التاريخي ، مجلة الأقلام ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد الثاني ، نيسان ، أيار، حزيران ، السنة الرابعة والأربعون ، ٢٠٠٩)

٦ . غادامير (هانس غيورغ). مدخل إلى أسس فن التأويل ، ت : محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد ، (المغرب – الدار البيضاء : مجلة ثقافية شهرية ،دار النشر المغربية ، العدد١٦ ، فبراير ، ١٩٩٩).

٧. مايرس (دي . جي). التاريخانية الجديدة في الدراسات الأدبية ، ت : فضيلة يزل ،مجلة الأقلام ، مجلة فصلية فكرية ثقافية ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد الثاني، نيسان / أيار / حزيران ، السنة الرابعة والأربعون ،٢٠٠٩).

المصادر الأجنبية :

14.barthe (Roland.), introduction alanalyse structural durecit, in communication.

15.louis a- montros: "proof essing the renaissance: the poetics and ," politics of culture " in h.aram veeser (ed.):"the new historicism rout ledge ,1989.