DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/261-280

التعرضن وآليات اشتغاله في أنموذج العرض المسرحي المتعدد المشاهد (دراسة دراماتورجيه نقديه)

يوسف رشيد جبر[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/7/30 , تاريخ قبول النشر 2021/8/29 , تاريخ النشر 2021/9/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

كان مفهوم التناص واحداً من الاشكاليات التي شغلت اهتمام النقد والنقاد في استهدافه لبنية التعالق النصي بين النصوص وتداخلها في عملية انتاج المعنى. حتى أصبح التناص مصطلحاً قاراً ويمكن رصده في بنية النص المسرحي وتحديد آليات هذا التعالق بين النصوص من خلال حقول وتصانيف اجمع عليها أهم النقاد ممن كتبوا ونظروا في التناص.

ولعل بحثنا السابق (**مقاربة التعرضن في الرواق الابستيمولوجي للتناص**) كان محاولة لمقابلة اصطلاحيه، عمد إليها الباحث ليرصد من خلال آليات التناص و آليات أخرى مبتكرة اسلوباً نقدياً لقراءة البنية العلائقيه للعرض مثلما هي في النصوص لذا يأتي الجديد في بحثنا (التطبيقي) الحالي انه محاولة تجريبيه اخرى في مجال (التعرضن) هنا ليرصد البنية العلائقيه ذاتها بمحاولة تفعيل آليات (التعرضن) ولكن هذه المرة داخل (المسرحيه الواحده المتعددة المشاهد)، وهنا تكمن فرادة هذه المحاولة في عملية تطبيقية لدراماتورجيا نقديه حيث سيحلل الباحث عرضاً واحدا مؤلفاً من عدة مشاهد على وفق آليات تعالق (العروض المسرحية المتناسلة بالتعرضن) بعد أن أجرى معايشه (دراماتورجيه) للعرض الذي اختاره (كعينة بحث) ليثبت امكانية توظيف آليات (التعرضن) في تحليل (العرض المتعدد المشاهد) بذات الطريقة النقديه التحليليه التي اشتغل عليها في بحثه السابق . وربما هنا تكمن الجده في هذا البحث حسب تقدير الباحث.

الكلمات المفتاحية: تعرضن، مسرح، مشاهد، دراماتورجيه.

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد , Yousif_rshd@yahoo.com .

المبحث المنهجي:

يمكن القول ان التيارات المتتالية للمناهج النقدية التي ظهرت منذ بدايات القرن العشرين قد انتجت مفاهيم جديدة للقراءة والتفسير ومن ثم البحث عن المعنى في النصوص الادبية والتاريخ وعلم النفس، وتشكيل رؤى وانساقا ثقافية قارة في رؤيتها لجماليات المنجز الابداعي، فضلا عن استشرافها لحركة الانسان في خاصيته الاجتماعية وفي أصل وجوده، ومن ثمّ كان لها التأثير الواضح في الحركات الفكرية المعاصرة بكل اتجاهاتها وتنوعها عن طريق اغنائها بنظريات نقدية عبر قراءات تستجيب للطروحات الفكرية التي تبنتها كل تلك التيارات.

ولعل مفهوم التناص كان احدى الاشكاليات التي كانت محل قراءات متعددة في فك شفرات النص عن طريق جمالياته، وعلاقاته النصية. بوصف النص منجزاً ابداعياً يضعنا من أجل اختبار قدرته على الاستيعاب والتعبير امام احتمالين للقراءة. سواء عن طريق علاقاته الداخلية، أي بنيته، او عن طريق تأويله. وإذا كان البنيوية التي استندت الى علم العلامات وتعارضها في قراءتها للظاهرة الاجتماعية والثقافية قد اشرت في محدداتها وصرامتها المنهجية واستقرارها في تحديد المعنى الادبي واثرائه في توظيف المصطلح، وهي بذلك تؤكد طابعها العلائقي، فان نقاد ما بعد البنيويين استخدموا مصطلح (التناص) للإخلال بأصل المعنى بوصفه غير مستقر، ومتحرك، ومتحول بسبب ان الطبيعة التناصية للنصوص الادبية تقود القارئ الى علاقات نصيّة جديدة كما يرى رولان بارت. فيما كان للنسوية وما بعد الكولونيالية التي اهتمت بالشرائح المهمشة والمجتمعات المضطهدة قراءة اخرى للمصطلح، في حين رفض تيار ما بعد الحداثة في قراءاته اليقينيات السردية والمعنى المستقر، وعدم الايمان بأصالة العمل الفني سواء كان نصا سرديا، أو سردا فنيا، بوصف العمل الفني في النهاية ينطوي على سرديات سابقة لجنسه. ولهذا فان التناص أصبح مفهوما جوهريا في قلب الانتاج الثقافي منذ منتصف ستينيات القرن العشرين، عندما ظهر المفهوم على يد الباحثة جوليا كريستيفا. ولمرونة المفهوم بوصفه حقلا معرفيا واسعا ومتشعب الدلالات فانه تم ازاحة مصطلح التناص لأشكال فنية غير ادبية وتطبيقه في اجناس فنية، مثل الموسيقى، والفنون التشكيلية والعمارة فضلا عن العروض المسرحية.

يناء على ذلك اعتمد مفهوم (التناص) للتأسيس في قراءة خطاب العرض المسرحي في ضوء اليات اشتغاله وأنواعه، بالاشتراك مع ما يتوافر عليه العرض من عناصر فنية وما يتمتع به من خصوصيات اتجاهية يمكن ان نرصد من خلالها تعالق العرض المسرحي مع ما سبقه وتزامن معه، وما هي المرجعيات في بنية هذا العرض، ذلك ان خطاب العرض بوصفه ينطوي على انساق متنوعة واختصاصات متشابكة تتكامل في نسيجها الفني في لحظة محددة بالزمان والمكان على مستوى العرض ولأن الباحث سبق ان نشر بحثا اصيلا بعنوان (مقاربة التعرض في الرواق الابستيمولوجي للتناص)

كان قد نحت اواجترح فيه مصطلحا نقديا هو (التعرضنEnter Presentation) رصدا فيه المقاربات العلائقية المتناصة (السابق- اللاحق) وتم تحديد اليات اشتغال لهذا المصطلح في نماذج نقديه، وقد كتب عنه عراقيا وعربيا وترجمته الى الفرنسية (Entre Présentations) وروجت له الناقدة الجزائرية (جميله الزقاي)، وعليه فان جديد البحث الحالي بوصفه لاحقا، انه يقدم تطبيقا تجريبيا هذه المرة على عرض مسرحي واحد متعدد المشاهد، بفرضية ان كل مشهد هو عرض يتعالق مع المشاهد الاخرى بذات الاليات التحليلية،وعليه استجابة لفرضية البحث فقد صاغ الباحث عنوان بحثه على النحو التالي (التعرضن واليات اشتغاله في انموذج العرض المسرحي المتعدد المشاهد) (دراسة دراماتورجيه نقديه).

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث في أنّه يختص بدراسة اليات اشتغال (التعرضن) في العرض المسرحي الواحد المتعدد المشاهد، وتقصي فاعليته في الخطاب المسرحي عموما. وربما أن هذه الدراسة هي الاولى من نوعها بوصفها تطمح الى تطبيق نقدي ينطوي على بعض الجده في الحقل المسرحي، اذ ان مصطلح (التعرضن) الذي ابتكر نحتا وصياغتة في بحث سابق، يشكل جهدا معرفيا كاشفا ومتقصي الاليات اشتغال (التعرض) ومقارباتها في العرض المسرحي، اذ يفيد كل من دارسي الادب والنقد في الفنون الجميلة، والنقاد والباحثين، وجميع المهتمين بمجال الفنون المسرحية وجميع المعنيين بإنشاء الجملة الجمالية والفلسفية للعرض المسرحي.

هدف البحث: يهدف البحث في تقديم نمط لقراءة نقدية ابستمولوجية للعرض المسرحي المتعدد المشاهد عن طريق كشف البنى التحتية للعرض واضاءة دواخلها في ضوء اليات اشتغال التعرضن بوصفه خاصية كامنة فيه.

حدود البحث: فطالما أنه من الممكن أن يتوجه الى أي شريحة من العروض فقد وجد أن يتوجه الى العرض المسرحي (العرض المسرحي الواحد المتعدد المشاهد) وتحديدا (مسرحية حرير) للكاتبة والمخرجة ليلى محمد.

المبحث النظري:

أولاً: آليات التناص:

يمكن القول ان المصطلحات وما تنطوي عليه من محددات فكرية وتقنية تأخذ مصاديقها من الخطابات الابداعية لوضعها في اطر تستجيب لإرث فاعل في الدراسات النقدية بغرض تشكيلها وبنائها ومن ثم اخضاعها لورش تطبيقية وبمستويات متعددة واشباعها درسا وتحليلا وصولا لتأطيرها بشكل واضح ومفهوم. ولان المصطلح النقدي كان قد تمت صياغته وتطبيقه في بحث اصيل سابق، فانه يقترح في هذا المبحث التجريبي في هدفه، اخضاع المصطلح الى دراسة تحليلية جديدة، لاختبار

التحليل على المشاهد المسرحية المتعددة في مسرحية واحدة بوصفها (مناصات أو متعرضنات) عبر تفعيل اليات (التعرضن) التي توصل اليها البحث السابق.

حيث كانت حدود الهدف تكمن في دراسة علائقية بين عرضين من العروض المسرحية (السابقة واللاحقة) حصرا. ولان العرض المسرحي ينطوي على انساق بصرية وسمعية وحركية متعددة، ذلك أن انساق العلامات في اشتغالات العرض المسرحي وكما صنفها (تادوش كافزان) الى ثلاثة عشر نسقا من العلامات هي: الكلام، النبر، الإيماءة، الحركة، التحرك، الماكياج، التسريحة، اللباس، الاكسسوار، الديكور، الاضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية. ويضع هذه الأنساق في تصنيف تركيبي يحدد فيه طبيعة الارتباط لكل نسق بحمولاته فضلا عن علاقات النسق الواحد بأنساق العرض الاخرى، ومن ثم علاقة الأنساق بالفاعلين في فضاء العرض لإنتاج العلامات بأشكالها كافة بصرية، حركية، سمعية. (Kafzan, 2002, p. 16). ذلك ان العرض المسرحي فنّ تركيبي تتواشج فيه الأنساق بانسجام ايقاعي على وفق رؤية خاصة للعالم بصريا وحركيا وسمعيا، وعليه فان التعرضن مصطلح تركيبي يتشكل من علاقات متشابكة بين انساق العرض يتجسد في نسق واحد او في مشهد واحد او يطغي على طابع العرض بكل أنساقه للعروض المسرحية سابقا او لاحقا.

ولما كان الأدب من وجهة النظر البنيوية مؤسسة اجتماعية قارة بذاتها او نظام دلالي متكون من بنية مكتفية بذاتها ومحددة ذاتياً من العلاقات المتبادلة وان العمل الفني، أي عمل فني هو تشكيل دلالي متحرك يعتمد في نفسه على إقامة علاقات بين حاضر وغائب وبين ماضي وحاضر وبين وعي ولا وعي او بين الفعل وقيمه الواقعة لذا جاءت دراسة(كرستيفا) لتقوم على اساس "تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه او الذي يميل اليه (Engino, 1989, p. 103)، وأن العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل في بنية من فرضيات قبليه، وحاليه متزامنة، الا انها لا تنفصل عن كونها (بنية دلالية) تنتجها ذات فردية ضمن بنية نصية منتجة، متعالقة مع بنيات ثقافية واجتماعية محددة انطلاقا من (خلفية نصيه) تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة وفي مراحل متعددة" (Yaqtin, 1989, p. 32). وبوصف القيم الاجتماعية لا تنفصل عن اللغة بل يرتبط بسياق عام للظواهر الاجتماعية ويتمفصل معها ليشكل مخزوناً ثقافياً خصباً في حين يتعالق مع نصوص اخرى لما ينطوي عليه من محمولات المعنى الهائلة والفضاء السيميائي وبهذا فان النص يفضي الى ان يكون مشروعا سوسيولساني (Touma, 2015, p. 20). هذا الاشتباك والتعالق لخاصية النص يصفه (عقيل مهدي)*بأن " للنص اسلافاً وأقارب تقرأ بعضها حدساً او منطقاً سواء بالخطوة الكلية الخارجية للنص او في مناطق التحويرات لعناصره الداخلية (Youssef, 1995, p. 42)، إن قراءة المفهوم وتطوراته يضع البحث و يضعنا امام المفاهيم التأسيسية للمصطلح، إذ يرى (فيليب سولرس) (بأن

* عقيل مهدي كان اول من حاوره الباحث بغرض تثبيت واشاعة المصطلح وسلامة نحته بوصفه ناقدا كبيرا و سابقا في الكتابة عن التناص .

كل نص يقع في مفترق طرق نصوص) (Angelino, 1989, p. 105)، ويعتقد (لوران جيني) بأنه "عمل تحويل وتمثل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة من المعنى) ولعل من المفاهيم التي بدت اكثر اقتراباً من التناص وابتعاداً عما وصف بالتخارج النصي وما الى ذلك تلك المفاهيم التي ترشح عنها التناص بوصفه إشكالية إنتاجيه للنص تلك التي ترى بانه "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة او المعاصرة التي تخترقه بكامله" (Barthes, 1986, p. 55).

وهكذا فأن الكثير من وجهات النظر قد اقتربت على الرغم من بعض الاختلافات حيث أن (تيري ايجيلتين) يرى بأنه " دوران بيئي مغلق للنصوص (Egeltin, 1992, p. 102) . في حين يستخدم (باختين) لهذا المفهوم مصطلح (الحوارية) للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الاخرى. مشدداً على أن "الجنس الادبي هو دائماً نفس الجنس وآخر جديد وقديم في الوقت نفسه، فهو يولد مرة ثانية ويتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي وأن الجنس الأدبي يحيى في الحاضر ولكن يتذكر ماضيه وأصله من خلال صيرورة التطور الادبي (Bakhtin, 1986, p. 15).

ولعل هذا البحث يستكمل البحث السابق في الاشتباكات البنيوية لكل أنساق العرض وتواشجها، وتعرضنها في بعضها البعض، بوصف كل عرض مسرحي ينطوي على حمولات ثقافية ودلالات سيمائية مفتوحة على عوالمها حينما تتعالق أنساقه مع عروض اخرى بشكل أو باخر دراميا وفنيا في تجسير المعنى ومحاولة تأطيره جماليا. إن اليات التناص إذا استبعدنا ما يتعلق بشكل خاص في بنية اللغة، فأن التناص كما يرى (ميخائيل ريفاتير) مجموعة النصوص التي نجدها في الذاكرة عند قراءة مقطع معين" (Yaqtin, 1989, p. 96). والدراسات النقدية اجمعت في مجال الانواع على نوعين من التناص تناص جزئي، وتناص كلي واما الآليات فهي التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي وبتفرعاته كالتمطيط* بأشكاله المختلفة (Riad, 2000, p. 30). وكالشرح والاستعارة والتكرار ثم الايجاز المضاد للتمطيط (Muftah, 1985, p. 125). ويسميه (شتراوس) بـ(استبدال الادوات الفنية) أو ما يسميه نورثروب فراي بـ(السلفة الاستعارية)*** (Strauss, 1986, p. 56). ولعل دراسة النهج الفني للنص ودواخله يمكن ان تشير الى الكثير من التفاصيل في البنية العلائقية للنص مع النصوص الاخرى وانفتاحه عليها مما جعل التناص اسلوباً وقائياً لكيفية انتاج الخطاب الفني للنص. بيد أن مفهوم التناص كقيمة اجرائية قد يعد مرتبه من مراتب التأويل عبر هذه الاليات.

ثانياً: مقاربة التعرضن

* وهي اليات لغوية مثل 1- الاناكرام (الجناس بالقلب وبالتصحيف) 2- الباكرام (الكلمة – المحور).

* يشير (نور ثروب فراي) في (مورفولوجيا الخرافة) الى السلفة الاستعارية بمعنى تمثل شخصية جديدة وهذه يمكن أن تصبح واحدة من الاليات حينما تستعير شكلاً معيناً من عمل فني وتوظفه في عمل فني آخر – اما (استبدال الادوات الفنية).

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إذا كان مفهوم التناص في الخطاب النصي متهج اجرائي له أدواته التحليلية والياته ووسائله في الكشف عن البنى الداخلية وتفكيك ترابطاته المتشابكة بوصف النص له الياته بحفر خط عمودي في البنى العميقة فضلا عن ان النص انتاجية وهو ما يعني كما تقول (جوليا كريستيفا) "أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص اخرى" (Kresneva, 1991, p. 21). ولان التناص هو مجموعة من الاليات للإنتاج الكتابي للنص يكون في علاقة تماثل او انعكاس بصورة واعية او غير واعية بتفاعله مع نصوص سابقة او متزامنة معه، ولان التناص ينتسب للخطاب في الكشف عن محتملاته الدلالية وعن قوانين كلية للإنتاج الفني بمعزل عن مبدعه، فيمكن حينئذ توظيفه كأداة تحليل في العرض المسرحي خصوصاً إذا أجرينا بعض التعديلات عليها لنفيد منها في دراسة (تعرضنات) الخطاب في بعضه البعض ومع بعضه البعض، آخذين بالاعتبار أن العرض كما هو النص (عملية إنتاج) في حالة من التوالد والتأثير، وأن العرض هو تمرين مستمر لا يخلو من التأثير والتأثر ولو حتى من حيث الأساسيات المنهجية سواء كان ذلك في اليات عمل الممثل وادواته ام في آليات الإخراج المسرحي واتجاهاته ووسائله وتقنياته. و عليه يمكن رصد اشتغال اليات التناص الصريحة التي تمت الاشارة اليها في البحث السابق وكذلك من قبل الباحثين المعنيين كالشرح والاحاله والاستعارة والتكرار والتشبيه ثم الإيجاز المضاد للتمطيط والمجاورة والامتصاص والاستدعاء القصدي بوصفها (اليات)، لعمليات أركيولوجية تتغلغل في حفريات البنى الداخلية لخطاب العرض، فضلاً عن أنه بحد ذاته هو انتاج خطاب مسرحي وله آليات مثلما ان النص خطاب مثبت بالكتابة وله آليات.

وفي المسرح بالذات يبدو من الصعب أن نفهم إنتاج النص المسرحي بدون أن نأخذ بعين الاعتبار أن هذا النص لا يمكن ان يكتب دون أن تكون هناك مسرحية سابقة، حتى أن الكثير من الآراء تعتقد ان العرض سابق للنص بسبب ان المؤلف المسرحي شريك في رؤية وتدوين حركة شخصياته في مسرح الحدث المسرحي ورسم ملامحهم واعمارهم وزي كل شخصية من الشخصيات فضلا عن ايقاع اصواتهم وصولا لبيئة العرض الافتراضية التي يتبناها مؤلف النص إذ تستشهد (ساميه احمد سعد) ببعض الامثلة وتقول أن (موليير) كان مثلاً يعرف أمكانيات كل فرد في فرقته ويعرف المكان الذي سيمثل فيه، وأن (جيرودو) يعرف الممثلة التي ستقوم بدور (هيلانه) عندما كتب (حرب طروادة لن تقوم) وهذا يعني أن نصاً هو (نص –أم) على حد تعبير (جوليا كرستيفا) قد وجد قبل النص المكتوب وقبل أول عرض للمسرحية (Asaad, 1953, p. 159). ويمكن تسميته عرض أولي لإنتاج النص الكتابي إذا جاز لنا التعبير، ثم يأتي العرض المسرحي في إنتاجية التجسيد ليحرك ويفعل هذا الخطاب المكتوب على المسرح.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إن العرض المسرحي ينطوي على آلية معقدة في التنظيم والترتيب والدقة في اكتشاف طبيعة العلاقات بين عناصره تبعا لأساليبه، واتجاهاته الاخراجية، والادائية، ولا يمكن قصره على مجموعة معينه من الشفرات المكونة له حيث ان كل عرض هو تركيبة فريدة، ومتغيرة من هذه الشفرات فالشكل الوحيد الذي يمكن ان تتخذه هذه المجموعة من الشفرات هو البنية الفريدة الخاصة بكل عرض بوصفها قراءة تجسيدية للنص، يعاصرها وعي ثقافي يتشكل عبر منهج معين او أسلوب معين وكذلك الحال بالنسبة للمكان الذي يلعب دوراً مهماً في إنتاج العرض فهو عملية تشغيل لنظام العلامات الدالة عليه،سواء كان في معمارية الفضاء المسرحي او في منظر مسرحي يقدم العرض من خلاله وسواء كان منطقة للتمثيل او في طريقه واسلوب المشاهدة للعرض فالمكان المسرحي في كل أحواله ينطوي على دلالات تتغير تبعاً لتغييراته الفيزيائية ويأخذ المكان أحياناً اخرى ابعاداً ضمنية تحكي فلسفة العرض (Asaad, 1953, p. 159). تبعاً للخصوصية الاتجاهية للعرض والتي تتحكم بطبيعة التلقي بين الرمز الكامن واللاوعي الجمعي. حيث يتجه العرض صوب الواقعية كلما كان الرمز ظاهراً في المعنى والعكس كلما كان عميقاً كامناً يستدعي المقاربة التأويلية بشكل اكبر.

ان خصوصية العرض و(التعرضن) تفرض في بعض في آليات القراءة الاقتراب من منطقة المبدع وليس إقصائها بشكل نهائي إذ أن القراءة النقدية تطمح أن تقتدي بالتناص في البعض الأهم من اشتراطاته، اذ يشكل الأسلوب الاتجاهي الذي يمثله المبدع واحداً من الركائز المهمة التي تستدعي استغال الكثير من آليات التعرض كالتكرار والاستدعاء القصدي او توظيف المكان لأكثر من مرة وفي اكثر من عرض او التعامل مع مفردة عرض معينة يمكن أن تشكل تقنية حاضرة في اسلوب العرض مثل الإيغال في تعميق الدلالة المسرحية للمساهمة في تثوير فاعلية التأويل الى اعمق مساحة ممكنة، كما يمكن أن يظهر هذا (التعرضن). ومثلما يمكن أن يظهر (التعرضن) في عروض المبدع الواحد من الممكن ان يرصد في عروض المذهب المسرحي الواحد، فالتيارات المسرحية كالواقعية، والتعبيرية، ومسرح اللامعقول يمكن أن تحقق نوعاً من **الاحالة** فيما بين عروضها من الممكن ان تحقق ذات الأهداف المرجوة. فالإحالة هي تلك التقنية التي تتجسد في بنية العرض ويتفاوت حضورها او غيابها حسب الاليه الإجرائية التي تتبعها. اذ يؤكد (ريكور) (أن النص ليس بلا إحالة وستكون مهمة القراءة بصفتها تفسيراً متمثلة بأحداث الاحالة بالضبط (He, 1988, p. 42)، لذا فأن عملية نقل النص الى العرض بالإخراج هي بحد ذاتها احالة في قراءة جديدة للنص نفسه ثم قراءة النقد التحليلي هي قراءة تأكيدية لإحداث الاحالة.

على الرغم من التفاوت احياناً والتداخل الكبير بين العرض المسرحي وبين النص المسرحي بوصفهما ميداناً للتأويل والدراسة، فان العرض اذا ما نظر اليه، من زاوية تعالق بناه مع البنى المجاورة أو بالنظر اليه كبنية مكتفيه بذاتها في دوران بيئي مغلق للعروض، فأنه حتما سيشكل سياحة نقدية

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

خلاقة وممتعة في ضرب من ضروب المتعة الجمالية التي تتحقق من خلال نقد مقارن يعنى بمقاربات الاحالة، والتمثل من خلال توظيف بعض آليات التناص السالفة الذكر، كالتكرار والاستدعاء القصدي والمغايرة والايجاز والتمطيط فضلاً عن مؤهلات العرض أصلاً والكامنة في مقاربات عناصر العرض وتعرضها على وفق تلك الآليات عبر قراءة علائقية لمكونات كل عرض مسرحي ومعالجاته الإخراجية والتقنية والمكانية ورصد مديات التداخل والتنوع في هذه المعالجات وتعليل صور هذا التداخل ولكن هذه القراءة النقدية رغم أنها تطمح أن تقتدي بالتناص في البعض الأهم من اشتراطاته.

المبحث الاجرائي-عينة البحث

دراماتورجيا(حرير) وتعرضنات المشهديه

في خطاب مسرحي نسوي بامتياز يشفِ عن توجعاتٍ وآنين حريم، في حريق مستعر يأبى أن يستحيل رماداً، بين ثنايا أزمنة الخراب. فعنوان خطاب مسرحية (حرير)* قد لا يحمل دالة مستفزة، إلا عندما يتشظى تأويليا، في (حريق) أو (حريم)، حيث يتوافر الإطار العام للعرض على حقل تتموضع دواله بين هذا وذاك، ليستمد صوراً من واقع معيشي، ويومي مشحون بالانتكاسات والأوجاع، حكاياتٍ وقصصٍ جمعها نسيج الاختلاف، باختلافها إلى ثوب مسرحي تعبيري البنية، واقعي المشاكسة والتمرد، غاضباً و محتجاً رغم ركونه إلى السكون في ظاهر تموضعاته.

خطاب ينفتحٌ من جانب آخر على ثورةٍ في فضاء مواجهةً السلطة الذكورية وسلطة المواضعات الاجتماعية التي فرضت حضورها لمواجهة هذا الكيان (حرير)، إذ كل حكاية فيه تنطوي على محمول لقضيةٍ أو موضوع تتناهبه وقاحة الصريح وصلف المسكوت عنه من الهموم اليومية المتعددة لتعكس على الدوام وجوداً منتهكاً لمحنة الإنسان في خضم هذا الخراب، نساءُ هم بقايا اشتباك عنيفُ مع الزمن وارتجاعات ذاتية يؤطرها صراعُ الفناء والبقاء عندما يكون الإنسان من مخلفات الحروب والنزوات التي تصمم مقدراته وتستبد به تبعاً لمواجهاتها استلاباً يعيد أنتاج الأزمات يومياً في فضاء اللا أمل، حيث تتناسل الحروب في ثنائية الحياة والموت بقوة انفجارية، تتمرد على تاريخانية الأمل لأجثاث جذوره بالمؤلم والموجع من حياة النسوية العراقية، فخطابُ المسرحُ هنا يضعنا أمام أسئلة في القهر والقمع والارتجاع المدمن رصداً لبقايا خراب أو رماد(محنة) . ففي العرض المسرحي (حرير) تجد بوحاً شعرياً بإنسانيته، نازفاً من دواخله، أحلام– ذكريات– طموحات– ورغبات- مقموعة اندثرت عبر سنين الضيم والهلاك لترسم حداً فاصلاً بين أنوثة الأنثى وتوقف توهج هذه الأنوثة – وبين ما أحاط بها من فقدانات، واغتراب وحروب طحنت أكباد الأمهات وجلدت المرأة كل ما فيها ألا الأمومة والانتماء.

* عرضت مسرحية حرير على خشبة المسرح الوطني في بغداد 27حزيران ، 2013وهي من تأليف وتمثيل ليلى محمد واخراج فلاح ابراهيم.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

سبع مشاهد. اوسبع قصائد محمومة تنتمي إلى شعرية نسويةٍ واحدة في عراقيتها، وبأعمار مختلفة شخوصها، تتخللها (أنثى طفلة) كوحدة تأسيسية لمشتركات الحياة. في الشخصيات سبعة وهن يعشن تاريخاً وذاكرةً للهم الجمعي، تاريخ عوقته ويلات الحروب وقطعت خيوط أحلامه ويديه ممثلاً بتلك(الطفلة)، وهي تمثل أبشع توجعات (الحرير) وأحلامه المقموعة. ففي نساء (المؤلفة الممثله)، وعبر خطاطتها النصية وخطابها الأدائي تعلن عن غير قصد عن انتمائها لمسرح نسوي جريْ، يتصدى لكشف ما تنطوي عليه ثنايا عباءات النساء، سواء كان ذلك في (حرير) أوحتى في خطاب سابق لذات المؤلفه اسمه(نوريه) اذ هوالاخر يخفي اشتغالا لأليات تناص مبتكر في (كاريزما) الشخصية (المرأة) وتعالقهما بالإصرار على الوقوف في خضم حراك تاريخي متلاطم النزعات، وبيئةٍ موضوعيةٍ اجتماعية، كانت المرأة دائماً نتاجها المتوجع في دائرة التقاليد والأعراف، ولعل دوال واحالات عتبة النص(حرير– حريم–حريق) هي محاولةٍ قصديةٍ لتركيز دائرة الضوء على جامعة شخوص نسوية لا تسمح ابدا بانتهاك قيمهاً حتى وإن وقعت تحت سطوة الاستلاب بأي شكل. فهن نساء، انفتحت بطونهن على مسرحٍ قهراً وإقصاءً وضيم. لذلك سعى خطاب العرض إلى التصدي لفضاء الذاكرة الإنسانية بمغايرة تفرضها مقتضيات اللعبة المسرحية، وبلعبةٍ أدائية لا تشخصن فيها (الممثلة) تلك الشخوص وإنما تنأى بها عن التراتبية التوليفية، وقريباً من الانسيابية في رسم صور الائتلاف بين (الحضور الإنساني) و(كاريزما الشخصيات) في بنية (تعرضنية) بكاريزما المشهدية بوصفها مشاهد مسرحية (منفصلة – متواصلة) – (مستقلة – متعالقة) في ان معا.

إن تحولات التكنيك الأدائي في مقابل هذا التناضح الإنساني (السايكودرامي) يفرض حضوراً لسريان تعالقات متنوعة من شأنها أن تؤسس لمنظومة وحداتٍ إيقاعيةٍ مؤتلفةٍ في أطار الاختلاف الدرامي الذي يغذي الصراع الدرامي الداخلي للشخوص المؤدات. فكان لمنطقية وجمالية سريان العرض وانسيابيته أن تفرض أسلوباً إخراجياً يتساوق وشرطية اللعبة، في التعاقد الجمالي بين الممثلة والمتلقي (العرض– التلقي) بالمغايرة والتحريض والتعارض في إذكاء فعل التخييل الذي تتسع آفاقه في كل مشهدٍ من مشاهد المسرحية، عبر اللعبة وهي تتصدى لمشتركات الهم الجمعي والبطولة الأنثوية دون غيرها، في بحث درامي لإيقاظ العاطفي والساكن الانثوي والمأساوي بأسئلة عقلانية يثيرها الاستذكار والتوجع في أفعال السارد المونودرامي.

اعتمدت المعالجة الإخراجية عن إزاحة المألوفية وإقصاء المتوقع، من سالب المحنة الإنسانية للشخصيات، إلى قصدية تصدير وتحرير طاقة بتفجير البؤر النصية الكامنة في البنى العميقة بخطاطة التأليف، وعليه فأن خطاب المؤلفة الممثلة يتصدى أساساً لفرضية اللعب، وتشكلاتها بصرياً وسمعياً وجماليا في أطار فرضية (المسرحة)التي تشتغل على إزاحة الفكرة باتجاه هاجس التحريض والتمرد على السلطة (الذكو– الأبوية) في إطار الذاتي– الاجتماعي الذي لا يخلو أحياناً من

أسقاط سياسي بحيث يبدو الاحتجاج بمفهومه الإنساني متواتراً في خطاب النص– العرض طامحاً بمغايرة للمألوف في فضاء زاخر بالدينامية والاجتهاد في الأداء الجسدي والحركي والانفعالي.

ولعل اشتراطات اللعبة كانت قد فرضت استدعاء اليات تشتغل على وظيفة الفرز والتبويب للأداء والتشكيل الصوري من منطلقات معرفية، اتصلت بالجانب الخبروي للممثلة (ليلى محمد) التي هي بلا شكُ لم تك تبغي طرح نفسها كاتبة أكثر منها ممثلة ذكية ومتفحصة مخبرياً للدور الذي تلعبه. كل ذلك وفر لها وللمخرج (فلاح ابراهيم) شرطاً لعقد صفقة مع المتلقي في رهان على معطيات التمثيل وقدرته على التعامل بأنساق مفتوحةٍ في فضاء التغييب القصدي للأيهام الذي تتسم به (الدراما) ومآسيها، ورغم أن لعبة تقديم فجيعة الراهن واليومي وصياغتها في فضاء الدراما يستدعي احياناً تلبس الشخصيات المستعرضة والانفعال بها فأن منطقة(ما قبل التعبير) قد شكلت خطاً أدائياً ٍمتوازياً (عاطفياً– عقلياً) لدى الممثلة بين جميع الشخصيات، تأكيداً لتواصلية اللعبة في تفعيل محمولات دلالية تمتد جذورها الى اليومي والواقعي والمألوف، بمعنى انها تنطوي على مداخلة نقدية مجتمعية في أطار الشعرية الإنسانية العالية للأداء، إذ لم يكن ما يطفو على سطح الفكرة أحياناً زبداً، وإنما هو مستوى آخر لمحمولات ذات تشفير قد يبدو قريبا، إلا أنه غائر في اللاوعي الجمعي، وذلك هو ما يتصل بمسرح الاحتجاج على اليومي والراهن والمألوف، فهو لا يريد في ظاهره ان يقدم انساقا من التشفير العالي، بقدر ما يسعى أحياناً الى تثوير المحتج فكرياً في أطار الجمالية، وردم الثغرات بالتواصلية الاجتماعية بين المسرح، والهم الجمعي الذي صار شاخصاً في الذاكرة العراقية.

الإخراج وتعالق المشهدية.. (تعرضناتها):

عمدت فكرة الإخراج إلى الإنطلاق من مغايرة المألوف وإعادة صياغته في حضور خاص للمشهدية وبما يمكن أن تخلفه من تعالق مع (آفق التوقع) فكان على (فلاح ابراهيم)، المخرج السينوغرافي أن يجد لكل مشهد من المشاهد حضوراً، طالما أن العرض مؤلف من مشاهد، بمعنى أيجاد (كاريزما) خاصة لكل مشهد، بعد أن وجد أن المشاهد تنطوي على تنافذ فيما بينها أتسم (بالتناضح) – (السايكودرامي). فكان لابد أن يتجه صوب تشتيت مراكز التوقع والاقتراب من نغمة مؤتلفة كما يسميها (آبيا) يمكن أن تنبثق عنها صورتاً للعرض، وهي الأقرب للتعبيرية من حيث المبنى والمضمون. ولعل ما يخدم فكرة التوجه صوب هكذا معالجة، فضلا عما تشتمل عليه من مشتركات اتصالية (بمستبطن الانفعال) و(كاريزما المشهدية)، فهي بمقدورها ان تحقق تعالقات مكانية أعطت كل مشهد هوية مكانية متصلة أذ اكتسبت المشاهد خصوصياتها السينوغرافية عبر مفردات (البيت)، و(المدرسة)، و(الوطن)، و(الذاكرة).

ولإن التعرضن هو نحت اصطلاحي لاحق لمصطلح سابق هو (التناص) اشتغل على منطقة العرض على تعالق وتناص العروض وقد اجتلبت الياته الى منطقة العرض من خلال (كاريزما العرض)

وما تنطوي عليه من(الإحالة)، (الإيجاز)، (الاستعارة)، (التمطيط)، (الاجتلاب)، (التحقق)، (الاقتطاع)، (السلفة الاستعارية)، (مستبطن الانفعال). فالبيت هنا ذاكرة الوطن والمدرسة ذاكرة الطفولة، ولكي تفترض ان للحلم ذاكرة وللأمنيات ذاكرة عليك أن تحقق أتصالاً حميماً بهذه الأماكن .ولكي تتمركز في تشكلات البنية البصرية للصورة كان لابد من الانتباه الى الاتساق التعبيري للمشاهد التي بنيت تصاعداتها الى ذروات متعددة، كان الإخراج يعمد الى تفعيلها تصاعدياً مع لحظات تدقق المشهدية. أتسمت المشاهد بمشتركات وتعالقات، في جنوحها نحو الإحالة، والاستدعاءات القصدية للمشهد الحياتي القريب في وعي التلقي، والاشتغال عليه مثل مشاهد السلب والنهب، وجسر الأئمة وبلاط الشهداء، وغيرها من المشتركات الجمعية. إذ يفترض الإخراج أن شخصيات المسرحية وإن اختلفت الى مشاهد متعددة فهي شخصية واحدة مزقتها الانتظارات، وتوجعات الفقدان والقمع والحرمان. شخصية واحدة شاملة تتعدد فيها الأحلام، والآمال، والخيبات في آن معاً، تحت وطأة اضطهاد متعدد الأشكال والأساليب، شخصية واحدة تتناسل في مشاهد تتغير فيها خصائصها، ولا يتغير فيها الانتماء الجنساني الموحد في أزمنة، وأعمار متباينة، وظروف بيئية متغايرة ومن مجتمع واحد، علينا أن نجمع أشلاء هذه الشخصية في المشهد الأخير، لذا لم تكن احداث وحيوات الشخصيات النسوية على المسرح محوراً استذكاريا في منظومة التحليل الأخراجي، وإنما هي محاولة لاستفزاز واستثارة الذاكرة وليس عرضها، مما أستدعى فصلاً كيميائياً للعينات المشهدية دون التغافل عن تنافذها (السايكو درامي) والبحث عن صيغ لإيجاد معادلات صورية تحاكي الاختلاف بوصفه مرتكزا تفكيكياً . يسعى الإخراج من خلاله الى خلخلة أفق التوقع لدى الملتقي والالتفاف عليه، بالمغايرة لتحقيق تواصلية إيقاعية يعول فيها على تحقيق تواصلية أفعال مستعيناً بالتساوق والمزاوجة بين الوحدات الأدائية ومعطيات التقنيات التي ينتظر انسجامها مع المعالجة الصورية بالاستفادة من تكنلوجيا التصوير، وعروض الخلفية الصورية التي طمحت أن تحقق معادلاً صورياً ووسيلة مجاورة للتعزيز البصري. ولعل تزامن وتكرارات هذه الوسائل عبر المشاهد ينم عن تعالق واضح وتعرضنات تتصل بآلية السلفة الاستعارية المتناصة بصرياً.

وقد تمثل اشتغال هذه الألية بقصدية التوظيف المتكرر لخيال الظل تعالقه مع المشاهد، والذي يعد نمطاً من أنماط الاستعارة عن شكل مسرحي سابق هو مسرح خيال الظل في محاولة عن غير قصد لإيجاد وتأكيد تعالق (سابق – لاحق) في مقابل اشتغال على مغايرة الوظيفة، حيث لا يقوم خيال الظل هنا على كونه مادة عرض حكائي واقعي بقدر ما هو وسيلة تكنيكية معاصرة في تعزيزها لعناصر اللعبة المسرحية. لتحقيق اشتغال قصدي على التعرض السينوغرافي الذي يهدف الى أضفاء ثراء تعبيري للمعادل الصوري الذي توافر على الخارطة الحركية المؤلفة من (فيزياء الجسد (المونودرامي)-فيزياء المكان) المضاف اليه ما يملى الثغرات عبر تأويل التشكيل الصوري الافتراضي

الذي سيوفره سريان المرئي للمتلقي، والناتج عن تحريك فضاءات (التخييل) الافتراضي التي ترشحها تركيبه السردي والوصفي والذاتي المونودرامي.

هيكلية الروح الأدائية:

حاولت الممثلة (ليلى محمد) أن ترسم شكلاً وطريقاً خاصاً بها في هذه المونودراما، فهي أذا ما تداخلنا مع كواليس هيكلتها العميقة للشخصيات نجد أن تعنى أشد العناية بما يمكن أن نسميه (روح الأداء)، أو الحياة الخاصة للشخصية في جسد الممثلة والتي ستراقبها فيما بعد أثناء لأداء بحيادية تقويمية، فهي أكيد تتعرض بقصدية واعية لمتطلبات اللعبة المسرحية مستفيدة من مواضع افتراضية ترسم ملامحها في منطقة التحضير، أي قبل اجتلاب الجسد المونودرامي الى لحظات التلقي، إذ توظب الياتها التنفيذية لتكون تحت السيطرة في مرحلة مبكرة من مراحل التمرين قبل ذلك لتضعها فيما بعد على خط الشروع الأدائي، الذي تنطلق منه متوازية سيرورة (الرقيب– المبدع)، أو (الأبداع– الملاحظة). إن عمل الرقيب هنا هو الوقوف عند مسافة جمالية تكنيكية داخل حاضنة الأداء، لمراقبة وتفعيل الأدوات المنتجة في اللحظة على جميع مستويات الشعور، بحيث يأتي النظام الحركي فيما بعد مبنياً على اشتغال عناصر الحركة والمتمثلة بـ(القوة– السرعة– الاتجاه) كتحصيل حاصل لمعطيات الأفعال الباعثة على الحركة والمتغيرة على الدوام تبعاً لتغيرات الحالة الشعورية وهيكلة (الروح الأدائية) للفعل.

إن هذا النمط من الأداء أستدعى من الممثلة أن تكون على جانب من الحياد مع نفسها ومشاعرها وأن تفترض لنفسها معياراً أدائياً خاصاً بها، في أشد المشاهد اتصالا بالاندماج والسايكودراما. أنها عمليات إجرائية أركيولوجية، فهي تخدم الشخصية المونودرامية لتشكيل مهام أدائية ضمنية في مرحلة (ما قبل التعبير) في تواصلية البحث وتقويم الفعل الأدائي قيد الإنتاج، ومن ثم (صورة المنتج قبل الأداء).

كل هذه الإجراءات تجري في فضاء الحياد الأدائي لدى الممثلة التي سميت ب (الصفر الأدائي)، وهي التي ينطلق منها الفعل الى سيرورته وتشكلاته، والتي يمكن أن يتسنى للممثل من خلالها أن يشعر بالمتعة في تلقي ما يقدمه بطريقته عبر المسافات الضمنية التي أوسمناها بالجمالية التكنيكية، وهي متعة أن يحس الممثل ويرى ما يفعله من خلال ابتكار هذه المسافة الجمالية في خضم الأداء. وذلك ما يستدعي استعدادا عالياً لدى الممثل وتمكن، ودربة تجعله أن يبلغ حد ان يجرب ويتلقى التجربة، ومن ثم يقوم بعد ذاك بنقل معطيات قراءة المسافة الضمنية الى منطقة العرض، وبعد ذلك الى مخبر المتلقي والمسافة الجمالية العرض، إذ حرصت الممثلة والمؤلفة لمسرحية أن تركز طبقاً لاشتراطات اللعبة الإخراجية على تحقيق أشكال الحضور والغياب في توسيع الجانب الذهني للمدلولات بوصفها صورة في الذاكرة لشخصيات مسرحية (حرير) في حضورها كعلامات دلالية مهيمنة في منطقة التمثيل

\، وهذا يجري من خلال قصدية توظيف ما تقدم من آليات الأداء وعلاقاتها العميقة– لتحقيق تبادل الأدوار بين المنطوق الأدبي والفعل الأدائي عن طريق تفعيل الحراك والعلاقة الجدلية (الدلالية) واجتلاب (المدلول) الى منطقة الإشارة مما يمنح سمةً أن يكون أداء ثقافياً على مستوى القراءة الجمالية والتكنيك الأدائي الفردي.

هيكلة المشهدية في (حرير)...تعرضناتها:

يقوم عرض مسرحية (حرير) على متوالية عروض مشهدية أفقية التراتب، تعبيرية المبنى أي أن المشهد فيه يتصاعد نحو ذروة ويتوقف ليبدأ مشهد آخر، أو عرض آخر، ويتخلل هذه المشاهد دخول للممثلة تعزيزاً لشروط اللعبة المسرحية التي يقوم عليها العرض.

العرض الاول

الصيادة تبدأ، المواجهة الأولى حيث المرأة صيادة على غير ما هو معهود الرجل صياداً. ومن هنا تبدأ فرضية التأليف التي التقطت نموذجها بذكاء درامي وصاغته لتموضعه في واحدة من أبشع الفواجع الشاخصة في الذاكرة الجمعية فاجعة جسر الأئمة، لنتسلل من خلالها الى شخصية افتراضية تتصل بذاكرة المدينة والنهر، نموذج بغدادي يعيش حياة النهر وطباع الصيادين، إذ ارتبطت ذاكرة (أم عثمان) في طفولتها بطقوس النهر ومعتقداته وزيارات (خضر الياس) وأحلام الصبية اللواتي تركت فيهن ثقافة النهر أرثاً انعكس على طبيعتهن الحركية والحياتية، وأنحسر مكنونهن المعلوماتي بتلك الثقافة. أنواع السمك وجريان الماء ومناسيبه، والليالي المقمرة للنهر وغيرها، فأم (عثمان) شهيد النهر قد تعالقت مع طبائع النهر في غضبه وفي سكونه. كبرت فيه وانجبت (عثمان) أبن النهر، لتكون ناتجاً لتوليدية هذه العلاقة في طباعه، إذ انتقلت جينات هذا الارتباط الروحي والاجتماعي في أطار النهر وثقافته بوصفه مكوناً بيئياً وحاضنة لصناعة بطل السباحة (عثمان)، وتمثيلاته في بطل أنساني يذكره التاريخ بشرف الذي أنقذ الأبرياء من الغرق ولم ينقذه أحد.

المشهد يسلط الضوء على فرضية الأم التي أنجبت بطلاً مثل (عثمان) وكيف أشتغل عليها المخيال المسرحي من خلال الاستعانة بالإحالات الصورية الأدائية والتحقيق في زمنية الفعل في أطار المخطط العام والمنهج الذي يتبناه الأداء (اللعبة في مسافة ما بين أنا الشخصية وأنا المؤدية)، وعليه فقد تمرحل المشهد على النحو التالي:

مشهد استهلالي

وضعية اساسية ← طفولة ← فجيعة جسر الأمة

أم عثمان ناتج ← استدعاء ذاكرة ← ذروة انفعالية

تقادم ازمنة حلميه ولادة عثمان حاضنة سردية الملحمة

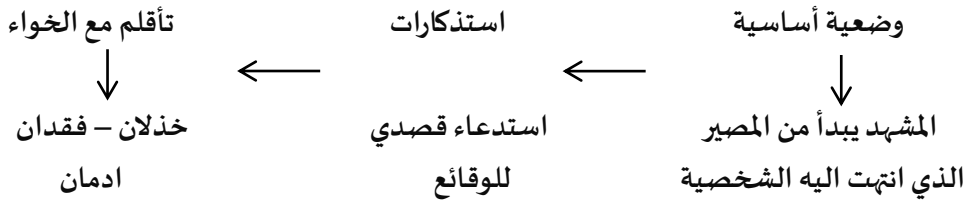
ذاكرة فقدان

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العرض الثاني:

(سميرة) لاجئة انسانية من في أحدي الدول الباردة. المشهد يبدأ في نهاية المصير الذي انتهت اليه الشخصية (سميرة) التي أدمنت تعاطي الخمر معللة هذا الإدمان بدواعي البرد والنسيان وما الى ذلك. المشهد عبارة عن تداعيات شكلتها التمثلات الأدائية للشخصية في بعدين الأول أنساني شفيف، والثاني مستهلكاً مقهوراً وضائعاً في آن معاً، (سميرة) شخصية غير منقطعة الجذور عن الحياة الاجتماعية والسياسية العراقية قبل لجوئها الى خيار الهجرة في ظل انتهاك لحريات الأنسان في أن يحب ويتمتع بحقوقه الإنسانية التي لا تتعارض وحقوق الأخرين، (سميرة) شخصية نشاهد الوجه الأخر منها من دون أن نتعرف بالتفصيل من مقدماتها التاريخية سوى ملامح نستشفها من تداعيات مخمورة، لا تضيء لنا إلا جانب تتعرض فيه الشخصية الى النكوص والانعزال الذي رغم أنه لا يخلو من موقف، إلا أنه ينم في كونها شخصية مستلبة تعتاش على بقايا الماضي بعد أن توقف عندها الزمن، وهذا على ما يبدو لم يبقى في ذاكرتها سوى صورة مهمشة واسترجاع لماضي مؤلم في تفاصيله الإنسانية لتهرب من الماضي بتعاطي الخمور لتجد نفسها لم تغادر ماضيها، وتعترف (سميرة) بأنها هاجرت استجابة لاستغلال حبيبها (رؤوف) ولأجله باعت كل شيء في الوطن ليمنيها بالخذلان وتنتهي الى الوحدة والإدمان والهلوسة.

لشدة ما يحيط بالمشهد من مكون سردي فأن العملية الأدائية فيه كانت تحاول تجنب هذا السرد والمواجهة والركوس في الطبيعة (السايكودرامية) بالجنوح صوب التقديمية في الأداء قدر الإمكان، إلا أن مشاهد مثل مشاهد السكر في التمثيل قد لا يجد الممثل فيها سبيلاً للخروج من حالة الاندماج التي يمكن أن تقرب المتلقي من جو الشخصية وعليه فقد تمرحل الأداء في هذا المشهد.



العرض الثالث:

شخصية (جميلة) أنموذج في مواصفات المرأة القيمية في انتمائها للحياة الكادحة والمحلية التي لم تعرف يوماً مهما تقاسي من فقر وجوع وشظف العيش سوى ان تكسب خبزها بشرف بعد ان تضعها الحروب التي أبعدتها عن أخويها في الساتر لمواجهة صعوبة الحياة عندما تضطر هذه المرأة أن تمارس جميع المهن التي لا توفر لها سوى لقمة العيش، ومع ذلك فهي تناهض الباطل ولا تهادن مهما

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كانت قسوة العيش في ظروف قلة المدخول وانعدام الامل، بائعة الشاي في مرآب المحافظات والقوافل الطالعة الى جبهات الحرب تأخذ من عينيها رسائل وأمنيات لأخويها (حسن وحسن) المسمرتين على طريق العائدين على جبهات القتال. نموذج معايش لوقائع الجبهة وحالات الإنذار وإجازات الجنود العائدين في كراج النهضة. جسد على أرصفة الكراج، وقلب يتفازز في قواطع القتال شوقاً لأخويها وهما يشكلان أكبر طموحاتها في أن يعودا ليشدا أزرها في مواجهة ضيم الأيام، وأوجاع الكدح وشظف العيش الذي قاسته من اجلهما. في المشهد امتصاص قصدي للزمن يتجلى عندما يعود اخويها من جبهات القتال وانتهاء الحرب لتبدأ حرب جديدة هي حرب الحواسم التي نجا اخويها من فخاخ الحرب السابقة ليقعا في كماشة هذه الحرب التي يستبسلون فيها ليصبحوا ابطالاً بالنهب والسلب الذي خلقته الوقائع الجديدة، انها الوقائع الصادمة (لجميلة) التي تنازلت عن جميع حقوقها في الحياة، وحتى حقها في الزواج كأنثى من اجل اخويها اللذان خيبا ظنونها وصدمها المصير الذي انتهوا اليه، وحتى أنها تلقى حتفها بسبب من شرفها الإنساني ونزاهتها. المشهد يبدأ من نهايته بعد معارك الحواسم إذ تشكو جميلة عند أحد الأولياء الصالحين ما ألت اليه أوضاعها من فقدان وضياع، لتشكل من خلال هذه المقدمة وضعية أساسية تنطلق عن طريقها الحبكة في توجيه ضرباتها الأدائية والإخراجية عبر مونتاج متسارع في إطار تعبيرية البنية التي ينتسب اليها المشهد اتساقا مع بنية المشاهد الأخرى التي عمد التأليف رسمها على التوازي مع الوضعية الأساسية متمرحلا بأليات الإيجاز، والتقطيع.

العرض الرابع:

تتسامى شخصية (أمورة) من خلال طفولتها على جميع مشاهد العرض بوصفها شخصية أخاذة مثيرة للتعاطف وتخاطب وعي التلقي دون مباغتة، فأحلامها صغيرة وحياتها بيئة الطفولة وعالمها البسيط بساطة اللعب. تجتلب (أمورة) منذ اللحظة الأولى لظهورها باستدعاء قصدي لذاكرة المدرسة التي تعيش فيها وتشكل كل بيئتها سواء طفولتها وهي في أحضان أبيها، أو كونها تلميذة تحلم منذ طفولتها بأغنية العلم التي يرفرف قلبها مع ارتفاعه ورفرفة ثناياه، وهي أبنة الحارس الذي غيبه الموت عنها بالقصف الجوي على مدينة حلمها الجميل المدرسة. فتستذكر بوجع ولوعة طفولية ذلك اليوم الذي لم تكن فيه تعرف لون الدم بعد، في احالة الاستذكار لمدرسة (بلاط الشهداء)، واستشهاد حماماتها الصغيرات (تلاميذ المدرسة) الذين قطعهم الموت المجاني الى أوصال، في واحدة من أبشع جرائم الحروب الرعناء كانت لأمورة أحلامها البسيطة بساطة الطفولة، فهي ككل الأطفال يرى في المعلمة قدوةً ونموذجاً، فتحلم بأن تكون معلمة لترفع العلم تشبهاً بالكبار، لكن فعل القصف المأساوي الصادمة خلف لها أوجاعاً جعلتها تتصفح أحلامها وتجلدها في كل حين. هذا الحادث عوقها نفسياً وجسدياً، إذ منيت ببتر يديها التي طالما حلمت بهما وهما يرفعان العلم. وفقدت أقرانها في المدرسة وأبيها ولم يبق لديها إلا ذكريات مؤلمة.

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من الحوار الدراماتورجي للعرض تستطيع أن تفرض أنها (أمورة) صور لاستراتيجية تطور الشخصيات النسوية التي حولها في المشاهد الأخرى. طفولة مقموعة أفضت الى نساء مقموعات، ومضطهدات، ومستلبات، إذ تتمرحل في بنية تعبيرية عن قمع للأحلام، وعقدة الفقدان، والعوق في تعالق مع يوميات الحروب التي لا تنشئ سوى أجيالا من المعوقين في فضاء من الرغبات الموجعة بالكبت والحرمان.

العرض الخامس:

من أرضية الرتابة الإيقاعية للحياة، والملل من ماكنة اليوميات وتكراراتها انطلقت (ثمينة) مجبرةً على تبني مهنة (الخياطة) وبدافعين أولهما، توافرها على القدرات الابتكارية وامتلاكها الموهبة منذ طفولتها، وثانيهما كينونتها تحت سطوة السلطة الأبوية الصارمة في تصديها القسري للرغبات منذ الطفولة وحتى الكبر، في تعالق مستمر مع التغيير في المقادير التي آلت اليها الشخصيات الأخرى في عموم العرض. السلطة الأبوية والقمع والاضطهاد تتماثل من خلال ارتباط جميع افعال الشخصية وسلوكها عملاً بالدستور الأبوي الذي فرض على حياة (ثمينة) أن تنتظم في آلية رتيبة يتعالق فيها سلوكها اليومي ب(ماكنة الخياطة) ودوام اشتغالها على الخياطة قسراً بدواعي أن اليد التي تعمل يباركها الرب، وأي كانت المسوغات فأن ثمينة منقادة قسراً لجميع قوانين الأب الذي صيرها وأنشأها على مخافته وليس احترامه رغم تجاوزه على حقوقها الإنسانية. فقوام المشهد هو الاستذكار الموجع لمسيرة الشخصية، بين طفولتها وحداثتها في لحظات الكينونة على المسرح، إذ تتمرحل محطات الفعل بين..

(الرتابة) كوضعية اساسية للمشهدية وحياة الشخصية	← سردية تاريخانية ماضوية كاستذكار لطفولة توقف سريانه قمعاً في رتابة الماكنة	← بنية الحبكة المشهدية نسيج من الضربات الموجهة واستمر التعالق بالرتابة كوضعية اساسية

العرض السادس:

اعلان مستمر عن أن المراءة دائماً طرف في صراع غير متكافئ تحت وطأة الاضطهاد والاستلاب، وهي تواجه بضراوة ودون جدوى، دفاعاً عن وجودها الإجباري في هذا الصراع، مما يعرضها أحياناً الى شتى أنواع التعذيب الذي ينسيها حتى أسمها، ويلغي وجودها ككيان، وعليه فان بوصلة العرض تؤشر في هذا المشهد صوب شكل من اشكال القمع والظلم وتكميم الأفواه، ويتفرد في خصوصيته عندما يكون للسلطة شرطي في جسد الناس، وتشتد سطوتها هذا التلبس حداً يتسلل الى الأنا السفلى (رقيباً على رقيب) معنفا على أخطاء اللاوعي ما انفلتت واحدة منها لأن الأنسان قد يدفع حياته ثمناً لمجانية

مجلة الأكاديمي-العدد 101-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأخطاء غير المقصودة التي قد تؤدي به الى موت مجاني. إن المذيعة (قواعد) مولعة بالشعر والنثر وجماليات لغة الضاد تقع من شدة حذرها تحت سطوة الرقابة ضحية خطاء غير مقصود . إذ لسوء حظها تخطأ في قراءة نشرة الأنباء اليومية، خطأ فيه اساءة لشخص الرئيس، وبسبب تافه هو انقلاب أحد الحروف الذي يغير معنى الكلمة، إذ يعرضها هكذا خطأ الى شتى انواع التعذيب.

العرض السابع:

فرضية المدينة ممثلة بامرأة، مدينة الذاكرة النسوية للشخصيات التي مرت في المشاهد السابقة، بقاياهن الموزعة على مساحة العرض، هو الشتات والأشلاء التي تسعى المرأة الأخيرة الى لملمتها من بقايا الناس، والنساء من بقايا الشارع المخرب، والفوضى التي تركتها مخلفات الحروب عبر دورة الخراب في حياة المجتمع في وطن مستباح. امراءة من رصيف الشارع تعلن عن مزاد ما تبقى من حطام، ركام البشر ذكريتاهم، وأحلامهم، وصورهم هي كل ما تبقى فمن يشتري بقايا الخراب. سؤال يتركه العرض يقصد به المغايرة لبحث أنساني قادم تجترحه لعبة مسرحية جديدة، عندما تخلع الممثلة عن نفسها شخصيات المسرحية وتغادر المكان، ليبدأ الشارع بعرض جديد نحلم أن يكون هو الفضل.

النتائج:

1. شكلت مشاهد الاستذكار (سلفة استعارية) عبر تداولها في عموم البنية المشهدية للعرض.
2. اجتهد الأداء والإخراج لخلق تناغم بين سرديات الفعل المسرحي والصورة البصرية.
3. اتصال المشاهد بوصفها عروضا منفصلة-متصلة بخيط سري مع البيئة الواحدة كحاضنه للأحداث من جهة وكمعادل لذات الشخصية (البيئة-الشخصية) عبر وحدة انتماء متبادل.
4. بساطة الطرح وسيولة الرمز، لم تكن تستدعي من المتلقي بحثا عن تغيرات للتأويل أو تفكيكا بالإحالة إلى مرجعيات غائرة. ويعود هذا أصلا إلى راهنية ومألوفية الموقف في الذاكرة الجمعية.
5. توافق مشتركات الإحالة زمانيا-مكانيا مع التنوع النسبي في مستويات الحدث-الشخصية.
6. تعالقت المشاهد من خلال إظهارها دواخل الشخصيات بسبب نمط التأليف التعبيري لعموم النص.
7. اشتغال آليات التعالق وفق التعرضنات المشهدية على النحو التالي:

أ. تحقق آلية الاستدعاء القصدي بتحريض الذاكرة في جميع المشاهد.

ب. تحقق آلية الإحالة في مشاهد:

جميله	سرديات الذاكرة وتمثلاتها	الحرب
امورة الطفلة		السلب والنهب
سميرة		بلاط الشهداء
البائعة		تداعيات اخرى

ج. تحقق اشتغال آلية الإيجاز في مشاهد:

أم عثمان	وتمثلاتها في أزمنة	الحرب
سميرة		السلب والنهب
جميلة		فضاء التداعيات
المذيعة		

وعليه فان مشتركات التمثلات بين سرديات الذاكرة وتمثلات الازمنة تتعرضن عن طريق الحرب-الحواسم-مشتركات انسانية(حرير)، والتداعيات الاخرى.

تحقق اشتغال آليات التكثيف وامتصاص الزمن والاقتطاع المتوازي في مشاهد:

التكثيف	وتمثله الابرز في مشهد (المذيعة)	تتعالق بذات الاليات
(امتصاص الزمن)	وتمثله الابرز في مشهد (البائعة)	
(الاقتطاع المتوازي)	وتمثله في مشهدي (جميلة وثمينه)	

- وتتعالق المشاهد السبعة للشخصيات ب(الكم الانفعالي) عبر آلية عرض وأداء هي (آلية الانفعال الأدائي المستبطن)، وتمثل بروز هذه الآلية في مشاهد: (المذيعة)، و(أمورة)، و(جميلة)، و(ثمينة). فضلا عن تعالق المشاهد السبعة بالاستذكار عبر أنواع مختلفة هي:

القريب	كاريزما الاستذكار وتمثله في ملامح سلفة استعارية
البعيد	عبر صيغة الزمن ومتوازيات المشهدية

الاستنتاجات:

إن آليات التناص التي اجتلبت الى ميدان (التعرضن) المنحوت عن المصطلح السابق أثبتت امكانية توظيفها في التحليل النقدي والقراءة الدراماتورجية للعرض المسرحي المتعدد للمشاهد بالاسلوب النقدي ذاته في مقاربة التعرضن بين العروض المسرحية المتعالقة في آليات بناها.

References:

1. Angelino, M. h. (1989). *The concept of intertextuality in the new critical* discourse. (A. Al-Madini, Trans.) Baghdad: General Cultural Affairs House.
2. Asaad, S. (1953). *Theatrical criticism and human sciences,*. (F. M. Criticism and Human Sciences, Trans.) Cairo: The General Egyptian Book Authority.

3. Bakhtin, M. (1986). *Dostoevsky's Poetry.* (J. Nassif, Trans.) Casablanca: Tobingal Publishing House.
4. Barthes, R. (1986). *From Literary Impact to Text.* (A. S. Al-Aali, Trans.) Beirut: House of National Development, Journal of Contemporary Arab Thought.
5. Egeltin, T. (1992). *An Introduction to Literary Theory.* (I. Al-Ali, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.
6. Engino, M. a. (1989). *On the Origins of the New Critical Discourse.* (A. Al-Madini, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.
7. He, D. (1988). *Text and Context.* (K. Hamid, Trans.) Baghdad: Cultural Affairs House.
8. Kafzan, T. (2002). *The sign in the theater - an introduction to the semiology of the art of performance.* (M. Elias, Trans.) Damascus: Ministry of Culture Press,Theatrical Life Magazine, No. 34-35.
9. Kresneva, J. (1991). *The Science of the Text.* (F. Ezzahi, Trans.) Casablanca: Toubkal Publishing House.
10. Muftah, M. (1985). *Analysis of the poetic discourse - the strategy of intertextuality.* Beirut: Dar Al-Tanweer.
11. Riad, A.-F. (2000). *Formation in the Fine Arts.* Beirut: House of the Arab Renaissance.
12. Strauss, C. (1986). *Legend and Meaning.* (S. A. Hamid, Trans.) Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
13. Touma, A. (2015). *The Concept of Intertextuality in Contemporary Critical Discourse.* Sharjah: Al-Rafid Magazine.
14. Yaqtin, S. (1989). *The Opening of the Narrative Text.* Beirut: The Arab Cultural Center.
15. Youssef, A. (1995). *Intertextuality and Presentation Drawing.* Baghdad: Horror House for Printing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts101/261-280

Exposure and its working mechanisms in theatrical multi-scene model "critical dramaturgy study"

Yousuf Rashid Jebur Al saadi[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 101 - year 2021
Date of receipt: 30/7/2021……..Date of acceptance: 29/8/2021……..Date of publication: 15/9/2021

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract: The concept of intertextuality was one of the problems that occupied the attention of critics and critics in targeting the structure of textual intertextuality between texts and their overlap in the process of producing meaning. Until intertextuality became a stable term and it can be monitored in the structure of the theatrical text and determining the mechanisms of this intertextuality between texts through fields and classifications agreed upon by the most important critics who wrote and considered intertextuality. Perhaps our previous research (the approach of exposure in the epistemological hallway to intertextuality) was an attempt to interview a terminology, which the researcher intended to monitor, through the mechanisms of intertextuality and other innovative mechanisms, a critical method to read the relational structure of the presentation as it is in the texts, so the new comes in our current (applied) research that it is an experimental attempt Another in the field of (exposure) here to monitor the same relational structure by trying to activate the mechanisms of (exposure), but this time within (the one play with multiple scenes), and here lies the uniqueness of this attempt in the practical process of a critical dramaturgy where the researcher will analyze a single show composed of several scenes according to mechanisms The (reproductive theatrical performances) were attached to exposure after he conducted a (dramatic) experience of the show he chose (as a research sample) to prove the possibility of employing the mechanisms of (exposure) in analyzing (multi-viewing presentation) in the same critical and analytical method that he worked on in his previous research. Perhaps here lies the novelty of this research, according to the researcher's estimation.

Keywords: Exhibiting, theater, scenes, dramaturgy.

[1] College of Fine Arts/ University of Baghdad Yousif_rshd@yahoo.com .