الحضور والغياب في العرض المسرحي العراقي مسرحية مطر صيف (أنموذجاً)

ماهر عبد الجبار ابراهيم
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تعد ثنائية الحضور والغياب امرا حيويا ومثار تحفيز للرؤية الإخراجية انطلاقا من المبدأ الذي يرى ان كل مكونات العرض المسرحي تسير في خطين متقابلين أحدهما تقريري مباشر يشكل علاقات الحضور والاخر تركيبي يماثل علاقات الغياب، الاول مادي عياني يستدعي المعنوي الذهني الغائب، وتجسيدا لذلك جاء موضوع البحث (الحضور والغياب في العرض المسرحي العراقي / مسرحية مطر صيف (انموذجا)، بقصد تبيان تلك العلاقات وتحولاتها بين الحضور والغياب في العرض المسرحي

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يتضمن العرض المسرحي معادلة جمالية في مرتكزين هما: المادة الاولية التي يمثلها النص الدرامي ويمثل علاقات الحضـور، والطرف الآخر يمثله النص العياني ويمثل علاقات الغياب بخاصـية تعبيرية بما ينطوي عليه من دلالات سمعية وبصرية ضمن بنيته التواصلية التي تثير تسـاؤلات أكثر عمقاً للطرف الآخر الذي يمثله المتلقي، والاجابة عليها يعني اعادة تصور وظيفة معرفية واجتماعية متفردة في ضوء المحتوى الدلالي الذي يفصح عنه العرض المسرحي. بمعنى آخر يمكن القول ان النص الدرامي وباختلاف الجذر الذي ينتمي اليه والزمن الذي انتجه لا ينطوي على معنى ثابت، فهنالك فجوات فيه بحاجة الى ايضـاحات تأتي من خارج بنيته بمعنى انه يمتاز بتعددية التي تعني اعادة انتاج اجرائية لما هو غائب الذي كان يشكل حضورا في زمن ما، فالحضور في تغير مستمر ولا يتوقف عن التحول، هذا التناول قد يقترب من بعض مقاصد المؤلف أو يعيد تركيب بنية جديدة تعمل على اساس التحول بين الحضور الذي يمثله الدال، والغياب للدلالات التي تكون ديناميكية في تأسـيس المعنى وتشـكل المحتوى السـمعي والبصري للعرض المسرحي، ذلك ان الدال يمثل حضـوراً ماديا والمدلول يمثل غياباً معنويا ولكنه حضـور ذهني "فالعناصر الغائبة تصـبح على قدر كبير من الحضـور فيما لو تم كشـفها وربطها سـتكون أكثر حضـورا من العلاقات نفسـها، وكأننا إزاء نص مختلف آخر جديد يبدو أن قراءته تمنحنا لذة إعادة كتابته وانتاجه بشكل مغاير، يتحول هذا النوع من القراءة الى كتابة"[1]. في الوقت نفسه تحاول الرؤية الاخراجية مسك المضـمون الغائب عبر اسـتنباطه في العرض المسرحي، من هنا يعد محتوى النص الدرامي مادة اولية لبناء العرض الجمالي ومعانيه التي تتناوب بين الحضـور المعلوم وحالات الغياب التي قد تشـكل (مسـافة جمالية) تتطلب إدراكا ذهنيا لفك شـفراتها، والرؤية الاخراجية تمتلك هوية جديدة في نسـيج علاقاتها التجسـيدية بين قصـدية المؤلف الذي يمثل علاقات الحضـور واللذة الجمالية التي تكتنف لحظات الاكتشـاف للمحتوى الاخر الذي يظل غائبا يمكن اسـتحضـاره من خلال الكفاءة التداولية اي البعد العملي للمعنى الذي يسـير في الخط الجمالي، اخذين بعين الاعتبار الموقف الثقافي والزمن وبما ينسجم مع خطاب العرض المسرحي. فهي بشكل عام تؤسس ابعاد تركيبية للعناصر المسرحية في ضوء هوية من العلاقات تؤلف اشـتقاقات بنيتها من داخل مكوناتها، بمعنى أن المقاربة التي تعمل على تشـكيل أنسـاقها ضمن نص العرض مكتفية بذاتها في تحولات الدوال بين الحضور والغياب بوصفها موحيات سمعية وبصرية وحركية على وفق لعبة الاختلاف وتمارس

(1) سمير الخليل: علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي، ط1، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 2008، ص7.

على المتلقي سلطتها، كما تفرض امكانية التحاور مع ما ترسله من علامات لكل منظومات العرض المسرحي، فيما تظل العلامات في فضائه متحركة غير مكتملة اي انها لا تركن الى هوية ثابتة بل منتجة كلما اريد لها ان ترسل معلومات اخرى بعيدا عن المستوى المطابق لمعناها وبصرف النظر عن الاطار المرجعي الثابت أو الوظيفي الشخصي- أو الجمعي، سعيا خلف المعنى المتحرر من سلطة الحضور ويقتضي- ذلك متلقيا قادرا على ان يصل الى مرحلة الفهم كما يشير الى ذلك (فولتير) بقوله "في حالة الاكتشاف نوجد في حيز المعرفة، اما في حالة الاستيعاب الكامل فإننا نتقدم الى حيز الفهم[2].

في ضوء ذلك تتباين المعالجة الاخراجية في اتجاهاتها وتكتسب حرية في التجسيد على وفق ما ينتج منها، فالتجسيد الواقعي يبقى في حدوده الموضوعية ويؤسس حركة الفعل في حدود المطابقة الخارجية أو البعد الداخلي النفسي- لسلوك الشخصية وطبيعة علاقتها، والمتغير الشكلاني ينفتح في خطابه على اساس تصدر الشكل الذي يمثل علاقات الحضور ويمنح المعنى آفاقا عبر مكوناته التي تتجه في خط تركيبي، والمتصور الرمزي يعمل على ما يمكن ان يتحرر من دلالات لا تخضع لحدود المتداول ولا تركن للمعرفة المباشرة في صيغ اتصالها بقصد تحقيق صفة المشابهة مع الشكل الواقعي من اجل ان يكتسب النتاج بعداً لا متناهيا مغادرا المألوف، ومحتوى الغياب يمتلك تعددية رمزية للمعنى، وسعي المغايرة والتجديد في ايجاد فضاءات غير تقليدية بقصد اكتشاف لغة مسرحية متفردة تتمرد على التقليدي وتتجه للبحث في تراث الشعوب واحياء ثقافاتها ولغاتها جماليا بلغة ذات ابعاد شمولية غير مؤطرة بمحتوى ثقافي مدرك سلفا يكون لها توظيف على اساس بنية العرض بشكلها الكامل من حيث توظيف عناصر الفضاء والمكان والمنظومات الاخرى التي تكون متقابلة أو متشاكلة حاضرة وغائبة. فهي تعيد تناول المتن البلاغي عبر انزياحات مغايرة بقصد اكتشاف المتجدد غير المحدد بنسق زماني يمثل حضورا ثابتا عبر تحفيز المكونات المسرحية لتبتعد عن متداولها ذي المغزى الاجتماعي الى مسافات تجعل ما هو مألوف غير مألوف ما يجعل العرض المسرحي تكنيكا يحدث صدمة وايقاظا لوعي المتلقي على وفق اليات ووسائل وعبر التعاقبية التي يحتلها الحضور والغياب للمعنى، هذه الحركية التي تمتاز بها عناصر ومكونات العرض المسرحي تمتلك قابلية تمدد المعني في ضوء تباين العلاقات بين الحضور والغياب. اذ ان علاقات الحضور في العرض المسرحي تحيل الى علاقات غائبة عن العرض ومنها تتشكل الرؤية الاخراجية بما يبرز البعد الجمالي للخطابة المعروض، وصولا الى التضمين الفاعل لكل المعطيات التي افرزتها الحركات التجديدية من معايير افضت الى توجهات مسرحية ومنطلقات جمالية تخلت عن الصياغة التقليدية عبر توظيف الحضور والغياب، ومن هنا هل يسهم الحضور والغياب في تنوع الدلالات في العرض المسرحي بما يؤسس لأفاق معرفية جديدة في دراسة العرض المسرحي؟

اهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن اهمية البحث بوصفه يشكل دراسة تبحث بمديات تحولات للمعنى عبر الحضور المتأسس من خلال عناصر معلنة تحيل الى افاق غير معلنة غائبة يكون حضورها معنويا في خطاب العرض المسرحي بمكوناته السمعية والبصرية والحركية.

هدف البحث:

يهدف البحث الى التعرف على:

مكونات تحقق المعنى بين الحضور والغياب في العرض المسرحي.

حدود البحث:

الحدود المكانية: قاعة عتبة بن غزوان في البصرة

(2) جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة امين الرباط، وسامح فكري، ط2، مركز اللغات والترجمة، مطابع المجلس الاعلى للأثار، 1995، ص45

الحدود الزمانية: سنة 2012 عرض مسرحية مطر صيف

حدود الموضوع: يحفز الحضور المادي استدعاءً للغياب المعنوي في العرض المسرحي

الإطار النظري

المبحث الأول

مكونات الحضور والغياب في العرض المسرحي:

يتأسس العرض المسرحي، عبر مكونات سمعية، وبصرية، وحركية، فهو مرسل لعدد من المنظومات الدلالية، التي تعمل بمرونة، وتمثل اتحادا لانساق منحدرة من علوم متنوعة، تتخذ من العرض المسرحي حاضنة لها، هذه الحاضنة الجمالية، تفقدها خاصيتها الاصلية، وتصهرها في نسيج واحد، عبر العلاقة التي تربط بعضها بالبعض الاخر، وتسهم جميعها في انجاز وحدة مفهوم العرض، الذي يشكل نظاما من المحفزات، تهدف الى استدعاء معنى غائب، يحدده دور المفردة، وعلاقتها الترابطية بالمواد الاخرى، اذ تتمثل مهمة المعالجة الإخراجية، في بناء (مجموعات معبرة) لا يمكن ان تكون ذات قيمة دلالية بحد ذاتها، لكن تكتسبها فقط، عندما تحول الى معنى شيء ما عندها يمكن استقصاء المعنى الغائب في مكونات العرض، حضورا وغيابا، فكل شيء يمكن ان يحمل دلالة في نفسه ويحيل على موضوع اخر، انطلاقا من قاعدة "ان خشبة المسرح تحول الاشياء والاجساد، الواقفة عليها، وتضفي عليها قوة دلالية كبيرة تفتقدها هذه الاشياء، والاجساد (..) تكتسب على خشبة المسرح سمات خاصة، وصفات ومحمولات لا تكون لها في الحياة العادية"[3]. يمكن ادخالها في فضاءات تفضي الى إنتاج أكثر من دلالة على مدى زمن العرض.

كما ان المكونات التي توظفها الرؤية الاخراجية لا تحقق المعنى المختلف، فيما لو اقحمت على العمل المسرحي، من غير ان يستدعيها سياقه، بوصفه عرضا لقول مسرحين صوتي، مرئي، في بنية مركبة، من حيث ان " الاجزاء عند دخولها في البنية، تكتسب شخصية خاصة (..) لم تعد تتمتع باستقلاليتها ولم تعد تقوم بوظائفها الملازمة لفنونها، لأنها بدخولها في بنية المسرح، قد اتحدث ببعضها البعض، وتحولت الى مادة متجانسة لها هوية ووظيفة مسرحية"[4] تقوم على خلق مرن، ومتواصل للمعنى، وكل مستوى من مستويات المعنى، يكون دالا لمستوى معنى اخر، لا يمس الجانب الظاهري، بل يحمل في طياته الدهشة، والمتعة، والمفاجأة، واثارة الانتباه، عبر الانتقال من صورة الى اخرى، ومن حالة الى اخرى، وهي لا تأخذ غاية نسخ الواقع، وتصويره، بل يتجاوز ذلك الى ما هو اعمق، ذلك ان المعنى يحيل على اخر، بناءً على قدرته في التحول من ثباته المفاهيمي المألوف باعتماده على (الشفرة) التي تحل فيها المفردات محل مفردات اخرى وهكذا يكون " نظرا الى ان المشاهد ينظر الى احداثه على انها تقوم مقام اشياء اخرى غيرها"[5] هذه الازاحة تنطبق على الانساق كافة، التي تطلق معناها الذي يمثل الغياب، المنفصل عن الشيء، والمنبثق منه، والمكونات التي تحقق فعل التفكير والدهشة التي يستخدمها بعض المخرجين، يتم تركيبها من المفردات التي يكون لها استعمال وظيفي في الحياة، وتحيل على معناها الاصلي بادئ الامر. فما يظهر في مشهد على انه مقبض سيف، يتحول في المشهد التالي الى صليب بمجرد ان يغير وضعه، كما يتحول المنظر الذي يظهر في سياق ما في شكل اوتاد خشبية، على الفور وبدون اي تعديل في بنائها، الى حائط أو سور

(3) كير ايلام: العلامات في المسرح، ترجمة سيزا قاسم، في كتاب: مدخل الى السيميوطيقيا مقالات مترجمة ودراسات، ط2، ج2، الدار البيضاء (دار توبقال للنشر)، 1997، ص27.

(4) ادمير كوريه: سيمياء براغ المسرح- دراسات سيميائية ، دمشق: (وزارة الثقافة)، 1997، ص14.

(5) كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، ط1، بيروت: (المركز الثقافي العربي)، 1992، ص45.

حديقة.[6]. واستخدام اي من هذه المكونات على المسرح، بقصد الدلالة، تكتسب قيمة، ومعنى أكثر عمقا، وعبر ذلك يتضح ما يلي:

أ. كل ما يستخدم على المسرح، يخضع لصناعة، بوصفها دوال بالتضمن، بما في ذلك حوار الشخصيات، واسلوب الالقاء المتباين، من شخصية الى شخصية، لأنها ناتجة عن عملية قصدية.

ب. الاشياء التي تلعب دور الدلالة، على المسرح تتخذ صفات ليست لها في الحياة اليومية مثلها كمثل الممثل، تبعث من جديد وتبدو مختلفة عما هي اصلا.

تجدر الإشارة إلى ان المكونات التي تؤلف بنية العرض المسرحي المادية، والبشرية تمتاز بخصيصتها الدلالية، على وفق نمط تركيبها في العرض المسرحي، وتندرج في مستويات ثلاث تتصل بعضها بالممثل وتعبيراته الجسدية، ومظهره الخارجي، واخرى ذات صلة بمظهر المسرح خارج الممثل، والمستويات على الشكل الآتي:

اولا: المستوى البصري: يشمل جميع ما يلتقطه المتلقي بواسطة حاسة البصر، وتضم تعبير وجه وجسد الممثل وحركته، الازياء وملحقاتها، والتكوينات، والديكور وحركة مكوناته، والاكسسوارات، والاضاءة والمؤثرات الضوئية، والماكياج.

ثانيا: المستوى السمعي: يشمل جميع ما يلتقطه المتلقي بواسطة حاسة السمع، وتضم صوت الممثل، واسلوب الالقاء، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية والغناء، صوت قطع الديكور وملحقاته.

ثالثا: المستوى الحركي: الذي يمتاز بخاصية ترتيب شكل الصورة ومحتواها الفكري الذي يعكس البعد العاطفي والجمالي في المستويين أعلاه.

المبحث الثاني:

تشكل الحضور والغياب في العرض المسرحي

يمكن القول ان الطابع الخاص لمفهوم المسرح في وحداته كافة، هو اتحاد العناصر التي تجري في الزمن الاني، للتواصل مع مساحة التلقي، في اللحظة نفسها ،التي يقع ضمنها النص الدرامي، الذي يشكل مدونة مستقرة تشكلها مجموعة رموز لغوية محددة، وتكييفه ضمن نص العرض، يحوله الى بؤرة من الاحتمالات، والتوقعات اللامحدودة "اذ يقوم المخرج بعملية اعادة تركيب، وبناء معطيات النص، الى صور مرئية، ومسموعة، من خلال مكونات العرض والمكان، والزمان"[7]، ذاك ان النص الدرامي يتضمن فضاءات متعددة، فضاء الزمن، وفضاء المكان، والشخصيات ، ففي لحظة الفعل الحقيقي على خشبة المسرح، يتحول النص من شكله المكتوب، الى شكل مرئي ومحسوس، بالتركيز على اللغة المسرحية من حيث هي اداء حركي، وصوري، وصوتي، تعمل الرؤية الاخراجية على توحيدها "بحيث تفقدها خاصيتها الاصيلة، وتصهرها في نسيج فني متكامل، هو العرض المسرحي "[8]. فالصورة، والحركة، حينما تلازمان اللغة، تعملان على تحويلها من علاقة حضور ثابتة الدلالة، الى طاقة ايحائية، بوصف العرض المسرحي، يستند الى فلسفة مركبة، ولغات متنوعة تنصهر ضمن لغة مسرحية دالة، يكون فيها الحضور هو الغياب، ولغة الصورة، هي المهيمنة على منطق العرض المسرحي الذي لا تتوقف حدوده في "انجاز المعنى الطبيعي، والاتفاقي، انما تتجاوز ذلك الى مستوى من التحليل، والتفسير، من خلال صياغة دلالات تمتلك قدرة تضمينية "[9]. بوصفها تمثيلا لمعنى، هو نتاج النشاط الانساني، الذي

---

(6) كير ايلام: العلامات في المسرح، مصدر سابق، ص31.

(7) باسم الاعسم: مقاربات في الخطاب المسرحي، ط1، دمشق: (دار الينابيع للطباعة والنشر)، 2010، ص86.

(8)عواد علي: شفرات الجسد-جدلية الحضور والغياب في المسرح،ط1،عمان:(دار ازمنةللنشر والتوزيع)1996،ص72.

(9)عوني كرومي: الخطاب المسرحي- دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ط1، السلسلة المسرحية (دراسات) الشراقة (دار الثقافة والاعلام)، 2004، ص59.

يعبر عن فكرة، في صور تحمل كثافة دلالية، تسهم في انكشاف الغياب على وفق شبكة علاقات في نسيج العرض المسرحي، يمتاز بزمنه الخاص، بمعنى الزمن الذي تفرضه الرؤية الاخراجية، ذلك ان "العرض المسرحي يقدم زمنا ديناميكيا، وهو الزمن الماضي، وزمنا ساكنا، وهو الحاضر، الى جانب الزمن المفرد (..) والذي لا يمكن أبدا تحقيقه كليا، انه احتمالية تتخذ صيغتها الجوهرية في المستقبل"[10]، هذه الاحتمالية تشكل حلقة التواصل مع المتلقي، الذي يكون مستعدا لتلقي ما يمكن ان يشكل منظومة الخطاب المسرحي، حيث يقوم با ستدعاء، وبناء الصور الذهنية، التي ترسمها المستويات السمعية والبصرية والحركية، فما يتظهر بوصفه شكلا ماديا، يتجسد صورة متكاملة، تتحدث عما بداخلها من تحولات، وذلك يتطلب ذاكرة بشكل يشبه التداعي الحر للأفكار، فالمتلقي يقوم بعملية التحول الذهني، تلك التي تنقله من مجموعة المعطيات الادراكية، المتمثلة في الانطباعات المرئية، والصوتية، الى تشكيله عالم خيالي غير حقيقي، وهي النقلة الذهنية نفسها، من دال له سمة الحقيقة الموضوعية، الى مدلول تخيلي، ولكنه حقيقي، من الناحية السيكولوجية التي يراد من خلالها كشف المعنى الغائب والتوصل اليه، مما يعني اكتساب المعرفة، ذلك يعني الالتصاق بالمنجز، وتناوله تناولا داخليا، يسمح بفحص المكونات التي تعتبر حاضنة للمعنى، اي ان العلاقة تظل خاضعة للتقويض، والغموض بفعل المعادلات الجديدة، التي تقطع صلة المدلول بمرجعه، فيحدث دهشة، تغاير افق توقع المتلقي.

تجدر الاشارة الى ان خطاب العرض المسرحي يتشكل حضورا وغيابا عبر جسد الممثل وحركته فهو الذي يمنح عناصره طاقتها الغائبة التي تتشكل في ضوء تفاعله معها، اذ يشكل الاعتماد على الممثل، قاسما مشتركا في العروض المسرحية، باختلاف طرائقها ورؤاها الاخراجية، لما يمتلكه من قدرات صوتية وجسدية، تؤهله في ادائه التمثيلي، الذي يعد تعبيرا جماليا مجسدا في رموز صوتية وحركية، فضلا عن الرموز البصرية لفضاء العرض المسرحي، التي يتفاعل معها ويمنحها قيمة، في تركيب العرض، فهو "فعالية الخشبة وكل شيء آخر سواه _على الخشبة _ يقيم بالنسبة اليه كإشارة لنظامه العقلي، والجسماني.[11] والممثل يحاول ان يبلغ شيئا، غير ما يشعر به فعلا في تجربته الواقعية، حيث يستطيع تجاوزه، بحركة الجسد، وايماءات الوجه، التي تشكل رسالة، تتضمن معنى غائبا يتواصل بها مع الاخر، كما ويركز عبر خياله، وقدرة تخيله، وذاكرته على ما يراد تأديته، ليجسده فيزيقيا، عبر استحضار التجربة الغائبة، لا ليقوم باستنساخها بل يستحضر انات متقطعة من زمنها، ويعيد تصويرها، وصولا الى حقيقة الاداء الديناميكي، اذ يشكل حضوره وتحولاته في اداء الشخصية، قيمة دلالية بالغة الاثر، فهو حامل انساق الرموز ومرجعياتها الثقافية والاجتماعية والايديولوجية، وصورة الممثل "هي وحدة ديناميكية لمجموعة اشياء من قطع الملابس، حتى المنظر المسرحي، وعموما فان الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك الى حد انه بأفعاله يمكن ان يحل محل كل حوامل العلامات"[12] في ضوء ذلك، لا يمكن ان يكون خطاب مسرحي، من غير ان يكون للممثل حضور نفسي وجسدي فيه.

---

(10) المصدر السابق، ص 60.

(11) يان موكاروفسكي: الفن كحقيقة سيميائية، في كتاب: سيمياء براغ للمسرح، ترجمة ادمير كوريه، دمشق: (وزارة الثقافة)، 1997، ص57.

(12) الين ستيوارت، جورج سافوشا: المسرح والعلامات، اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات، مسرح (13)، القاهرة: (مطابع المجلس الاعلى للأثار)، 1996،ص145.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

في ضوء ما تم تناوله في الإطار النظري يستنتج الباحث ان الحضور والغياب يظهر من خلال المستويات الاتية داخل انظومات العرض المسرحي وهي بدورها تشكل وحدات التحليل لعينة البحث وكما يلي:

أ. التعبير الجسدي: إيحاء، ايماء، حركة.

ب. المكان الحركي خارج الممثل: ملحقات، ديكور، اضاءة، الوام.

ت. المظهر الخارجي للممثل: ماكياج، زي، اكسسوارات.

ث. المؤثرات السمعية غير اللفظية خارج الممثل: موسيقى، مؤثرات صوتية.الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث:

تم اختيار عينة البحث (مطر صيف) تأليف علي عبد النبي الزيدي، واخراج علي عادل التي عرضت على قاعة عتبة بن غزوان في البصرة بشكل قصدي وتضمينها في عنوان البحث للأسباب الاتية:

1. مشاهدة الباحث لها مرات عدة، فضلا عن متابعة التمرينات
2. توافر العينة على معطيات تسهم في ان يتحقق من خلالها الحضور والغياب كونها تقوم اساسا على فكرة الانتظار، ما يجعلها ملائمة لتحقيق هدف البحث
3. تتحرك دراستها من الخاص الى العام ما يجعل المقاربة في التحليل إنموذجا لغيرها من المسرحيات.

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث بالاعتماد على وحدات التحليل التي تمخضت عن الإطار النظري

تحليل عينة البحث: عرض مسرحية (مطر صيف)[13]

لامست حكاية العرض ثيمة تتصل بامرأة تنتظر زوجا غادرها بسبب الحرب، وغاب عنها وبقيت ترقب وتحاكي وجوده، لكن ولطول مدة غيابه، يصار الى التعويض عنه وعن كل غائب، بنسخة عن الاصل، وهكذا تتمحور افكار النص، وتتمظهر في العرض بشكل رموز. ولعل القراءة الجمالية تميل الى نص العرض، أكثر من الركون الى مدونة النص، ذلك ان مغادرة نص المؤلف ليست موتا له، بقدر ما انها بحثا فيما لم يقله، وليس في ذلك جرحا عميقا للنص بقدر ما انها مثابة انطلاق للبحث والغوص في الغيابات التي تركها المؤلف، ومن ثم ايجاد المعادلات البصرية والسمعية في ضوء الرؤية الاخراجية التي تعزز منظومة الخطاب وتفصيلاته واليات تداوله.

تتكرر في العرض طرقات على الباب، تدعو لتوقع حضور غائب، ومن يكون هذا الغائب المتوقع حضوره، أو لنقل المتوهم حضوره، على فرض (كوجيتو) يقتبس القانون (الديكارتي)، لكن بصيغة (انا اتوهم إذا انا موجود)، أو بصيغة عبثية على وفق رؤية (صمؤيل بيكت)، (انا ميت إذا انا موجود). اذن هو توهم حضور الغائب الذي يمثل الرديف، والمعادلة للوجود، ومن غيره لا يتحقق الوجود، اذن الموجود هنا، يتوقع حضور الهناك، وهذه مقتبسة من (هيدجر)، الهنا يماثل الوعي، والهناك يماثل ما هو خارج الوعي، ومن حيث تحقق الهنا في الهناك، يتحقق الحضور في الغياب على ارضية الاختلاف. فهو المتخيل المتوهم، ولا ادعي قصب السبق في اكتشاف الجديد عبر حرث الرموز التي انطوى عليها خطاب العرض في طبقاته الظاهرة والباطنة، لان ثيمة الغائب المتوهم حضوره تناولتها عروض مسرحية كثيرة، وعرض (مطر صيف) بقي في إطار فكرة ولدتها حاجة الحضور الدائمة الى الغياب، وعبر تمشكل الحضور والغياب يتم توقع أو توهم المعنى. في

(13) مسرحية مطر صيف تأليف (علي عبد النبي الزيدي)، اخراج (علي عادل)، عرضت المسرحية على قاعة عتبة بن غزوان في البصرة، سنة 2012.

العرض الحضور ليس كالغياب، والغياب ليس كالحضور، فهما لا يشكلان علاقة اعتباطية مثلما يقرر (سوسير) العلاقة بين الدال بالمدلول، بل يندرجان على وفق قيمة قصدية في الفضاء، قد دللت على (العجز) و(العوق) بوصفها التصدر المركزي، والوقة الجاذبة للبنى المتجاورة، ومنها توالدت التساؤلات، وعبرها تحركت الدوال وحواملها التي يتسيدها حضور الممثل، بوصفه صانع معانيها، ومفجر طاقتها الكامنة، فعلى حد تعبير (بارت) نحن لا نبحث عن الرموز فقط، بل الطاقة الكامنة فيها.. يطرح العرض سؤالا تكرر، بتكرار طرقات الباب، وطرح اشكالية عمادها ما مدى حاجة الحضور/ المراة، للغياب/ الرجل، أو الغياب/المراة/الرجل، للحضور الرجل/المرأة، ومن حيث لا وجود لحضور كما هو في الغياب، اذ لا يمكن ان يتحقق ذلك من غير ارضية الاختلاف التي تشكل ارضية الخطاب، تشكلت المتوالية الحدثية المتدفقة، التي بحثت عن اجاباتها ، بما احدثته من صدمة واثارة دائمين، عملت عليها الرؤية الاخراجية المفترضة بوسائلها في المعالجة على وفق هوية علائقية بنيوية ربطت الشخصية، بالبيئة المكانية المؤثثة على المسرح، بالمنطقة التي حددتها الاسلاك الشائكة، وببدلة الزفاف البيضاء المعلقة على العمود، التي تقابلها قطعة القماش السوداء الممتدة على الاعمدة الاخرى التي احاطت مكان الفعل، بالخيوط المتدلية على الاسلاك، فضلا عن الخرق الملتصقة بها، لتشكل فاصلة زمنية بين الحضور المتحقق الان ممثلا بالمراة الزوجة، والغياب المتحقق الان ايضا في ذاكرة وتذكر المرأة وتفصيلات حياتها، وإيماءاتها المتصلة بذاكرتها القريبة والبعيدة، حيث يجمعها خيط واهن قطعته بيدها تدريجيا، وقد كان يربط حاضرها بماضيها الممثل بالغائب منذ عقدين وقد طوته الحرب.. ما زال توهج رغبة المرأة ماثلا في الضوء الاحمر الذي يغلف غرفة الزفاف مرات عدة، وقد استحالت الى غرفة موت، وحياة، وحياة وموت، بمعنى اخر ولادة لأوهام وطمر اوهام اخرى، والتعويض لا يمكن ان يحقق الماضي بما انه ماض، بل يشكل صورة مستنسخة باهتة الظلال، لكأن المخرج قد استثمر من الفلسفة القديمة رؤية (افلاطون) للمحاكاة، بوصفها ظل باهت لأصل غائب يعكس ظلاله المزيفة أو المستنسخة التي اشاعها العرض كما النار التي تعكس الظلال على الجدران، اذن الغائب الذي طمرته الحرب ما هو الا صورة مستنسخة عاجزة ان تكون كما كانت في الاصل فالخصوبة قد اجدبت، وتكأة الزوجة على احلامها وتوهماتها التي تنزف انتظارا، وبحثا في الطرقات وحفرها في الذاكرة عبر اغنية عراقية تراثية توغل في استحضار الماضي عبر السؤال المشحون عتبا عن الذين غابوا وتم نسيانهم، هي الحرب التي استدعاها المخرج عبر حضور الدالة المكانية المتحركة الاولى (كرسي المعاقين) التي تدرجت بلونها المتناظر مع اللون الاحمر الذي غلف المكان، وتحول الموسيقى في مفتتح العرض من نغمات تثير الراحة، الى اصوات تدعو الى الخوف، والحزن، والقلق، لم تكن حربا واحدة بل حروب كثيرة، هي حرب المرأة ضد الحرب ذاتها، وضد توهماتها، وضد الزمن الذي اكل خضرة روحها.. علامة الحرب جاءت (مؤسلبة) في العرض عبر طرقات الباب، التي تدعو الى توقع حضور الغائب اما بإجازة أو بجنازة، لتؤكد ثنائية فلسفية عميقة الاثر والدلالة، الحضور الذي يكتنفه قلق الغياب، وتوهم حضور الزوج كما كان حين رحل، ليحتفل بعيد ميلاده، اشبه بقطرات مطر صيفية سرعان ما تجف ولذلك جفت خصوبة الرجل، وتيبست ملامح المراة التي ما عاد لون مستحضرات التجميل قادرا على اخفاء جفاف رغبتها، وقد قتلتها بداخلها سعة التوهم، فضلا عن البديل المستنسخ، وما هو غير آلة مجبرة على ترديد، ذات الكلمات التي تخلو من (الحب) وهي الثيمة المفقودة في العرض فكل شيء اضحى مستنسخا.

تشكل المتحقق الحاضر في تأثيث بيئة العرض عبر مجموعة اثار تدلل على الزمن، ليس باحتمالية حدوثه الان بل تلك الاثار التي تتفحصها المراة/الزوجة، وهي تعيش صراع عجزها وضعفها، لتقع اسيرة ضعف، وعجز من شكل اخر، مماثل لكرسي المعاقين المتحرك الذي شكل دلالة مصغرة فارغة للحرب، تتمازج ما بين الزوج والزوجة، وعبرهما ينصهر مجتمع كامل، وقع تحت جبال من حروب ابتلعت بمحرقتها كل خصوبة، ليتوقف الزمن على الرغم من خطوط حساب الزمن الماضي التي

تخطها الزوجة على الجدار الابيض المماثل لثوب زفاف الميت، هذا الجدار المنحني الى الداخل في وسطه، اشبه باليد وهي تجذب اليها كل ساعات الانتظار والبحث الطويل.. الاخر المتحرك في تخيلها مجموعة اشلاء متناثرة تحمل ملامح صورة مرسومة بزي عسكري على الجدار الابيض، تلك المكونات لها ما يناظرها في الاعلى، قطع من الملابس من مخلفات الزوج، التي تشكل حضوره المعنوي في ذاكرة الزوجة، وقد غسلتها مرارا وتكرارا طيلة سنوات غيابه، حتى فقدت بريقها، فغدت باهتة، لتشكل معادلا موضعيا للأخر المستنسخ والحقيقي على حد سواء، فلا المستنسخ قادر على ان يكون معادلا للأصلي، ولا الاصلي بمقدوره ان يكون كما كان، لتصبح كلمة (الحب) مجردة خاوية، ويصبح وجع التذكرات تشاركيا على ماض متحقق فقط في المثيرات التي تحفز العلاقة الرابطة بينهما وبين المكان الذي تحول الى صورة مصغرة لجبهة احاطتها الاسلاك الشائكة، تعكس حرب المرأة على ذاتها، وعلى زوجها، وعلى المجتمع، ليصير الحاضر والماضي صنوان مستديمان للقلق، والهم، والتوهم، ما شكل احد اهم الاهداف المتغلغلة في العرض، ومفادها ان الغياب المتصل بالخوف والموت، ينعكس ظله على الحاضر، الباحث عن بؤرة ضوء، تلك التي تكشفها الاضاءة الخضراء، التي تغلف فضاء متوازيا مع الفضاء الاول على خط واحد، وينطوي على تفاؤل سرعان ما يخبو على صوت طرقات جديدة، ليدخل الرجل بعد ان خلع عنه القميص العسكري، وهو يردد كلماته التي تكشف عن روحه المستنسخة المجدبة...

وبالحديث عن الاداء التمثيلي فان ما يمكن ان يقال عنه انه ناضجا، ومتفاعلا بخطوط من الفعل المتصل جعلت الواحدة منها حاضرا باحساسه مع الاخر، مشفوعة بالتفاعل الايجابي والتجسيد الذي يستدعي ما هو ذهني غائب بما يحركه الوجدان الخصب للممثلين عبر فرز وتجديد المندفعات الشعورية للشخصيات على وفق تحولاتها بين الحضور والغياب.

خلاصة نتائج البحث:

1. تشكل المنظومات السمعية، والبصرية، والحركية، قوام العرض واستنطاقه، اذ لم تكن هدفا خارجيا بحد ذاتها بل ضرورة حاسمة.
2. يعد الحضور المادي والغياب المعنوي هدفان حقيقيان ينتج عنهما ابعاداً دلالية مركبة، ومتحولة تبعا لحركة الحدث الدرامي، وحركة الشخصيات، وتنافر الافكار وتفاعلها في مجرى مسرحي واحد بين الحضور والغياب.
3. يحرض الحضور والغياب على التفاعل الايجابي الخلاق، بوصفها موضوعا للتخيل الذي يكون موجودا خلال الابداع الذي يستند الى المعرفة التي يمتلكها المتلقي، كما لو ان المسالة مسالة لغة حقيقية، يفهمها من تعلم اشاراتها.
4. يمتلك الحضور والغياب في العرض المسرحي خاصية تشكيلية فيما يعبران عنه، اي ان هناك شيئا مثاليا غير منظور، يتصل بما وراء الحس، يتم تلقيه عبر الحضور الذي يجعله موضوعيا على وفق قدرة اجهزتنا الانسانية على ترجمة احساساتنا الى اشكال بصرية وسمعية وحركية.

قائمة المصادر

1. ادمير كوريه: سيمياء براغ المسرح-دراسات سيميائية، ترجمة ادمير كوريه، دمشق: (وزارة الثقافة)، 1997.
2. الين ستيوارت، جورج سافوشا: المسرح والعلامات، اكاديمية الفنون، وحد الاصدارات، مسرح (13)، القاهرة: (مطابع المجلس الاعلى للاثار)، 1996.
3. باسم الاعسم: مقاربات في الخطاب المسرحي، ط1، دمشق: (دار الينابيع للطباعة والنشر)، 2010.
4. جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة امين الرباط، وسامح فكري، ط2، مركز اللغات والترجمة، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 1995.
5. سمير الخليل: علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الادبي، ط1، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، 2008.
6. عوني كرومي: الخطاب المسرحي-دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، ط1، السلسلة المسرحية (دراسات) الشراقة (دار الثقافة والاعلام)، 2004.
7. عواد علي: شفرات الجسد-جدلية الحضور والغياب في المسرح، ط1، عمان: (دار ازمنة للنشر والتوزيع)، 1996.
8. كير ايلام: العلامات في المسرح، ترجمة سيزا قاسم، في كتاب: مدخل الى السيميوطبقيا مقالات مترجمة ودراسات، ط2، ج2، الدار البيضاء (دار توبقال للنشر)، 1997.
9. _____ سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، ط1، بيروت: (المركز الثقافي العربي)، 1992.
10. يان موكاروفسكي: الفن كحقيقة سيميائية، في كتاب: سيمياء براغ للمسرح، ترجمة ادمير كوريه، دمشق: (وزارة الثقافة)، 1997.

Presence and Absence in the Iraqi Theatre Performance: Summer's Rain Play as an Example

Maher Abduljabbar Ibrahim
University of Basrah/College of Fine Arts

Abstract

The presence and absence binary is an essential part of and a motivation for the direction vision which depends on the principle that the components of the theatre performance move in contrast with each other; one is directly informative which is the presence relations and the other is structural that is identical to the absence relations. The first is material band visual that evokes the incorporeal mental absent. Hence, the present study(Presence and Absence in the Iraqi Theatre Performance :Summer's Rain Play as an Example) aims at explaining those relations and their transformations between presence and absence in the performance.