ISSN 1815 - 7467

JOURNAL OF THE COLLEGE OF BASIC EDUCATION

مجلة كلية التربية الأساسية

AN ACADEMIC ACCREDITED JOURNAL

VOL. 20 2014 NO. 82

ISSN 1815 - 7467

مجلة مركز

كلية التربية الأساسية

القسم العلمي

مجلة علمية محكمة تصدرها كلية التربية الاساسية - الجامعة المستنصرية - بغداد

السنة 2014 المجلد 20 العدد 82

المحرض النسوي وتعرضه في مسرح مابعد الحداثة

مسرحية حرير أنموذجاً

أ. د. يوسف رشيد جبر

د. ليلى محمد علي

حسين رضا حسين

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

المقدمة:

لقد ابتكرت الحياة البشرية على الدوام وسائلها، وأدواتها سواء في صراعها المستمر، والمتواصل في تأثيث وجود انساني يستند ديمومته من ايقاعه الزمني، وتنوعه المكاني، أو في الكشف عن طرق جديدة للمعيش في هذا الوجود عن طريق فتح مغاليقه بطرق شتى لتحقيق شيئا من ذاك الأمل الإنساني الذي لا يكفّ ابدا عن الابتعاد. وكانت الراما بطقسها الاجتماعي تبتكر تجاربها المكتنزة الثراء لإعادة صياغة التجربة البشرية عبر الحفر عموديا في جوهر هذه الطبيعة ومشاركتها الآخر المتلقي في مناخات طقسية متجددة تبعا لأنواعها، وأشكالها، وكان التحريض احدى أدواتها في هذا السياق الراماتيكي باعتباره وظيفة أصيلة ومتأصلة ليس في التجربة البشرية وحسب، بل في الخطاب الفلسفي والأدبي والفني ومنه الخطاب المسرحي. وإذ ندرك ان هذا السياق كانت تقوده الذكورة في كل تلك المجالات في مجتمع أبوي فان التحريض النسوي كان يتجسد على الدوام في رفض القيم الانسانية المهانة وتأكيد للمثل العليا في تمجيد حرية الانسان وصون لكرامته. وكان للأنثى أن تكتشف عوالمها بخطابها المسرحي المتنوع خلال العقود الماضية بعد صراع مرير عبر التاريخ مع شريكها الاخر. وللتحريض النسوي دالته في فتح أستار التجربة الانسانية لما فيها من ظلم فادح، ووجود قاس تجرعته الأنثى قسرا، وجها لوجه أمام المتلقي. ومن هنا جاءت الحاجة للبحث الذي يطمح في الاجابة عن السؤال التالي (ما هي ملامح التحريض النسوي في مسرح ما بعد الحداثة). وتأسيسا على ما تقدم صاغ الباحثان عنوان بحثهما بالشكل الآتي (المحرض النسوي في مسرح ما بعد الحداثة).

أهمية البحث:

1- يختص البحث بدراسة المحرض النسوي وتقصي فاعليته ضمن مسارات مسرح ما بعد الحداثة.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث الى التعرف على آليات التخريض والتعرض في مسرح ما بعد الحداثة.

حدود البحث:

الخطاب السرحي (حرير) تمثيل وتأليف ليلى محمد واخراج فلاح ابراهيم.

مسرح ما بعد الحداثة:

شكّل، ومازال مصطلح ما بعد الحداثة، في كلّيته الكثير من الغموض، والارتياب، وعدم الوضوح، في عصر يغزوه الغموض والشك أصلا. وجاء اصطلاح ما بعد الحداثة مع تشارلس جنكس Charles Jencks الذي بدأ عام 1975 في استخدامه في مجال فن العمارة الذي يهدف لاجتذاب جمهورا مزدوجا مكونا من الخبراء، وعامة الجمهور لانه يجمع بين عوامل الحداثة والكلاسيكية في خليط واع يجمع بين الزخرفة والمرح بمعنى انه يسعى في اجتذاب كل من محبي الفن الرقي وجمهور الشعب[1]. إذ يسعى الى اعادة الفن الى الجمهور لكن دون ان يضحي بثرائه الجمالي.

ولغرض التعريف ينبغي النظر للمصطلح الى تحولين رئيسيين تزامنا مع ظهور هذا المصطلح وهما: نهاية الهيمنة الأوربية على مجموع العالم. وتطور الوسائل السمعية البصرية التي أعطت الكلمة للثقافات المحلية ولثقافة الأقليات[2]. هذا التطور لوسائل الاعلام، والعولمة الذي اخترق كل مستويات الوجود الانساني، ولا سيما التحولات الحاسمة للرأسمالية متعددة الجنسيات في خلخلة البنى العميقة لهذا الوجود شكّلت ما بعد الحداثة ليست رد فعل للحداثة بل؛ احدى الصور الجديدة للهيمنة الثقافية و "لوضع المعرفة في المجتمعات الأكثر تطوراً"[3]. وان ما بعد الحداثة "هي اعتباره شيئا يحدث وان هذا الحدوث يشتمل على التحرر من الاشكال والانماط المحددة"[4].

وان ما بعد الحداثة هي "الادب المدون بهدف توسيع نطاق المدلول، وبالتالي النطاق الانساني"[5]. وان "حضارة ما بعد الحداثة ماخوذة بالتغيير، وحرية الحركة، النهايات المفتوحة، وعدم الاستقرار"[6]. وان ما بعد الحداثة "يتجه نحو اللهو، والانفتاح، والوظيفة التفيذية، والانفصال، والاشكال غير المحددة، أو التي في غير مكانها، والاجزاء المتناثرة من الجدل، والايدلوجية المشروخة، والارادة التي تسعى لهدم ما هو موجود، واستحضار الصمت ـــــــــ فهو يسعى لكل هذا ولكنه يوحي مع ذلك بعكسه أو؛ بالحقائق المضادة له"[7]. والعمل الفني في ما بعد لحداثة "يعاد توجيهه ليتلائم مع الجديد الذي لا هوادة فيه، وان الذي يحدث أمامنا يحدث بالصادفة دون وجود مبررات قوية لحدوثه[8]. وان نموذج ما بعد الحداثة يؤكد على "عدم الاستمرارية، والصيغ المجازية، والآلية، والفجوة بين الاشارة والمشار اليه، وتقطيع المعنى، والحذف، والفجوات التي في التجارب

المتعلقة بأي موضوع[9]. ومسرح ما بعد الحداثة الذي تشكل في عصر يغزوه الشك يتجه نحو الارادة التي تسعى لهدم ما هو موجود، وهو سعي لإثبات الهوية عن طريق استراتيجيات تكيك وتهديم مستمرين للمركز واذابة الحدود التي تفصل الفن وتجارب الحياة اليومية. وقد اشارت (جيني فورت) الى ان هذا الهدم المحتمل يزداد بدرجة كبيرة في الاداء الجسدي أكثر منه في مجال الكتابة، حيث ان جسد الانثى في الاداء لا يشتمل فقط على وجود لغوي، ولكن يشتمل ايضا على وجود مادي، وزمن حقيقي، ونساء حقيقيات في حالة من التنافر مع ما يعرضنه مهددات للبنية الابوية بواسطة النص النسوي لاجسادهن الفعلية. وقد استخدم المحرض النسوي استراتيجية ما بعد الحداثة في زحزحة الفاعل عن وضعه المحوري ليس من أجل خلق موقف جديد للمرأة كفاعل، ولكن من أجل تشجيع كل من المؤدين والمشاهدين على أن يفكروا باسلوب نقدي في كل الجهاز التقليدي المفروض، بما في ذلك على الاخص العلاقة بين الفاعل والمفعول به، وجعل الموضوع (أو التفاعل)، والذهنية التقليدية للادراك بلا ركيزة محورية[10].

ولأن السمة الاساسية للاداء المسرحي تكمن في انه يمتلك الشكل المطلق بما ينتجه من بنى واشارات ثقافية يقرأها المتلقي باستراتيجيات ثقافية متشابكة ذلك ان أرضية الحدث المزقة أصلا والمنتجة للمعنى هي معبّرة عن وسط اجتماعي حقيقي. فان الأداء النسوي في مابعد الحداثة يعرض رؤىً لا تكف عن التغيير.

تطبيق

هيكلة المشهدية في حرير:

يقوم عرض مسرحية (حرير) على متوالية عروض مشهدية افقية التراتب تعبيرية المعنى اي ان المشهد فيه يتصاعد نحو ذروة، ويتواقف ليبدأ مشهد آخر– أو عرض آخر .. يتطلل هذه المشاهد تحول للممثلة تعزيزا لشروط اللعبة المسرحية التي يقوم عليها العرض.

العرض الاول:

الصيادة تبدأ المواجهة الاولى إذ (المرأة صيادة) على غير ماهو معهود (الرجل صيادا)، ومن هنا تبدا فرضية التاليف التي التقط نموذجها بذكاء درامي، وصاغته لتموضعه في واحد من ابشع الفواجع الشاخصة في الذاكرة الجمعية (فاجعة جسر الائمة) لتنسلل من خلالها الى شخصية افتراضية تتصل بذاكرة المدينة، والنهر نموذج بغدادي يعيش حياة النهر، وطباع الصيادين. (ام عثمان) ارتبطت ذاكرة طفولتها بطقوس النهر، ومعتقداته، وزيارات (خضر الياس) واحلام الصبية اللواتي تركت فيهن ثقافة النهر ارثا انعكس على طبيعتهن الحركية والحياتية وانحسر مكونهن المعلوماتي بتلك الثقافة من

انواع السمك، وجريان الماء، ومناسيبه والليالي القمرية للنهر وغيرها، فأم عثمان تعالقت مع طبائع النهر في غضبه، وفي سكون كبرت فيه وانجبت (عثمان) ابن النهر لتكون ناتجا لتوليدية هذه العلاقة في طباعه، اذ انتقلت جينات هذا الارتباط الروحي والاجتماعي في اطار النهر، وثقافته بوصفه مكونا بيئيا وحاضنة لصناعة بطل السباحة (عثمان)، وتمثلاته في بطل انساني يذكره التاريخ بشرف (حكاية البطل الذي انقذ الابرياء من الغرق ولم ينقذه احد). المشهد يسلط الضوء على فرضية الام التي انجبت بطلا مثل (عثمان) وكيف اشتغل عليها المخيال المسرحي من خلال الاستعانة بالاحالات الصورية الادائية والتحقيق في زمنية الفعل في اطار المخطط العام، والمنهج الذي يتبناه الاداء – (اللعبة في مسافة ما بين انا الشخصية وانا المؤدية)، وعليه فقد تمرحل المشهد على النحو التالي:

وضعية اساسية	←	طفولة	← فجعية جسر الائمة
أم عثمان ناتج		استدعاء ذاكرة	ذورة انفعالية
تقادم ازمنة		حليمة ولادة عثمان	حاضنة سردية الملحمة
ذاكرة		فقدان	

العرض الثاني:

(سميرة) لاجئة انسانية في احدى الدول الباردة .. مشهد يبدأ في نهاية المصير الذي انتهت اليه الشخصية التي ادمنت تعاطي الخمر معللة هذا الادمان بدواعي البرد والنسيان وما الى ذلك . المشهد عبارة عن تداعيات شكلتها التمثلات الادائية للشخصية في بعدين الاول انساني شفيف، والثاني مستهلكا مقهورا، وضائعا في آن معا، (سميرة) شخصية غير منقطعة الجذور عن الحياة الاجتماعية، والسياسية العراقية قبل لجوئها الى خيار الهجرة في ظل انتهاك لحريات الانسان. (سميرة) شخصية نشاهد الوجه الاخر منها دون ان نتعرف بالتفصيل من مقدماتها التاريخية سوى ملامح نستشفها من تداعيات مخمورة لا تضيء لنا، الا جانبا تتعرض فيه الشخصية الى النكوص، والانعزال كونها شخصية مستلبة تعتاش على بقايا الماضي بعد ان توقف عندها الزمن، اذ لم يبق في ذاكرتها سوى صورة مهمشة، واسترجاع لماضي مؤلم في تفاصيله الانسانية – تهرب من الماضي بتعاطي الخمور لتجد نفسها لم تغادر ماضيها .. تعترف (سميرة) بأنها هاجرت استجابة لاستغلال حبيبها (رؤوف)، ولاجله باعت كل شيء في الوطن – ليمنيها بالخذلان وتنتهي الى الوحدة، والادمان، والهلوسة.

العرض الثالث:

شخصية (جميلة) أنموذج في مواصفات المرأة القيمية في انتمائها للحياة الكادحة والمحلية التي لم تعرف يوما مهما تقاسي من فقر وجوع وشظف العيش سوى ان تكسب خبزها بشرف بعد ان تضعها الحروب التي ابعدتها عن اخويها في الساتر المواجه لصعوبة الحياة عندما تضطر هذه المرأة

ان تمارس جميع المهن التي لا توفر لها سوى لقمة العيش ومع ذلك فهي تناهض الباطل، ولا تهادن مهما كانت قسوة لعيش في ظروف قلة المدخول، وانعدام الامل .. بائعة الشاي في مراب المحافظات، والقوافل لطالعة الى جبهات الحرب .. تاخذ من عينيها رسائل، وامنيات لاخويها (حسن وحسين) المسرحين على طريق العائدين على جبهات القتال .. نموذج معايش لوقائع الجبهة وحالات الاثار، واجزات لجنود لعائدين في (كراج النهضة) .. جسد على ارصفة (الكراج)، وقلب يتقافز في قواطع القتال شوقا لاخويها وهما يشكلان اكبر طموحاتها في ان يعودا ليشدا ازرها في مواجهة ضيم الايام، وافجاع لكدح، وشظف العيش الذي قاسته من ابلهما. في المشهد (امتصاص) قصدي للزمن يتجلى عندما يعود اخويها من جبهات القتال، وانتهاء الحرب لتبدأ حرب جديدة هي حرب (الحواسم) التي نجا أخويها من فخاخ الحرب السابقة ليقعا في كماشة هذه لحرب التي يستبسلون فيها ليصبحوا ابطالا يالتيب ولسلب اذي خلقته الوقائع الجديدة – انها الوقائع الصادمة (لجميلة) التي تنازلت عن جميع حقوقها في الحياة وحتى حقها في الزواج كأنثى من اجل اخويها اللذان خيبا ضنونها وصدمها المصير الذي انتهوا اليه وحتى انها تلقى حتفها بسبب من شرفها الانساني ونزاهتها. المشهد هو الاخر يبدأ من نهايته بعد معارك الحواسم (جميلة) تشكو عند احد الاولياء الصالحين ما آلت اليه اوضاعها من فقدان، وضياع تشكل من خلال هذه المقدمة (وضعية اساسية) تنطلق من خلالها الحبكة في توجيه ضربتها الاولية، والاخرابية عبر (مونتاج) متسارع في المار تعبيرية البنية التي ينتسب اليها المشهد اتساقا مع بنية المشاهد الاخرى التي عمد التاليف رسمها على التوازي مع (الوضعية الاساسية) متمرحلا بآليات (الايجاز) و (التطبيع).

العرض لرابع :

شخصية (الطفلة)– تتسامى مع شخصية (امورة)من خلال طفولتها على جميع مشاهد العرض بوصفها شخصية اخاذة مثيرة للتعاطف وتخاطب وعي المتلقي دون مباغتة ، فاحلامها صغيرة، وحياتها بيئة الطفولة، وعالمها البسيط بساطة اللعب. فمنذ اللحظة الاولى لظهورها (تجتلب) (امورة) (بأستدعاء قصدي) لذاكرة لمدرسة التي تعيش فيها وتشكل كل بيئتها سواء طفولتها وهي في احضان ابيها، أو كونها تلميذة تحلم منذ طفولتها بأغنية (العلم) التي يرفرف قلبها مع ارتفاعه ورفرفة ثناياه، وهي ابنة (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 لمجاني الى وصال في واحدة من ابشع جرائم الحروب الرعناء. كانت (لامورة) احلامها البسيطة ببساطة الطفولة، فهي كباقي الاطفال ترى في المعلمة قدوة ونموذجا، فتحلم (امورة) بان تكون معلمة لترفع العلم مثلها

بالكبار لكن فعل القصف الماساوي الصادم خلف لها اوجاعا جعلتها تتصفح احلامها، وتجلدها في كل حين، وهذا الحادث عوقها نفسيا، وجسديا اذ منيت ببتر يديها التي طالما حلمت بهما، وهما يرفعان العلم، وفقدت اقرانها في المدرسة وابيها ولم يبق لديها الا ذكريات مؤلمة. ومن الحوار الدراموتروجي للعرض تستطيع ان تفرض انها (امورة) صور لاستراتيجية تطور الشخصيات النسوية التي حولها في المشاهد الاخرى.. طفولة مقموعة افضت الى نساء مقموعات، ومضطهدات، ومستلبات شتى من اشكال المغايرة اذ تتمرحل في بنية تعبيرية - احلام طفولة ورغبة بالسمو – قمع للاحلام – عقدة الفقدان، والعوق في تعالق مع يوميات الحروب التي لا تنشئ سوى أجيال من المعوقين في فضاء من الرغبات الموجعة بالكبت والحرمان.

العرض الخامس : شخصية (ثمينة)

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

(الرتابة) ← سردية تاريخانية ماضوية ← بنية الحبكة المشهدية

كوضعية أساسية	كاستذكار لطفولة	نسيج من الضربات الموجهة
للمشهدية وحياة	توقف سريانه قمعاً	واستمر التعالق بالرتابة
الشخصية	في رتابة الماكنة	كوضعية أساسية

العرض السادس:

اعلان مستمر من ان المرأة دائما طرف في صراع غير متكافيء تحت وطأة الاضطهاد والاستلاب، وهي تواجه بضراوة ودون جدوى دفاعا عن وجودها الاجباري في هذا الصراع مما يتعرضها أحيانا الى شتى أنواع التعذيب الذي ينسيها حتى اسمها، ويلغي وجودها ككيان، وعليه فان بوصلة العرض تؤشر في هذا المشهد صوب شكل من أشكال

القسوة، والظلم، وتكميم الافواه يتفرد في خصوصيته عندما يكون للسلطة شرطي في جسد الناس عندما تشتد سطوتها هذا التلبس حداً يتسلل الى الانا السفلى (رقيبا على رقيب) معتدا على أخطاء اللاوعي التي ما انفلتت واحدة منها لأن الانسان قد يدفع حياته ثمناً لسذاجة الأخطاء الغير مقصودة التي قد تؤدي به الى موت مجاني. فالمذيعة (قواعد) مولعة بالشعر والنثر وجمالياته لغة الضاد تقع من شدة حذرها تحت سطوة الرقابة ضحية خطأ غير مقصود، إذ لسوء حظها تخطأ في قراءة نشرة الانباء اليومية خطأً فيه اساءة لشخص الرئيس، وبسبب انقلاب احد الحروف الذي يغير معنى الكلمة، إذ يعرضها هكذا معتقلا الى شتى أنواع التعذيب.

العرض السابع:

مزاد الذكريات- فرضية المدينة ممثلة بامرأة- مدينة الذاكرة النسوية للشخصيات التي مرت في الشاهدة لسابقة بقاياهن الموزعة غلى مساحة العرض، هو الشتات، والأشلاء التي تسعى المرأة الى لملمتها من بقايا الناس والنساء من بقايا الشارع المخرب، والفوضى التي تركتها مخلفات الحروب عبر صورة الخراب في حياة المجتمع في وطن مستباح. امرأة من رصيف الشارع تعلن عن مزاد ما تبقى من حطام ركام البشر من ذكريات، وأحلام، وصور هي كلّ ما تبقى فمن يشتري بقايا الخراب! سؤال تركه العرض يقصد به المغايرة لبحث انساني قادم تجترحه لعبة مسرحية جديدة عندما تخلع (الممثلة) عن نفسها شخصيات المسرحية وتغادر المكان، ليبدأ الشارع بعرض جديد نحلم أن يكون هو الأفضل.

الاخراج وتعالق المشهدية..(تعرضاتها):

عدت فكرة الاخراج الى الانطلاق من مغايرة المألوف واعادة صياغته في حضور خاص بالمشهدية، وبما يمكن أن تخلفه من تعالق مع (أفق التوقع). فكان على المخرج السينوغرافي أن يجد لكل مشهد من المشاهد حضورا طالما ان العرض مؤلف من مشاهد بمعنى ايجاد (كاريزما) خاصة لكل مشهد بعد أن وجد ان المشاهد تنطوي على تنافذ فيما بينها اتسم (بالتناضح)- (السايكودرامي). فكان لابد أن يتجه صوب تشتيت مراكز التوقع، والاقتراب من نغمة مؤتلفة كما يسميها (آبيا) يمكن ان تبثق منها صورة 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 إذ اكتسبت المشاهد خصوصيتها السينوغرافية عبر مفردات (البيت- المدرسة- الوطن- الذاكرة)، فالبيت هنا ذاكرة الوطن والمدرسة ذاكرة الطفولة، ولكي تفترض ان للحلم ذاكرة وللامنيات ذاكرة عليك ان تحقق تعالقا حميماً بهذه الاماكن. ولكي تتمركز في تشكلات البنية البصرية للصورة كان لابد من الانتباه

الى الاتساق التعبيري للمشاهد التي بنيت تصاعداتها الى ذروات متعددة كان الاخراج يعمد الى تفعيلها تصاعديا مع لحظات تدفق المشهدية.

اتسمت المشاهد بمشتركات، وتعالقات في جنوحها نحو (الاحالة)،و(الاستدعاءات القصدية) للمشهد الحياتي القريب في وعي التلقي، والاشتغال عليه مثل مشاهد (السلب والنهب)، و(جسر الائمة)، و(بلاط الشهداء) وغيرها من المشتركات الجمعية. بحيث يفترض الاخراج ان شخصيات المسرحية وان اختلفت الى مشاهد متعددة فهي شخصية واحدة مزقتها الانتظارات وتوجعات الفقدان، والقمع، والحرمان. شخصية واحدة شاملة تتعدد فيها الاحلام، والآمال، والخيبات في آن معا تحت وطأة اضطهاد متعدد الاشكال، والاساليب. 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 ان نجمع أشلاء هذه الشخصية في المشهد الاخير، لذا لم تكن أحداث، وحيوات الشخصيات النسوية على المسرح محورا استذكاريا في منظومة التحليل الاخراجي، وانما هي محاولة لاستفزاز، واستثارة الذاكرة وليس عرضها.. مما استدعى فصلا كيميائيا للعينات المشهدية دون التغافل عن تنافذها (السايكودرامي) والبحث عن صيغ لإيجاد معادلات صورية تحاكي (الاختلاف) بوصفه مرتكزا تفكيكيا ويسعى الاخراج من خلاله الى خلخلة (أفق التوقع) لدى المتلقي والالتفاف عليه، بالمغايرة لتحقيق تواصلية ايقاعية يعول فيها على تحقيق تواصلية أفعال مستعينا بالتساوق، والمزاوجة بين الوحدات الادائية، ومعطيات التقنيات التي ينتظر انسجامها مع المعالجة الصورية بالاستفادة من تكنلوجيا التصوير، وعروض الخلفية الصورية التي طمحت أن تحقق معادلا صوريا ووسيلة مجاورة للتعزيز البصري.

ولعل تزامن وتكرارات هذه الوسائل عبر المشاهد ينم عن تعالق واضح، وتعرضات تتصل بالية (السلفة الاستعارية) المتناصة بصريا، وقد تمثل اشتغال هذه الالية بقصدية التوظيف المتكرر لخيال الظل بتعالقه مع المشاهد والذي يعدّ نمطاً من أنماط الاستعارة عن شكل مسرحي سابق هو مسرح خيال الظل.. في محاولة عن غير قصد لايجاد، وتأكيد تعالق (سابق- لاحق) في مقابل إشتغال 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 إضفاء ثراء تعبيري للمعادل الصوري الذي توافر على الخارطة الحركية المؤلفة من (فيزياء الجسد المونودرامي- فيزياء المكان) المضاف اليه ما يملي الثغرات عبر تأويل التشكيل الصوري الأفتراضي الذي سيوفره سريان المرئي للمتلقي، والناتج عن تحريك فضاءات (التخييل) الافتراضي التي ترشحها تركيبه السردي والوصفي والذاتي المونودرامي.

هيئية الروح الادائية:

تحاول (ليلى محمد) أن ترسم شكلا وطريقا خاصا بها في أداء المونودراما، فهي إذا ما تداخلنا مع كواليس هيكلتها العميقة للشخصيات نجد أن تعنى أشد العناية بما يمكن أن نسميه (روح الاداء)، أو الحياة الخاصة للشخصية في جسد الممثلة والتي ستراقبها فيما بعد أثناء الاداء بحيادية تقويمية.. فهي تتعوض بقصدية واعية لمتطلبات اللعبة المسرحية مستفيدة من مواضع افتراضية ترسم ملامحها في منطقة التحضير، أي قبل اجتلاب الجسد المونودرامي الى لحظات التلقي، بحيث توظب آلياتها التنفيذية لتكون تحت السيطرة في مرحلة مبكرة من مراحل التمرين قبل ذلك لتضعها فيما بعد على خط الشروع الذاتي الذي تنطلق منه بالتوازي مع صيرورة (الرقيب- المبدع)، أو (الابداع- الملاحظة). فعمل الرقيب هنا هو الوقوف عند مسافة جمالية تكنيكية داخل حاضنة الاداء، وتفعيل الادوات المنتجة في اللحظة على جميع مستويات الشعور اذ يأتي النظام الحركي فيما بعد مبنيا على اشتغال عناصر الحركة والمتمثلة بـ (القوة- السرعة- الاتجاه) كتتويج متناغم لمعطيات الافعال الباعثة على الحركة، والمتغيرة على الدوام تبعا لتغيرات الحالة الشعورية وهيكلة (الروح الادائية) للفعل. أن هذا النمط من الاداء يتكئ من الممثلة أن تكون على جانب من الحياد مع نفسها ومشاعرها وأن تفترض لنفسها مسارا خاصا بها في أشد المشاهد اتصالا بالاندماج والسلبكودراما. انها عمليات اجرائية (أركيولوجية) في تخوم الشخصية المونودرامية لتشكيل مهام ادائية ضمنية في مرحلة (ما قبل التعبير) في تواصلية (البحث وتقويم الفعل الادائي قيد الانتاج) ثم (صورة المنتج قبل الاداء).

كل هذه الاجراءات تجري في فضاء الحياد الاني لدى الممثلة التي ترى بأن هناك منطقة لصيقة (الصفر الادائي)، وهي التي ينطلق منها الفعل في سيرورتة وتشكلاته، والتي يمكن ان يتسنى للممثل من خلالها ان يشعر بالمتعة في تلقي ما يقدمه بطريقته عبر المسافات الضمنية التي اوسناها بالجمالية التكنيكية، وهي متعة ان يحس الممثل ويرى مايفعله من خلال ابتكار هذه المسافة الجمالية في خضم الاداء. وذلك ما يستدعي استعدادا عاليا لدى الممثل وتمكن، ودربة تجعله ان يبلغ حدّ ان يجرب ويتقصى التجربة ثم يقوم بعد ذلك بنقل معطيات قراءة المسافة الضمنية الى منطقة العرض ومن ثم الى مخبر المتلقي، والمسافة الجمالية للعرض اذ حرصت (ليلى) الممثلة والمؤلفة المسرحية ان تركز طبقا لاشتراطات اللعبة الاخراجية على تحقيق اشكال الحضور والغياب في توسيع الجانب الضمني للدالليل بوصفها صورة في الذاكرة لشخصيات مسرحية (حرير) في حضورها كعلامات دلالية مهيمنة في منطقة التمثيل، وهذا يجري من خلال قصدية توظيف ما تقدم من اليات الاداء وعلاقاتها اللصيقة -لتحقيق تبادل الادوار بين المنطوق الادبي والفعل الادائي من خلال تفعيل الحراك والعلاقة

الجدلية (الدلالية) واجتلاب (المدلول) الى منطقة الاشارة مما يمنح سمة ان يكون اداءً ثقافيا على مستوى القراءة الجمالية والتكنيك الادائي الفردي.

ان خطاب مسرحية (حرير) قد لا يحمل دالة مستفزة، إلا عندما يتشظى تأويليا في (حريق)، أو (حريم) إذ يتوافر الاطار العام للعرض على حقل تتموضع دواله بين هذا، وذاك ليستمد صوراً من واقع معيشي، ويومي مشحون بالانتكاسات، والأوجاع حكاياتٍ وقصصٍ جمعها نسيج الاختلاف باختلافها الى ثوب مسرحي تعبيري البنية واقعي المشاكسة،والتمرد غاضباً، ومحتجاً رغم ركونه الى السكون في ظاهر تموضعاته. خطاب ينفتح من جانب آخر على ثورة في فضاء مواجهة السلطة الذكورية، وسلطة المواضعات الاجتماعية التي فرضت حضورهالمواجهة هذا الكيان (حرير)؛ إذ كل حكاية فيه تنطوي على محمولٍ لقضية، أو موضوع تتناهبه وقاحة الصريح، وصلف المسكوت عنه من الهموم اليومية المتعددة لتعكس على الدوام وجوداً منتهكاً لمحنة الانسان في خضمّ هذا الخراب. نساءٌ هم بقايا اشتباك عنيف مع الزمن،وارتجاعات ذاتية يؤطرها صراع الفناء، والبقاء عندما يكون الانسان من مخلفات الحروب، والنزوات التي تصمم مقدراته، وتستبد به تبعا لمواجهتها استلاباً يعيد انتاج الأزمات يومياً في فضاء اللا أمل إذ تتناسل الحروب في ثنائية الحياة، والموت بقوة انفجارية، فخطاب المسرح هنا يضعنا أمام اسئلة في القهر، والقمع، والارتجاع المدمن رصداً لبقايا خراب، أو رماد (محنة)..

ففي (حرير) تجد بوحاً شعرياً بانسانيته نازفا من دواخله أحلام -ذكريات- طموحات- ورغبات مقموعة اندثرت عبر سنين الضيم، والهلاك لترسم حداً فاصلاً بين انوثة الأنثى وتوقف توهج هذه الانوثة- وبين ما أحاط بها من فقدانات، واغتراب، وحروب طحنت أكباد الامهات وجلدت المرأة كل ما فيها إلا الأمومة والانتماء.

سبع قصائد محمومة تنتمي الى شعرية نسوية واحدة في عراقيتها، وبأعمار مختلفة تتخللها (أنثى طفلة) كوحدة تأسيسية لمشتركات الحياة. سبعة شخصيات وهن يعشن تاريخاً، وذاكرة للهمّ الجمعي تاريخ عولمته ويلات الحروب، وقطعت خيوط أحلامه يديه ممثلا بتلك الطفلة، وهي تمثل أبشع توجعات (الحرير) وأحلامه المقموعة.

ففي نساء (ليلى محمد)، وعبر خطاطتها النصية، وخطابها الادائي تعلن عن غير قصد عن انتمائها لمسرح نسوي جريء يتصدى لكشف ما انطوي عليه ثنايا عباءات النساء سواء كان ذلك في (حرير) أو في خطابها السابق (نورية) الذي يخفي اشتغالاً لآليات تناص مبتكر في (كاريزما) الشخصية (المرأة)، وتعالقهما بامسرار على الوقوف في خضمّ حراك تاريخي متلاطم النزعات، وبيئة موضوعية اجتماعية كانت المرأة دائماً نتاجها المتوجع في دائرة التقاليد والاعراف، ولعل (حرير-

مرير- حريق-) هي محاولة قصدية لتركيز دائرة الضوء على جامعة شخوص نوية لا تسمع أبدا [illegible] فيها حتى وان وقعت تحت سطوة الاستلاب بأي شكل كان. فهنّ نساء انتحت بطونهن على [illegible] قرا وقصاء، وضيم. لذلك سعى الخطاب السرحي الى التصدي لفضاء الذاكرة الانسانية [illegible] قرضها مقتضيات اللعبة المسرحية، وبلعبة ادائية لا تشخصن فيها (الممثلة) تلك الشخوص [illegible] عن التراتبية التوليفية، وقريباً من الانسيابية في رسم صور الائتلاف بين (الحضور [illegible]) و(كاريزما الشخصيات) في بنية (تعرضنية) بكاريزما المشهدية بوصفها مشاهد مسرحية [illegible]- متواصلة)- (مستقلة- متعالقة).

ن تحولات التكنيك الادائي في مقابل هذا التنامي الانساني (السايكودرامي) يفرض حضورا [illegible] تعالقات متنوعة من شأنها أن تؤسس لمنظومة وحدات ايقاعية مؤتلفة في اطار الاختلاف [illegible] الدرامي الذي يغذي الصراع الدرامي الداخلي للشخوص المؤداة. فكان لمنطقية وجمالية سريان [illegible] العرض، وانسيابيته أن تفرض اسلوبا اخراجيا يتساوى وشرطية اللعبة في تعاقد الجمالي بين الممثلة [illegible] والمتلقي (العرض- التلقي) بالمغايرة، والتحريض، والتعارض في إذكاء فعل (التخييل) الذي تتسع [illegible] في كل مشهد من مشاهد المسرحية عبر اللعبة، وهي تتصدى لمشتركات الهم الجمعي، والبطولة [illegible] الفردية دون غيرها في بحث درامي لإيقاظ العاطفي، والساكن الاشوي، والمأساوي بأسئلة عقلانية [illegible] عنها الاستنكار، والتوجع في افعال السارد المونودرامي. فاعتمدت المعالجة الاخراجية عن ازاحة [illegible] الفردية وقصاء المتوقع من سالب المحنة الانسانية للشخصيات لى قصدية تصدير وتحرير طاقة [illegible] البؤر النصية الكامنة في البنى العميقة بخطاطة التأليف، وعليه فان خطاب لمؤلفة الممثلة [illegible] تتصدى أساسا لفرضية اللعب، وتشكلاتها بصريا، وسمعيا، وجماليا في اطار فرضية (المزحة) التي [illegible] على ازاحة الفكرة باتجاه هاجس التحريض، والتمرد على السلطة (الذكو- الابوية) في اطار [illegible] الثقافي- الاجتماعي) الذي لا يخلو أحيانا من اسقاط سياسي بحيث يبدو الاحتجاج بمفهومه الانساني [illegible] تواتر في خطاب (النص- العرض) طامحا بمغايرة للمألوف في فضاء زاخر بالدينامية والاجتهاد في [illegible] الاداء الجسدي والحركي والانفعالي. ولعل اشتراطات اللعبة كانت قد فرضت استدعاء آليات تشتغل [illegible] على وظيفة الفرز والتبويب للأداء، والتشكيل الصوري من منطلقات معرفية اتصلت بالجانب الخبروي [illegible] المسألة التي هي بلا شك لم تك تبغي طرح نفسها كاتبة أكثر منها ممثلة ذكية ومتحصنة مخبريا للدور [illegible] الذي تلعبه. كل ذلك وفر لها، وللمخرج شرطا لعقد صفقة مع المتلقي في رهان على معطيات التمثل [illegible] وقدرته على التعامل بأنساق مفتوحة في فضاء التغييب القصدي للإيهام الذي تتسم به (الدراما) [illegible]، ورغم أن لعبة تقديم فجيعة الراهن واليومي، وصياغتها في فضاء الدراما يستدعي احيانا [illegible] الشخصيات المستعرضة والانفعال بها فان منطقة (ماقبل التصوير) قد شكل خطاً أدائيا متوازيا

(عاطفيا- عقليا) 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 اطار الشعرية الانسانية العالية للاداء، إذ لم يكن ما يطفو على سطح الفكرة أحيانا زبدا، وانما هو مستوى اخر لمحمولات ذات تشفير قد يبدو قريبا إلا انه غائر في اللاوعي الجمعي، وذلك هو ما يتصل بمسرح الاحتجاج على اليومي والراهن، والمألوف، فهو لا يريد في ظاهره ان يقدم أنساقا من التشفير العالي بقدر ما يسعى أحيانا الى تثوير المحتج فكريا في اطار الجمالية، وردم الثغرات بالتواصلية الاجتماعية بين المسرح، والهم الجمعي الذي صار شاخصا في الذاكرة العراقية.

النتائج :

تشكلت خارطة آليات (تعرضن) المشهدية في حـ (رير- ريم- ريق) وتمظهر التحريض من خلال تعالق مشاهد العرض في فرضيتي التأليف والاخراج بحيث قدمت فرضيات التأليف والأداء والاخراج أشكالاً للتعالق فيما بين المشاهد السبعة المشكلة لجسد العرض (حرير) وقد اتسم هذا التعالق بـ :

1. شكلت مشاهد الاستذكار (سلفة استعارية) عبر تداولها في عموم البنية المشهدية للعرض.
2. اجتهد الاداء والاخراج لخلق تناغم بين سرديات الفعل المسرحي والصورة البصرية.
3. اتصال المشاهد كعروض منفصلة- متصلة بخيط سري مع البيئة الواحدة كحاضنة للأحداث من جهة وكمعادل لذات الشخصية (البيئة الشخصية) عبر وحدة انتماء متبادل.
4. توافق مشتركات الاحالة زمانيا- مكانيا مع التنوع النسبي في مستويات الحدث- الشخصية.
5. تعالقت المشاهد من خلال إظهارها دواخل الشخصيات وهذا يعود أصلا الى نمط التأليف التعبيري لعموم النص.

اشتغال آليات التعالق وفق التعرضنات المشهدية على النحو التالي:

1. تحقق آلية (الاحالة) في مشاهد:

جميلة	سرديات الذاكرة	الحرب
أمورة الطفلة	وتمثلاتها	الحواسم
سميرة		بلاط الشهداء
البائعة		تداعيات اخرى

2. تحقق اشتغال آلية (الإيجاز) في مشاهد:

أم عثمان		لحرب
سميرة	وتمثلاتها في أزمنة	لحواسم
جميلة		فضاء التداعيات
المذيعة		

وعليه فان مشتركات التمثلات بين سرديات الذاكرة وتمثلات الازمنة (تتعرض) من خلال (الحرب- لحواسم- مشتركات انسانية- التداعيات الأخرى).

3. تحقق اشتغال آليات:

(التكثيف)	وتمثله الأبرز في مشهد (المذيعة)	
(امتصاص الزمن)	وتمثله الأبرز في مشهد (البائعة)	تتعلق بذات الآليات
(الاقطاع المتوازي)	وتمثله في مشهدي (جميلة وثمينة)	

4. تعلق المشاهد السبعة للشخصيات بـ (الكم الانفعالي) عبر آلية عرض، وأداء هي (آلية الانفعال الأدائي المستبطن) وتمثل بروز هذه الآلية في مشاهد (المذيعة- أمورة- جميلة- ثمينة).

5. تعلقت المشاهد السبعة (بالاستذكار) عبر أنواع مختلفة هي:

القريب

(كاريزما الاستذكار) ـــــــــــ{ }ـــــــ وتمثله في ملامح (سلفة استعارية)

البعيد وكذلك عبر صيغة (الزمن ومفارزيات المشهدية).

الهوامش :

(1) ينظر: مارفن كارلسون: **فن الاداء مقدمة نقدية**، ترجمة منى سلام، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 2010، ص231-232.

(2) تيري ايجلتون: **أوهام ما بعد الحداثة**، ترجمة منى سلام، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للاثار)، 2000، ص25.

(3) فرانسوا ليوتار: **الوضع ما بعد الحداثي**، ترجمة احمدحسان، القاهرة: (دار شرقيات)، 1994، ص23.

(4) مارفن كارلسون: **المصدر السابق**، ص242.

(5) بيتر بروكر: **الحداثة وما بعد الحداثة**، ط1، ترجمة عبد الوهاب علوب، أبو ظبي: (منشورات المجمع الثقافي)، 1995، ص313.