الفصل الثالث

الـدراما التـاريخـية

المبحث الأول

الدراما التلفزيونية التاريخية

تمهيد:

يعتبر التلفزيون من أهم الإكتشافات الإلكترونية الإتصالية في القرن العشرين، وتداول لفظ تلفزيون كتعريب للكلمة الإنجليزية(Television) وهي كلمة يونانية الأصل مركبة من جزأين(Tele_vision) و(tele) تشير إلى البعيد أما(vision) فهي تعني الرؤية والمشاهدة [1] وبدمج اللفظين يصبح المعنى مشاهدة البعيد. وهذه المشاهدة لا تقتصر على الصورة وحدها وإنما يساهم معها الصوت في نقل الأخبار والثقافات والفنون المتنوعة بالإضافة إلى الحفاظ على التاريخ والموروثات الثقافية من خلال البرامج التوثيقية والدراما التاريخية. وتعد الدراما عموماً من ضمن البرامج التلفزيونية الراتبة والأكثر مشاهدة والأشد تأثيراً على سلوك المشاهد من حيث المظهر واللغة والمواقف والتي يكتسبها المشاهد أثناء معرفته هوية الشخصيات ومتابعته للعمل الدرامي ككل. فهي تخاطب كل فئات المجتمع وسيطها في ذلك الصورة المبهرة والجاذبة.

نشأة الدراما(Drama):

حظيت الدراما بكثير من الحديث والتنظير في أصل النشأة من حيث البداية والأسباب ولعله من غير المجدي الإستناد إلى هذه الإجتهادات كونها مرحلية ومتغيرة وتختلف من بلد لآخر، ولهذا نعود لنشأتها في الأصل من حاجة الإنسان نفسه للمعرفة والتعبير عن ذاته من خلال المحاكاة كصفة غريزية وأنه(بهذه الغريزة تلقى معارفه الأولى)[2]. وتعود قصة المحاكاة هذه عندما كان الإنسان البدائي يصارع قوى الطبيعة من حوله، وذلك من أجل الحصول على ضروراته الحياتية من مأكل ومأوى ولباس يستتر به ويحميه. تعلم الإنسان المحاكاة(Imitation) مستخدماً مقدراته الإنسانية في ذلك(فكان يقلد الأصوات، والحركات والإشارات وكان ينجح في عملية التقمص هذه بإرتدائه جلد الحيوان وقيامه ببعض الحركات الإيهامية للإيقاع بفريسته)[3]. وبشكل آخر تتكرر عملية المحاكاة هذه حين يعيد الإنسان إستدعاء مخزونه المعرفي الحقيقي أو الخيالي تمثيلاً متكاملاً لبني جنسه من حيث إعادة إحياء الحدث بصفته المكانية والزمانية التي

---

[1] فضيل دليو_ تاريخ وسائل الإتصال_ دار أقطاب الفكر_ الجزائر_ ط3_ 2007م_ ص(118).

[2] إحسان عباس_ فن الشعر_ دار بيروت للطباعة والنشر_ لبنان_ 1959م_ ص(27).

[3] أنظر: عادل الناي_ مدخل إلى فن كتابة الدراما_ نشر مؤسسة عبد الكريم بن عبدالله_ تونس_ 1987م_ ص(10).

حدثت أو التي تمنى حدوثها وصناعة هذه الأحداث تلزم تجسيده للغة أو الأصوات والحركات المتعلقة بالإقتناص أو الرقص وتعابير الرهبة أو الإنتصار والفرح ويلزمه إلى جانب الأداء إختيار الزي المناسب وكل المكملات المُعينة لتخرج صورته الذهنية بصورة فنية مقنعة ومؤثرة وجاذبة وهنا نجد أن الدراما تختزل الفنون السمعية والبصرية معاً. وعليه تصبح كل الفنون حين نشملها بالنظرة الكلية نوعاً من المحاكاة. ولهذا يمكن تفسير الدراما على أنها تجربة معرفية أساسية لحياة الإنسان تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية، أو بين عالم الواقع وعالم الإحتمال. وعلى هذا الأساس عُرفت بأنها(نشاط معرفي، واع، حركي، جماعي، تمثيلي).[1] بمعنى أن الإنسان يشخص تجربة ماضية إستحضاراً واعياً مصطنعاً أو يجسد رؤية إفتراضية في شكل محسوس وهو نشاط يطرح صراعاً يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة ويتبع مسار الصراع في مراحل إصطدامه وتأزمه ثم إنفراجه. وإستناداً على ذلك تصبح حاجة الإنسان للدراما هي حاجته للمعرفة ومحاولته المستمرة للتطور. وتوثيق الإنسان لتجاربه والأحداث التاريخية وإعادة إنتاجها دراماياً يمثل رغبته في الحفاظ على إرثه الحضاري والثقافي الذي يمثل هويته التاريخية عبر سنواته الماضية والواجب الحفاظ عليها. وفي هذا الإتجاه تساهم الدراما التاريخية في الحفاظ على الهوية الثقافية وتعزيز معاني الإنتماء إليها بغرس القيم الإجتماعية الإيجابية ودرء المظاهر السالبة والثقافات الدخيلة؛ كما تعمل على ترميم النسيج الإجتماعي ورفع الحِس القومي وسد الثغرات السالبة الناتجة عن عصر العولمة وتكنولوجيا الإتصال.

الدراما التاريخية(Historical Drama):

تُعّرف بأنها الدراما التي تقدم ما جرى لبني البشر في الأزمان الماضية بكل أبعادها الحضارية، والسياسية، والدينية، والأسطورية، والاقتصادية[2] ويقصد بها الأعمال الدرامية التي تستمد مادتها من قصص التاريخ والتي تعيد عن طريق التمثيل تأويل الأحداث الماضية الحاسمة في حياة الأمم والشخصيات التي كان لها الدور البارز فيها، وتقدم الحضارات القديمة فنونها ومعتقداتها وما تميزت به من طراز فني في المعمار والأزياء. كما تصور الشخصيات والمعارك وهذه الأحداث هي مداخل معرفة المشاهد للتاريخ عبر الدراما.

---

[1] نهاد صليحة_ المسرح بين الفن والفكر_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ 1986م_ ص(19).

[2] علي عزيز بلال_ الفيلم التسجيلي التلفزيوني من الفكرة إلى الشاشة_ منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب_ 2013م_ ص(40).

التاريخ(History):

يقول الله سبحانه وتعالى:(فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَهُمْ يَتَفَكَّرُونَ)[1] وهذا الأمر الإلهي يحث على قص القصة ليس من باب التسلية والترويح وإنما بغرض التفكر والتدبر، ويرى الباحث أن دراسة التاريخ تتفق مع هذه الآية وهي مصدر إلهام للباحثين في التاريخ بإعتباره ركن أساسي من أركان بناء الأمة القوية. وفي هذا الإتجاه يُعَّرف التاريخ بأنه فرع من فروع المعرفة الإنسانية يستهدف جمع المعلومات عن الماضي وتحقيقها وتسجيلها وتفسيرها، فالتاريخ يسجل أحداث الماضي في تسلسلها وتعاقبها، ولا يقف عند تسجيل الأحداث فحسب، وإنما يحاول_ عن طريق ذلك إبراز الترابط بين الأحداث وتوضيح علاقة السببية بينها_ أن يفسر التطور الذي طرأ على حياة الأمم والمجتمعات والحضارات المختلفة [2]. وعليه يصبح التاريخ هو ذاكرة الشعوب وهويتها الثقافية الدالة على منجزاتها الممتدة عبر سنواتها البدائية والحديثة وهو سند الأمة ومرتكزها الأساسي في تطوير مجتمعاتها وتوجيهها نحو التقدم وبناء الحضارة.

التاريخ والدراما:

يعتبر التاريخ نقطة التقاء الباحث(المؤرخ) والمؤلف الدرامي وهنا تختلف النظرة والوسيلة بحسب الغاية والهدف فالمؤرخ ينظر إليه بإعتباره حقيقة لهذا يقدمه بحياد تام، لأن غرضه من تدوين التاريخ هو حفظ الماضي للأجيال اللاحقة والتاريخ بالنسبة له هدف في حد ذاته. بينما نجد الحقيقة التاريخية المجردة في نظر الكاتب الدرامي عبارة عن_ نواة "أوليه" لمعالجة رؤاه الإبداعية بأسلوب فني شخصي فالمؤلف يختار الحدث التاريخي ليفضي به إلى ترميز معنوي "مثالي"، أما المؤرخ فهو يدرس الماضي بهدف كشف الحقيقة الموضوعية، فالفنان حين يستلهم الماضي يهدف إلى تحقيق تواصل إنساني من خلال تجربة فنية، إتصالية روحية تطرح تساؤلاتها على الواقع المعاصر في محاولة البحث عن رؤية مستقبلية[3]. وعليه تُبنى الدراما على مبدأ إعادة صياغة الفعل التاريخي أو المعاصر وعرضه بأسلوب واقعي أو فنتازي في بناء جمالي يتأسس داخل سياق إجتماعي يستهدف التأثير في المجتمع الآني في الزمن الحاضر. ولهذا يعتبر كل فنان يعمل في المجال الدرامي شخصية فاعلة في المجتمع فمن خلال

---

[1] سورة الأعراف_ الآية(176).

[2] رأفت غنيمي الشيخ_ فلسفة التاريخ_ دار الثقافة للنشر والتوزيع_ القاهرة_ 1987م_ ص(9).

[3] حسين علي هارف_ فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية_ دار الكندي للنشر والتوزيع_ الأردن_ 2001م_ ص(11).

عرضه ومعالجته للأحداث الماضية أو المعاصرة يسهم في تغيير الحاضر والمستقبل والأهم من ذلك معرفة الإنسان لنفسه والمناط بها إحداث الإرتقاء والتطور ومن ثم معرفته للآخرين عن طريق جمع المعلومات ومعالجتها وعرضها ومخاطبتها لمختلف الطبقات والمستويات التعليمية. فالدراما تنتقي من كل زمان إتجاهاته وأفكاره ووسائله وتشريعاته التي تسهم في تكوين شخصية الفرد بصورة متكاملة ومتجانسة في مختلف جوانبها العقلية والإجتماعية والثقافية والدينية والوصول بها إلى مفاهيم تحسن العلاقات الإنسانية. وتظهر مختلف جوانب الحياة وتفاصيلها الدقيقة والتي يهتم مؤرخين التاريخ بتسجيلها أو محاولة تفسيرها. وبالرغم من تلك العلاقة المتفاعلة بين فن الدراما والتاريخ وإشتراكهما في بعض الجوانب، إلا أنهما لا يتطابقان من حيث الوظائف والأهداف والتأثير، وفي حين يتمتع التاريخ بوظيفة معرفية، وربما تربويه، أحادية الجانب، تتميز الدراما بتعدد وظائفها ومهامها، تربوية "تنويرية" وأخلاقية وجمالية وترفيهية فهي تعيد تصوير الحياة من أجل تعميق تجربة الإنسان الحياتية وهي "متسامية" في عالم من الصور الفنية المتخيلة، ولهذا تعد الدراما التاريخية بالنسبة لكل ذات منفردة ليست مجرد وسيلة لمعرفة الناس الآخرين(التاريخ) بل أيضاً أداة لمعرفة الإنسان نفسه[1].

التاريخ والتوثيق الأدبي:

تختلف طرق توثيق التاريخ وعرضه بإختلاف الوسيلة المتبعة ففي البحث العلمي يتم تدوينه بإستقصاء المعلومات والحقائق وفق إطار منهجي معد مسبقاً لذلك. بينما في الدراما فيتم تناوله وعرضه في إطار فني له أيضاً أسس متبعة تخضع فيها الحقائق التاريخية إلى المعالجة الفنية. حيث تعرض الدراما التاريخية التاريخ في إطاره الطبيعي كما تعيد قراءة أحداثه وتقديمها للمشاهد في صورة بصرية مشوقة من خلال تصميم وتنفيذ المكان الذي يحوي الأحداث والشخصيات والتي تساهم من خلال أزيائها وماكياجها في تحديد الفترة الزمنية للعصر التاريخي المقدم. وإستناداً على ذلك نجد أن المؤرخ يلتزم بحفظ التاريخ وتوثيقه كما هو بينما نجد الكاتب الدرامي بالإضافة إلى ذلك يعالج مواضيعه بتفاصيلها وجزئياتها الدقيقة ليعبر من خلالها عن رؤيته الفنية للمواضيع أو القضايا التي يود معالجتها دراماياً وعلى هذا الأساس يرجع الكاتب في الدراما التاريخية إلى أحداث تاريخية معينة ليستقي منها، أو يضيف إليها أو يحذف منها ما يشاء، طبقاً لرؤيته الخاصة من أجل الوصول إلى الصدق الفني، ولكنه لا يحذف بمعنى أنه

---

[1]/ نفس المرجع السابق_ ص(12).

يزيف الحقائق، فالحقائق التاريخية لا بد أن تكون كما هي ثابتة، وله أن يحذف شخصيات ويضيف شخصيات غير موجودة يقدمها في الشكل الذي يرغبه أو يضعها في نفس المواقف، لتفسير الأحداث الرئيسية وهذه الحرية إن تعدت ذلك تؤثر بلا شك في الحقيقة التاريخية من كاتب لآخر فمثلاً كليوباترا عند شكسبير عاهرة، وعند برنارد شو طفلة ليس لها في الحب، أما أحمد شوقي فجعلها تفعل أي شيء من أجل مصر.[1] ونشير هنا إلى أن تزييف الشخصيات هو تزييف تاريخ شعب بأكمله فالشخصية التاريخية هي التي تجاوز دورها نطاقها الأسري والخاص وأمتد ليساهم في صناعة تاريخ شعبها وفق منهجية ورؤى واضحة شكلت أحداثه. ولهذا فالشخصية التاريخية المقدمة عبر الدراما ينبغي أن لا تقرأ من منظور شخصي ينقب في عيوبها ونقائصها والتي لا تضيف شيء لمنجزاتها وتتعارض مع الأسباب التي تحقق للمشاهد القبول بها كنموذج يمكن إحترامه والإحتذاء به.

ومما تقدم يستفاد أن مهمة المؤرخ تستلزم تسجيل الأحداث والوقائع التاريخية كما حدثت بالفعل بينما مهمة الكاتب الدرامي تستدعي إعادة الحياة لبعض هذه الأحداث ليتم تشخيصها دراماياً وهذا ما يجعله يضطر إلي التعديل والتغيير في بعض الأحداث التاريخية. وفي هذا الإتجاه يرى الباحث أن أساس نجاح العمل التاريخي هو التنظيم السليم لعناصر النص أو ما يعرف بالبناء الدرامي والذي فيه يتم وصف المكان ورسم الشخصيات بناءاً على الظروف المتعلقة بها وفقاً لزمان ومكان الحدث التاريخي وتعتبر الشخصية التاريخية جزأً لا يتجزأ منه. وبناء على ذلك يرى الباحث أن كاتب الدراما التاريخية يجب إلا تكون له مطلق الحرية ليتخيل ما يشاء، بل يجب أن يكون خياله محكوماً بمنطق الأحداث التي يتناولها. حتى يتثنى له عرض القصة التاريخية دراماياً بأكبر درجة من الصدق التاريخي يراعى فيها التجرد والموضوعية والإبتعاد عن الانطباعات والأحكام المسبقة التي قد تتناقض مع الثقافة الشعبية المتوارثة. والشخصية في الدراما التاريخية على مر العصور تظهر كصانعة لتاريخ الشعوب وإما مدونه له وإما تسعى في حفظه أو إعادة تأويله وإحيائه، وبناء على ذلك تتناول الجزئية التالية من البحث الشخصية وذلك لإرتباطها المباشر بالأزياء كجزء هام من مكوناتها الدالة على هويتها الثقافية عبر التاريخ.

---

[1] عادل الناي_ مدخل إلى فن كتابة الدراما_ مرجع سابق_ ص(20).

المبحث الثاني

الشخصية في الدراما التاريخية

الشخصية(Character):

أُستعير لفظ الشخصية في اللغة لإثبات الذات وتأكيدها فالشخص كل جسم له إرتفاع وظهور ومن رأيت جسمه رأيت شخصيته [1] وهي(المجموع الكلى لأنماط السلوك الفعلية أو الكامنة لدى الكائن الحي)[2]. فالشخصية الإنسانية سواء كانت تعبر عن الفردية أو القومية هي جملة من الخصائص والسمات التي تتميز بها عن غيرها، سواء كانت جسمانية أو معرفية أو انفعالية أو خلقية أو غيرها. وتعتبر الشخصية صانعة للثقافة ومعبرة عنها وهي إنعكاس لتفاعلات الإنسان مع بيئته الطبيعية والإجتماعية والتي تشكلت صفاته الجسمانية والنفسية فيها.

وإذا كانت الهوية تمثل الجانب الجماعي من الشخصية فان الثقافة تمثل الجانب الذاتي من الشخصية. وفي الثقافة الواحدة نجد العديد من الشخصيات التي تعبر عن الثقافات الفرعية الخاصة سواء كانت خاصة بفئة محددة أو عينة من مجتمع معين والتي تعتبر جزء من الثقافة الأم ولكنها تختلف في بعض مظاهرها كاللغة والزي والعادات والتقاليد والقيم والمعايير الإجتماعية وكل شخصية لها تاريخها الخاص بها منذ الميلاد وحتى الممات، وعلى هذا الأساس يصبح التاريخ مفتاح قراءة الشخصية وتحولاتها.

الشخصية الدرامية(Dramatic Character):

كلمة(Character) ترجمت إصطلاحياً إلى الخلق غير أنها أُستخدمت في الدراما لتدل على الشخص مثل ما يقصد بكلمة(Characterization) إبراز الصفات المميزة للشخص وبكثرة تداول اللفظ أصبحت كلمة(Character) تدل على الشخصية بالرغم من أن الترجمة اللغوية للشخصية هي(personality)[3] وهي من أصل لاتيني(Persona) ويعني القناع الذي كان يلبسه الممثل المسرحي على وجهه، ليعكس الملامح المميزة للشخصية التي يؤديها ومن هنا أُستعمل اللفظ ليعني الشخص وصفاته المميزة من ناحية المظهر والأخلاق[4].

---

[1] إبن منظور_ لسان العرب_ المجلد السابع_ دار صادر_ بيروت_ 1956م_ ص(45).

[2] محمد عبد العزيز الطالب_ الشخصية السودانية_ دار عزة للنشر والتوزيع_ الخرطوم_ 2014م_ ص(185).

[3] أنظر: سامية أحمد علي_ أفلام التلفزيون والتراث الإجتماعي_ مكتبة مصر_ 1989م_ ص(145،146).

[4] حسن ظاظا_ الشخصية الإسرائيلية_ مجلة عالم الفكر_ الكويت_ 1980م_ ص(14).

والشخصية الدرامية سواء أكانت قوية أو ضعيفة أو غريبة الأطوار أو جذابة أو منفرة هي هوية الممثل التي يحاول الوصول إليها لتوصيل رسالته للمتلقي. وأن مفهوم الشخصية الدرامية يستند على إرتكازات عديدة منها الصفات الجسمانية والمزاجية والسلوكية والإرتباطات والعلاقات والتحولات الإجتماعية أو السمات الخلقية التي تصنع الفوارق بينها وبين الشخصيات الأخرى.

وبناءاً على ذلك تصبح الشخصية في العمل الدرامي هي المحرك الأول والمفسر للأحداث كونها تنقل الحياة من حيز الإفتراض والخيال إلى حيز الواقع وتستصحب المشاهد من أجواء قراءة المكتوب إلى أجواء الصورة والفعل و(أن السيناريو هو الشخص في مكان ما يفعل شيء ما)[1]. ووجود الشخصيات في الدراما هو الذي يصنع الحدث(action) ولنتتبع فهم الحدث لابد من أن نتعرف على الإنسان... فهو يعود إلى الحياة فقط من خلال الحدث[2] وكل فعل في الدراما لا بد له من دافع يحركه ويحكم مساره وبناء عليه يجري تطوير الأحداث وتباينها وهذا الدافع هو أساس تكوين الشخصية الدرامية ونستشفه من خلال حوارها أو سلوكياتها إلا أن يتطور صراعها مع بعضها، والذي يبرز من خلال الفروقات الجوهرية بين كل شخصية وأخرى بالإضافة إلى صراعها مع نفسها.

وبناء على ذلك نجد أن الكاتب الدرامي يبتدع الشخصية الدرامية من التاريخ أو من الحياة العادية أو حتى من نسج الخيال كنموذج يعبر من خلاله عن الشخصية الإنسانية التي يستطيع من خلالها مخاطبة المتلقي لإيصال فكرته بصورة مقنعة يصنع لها الحاضر والمستقبل منذ ميلادها وحتى الوفاة إذا دعا الأمر ذلك ليقدمها في إطار فني مقبول. وفي الدراما تُصنف الشخصية على أساس الدور الذي تلعبه في العمل الدرامي إلى نوعين:

1. الشخصية الرئيسية:

وهي الشخصية التي تكون ظاهرة في العمل الدرامي التلفزيوني وهي التي تخدم إظهار الهدف الرئيسي من العمل، ومن خلالها يصل المشاهد إلى الحدث الخبري وعليه يعتبر وجود هذه الشخصية أمر ثابت الأهمية من حيث تحقيق أغراض العمل.

---

[1] سد فيلد_ السيناريو_ ت: سامي محمد_ دار المأمون_ بغداد_ 1989م_ ص(37).

[2] عدي عطا_ أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفلم السينمائي_ دار البداية للنشر والتوزيع_ الأردن_ 2011م_ ص(78).

2. **الشخصية الثانوية:**

وهي الشخصية التي تساعد على التفاعل بين الأحداث ومن(وظائفها أنها تساعد البطل على إظهار شخصيته، وتعطي الفرصة للبطل لكي يوضح القرارات التي يتخذها، فضلاً عن أنها تساعد المشاهد على معرفة الكثير من تفصيلات الصراع. فكل شخصية تمثل خطاً منفصلاً ذو علاقة بالصراع إما بالإيجاب أو بالسلب[1]. وإن الشخصيات الثانوية تعتبر شخصيات مساعدة وليس لها دور رئيسي في الصراع نفسه ولكنها مهمة في تحديد المكان الذي يدور فيه الصراع، مثل بائع الصحف والأطباء والمحامون وسائقي السيارات. بالإضافة إلى تصنيف الشخصية السابق نجد هنالك تصنيف آخر بحسب سماتها الفردية والتي تعتبر مداخل تفسيرية لفهما وقد تكون الشخصية الرئيسية كالآتي:

أ. **شخصية بسيطة:**

تظهر خاصية رئيسية مميزة لها إلى جانب خواص أخرى مكمله لها.

ب. **شخصية دائرية أو مركبة:**

ذات عمق سيكولوجي ولا يمكن التنبؤ بأفعالها كما تظهر خاصيتين أو أكثر من الخواص القوية المتعارضة أو المتصارعة والغير متكافئة في القوة. وهي تصور وتميز بما يكفي لجعلها حقيقية وحية في نظر وذهن المشاهد. وبحسب ما سبق قد تكون الشخصية الثانوية كالآتي:

أ. شخصية نمطية أو مسطحة:

تتميز بخاصية واحدة نمطية وليس لها خواص أخرى، وهذه الشخصية تفتقد للعمق.

ب. **شخصية خلفية:**

لا يكون لها أهمية بالنسبة للفكرة العامة للعمل الدرامي ولكنها مهمة كي تقود سيارة أو تفتح بابا أو تحمل رسالة ومثل هذه الشخصية قد لا يكون لها أسم[2]. وبناءاً على ذلك يصبح واجباً على مصمم الأزياء والماكياج قراءة وتحليل النص وشخصياته بالشكل الصحيح لإعطاء كل شخصية قدرها المطلوب حيث أن التفسير الخاطئ للشخصية يضلل المشاهد ويصرف نظره وتفكيره عن ما يجب التركيز عليه. ولأن الشخصية الدرامية تعتبر مركز العمل الفني ومصدر الفعل الدرامي أصبح من اللازم معرفتها معرفة تشريحية كاملة من قبل الممثلين والمصممين

---

[1] أنظر: سامية أحمد على_ مرجع سابق_ ص(161).

[2] أنظر: نفس المرجع_ ص(162).

والفنيين كما تم رسمها وتشكيلها مظهراً وقولاً وفعلاً من قبل الكاتب والمخرج وهذا يتأتى من خلال الإلمام بأبعادها الثلاثة والتي لا يكتمل بناء الشخصية بدونها.

الأبعاد الرئيسية للشخصيات:

1. **البعد الجسماني(Physiology):**

يصف التكوين العضوي لجسم الشخصية من حيث الجنس(ذكر أو أنثى)،(المرحلة العمرية: طفل، شاب، كهل)، الطول(قصير، متوسط، فارع)، الوزن(بدين، نحيف، متوسط)، لون الجلد والشعر والعينين، جميل أو قبيح، نحيف أو سمين، لطيف أو جلف، نظيف أو قذر، العوامل الوراثية، العيوب الخلقية، الأمراض والتشوهات الطبيعية أو المكتسبة، الهيئة والمظهر العام والملابس ومكملاتها. ويعتبر هذا البُعد المادي أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يصف التكوين الرئيسي للشخصية من النظرة الأولى.

2. **البعد الإجتماعى(Sociology):**

يحدد المكانة التي تنتمي إليها الشخصية في المجتمع من حيث الوضع الاقتصادي والطبقة (راقية، متوسطة، كادحة) كما يصف نوع العمل، التعليم، الديانة، الجنسية، وضعها في المنزل(إبن، إبنة، أخت، أخ، جد، جدة) والوضع في المجتمع بين الأصدقاء والأهل والجيران والزملاء، المشاركات والهوايات، الحياة الإجتماعية في إطار الزواج(أعزب، متزوج، أرمل، مطلق)، النشاط السياسي والخيري. ولهذه الأشياء القدرة على صناعة فروق جوهرية بين شخص وأخر.

3. **البعد النفسي(Psychology):**

يحدد المعايير الأخلاقية السوية والغير سوية إستناداً على تاريخ الشخصية، كما يعكس نقاط القوة والضعف، والأهداف الذاتية، والأطماع، والفشل، والمزاج والطبع(إنطوائي، هادي، إجتماعي)، والميول والرغبات، والعقد والترسبات النفسية والشعور بالنقص وهذا البعد هو الحقيقة الكامنة خلف مظهر كل شخصية[1]. ولا بد أن تتصهر هذه الأبعاد معاً بحيث تبدو وحدة واحدة منسجمة مجسدة في تكوين كل شخصية على حدا بشكل منطقي يوحي بوجودها حقيقة. وعليه يرى الباحث أن هذه الأبعاد لا قيمة لها في العمل الدرامي إلا في إطار وجودها على المستوى المادي والمعنوي ومقدرتها فنياً على إيضاح التباين في بناء الشخصيات وتعزيز قوة

---

[1]/ أنظر: أحمد إبراهيم_ الدراما والفرجة المسرحية_ دار الوفاء_ الإسكندرية_ 2006م_ ص(50،51).

الأحداث المتعلقة بها فإننا نعرف الشخصيات أول مرة، مثلما نتعرف على غرباء في قطار ثم بعد ذلك يصبحون أناساً نعرفهم عن قرب[1]. وعليه نجد أن معرفة الشخصية يتطلب دراسة سماتها لمعرفة كل الحقائق عنها(فالسمات الشخصية هي العوامل الوحيدة، التي تتكون منها أي شخصية ولكي نفهم شخص ما، ينبغي أن نعرف كل الحقائق الكافية عنه).[2] وبذلك يختلف فهم الشخصية الإنسانية عن الشخصية الممثلة دراماياً فالشخصية الإنسانية تظهر أكثر تعقيداً من الشخصية الدرامية لأنها في تفاعل مستمر مع الحياة الإعتيادية. بينما الشخصية الدرامية حياتها تبدأ وتنتهي في الوقت المعلوم الذي حدده السيناريو مسبقاً. ولذلك فأنه من الأهمية قراءة السيناريو بوقت كافي قبل الشروع في تصوير العمل الفني وذلك لقدرته على توصيف الشخصية الدرامية مما يتيح للمصممين إيجاد ملامحها المطلوبة وتشكيل المكان الملائم أضف إلى ذلك تصميم الزي المناسب لها بما يكمل بعدها الإقناعي بالنسبة للمتلقي. حيث أن النص الدرامي يساعد في الكشف عن الهوية الثقافية للشخصية الدرامية فهو يعرفنا بأوصافها الخارجية والداخلية وأحياناً من خلال أقوالها أو حوارها مع نفسها أو مع الشخصيات الأخرى ويرى الباحث إن الوصف الدقيق للشخصية يسهل مهمة عمل مصمم الماكياج والديكور والأزياء في إتجاه تحقيق رؤية المخرج والتي هي تفسير عميق لكل ما يتضمنه النص ولا يصرح به، وهذا التفسير هو ما يخلق وحدة متسقة في العمل الفني.

وبناءاً على ما ورد في بنية النص تتحدد قوة الشخصية أو ضعفها وكذلك درجة تحكمها في سير الأحداث أو خضوعها لها حيث تكمن كثير من الدوافع والمبررات والأهداف بناء على تفكير الشخصية أو مكانتها الإجتماعية(وقد تتبوأ الشخصية مركز الصدارة عن طريق الثراء أو الرتبة، أو القوة، أو الذكاء والحيلة، أو من خلال علاقة عاطفية)[3]. وإستناداً على مظهر الممثل ولغته وأدائه يتعرف المشاهد على الشخصية والتي تعكس أزيائها وسلوكها إلى حد كبير هويتها الثقافية، كما تشير أيضاً إلى أهميتها وموقعها في الإطار الإجتماعي الذي ينتظم الأحداث. ولذلك تعتبر لغة الشخصية وحوارها أيضاً من العناصر المهمة والأساسية التي تعين الشخصية في التعبير عن نفسها كونها تعمل على تأكيد سمات الشخصية الظاهرية المتحدث معها أو المتحدث

---

[1] عبد الحكيم عامر مرحوم_ في معرفة النص الدرامي_ هيئة الخرطوم للصحافة والنشر_ 2012م_ ص(56).

[2] أنظر: عدي عطا_ أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو_ مرجع سابق_ ص(79).

[3] جوليان هلتون_ نظرية العرض المسرحي_ ت: نهاد صليحه_ هلا للنشر والتوزيع_ القاهرة_ 2000م_ ص(200).

عنها، بما في ذلك من إظهار للفكر والإنفعالات والرغبات والدوافع والقرارات، ويساعد الحوار أيضاً على تطور الحدث، وتوضيح الحالة النفسية للشخصية، وإضفاء المزاج النفسي على الأحداث ونقل المعلومات، والتمهيد للأحداث القادمة [1]. وبما أن الحوار يضيف الحيوية والمصداقية للجو العام في المشهد البصري والتي تمنح المشاهد الإنسجام مع ما يسمعه ويراه من لغة تعبر عن مكان وزمان الأحداث. كان لا بد وأن يتطابق الحوار مع مظهر الشخصية من ناحية الزي والماكياج بما يتناسب مع حال الشخصية والهوية الثقافية التي تمثلها وتتحدث بلغتها، فمثلاً تجسيد الممثل لشخصية متشردة يختلف تماما عن تجسيد دور الطبيب وكلاً يتحدث من خلال المصطلحات اللغوية الخاصة بالفئة التي ينتمي إليها ولكن تجمعهم اللغة الأم للبيئة التي نشأوا فيها.

وعليه يصبح من الضروري مراعآة توافق المظهر العام للشخصية مع الحوار كونه المعبر الثاني عنها. وبحسب الأحداث تختلف لغة الحوار ونبرة الكلمات المنطوقة فكل ما يراه المشاهد يخضع للتفسير والتساؤل. وفي إتجاه تحقيق الصدق الفني للشخصية الدرامية من ناحية الأداء والمظهر الذي يشمل الأزياء والماكياج وأيضاً المكان التي تشغله الشخصية يواجه المصممين والمنفذين العديد من الصعوبات لصنع تكوينات جماليه متوازنة من حيث الشكل والدلالة للإيحاء بروح المكان والزمان المعاصر أو التاريخي بطابعه الواقعي أو الخيالي للشخصية الدرامية.

وتعتبر عملية تحويل مظهر الممثل وأدائه من مذكر ليؤدي دور أنثى من المهام التي تتسم بالصعوبة نوعاً ما بالنسبة للممثل وفني الماكياج والأزياء إلا أن إنجازها يمثل تحدياً ونجاحها يحقق المتعة لكليهما، فمثلما يوضح الماكياج الملامح المؤنثة في رسم العينين والحواجب والشفاه وطبيعة الشعر تبرز الأزياء التكوين الجسدي الخاص بالطبيعة الأنثوية والذي يحتاج تنفيذه إضافات داخلية لإعطاء المظهر المطلوب وذلك بالتأكيد إلى جانب الشعر المستعار وغطاء الرأس إن لزم الأمر إضافة إلى تغطية وحذف كل ما هو ذكوري مثل اللحية والشارب. مثال ذلك الماكياج والأزياء الخاصة بشخصية المرأة العجوز بت قضيم والتي قام بأدائها الفاضل سعيد والتي عكست براعته وحرفيته كممثل ومدى وعيه في التعامل مع الماكياج وما يرتديه من

---

[1] أنظر: عدي عطا_ أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفلم السينمائي_ مرجع سابق_ ص(216).

ملابس وإكسسوار وتسخيرهم لتجويد أدائه في حركة يديه أثناء الكلام وإنحناءته وصوته الدال على نبرة امرأة ذات قوة بالرغم من أنها طاعنة في السن وكل هذه التفاصيل أكدت على مصداقية وفاعلية الماكياج المرسوم على وجهه والفنيات المصاحبة له فأداء الممثل لم يحقق الكفاءة له أو للزي والماكياج فحسب وإنما للنص وآلية الإخراج. وإن تفاعل الممثل مع محيطه بمستوى متكافئ القيمة دليل على وجود عقل مفكر كبير، بحيث يكون مثل قائد الأوركسترا الذي يوزع المقطوعات الموسيقية على الآلات بشكل هارموني ممتع ومؤثر على المشاعر وهذا العقل، يكمن في رأس المخرج ذو الخيال الثاقب [1].

ومن ملاحظات الباحث في هذا الجانب ومن خلال العمل في هذا المجال تدخل بعض الممثلين في خطة المخرج والمصممين لغايات ذاتية وذلك لإبراز أنفسهم بصورة ترضيهم وأن بعض المخرجين يتقبلون مثل هذه الآراء تحت ذريعة أن ذلك يدعم المنجز الدرامي فنياً ومثل هذه الترضيات تحدث خلل واضح يتناقض مع رؤية المختصين في فن الماكياج والأزياء وفق الرؤية المنهجية وواقع وطبيعة الشخصية الحقيقي وتصبح المحصلة النهائية لعملية الخلق والإبداع الفني ذات دلالات مشوشة وغير مؤثرة على مستوى العمل الفني بالنسبة للجمهور المستهدف بالعمل في التناقض بين الشخصية ومظهرها مما ينعكس سلباً على وحدة العمل الدرامي.

فقد يتعمد مصمم الأزياء عدم إبراز القيمة الجمالية في تصميم الزي في الدراما بعكس ما يفعله في الحياة العادية وذلك لإظهار معاني وقيم إقتضتها الضرورة والمنطق الدرامي للشخصية المراد معالجتها فنياً والتي يلزم أن تظهر وفق هذه الأبعاد لإحداث التحول النفسي أو الإجتماعي المطلوب. وعليه ينتقي مصمم الأزياء الخامات التي يستطيع أن يصنع منها المظهر المناسب للممثل فقد يخفي عيوب جسده أو يصنعها عمداً وقد يوحي بإستخدام الخطوط بالطول أو القصر، البدانة أو التناسق لجسمه. وفي ذات الإتجاه السابق نجد أن إختيار الممثل في الأعمال الدرامية وفق متطلبات الشخصية المقدمة يساهم في إنجاح دور الممثل والعمل معاً. ويعتبر ذلك من الأمور المهمة والمسندة إلى المخرج وحده. ولكنها تؤثر في غيره في ذات الوقت حيث أن عدم إختيار الممثل المناسب يُرهق كثيراً مصمم الأزياء وفني الماكياج خصوصاً إذا كانت الشخصية تاريخية وذات حضور في ذهن المشاهد والذي بدوره يقارن ما يراه بالصورة الحقيقية

---

[1] طارق العذاري_ حرفية الإخراج المسرحي_ دار الكندي للنشر_ أربد_ الأردن_ 2009م_ ص(88).

في مخيلته. فالشخصية التاريخية هي دائماً حاضرة في التاريخ وفي الأذهان وعليه يلزم تجسيدها إنسجام في المظهر واللغة والملامح والسلوك بما يتفق مع واقعية الفترة التاريخية.

وبناءاً على أهمية تحقيق الصدق الفني في العمل الدرامي وفي الأداء التمثيلي يرى الباحث أن الممثل يجب أن لا يندفع بقبول أدوار لا تناسبه لأنه لا يستطيع لوحده صناعة شخصية درامية تاريخية مهما كانت موهبته وإجادته لدوره من ناحية اللغة ونبرة الصوت وتعابير الوجه وحركة العينين والشفاه..إلخ صحيح أن هذه هي كل الأشياء التي يستطيع الممثل فقط أن يفعلها ويتقنها لكنها لا تمثل كل المطلوب من الممثل لإقناع المشاهد إذا لم يتحول مظهر الممثل وأدائه للشخصية المقصودة ستضيع موهبته وكل جهوده سدى. بالإضافة إلى ذلك يرى الباحث أن عملية جذب إهتمام المشاهد من أجل توصيل مضمون العمل الدرامي تتطلب أيضاً تكثيف الأدوات البصرية المقنعة والجاذبة لكي تصل الفكرة كاملة في ذهن المشاهد عن طريق المشاهدة المتواصلة والتي يساهم فيها إجادة الممثل لدوره ودقة العاملين في العناصر المكملة من أزياء وماكياج وديكور وإضاءة .. الخ وهذه الأشياء لا بد أن تستند أولاً وأخيراً على فكرة واضحة وسيناريو قادر على التعبير عنها. وعلى إثر ذلك ظهرت التخصصية والمنهجية لضبط وتجويد العمل الدرامي وتوزيع المهام والأدوار للعاملين في المجال الدرامي. وإن الملاحظات التي يبديها المخرج قائد العمل فيما يتعلق بتصميم وتنفيذ العناصر البصرية هي بالضرورة لا تخرج عن منهجية إعداد الأعمال الدرامية وأساسياتها المتعارف عليها فكل مشهد درامي له خصوصيته وأجوائه النفسية والإجتماعية والتي من المفترض أن تعكسها الصورة البصرية وأداء الشخصيات داخلها.

وإذا كان التمثيل هو أساس العمل الدرامي فإن التمثيل(هو إنتحال لهوية ما لهيئة وطاقة ذوات أخري. كما أنه تعبير عن حاجة عميقة لتغيير المظهر أو الشكل الخارج. وذلك لأنه فعل يعتمد على التظاهر.. تظاهر بعاطفة ما، بإنفعال ما، بحركة ما.. لكنه يتخطى التظاهر الخارجي، السطحي، الزائف، عن طريق إحساس الممثل العميق بما يفعله ويعبّر عنه لكي يصل إلى أعلي درجات الصدق والإقناع بحيث يحس مشاهديه بأن ما يفعله حقيقي)[1].

---

[1]/ نقلاً عن"جهة الشعر" الوجه والظل في التمثيل السينمائي_ ت: أمين صالح_ المؤسسة العربية للدراسات والنشر_ لبنان_2002م_ ص(4،5).

المبحث الثالث

الهوية الثقافية للأزياء في الدراما التاريخية

تمهيد:

تتشكل الهوية الثقافية في الدراما التاريخية للمكونات البصرية عموماً والأزياء على وجه الخصوص إستناداً على المصادر التاريخية والتي تختزل في تكوينها القيم والأخلاق والعادات والتقاليد وغيرها من السمات والخصائص التي يتميز بها شعب ما عن غيره من الشعوب. فالأزياء مفردة ثقافية لا توجد منعزلة وإنما مؤثرة ومتأثرة دائماً بتفاعلها مع محيطها السيسولوجي ويظهر هذا التأثير بوضوح في الدراما التاريخية. وذلك لأن هوية الصورة التاريخية المنتجة تحقق الحضور التاريخي للشخصيات المشخصة من خلال الأزياء ومجمل العناصر الأخرى المكملة والتي تقدم للمشاهد صورة بصرية إرتبطت بذهنه تمنى مشاهدتها أو معايشتها من خلال معرفته السابقة لها في كل أبعادها. وبناء على ذلك يصبح من المستحيل عذل الهوية الثقافية عن إطارها الإجتماعي أو تجريدها عن بعدها الجغرافي أو التاريخي عند التعبير عن واقعية الفعل والسلوك الأنساني في فترة زمنية محددة وتقديم ذلك عبر الدراما التاريخية والتي يتم فيها معالجة التاريخ وعرض شخصياته التاريخية. والأزياء بتعبيرها عن الهوية الثقافية قادرة على حفظ التاريخ بصورة دائمة وإعادة قراءته وتأويله كأساس ثقافي تستند إليه الدول والشعوب في بناء حاضرها وتصور مستقبلها.

1. التكوين(Composition):

يعرف على أنه وضع المرئيات المكونة للمنظر في وضع فني جميل يتفق مع الموقف الدرامي بحيث تتلقى قبولاً حسناً لدى عين المتفرج ويراعى في التكوين القواعد المتعارف عليها في الفنون التشكيلية وفي علم الجمال[1]. وتعتبر المكونات البصرية من أساسيات التكوين البصري للدراما التلفزيونية التاريخية، وبوجودها تكتمل دلالاته المعرفية والجمالية، كما تكسب المنتج الفني الوحدة والأصالة من حيث التكوين والدلالة وتبدو من خلالها شخصية الممثل وحدة متكاملة ومتماسكة، كما تجعل الأحداث منطقية ومتوقعة بعيداً عن الزيف والإفتراضات الناقصة. كما تمنح الصورة الدرامية التنوع والثراء في المشاهد، وتتيح للكاميرا فضاءات رحبة للتصوير تتجلى فيها كل عناصر الهوية الثقافية للمكان مضيفة للصورة المشهدية أبعاداً معرفية جمالية

[1] منقول_ محمود سامي عطا الله_ السينما وفنون التلفزيون_ الدار المصرية_ القاهرة_ 1997م_ ص(171).

تكسب عين المشاهد الراحة والتشويق لمواصلة المشاهدة. وتضفي البعد الإقناعي بإستيفائها لشروط التوصيف الكافية والنقل الفعال للمعاني. فالتكوين ليس كما يظن البعض مهمة المخرج وحده وأنه مجرد تنسيق للمرئيات لا أكثر ولكنه من الأمور الهامة التي تشغل بال كل المصممين والفنيين منذ وضع تصوراتهم الأولية للمكملات البصرية والتي تشمل الماكياج والديكور والإضاءة. وتمثل الأزياء عنصراً مهما وأساسياً في هذا الجانب وأن الممثل حال إرتدائه لزي ما فأنه يخفي هويته الحقيقية ليعلن تحوله وإكتسابه لهوية ما. وذلك لأن لكل زي هوية ثقافية تعبر عنه وتميزه عن الأزياء الأخرى من خلال التصميم والطراز والخامة واللون وحتى طريقة الإرتداء وتختلف هذه التفاصيل بإختلاف التاريخ من عصر لآخر. والممثل يستعين بالزي لتحقيق التقمص وليعينه الزي على أداء دوره. ولهذا يعتبر الزي في الدراما حالة تعبيرية لا توجد منعزلة عن السياق الدرامي بل تعد جزء أصيل من تكوينه وهي مثلما ترتبط بجسد الممثل ترتبط أيضاً بملامحه وهيئته ومكان تواجده. وأن الهوية الثقافية للزي التاريخي لا تكتمل إلا بتناسق وأنسجام طراز الأزياء والديكور والماكياج وكل مكون يعتبر جزء مكمل للآخر وهذا ستتناوله الجزئية التالية من البحث بشيء من التفصيل.

2. الأزياء الدرامية:

تشمل الأزياء الدرامية كل الملابس التي يرتديها الممثل مضافاً إليها القطع المكملة من أغطية الرأس والإكسسوارات والأحذية..إلخ والتي تتعلق بتغيير مظهر الممثل ليصل إلى تصوير الشخصية المطلوبة. ومن ذلك تؤدي الأزياء التي يلبسها الممثلون في الدراما وظائف جديدة مضافة إلى وظائفها الحياتية المعروفة، فهي لا تستخدم لستر العري، أو للملائمة مع الأحوال المناخية فقط، بل لتعطي معاني ودلالات تتعدى قيمة إرتدائها في الحياة العادية[1]. فالأزياء تظهر الشخصية كوحدة منسجمة في المظهر الجمالي والدلالي وتكسبها قيمتها الدرامية من خلال تحويل لغة النص المكتوبة إلى معاني مرئية تضج بالحياة.

قديماً كان زي التمثيل في الإحتفالات الدينية لدى معظم الأمم الأولى رمزي إلى أبعد حد وكان لكل إله من الإلهة زي نمطي خاص، ولبس ممثلو المأساة الإغريقية الزي الإغريقي مع الأقنعة والأحذية كما كانت هناك ملابس تصنع للملوك والرعاة والشحاذين والمحاربين. وكان الزي في الملهاة اليونانية رداءاً منتفخاً أو لباساً ضيقاً له لون جلد الآدمي، كما كانت تستخدم

[1] طارق العذاري_ حرفية الإخراج المسرحي_ مرجع سابق_ ص(95).

بعض الملابس والأقنعة التي تمثل بعض الحيوانات والطيور والسحب. وفي المأساة الرومانية كان الزي اليوناني هو المستعمل في الغالب كما لبس الممثلون في التراجيديا الرومانية حُللاً طويلة تجر أذيالها على المسرح، وفي الملهاة الرومانية لبس الممثلون ملابس قصيرة مثيرة للضحك، وأصبح هناك خليط بين الطابع اليوناني والرمزي فقد كان اللون الأبيض للعجائز من الرجال، والرمادي للطفيليين والأصفر لبائعات الهوى. وفي العصور الوسطى كانت الشخصيات العادية ترتدي زي الحياة اليومية والشياطين تتقمص أشكالاً حيوانية، وللملائكة زي ذو أجنحة، وكان اللون الأبيض يدل على الرحمة والأخضر على الحقيقة وفي العصر الإليزابيثي لبس الممثلون من ملابس ملوك وأمراء ونبلاء البلاد حيث يتم تعديلها لكي تناسب الشخصية المشخصة، ولم تكن هناك ملابس تخاط أو تصنع للمسرحيات التي كانت تقدم آنذاك، أما في القرن السابع عشر فقد تَّم إستخدام نفس الملابس العصرية ولكن بعد تعديلها لتظهر بشكل تاريخي تناسب الشخصية. وفي القرن الثامن عشر أصبحت الملابس عصرية، وفي القرن التاسع عشر بدأ الالتزام الحرفي المعاصر لأحداث المسرحية الجاري عرضها، وفي العصر الحديث بدأ مصممو الأزياء يقومون بإيجاد مفاهيم جديدة لوظيفة الزي والإتجاه نحو الخيالية أو الرمزية أو التعبيرية أو أية مدرسة من المدارس المسرحية الجديدة [1].

3. الأزياء والهوية الثقافية للشخصية الدرامية:

يساهم تصميم الأزياء والخامة المستخدمة في حياكتها والمكملات الخاصة بها سواء الملبوسه مثل(أغطية الرأس والأحذية) أو المحمولة مثل(الصولجان أو العصا) في التعبير عن الهوية الثقافية للشخصية في الدراما عموماً والتاريخية بصفة خاصة فكل شخصية ترتدي ما يناسب وضعها الإجتماعي فمثلاً للملوك والنبلاء مظهر ثابت لا يتغير عبر التاريخ ولكنه يختلف من شعب لآخر في المسمى أو الشكل كما يختلف في الشعب الواحد أيضاً من عصر لآخر. وعليه تصبح للأزياء مساهمة فاعلة في التعرف على الشخصية والتفريق بينها وبين الشخصيات الأخرى. وفي مسرحية هاملت لشكسبير(تقول أوفيليا بحسرة "دخل على اللورد هاملت هكذا فجأة حاسر الرأس وقد إنحلت أزرار سترته واتسخ جوربه" ولا يليق بهاملت أن يكون هكذا حاسر الرأس متسخ الملابس فهو أمير والملابس تشير إلى أنه ليس كما كان وما ينبغي أن يكون عليه

---

[1] أنظر: أبو الحسن سلام_ المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص_ مرجع سابق_ ص(309_308).

وهنا توحي دلالة المظهر بالإضطراب)[1]. وبغض النظر عن إذا كان هذا الإضطراب حقيقي أم مفتعلاً من قبل هاملت، المهم هنا دور الأزياء في التعبير عن هوية الشخصية وفق إنتماءاتها بالإضافة إلى عكس الحالة النفسية الخاصة بها، وكل ما يطرأ عليها من تحولات ومن هنا تبين الأزياء العديد من الحقائق الخاصة بالشخصية وفي كثير من الأحيان تصدر الأزياء دلالات واضحة لا تحتاج لكلام يصدر عن الشخصية أو سواها. وفي عمل آخر مسرحية "دون جوان" يتنكر هذا الأخير في ملابس قروي بسيط ويرغم تابعه "سغناريل"، على أن يرتدي ملابسه لكي ينجو "دون جوان" بجلده، محملاً تابعه ما جناه هو على نفسه و"دون جوان" يعلم ما للزي من أثر في تحديد هويته الذي يحاول إخفائها وقد نجح في الإفلات من الذين يتعقبونه فحين رأوه لم يدققوا في ملامح وجهه أو قسماته وأكتفوا بالفوراق التي أشارت عليها الأزياء للدلالة بين هوية التابع والسيد [2]. وهنا يصبح لتصميم الزي معناً وظيفياً آخر يسمح للممثل بإكتساب هوية أخرى وإن إرتبطت بزمان ومكان وظروف تاريخية معينة وأن هذا السياق لا بد أن يخضع بالضرورة لخبرة المتلقي وذلك لتحقيق الأثر النفسي المطلوب. وفي مستوى آخر قد تتضمن الأزياء جانب دلالي يتعلق بنفسية الشخصية يهيئ المتلقي بل ويشركه في الإحساس بتصاعد الأحداث فمثلاً حين يعرف المشاهد من خلال الحوار أن الخليفة (هارون الرشيد يرتدي رداء أحمر كلما غضب)[3]. فبمجرد رؤية هذا الزي ينتقل إحساس الغضب وثورته للشخصيات الموجودة مع الخليفة داخل العمل وللمتلقي معاً. وهنا يصبح للون دلالات نفسية خاصة بشخصية دون سوآها.

وفي ذات الإتجاه نجد أن الثقافة والتقاليد الخاصة بالشعوب أيضاً تساهم في تفسير الدلالة النفسية للشخصية وذلك بحسب ما ترتديه من لون يمنح الأزياء بعداً آخر ومعنى يؤثر في نفس من يراه ليعكس له حالة مرتديه والتي يختلف مدلولها من بلد لآخر حيث نجد مثلاً اللون الأبيض يلبس دلالة على الحزن بينما في ثقافة أخرى يستخدم اللون الأسود لذات الدلالة. كما تعبر الأزياء الموحدة(Uniform) عن هوية الشخصية المهنية بصورة مباشرة، فمثلاً نجد الزي العسكري يشير إلى البلد والوحدة العسكرية والرتبة، وكذلك الزي الموحد المستخدم في المرافق الصحية يميز الطبيب من الممرض وغيره من العامة وإن إرتداء الممثل لأياً من هذه الأزياء

---

[1] نديم معلا_ لغة العرض المسرحي_ المدى للطباعة والنشر والتوزيع_ بغداد_ 2004م_ ص(67).

[2] نفس المرجع السابق_ ص(68).

[3] نفس المرجع السابق_ ص(74).

يعرف بهوية الشخصية المتقمصة قبل أن يسمع المشاهد لغة الحوار. وبناء على هذا قسمت الأزياء في الدراما إلى عدد من الأقسام نوردها كالأتي:

1. الأزياء التاريخية:

تشمل كل التصاميم التي توافق عصوراً قديمة وطرزاً محددة في التاريخ، منها التصاميم الكلاسيكية وتصاميم أزياء عصر النهضة والعصور الوسطى والأزياء الخاصة بالطرق والإتجاهات الدينية(مسيحية، يهودية، إسلامية)، وأزياء الملوك وهي متنوعة بتنوع العصور والبيئة والثقافة.

2. الأزياء الواقعية:

وهي أزياء الممارسة العادية وهي غير ملزمة بطبيعتها مثل أزياء الفلاحين والصيادين والرياضيين وألبسة النوم والخروج وهي تعبر عن العصر الذي أبتكرت فيه وتعكس الواقع والثقافة السائدة وخامتها تتناسب مع الغرض الذي صممت له والواقع الذي تعبر عنه.

3. الأزياء المهنية:

وهي الأزياء الموحدة التي ترمز وتشير إلى وظيفة محددة لمن يرتديها مثل العمال، الحرس، موظفي الفنادق، الجنود(شرطة، جيش بري، طيران، بحري، إطفاء، إسعاف) رواد الفضاء، الأطباء، رجال الدين والكهنة، القضاة والمحامون، عمال التذاكر والراقصين.

4. الأزياء المحايدة:

وهي الأزياء الخاصة بالجوقة_ والرواة، وهي أزياء توظف في الحفلات والعروض الإستعراضية، وقديماً كان أفراد الجوقة في المسرح اليوناني يرتدون زياً موحداً وقناعاً موحداً يعرف بإسم(الكورثورنس).

5. الأزياء التنكرية والإيهامية:

وهي أزياء رمزية تستخدم في حفلات التنكر، وتتنوع مابين أشكال حيوانية على هيئة أقنعة وأخرى تاريخية كما تستخدم في العروض المسرحية وفقاً للضرورة الدرامية [1] وقد تصبح الأزياء أيضاً خادعة ومضللة من حيث المظهر المصطنع فالشخص الذي يرتدي ملابس الأغنياء وهو ليس كذلك ويظهر سلوكاً متوافقاً مع هيئته، ستكشف الأحداث عن شخصيته الحقيقية المستترة.

---

[1] أنظر: عادل الناي_ مدخل إلى فن كتابة الدراما_ مرجع سابق_ ص(137).

4. أهمية الأزياء في الدراما:

تنبع أهمية الأزياء في الدراما من حيث أنها تساهم في تشكيل هوية المكون البصري للعمل الدرامي وتحقق الإيهام بالنسبة للمشاهد، وتعينه في فهم وتفسير الشخصيات فهي تمنح الممثل المظهر الخارجي والذي يؤكد هوية الشخصية متوافقاً مع أبعادها الإجتماعية، والإقتصادية والنفسية وبناء على ذلك تحدد الأزياء الجنس، والجنسية، والديانة، البيئة، والمناخ، والسن، والمهنة، كما تميز الشخصية من الناحية المعاصرة أو التاريخية. إضافة إلى تحديد مكان وزمان الحدث، كما أنها تبرز العلاقات الوظيفية(رئيس_ مرؤوس). وعليه فالأزياء في الدراما لا تقصد لذاتها، وإنما لما تمثله من معاني تكاملية. وعلى هذا الأساس لابد من أن تنسجم الأزياء التي يرتديها الممثل مع الموضوع الذي يمثله، وأن تكون مطابقة للحقيقة بالقدر الذي يجعلنا نتعرف على الشخصية بسهولة. كما ينبغي أن تكون ملائمة للمكان والزمان والظروف التي تقع فيها حوادث العمل الدرامي[1]. والأزياء من حيث الأهمية تأتي في المرتبة الثانية بعد الممثل، كونه المترجم الفعلي لأعمال المخرج، وإن الأزياء تعبر عن طبيعة وخلق وحركة الممثل وكذلك عن أغراضه وإتجاهاته[2]. فالأزياء ترسل إشارات يفهمها المشاهد ويستنتج منها المعاني قبل أن يبدأ الممثل فعلياً في أداء دوره. وفي هذا الإتجاه تعكس الأزياء الكثير من الحالات التي يتطلبها أداء الممثل ليتحول إلى الشخصية الدرامية، وتصبح جزءاً منه فهي تمنح الممثل الهيئة الخارجية للشخصية بكل ملامحها{وكذلك السلوك المتوقع منها} وتفرض عليه أن يؤدي نفس الحركات والإيماءات الخاصة بالشخصية[3]. وحين تساعد الأزياء الممثل في تقمص الشخصية يختلف أداء الممثل كلياً بحسب ما يرتديه من أزياء، فرؤية الممثل يرتدي ملابس النوم أو ملابس العمل كل هذه دلالات تحيلنا إلي موضع الحدث زماناً ومكاناً، وتدفع بالممثل لأن يتفاعل سايكولوجياً معها، وفي حالة الجو البارد أو الممطر أو الجو الحار يمكن للأزياء أن توحي بما تشعر به الشخصية من برد أو دفء وتعمق إحساس المشاهد بما يرى. إضافة إلى ذلك تعكس الأزياء دلالات كثيرة منها النظافة والنظام والجمال والتنسيق فتدعو للإحترام والتبجيل أحياناً، وقد تحمل دلالات أخرى فتصبح مصدراً للضحك والسخرية أو التعاطف.

---

[1] عادل الناي_ مدخل إلى فن كتابة الدراما_ مرجع سابق_ ص(137).

[2] ياسين طه حافظ_ فن كتابة السيناريو_ وزارة الثقافة والإعلام_ بغداد_ 1986م_ ص(88).

[3] أنظر: جواد الحسب_ 2011/3/2م_ https://goo.gl/0jLwxB

5. تصميم الأزياء(costume Design):

التصميم: هو إختيار مجموعة من الخطوط أو الأشكال أو الألوان أو الأشياء وتنظيمها أو تشكيلها بطريقة تبعث على الإرتياح [1]. وإستناداً على هذا التعريف يرى الباحث أن تصميم الأزياء هو عملية فنية إبداعية متكاملة ترتكز على قواعد وضوابط تهدف إلى تطويع وتحوير الخامات المختلفة إلى شكل مقصود مبتكر بتفاصيل محددة تتناسب مع الشخصية وتفي بالغرض الذي صممت من أجله.

مصمم الأزياء(costume designer):

هو الشخص المسئول عن مظهر الممثلين الخارجي [2] فهو الذي يضع التصميم المناسب للزي وتكون لديه صورة كاملة عن الشخصية التي سترتديه ويدرك ما يناسبها من تصفيف شعر وماكياج وإكسسوارات وفق النص الدرامي والرؤية الإخراجية. وذلك لأن الزي هو نتاج العلاقة المنظورة للشخصية التي تدل على الفترة والقومية دون تحديد، ولهذا فأن كارثة قد تحدث لمصمم الأزياء وتنعكس على تصاميمه في الأعمال التاريخية، حين يعتمد المعرفة السطحية لأزياء الفترة المعنية كمبرر لإظهار قدراته الإبداعية معتمداً على الأفكار الخيالية أو التركيز على الزخرفة أو المبالغة في وضع الكلف وأدوات الزينة [3].

ويرى الباحث أن مصمم الأزياء الناجح هو الذي يجعل من الزي رمزاً دلالياً يقوي موقف الشخصية ويعكس ما تود الشخصية إظهاره ويخفي دونما ذلك. لأن تصميم الزي في حد ذاته يتطلب مرآعاة الخامة واللون والملمس الذي يبرز هذا الجانب خصوصاً في عكس الهوية الثقافية للشخصيات التاريخية حيث تختلف الأزياء بحسب مكانة الفرد فأزياء الملك تختلف عن أزياء النبيل كما تختلف أيضاً عن عامة الشعب وتختلف هذه التصاميم من بلد لآخر بحسب ثقافته السائدة. وعليه تحتاج مهنة تصميم الأزياء إلى الموهبة والدراسة الأكاديمية بالإضافة إلى التدريب والخبرة والمهارة كونها من متطلبات تصميم الأزياء بالإضافة إلى الشجاعة والقدرة علي العمل المتواصل والتعمق في دراسة أنواع الأقمشة وكيفية تشكيلها وأخيرا" الدراية التامة بتاريخ الأزياء ومكملاتها في العصور المختلفة، ويعتبر علم التشريح ومعرفة أجزاء الجسم

---

[1] نجاة محمد سالم باوزير_ فن تصميم الأزياء_ مرجع سابق_ ص(17).

[2] أحمد إبراهيم_ الدراما والفرجة المسرحية_ مرجع سابق_ ص(72).

[3] منال نجيب العزاوي_ أبجدية فن الأزياء في المسرح_ مرجع سابق_ ص(3).

ومواضع العظام والحركة من العوامل الأولية في فن تصميم الأزياء أضف إلى ذلك أيضاً المصداقية إلى جانب تنمية المهارات الذهنية ومرونة التفكير وعليه نجد أن مصمم الأزياء يجب عليه الآتي:

1. أن يتعامل بحياد ليكون بمقدوره التعبير عن الثقافات المختلفة بطرق فنية متنوعة ومبتكرة.
2. أن يستطيع التنبؤ بالإنطباعات الناتجة عن عمله وإمكانية فهمها وتأويلها من قبل المشاهد.
3. أن يدرس المرحلة التاريخية وأحداث العصر دراسة متأنية ودقيقة بتفاصيلها ومعطياتها.
4. أن يوظف خياله في الإطار الذي يدعم الحقائق المطلوبة بما يقرب الشخصية لدى المشاهد.

وبناءاً على ذلك يمكن أن يحقق مصمم الأزياء الكفاءة في عمله من خلال الآتي:

1. الموهبة والذكاء والقدرة على الإبداع والإبتكار والتجديد والتجريب.
2. القدرة على ترتيب وتنظيم العمل فنياً ومالياً.
3. القدرة على تحمل مسئولية وتبعات العمل سلباً وإيجاباً.
4. القدرة على تعديل ومعالجة التصاميم إذا لزم الأمر.
5. الإلمام بأدوات العمل والإمكانيات الفنية والتقنيات المعينة له.
6. تكوين مخزون ثقافي في كل ما يتعلق بالعمل مثل أنواع الأقمشة وأسمائها وقابلية إمتصاصها وعكسها للحرارة والضوء ودرجات تشبعها لونياً وكيفية الحصول عليها.
7. التحلي بالإرادة والصبر وروح التعاون المشترك مع الممثلين وفريق العمل.

ويرى الباحث أن هذه النقاط السابقة بمثابة شروط أساسية ومؤهلات لابد من توفرها في مصمم الأزياء لينجز المهمة الموكلة إليه بنجاح.

مهام مصمم الأزياء قبل التصميم:

1. قراءة النص كاملاً بعمق وتمعن وتكوين رؤية واضحة عنه.
2. تقسيم النص إلى حلقات أو مشاهد وتحليلها.
3. تحديد بيئة العمل من حيث الزمان والمكان.
4. تصنيف الشخصيات المشاركة وتحليل أدوارها.
5. تحديد مصادر التصميم(source of design) والتي يُشكل على أساسها تصميم الزي وذلك من إرشادات المؤلف، وأفعال الشخصيات وحديثها عن نفسها وحديث الأخرين عنها والرجوع إلى المراجع والمصادر التاريخية إذا كان العمل تاريخي بالإضافة إلى رؤية المخرج.

6. تحديد الأزياء اللازمة للشخصية دون زيادة تؤدي إلى تشويش، أو نقص يؤدي إلي خلل، ما لم تكن الزيادة أو النقص مقصودة فنياً.
7. مناقشة المخرج للتأكد من أن أفكاره تتناسب مع التفسير الصحيح للعمل الدرامي.
8. تحديد متطلبات تنفيذ الأزياء وحصرها كتابة.
9. وضع برنامج زمني للبدء والإنتهاء من تنفيذ التصاميم.

وفي ذات الإتجاه نجد أن هنالك أسس فنية مهمة لوضع التصميم المناسب لكل الشخصيات والتي يجب أن ينتبه إليها مصمم الأزياء في الدراما مع مراعآة الدقة في إختيار الخامة واللون تعتبر من أسس التصميم الجيد للأزياء وتتمثل في:

1. الملاءمة(suitability):

أن يناسب الزي طبيعة الشخصية من حيث العمر، المركز الاجتماعي والثقافي وأن يلائم المناسبة أو الظرف الخاص بالأحداث والفصل من فصول السنة والوقت الليل من النهار.

2. صلاحية الإرتداء(wearability):

والتي تكسب الممثل المظهر الخارجي للشخصية التي ينوي أدائها وبهذا يقدم الزي معلومات عنها. وأن يكون مريح لا يشعر الممثل بالضيق أثناء إرتدائه ولا يعيق حركته أو جلوسه.

3. التأكيد(emphasis):

أن يعطى الزي كل شخصية قدرها الصحيح وهيئتها المكتملة بصورة مناسبة ومتوازنة من التأكيد وإذا كانت الشخصية رئيسية يجب أن يكون الزي مصمماً بحيث يؤكدها ويميزها ويتم هذا عادة عن طريق اللون أو التصميم المميَّز والغير عادي أو بإستخدام الإكسسوارات مثل الحلي والمجوهرات والورود الصناعية والفرو[1].

ونستخلص مما تقدم أن الأزياء الدرامية الناجحة هي التي تسهم في تعميق الصورة البصرية على المستوى المادي والنفسي للمشاهد كأن تمده بالمعلومات الكافية التي يحتاج إليها لفهم الأحداث ويتحقق هذا من خلال التوظيف العلمي للأزياء أي أن يتم توظيفها على أسس منهجية واقعية لتتصهر حيوية مفعمة بالدلالات الإنسانية وتلقائية منسجمة مع مجريات الأحداث ومكملة للعناصر البصرية الأخر

[1] كارل النزويرث_ الإخراج المسرحي_ مكتبة الأنجلو المصرية_ القاهرة_ 1980م_ ص(398،400).

مهام مصمم الأزياء بعد التصميم:

بعد الحياكة والحصول على الشكل المطلوب بصورة نظيفة ومرتبة يجب على المصمم إضافة التغييرات الواجب إحداثها على الزي إذا تطلب الأمر، وذلك أثناء عملية تمثيل وتصوير المشاهد أو قبلها وتدوين كل هذه الملاحظات الخاصة بالتغيير والتعديل وإستصحابها. والذي من خلاله يمكن التعرف على العديد من المعلومات التي تنسجم مع المعالم الفنية الخاصة بالأحداث الدرامية. وهنا بالضبط تنتهي مهمة مصمم الأزياء وتبدأ مهمة أخرى(الماكياج) والتي تستهدف ملامح الممثل من أجل تشكيل ملامح تتناسب مع هوية الزي وهوية الشخصية الثقافية التي صمم من أجلها الزي بناء على أبعاد تم تحديدها مسبقاً في النص الدرامي.

6. الماكياج(makeup):

تطلق كلمة ماكياج للتعبير عن(فن التنكر أو التشكل أو التخفي)[1] وكل ما يختص بإجراء هذه التحولات التي تتعلق مباشرة بتغيير وجه الممثل الحقيقي ليصبح قريب الشبه بالشخصية التي يؤديها. ودوره لا يقتصر على توضيح هوية الشخصية الدرامية وعكس أصلها العرقي وإنما يشمل حالاتها من حزن أو فرح ..الخ

ويعد الوجه أهم جزء من جسم الممثل، وخاصة الفم والعينين، فالوجه يتفرد دون سائر الأعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركب، فهو يرسل إشارات واعية أو غير واعية تدلنا على حالة صاحبه الشعورية وحالته الصحية، ودرجة إنتباهه وموقفه العام وآرائه الخاصة. وأهم إشارات الوجه هي الإبتسامات والضحكات التي تعبر عن الإهتمام والترحيب أو البهجة واللذة والمتعة، وتوازيها في الأهمية الدموع وعلامات العبوس التي قد تعبر عن الحزن والغضب أو عدم الرضا والقلق[2] وقديماً كانت ترسم هذه الملامح على الأقنعة فكان لكل دور قناع خاص به ومعبر عنه.

الأقنعة(Masks):

القناع هو شكل مرسوم يثبت على الوجه ليخفي الملامح الأساسية في سبيل إعطاء الإحساس بملامح أو هيئة أخرى لإنسان أو حيوان أو طير، وكذلك يحدد سن الشخصية والصبغة

---

[1] ريتشارد كورسون_ فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون_ ت:أمين سلامة_ المركز العربي للثقافة والفنون_ القاهرة_ 1982م_ ص(321).

[2] جوليان هلتون_ نظرية العرض المسرحي_ مرجع سابق_ ص(186).

الإجتماعية والمزاج[1]. فالقناع يمكن أن يغير من حجم الوجه كما يمكن أن يساعد الوجه على أن يتجمد على تعبير واحد، كما يخلق أنماطاً خاصة من الشخصيات، وتحديداً في المشاهد التي تتطلب إخفاء المشاعر الداخلية للشخصيات كما يمكن من خلاله إبراز دلالات ورموز لا حصر لها تتعامل مع الحدث في إطار الرؤية. وقديماً وقبل إكتشاف فن الماكياج كانت كل جهود الماكياج تصب في إعداد القناع ليلائم ملامح الشخصية وليتم تغيير سحنة الممثل جذرياً. وكان الممثل يعتمد كلياً على القناع وبالرغم من تغييره لنبرة صوته وحركته إلا أن ملامحه المرسومة على القناع تظل يعلوها الجمود والثبات. ولكن بفضل الماكياج وجهود منفذيه أصبح بإمكان الممثل نقل أحاسيسه وتعابيره كاملة للمشاهد كما يستطيع تغيير ملامحه وتجاوز ذلك وفقاً لحالة المشهد وذلك لأن تعابير الفرح تختلف عن الحزن والغضب وأن في كل تعبير تتغير عضلات الوجه وحركة الشفاه وحتى نظرة العينين.

وظيفة الماكياج(function of makeup):

يستخدم الماكياج للممثلين في الدراما ليقوم بعدة وظائف وهي:

1. **وظيفة جمالية:**

وهي تأكيد ملامح الوجه الأصلية للممثل بدون إضافة ملامح جديدة وتنسيق الدرجات اللونية للون البشرة بحيث تبدو طبيعية وإخفاء العيوب الخلقية أو تصحيحها(corrective) ويلزم إتقانه في اللقطات القريبة.

2. **وظيفة تعبيرية:**

وهي رسم الملامح المميزة للشخصية والتي تكسبها البراءة، الوحشية الخ..

3. **وظيفة تكنيكية:**

وهي ضبط الإضاءة لتقليل درجة لمعان الوجوه وخاصة البشرة الدهنية.

أهمية الماكياج:

تتمثل أهمية الماكياج في تحديد هوية الشخصية الدرامية داخل الإطار الفني المطلوب ظهورها فيه وإخفاء دونما ذلك. كما يعمل على تأكيد التباين بين الشخصيات فهناك الشخصية الثرية والشخصية الفقيرة والشخصية الطيبة والشريرة...الخ(إضافة إلى ذلك فهو يوضح المرحلة العمرية للشخصية من شباب إلى كهولة وحالتها الصحية وخلفيتها العرقية(زنجي، أبيض..الخ) ،

[1] إبراهيم حمادة_ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية_ 1985م_ ص(212).

وتأثير البيئة على لون البشرة، والمستوى الثقافي والإجتماعي والإقتصادي للشخصية الدرامية)[1]. كما يمكن للماكياج أن يزيد من عمر وجه الممثل فيجعل الوجه يبدو سمينًا أو نحيفًا، ناعمًا أو مجعّدًا ويمتد تأثيره أيضاً ليشمل الأسنان. وقد يضطر مصمم الماكياج إلى تغيير مظهر يدي الممثل أو رقبته أو أية أجزاء أُخرى من جسمه.

وفى جانب آخر نجد أن للماكياج أنواع مختلفة يقسمها أحمد إبراهيم إلى ثلاثة أقسام:

الأول: ماكياج طبيعي بسيط(Straight makeup):

وفيه يتم دعم وتأكيد الملامح الطبيعية وإظهارها.

الثاني: ماكياج أنماط(Character or illustrative makeup):

يضيف فيه مصمم الماكياج ملامح جديدة للممثل، أو الممثلة مثل تكبير الأنف أو الأذن، وإضافة شعر لحية أو حواجب وشوارب للوجه، وتركيب رموش صناعية، وإضافات للأسنان، أو إضافات لنفخ الجفون، أو الخدود بهدف صنع ملامح نمطية معينة.

الثالث: ماكياج خيالي(Fantasy makeup):

يعبر عن مظهر جديد للممثل أو الممثلة مغاير للهيئة الطبيعية فيبدو في شكل خيالي، أو يتحول لشكل آخر غير آدمي[2]. ويضيف الباحث النوع الرابع وهو الماكياج التاريخي.

الماكياج التاريخي(Historical makeup):

وهو الخاص بتحديد الهوية التاريخية للشخصية الدرامية ولعمل هذا الماكياج يمكن إستخدام أحد أنواع الماكياج السابقة الذكر وهذا يتحدد بناءاً على إختيار الممثل وطبيعة قرب ملامحه أو بعدها عن الشخصية التاريخية المطلوبة والتي يلزم معرفتها الرجوع إلى المصادر والمراجع التاريخية الخاصة بالفترة التي يقدمها العمل الدرامي.

ويجسد الماكياج ملامح الشخصية المطلوبة بواسطة طريقتين:

أ. طريقة الطلي ويستخدم فيها اللون والظلال لتغيير مناطق معينة في جسم الممثل.

ب. تقنية التلوين والتظليل يتم بواسطتها عمل التجسيم والبروز على الوجه مباشرة.

وهنا لابد أن نشير إلى أن الماكياج لا يقتصر فقط على المساحيق مثل البودرة أو الشعر المستعار فقط وخاصة عندما يتعلق الأمر بتحويل وجه الممثل كلياً إلى شخصية تاريخية أو

---

[1] أنظر: أحمد إبراهيم_ الدراما والفرجة المسرحية_ مرجع سابق_ ص(75).

[2] نفس المرجع السابق_ ص(76).

أسطورية وهنا يلزم الأمر دراسة وجه الممثل والشخصية المطلوب الإنتقال إليها ومن ثم التقنيات الخاصة بالتنفيذ كصنع القوالب وإستخدام المواد البلاستيكية المطاطة على الوجه لإحداث التأثير المطلوب وطريقة القطع المجسمة المصنوعة من البلاستيك. وتركيب الشعر واللحى والأنوف المستعارة والجروح الإصطناعية. وإحداث بعض التشوهات أو العاهات في وجه أو بشرة الشخصية إذا تطلب الأمر ذلك كأن يكون الوجه مصاباً ببعض الحروق أو به آثار غائرة لجروح قديمة... الخ ويعتبر تصفيف الشعر من الأمور المهمة جداً في الأعمال الدرامية وخصوصاً حين يرتبط تصفيفه بفترة تاريخية محددة. والشعر إما أن يكون طبيعي أو مستعار(مصنوع) يتم تركيبه أو لصقه[1] وهوية الشخصية المطلوب تجسيدها هي التي تحدد لون وملمس الشعر بالإضافة إلى الطول وطريقة نموه من منتصف أو مقدمة الرأس واللحية والشوارب بالنسبة للرجال. ولكي يكتمل تحويل هيئة الممثل للشخصية المقصودة لا بد من وضعها في المكان الطبيعي والذي يتناسب مع مظهرها وملامحها ويعبر عنها أيضاً من حيث الثقافة والذوق والوضع الإجتماعي والإقتصادي بناء على الفترة التاريخية والزمان والمكان الذي تعيش فيه الشخصية وفي هذا الإتجاه يعتمد على الديكور للإيهام بالمكان والزمان ومن ثم إضفاء الحيوية والمصداقية لما قد تفعله أو تقوله الشخصية.

7. الديكور(Decor):

يعبر التكوين البصري الدرامي بكل ما يحويه من مكونات تأسيسية عن زمان ومكان المضمون البصري ويؤكد الديكور هذا كما يحدد الطرز الهندسية والمعمارية التي تتوافق مع أحداث العمل الدرامي والرؤية الإخراجية وقد يظهر حقيقة الشخصية أو يعمد إلى تمويهها.

تأصلت كلمة(ديكور) في القاموس المسرحي والكلمة فرنسية المصدر(Décor) ولكنها لاتينية الأصل تعني فن(التجميل والزخرفة)[2] ويختلف ديكور الدراما عن الديكور العام بأنه المعادل الشكلي للنص المكتوب، كونه يترجم ما يحمله النص من أفكار ومعاني إلى قطع تصميم مرئي مكملاً لباقي عناصر الفنيات الأخرى. ويشمل الديكور في الدراما المنظر المصنوع بكل محتوياته ومستلزماته من أثاث ومناظر وخلفيات وستائر وأبواب ونوافذ وسلالم ونحوها. وكل هذه المفردات تعطي المكان الطابع الواقعي أو الخيالي، وتوحي بالأسلوب المعاصر أو الحديث

---

[1] نفس المرجع السابق_ ص(75).

[2] شكري عبد الوهاب_ الإضاءة المسرحية_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ القاهرة_ 1995م_ ص(77).

أو التاريخي علي أن ترتبط هذه الإيحاءات والجو العام للمكان بمدلولات النص. ويعبر الديكور وفق هذا المفهوم عن(المساحات والسطوح والكتل والأشكال الواقعية التي تساهم في تفكيك الرؤية الإخراجية أو توحي بها والتي تخلق شكلاً متجانساً لتوصيل مضمون العمل الدرامي)[1].

وظيفة الديكور:

وظيفة الديكور في الدراما هي تحديد المكان والزمان الذي تدور فيه الأحداث وإيهام المشاهد بذلك. فالمكان والزمان هما ركيزة أساسية للصورة الدرامية التلفزيونية وفيهما إنعكاس للظروف الإجتماعية والإقتصادية والثقافية المحيطة والدالة على أسلوب الحياة في الفترة التاريخية التي يقدمها العمل الدرامي. ووجود الشخصيات مرتبط بشكل مباشر بالمكان وهي تستمد منه حيويتها وألقها وقد يكون المنشأ والمحيط الذي تشكلت فيه طباعها، والديكور يعبر عن الهوية الثقافية للشخصية ولا يمكن الإستغناء عنه خصوصاً في الأعمال الدرامية التاريخية سواء كان المكان وديكوراته مصنوعة فنياً داخل الأستوديو أم كانت طبيعية. وذلك لأن المفردات البصرية والرموز تنقل المشاهد ببصره وأحاسيسه إلى ذلك العصر التاريخي المقدم بملامحه وما يتميز به من طرز معمارية وما تحويه من رموز ونقوش.

وبناء على ذلك فأنه لا يمكن تجريد أي مشهد درامي من محتواه المكاني، وذلك لأن الشخصيات تكون دوماً موجودة في مكان ما شاغلة جزءاً معلوماً منه فالمكان ليس مجرد وعاء للحدث بل هو تلك الطاقة المحركة الفاعلة والمشكلة للمجتمع الذي تعيش فيه الشخصيات، والبيئة التي تتصارع للبقاء فيها أو البعد عنها واقعياً وفنياً[2]. ومثلما يتناقش مصمم الأزياء مع مصمم الماكياج فهو أيضاً لا بد وأن يتوصل لإتفاق مع مصمم الديكور وذلك لأنه الشخص الذي يضع تصورات المكان بالنسبة لكل الشخصيات بناء على الأبعاد المتفق عليها. وأن مصمم الديكور هو الشخص المسئول عن إيجاد معادل بصري تشكيلي لبيئة النص وهو الذي يهيئ الجو والمكان المناسب للتصوير، كما يقدم للمشاهد تعبيراً بصرياً رمزياً يشابه مكان وزمان وقوع الأحداث، وهو شريك أيضاً في عملية إيهام المشاهد وخلق التأثير البصري المناسب للتعبير عن بيئة العمل الدرامي بتنوعها وإختلافها.

---

[1] طارق العذاري_ حرفية الإخراج المسرحي_ مرجع سابق_ ص(85).

[2] عبد الخالق محمد علي_ فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي_ دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر_ لبنان_ 2010م_ ص(100).

8. الإكسسوارات(Properties)

الإكسسوارات مصطلح فرنسي(Accessories) أو(Properties) شاع إستخدامه عند الدراميين للدلالة على الملحقات وهو يشمل كل ما هو موجود على المسرح ماعدا الممثل والمناظر والأثاثات والإضاءة والأزياء ويقسمها إبراهيم حمادة إلى:ملحقات يدوية(Hand Props) _ ملحقات المنظر(Set Props)[1] وعليه تصبح الإكسسوارات هي كل الأشياء والأدوات التي تكمل الديكور والأزياء ويحتاجها الممثل لتخدم العرض وتوضح دلالاته المكانية والزمانية وتبرز الشخصية فضلاً عن الوظيفة الجمالية في تصويرها ثقافة الشخصية والمجتمع[2]. وتلعب الإكسسوارات في الدراما دور أساسي من حيث رمزيتها وإنتاجها للدلالات فهي ليست بالضرورة تكملة للأزياء من ناحية الشكل فقط وإنما من ناحية المعنى والدلالة البصرية والجمالية والوظيفية فهنالك لباس يستكمل بحمل عصآة وآخر بسيف وذلك بحسب طبيعة الشخصية ودورها. وفي الحياة العادية تستخدم الإكسسوارات لتضيف الأناقة للأزياء حيث لا تكتمل أناقة شخص ما يرتدي بدله ويظهر بمظهر رسمي جاد إلا بربطة عنق. كما أن الثوب وحده لا يعكس جمال سيدة أنيقة مهما بلغ من تصميم حين تحمل أشياءها في يدها دون حقيبة فاخرة تكمل أناقتها وتؤكد إهتمامها بمظهرها وتبرز جمال ما ترتديه من تصميم. وفي الدراما يختلف الإكسسوار المستخدم فيها كلياً عن الإكسسوار المستخدم في الحياة العادية من حيث الأهمية والغرض الوظيفي وإن إتفق في الشكل هنالك إختلاف في الدلالة وطريقة الصنع أحياناً فقد يكون الإكسسوار أيضاً أداة لصناعة الحدث مثل المسدس مثلاً. وبناءاً على ذلك يقسم الباحث الإكسسوارات في الدراما إلي الآتي:

1. إكسسوارات الأزياء:

هي الملحقات المكملة للأزياء وتشمل(كلف الزينة، الأزرار، الريش، التل الأشرطة، الأحزمة، الخوذة، العمامة وغيرها) الأساور والحلقان وحقائب اليد والعصي التي تستخدم في السير والمظلات والأشياء التي يحملها أو يرتديها الممثلون مثل الورود والدروع والسهام والرماح والشارات والخوذات والأسلحة والتاج والصولجان والهاتف والمسبحة.

---

[1] أنظر: إبراهيم حمادة_ معجم المصطلحات المسرحية والدرامية_ مرجع سابق_ ص(143).

[2] أحمد محمد ووليد مانع داغر_ جماليات العناصر البصرية والسمعية للعرض المسرحي الصامت في العراق_ مجلة جامعة بابل_ المجلد(20)_ العدد(4)_ 2012م_ ص(1042).

2. إكسسوارات الماكياج:

التاج والحلقان والشعور المستعارة والنظارات وأحياناً يصبح الإكسسوار من الأشياء الأساسية في صناعة شخصية ما مثال ذلك النظارة والمنديل بالنسبة لشخصية المطربة أم كلثوم في فترة من فترات تحول الشخصية والتي جسدتها الممثلة المصرية صابرين.

3. إكسسوارات الديكور:

ملحقات المنظر وهي الأشياء الثابتة فوق خشبة المسرح مثل الكراسي ومطفأة السجائر والأباجورات، والأكواب، والأطباق والورود الصناعية. وكذلك ملحقات التزيين كالصور المعلقة والستائر. ويتأثر تصميم الإكسسوار في الدراما كونه يعد مكملاً للشيء المرادف له لذا يجب مراعآة عناصر التصميم فيه من خط وكتلة ولون وحتى الملمس بحيث تتفق وتتناسب مع الشكل العام. وتضيف الإكسسوارات بُعداً آخراً للأزياء والماكياج والديكور وهي بهذا تقدم الشخصية في أجواء درامية منطقية ومكتملة السياق. وهذه الأجواء قد لا تكون دائماً مصوره في زمنها الطبيعي والواقعي وذلك نسبة لظروف التصوير والإنتاج فقد يتم تصوير مشاهد داخلية ليلية على أن تعبر عن وقت الصباح الباكر أو منتصف النهار ولعمل ذلك ولإنجاز تصوير العمل الدرامي التلفزيوني يتم الإستعانة بالإضاءة الصناعية للإيهام بالإنارة الطبيعية.

9. الإضاءة(Lighting):

يُعرف الضوء على أنه موجات كهرومغناطيسية، يسقط على الأشياء ويميزها، فيثير حاسة البصر، ويقيم في قدرته على النفاذ في الأشياء لإخراج معانيها وعكس ما بداخلها إلى الخارج[1]. وعلى هذا الأساس تفهم الإضاءة في الدراما على أنها لغة بصرية وعنصراً مُكملاً لفنيات الدراما وتوظيفها علمياً يؤثر على نجاح المشهد، ويضفى جاذبية خاصة على الصورة المنتجة. وقد برزت الحاجة للإضاءة حين إنتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلي داخل المباني المغلقة، {ونظراً لأن الرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقي وترهق عين المتفرج}، أُستخدمت للإنارة الشموع والمشاعل في بدايتها، ثم المصابيح الزيتية وبعدها مصابيح الغاز للإنارة. والتي أُستبدلت بمصابيح الكهرباء في نهاية القرن التاسع عشر حيث بدأ التطور في التقنيات المستخدمة كالكومبيوتر والليزر[2]. ولا تكتسب الإضاءة أهميتها

---

[1] جلال جميل محمد_ مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ 2002م_ ص(27).

[2] أحمد إبراهيم_ الدراما والفرجة المسرحية_ مرجع سابق_ ص(79).

من تعدد مصادرها ومفاتيحها أو من تطور تقنياتها بل من التعامل الواعي المدروس والذي لا ينحصر في الناحية الجمالية وتوضيح الصورة فحسب، بل يتجاوزه إلى إضفاء الأجواء الدرامية من خلال تأثير الضوء وتفاعلاته اللونية وتأثيراته الوجدانية عند إنعكاسه على الممثل والمشهد.

وظائف الإضاءة:

تعتبر الوظيفة الأساسية للإضاءة في الدراما هي إنارة الشخصية والمكان من حولها بحيث يرى المشاهدون فقط الأشياء التي يجب أن يروها بحسب رؤية المخرج بالإضافة إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة ذات معنى. وتحقق الإضاءة الوظائف الحيوية الآتية:

1. **الرؤية:** عن طريق إنارة المشهد يتمكن المشاهد من الرؤية الواضحة، ويسلط الضوء على الشخصية الدرامية لتوضيح معالمها وتحديد أبعادها وبيان حركتها وتعابير وجهها، ويتم توزيع الضوء في المكان بكمية مدروسة وفق خطة ترتبط بالقصة والسيناريو.

2. **تأكيد الشكل:** تستعمل الإضاءة العامة لإنارة مواقع التمثيل فقط بينما يتم تأكيد الأشياء بإستخدام إضاءة خاصة لعمل موازنة بين الضوء والظل{فهنالك حالات مشهديه تطلب تسليط ضوء أكبر وأخرى تتطلب التعتيم وهذا فيما يتعلق بالمكونات البصرية ككل}.

3. **الإيهام بالطبيعة:** تقرب الإضاءة الواقع الطبيعي قدر الإمكان للمشاهد، وقد تحقق تأثير ضوء الشمس أو القمر للدلالة على الزمن وإيهام المشاهد بذلك فهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث(ليل، نهار) بإستخدام النجف والأباجور لمكان التصوير الداخلي كمصادر للضوء للإشارة بزمن الأحداث. وتعمق الإضاءة المستخدمة إحساس المشاهد بالزمن وطبيعة المكان أيضاً فالزمان والمكان لا يمكن فصلهما للإيحاء بواقعية الأحداث والتي ترتبط مباشرة بظهور الشخصية الدرامية وما ترتديه من ملابس حيث تختلف ملابس النوم عن ملابس العمل والحفلات والسهرات وكل هذه التفاصيل الدقيقة يجب مراعاتها لتحقيق الصدق الفني والإلتزام بمنطقية الأحداث.

4. **خلق الجو الدرامي:** يتم خلق الجو الدرامي من خلال تأكيد الجوانب الإنفعالية والسيكولوجية المتصلة بالعمل الفني عموماً وأداء الممثل على وجه الخصوص فحالات القلق الخوف، الإضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن والأسى تستلزم أجواء معينة تختلف الإضاءة فيها من حيث اللون ودرجة الإنارة وتوزيعها. الإضاءة فحين تسلط الإضاءة من أعلي فهي تظهر الشخصية بطابع روحاني أما الإضاءة من الأسفل فتكسبها إحساساً بالقلق وهكذا..

5. التكوين الفني: يعتمد التكوين الفني على الإستخدام السليم للضوء الملون الموجه على المكونات البصرية ويتحقق هذا بالتوزيع المتكافئ والمتباين للضوء واللون لكي تظهر المكونات كلها في تكوين متكامل تحقيقاً للتوازن الواقعي في الدرجات اللونية والتي تمنح تكوين الصورة أبعادها الجمالية. ولهذا يتفق مصمم الإضاءة مع مصمم الأزياء والماكياج لتحقيق حالة بصرية جمالية متزنة واضحة الرؤية مكتملة السياق وتفادي الأثار السالبة التي يمكن أن تحدث فمثلاً: تسليط الضوء المباشر على خامات الساتان يعكس الضوء في عين المتفرج. والألوان الغير مشبعة تحت الضوء تكون أكثر صلاحية من الأزياء ذات اللون الأزرق، فالأزياء تمتص جزءاً من هذا الضوء، وأما الجزء المتبقي فينعكس إشعاعات متوازية إلى شبكة العين. وقد يؤدي الضؤ الملون أيضاً إلى إفساد قيم الماكياج اللونية والتشكيلية. وبالتالي، يجب على الماكير اختيار ألوان الماكياج التي تتناسب مع الإضاءة العامة لتفادي أي إضاءة لونية يمكنها أن تؤثر على شكل الماكياج المطلوب [1].

أ.**إضاءة الشخصية:** تضاء الشخصية المراد تصويرها من ثلاثة مصادر رئيسية وتكون كالأتي:

1. الإضاءة الرئيسية(key light):

وتكون بزاوية 45º من إمتداد خط العدسة هذه الإضاءة لها خواص إبراز شكل الأشياء والتكوين الأساسي للمنظور في أبعاده الثلاثة ومن الضروري الإنتباه والتأكيد على أنه يجب أن يكون هنالك دائماً إضاءة رئيسية واحدة.

2. الإضاءة الخلفية(Back light):

وهي تصدر من خلف الممثل المراد تصويره(الإتجاه المواجه للكاميرا) وتوجه على رأسه وكتفيه وهي تعطي جمالاً للصورة كما تحقق الإحساس بالبعد الثالث وتوضع بشكل منخفض نسبياً بشرط إلا تنخفض إلى مستوى عدسة الكاميرا.

3. الإضاءة التكميلية(Full light):

لتخفيف حدة الظلال الموجودة بالوجه وهي إضاءة تستخدم لملء المساحات التي يغطيها الظلال وهي في الغالب تكون إضاءة ناعمة هادئة ومنتشرة وهي توضع في الزاوية 45º المقابلة للإضاءة الرئيسية من إمتداد خط العدسة.

---

[1] أنظر: محمد حامد علي_ الإضاءة المسرحية_ مطبعة الشعب_ بغداد_ 1975م_ ص(12،14،243،245).

ب. **إضاءة شخصين:** يتوقف على طريقة جلوس أو وقوف هذين الشخصين فلو إفترضنا أنهما يجلسان بجانب بعضهما فإن إستخدام الإضاءة الرئيسية والخلفية والإضاءة التكميلية تكون بالمشاركة بينهما في أغلب الحالات. أما إذا كانا متقابلين فيجب أن نستخدم لكل منهما إضاءة مستقلة لكل شخص على حدة وذلك حسب ما ذكر في إضاءة الشخص الواحد. وهناك أيضاً نوع آخر من الإضاءة توجه للمجاميع ونجدها بصورة أكبر في الدراما التاريخية يتم فيها إستخدام أنواع الإضاءة الثلاثة السابقة الذكر بناء على دور الممثل وموقعه داخل المجموعة.

ج. **إضاءة المجاميع:** وفيها يجب معرفة الإتجاه الذي سينظرون إليه كمجاميع أو يتحركون نحوه ليتم وضع الإضاءة الرئيسية والخلفية والإضاءة التكميلية اللازمة ويتم التعامل معهم كمجموعة واحدة بإستخدام مصادر الإضاءة الثلاثة [1]. وتنقسم الإضاءة الثانوية إلى قسمين:

أ. إضاءة أفقية وتنقسم إلى:

1. **إضاءة أمامية:** توجه إلى وجه الممثل من الأمام فيظهر الوجه مضاء بالكامل ودون ظلال وفي حالة التصوير بالأبيض والأسود تنتج صورة مسطحة من تساوي الظلال مع الإضاءة الرئيسية فتفقد الصورة التجسيم وتبدو الشخصية أقل أهمية.
2. **إضاءة ثلاث أرباع أمامية:** تظهر ثلاث أرباع وجهه وتغطى الظلال الجزء الباقي فنلمح جزء من تفاصيل الوجه ونظرة إحدى العينين.
3. **إضاءة خلفية:** يوجه فيها الضوء خلف الممثل، وتظهر أطراف الشعر وخلف الرقبة فقط.
4. **إضاءة ثلاث أرباع خلفية:** تظهر الجزء المضاء فقط، وتبدو الشخصية في حالة غموض.
5. **إضاءة جانبية:** توجه من إحدى جوانب الوجه لتضئ جانباً واحداً منه فقط.

ب. إضاءة رأسية وتنقسم إلى نوعين:

1. **إضاءة علوية:** تكون الإضاءة من فوق الرأس، فتتكون ظلال ثقيلة عند العينين، وأسفل الأنف، وتحت الذقن فلا تُرى عيني الممثل وتصبح الشخصية مجهولة غامضة.
2. **إضاءة منخفضة:** يظهر فيها الذقن وفتحت الأنف مضاءة بشدة، وتلقى عظام الخدين بظلالها على العينين وتكون الجبهة مظلمة، وتستخدم كثيراً في أفلام الرعب[2].

---

[1] الإدارة العامة لتصميم وتطوير المناهج_ لتصوير التلفزيوني_ الإضاءة_ المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني_ السعودية_ 2004م_ ص(10_13).

[2] علي أبو شادي_ سحر السينما_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ 2006م_ ص(98،99).

تأثير الإضاءة الملونة على الأزياء والماكياج:

1. **الضوء الأحمر**: يؤكد لون الزي الأحمر بينما يصبح لون الزي الأخضر والأزرق أكثر سوادا ويميل الأصفر للبرتقالي ويميل البنفسجي للاحمرار. ويفسد الضوء الأحمر الغامق لون الماكياج فيصبح الأحمر بنياً والأصفر برتقالي، كما يحول الأحمر الفاتح كل الألوان إلى رمادي ماعدا الأزرق والأخضر.

2. **الضوء الأزرق**: يكثف من لون الزي الأزرق بينما يصبح لون الزي الأحمر بنفسجياً والأخضر يميل إلى السواد والأصفر يميل للبني أما البنفسجي فيميل للزرقة. ويحول الضوء الأزرق السماوي جميع ألوان الماكياج إلى رماديات ما عدا الأخضر فيصبح أزرق مخضر ويضعف ألوان الماكياج.

3. **الضوء الأخضر:** يؤثر على لون الزي البنفسجي والأحمر فيميلا إلى اللون البني بينما لون الزي الأخضر يصبح أكثر ثراء والأزرق يميل للسواد ويميل الأصفر للأخضر. وأن الضوء الأخضر يحول جميع ألوان الماكياج إلى رماديات ماعدا الأصفر والبرتقالي والألوان الخضراء التي تشتد ثراء.

4. **الضوء البنفسجي:** على إثره يصبح لون الزي الأخضر يميل للأسود. بينما يشتد ثراء لون الزي الأحمر ويتحول لون الزي الأزرق إلى بنفسجي والأصفر لرمادي محمر. ويؤثر الضوء البنفسجي في لون الماكياج فيحول اللون الأصفر إلى برتقالي والأخضر إلى رمادي والأزرق إلى بنفسجي[1].

تأثير الإضاءة الملونة علي الديكور:

يستفاد مما سبق أن الإضاءة تؤثر على أي جسم تسقط عليه إيجاباً أو سلباً. وأن هذا التأثير يكون إيجابياً في حال أنها أنارت الجسم فأوضحت معالمه وأبرزت قيمته وسلبياً إذا تفاعل لونها مع لون الجسم فأخفى هويته ومكوناته الدلالية. وكحال جميع الأجسام يتأثر الديكور بالإضاءة الموجهة عليه ويتبين ذلك إذا كانت مكونات الديكور أو المناظر مدهونة بالألوان الأساسية مثل الأحمر والأزرق والأصفر وأنعكس عليها لون أبيض فإنها تتحول إلي ألوان رمادية. وذات المكونات السابقة المدهونة بالألوان الأساسية إذا أنعكس عليها الضوء الأحمر فإن المساحة الزرقاء لن تعكس ضوء والصفراء تعكس لون أقرب للأصفر المحمر، أما الحمراء

[1] أنظر: محمد حامد على_ الإضاءة المسرحية_ مرجع سابق_ ص(246_243).

فتتحول إلي مساحه داكنة الإحمرار. أما إذا أنعكس اللون الأزرق علي نفس المناظر ذات الألوان الأساسية فألوانها تتحول إلي لون أزرق قاتم[1] و تشكل الإضاءة الملونة الموجهة على الديكور دوراً هاماً في إبراز العناصر البصرية والقيمة الجمالية للصورة النهائية للعمل الدرامي ككل وليس للديكور فحسب. ولهذا وجب مراعآة إنسجام إضاءة الديكور الملونة مع لون زي وماكياج الشخصية كي لا تحولها إلى ألوان غير مرغوبة تضر بهيئتها المطلوبة. بالإضافة إلى ذلك فقد تفصل الإضاءة الممثل عن خلفية المنظر أو تجعله جزء منها وقد تحدث كما تقدم توضيحه تنافر بين ماكياج الشخصية وما ترتديه من أزياء. وفي ذات الإتجاه نجد أن شدة الإضاءة أيضاً لها تأثير مباشر علي الشخصية وأنه إذا تم إضاءة المكونات البصرية بدرجة أقوى من إضاءة الشخصية فأنها حتماً ستشوش معالمها وتقلل من القيمة اللونية المطلوبة في كل أبعادها وذلك لأن الإضاءة العالية(High light) تنتج صوراً تميل ألوانها إلى البياض وأن كل ألوانها تميل إلى الجانب الفاتح من سلم التدرج اللوني.

نلاحظ مما تقدم مدى أهمية الجانب الوظيفي والجمالي للإضاءة في العمل الدرامي بالنسبة للشخصيات وكل المكونات البصرية حيث أنها تستخدم لإنتاج حالة تعبيرية ذات معنى خطط لها المخرج ومصمم الإضاءة بصورة علمية مسبقاً. وبعد أن تنتهي مراحل التصميم والتنفيذ والتنسيق والإعداد لمتطلبات الإنتاج اللازمة لعملية التصوير يأتي دور المخرج(Director) ومرحلة تشكيل الصورة الدرامية التلفزيونية لتنسيق كل هذه الجهود في تكوين بصري متماسك يعبر من خلاله عن الرؤية الإبداعية في العمل الدرامي. وذلك لأن الإنتاج التلفزيوني قائم على مفهوم في غاية الأهمية يتمثل في العمل بروح الفريق(Teamwork)، والذي يعتبر شرط أساسي وأولي لنجاح أي عمل فني. ويعد تكامل العناصر الفنية المختلفة المستخدمة في إنتاج العمل الفني وتكامليتها من أهم الشروط الواجب أخذها في الاعتبار وإن عدم إنسجام الفريق الفني المنفذ للعمل سيعيق مراحل الإنتاج التي ترتبط فيه كل مرحلة بالأخرى. ذلك لأن المشاهد أيضاً يتأثر بشكل الأشياء القائمة أمام حواسه، وبسطحها وكتلتها حينما تكون وفق تنسيق معين ويحس بالمتعة والإرتياح من هذا التنسيق، بينما يؤدي عدم التنسيق إلى خلق شعور بعدم الإرتياح أو النفور، وعدم الرضا، والذي سيؤدي إلى ضعف التأثير في إتجاه التلقي والمشاهدة بضعف المنتج الدرامي من الناحية الفنية والإبداعية.

---

[1] نفس المرجع السابق_ ص(243).

الفصل الرابع

الإطـــار الـتطبيقي

أزياء دراما تلفزيون السودان التاريخية

دراسة تحليلية
مسلسل اللواء الأبيض ومسلسل أمير الشرق

تمهيد:

تناولت دراسات سابقة عديدة مسألة الدراما السودانية من حيث الشكل والمضمون وفي تخصصات مختلفة كالتمثيل والإخراج أما في مجال فنيات الدراما فيلاحظ قلة البحوث المتخصصة في هذا الإتجاه. وإن فن الدراما وتطوره مرهون بتطور الفكر ورصد التجارب وتقويمها. وهذا مما لا شك فيه يعكس إهتمام القائمين على أمر إنتاج وإخراج الدراما. ويرى الباحث أن تصميم الأزياء في الدراما السودانية يعاني الكثير من المشاكل أهمها عدم الإهتمام بقيمتها الثقافية والإستفادة منها في إتجاه التعريف بالشخصية السودانية وهويتها الثقافية وخصوصاً في الأعمال التاريخية المرجو منها ذلك.

دراما تلفزيون السودان:

عرف التلفزيون السوداني الدراما في العام 1963م وكانت من ضمن البرامج التي واكبت عملية الإرسال التلفزيوني[1]. ويُلاحظ من خلال المرحلة الأولى وجزءًا مقدرًا من المرحلة الثانية مساهمة الفنانين وخاصة الممثلين في عملية الإنتاج والتي تتمثل في إعفاء الدولة من تكلفة تصميم وتنفيذ الأزياء المعاصرة وبعض الإكسسوارات بالإضافة إلى الأثاثات اللازمة لإنتاج تلك الأعمال[2]. وعليه يستنتج أن ضعف الدراما السودانية وعدم مواكبتها كمثيلاتها في الدول العربية يرجع إلى غياب الخطط الإستراتيجية والتي بدورها أدت إلى ضعف المُنتج على المستوى الفكري والفني بالإضافة إلى غياب الرؤية المنهجية. وذلك لأن الإنتاج كان قائم على التحدي وإثبات الذات، ولم يؤطر لجوانب منهجية قادرة على تأسيس بنية تحتية تقوى على التطور والمواكبة والثبات[3]. وبالإضافة إلى القصور المنهجي وعدم التخطيط الإستراتيجي ذي الرؤية الواضحة يُلاحظ أيضاً إستسهال القائمين على أمر إخراج وإنتاج الدراما السودانية.

---

[1] سعد يوسف عبيد_ العناصر المسرحية في الدراما التلفزيونية السودانية_ رسالة دكتواره غير منشورة_ مكتبة كلية الموسيقى والدراما_ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا_ 2002م_ ص(33).

[2] سعد يوسف عبيد_ نحو خطة إستراتيجية للإنتاج الدرامي في السودان_ ورقة بحثية_ رئاسة مجلس الوزراء_ منتدى(54)_ السودان_ 2010م_ ص(26،27).

[3] عوض الكريم الزين بشرى_ لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية_ رسالة دكتواره غير منشورة_ مكتبة كلية الموسيقى والدراما_ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا_ 2011م_ ص(126).

والمتأمل للدراما التلفزيونية المنتجة من قبل القنوات الفضائية الأجنبية يجدها تستند في أسس تكوينها على نقاط إتصالية واضحة المعالم وأهداف إستراتيجية مسبقة، لا تخلو من مهددات ثقافية، ولا نجد على المستوى المحلي ما يوازي هذا الإنتاج من حيث الكم أو المضمون أضف إلى ذلك فالمسلسلات السودانية المنتجة لا تحظى بالإنتشار أو القبول إلا على المستوى المحلى ويرى الباحث أن القناة الفضائية السودانية أصبحت تجيد دور المستهلك المستسلم والمنهزم تجاه قضاياه وهي تدرك أنها لا تنتج سوى للاستهلاك المحلي، وأن إنتاجها غير قابل للمنافسة، أو البث في قناة غير قنواتها المحلية؛ بفعل العديد من المبررات منها عائق اللهجة وشح الإمكانيات وهذه المبررات يقابلها ركود كوادر فنية وإبداعية متخصصة من كُتاب ومخرجين وممثلين ومصممين عن العمل.

وتعتبر المسلسلات التاريخية الأكثر تكلفة إنتاجياً مقارنة مع غيرها من الأعمال الدرامية حيث تعتمد في تصويرها على المناظر والأزياء والإكسسوارات المصنوعة خصيصاً للعمل أضف إلى كثرة الشخصيات وتنوع المشاهد وفق تسلسل منسجم وذلك لأن(المسلسل التلفزيوني عبارة عن عمل فني يتكون من عدة حلقات متوالية تتوحد في الفكرة والأهداف)[1].

وفي تلفزيون السودان نجد أن الفترة الواقعة ما بين 1992 إلى العام 2004 قد شهدت أضخم إنتاج درامي وكان للمسلسل والفيلم التلفزيوني مساحة مهمة في البث الفضائي، ومن أهم مسلسلات تلك الفترة اللواء الأبيض، الشوك والطريق آخر قطار السيف والنهار، في إنتظار ادم أقمار الضواحي، إنهم مسؤوليتي، الدهباية، التصفية سكة الخطر[2]. وقد لاحظ الباحث ندرة إنتاج الأعمال التاريخية والتركيز على الدراما الإجتماعية وأحياناً مزجها مع الدراما التاريخية على خلاف العروض المسرحية والتي إهتمت بعرض التاريخ والبحث في مكونات الشخصية السودانية وتأصيل التراث السوداني منذ الأربعينات. وتتناول هذه الجزئية من البحث نماذج من المسلسلات المنتجة والمقدمة من خلال تلفزيون السودان بالدراسة والتحليل إستناداً على المصادر المعرفية والمرجعية التاريخية والتي تحقق الهوية الثقافية للأزياء في الدراما التاريخية وتصور أزياء الشعوب وإنسانها عبر التاريخ.

---

[1] إسماعيل عبد الحافظ_ إستراتيجية الإتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية_ دار غيداء للنشر والتوزيع_ الأردن_ 2015م_ ص(14).

[2] محجوب محمد أحمد_ نحو دراما سودانية قادرة على المنافسة قابلة للتسويق_ ورقة بحثية_ رئاسة مجلس الوزراء_ منتدى(54)_ السودان_ 2010م_ ص(56).

مسلسل اللواء الأبيض

قصة: محجوب برير محمد نور

سيناريو: أمين محمد أحمد

عدد الحلقات: 27 حلقة

تاريخ الإنتاج:1990م

تاريخ البث: 1992م

إخراج: فاروق سليمان

ماكياج: نوال بشري_ قمر بشرى_ سمؤال عثمان خضر_ إبتسام سيد أحمد

إكسسوار:عبد المنعم سليمان_ عاطف كامل_ عبد الرحمن عثمان

إضاءة: حسن محمد على_ مصطفى عبده_ حيدر عثمان

ديكور:عبد القادر يوسف_ هاشم مصطفى_ إبراهيم آدم_ أبو القاسم صالح

نمازج من المُمثلين وأدوراهم:

عيسى تيراب(طيفور)

مصطفى أحمد الخليفة(خالد)

طارق على(عبد الفضيل الماظ)

عبد الله كوكو(على عبد اللطيف)

فايزة عمسيب(حاجة الروضة)

ناهد حسن(العازة)

الفكرة:

تعكس فكرة المسلسل الدور الذي قامت به مجموعة من الثوار الوطنيين في مناهضة الإستعمار من خلال جمعية اللواء الأبيض بالتركيز على طلبة جامعة الخرطوم(كلية غردون سابقاً) ونخبة من المثقفين. وجمعية اللواء الأبيض التي بنيت فكرة المسلسل عليها هي تنظيم سياسي سوداني تكون في منتصف عشرينيات القرن العشرين لبث الوعي السياسي الوطني في السودان ضد الإستعمار البريطاني والدعوة للوحدة بين مصر والسودان تحت شعار وحدة وادي النيل. وقد كانت الراية البيضاء هي العلم والشعار الرسمي للجمعية. ويعتبر(علي عبد اللطيف) إحدى مؤسسيها وكان يدعو لوحدة السودان شماله وجنوبه ويفتخر بأنه سوداني فقط، ولا يتحدث

عن القبلية أو العنصرية، وهذا قاده لأن يصبح أول رئيس لأول تنظيم سياسي سوداني في العام 1924م وكان من ضمن هذا التنظيم(حسين شريف) وهو من آل(المهدي) و(عبيد حاج الأمين) وهو من أشراف الخنادقة، و(سليمان كِشة) وهو من الجعليين، و(محمد سر الختم) من أهالي حلفا. و(صالح عبد القادر) من قبيلة الرباطاب.

القصة:

تحكي القصة في تسلسلها نشأة جمعية اللواء الأبيض وأهدافها وأعضائها وطبيعة عملها على لسان طلبة كلية(غردون) والضباط الأحرار، وتستصحب القصة العديد من الأحداث الإجتماعية مستندة على العديد من الصراعات المتفرقة منها حب العازة لعباس وخوفها من تزويجها(لطيفور) إبن عمها والذي يعمل لصالح المستعمر وأيضاً رفض(السيدة) للزواج من إبن خالتها(السيد). ومن حين لآخر تظهر بوادر الثورة الوطنية ضد المستعمر في لقاءات النخبة المثقفة وتتخللها الأغاني والقصائد الشعرية الوطنية والحماسية في صالون(الخليل) مصحوبة بالعزف والغناء وتدريجياً يظهر الصراع الهام والمصيري ويسيطر على مجريات الأحداث عامة وتبدأ المواجهات الحاسمة مع المستعمر وتنتهي القصة بإستشهاد بعض الضباط الأحرار وزواج(السيدة) من(سيد) وهجرة(عباس).

السيناريو:

أخذ السيناريو طابع الدراما الإجتماعية وتَّم فيه التركيز على القضايا السائدة في تلك الفترة مثل تعليم البنات وزواج الأقارب ودور الشباب تجاه قضايا وطنهم بمختلف ميولهم وإنتماءاتهم القبلية وتوجهاتهم الفكرية والثقافية. تمثل الصراع الرئيسي في العمل في مقاومة المستعمر والتحرر من الإستعمار وإلى جانب ذلك أستند تكوين البناء الدرامي على عدة صراعات أخرى جانبية متكررة تمثلت في مواضيع الحب والزواج زواج خالد من ليلى(المصرية)، و(السيد) من(السيدة) إبنة خالته، و(طيفور) من(العازة) ابنة عمه إلا أن الصراع الأخير كان له دور مباشر في تصعيد الأحداث. وتوازي هذه الصراعات صراعات ثانوية خاصة بالصراع الرئيسي وتمثل في ما يواجهه الضباط الأحرار من قبل القوات الأجنبية في تتبع حركتهم وإسترصادهم ومن ثم العمل على إضعافهم بتفريقهم ونقلهم لمناطق مختلفة وكيفية إستفادة الضباط من ذلك في نشر أفكارهم وضم العديد من الطلاب والشباب الوطنيين إليهم ليتم توحيد الكلمة والإعلان عن تنظيم الولاء فيه أولاً وأخيراً للوطن. يبدأ السيناريو المصور بمشهد إستهلالي من منطقة أم

درمان حيث تدور معظم الأحداث فيها والمكان هو السوق ويبدو خالي من المارة أو الباعة المتجولين يجلس الحاج(منصور) والحاج(عبد القادر) ويدور الحديث حول زيارة الوفد السوداني إلى إنجلترا بحسب ما ورد في جريدة الحضارة وفجأة يظهر خوجلي الدرويش وهو شخصية معروفة بالنسبة للشخصيات السابقة بقول الحقيقة يبدأ بالدوران والحركة يمنة ويسرى ويعود لمنتصف الطريق ويصيح بصوت قوي وعالي:

الحق حق والحقيقة ما بختلفو فيها إتنين الدم الدم الدم موية البحر بقت دم أحمر

الحَمّار في السماء والحُمار ما بيفهم الحَمّار في السماء والحُمار ما بيفهم

ويعيد تكرار العبارات الأخيرة ويمضي يردد(الحاج عبد القادر) ما قاله(الدرويش) بذات الكيفية ومن ثم يواصل في قراءة الجريدة ويعقب عليه الحاج منصور بالتحليل والشرح دونما أن يتم ربط أو إشارة إلى ما قاله الدرويش ويترك للمشاهد تفسير ذلك. وعبر هذا المشهد عن مضمون العمل وأشار إلى مسببات الصراع وما ستؤول إليه الأحداث. وقد تنوعت المشاهد ما بين كلية(غردون) وصالون(الخليل) والداخلية والأسرة والقهوة كمستوى إجتماعي أخر. وأهميتها تتمثل في أن الأحداث التاريخية معلومة الأحداث والنهايات وهذا ما يرهق الكاتب الدرامي لخلق الإثارة والتشويق وتدعيم الحدث الرئيسي بأحداث وقضايا إجتماعية غير معروفة النتائج بالنسبة للمشاهد. ويحكي التاريخ أن(علي عبد اللطيف) عندما كان يركب حصانه رفض أن يحيّ المفتش الإنجليزي بالطريقة المعهودة أنذآك فقد كانت هنالك مبالغة في تحية الضباط الإنجليز، وكان الضباط السودانيون ينزلون من دوابهم ليحيون الضابط الإنجليزي ويظلون هكذا إلى أن يختفي الضابط، ثم يعاودون الكرة لركوب الدواب. ولكن(علي عبد اللطيف) رفض هذه التحية. وتمت إحالته إلى محكمة عسكرية نقل بعدها إلى أم درمان في وحدة أقل. إستلهم الكاتب هذا الحدث في مواجهة عباس للضابط الإنجليزي وعدم وقوفه لتحية الضابط في مشهد هرب فيه المتجولين وإختبئ فيه الباعة خوفاً من قدوم الضابط الإنجليزي في حين قام عباس لمواجهته ثابتاً بكل شجاعة ليشيع موقفه هذا في المنطقة. وتبدأ بعد ذلك الصراعات الثانوية بمناوشات(طيفور) (لعباس) عند عودة الأخير من الكلية وزيارته لمنزل العازة فيعترضه(طيفور) ومن ثم يعتدي عليه بالضرب وتتوالى هذه الأحداث ويتم تصعيد كره(طيفور) (لعباس) والإيقاع به في يد الإنجليز وفصله من الكلية لينتقل للعمل في البوستة مع(عبيد حاج أمين) وتبدأ رحلة نضال مع المجموعة المثقفة في ديوان(الخليل). ويرى الباحث أن البداية لم تكن بالمستوى المطلوب حيث

لم تكن هنالك مشاهد تستفز أو تحرك مشاعر الكره والعداء تجاه المستعمر ليكون الثورة والنضال ذو أثر في نفس المشاهد. كما يُلاحظ الباحث خلو أماكن حيوية مهمة من الشخصيات إنعدمت فيها الحركة وسادها الهدوء ولم يكن فيها غير الممثلين الرئيسيين فقط ولم يكن هنالك كومبارس يدعم واقعية الأحداث نذكر من تلك الأماكن السوق والكلية والحلة. الإ أن المظهر العام للشخصيات والمكان عكس الهوية الثقافية للفترة التاريخية المقدمة وأظهرت الفنيات المصاحبة للعمل إيهاماً بواقعية الأحداث وذلك بالإضافة إلى لغة الحوار والتي كتبت باللهجة السودانية العامية إمعاناً في الصدق الفني.

تحليل الشخصيات والأزياء:

1. شخصية طيفور:

قام بأداء هذه الشخصية الممثل(عيسى تيراب) وكان هنالك فارق كبير بين الشخصية المقدمة وما تقوله الشخصيات في وصفها أثناء الحوار وذلك فقط من خلال مظهر الشخصية والذي لعبت الأزياء دور أساسي فيه فشخصية(طيفور) بحسب السيناريو والحوار تشير إلى أنه شاب طائش عاطل جاهل وكان ينبغي أن يلبس الأزياء التي تشير إلى هذه الأبعاد ولكن كان زيه مثل الزي الرسمي واليومي(لحاج الطاهر) والذي يعمل في سرايا الحاكم العام وهو عبارة عن جلابية بيضاء وبدله وطاقية. فلا أبعاد الشخصيات تسمح بذلك ولا المنطق الدرامي أصبح مقنعاً. ومن حيث البعد الإجتماعي فهو شخص غير متعلم لا مهنة له وإنما يعمل فقط في نقل المعلومات للإنجليز وعملائهم بغرض إشعال الفتنة، وتسبب في العديد من المشاكل(لعباس) والذي يسكن معه في ذات الحي كما إعتدى عليه بالضرب وذلك بسبب تنافسهم على الزواج من(العازة) إبنة عمه(عبد القادر). أما البعد الجثماني فهو متوسط الطول قوي البنية في مرحلة الشباب ومن حيث العمر يلاحظ الباحث أن عمر شخصية الممثل بدأ أكبر من الشخصية المطلوبة حيث أنه ظهر في أواسط المرحلة المتوسطة من العمر بينما أقرانه في المرحلة الأولى من الشباب وهم في بداية دراستهم الجامعية. والبعد النفسي يشير إلى بعد الشخصية عن المبادئ العامة والقيم والأخلاق السودانية حيث غلبت مصالحه الشخصية على مصلحة وطنه وكانت غيرته على(العازة) من الأسباب المباشرة لإثارة الفتن بين البريطانيين والشباب الوطنيين. ومن الملاحظات العامة حول هذه الشخصية براعة الممثل في تجسيده لشخصية(طيفور) مع أن فني الماكياج لم يمنحه الملامح المطلوبة.

2. **شخصية خالد:**

قام بأداء شخصية(خالد) الممثل مصطفى أحمد الخليفة. البعد الإجتماعي هو أبن الحاج منصور الذي يعمل طباخ لدى سرايا الحاكم العام. وهو طالب في كلية(غردون) وهو أحد الشباب الثائرين وصديق(لعباس). البعد الجثماني مربوع القامة تعكس هيئته وضعهم الميسور. يدل بعده النفسي على أنه سريع الغضب، حساس جداً، وذلك نسبة لعمل والده في خدمة المستعمر. إرتدى مثل أقرانه الشباب بنطلون أسود وقميص أبيض عند الذهاب إلى الكلية والبنطلون والقميص الملون والجلابية والعراقي والسروال في المنزل والأماكن العامة.

3. **شخصية الضباط الأحرار:**

قام بأداء شخصية عبد الفضيل الماظ الممثل(طارق علي) بينما مثَّل شخصية على عبد اللطيف الممثل(عبد الله كوكو) وهما شخصيتين متماثلتين الأبعاد من حيث رسم الكاتب لهما والذي ركز فيه على الجانب الثوري والنضالي. البعد الإجتماعي هم الضباط الوطنيين الذين قادوا ثورة اللواء الأبيض، البعد الجسماني يظهر تكوينهم قوة البنية وطول القامة. وأما البعد النفسي فيسوده قوة الفكر والشجاعة والحماس هدفهم رفع الظلم وتحرير البلاد دافعهم في ذلك الإنتماء وحب الوطن والغيرة عليه ولم تكن لهم دوافع أخرى أو أطماع شخصية. ويرى الباحث أن شخصية(عبد الفضيل الماظ) تفوقت من حيث الحضور التاريخي على شخصية القائد البطل(على عبد اللطيف) والذي ظهر أداءه في أغلب المشاهد ضعيفاً فقد كان الممثل يعتمد أكثر على قوة صوته ونبرته فبدأ وكأنه يلقي خطبة أو يسمع ما حفظه من النص ولو تَّم تبادل الأدوار لكانت الصورة أكثر منطقية وذلك لأن أبعاد الشخصية لا تتحقق إلا ببراعة الأداء وتوافقه معها. وهذا يؤكد أهمية إسناد الدور للممثل المناسب. تَّم إلباس الشخصيتين أزياء عسكرية معاصرة لزمن إنتاج العمل ربما تَّم إستلافها لتقليل تكلفة الإنتاج وكانت عبارة عن قميص وبنطلون أخضر اللون بديلاً لقماش الكاكي. بالإضافة إلى حذاء (بوت) أسود وقاش عند الوسط أضف إلى غطاء الرأس الطربوش للدلالة على البعد التاريخي وذلك لأن لبس الطربوش إرتبط بتلك الفترة الزمنية. أنظر شكل(47). وبناءاً على إختيار هذه الأزياء تَّم تصنيع أزياء أخرى من ذات اللون والخامة للضباط الإنجليز وأتباعهم من السودانيين أنظر شكل(48) تكرار الخطأ مرة أخرى حيث نجد الضابط الإنجليزي يرتدي ذات الخامة واللون بالإضافة إلى قبعة شرطة حديثة.

4. شخصية حاجة الروضة:

قامت بأدائها الممثلة فايزة عمسيب وهي شخصية تنتابها حالة خرف بين لحظة وأخرى تخلق نوعاً من الدعابة أو الحزن لمن حولها إستخدمها الكاتب لتنويع الأحداث وكسر الروتين وليس لها أي دور في تصعيد الحدث الرئيسي للعمل. البعد الإجتماعي في أواخر مرحلة الشيخوخة وهي جدة كلاً من(السيدة) و(خالد) وتسكن معهم في ذات المنزل تستجدى الرعاية والإهتمام مع أنه موفر لها من قبل أسرتها بشكل دائم ومع ذلك فهي ترى أن كل من حولها مشغول عنها وذلك لأنها لا شغل لها غير إقامتها الدائمة في الراكوبة الخاصة بها تتابع الجميع وتشكو حالها لكل من يجلس معها. أما بعدها الجسماني فهي متوسطة الطول ممتلئة سمراء اللون تزين جانبي وجهها المساير(شعر مصفف على شكل ضفيرتين) دون الشلوخ المعروفة في تلك الفترة. أما بعدها النفسي فهو غير مستقر وذلك بسبب عزلتها التي أختارتها لنفسها وكبر عمرها. إرتدت ثوب الزراق وثوب البوليستر الأبيض وكلاهما يناسب مرحلتها العمرية.

5. شخصية العازة:

قامت بأداء هذه الشخصية الممثلة ناهد حسن، و(العازة) هي إبنة التاجر عبد القادر الوحيدة ويشير بعدها الإجتماعي على أنها شابة مثقفة، مدللة، أخذت حظها من التعليم على خلاف صديقاتها فهي تكتب وتقرأ وتتقن فن النسيج وغيرها من المهارات المنزلية. وأما بعدها الجسماني فهي معتدلة القوام ذات بشرة صافية جميلة الملامح. ويعكس بعدها النفسي قلقها وإضطرابها وخوفها الدائم على (عباس) وهي صديقة(السيدة) أخت(خالد) و(زهرة) أخت(عباس) وهم بمثابة أخوات لها وكن دائماً يلتقين في منزل إحداهن. إرتدت(العازة) فستان ضيق عند الوسط ومكشكش مصنوع من قماش قطني متعدد الألوان تلبس معه طرحة عبارة عن نصف ثوب من قماش البوليستر وهذا الزي يعتبر ردائها اليومي داخل المنزل وخارجه هي وصديقاتها. وقد أشارت أزيائهم إلى الفترة التاريخية غير أنها لم تعكس التباين بين الشخصيات كما لم يراعى في تصميمها الناحية الجمالية.

تحليل الفنيات(الأزياء، الماكياج، الديكور، الإكسسوارات، الإضاءة):

كانت غالبية الأزياء متقنة التصميم والتنفيذ وذات ألوان منسجمة مع البشرة السودانية في تنوعها وأختلاف سحناتها فقد ضم المسلسل العديد من القبائل ومع ذلك ظهرت الشخصيات بهيئة متوازنة ومنسجمة من الألوان التي أحسن إختيارها الأزرق بدرجاته والرمادي المائل للأزرق

والأبيض ودرجات البني والأخضر والأصفر. كما ظهرت الأزياء مكتملة مع الإكسسوارات ذات الطابع التاريخي وبذات خامات تلك الفترة وإن إختلفت بعض ألوانها المطلوبة لمقاربة الفترة التاريخية كما أشرنا سابقاً في أزياء الوحدات العسكرية الوطنية والأجنبية. وفي ذات الإتجاه أشارت الأزياء بصفة عامة على العديد من الهويات الثقافية والإتجاهات السياسية مثل طائفتي(الختمية) و(الأنصار) متمثلة في شخصيتي الحاج(عبد القادر) و(منصور) أنظر شكل(49). كما أكدت على بعض الشخصيات الثانوية مثل شخصية الشيخ خوجلي(الدرويش) والذي تَّم إلباسه جلابية خضراء أنظر شكل(50). وشخصية سيد(الميكانيكي) والتي تكرر كثيراً ظهورها بالأفرول(Overall) الأزرق(زي من قطعة واحدة يغطي الجزء الأعلى والأسفل من الجسم يلبس للعمل في المصانع والورش) وهذا تأكيداً على إفتخاره الدائم بمهنته وإتقانه لعمله وأظهر هذا الزي إنسجام مع مضمون الحوار وحديث(سيد). وفي مستوى آخر لبس الأفنديه وجماعة المثقفين الطربوش مع البنطلون والقميص وأحياناً مع إضافة البدلة كما كان سائداً في تلك الفترة. وإرتدى الشباب العراقي والسروال والجلابية والعمة والطاقية في المشاهد داخل الحي والمنزل كما إرتدوا القميص والبنطلون عند الذهاب للجامعة أنظر شكل(51،52). ولبست بعض النسوة الثوب السوداني على ذات الطراز والتصاميم القديمة(الفوال وأبو قجيجة والزراق) وإكتملت هيئتهن بالماكياج(المشاط ودق الشفاة) مما أكسب الشخصيات بعض الأبعاد التاريخية المطلوبة. وأخذ الديكور الخاص بالمنازل طابع البساطة وعكست مكوناته الهوية الثقافية للمكان والبيئة السودانية من خلال أجزائه المتمثلة في العنقريب والسحارة والمزيرة وعلى سبيل المثال منزل حاج (الطاهر) والراكوبة الخاصة بحاجة(الروضة) والتي تم فيها إستلهام المكونات الثقافية السودانية. بينما كانت صناعة الديكور الداخلي للقهوة والمنازل أشبه بالديكور المسرحي من حيث شكل وملمس أسطح الجدران كما أستخدمت دهانات حديثة ذات ألوان زاهية في بعض المنازل يقابلها من الخارج باب الزنكي وحوائط الجالوص. وتمت صناعة العديد من الجدران والفواصل وكانت أكثرها وضوحاً في منزل شيخ البدري حيث أظهر دهان الحائط اللامع وأثر القماش المطلي حيلة الصناعة. وبالرغم من ذلك يرى الباحث أن الديكور والمناظر والخلفيات بصورة عامة قد عبرت عن البيئة الإجتماعية للفترة التاريخية على المستوى البصري، ولكنها لم توفق في إبراز وتوضيح المكون الثقافي والتراثي على المستوى التكوين الفني والجمالي في التصميم والتنفيذ. ونجد في ذات الإتجاه أنه قد تَّم إنتقاء الأكسسوارات لتأكيد المكان ووظفت

بحسب السياق الدرامي للأحداث كما تعامل معها الممثلين وفق هذا الإطار مثال ذلك الفانوس والمنسج والمزيرة، والإكسسوارات الموجودة أيضا في الراكوبة مثل الجردل والعنقريب والبرش والتكوين الخاص بالراكوبة كل هذه الأشياء عبرت عن الهوية الثقافية للبيئة السودانية التاريخية بصورة ملموسة. ولكن من اللافت تكرار بعض قطع الأثاث وأن لم تظهر بصورة ملفتة مثل الملايات ذات الخامة واللون والشكل الواحد والتي تَّم إستخدامها في منزل شيخ(البدري) في رفاعة وفي منزل الحاج (عبد القادر) وصالون(الخليل) أنظر شكل(53،54،55). وفي إتجاه آخر نجد أن فني الماكياج قد أظهر ملامح الممثلين المعروفة كما هي وليس كما تقتضيه الأبعاد الدرامية للشخصيات التاريخية وكان يمكن إعتماد المشاط ودق الشفاه والشلوخ لتحديد هوية الشخصيات وتوضيح التنوع الثقافي في السودان كونها تختلف من قبيلة لأخرى. كما لم ينسجم الماكياج المستخدم مع تصفيف الشعر حيث ظهرت الشابات بماكياج ومشاط لم يظهرهن في المرحلة العمرية المطلوبة فظهرن بعمر أكبر من المطلوب. وفي ذات الإتجاه أيضاً لم يوضح الماكياج وتصفيف الشعر بالنسبة للشخصيات الرجالية الهوية الثقافية للشخصيات السودانية والأجنبية فظهر الممثلون المصريون الذي يؤدون أدوار الشخصيات الأجنبية بملامحهم المصرية. أضف إلى عدم الإهتمام بالأبعاد الروحية لشخصية الدرويش والذي أظهر الدرويش بمظهر أقرب للشخصية المختلة والمتسولة. وكان من الممكن التركيز في هذا الإتجاه على السمات الدلالية للشخصيات وإبرازها لإثراء المكون البصري ودلالاته التعبيرية. بالإضافة إلى ذلك أُستخدِمت الإضاءة في كل المشاهد بغرض الإنارة وتوضيح المكونات البصرية بإستثناء مشهد كتابة عباس لخطابه إلى العازة والذي لعبت الإضاءة فيه دوراً هاماً لبيان الحالة النفسية والصراع الداخلي(لعباس) حيث كانت غرفته مظلمة الإ من ضوء الفانوس الخافت. وفي إتجاه آخر لم تكن هنالك خطة عمل مشتركة بين فني الإضاة وفني الماكياج فظهرت وجوه الشابات شاحبة أوكأنهن يعانين من التعب والإعياء في أحيان أخرى. وكان يمكن الإستفادة من مميزات كريم الأساس لتصحيح البشرة وإزالة التجاعيد والخشونة التي لا تتناسب مع أعمار الشابات بالإضافة إلى تلافي لمعان الوجوه وخاصة ذوي البشرة الدهنية. وهذا ما أظهرته الإضاءة في غياب الماكياج المتقن والمواد الجيدة. وعموماً لم تتناسب الإضاءة مع الديكور والشخصيات بإستثناء الإضاءة الواقعية عند التصوير النهاري. أضف إلى ذلك ظهر عدم التحكم في شدة الضوء المنبعث وتسليطه بحسب المصدر. وفي إحدى المشاهد الليلية كانت(العازة) تكتب

وأمامها الفانوس ولا يوجد في غرفتها مصدر إضاءة غيره تخرج مسرعة لنداء أبيها ويدخل في ذات اللحظة أخوها إبراهيم ومعه(طيفور) والملاحظ هنا وجود الفانوس مطفأ على النافذة مع وجود إضاءة منتشرة في المكان وكأنه ضوء النهار وكل هذا في ذات المشهد الليلي وليس هناك منطق درامي يبرر كمية ونوعية الإضاءة المستخدمة.

ملاحظات عامة:

لم يتَّم إلباس الوحدات العسكرية اللون الكاكي التاريخي وتَم إستبداله باللون الأخضر والذي كان سائد فترة إنتاج المسلسل فبدت الأحداث وكأنها معاصرة. وكأن الأزياء مستلفة لتقليل تكلفة الإنتاج حيث تَّم تصميم بعض أزياء الضباط الإنجليز من قماش الكاكي في بعض المشاهد. وكان مطابقاً للفترة التاريخية من جميع النواحي التصميمية والتنفيذية.

لم تُظهِر تصاميم بعض الأزياء التباين بين الشخصيات فظهرت أسر(منصور والطاهر، وعبد القادر) بمستوى واحد. ولم يكن هنالك إبتكار أو براعة في تصميم الأزياء وخاصة النسائية حيث تكرر لبس ثوب الزراق في العديد من المشاهد كما تبادلت لبسه في غالبية المشاهد الحاجة الروضة وإبنتها. وقد كانت الأزياء التي إرتدتها جميع الشابات متشابهه وأحياناً مكررة من حيث التصميم والخامة واللون أضف إلى أنهن إرتدين ملابس المنزل في حالة الخروج وفي كل الأوقات. مما جعل الأزياء بعيدة عن الجو الدرامي للأحداث ومجرد أغطية لا غير أنظر شكل(56،57). فقد كان شكل التصميم لكل فساتين الشابات موحد عبارة عن(فساتين ملونة برقبة دائرية وكشكشة عند الوسط) أضف إلى ذلك كان اللون الأخضر هو السائد في معظم المشاهد كما تكرر لبس(العازة) للطرحة الصفراء دون وجود مبرر لهذا التكرار وتبادلت صديقاتها أيضاً لبس طرحة أخرى في مشاهد مختلفة أنظر شكل(57،58) وإن تكرار مثل هذه الأشياء دون دلالات إقناعية أظهر ضعف في الناحية الفنية والجمالية كما غيب أبعاد الشخصيات الإفتراضية بحسب الإطار الإجتماعي المطلوب. وبصفة عامة عكس المسلسل الهوية الثقافية للشعب السوداني عبر منطقة أم درمان كنموذج للتمازج الثقافي والوحدة الوطنية. كما عبرت الفنيات البصرية على بساطة صنعها عن ملامح البيئة السودانية للفترة التاريخية المقصودة. وأكدت لغة الحوار المستخدمة على إختلاف مستويات نطقها على هوية الشخصيات الأجنبية والسودانية. كما أظهر إختيار المخرج السليم لبعض الممثلين براعة الشخصيات السودانية في التمثيل. بينما لم يهتم فني الماكياج بتكملة هذا الجانب لتقريب الملامح المطلوبة.

مسلسل أمير الشرق

قصة: مصطفى أحمد الخليفة

رؤية درامية وسيناريو وحوار: محمد خليل الزهار

عدد الحلقات: 30 حلقة

تاريخ الإنتاج: 2003م

تاريخ البث: 2007م

إخراج: توفيق حمزة

أزياء: رنا القبطان

ماكياج: محمود حمدي

ديكور: محمد همام

نمازج من المُمثلين وأدوراهم:

جمال عبد الناصر(أمير الشرق)

منير عبد الوهاب(الإمام المهدي)

غدير ميرغني(عبد الله التعايشي)

حمزة الشيمي(الطاهر المجذوب)

فهمي الخولي(توفيق بك_ حاكم شرق السودان)

حمادة عبد العليم(كتشنر)

وفاء الحكيم(زينب)

الفكرة:

قامت فكرة المسلسل على أحداث حقيقية من تاريخ الثورة السودانية ضد الإستعمار البريطاني بالتركيز والإستناد على مجهودات أمير الشرق عثمان دقنة كنموذج لبسالة وصمود أبناء السودان وأحد أبطاله الثائرين ضد القهر والإستعمار.

ملخص القصة:

قدمت القصة حياة القائد عثمان دقنة الملقب بأمير الشرق والذي عاش في مدينتي بورتسودان وسواكن بشرق السودان في الفترة من 1840_1926، وشارك في نضال الشعب السوداني ضد المستعمر الإنجليزي والذي كان في أوج مجده وقد دانت له مشارق الأرض

ومغاربها، وهو أحد أشهر قادة الثورة المهدية في شرق السودان، وقائد للعديد من المعارك الهامة التي خاضتها جيوش الثورة المهدية ضد الغزاة البريطانيين، ومن بينها معركة(تمَاي) والتي إكتسبت شهرة خاصة لكونها المعركة التي نجحت فيها الخطط والتكتيكات العسكرية للقائد(عثمان دقنة) في إختراق مربع المشاة البريطاني والذي إستعصى على الفرنسيين والروس إختراقه. وقد إرتكز في إختراقه للمربع علي المناوشة وإستدراج قوات العدو، مع الهجوم عليها في وقت تحرك المربع، والتركيز علي الهجوم من المؤخرة، مع إقامة الكمائن حول مسار تحرك العدو والإعتماد علي سرعة الكر والفر. تغلب القائد على جنرالات الملكة فيكتوريا(جراهام) و(كتشنر) وأفشل خطة البريطانيين من غزو السودان من الشرق ومنعهم من إنزال قواتهم وعتادهم العسكري من سواكن إلى بربر ومنها إلى الخرطوم وذلك للقضاء على الثورة المهدية مما أجبر الإنجليز على تغيير خطتهم وغزو السودان عبر النيل والصحراء من مصر رغم صعوبة الطريق والتكلفة الباهظة[1]. وبعد القضاء على الثورة المهدية تّم القبض على(عثمان دقنة) وأسره عام 1895م وقضى في الأسر(26) عام بعد أن وشى الخليفة(الأمين أدروب) بمكانه للخليفة(الصادق الأرتيقي) والذي بدوره أخبر(محمد بك أحمد) المأمور فجاء إلى مكان وجود الأمير ومعه قوة من الشرطة بقيادة الضابط(برجس) والقوا القبض على الأمير بينما كان يرتل القران ونقل مُثقلاً بالحديد إلى سواكن 1900م ومنها إلى رشيد ثم دمياط ثم أعيد لوادي حلفا1915م وأدي فريضة الحج في عام 1926م وتوفى 1935م ونقل جثمانه إلى أركويت في العام 1964م بعد غرق مدينة وادي حلفا[2].

السيناريو:

أخذ السيناريو طابع الدراما الدينية بالتركيز على الهوية الثقافية الإسلامية وتكثيف كل الوسائل البصرية والسمعية للتعبير عنها وتأكيدها. كما عرض البناء الدرامي خطين للصراعات خط فرعي تمثل في الصراعات الداخلية لعائلة(عثمان دقنة) حيث ظهر صراع زوجة عم(عثمان دقنة)(زينب) مع أسرة زوجها وهي صراعات مرحلية أما الخط الرئيسي تمثل في صراع(عثمان دقنة) والمجاهدين في مقاومة الإستعمار. يبدأ المشهد الإستهلالي للسيناريو المصور بمشهد يتسم

---

[1] أنظر: محمد إبراهيم أبو سليم_ مذكرات عثمان دقنة_ دار التأليف والترجمة والنشر_ جامعة الخرطوم_ 1974م_ ص(5،35).

[2] محمد سليمان صالح ضرار_ أمير الشرق(عثمان دقنة)_ (ب.ت)_ (ص128).

بالتوازن والإستقرار في ميناء سواكن تأسيساً للبيئة وللإطار الإجتماعي الذي ستدور فيه الأحداث. ومن ثم يتم الإنتقال إلى المشهد التالي وهو الخاص بالتعريف بأسرة(عثمان دقنة) جده وأعمامه ومكان عملهم وطبيعته وعلاقتهم ببعضهم وأمتد لمكان إقامتهم فيدور الحديث عن زواج أبوبكر(والد عثمان) وتختتم الحلقة الأولى بالتعريف بأسرة الحاج(مصطفى عبد النور) وتوضيح علاقة النسب التي تجمع الأسرتين معاً(محمد وزينب) وتعزيز ذلك من خلال رغبة الحاج(على) من تزويج إبنه (أبوبكر) أيضاً من إبنة(الحاج مصطفى عبد النور) الأخرى(صفية) وفي أثناء حديثهما يتم الإشارة إلى جانباً من الصراع الرئيسي للعمل وكل هذه الأحداث قبل ميلاد البطل(عثمان دقنة). وتظهر شخصية(عثمان دقنة) في الحلقة الثامنة ويتم إستعراض سريع لميلاده ومرحلة طفولته وشبابه والدراسة وعمله في التجارة ومن ثم زواجه وذلك في حلقات متتالية. ويرى الباحث من خلال مقارنة هذه المرحلة بمرحلة التأسيس أن الأخيرة إستغرقت زمناً طويلاً في سرد تفاصيل لا علاقة لها بتصاعد الأحداث أو تغييرها نذكر منها مشاهد الحديث عن رؤية الحاج(علي) جد عثمان الأكبر(التركي) في المنام ليختار زوجة(لأبوبكر) وبناء المنزلين وإعتراض(زينب) على ذلك. ولم يبرز الكاتب في رسمه لشخصية الأمير الجانب القيادي بالصورة المطلوبة التي تقنع المشاهد ببطولته وعظمة ما قام به وتغلب على ذلك الجانب الديني والإجتماعي فظهرت شخصيته لا تختلف عن شخصيات المجاهدين من حوله وهم الشخصيات الثانوية في العمل. وكان ينبغي التركيز على شخصيته العسكرية وطريقة تفكيره وأسلوبه القيادي. ويُلاحظ أيضاً إهمال الكاتب لشخصيات رئيسية أخرى في العمل مثل القائد الأمام(المهدي) والذي لعب دوراً مهماً في مسيرة التاريخ السوداني وفي مسيرة(عثمان دقنة) وكان أغلب التركيز موجهه على شخصيات ثانوية مثل(مرجانه)، وهي إمرأة تعمل في خدمة الأمير وأحياناً من معه تعد لهم الطعام صورها السيناريو في عمر أصغر في هيئة جميلة مهتمة بمظهرها يكثر الأمير الحديث معها فهي تلازمه وحدها في مختلف الأوقات ليل نهار من عباراتها في الحلقة الثامنة والعشرين عندما كان الأمير يستعد في عجلة مع المجاهدين لتلبية نداء الخليفة وتخصه هو فقط بالكلام(أهكذا تتركنا ياسيدي أريد أن أكون معك_ قلبي ينفطر لأجلك ياسيدي_ هون عليك ياسيدي)، ولا ندري ما أهمية هذه العلاقة بسير الأحداث وما ضرورة هذه(المرجانة). ويرى الباحث أن مشاهد الحشو غلبت على مشاهد تدعم الفكرة الأساسية للعمل مثل مشهد مبايعة(الأمام المهدي) وتكليفه بأمارة شرق السودان فهي مرحلة هامة من مراحل

تحول شخصية (عثمان دقنة) يتعرف عليها المشاهد عن طريق حديث الأمير مع إحدى المجاهدين في الحلقة السابعة والعشرين. وتبدأ بوادر الأزمة عند تكليف(جراهام) بالنيل من(عثمان دقنة) ويفشل في ذلك بالرغم من تعاون بعض من التجار ومحافظ سواكن التركي معه فتتم إقالته ومن ثم تكليف(كتشنر) فيعلن القبض على الأمير(عثمان) ويرصد مكافأة مالية لكل من يقبض عليه أو يرشد على مكانه ليبدأ البحث عن الأمير ومن ثم ملاحقته فيتم القبض عليه وهو جالساً يتلو القران بعد أن وشى أحدهم بمكانه. وفي رأي الباحث لم تأخذ الأزمة مساحة زمنية كافية لعرضها بما إتسمت عليه من قوة. فخلت المشاهد من الإثارة والترغب والتشويق وحتى عند نهايتها في الحلقة التاسعة والعشرين بمشهد طويل يُبين إنتصار القوات الغازية وتأثير ذلك على من كان يناضل من أجلهم. وهو المشهد الذي يمر فيه الأمير بعد إعتقاله مصفداً بالأغلال. صحيح أن الحدث عظيم ويلزم تواجد الكثير من المجاميع البشرية ولكن الأهم من ذلك تعابيرها المتفاعلة مع الحدث فمن الطبيعي أن نجد المندهش والغير مصدق أو الشامت من فئة التجار المتأمرين عليه ولكن كثرة الوجوه المتجهمة أكسبت المشهد نوعاً من الرتابة بأستثناء بعض الشخصيات والتي أظهرت حُزنها على ما يحدث. كُتبت لغة الحوار باللغة العربية الفُصحى وقد واجه المُمثلين السودانيين والمصريين صعوبة في نطقها وأثَّر ذلك على أداء بعض الشخصيات كما طمس الهوية الثقافية لسكان شرق السودان وغيب البعد التاريخي من خلال اللغة المسموعة وعزز ذلك أيضاً على المستوى البصري إستخدام بعض الأزياء المعاصرة والمنتشرة في السودان كله في فترة عرض المسلسل على التلفزيون نذكر منها ثوب نساء شرق السودان(الفردة) والذي تم إرتدائه بكثرة بذات التصاميم والألوان والخامات المعاصرة.

تحليل الشخصيات والأزياء:

1. شخصية الأمير عثمان دقنة:

قام بأداء الشخصية الرئيسية للبطل أمير الشرق(عثمان دقنة) الممثل المصري المعروف جمال عبد الناصر ويرى الباحث أن أداءه كان في منتهى الدقة والبراعة في حدود ما هو موضح في السيناريو ولكن لم توفر له المعينات اللازمة لكي يجسد الشخصية السودانية وفق أبعادها التاريخية المطلوبة حيث لم تكن اللغة التي تحدث بها هي لغة الأمير ولا ملامحه التي تَّم رسمها على وجهه فني الماكياج وكذلك الأزياء أيضاً وأن هذه الأشياء مجتمعة طمست الهوية الثقافية للشخصية المقدمة. أما البعد الإجتماعي فهو أمير أمراء المهدية(عثمان أبوبكر دقنة) والذي ولاه

المهدي إمارة شرق السودان ودافع عنها جهاداً ضد الجيوش المصرية والبريطانية، فظفر وأسر الكثيرين. أُختلف في أصله، فقيل: من إحدي القبائل العربية، وقيل: من أسرة تركية إستوطنت السودان الشرقي قبل أربعة قرون، وقيل: كردي وصحة لقبه(دقنو). ولد ونشأ وتعلم في سواكن وعمل بالتجارة. أما بعده الجسماني فهو معتدل القامة، أقرب إلى الطول، عريض الكتفين، واسع العينين، سريع الحركة، ويشير بعده النفسي على شخصيته المتوازنة والمنضبطة من الناحية الدينية والعسكرية وقيادياً مشهوداً له بالقوة والدهاء وسعة الحيلة في الحروب، والقدرة على تحمل المشاق وله علم بالتفسير والحديث، كما يحسن مع العربية التركية والبجاوية لُقب بدقنة بسبب كثافة لحيته. كانت أزياء الأمير مثل الأزياء الرجالية السائدة حيث تكونت من الصديري والعراقي والسروال والجلابية والعباءة والطاقية والعمة وكانت ملابسه في مرحلة شبابه هي العراقي والجلابية المعاصرة وأضيف إليها في المرحلة المتوسط من عمره عباءة خارجية وفي المشاهد الجهادية وما بعد مبايعته للأمام المهدي تَّم إلباس الأمير الجلابية المرقعة ولم يتم تغييرها إلى نهاية المسلسل وكانت تختلف عن التي لبسها المجاهدين من الأنصار بقطع من القماش الأخضر على الصدر وجوانب الأكمام. وكانت الجبة واسعة وطويلة وذات أكمام أيضاً طويلة واسعة وهذه التفاصيل لا تشبه أياً من تصاميم الجبة الأنصارية المعروفة آنذاك.

2. شخصية الإمام المهدي:

قام بأدائها الممثل السوداني منير عبد الوهاب وبحسب ملاحظة الباحث فهذه الشخصية لم تأخذ قدرها المطلوب من الإهتمام وقد كان وجودها عابراً في مجريات الأحداث كما لم يتم تمييزها من خلال الأزياء والماكياج كشخصية قيادية دينية لها هيبتها مع أن إختيار الممثل كان موفقاً ومعبراً عن أبعاد الشخصية. والملاحظ أن الإهمال كان أيضاً على مستوى أمور أساسية بسيطة مثل تصحيح البشرة بكريم أساس يقلل من حدة الإضاءة ويمنح الشخصية بعض الحيوية فقد ظهرت الشخصية ببشرة دهنية متعرقة تلمع من شده الضوء كما بدت داكنة جداً. البعد الإجتماعي: هو محمد أحمد بن عبد الله ولد بجزيرة لبب بمنطقة دنقلا العجوز لأسرة من الدناقلة تنتسب إلى سلالة الحسن بن علي حفيد رسول الله. درس القرأن وعلومه علي يد عدد من المشايخ منهم الشيخ محمد شريف نور الدائم ثم الشيخ محمد خير والشيخ القرشي ود الزين كان الإمام تقياً ورعاً زاهداً في الحياة غير عادة الشباب عندما كان السودان تحت الإحتلال التركي المصري أو ما يعرف في التاريخ السوداني بالتركية السابقة وكان الإمام المهدي يدعو لإتباع

التعاليم الدينية ومناهضة الحكم التركي الجائر. أما البعد الجسماني فهو قوي البنية ذو مظهر جذاب عربي الملامح أسمر اللون شديد بياض الأسنان وبين أسنانه العلوية مسافات(تسمى فلجة وتعتبر من علامات الوسامة وحسن الطالع في السودان آنذاك) وأما البعد النفسي فهو متوازن نفسياً يتسم بالحكمة والزهد والتعلم المستمر لأمور الدين وتعليمها للناس بأسلوب حبب الناس إليه وجعلهم يلتفون حوله مريدين تابعين ومجاهدين. تَّم إلباس الممثل العمة بذات طريقة لبس الأمام لها فجعلت هيئة الممثل أكثر شبهاً له ولبس معها جلابية بيضاء. وكان يجب إلباسه الجبة المرقعة في المشاهد التي تجمعه بأنصاره فأولى خطوات القيادة هي أن يبدأ القائد بفعل ما يأمر به كما أن الجبة المرقعة كانت تمثل الزي الرسمي لأنصار المهدية وهي رمز الزهد والتقشف.

3. شخصية عبد الله التعايشي:

قام بأدائها الممثل السوداني غدير ميرغني وهي أيضاً من الشخصيات التي توفق المخرج في إختيارها حيث كانت متوافقة ومنسجمة من حيث الأبعاد والأداء. البعد الإجتماعي هو خليفة الأمام (المهدي) وقد بايعه الجميع بعد وفاته بمن فيهم الأمير(عثمان دقنة). أما بعده الجسماني فهو مربوع القامة أسمر اللون، عربي الملامح، خفيف الشاربين مستدير اللحية، قصير الشفتين، أميل إلى الإبتسام، جم النشاط. أما البعد النفسي فهو هادى الطبع يتمسك بموقفه وأرائه ولا يقبل الرجوع فيها. كان لباسه كالمهدي، أي الجبة المرقعة فوق سروال الدمور، والعمامة، مدلاة منها عذبة على كتفه اليُسرى، وهنالك إختلاف بسيط كان يجب إعتماده لتمييزه عن المجاميع من حوله حيث كان الخليفة يُلقي على كتفيه شال ذو طرف أزرق اللون، كما يتلثم برداء من الشاش الرفيع فوق العمامة، بحيث لا يظهر من تحته إلا دائرة وجهه، ويلبس في عنقه مسبحة كبيرة.

4. شخصية الطاهر المجذوب:

قام بأدائها الممثل المصري حمزة الشيمي وهي أيضاً من الشخصيات المكتملة في رسمها وأدائها. البعد الإجتماعي يشير على أنه شيخ صوفي في بداية مرحلة الشيخوخة تتلمذ على يديه في القرأن وعلومه الأمير(عثمان دقنة) وزوجه أبنته(أم الفقراء). أما بعده الجثماني فهو معتدل الطول والقامة نبرته دالة على الخير والصلاح. كما أن بعده النفسي يدل على أنه متوازن في أمور الدين والدنيا بدليل وقفته ضد الظلم ومقاومته لكل أشكال العدوان وهو من مناصري الأمير. عبرت أزياءه عن الدلالات الدينية والروحية وغلب عليها اللون الأبيض والأخضر رمز الصوفية إلا أنها أفتقدت للتنوع في التصميم حيث كانت عبارة عن جلابية بيضاء وعمامة وشال

من ذات اللون بالإضافة إلى عباءة خضراء خارجية وهي ذات لون موحد من دون أي تفاصيل أو إضافات وقد تكرر ظهوره بذات الهيئة في أغلب المشاهد. وفي مشهد تآمر التجار نلاحظ أن المخرج إستفاد من هذه الدلالة اللونية وعمل على توظيفها في إحدى المشاهد حيث أجلس فيها الشيخ الجليل في الوسط بينما أجلس التجار على يمينه ويساره متقابلين بغرض إستمالتهم له وكانوا يلبسون عباءات تشير من خلال لونها على دور كل واحد فيهم فكانت الألوان هي الرمادي والبني والأزرق الداكن.

5. شخصية توفيق بك:

قام بأدائها الممثل المصري فهمي الخولي وهو أشبه من حيث أبعاده بالشخصية المطلوبة حيث أن ملامحه أقرب للتركية أضف إلى أنه تحدث اللغة العربية بمزيج من اللكنة التركية ساعدته على إكتساب الهوية الثقافية للشخصية التاريخية المقدمة. أما البعد الإجتماعي فهو(حاكم شرق السودان) تركي الجنسية وهو الذي عزز تآمر التجار على(عثمان) وكلاً له مصلحه في ذلك. وأما بعده الجسماني فهو في أوآخر المرحلة المتوسطة من العمر معتدل القامة قوى البنية شديد بياض اللون. ويشير بعده النفسي إلى أنه دائم التوتر والقلق يريد النيل من(عثمان دقنة) لكن ليس بسياسة(جرآهام) التي كانت تنتقم من عثمان بقتل الأبرياء من الأطفال والنساء.

ويرى الباحث أن ملامح الممثل قد يسرت كثيراً مهمة عمل الماكياج غير أن الأزياء لم تكن هي الأزياء التركية المعروفة التي يلبسها الباشوات آنذاك مثل التي إرتداها الخديوي عباس في ذات المسلسل. وكانت أزياء توفيق بك هي البنطلون والقميص والبدلة أما طويلة أو قصيرة وكان هذا الزي خصماً على هوية الشخصية ومظهرها المنشود.

6. شخصية كتشنر:

قام بأدائها الممثل المصري حمادة عبد العليم وكانت أبعاد شخصية(كتشنر) بحسب التاريخ المدون تختلف كثيراً عن ما تَّم عرضه. ويشير البعد الإجتماعي على أنه قائد إنجليزي مشهود له بالكفاءة والنجاح في كل المهام الموكلة إليه وأما البعد الجسماني فيمتاز بقامة طويلة جداً وبنية قوية وهو في بداية المرحلة المتوسطة من العمر أما البعد النفسي فهو حاد الطبع شرس لا يلين ولا يرحم وقد كان نداً حقيقياً والخصم الأقوى بالنسبة(لعثمان دقنة). ولاحظ الباحث من خلال المقارنة والرجوع إلى المصادر التاريخية أن أغلب أبعاد الشخصية الممثلة لا تتفق مع شخصية(كتشنر) التاريخية المعروفة بالإضافة إلى عدم توضيح هويتها الثقافية حيث ظهرت

شخصية الممثل بذات ملامحها العربية والتي لم يهتم فني الماكياج بتعديل ولو جزء قليل منها كلون العينين والشعر أو حتى إعتماد تصفيف الشعر كملمح مميز للشخصية فكتشنر يمتاز بتصفيف محدد لشعر رأسه وشاربه لم يغيره في كل مراحله العمرية. أضف إلى ذلك فقد تم إختيار ممثل قصير القامة في بداية مرحلة الشيخوخة كما أظهر ذلك الشيب على الشعر والشارب وأن كانت ملامح الممثل أصغر من هذه المرحلة بكثير وربما أستخدمه فني الماكياج بغرض تغيير اللون ولكنها محاولة لم تنجح. إرتدى الجنرال(كتشنر) قميص وبنطلون وحذاء ذو رقبة عالية وهذا الزي العسكري لا يشبه ما كان عليه في الواقع من حيث الخامة فقد أُستخدم قماش البلويستر الناعم الخفيف وظهرت في مشاهد عديدة إلتصاق الأزياء بجسم الجنود والقادة فإن تَّم إختيار قماش آخر أثقل من القطن أو البلوستير مثل المستخدمة في أزياء الجنود المصريين لكانت أوحت بالبعد المطلوب وقد كانت أزياء الوحدات العسكرية البريطانية كلها باللون البيجي الفاتح ولم يكن هو المعروف إستخدامه آنذاك فقد كان المستخدم هو اللون الكاكي وأخطاء أخرى في شكل التصميم حيث كانت البناطلين واسعة أشبه بالسراويل وهذا التصميم مع الخامة لم يمنح الشخصيات أبعادها المطلوبة من حيث المظهر القوي الثابت وجعلهم أشبه بالمهرجين أضف إلى أن اللياقة حول فتحة الرقبة دائرية قصيرة ضيقة بخلاف التي تم تصميمها وتنفيذها(لياقة كبيرة أشبه بياقة القميص) كما لم يتم تمييزه عن غيره من الجنود التابعين له وكان يمكن ذلك إذا ما تَّم إلباسه الزي الأحمر المعروف آنذاك وهذه الأخطاء تشير إلى أن مصمم الأزياء كان خالي الذهن من حيث المعلومات التاريخية التي كان يجب أن يعتمد عليها في تصميمه.

7. شخصية زينب:

قامت بأدائها الممثلة المصرية وفاء الحكيم وهي من الشخصيات التي أجادت دور المرأة السودانية من حيث الحركة وأسلوب الكلام غير أن اللغة ولبس الثوب السوداني أثر في بعض المشاهد على جودة أدائها ويرجع الباحث ذلك لعدم التدريب الكافي للممثلة وعدم وجود متابعة من قبل المخرج ومساعديه ففي حوارها مزجت اللغة العربية الفصحى مع اللهجة المصرية ونطقت(عجرفة _ عكرفة) و(أقترحت _ إكترحت)[1]. ومن الواضح أنه لم يتم توجيهها بالطريقة الصحيحة للبس الثوب السوداني وفي أي الأوقات ترتديه فظهرت تلبس ثوب الخروج في بعض

[1] حوار زينب مع زوجها أحمد_ مشهد ليلي_ الحلقة الأولى_ مسلسل أمير الشرق.

المشاهد الداخلية مع زوجها في المنزل وتمسك به بإحكام وكأنها تعاني صعوبة في ذلك. وتارة تظهر بالجلباب فقط في بعض المشاهد. أما البعد الإجتماعي فهي متزوجة من(محمد) عم(عثمان دقنة) وهي إبنة(الحاج عبد النور) وهي ذات جمال وحسب ونسب. أما البعد الجسماني فهي معتدلة الطول ممتلئة الجسد يشبه تكوينها المرأة السودانية أظهرت توافقاً أكثر عند ظهورها بالمشاط والإكسسوارات المميزة للمرأة في شرق السودان. يُظهر البعد النفسي بأنها متأثرة بمن حولها وغيورة تكثر المقارنة بغيرها خصوصاً لعثمان دقنة ولأبيه من قبله وهي ترغب في الأفضل منهم من حيث التعليم والسكن.

الشخصيات الثانوية:

تتطلب الأعمال الدرامية التاريخية وجود عدد كبير من الشخصيات تقف إلى جانب البطل وأخرى تقف في مواجهته من أجل تقوية الصراع. تمثلت الشخصيات الثانوية في جد(عثمان) ووالده وأخوته وأعمامه، وزوجاتهم وأبنائهم، إضافة إلى المجاهدين من الأنصار ومن قبائل شرق السودان. وهنالك من الشخصيات الثانوية والتي كان لها دور في تصاعد الأحداث مثل شخصية (الصادق الأرتيقي) الذي أوشى بمكان(عثمان دقنة). ويرى الباحث أن الحاج(على) و(أبوبكر) و(ست البنات) أظهروا تميزاً وحضوراً قوي في الأداء والتفاعل مع مجريات الأحداث وهم من الشخصيات المتكاملة الأبعاد غير أن الأزياء والماكياج واللغة لم تظهرهم بحسب الهوية الثقافية للشخصيات السودانية المطلوبة وظهروا بسحنتهم المصرية.

تحليل الفنيات(الأزياء، الماكياج، الديكور، الإكسسوارات، الإضاءة):

أظهرت الصورة البصرية وفق مكوناتها الجزئية والكلية تناقض واضح بين القديم والمعاصر في عكس الهوية الثقافية لأزياء الفترة التاريخية التي يقدمها المسلسل. ويرى الباحث في هذا الجانب أن تصاميم الأزياء لم يتم إستلهامها بالإستناد إلى المصادر التاريخية أو حتى تصميمها وفقاً لما تقتضيه حالة المشهد والمنطق الدرامي ظهر هذا بوضوح في الأزياء عامة.

(أ) الأزياء الرجالية:

تعتبر الوحدات العسكرية(الجوية، البحرية، المشاة، المدفعية، الفرسان) في أية دولة رمزاً للسيادة الوطنية وتمييزها من خلال الزي يخضع لشروط ومتطلبات البيئة والطقس والمهام فنجد الأزياء تتسم بالعملية إلى جانب الأناقة التي تكسبها الخصوصية والهيبة والإحترام. وبحسب البلد ونوع القوة والتخصص تختلف الخامة وشكل التصميم واللون والشارات وأغطية الرأس ونوع

السلاح. فمثلاً تميَّز الجيش البريطاني الذي أشعل الحروب في السودان وتنوعت أزياء وحداته والقوات التابعة لها من الكتائب الإنجليزية بينما تَّم توحيد أزياء الوحدات المصرية والسودانية بالرغم من أن هذه الكيانات تمثل جيش واحد(بريطانيا العظمى) وفي ذات الحقبة التاريخية إرتدى جيش الأمام المهدي المتكون من كل قبائل السودان زي عسكري موحد يختلف فقط في إشارة القائد وكان محارب قبيلة البجا يرتدي سابقاً الزي السوداني في أبسط صورته وهو عبارة عن ثوب يلف أسفل الجسم تنتهي نهايته أعلى الصدر أو في الوسط ويترك الصدر عارياً ويرتدي أسفله سروال. ومعرفة هذه الحقائق السابقة تفيد مصمم الأزياء في إنتاج تصاميم متنوعة وقريبة الشبه بأزياء الفترة التاريخية المطلوبة. أنظر شكل(59)

والمتأمل لأزياء الوحدات العسكرية في مسلسل أمير الشرق يلاحظ عدم إهتمام تصميم الأزياء بأبسط الحقائق التاريخية من حيث الشكل العام كما لم يهتم بالحركات القتالية للشخصيات أثناء المعارك فظهرت العديد من الأخطاء نورد منها الآتي:

(1) عدم الإستناد إلي شكل ولون الزي التاريخي إنعكس على تصميم أزياء الكتائب العسكرية فلم يبرز الزي الناحية التصنيفية للجنود والقادة كما لم يدل على هوية الشخصيات حيث لبس المصريون والسودانيون التابعين لهم اللون الأخضر الفاتح بينما لبس الإنجليز اللون البيجي وأحياناً أخرى درجة فاتحة جداً من لون قماش الكاكي أنظر شكل(60،61) ولم يشابه الزي المستخدم لكليهما أيا من أزياء تلك الفترة.

(2) تَّم إلباس مجموعة الفزي وزي(محاربي البجا) جلابيب بيضاء بأكمام طويلة واسعة مع الصديري وفي إحدى المشاهد الهجومية وعند نزول(الفزي وزي) من مكان مرتفع ظهر بعض الممثلون وهم يرفعون الجلابية بيد ويحملون السلاح باليد الأخرى فأعاق تصميم الأزياء الأداء وقيد حركة الممثلين كما أبطأ من إيقاع المشهد أنظر شكل(62) وفي ذات الإتجاه ظهرت كتيبة أخرى تابعة لقوات(عثمان دقنة) ترتدي جلاليب بيضاء معاصرة أنظر شكل(63).

(3) تَّم إلباس مجموعة المجاهدين من الأنصار جلاليب حديثة أيضاً واسعة ذات أكمام طويلة خالية من الإضافات حيث إقتصر وضع الرقع الملونة على وسط الزي من الأمام والخلف وكانت بمقاس موحد في كل زي أنظر شكل(64) وإن الرقع المميزة لهذا الزي لم تكن بهذا الشكل الثابت حيث تنوعت وأختلفت أنظر شكل(65). ولم يجد الباحث ما يبرر هذا التصميم من حيث الوظيفة أو المنطق الدرامي أو حتى الناحية الجمالية، وإنَّ إستلهام تصميم الزي من أصوله

التاريخية كان يمكن أن يعبر عن كل هذه الأغراض المطلوبة. حيث أن المراجع التاريخية تفيد بأن زي المجاهدين من الأنصار كان عبارة عن جلابية قصيرة من الدمورية والدبلان(جناح أم جكو) مرقعة برقع من قماش الصوف الملونة بألوان مختلفة منها الأزرق والأحمر والأخضر والأسود زينت الرقبة فيها والأكمام وأطراف الأيدي بالألوان كعلامة مميزة بحيث يمثل اللون والرمز البسيط على الكم الرتبة العسكرية، وهذا الزي صمم ليلبس بالجهتين كي لا يتأخر المجاهد عند لبسه وهو قصير كي لا يعيق الحركة ويلبس معه طاقية طويلة(أم قنبور) وتلف من حولها العمة الأنصارية والتي تربط بإحكام ويتدلى طرفها بجانب الرقبة(عزبة). وتجاهل كل هذه السمات المميزة أخل في التعبير عن الهوية الثقافية المميزة للأزياء وفق محدداتها التاريخية. وفي إتجاه آخر لم تتفاعل الأزياء مع المشاهد الدرامية بالشكل المطلوب حيث كانت كل الملابس نظيفة جداً وجديدة لم تعبر عن أجواء الأحداث ولم يحدث لها تغيير حتى في المشاهد التي تطلبت ذلك مثال المعركة التي نشبت أثناء أداء(عثمان دقنة) للصلاة مع جماعته وفي ذات المكان والزمان يظهر الأمير في كامل أناقته ونظافته عند الحديث مع مرجانه بعد المعركة مباشرة مع أن أدائه كان بطوليا وتبدو جلابيته ناصعة البياض لا أثر فيها لدماء أو غبار ومشهد آخر يبين مجموعة جثث ملقاة على الأرض يرتدون أيضاً جلاليب نظيفة. وفي ذات الأحداث وعند الطرف الآخر يظهر(كتشنر) القائد الإنجليزي وهو يحمل قطعة قطن كبيرة مبللة بالدماء دون أن تنزل قطرة منها على ملابسه وكان الحوار قد أشار إلى أن إصابته بليغة وسيسافر للعلاج في مصر وحدث ذلك فعلاً. لم تأخذ الأزياء خصائصها المميزة ولهذا لم تعكس الهوية الثقافية للعديد من الشخصيات القيادية والهامة مثل(كتشنر) والباشا التركي محافظ سواكن مع أنه قد تَّم تمييز الباشا المصري من خلال الزي كما لم يختلف زي(كتشنر) بإعتباره القائد عن جنوده من حيث التصميم.

(ب) الأزياء النسائية:

لم يكن هنالك إختلاف أو تمييز بين أزياء المنزل وأزياء الخروج من ناحية التصميم وطريقة الإرتداء حيث إرتدت زينب(زوجة عم عثمان دقنة) الثوب(الفوطة) بتغطية الرأس ولفها حول الوجه في مشهد داخلي في منزلها وهي تتناول الطعام مع زوجها وأولادها وهم يلبسون الزي كامل مضاف إليه العمائم أنظر شكل(66) وفي مشاهد أخرى كانت تلبس فستان ضيق عند الوسط وبدون غطاء رأس. وعموماً لم تلبس النساء أغطية الرأس(الطرحة) وفق عادات وتقاليد

مجتمع شرق السودان فظهرن كاشفات الرأس في بعض المشاهد الخارجية وغطين شعورهن في المشاهد الداخلية ولبسن الفستان بأكمام طويلة أنظر شكل(67،68). وقد إرتدت كل النسوة على إختلاف أعمارهم ومكانتهم الثوب(الفوطة) بذات الشكل والخامة واللون بخامات حديثة من البوليستر والحرير الصناعي فظهرت مرجانه ترتدي ذات الثوب الذي إرتدته زينب وإبنة الشيخ الطاهر المجذوب وزوجة عبد النور على إختلاف الوضع الإجتماعي والإقتصادي لهم أنظر شكل(69). كما لبست النساء كبيرات السن الخامات الحريرية والألوان الفاقعة بكثرة(وكانت تلبس النساء كبيرات السن خامات خشنة ذات ألوان هادئة كالأزرق الفاتح والألوان المائلة للأبيض وأما الشابات فيلبسن الخامات اللامعة والناعمة ذات الألوان المزركشة)[1].

الماكياج:

في بعض المشاهد ساعد الماكياج الممثلين في إجادة دورهم فأنعكس الصدق الفني والتلقائية في أداء بعض الشخصيات مثال ذلك ماكياج هالة أغا(أم الفقراء) وهي تعاني المرض فبدت ببشرة شاحبة ذابلة بخلاف ما كانت علية من صحة وحيوية وجمال قبل المرض. وفي مشهد آخر نجد خدعة صناعة الإصابة وهي من الحيل المتقنة والأكثر واقعية نلاحظ فيها توافقها مع الأداء القوي من قبل الممثل صديق أحمد وهو يجسد دور المصاب منذ إختراق الرصاصة لجسده وبدء تدفق الدماء وإلى لحظة موته بعد نطقه للشهادة. وهي لحظة زاوج فيها الممثل بين ماكياجه الداخلي والخارجي في إيقاع سريع يعبر عن تتابع هذه المراحل وهذا المشهد أكسب المشاهد ضعيفة الصنع القوة وبعض الإثارة المطلوبة بعيداً عن التبارز بالسيوف والبنادق وهي من المشاهد الغير منطقية والمملة. وفي مشهد أخرى تناقض الماكياج مع المشهد والحوار حيث ظهر اللورد(كتشنر) وهو يوزع أكياساً مالية لثلاثة شباب صغار في السن بافتراض أنهم زعماء قبائل الشرق والمشهد التالي يؤكد المعلومة التي وردت في المشهد السابق حيث يظهر الأمير(عثمان دقنة) غضبه على الشيوخ الذين ارتضوا بيع دينهم بدنياهم. وفي مشهد آخر طابعه الحزن كانت جميع الشخصيات تلبس ملابس بيضاء تعبيراً عن الحزن والحداد ونلاحظ الماكياج لم يكن يتناسب مع المشهد والأزياء حيث ظهرت فاطمة(ميار الببلاوي) مع ست البنات(مي عبد النبي) والدة عثمان دقنة(وهي إمرأة كبيرة في السن وفي حالة حداد على زوجها المتوفى) ظهرن بماكياج سهرة مكتمل وأعين مرسومة بالكحل الأسود وظلال مخملية لامعة برتقالية اللون أضف

[1]/ زينب عبد الله محمد صالح_ الزي والزينة عند قبائل البجا_ مرجع سابق_ ص(98).

إلى طلاء أظافر أسود اللون(مناكير). أنظر شكل(70) كما لم يتم تقريب ملامح ولون سحنة الممثلين المصريين على إفتراض أنهم سودانيين فظهروا بملامحهم المعروفة. في حين أنه تم تعديل وتغميق لون بعض الممثلين السودانيين ذوي البشرة الفاتحة جداً مثل محمد صالح حسن_ الطيب جيب الله _ صديق أحمد_ هالة أغا. وفي ذات الإتجاه لم يكن هنالك إهتمام بتصفيف الشعر حيث لبس الرجال والنساء الشعر المستعار(باروكة) وفي حالة النساء كانت مصفوفة على هيئة مشاط أنظر شكل(71) يشبه تصفيفها المشاط المعروف آنذاك(مشاط السوليت) أنظر شكل(72) ولكن لم يراعى فيها الناحية الجمالية وطبيعة شعر البجا باستثناء الممثلة هاله أغا(إبنة الشيخ الطاهر المجذوب) والتي لم ترتدي باروكة طيلة المسلسل وأكتفت بتصفيف شعرها لتظهر بملامح الشخصية المطلوبة، بينما لم يوفق بعض الممثلين من الرجال في الظهور بالهيئة المطلوبة حين لبسوا شعر مستعار ليس له علاقة بنوع الشعر وشكل التصفيف في تلك الفترة أنظر شكل(73) وعبر التاريخ تميز(الرجال من شرق السودان بالشعر الكثيف فكانوا يتركونه أو يطيلونه على الأكتاف أو ينظمونه أحيانا في شكل ضفائر)[1] أنظر الصور(75،74) وكان يمكن الإعتماد على هذه السمة لعكس الهوية الثقافية للشخصيات وتأكيدها أيضاً من خلال الزي(الصديري والسربادوب) كونها الميزة الخاصة بقبائل شرق السودان دون غيرهم من القبائل السودانية.

أما بالنسبة للماكياج التاريخي نلاحظ بصورة عامة عدم إنسجام بين الأزياء والماكياج من حيث البعد التاريخي ومن حيث المناسبة كما لم يوفق في التعبير عن هوية الشخصيات التاريخية حيث ظهرت أخطاء كثيرة في هذا الجانب منها طمس الماكياج المستخدم الهوية الثقافية للشخصيات بحيث لم يكن هنالك فرق في ملامح النموذج الغربي والمصري على إختلاف التكوين والمنشأ الثقافي. فلم يستطع الماكير رسم ملامح شخصية كتشنر مع أن ملامحه معروفة ومميزة وثابتة في كل مراحل عمره والصور والرسومات تبين ثبات تصفيف شعره وشاربه كما أضاف الماكياج اللحية وهذا يثبت ويؤكد عدم معرفة الماكير بملامح الشخصية الحقيقية وعدم الرجوع إلى المصادر التاريخية . أنظر شكل(76) بينما أظهر فني الماكياج براعة ملحوظة في تقديم الممثل جمال عبد الناصر في مراحل عمرية مختلفة ولكنه لم يستطيع تعديل ملامحه وتحويله للشخصية المطلوبة صاحبة البطولة(عثمان دقنة). أنظر شكل(77)

---

[1]/ زينب عبد الله محمد صالح_ الزي والزينة عند قبائل البجا_ مرجع سابق_ ص(114).

لم يتَّم مراعاة التوازن اللوني لبشرة الممثلين السودانيين وتشبع ألوان ثياب الممثلات أظهر بشرتهن باللون داكن جداً إلى جانب بشرة مصرية فاتحة جداً ويرى الباحث أن في مثل هذه الحالات كان يجب إختيار ثياب متوسطة في درجتها اللونية مثل البيج والترابي والأزرق وغيرها من الألوان الباردة. وأن عدم إنسجام ألوان بشرة الممثلين مع بعضهم ومع ألوان الأزياء التي يرتدونها أضعف المستوى الفني لمكونات الصورة البصرية بشكل عام. ويرى الباحث في هذا الإتجاه أنه كان ينبغي إستخدام ألوان أساس متقاربة لأصل لون البشرة المطلوبة حيث أن إختيار لون كريم الأساس بدرجة متوسطة يعطي نتائج جيدة وذلك بالعمل على تفتيحه قليلاً للبشرة الداكنة وتغميقه للبشرة الفاتحة لتحقيق توازن لوني وصورة أكثر تناسقاً وإشراقاً.

وفي إتجاه آخر عبَّر الديكور والقطع المستخدمة في تنسيق المناظر عن هوية مكان الحدث وأختلف من مكان لآخر حيث أظهر الديكور المستخدم في وكالات التجار ومنازلهم الوضع الاقتصادي كما أكد على فارق المستويات والذي كان من أسباب تآمر التجار على(عثمان دقنة) وقد تِّم تجهيز منزل جد عثمان والوكالة بأسلوب مستحدث أستخدم فيه الفواصل الخشبية المنحوتة وفق قطع الأثاثات الموجودة وبذات الطراز أيضاً كان مكتب الجد. وفي الديكور الداخلي للمنازل أخذت الأثاثات(الدواليب والأسرَّه الخشبية) طابع حديث تم تكثيفه بواسطة الإكسسوارات المكملة للديكور والدهانات والمفارش الأرضية وبصورة عامة أكد تصميم الديكور والمناظر والخلفيات التركيز على الناحية الفنية والجمالية في توضيح الثقافة الإسلامية دون التركيز على الهوية الثقافية المميزة لقبائل شرق السودان وإبراز تراث المنطقة وعكس البيئة الإجتماعية للفترة التاريخية وفق سماتها المحددة. كما تزينت النساء في كل المراحل العمرية بالإكسسوارات مثل الأقراط(الفدو)، والأساور والزمام) بصورة كثيفة داخل المنزل وكانت كما هي على إختلاف المشاهد ولم يتم توظيفها بحسب الأغراض الدلالية وكان يمكن الإستفادة منها في توضيح التباين بين الشخصيات وتأكيد أبعادها، أضف إلى ذلك تَّم إستخدام(فوانيس، وحاملة مصحف، ولوحات قرآنية) حديثة الطابع والتي بدورها أنتجت دلالات معاصرة غيبت الإيحاء بالبعد التاريخي للفترة المقصودة.

كانت الفوانيس هي مصادر الإنارة في الفترة التاريخية المقدمة وعكس ذلك عبر الصورة الدرامية لم يكن مقنع كفاية في بعض المشاهد الليلية والتي لم يوفق فيها فني الإضاءة في تحيد نوع الضوء وكميته حيث كثرت الظلال والتي تشير إلى أن هنالك إضاءة صناعية تضيء

المكان والمصدر معاً وكان يجب إستخدام الإضاءة من مصدرين رئيسي يكون بالقرب من الجسم ومصدر ثانوي مساعد. وذلك يشير إلى أنه لم يكن هنالك خطة عمل لتنظيم المكونات البصرية وفق علاقات تثري النواحي الشكلية والدلالية والجمالية ولهذا ظهرت معزولة عن بعضها البعض في المشاهد النهارية وطمست أجزائها في المشاهد الليلية بإنعكاس الظلال على هيئة وملامح الممثلين والمنظر من حولهم. وفي اللقطات التي جمعت السودانيين بالمصريين نذكر منها مشهد إحضار الطعام في الحلقة الأولى ظهرت الشخصيات المصرية الحاج(علي) وزوجته وأبنائه من الممثلين المصريين أكثر بياضاً وإشراقاً ولم يتم تعديل لون بشرتهم أو ملامحهم لتكون أقرب للسحنات السودانية كما ظهرت(رضوانة) وهي تلبس جلباب بدرجة متوازنة من الأخضر وتلبس معه طرحه كبيرة بالون برتقالي ساخن فبدت بشرتها داكنة جداً وفي ذات اللقطة نلاحظ(أحمد) وقد طغت الجلابية ناصعة البياض على ملامحه والتي أظهرتها الإضاءة بصورة أغمق من ما هي عليه في الواقع فلم يتم عمل الماكياج المناسب كما لم يتم توجيه الإضاءة إليهم بصورة سليمة وهذا بدوره أظهر ألوان الأزياء بصورة طغت على الشخصيات والمناظر من حولهم.

ملاحظات عامة:

1. رسم الشخصيات التاريخية لازمه قصور واضح في بعض الجوانب المتعلقة في أبعاد الشخصية واللغة والعادات التقاليد مما غيب الهوية الثقافية للشخصيات وكل هذه الأشياء كان من الضروري الانتباه إليها وأخذها بعين الاعتبار تأصيلاً لواقعية الشخصيات.

3. عدم معرفة التاريخ ودراسة الفترة المقصودة وإستلهامها طمس الهوية الثقافية للشخصيات من ناحية تصميم وتنفيذ الأزياء والماكياج مما أدى إلى خلل واضح في مصداقية الصورة وفق الفترة التاريخية للأحداث. حيث تَّم التعامل مع الأزياء كمفردة بصرية منعزلة ولم يتم ربطها بالماكياج واللغة مما غيب الهوية الثقافية لشخصيات القبائل السودانية والجنسيات الأجنبية الأخرى والتي مثلها المصريون مثل الفرنسيون والإنجليز ولم تعبر عن كل هذه الهويات فظهر الممثلون المصريون بملامحهم المعروفة لا بحسب الملامح التاريخية المقصودة يرتدون تارة الأزياء السودانية وتارة الفرنسية والإنجليزية دون دلالات إقناعية.

4. جدة(عثمان دقنة) وزوجة الحاج(على) ظهرت بثياب النوم والصباح وحتى المشهد الليلي في اليوم التالي في نفس الحلقة لم ينتبه منسق المناظر ولا مخرج العمل لضرورة تغير الزي فليس من المعقول أن ترتدي سيدة ذات حسب ونسب ولديها خادمة ذات الثوب والطرحة ليومين.

5. صفية وهي إبنة الحاج(مصطفى عبد النور) إرتدت ثوب فخم جداً داخل المنزل عند زيارة زوجة الحاج(علي) لهم. ومن الملفت للنظر مجموعة الشابات الموجودات معها فليس هنالك أولاً: ما يبرر تواجدهن بهذه الكثرة وثانياً: إرتدائهن للثياب وهن في أعمار صغيرة ومقبلات على الزواج والزائرة هي إمرأة أضف إلى أنهن كن يتغامزن ويتهامسن في خجل في حين أن الحوار أشار إلى أن الغرض من الزيارة معرفة الحال فقط وليس الخطبة. كما أظهر العمل ملامح الشخصيات السودانية التاريخية بملامح النجوم المصريين المعروفة وفارق كبير كان مفترض أن يظهر من حيث المكون البيولوجي والفسيولوجي وعليه لم ينجح المخرج في توظيف مشاركة الممثلين المصريين حيث أنهم جلبوا لهذا المسلسل ليؤدوا أدوار شخصيات سودانية وليست مصرية وهذا أثَّر بشكل مباشر على أزياء الشرق القريبة الشبه من الأزياء في جنوب مصر وأكد على الهوية الثقافية للشخصيات المصرية بصورة أقوى.

6. أخطاء كثيرة صاحبت المسلسل حتى على مستوى المعلومات البديهية فكل طلبة السودان يدرسون أن المهدي من قبيلة الدناقلة وولد في جزيرة لبب[1] ولكنه ورد في المسلسل أنه من الكنوز الذين هاجروا من عابدين بالقاهرة إلى شمال السودان. فالغرض من الدراما التاريخية المعرفة والتنوير وترسيخ الحقائق لا تزييفها وتضليل المشاهد.

7. كانت اللغة العربية الفصحى هي لغة الحوار ولم يستطيع إتقانها كل الممثلين حيث أظهرت تكلفاً في أداء السودانيين كما تم نطقها بطرق متباينة فهي بالتركية على لسان حاكم شرق السودان وعربية فصحى على لسان القائد الانجليزي(كتشنر) كما تحدثت(زينب) بلهجتها المصرية وتحرياً للصدق الفني وإظهاراً للجهد المبذول من قبل الخبرات المصرية كان يجب تدريب الممثلين المصريين على لهجة شرق السودان وغيرها من اللهجات الأجنبية.

8. إصطفاف الشخصيات بصورة ساكنة في المشهد الخاص بأسر الأمير(عثمان دقنة) وهو يسير مصفدا بالأغلال أظهر شخصيات نسائية على جانبي الطريق دون إرتداء الثوب على الرأس بصورة محكمة ولاحظ الباحث أن هذه الحالة تكررت في كثير من المشاهد التي جمعت الأمير بمرجانه لوحدهم أو وسط جماعة ومعروف أن مجتمع البجا على درجة عالية من المحافظة على التقاليد الإسلامية وطريقة لبس نساء الشرق معروفة في مثل هذه الحالات.

---

[1] مجموعة كتاب_ نحن والعالم المعاصر_ منهج الصف الثامن_ المركز القومي للمناهج والبحث التربوي_ الطبعة المنقحة_ 2007م_ ص(50).

جدول يوضح تطبيق الهوية الثقافية للأزياء في النماذج المبحوثة:

أمير الشرق(عثمان دقنة)	اللواء الأبيض
_ لم تعبر تصاميم الأزياء عن الفترة التاريخية المقصودة حيث إرتدت النساء ثياب معاصرة من حيث الخامات والتصاميم. _ أخطاء في تصميم جلابية شرق السودان الرجالية وعدم لبس مكملاتها بحسب ثقافة أهل المنطقة حيث لبس صغار السن العمة وداخل المنزل. كما لم يلبس الأمير مطلقاً الطاقية مع أن الطاقية والجلباب جناح أم جكو المرقع، من مظاهر الأنصارية الكاملة. _ إعتمد تصميم الأزياء على الناحية الجمالية دون التعبير عن الهوية الثقافية.	_ كانت كل الأزياء قريبة الشبه بالفترة التاريخية المقصودة وعكست الجلابية الرجالية والثوب النسائي الهوية الثقافية لمنطقة أم درمان في تلك الفترة. _ عبرت الأزياء عن هوية الشخصيات الثقافية وأبعادها الدرامية وأكدت ذلك في بعض الشخصيات مثل شخصية(سيد). _ إفتقدت تصاميم الأزياء الناحية الجمالية ولم يتم توظيف اللون وفق العلاقات التشكيلية للمكون البصري، مع ذلك عبرت الأزياء بشكل عام عن الهوية الثقافية للفترة التاريخية.

أُنتج مسلسل أمير الشرق بعد خمسة عشر عاماً من مسلسل اللواء الأبيض وبالرغم من هذا الفارق الزمني إلا أن هنالك مجموعة أخطاء متكررة في النموذجين نذكر منها الآتي:

1. عدم الإهتمام بالشخصيات الرئيسية والقيادية ورسم ملامحها وتأكيدها بالزى والماكياج وفق الفترة التاريخية المقدمة. بالإضافة إلى إلباس الجنود اللون الأخضر عوضاً عن الكاكي وتوحيد لون الزي وشكل التصميم لكل الكتائب والوحدات العسكرية.
2. أُستخدمت درجات ألوان في الأزياء لا تتناسب مع لون بشرة الممثلين حيث أُستخدمت الألوان الداكنة والحارة لزوي البشرة الغامقة والألوان الفاتحة جداً لزوي البشرة البيضاء.
3. الإستعانة بأزياء معاصرة لتقليل تكلفة الإنتاج أظهرها في طابع معاصر أثر على جودة ومصداقية الصورة التاريخية الواقعية المنشودة.

الخاتمـــة:

هدف الباحث من هذه الدراسة التوثيق للأزياء بما يحفظ تاريخها ويوضح الهوية الثقافية المميزة لأزياء العديد من الشعوب من منظور تحولاتها عبر الحقب التاريخية المختلفة، وتمثلت صعوبات البحث في عدم وجود دراسات متخصصة مشابهه بالإضافة إلى ندرة المراجع المتخصصة في مجال الأزياء في أبعادها الدرامية. حاول الباحث من خلال تتابع وتطور إجراءات البحث التأكيد على الهوية الثقافية بالنسبة لأزياء الدراما التاريخية على وجه العموم والسودانية بصفة خاصة وإستكشاف ومعالجة جوانب القصور المتعلقة بالنواحي التصميمية فيها.

ولا يدعي الباحث أنه من خلال هذه الدراسة الموجزة أنه يمكن إيجاد كل الحلول الممكنة، حيث هنالك مشاكل تتعلق بتوثيق تاريخ الأزياء في المراجع وأخرى تتعلق برؤية مخرج العمل الدرامي وظروفه الإنتاجية لكن أكبر هذه المشاكل والتي قام الباحث بناءاً على تجربته وخبرته في هذا المجال بوضع ملاحظات عليها في(الفصل الثالث) لتجنب الوقوع في الأخطاء بطريقة منهجية على المستوى النظري والعملي في تصميم الأزياء، والتي على ضوئها تتحدد معالم الدراما المنتجة عموماً والسودانية بصفة خاصة لإنتاج الشكل الفني والدلالي المطلوب. مع الحرص على تدعيم الجانب النظري في البحث بالصور التوضيحية والتي تم إختيارها وتجميعها ودمجها وفق الملامح المميزة للأزياء، والدالة على هويتها الثقافية في الفترات التاريخية المختلفة.

وخلصت الدراسة في مراحلها الإجرائية إلى تقديم خطة عمل لتنظيم عمل مصمم الأزياء الدرامية بالإضافة إلى توفير مرجع توثيقي لتاريخ الأزياء، والتي يعول عليها في إفادة الدارسين والعاملين في مجال الفنون الدرامية. وقد لاحظ الباحث من خلال البحث والمراجع التي تم الاطلاع عليها المطبوعة والإلكترونية عدم وجود مراجع تأرخ للأزياء السودانية بإستثناء بعض الدراسات السودانية والتي تناولت أزياء بعض القبائل السودانية كونه موضوع كبير ودراسته بطريقة علمية منهجية تستلزم إجراء الكثير مثل هذه الدراسات المتخصصة وهذه الدراسة تسلط الضوء وتفتح مداخل معرفية جديدة في هذا الإتجاه والتوصية بضرورة إعادة قراءة تاريخ الأزياء السودانية وتأريخها بصورة مثلى تحفظ عظمة هذا التاريخ.

النتائج:

إستناداً على الإطار النظري والتاريخي وبناء على المشاهدة والتحليل لنماذج البحث والتي أجراها الباحث للأزياء التاريخية في الدراما التلفزيونية السودانية بالتطبيق على المسلسلات التاريخية التي أُنتجت في الفترة من1992_2007(مسلسلي اللواء الأبيض وأمير الشرق) توصل الباحث إلى النتائج التالية:

1. الأزياء التاريخية ظاهرة ثقافية مركبة ومعقدة حيث أنها تستند في تكوينها على السلوك والأفكار السائدة في كل فترة زمنية على حده، فالأزياء ليست مجرد إستخدامات نفعية أو جمالية وحسب؛ وإنما هي رموز لمعان وقيم ضمنية.

2. تعرّيف الأزياء بالهوية الثقافية والذات القومية ومكوناتها من قيم وأخلاق وعادات وتقاليد ودين، وعكسها للسمات والخصائص التي يتميز بها شعب ما عن غيره من الشعوب، جعلها أداة للتوصيف والتصنيف معاً. ولهذا نجدها شهدت العديد من التغيرات عبر العصور المتتالية علي مستوى التصميم والشكل واللون والقيمة الفنية والجمالية، وأختلفت خامات تصنيعها من مجتمع لأخر على حسب البيئة والمناخ والوظيفة.

3. تصميم الأزياء في الدراما يُعرّف المشاهد بالشخصية التي يؤديها الممثل، حيث يُشير أسلوب تصميمها إلى هوية الشخصيات الفردية والجماعية ويميّز بينهم فيظهر الفروقات، والعلاقات المختلفة التي تربط بينهم من حيث التضاد والتباين والإنسجام بالإضافة إلي ذلك تؤكد الأزياء المكانة الإجتماعية وتعبر عن الحالة النفسية والمزاجية بواسطة اللون والخامة وحتى طريقة الإرتداء.

4. توثيق الأزياء عبر التاريخ يفيد في تمييز الزي والحفاظ على هويته الثقافية في الفترات التاريخية المختلفة لكل الشعوب. وترتبط الأزياء التاريخية إرتباطاً وثيقاً بالشخصيات وأهميتها لا تتحدد فقط بوجودها تاريخياً، وإنما بتوظيفها بما يحقق الصدق الفني كونها المعادل البصري والمعبر الأول عن الهوية الثقافية للشخصية الدرامية.

5. تحدد الأزياء التاريخية هوية الشخصية الدرامية وإنتمائها الطبقي والقومي والديني والمذهبي كما تعكس البيئة الجغرافية والثقافية للشخصيات التاريخية وعليه تصبح دراسة الأزياء التاريخية أحد الأسس المرجعية في دراسة التاريخ وأحداثه عبر العصور.

6. تصميم الأزياء في الدراما التاريخية ً يُبنى علي الصدق الفني، ويرتكز أيضاً على الدلالات التي تبثها من خلال علاقتها مع العناصر البصرية الأخرى، لتعبر عن زمان ومكان أحداث المرحلة التاريخية التي يقدمها العمل الدرامي، مما يكسب الشخصيات الدرامية طابع الواقعية والإقناع بما يتفق مع رؤية المخرج فنياً.

7. تقديم الأحداث التاريخية المعروفة بأسلوب فني مبتكر مع تحري الصدق الفني وأعتبارها وسيلة للمعرفة في المقام الأول، لمخاطبة خليط من الفئات ذوي أعمار متباينة وثقافات متعددة يدل على إحترام وعي المشاهد وعدم الإستهانة بقدراته المعرفية والإدراكية.

8. تتحدد الهوية الثقافية لأزياء الشخصية الدرامية التاريخية إستناداً على المصادر المرجعية والتي تمدنا بالمعلومات الخاصة بها من حيث أشكال التصاميم والخامات وألوانها والطراز العام السائد في ذلك العصر، وهذا بدوره ينعكس إيجابياً في جودة وإحكام المنجز الفني.

9. عدم الإهتمام بتنسيق الأزياء والماكياج وفق الفترة التاريخية يضعف الشخصية الدرامية والرؤية الإخراجية معاً. كما إن تجاهل أبعاد الشخصيات الجسمانية والنفسية والإجتماعية يغيب توصيف الشخصية المطلوبة على المستوى الشكلي والدلالي.

10. تصميم الأزياء في الدراما التاريخية يقتضي دراستها بكل مالها من خصائص ومسميات، وتحليل محتواها الفني من نسيج ولون وزخرفة وتطريز ومكملات للزينة والحلي وحتى طرق إرتدائها؛ فهي تأخذ أشكال مختلفة بإنتهاجها نمطاً فنياً مميزاً في كل عصر.

11. معرفة مصمم الأزياء وإلتزامه بالخصوصية المحددة للأزياء في الفترة التاريخية التي يقدمها العمل الدرامي يُمكن من عرض العديد من التصاميم ويتيح إختيار الزي المناسب وفق الأسس الصحيحة مما يجعله ملائماً ومتوافقاً مع النسق الجمالي والدلالي. وغياب مصمم الأزياء المتمكن وإستسهال القائمين على عملية الإخراج من الأسباب المباشرة التي تشوش الناحية الدلالية والجمالية لتصميم الأزياء.

12. مراعآة إنسجام تصميم الأزياء مع العناصر البصرية الأخرى يكسب الأزياء دور أكبر في إنتاج دلالات تثري العمل الفني ككل، ومن خلال الأزياء والماكياج يحصل الممثل على المظهر التاريخي للشخصية المراد تقمصها ويعينه على أداء دوره بدرجة من المصداقية تحقق القبول والإقناع لدى المشاهد.

التوصيات:

بناء على ما توصل إليه الباحث من نتائج يوصي بالأتي:

1. التخطيط لإستراتيجية وطنية تعزز الهوية الثقافية للمنتج الدرامي وتحفظ ثقافته القومية من الغزو الثقافي.
2. تقديم الهوية الثقافية السودانية في الدراما كوعاء جامع لكل أهل السودان، بعيداً عن التمييز الإثني والجهوي. وإعتماد هوية خاصة لتصميم الأزياء بأسلوب يتلائم وينسجم مع روح الحضارة التي تمثلها وتتماشى مع العادات والتقاليد والدين والقيم الإجتماعية.
3. ضرورة إنتاج أعمال درامية وفق خطط مدروسة وممنهجه تكرس وترسخ لمفهوم الوحدة الوطنية والولاء للوطن.
4. التعريف بالهوية الثقافية السودانية من خلال الدراما إستناداً على التنوع الإثني والتباين العرقي واللغوي والديني والثقافي، وعكسه بأشكاله المختلفة في الدراما التاريخية.
5. ضرورة إهتمام مصمم الأزياء بتأهيل مقدراته معرفياً وثقافياً وتكوين رؤى فنية متطورة وأن يمتلك قراره كمتخصص كونه المسئول أولاً وأخيراً عن إنتاجه.
6. الإعتماد على الكوادر السودانية المتخصصة في الأعمال الدرامية وتشجيع الدارسين وتقديم فرص لإحتراف هذه المهن وتدريبهم داخل وخارج السودان.
7. ضرورة التعامل مع المشهد البصري التاريخي بروح الفريق الواحد وعدم إغفال أي من مكوناته التشكيلية والتعبيرية وأن يكون المرجع التاريخي الموثق هو مصدر الإستلهام لا مخيلة الأفراد.
8. تطبيق الأسس الفنية والعلمية في تصميم الأزياء وخاماتها وملحقاتها وأساليب تفصيلها وطرق إرتدائها لخدمة الأغراض الدرامية دلالياً، والتي تتجسد من خلالها الشخصيات في بعدها الجسماني والنفسي والإجتماعي، وتضمين التحولات الزمنية.
9. دعم البحوث ذات الصلة بالتاريخ السوداني والإهتمام بمكتبة كلية الموسيقى والدراما وتزويدها بالمراجع والدراسات الحديثة لتكون المرجع الأكاديمي التي تستند إليه كل الأعمال الدرامية المنتجة مستقبلاً.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم.
2. الإدارة العامة لتصميم وتطوير المناهج_ التصوير التلفزيوني_ الإضاءة_ المؤسسة العامة للتعليم الفني والتدريب المهني_ المملكة العربية السعودية_2004م.
3. د.أبوالحسن سلام_ المخرج والقراءة المتعددة للنص_ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر_ الإسكندرية_ 2003م.
4. أبوحيان علي بن محمد بن عباس_ ألف ليلة وليلة_ الجزء الثاني_ دار مكتبة التربية_ بيروت_ ط5_ 1987م.
5. إسماعيل عبد الحافظ العبسي_ إستراتيجية الإتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج(اليمن، الجزائر، مصر، سورية)_ دار غيداء للنشر والتوزيع_ الأردن_ 2015م.
6. الباقر العفيف_ ما وراء دارفور_ الهوية والحرب الأهلية في السودان_ ت: محمد سليمان_ مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان_ 2006م.
7. الشريف علي بن محمد الجرجاني_ التعريفات_ دار عالم الكتب_ بيروت_ 1998م.
8. أمين صالح_ الوجه والظل في التمثيل السينمائي_ المؤسسة العربية للدراسات والنشر_ بيروت_ لبنان_ 2002م.
9. أنور الجندي_ أصول الثقافة العربية_ دار المعرفة_ القاهرة_ 1990م.
10. أحمد عمر عبد الله_ عوض السيد محمد_ أصول التربية العامة_ مكتبة جامعة السودان المفتوحة_ ط2_ 2005 م.
11. أحمد إبراهيم_ الدراما والفرجة المسرحية_ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر_ الإسكندرية_ 2005م.
12. إحسان عباس_ فن الشعر_ دار بيروت للطباعة والنشر_ 1959م.
13. د.بدر بن جويعد العتيبي وأخرون_ العولمة الثقافية وأثرها على هوية الشباب السعودي وقيمهم وسبل المحافظة عليها_ الإدارة العامة لبرامج المنح البحثية_ مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية_ المملكة العربية السعودية_2007م.

14. جوليان هلتون_ نظرية العرض المسرحي_ ت:د.نهاد صليحة_ هلا للنشر والتوزيع_ القاهرة_ 2000م.

15. جلال جميل محمد_ مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي_ مراجعة: د.نهاد صليحة_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ 2002م.

16. دينس كوش_ مفهوم الثقافة في العلوم الإجتماعية_ ت:منير السعيداني_ مركز دراسات الوحدة العربية للترجمة_ بيروت_ لبنان_ 2007م.

17. هادي نعمان الهيتي_ ثقافة الأطفال_ سلسلة عالم المعرفة_ المجلس الوطني للثقافة والفنون_ الكويت_ 1988م .

18. هارلمبس وهولبورن_ سوسيولوجيا الثقافة والهوية_ ت:حاتم حميد محسن_ دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع_ دمشق_ سوريا_ 2010م.

19. هيام الملقى_ ثقافتنا في مواجهة الإنفتاح الحضاري_ دار الشواف للنشر والتوزيع_ الرياض_ السعودية_ 1995م.

20. هنري أوفيفر_ المنطق الجدلي_ ت:إبراهيم فتحي_ دار الفكر المعاصر_ لبنان_ 1978م.

21. د.زينب عبد الله محمد صالح_ الزي والزينة عند قبائل البقارة بالسودان(قبيلة المسيرية)_ قاف لخدمات الطباعة المتكاملة_ السودان_ 2008م.

22. د.زينب عبد الله محمد صالح_ الزي والزينة عند قبائل البجا(سلسلة الأزياء السودانية)_ المركز الطباعي_ السودان_ 2008م.

23. د.حسين علي هارف_ فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية_ دار الكندي للنشر والتوزيع_ أربد_ الأردن_ 2001م.

24. د.حسين مؤنس_ الحضارة "دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها"_ سلسلة عالم المعرفة_ الكويت_ 1978م.

25. د.طارق العذاري_ حرفية الإخراج المسرحي_ دار الكندي للنشر_ الأردن_ أربد_ 2009م.

26. ياسين طه حافظ_ فن كتابة السيناريو_ وزارة الثقافة والإعلام_ بغداد_ 1986م.

27. د.يوسف القرضاوي_ ثقافتنا بين الإنفتاح والإنغلاق_ دار الشروق_ القاهرة_ 2000م.

28. د.يوسف فضل حسن_ الشلوخ أصلها ووظيفتها في سودان وادي النيل الأوسط_ دار جامعة الخرطوم للنشر_ 1976م.
29. د.يحي الجبوري_ الملابس العربية في الشعر الجاهلي_ المكتبة الأدبية_ دار الغرب الإسلامي_ لبنان_ 1989م.
30. كلايد كلكهون_ الإنسان في المرآة_ ت:د.شاكر مصطفي سليم_ منشورات المكتبة الأهلية_ بغداد_ 1964م.
31. كارل النزويرث_ الإخراج المسرحي_ مكتبة الأنجلو المصرية_ القاهرة_ 1980م.
32. مالك بن نبي_ مشكلة الثقافة_ إعادة أل ط4: 1984م_ دار الفكر_ دمشق_ سوريا_ 2000م.
33. د.محمد عمارة_ مخاطر العولمة علي الهوية سلسلة "التنوير الإسلامي"_ دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع_ 1999م.
34. د.محمد إبراهيم أبو سليم_ مذكرات عثمان دقنة_ دار التأليف والترجمة والنشر_ جامعة الخرطوم_ 1974م.
35. محمد سليمان صالح ضرار_ أمير الشرق(عثمان دقنة)_ الدار السودانية للكتب_ الخرطوم_ (ب.ت).
36. أ.د.محمد عمر بشير_ تاريخ الحركة الوطنية في السودان_ الدار السودانية للكتب_ الخرطوم_ 1980م.
37. د.محمد عابد الجابري_ العولمة والهوية الثقافية_ مركز دراسات الوحدة العربية_ بيروت_ لبنان_ 1998م.
38. د.محمد عبد العزيز الطالب_ الشخصية السودانية"دراسة أنثربولوجية نفسية"_ دار عزة للنشر والتوزيع_ الخرطوم_ 2014م.
39. د.محمد حافظ دياب_ الثقافة والشخصية_ مركز التعليم المفتوح_ جامعة بنها_ كلية الآداب_ برنامج دراسة المجتمع_ كود519_ (ب.ت).
40. محمد حامد علي_ الإضاءة المسرحية_ مطبعة الشعب_ بغداد_ 1975م.
41. د.محمد زياد حمدان_ ثقافة المجتمع _ آليات نموها وتضميناتها للمدرسة والمنهج_ دار التربية الحديثة_ تونس_ المجلد(3)_ العدد(2)_ 1983م.

42. محمود سامي عطا الله_ السينما وفنون التلفزيون_ الدار المصرية_ القاهرة_ 1997م.
43. د.منال نجيب العزاوي_ أبجدية فن الأزياء في المسرح_ الأكاديميون للنشر والتوزيع_ عمان_ الأردن_ 2014م.
44. مجموعة كتاب_ نحن والعالم المعاصر_ منهج الصف الثامن_ المركز القومي للمناهج والبحث التربوي_ الطبعة المنقحة_ 2007م.
45. مجموعة من الكتاب_ نظرية الثقافة_ ت:علي سيد الصاوي_ عالم المعرفة_ الكويت_ 2002م.
46. نصر محمد عارف_ (الحضارة،الثقافة،المدنية) دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم"_ المعهد العالمي للفكر الإسلامي_ هيرندن_ فيريجينيا_ 1994م.
47. نعوم شقير_ تاريخ السودان_ تقديم: محمد إبراهيم أبو سليم_ دار الجيل_ بيروت_ 1981م.
48. د.نهاد صليحة_ المسرح بين الفن والفكر_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ 1986م.
49. نجاة محمد سالم باوزير_ فن تصميم الأزياء_ دار الفكر العربي_ القاهرة_ 1998م.
50. نديم معلا_ لغة العرض المسرحي_ المدى للطباعة والنشر والتوزيع_ بغداد_ 2004م.
51. سامية إبراهيم لطفي السمان ود.عزة إبراهيم علي_ تاريخ وتطور الملابس عبر العصور_ جامعة الإسكندرية_ مصر_ ط2_ 1992م.
52. سامية بشير دفع الله_ تاريخ الحضارات السودانية القديمة_ كلية الأدآب جامعة الخرطوم_ 1999م.
53. سامية بشير دفع الله_ تاريخ مملكة كوش: نبتة ومروي_ دار الأشقاء للطباعة والنشر_ الخرطوم_ 2005م.
54. سامية أحمد علي_ أفلام التلفزيون والتراث الإجتماعي_ مكتبة مصر_ الفجالة_ 1989م.
55. سد فيلد_ السيناريو_ ت:سامي محمد_ دار المأمون_ بغداد_ 1989م.
56. سناء مبروك_ الهوية والإنتماء الإجتماعي في شمال سيناء_ المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية_ القاهرة_ 1991م.
57. عادل محمد الحسن حربي_ محاور درامية في الثقافة السودانية_ مطبعة جامعة الخرطوم_ 2005م.

58. عادل الناي_ مدخل إلى فن كتابة الدراما_ نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله_ تونس_ 1987م.

59. عبد الله عبد الماجد إبراهيم_ الغرابة_ دار الحاوي للطباعة والنشر والتوزيع_ جدة_ السعودية_ 1998م.

60. د.عبده بدوي_ السود والحضارة العربية_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ القاهرة_ 1976م.

61. د.عبد الرحمن بن زيد الزنيدي_ المثقف العربي بين العصرانية والإسلامية_ دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع_ الرياض_ 2009م.

62. عبد الخالق محمد علي_ فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي_ دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر_ بيروت_ لبنان_ 2010م.

63. عزيزة الطائى_ ثقافة الطفل بين الهوية والعولمة_ منشورات مؤسسة الدوسري للثقافة والإبداع_ مملكة البحرين_ 2011م.

64. د.علية أحمد عابدين_ دراسة في سيكولوجية الملابس_ دار الفكر العربي_ القاهرة_ 2000م.

65. د.عبد الغني عماد_ سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة_ مركز دراسات الوحدة العربية_ بيروت_ لبنان _ 2006م.

66. علي أبو شادي_ سحر السينما_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ 2006م.

67. علي عزيز بلال_ الفيلم التسجيلي التلفزيوني من الفكرة إلى الشاشة_ منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب_ دمشق_ 2013م.

68. د.عبد الغفار محمد أحمد_ السودان بين العروبة والأفريقية_ مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر_ القاهرة_ مصر_ ط2_ 1995م.

69. عبد الحكيم عامر مرحوم_ في معرفة النص الدرامي_ هيئة الخرطوم للصحافة والنشر_ 2012م.

70. د.عدي عطا_ أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفلم السينمائي_ دار البداية للنشر والتوزيع_ عمان_ الأردن_ 2011م.

71. د.فضل الله أحمد عبد الله_ الدراما والهوية في شعر محمد عبد الحي_ شركة قاف للخدمات المتكاملة_ الخرطوم_ السودان_ ط2_ 2008م.
72. د.فضل الله أحمد عبد الله_ المسرح السوداني"مقاربات الأنا والأخر"_ قاف لخدمات الطباعة المتكاملة_ الخرطوم_ السودان_ 2010م.
73. فؤاد بدوي بطرس_ الهوية وثقافة السلام"محاولة للوصول إلى الذات"_ الطبعة الالكترونية_ طباعة برناديت إسكندر_ 2008م_ https://goo.gl/z7OM4a
74. د.فضيل دليو_ تاريخ وسائل الإتصال_ دار أقطاب الفكر_ الجزائر_ ط3_ 2007م.
75. د.صلاح عمر الصادق_ دراسات سودانية في الآثار والفلكلور والتاريخ_ دار عزة للنشر والتوزيع_ الخرطوم_ السودان_ 2006م.
76. رأفت غنيمي الشيخ_ فلسفة التاريخ_ دار الثقافة والنشر والتوزيع_ القاهرة_ 1987م.
77. ريتشارد كورسون_ فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون_ ت: أمين سلامة_ المركز العربي للثقافة والفنون_ القاهرة_ 1982م.
78. شحادة الخوري_ أوراق ثقافية_ منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب_ 2012م.
79. شكري عبد الوهاب_ الإضاءة المسرحية_ الهيئة المصرية للكتاب_ القاهرة_ 1995م.
80. د.ثريا سيد نصر_ تاريخ أزياء الشعوب_ عالم الكتب_ القاهرة_ 1998م.
81. د.ثريا سيد نصر_ زينات أحمد طاحون_ تاريخ الأزياء_ القاهرة_ عالم الكتب_ 2004م.
82. د.خليل نوري مسيهر العاني_ الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية_ ديوان الوقف السني_ مركز البحوث والدراسات الإسلامية المعاصرة_ العراق_ 2009م.

الرسائل الجامعية:

1. سعد يوسف عبيد_ العناصر المسرحية في الدراما التلفزيونية السودانية_ رسالة دكتواره غير منشورة_ مكتبة كلية الموسيقى والدراما_ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا_ 2002م.
2. عايدة محمد على_ الماكياج في الحضارات السودانية القديمة_ رسالة دكتواره غير منشورة_ مكتبة كلية الموسيقى والدراما_ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا_ 2010م.
3. عوض الكريم الزين بشرى_ لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية_ رسالة دكتواره غير منشورة_ مكتبة كلية الموسيقى والدراما_ جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا_ 2011م.

4. الطيب عبد الجليل حسين محمود_ الهوية والجنسية_ رسالة ماجستير غير منشورة_ مكتبة كلية العلوم السياسية والدراسات الإستراتيجية_ جامعة الزعيم الأزهري_ الخرطوم_ 2005م.

المعاجم والقواميس:

1. محمد منير حجاب_ الموسوعة الإعلامية_ دار الفجر للنشر والتوزيع_ القاهرة_ 2003م.
2. إبراهيم حمادة_ معجم المصطلحات المسرحية والدرامية_ دار المعارف_ القاهرة_ 1985م.
3. مجموعة من الباحثين_ المنجد في اللغة العربية المعاصرة_ دار المشرق_ لبنان_ ط2_ 2001م.
4. مجموعة من الباحثين_ المنجد في اللغة والإعلام_ دار المشرق_ بيروت_ ط38_ 2000م.
5. إيناس مصطفى وآخرون_ الموسوعة العربية الميسرة_ المجلد الأول_ أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر_ بيروت_ ط3_ 2009م.
6. إبن منظور_ لسان العرب_ المجلد السابع_ دار صادر_ بيروت_ 1956م.

المجلات والدوريات:

1. الطيب صالح_ مجلة المجلة_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ القاهرة_ العدد(78)_ 1989م_ https://goo.gl/6L4W9u
2. أحمد محمد عبد الأمير ووليد مانع داغر_ جماليات العناصر البصرية والسمعية للعرض المسرحي الصامت في العراق_ مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية_ مجلد(20)_ العدد(4)_ 2012م.
3. د.بشير كوكو حميدة_ في الخلفية الاجتماعية للمرأة السودانية_ مجلة الثقافة السودانية_ مطبعة التمدن المحدودة_ الخرطوم_ العدد(15)_ اغسطس1980.
4. جواد الحسب_ الممثل والعناصر السينوغرافية(العلاقة الثانية)_ الحوار المتمدن_ المحور: الأدب والفن_ العدد 3293_ 2011/3/2م_ https://goo.gl/0jLwxB
5. د.هويدا صلاح الدين عتباني_ الهوية والتعدد الإثني في السودان_ مجلة مستقبل الحركات الإسلامية_ مركز التنوير المعرفي_ السودان_ العدد(9)_ يوليو2010م.

6. د.حسن ظاظا_ الشخصية الإسرائيلية_ مجلة عالم الفكر_ وزارة الإعلام_ الكويت_ العدد(4)_ المجلد(10)_ 1980م.
7. د.ليلى عبد الغفار فدا_ الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايدة_ الثقافة الشعبية مجلة فصلية علمية متخصصة_العدد(3)_2008/11/10م_ www.folkculturebh.org
8. سلامة موسى_ الثقافة والحضارة_ مجلة الهلال_ الهيئة المصرية العامة للكتاب_ القاهرة_ 1927م.
9. د.علي عثمان محمد صالح_ منهجية دراسات الثقافات_ محاور_ مجلة نصف سنوية_ مركز محمد عمر بشير_ جامعة أم درمان الأهلية_ العدد(2)_ فبراير1999م.
10. د.حسن مكي محمد أحمد_الواقع الثقافي في السودان: مدخل تحليلي ورؤية مستقبلية_ جامعة أفريقيا العالمية_ مجلة دراسات أفريقية_ العدد(46)_ (ب.ت).
11. صلاح عمر الصادق_ خلفية تاريخية عن تطور اللامركزية في السودان_ مجلة الخرطوم_ جامعة الخرطوم_ ع(11)_ 1944م.

الأوراق البحثية:

1. د.أبو بكر حسن أحمد مسعود_ اللغة العربية والهوية الثقافية(الحالة السودانية أنموذجاً)_ ورقة بحثية_ جامعة القضارف_ (ب.ت)_ www.conferences.ju.edu.jo.net
2. جريزلدا الطيب_ أداء المرأة السودانية في صناعة الأزياء السودانية_ ترجمة عبد المنعم الشاذلي_ الفحل لجميع أهل السودان_ 29 ديسمبر2011 _02:01 ص(2988).
5. محجوب محمد أحمد_ الدراما السودانية وأفاق المستقبل _ نحو دراما سودانية قادرة على المنافسة قابلة للتسويق_ ورقة بحثية_ رئاسة مجلس الوزراء_ منتدى رقم(54)_ مايو2010م.
6. د.سعد يوسف عبيد_ نحو خطة إستراتيجية للإنتاج الدرامي في السودان_ ورقة بحثية_ رئاسة مجلس الوزراء_ منتدى رقم(54)_ مايو2010م.
7. عوض الكريم الزين_ ورقة بحثية_ البعد التأصيلي للملابس والأزياء_ (ب.ن)_ 2011م.
8. د.عبد العزيز بن عثمان التويجري_ ورقة بحثية_ ندوة الثقافة العربية والثقافات الأخرى في المهرجان الوطني للتراث والثقافة_ الرياض_ السعودية_ 1998م.
9. د.فيصل الحفيان_ مقالات متعلقة بين اللغة والهوية_ ص(9)_ https://goo.gl/rQQ2kF

المواقع الإلكترونية:

1. www.wikipedia.org
2. www.marefa.org
3. www.ahewar.org
4. www.pinterest.com
5. www.yangzeninja.deviantart.com
6. www.alukah.net
7. www.alfahl.com
4. www.tawtheegonline.com

المراجع باللغة الإنجليزية:

1.Taylor_ E_ B_ Primitive Culture_ New York_ Brentano's_ 1924

2. Braun & Schneider_ THE HISTORY OF COSTUME_ 1861_1880.
http://ii6.me/ugtP!bu