الارجاء ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر

Postponement and its implications in the performance of the contemporary Iraqi theatrical actor

أ. م. د. سعد علي ناجي
Asst. Prof. Dr. Saad Ali Naj
Sd294602@gmail.com
الباحث: حسن حيدر جابر حسين
Hassan Haider Jaber Hussein
Hassan.97almoaamar@gmail.com
كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

ملخص البحث

اشتمل الفصل الاول (الاطار المنهجي) على المحاور الآتية: ١. مشكلة البحث التي جاءت في السؤال الاتي : (ما الارجاء ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر؟). ٢.اهمية البحث التي تأطرت بعدة نقاط منها : اختص البحث بدراسة (الارجاء) في اداء الممثل المسرحي ليصور معاني بوليسيمية فكرية وجمالية تتشظى هنا وهناك ، يُثار فيه الفكر من خلال الدهشة وهيمنة الصور والدلالات المتنوعة. ٣. وهدف البحث هو : تعرف الارجاء ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر. ٤. حدود البحث : الحد الزماني : (٢٠١٤ –٢٠٢٤) ، والمكاني : (العراق –بغداد) ، وحدود الموضوع : دراسة الارجاء ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر. وعرف الباحث المصطلحات الواردة في عنوان البحث مع التعريف الاجرائي لها.

اما الفصل الثاني (الاطار النظري) المبحث الاول : الارجاء مفاهيمياً والمبحث الثاني : الارجاء وتمثلاته في اداء الممثل لعروض ما بعد الحداثة المسرحية. والمبحث الثالث: الارجاء في اداء الممثل المسرحي العربي. مع مؤشرات الاطار النظري، والدراسات السابقة التي لم يجد الباحث دراسة سابقة. والفصل الثالث تمثل بإجراءات البحث، وحدد فيه مجتمع الحث(٢٠) عرضاً مسرحياً عراقياً ، استخلص منه الباحث عينة البحث وتم اختيارها بالطريقة القصدية، وتم تبيان عدة مسوغات لاختيار العينة، وشملت (عينتان) الاولى عرض مسرحية عرض مسرحية (بيت ابو عبد الله) سنة ٢٠٢٣ اخراج (انس عبد الصمد) ،والثانية عرض مسرحية (الجداء) اخراج (سنان العزاوي) سنة ٢٠٢٤ وقد استخدم الباحث (المنهج الوصفي) في تحليل عينة البحث معتمداً على مؤشرات البحث التي جاءت في الاطار النظري كأداة لتحليل العينة. وقد تضمن الفصل الرابع نتائج البحث التي استخلصها الباحث من تحليل العرضان المسرحيان/ عينة البحث، ثم تلاها استنتاجات البحث وجاء ضمن عدة نقاط، ثم قدم الباحث احالات البحث وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : الارجاء، المعنى المؤجل، اختلاف الدال والمدلول، تأخير المعنى

Research Summary:

The first chapter included the research problem that came in the following question: (What is postponement and its implications in the performance of the contemporary Iraqi theatrical actor?). This chapter also included the importance of the research, which was framed by several points, including: The research was specialized in studying (postponement) in the performance of the theatrical actor to depict intellectual and aesthetic meanings that are fragmented here and there, in which thought is aroused through astonishment and the dominance of diverse images and implications. The research sought to: Identify postponement and its implications in the performance of the contemporary Iraqi theatrical actor. The temporal boundaries of the research were determined: (2014-2024), and the spatial boundaries: (Iraq - Baghdad), and the boundaries of the subject: Studying postponement and its implications in the performance of the contemporary Iraqi theatrical actor. With the identification and .definition of the research terms

The second chapter (the theoretical framework) consisted of three sections: the first section: Conceptual postponement, the second section: postponement and its representations in the actor's performance of post-modern theatrical performances, and the third section: postponement in the performance of the Arab theatrical actor. The third chapter represented the research procedures, and in it the research community identified (20) Iraqi theatrical performances, from which the researcher extracted the research sample and selected it using the intentional method, and several justifications for choosing the sample were clarified, and it included (two samples), the first of which was a theatrical performance of the play (Abu Abdullah's House) in 2023, directed by (Anas Abdul Samad), and the second was a performance of the play (Al-Jada) directed by (Sinan Al-Azzawi) in 2024. The researcher used the (descriptive method) to analyze the research sample based on the research indicators that came in the theoretical Chapter Four included the research .framework as a tool for analyzing the sample results that the researcher extracted from the analysis of the two theatrical performances / research sample, and the results came separately, each play has its specific results, then the research conclusions followed and came within several points, then the researcher presented the research references and a list of sources.

Keywords: postponement, postponed meaning, difference between signifier and signified, difference, contradiction.

الفصل الاول : الاطار المنهجي للبحث

اولاً : مشكلة البحث

جال المسرح في فضاءات الثقافة والفكر الابداعي ليؤسس لظاهرة فنية جمالية امتازت بتوظيف جمالي وفني لمفاهيم فلسفية – قد نظر لها الفلاسفة – واخذت صداً واسعاً لها في فضاء العرض المسرحي بأداء الممثل الذي يمكن قراءة (الارجاء) في ادائه، عبر حالات متنوعة يفرضها الاداء، من الغموض والاختلاط والتداخل والتشابك الادائي ، لخلق معاني وافرة جاءت وفق حالات الحضور والغياب للمعنى المبثوث ، ووفق قراءات الدال وتعارضه مع المدلول ، فقد سعت مسارح وفرق ما بعد الحداثة كـ(مسرح الطقوس، ومسرح الموت، ومسرح التواطؤ، وفرقة ووستر جروب، ومسرح الاداء غير المقولب) سعت الى انتاج معاني متنوعة ووافرة في اداء الممثلين المسرحيين ، وهذا التنوع في المعنى يمكن قراءته وفق مفهوم (الارجاء) الذي بات مفهوماً فلسفياً واسع الانتشار والتأثير في (التفكيكية) التي صاغها الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) والتي سعى من خلالها الى تفكيك العقل الغربي المركزي وتفعيل نتاجاً فنياً مغايراً بالدلالات المتناقضة والمشتتة لتحريك الوعي الفكري بقراءات متعددة وتفسيرات مرجأ لامتناهية الهدف ، متمثلة بلا نهائية المعاني المبثوثة بأداء الممثل الحركي والصوتي والجسدي.

وفي المسرح العربي عمل الممثلون والمخرجون العرب امثال (سعد اردش، فريد بيركي، رضوان المؤدب) على بث معاني كثيرة ومتنوعة تندرج ضمن مفهوم (الارجاء) في اداء الممثلون المسرحين الذين تنوعهم عروضهم المسرحية وفق اليات اشتغال تكثر فيها المعاني المرجأ، وفي المسرح العراقي بُثَ (الارجاء) من خلال اداء (الصوتي، والحركي ، والجسدي) للممثل/ الممثلة المسرحي العراقي التي ترسل من خلالها دلالات فكرية وفلسفية ونفسية وسياسية واقتصادية متنوعة ومتضادة مع المدلول المبثوث بأداء الممثل العراقي ، لاسيما مسرح الصورة الذي تبني تقديم ممثلين عراقيين ساهموا بتصدير المعاني عبر هيمنة الصورة وغرابتها وغموضها ، فضلاً عن الفرق المسرحية العراقية والمخرجون المسرحيون العراقيون المعاصرون الذين شكلوا خطاً فكرياً جمالياً تمثل بأداء ممثليهم الصوتي والجسدي والحركي عبر خاصية التفكيك واللانسجام والتفخيم والفوضى وتفتيت الهوية ، التي شكلت بمجملها مشكلة حقيقية للمعاني المرجأ والغير مستقرة ، والتي تتعدد فيها الدلالات وتتوسع فيها القراءات نتيجة التأجيل المستمر للمعنى وعدم ثباته، والتي تحيل لمشكلة حددها الباحث في التساؤل الاتي: (ما الارجاء ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر؟).

ثانياً : اهمية البحث والحاجة اليه : تتمثل اهمية البحث والحاجة اليه بما يأتي:

١) يعد البحث الحالي منجزاً فنياً وفلسفياً سعى فيه الباحث الى التطرق الى مفهوم (الارجاء) ، كونه احد الاركان الاساسية في النقد الفلسفي التفكيكي وتوظيفه فنياً وجمالياً في اداء الممثل المسرحي العراقي.

٢) اختص البحث بدراسة (الارجاء) في اداء الممثل المسرحي ليصور معاني فكرية وجمالية تتشظى هنا وهناك، ليثار فيها الفكر من خلال الدهشة وهيمنة الصور والدلالات المتنوعة، ويسلط البحث الضوء على تجارب مسرحية عالمية وعربية وعراقية اتسمت بتنوع اداء ممثليها وبفيض المعاني المرجأ التي تبث جمالياً عبر الصوت والجسد والحركة.

٣) يفيد هذا البحث المهتمين والباحثين المسرحيين في معاهد وكليات الفنون الجميلة ، فضلاً عن الممثلين والمخرجين المسرحيين .

ثالثاً: هدف البحث : يهدف البحث الى: تعرف (الارجاء ودلالاته في اداء الممثل العراقي المعاصر)

رابعاً : حدود البحث

١) الحد الزماني : (٢٠١٤ -٢٠٢٤)
٢) الحد المكاني : العراق – بغداد
٣) حدود الموضوع : دراسة الارجاء ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر.

خامساً : تحديد المصطلحات :

الارجاء لغةً:

ورد كلمة (إرجاء) مفرداً : "مصدر أرجأ وأرجى ، قَرَّرَ إرجاءَ عملِ اليوم الى الغَد : تأجيلهُ، تأخيرهُ. إقترحَ عليَّ إرجاءَ النظرِ في الامرِ".[١] وورد(الارجاء) في معجم لسان العرب بأنه " ارجاء الامر : اخره ، وأرجأت الامر وارجيته اذا اخرته".[٢]

وجاء (الارجاء) في تاج العروس" (أرجأَ الامر : أَخرهُ) ...الارجاء بمعنى التأخير ، والمُرجئة طائفة من المسلمين يقولون: الايمان قولٌ بلا عمل . كأنهم قدموا وارجئُوا العمل ، اي اخروه ، لانهم يرون انهم لو لم يصلوا ولم يصوموا لنجاهم ايمانهم ".[٣] وقيل " الارجاء تأخير حكم صاحب الكبيرة الى القيامة فلا يقضى عليه بحكم ما في الدنيا من كونه من اهل الجنة او من اهل النار".[٤]

الارجاء : اصطلاحاً :

يعرف (دريدا) الارجاء بأنه " تشكيل الشكل . ولكنه من جانب آخر هو الوجود –المطبوع للبصمة ".[٥] اي ان (الارجاء) يتبلور " بعدم وجود اي معاني محددة للكلمات . وان اقصى ما تستطيع ادراكه هو الاختلاف فيما بينها وارجاء المعنى الى اجل غير مسمى ".[٦] اي ان المعنى " يرجأ دائماً حيث ان من شأن الكتابة ان تنتج المعنى في

عدد غير محدود من السياقات الممكنة التي قد توجد في المستقبل ... بمعنى ان الكلمات تتحدد باختلافها عن سائر الكلمات ، واي معنى يؤجل الى ما نهاية اذ تفضي بنا كل كلمة الى كلمة اخرى في نسق الدلالة".[٧]

وان (الارجاء) : هو " الاستبدال والاستكمال المستمرين للمعاني من خلال لعبة الدوال التي تتحدى هوية المعنى الثابت ، على سبيل المثال : اذا نظرنا الى معنى كلمة في قاموس ، فنحن نحال الى كلمات اخرى في عملية غير منتهية من الارجاء الذي بواسطته ينزلق المعنى تحت سلسلة من الدوال المبطلة لاستقرار المدلول . بالنسبة **لـ: دريدا** ، لا وجود لمعنى واحد اصلي يتحرك خارج التمثيل ، ولا لمصدر رئيسي للدلالة ، او معنى شفاف يمتلك حضوراً ذاتياً بإمكانهما تثبيت العلاقة بين الدوال والمدلولات".[٨] ويحمل معنى(الارجاء) " الى زمن مختلف ومكان مختلف والاحالة الى عالم المتغيرات الذي يبتعد عن عالم الاستيعاب العقلاني للعالم".[٩]

التعريف الاجرائي : الارجاء : هو تأجيل وتأخير المعنى عبر حالات المغايرة والاختلاف ما بين الدلالات والمدلولات المبثوثة عبر حركات الممثل وتداخل اصوات المؤدين وادائهم لجمل حوارية غير مكتملة المعنى، وتقديم وتأخير واستبدال كلمات من الحوار، وعبر الالقاء الذي يناقض الفعل الدرامي مع فاعلية الاستعارات المزيفة لصوت الرجل والمرأة ؛ والذي يساهم بعملية الهدم والبناء الذي يصبح فيها المعنى متأخراً ومؤجلاً لما بعد.

الدلالة : لغةً

وردت الدلالة لغةً على انها " دل : يَدلُ ، اذا اهدى ، ودل على الشي ، دالاً ودلاله، هداه اليه".[١٠] والدلالة " دل_دلالة ودلولة ودليلي إلى الشيء وعليه : أرشده وهداه ". [١١]

الدلالة اصطلاحا :

إن الدلالة " هي علم يعنى بـ (دراسة المعنى) أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[١٢]. والدلالة" لا تهتم الا بالمدلولات ودلالات اللغات ومختلف اشكال التعبير والتواصل"[١٣]

وان" الدلالة هي القضية التي يتم من خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لان توحي بها".[١٤] وهنا يتم تحديد الدلالة بوصفها " شيء أو معنى يفيد لفظاً أو رمزاً ما ومنه دلالة الكلمة أو الجملة ".[١٥] والدلالة " تعني ان العلم بوجود شيء يفترض استتباع العلم بوجود شيء آخر في الذهن ملازم له . وهذا يعني ان الدلالة تتوفر عند قيام عنصرين : احدهما يدل على الثاني ، الاول يسمى الدال ، والثاني يسمى المدلول". [١٦]

التعريف الاجرائي : الدلالة : هي المعنى المؤجل الذي يتم تأخيره لما بعد والذي يستنبط من اداء الممثل المسرحي من اجل التوصل به لمعرفة معنى اخر، صوتاً كان او حركة او تعبير جسدي تساهم كلها في تحديد الدال ومن ثم المدلول ثم غيابهما وهدمهما من جديد .

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول : الارجاء مفاهيمياً

يعد (الارجاء) من المفاهيم الفلسفية الاساسية التي ارتكزت عليها النظرية التفكيكية ، وان مصدره الاساسي يتمثل بآراء الفيلسوف الالماني **(مارتن هايدغر ١٨٨٩- ١٩٧٦)** عن الكينونة ، والذي يرى "ان الكينونة تتكون من ثنائية المعرفة والذات العارفة ، افترض هيدجر بان المعرفة والذات العارفة تتغير بتغير عوامل الزمن ، وتكون عملية الفهم قابلة للاختلاف دائماً ، والتاريخ يعلب دور اساسي في تحديدها ، بمعنى ان الحقيقة التي يتم الوصول لها اليوم تضل مرجأ لحين ضهور حقيقة اخرى ".[١٧] فالحقيقة من وجهة نظر (هايدغر) تكمن في (الوجود الاصيل) و(الوجود الزائف) وهذان الوجودان يخضعان لعملية (ارجاء) مستمرة ودائمة ترتبط بوجود الانسان في المكان والزمان، وهذه الالية تخضع لعملية تفكيك تاريخ الانطولوجيا لأنها تتسم بعملية اختلاف ارجائية مغايرة انسابت وفق اراء فلسفية غير مكتملة المعنى بسبب عملية الفهم الحديث للفكر الانساني لها ولماهية الوجود نفسه ، وهنا " يرى هايدغر ان الانية لها القدرة على الاختيار بين هذين الوجودين (الوجود الاصيل او الوجود الزائف) الذي كشفهما القلق، وفي الوجود الزائف تستغرق الانية(الانا) في العالم والوجود الجماعي والذي هو (ضرب من عدم الوجود)، وهذا معناه (الا يكون المرء ذاته، وهنا تصبح الانية- بصورة ايجابية- شيئا آخر غير ذاتها)، فالأنية ستكون هناك دوماً فيكون سيان عندها ما يحدث في الحياة او لا يحدث شيء، وهذا هروب للأنية (الانا) من القلق، وعندما تهرب فان الوجود التي هي فيه سيكون في مرحلة السقوط".[١٨] وهنا يرتبط (الارجاء) بعمليات التجميع والخزن الفكري والمعرفي للإنسان ، ومفارقته للخطر والقلق والحجب، فعملية الحجب تساهم بشكل كبير ببلورة (الارجاء) وتُأخر عملية كشف الانسان للأشياء التي تفتقر للجلاء الذي يعده (هايدغر) البوابة الغامضة الى العدم الذي يأخر عملية الفهم، والتي يقف امامها الانسان مرجأ بسبب تحدي (التجميع).

ومن خلال الطرح الهايدغري عن الوجود الانساني المرجأ اسس الفيلسوف الفرنسي ذو الاصل الجزائري **(جاك دريدا ١٩٣٠ -٢٠٠٤)** مرتكز جديد في التفكيكية ، متمثل بلا نهائية المعاني ، بمعنى ان كل معنى او دلالة يتم الوصول اليها ليس معنى ثابت ، بل يمكن ارجائه لحين ضهور معنى جديد". لذلك شكل (الارجاء) ركناً اساسياً وعمقاً جوهرياً وفكرياً في طروحات (دريدا) الفلسفية، لحضوره الفاعل والمؤثر في آرائه وتنظيراته التي احدثت نقلاً وتمايزاً في المعنى والدلالة من خلال لعبة الاختلاف ، اذ ان " مفهوم الاختلاف = المغايرة والارجاء ، مضمن في عمل (دريدا) وتأثير ما بعد البنيوية داخل الدراسات الثقافية ، ونقطة البدء عند (دريدا) مستمدة من البنيوية ؛ حيث تفهم اللغة كنظام من العلامات المتمايزة التي تولد المعنى بواسطة المغايرة الصوتية والتصويرية بدلاً من اعتبارها كمعانٍ متعالية ثابتة او احالة الى عالم مستقل. ولان المعاني تولد من خلال لعبة الدوال كما يؤكد (دريدا) وليس بواسطة هذه الاحالة فإنها لا تكون ابداً ثابتة ، فالكلمات تحمل معاني متعددة متضمنة لأصداء وآثار معانٍ اخرى من

كلمات اخرى ذات صلة بها في سياقات اخرى . واللغة ليست تمثيلية والمعنى بطبيعته غير مستقر ومفتت؛ لذلك فهو منزلق باستمرار". [١٩] وهذا التفتيت لـ(المعنى الحاضر) " تعاد قراءته ضمن سياقات مختلفة تخلص الى انتاج انزلاقات للمعنى تكون نتيجتها الرئيسية الارجاء Ladifferance الذي وصفه دريدا. بمعنى اخر: تؤدي الكتابة الى تفتت التماثل الدلالي للإشارة.ان تكرارها في سياقات إبلاغيه متنافرة ينزع الى توليد مفاعيل معنى متعارضة يمكنها ان تزعزع هوية كلمة او مفهوم"[٢٠]

ولابد من الاشارة الى ان (دريدا)– قد بنى اساسياته في التفكيك– على ثنائية حضور(الدال) وتعدد (المدلولات) ، في عملية اختلاف مستمرة ، وهي في الاصل مأخوذة من طروحات العالم اللغوي السويسري **(فردينان دو سوسير ١٨٥٧ –١٩١٣)** والتي مفادها " ان الانساق الصوتية والكتابية (او الدال)، والمعاني (او المدلول) داخل شبكات لغة ما ، انما تدين بهويتها ليس الى سماتها الذاتية ، بل الى اختلافاتها الاستبدالية والمركبية عن سواها من اصوات كلامية ، وعلامات كتابية ، او تصورات مفهومية ، واستنتج دريدا ان السمات المميزة للدال والمدلول – وهي السمات التي تدخل على الدوام في شبكة من الاختلافات – ليست حاضرة ابداً ، كما انها في الآن ذاته ليست غائبة ايضاً . ونتيجة كهذه قادته الى نحت مفردة (اختلاف) بمعنييها (الارجاء والمغايرة)" [٢١]. بفرضية مفادها ان المعاني يتم توليدها بفاعلية الاختلاف مع وفرة كبيرة من المعاني، " وبالتالي فان مغزاها يخضع لعمليات ارجاء ومغايرة مستمرين على وفق استراتيجية (اللعب الحر) ، اذ طالما انه لا وجود لمركز ثابت يمكن ان يحال اليه النص في اظهار المعنى وتجسيده ، فان البديل في الاستراتيجية التفكيكية هو (اللعب الحر) للدوال (...) ضمن لعبة تأجيل ابدية "[٢٢]. وان المعنى الذي اشار له (دريدا) دائماً ما يكون مفتت وغير قابل للتحقيق " بمعنى آخر : ليس المعنى حاضراً ابداً ، لأنه يكون قد بات دائماً مرجأ في حركة يسميها دريدا ارجاءً Differance. هذا الارجاء ملازم لكل اختلاف يزعم تحديد هوية كل من التعبيرين كما الحال مع التعارض السوسوري بين الدال والمدلول : (ان الاختلافات انما(ينتجها) اذاً –يرجئها– الارجاء)."[٢٣]وحسب (دريدا) بان اللغة تسهم في عملية (الارجاء)، لان كل كلمة في حوار الممثل المسرحي، تحتوي على اثراً من الكلمات الحوارية السابقة، وهي تترك اثراً في الكلمات الحوارية اللاحقة التي يلقيها الممثل المسرحي عبر ادائه الصوتي، وما يرافقه من نبرات وتونات وايقاعات صوتية تساهم ببلورة الارجاء، من خلال (تناثر معنى/الحوار) والذي يُحدد بعدة مستويات:[٢٤]

١. "معنى النص منتشر ومبعثر فيه كبذور تنثر في كل الاتجاهات، ومن ثم لا يمكن الامساك به : تشتيت المعنى : لعب حر لا متناه لأكبر عدد ممكن من المعاني.
٢. تأخذ الكلمة (وكان لها دلالة دون ان تكون لها دلالة) أي انها تحدث اثر الدلالة وحسب.
٣. نفي المعنى.
٤. الهوة التي لا قرار لها (...) والهوة هي النقطة التي تنفصل فيها سلسلة الدلالات عن سلسلة المدلولات، ويبدأ انزلاق الدوال وتبدأ عملية الاخترجلاف وتراكم الاثر وتناثر المعنى."

يرى ان (الارجاء) موجود ايضاً في علامات اداء الممثل ، اذ ان كل حركة او ايماءة وانفعال هي مبنية على الاختلاف ، أي ان العلامة غريبة ولا تشبه علامة اخرى ، فالمعنى في اداء الممثل المسرحي متعدد ومتضاد ومتضارب في مستوياته الدلالية الفاعلة بالنبرة الصوتية والايقاع والتعبير الجسدي الذي يتفكك فيه المعنى لصالح معنى آخر في تراتبية وسلسلة دائمة ومستمرة من التفسيرات والتأويلات للمعنى " الذي يحرر المتلقي من التحديد والتشخيص للمعنى والدلالة الواضحة ويترك له حرية استحضار دلالات ومعاني اخرى بسبب تأخير المعنى وارجائه لما بعد.

ويعتبر (الارجاء) من المصطلحات الفلسفية المرتبطة بـ (ما بعد البنيوية) التي ظهرت مع عدد من المفكرين والفلاسفة، من بينهم **(دريدا) و(فوكو) و(كريستيفا)**، ويشير مصطلح (ما بعد البنيوية) الى المعنى (بعد)، والذي يعاكس (البنيوية) التي تهتم بالبنية العميقة للعلاقات، وانظمة العلامات التي تجعل المعنى ممكناً ويمكن قراءته وتبيانه، عن طريق دمج العلامات المنتظمة في نظام دلالي محدد ومعين وضاهر، وهو المسؤول عن انتاج وتوليد وبث المعنى في الاعمال الفنية والادبية من خلال تنظيم العلامات وارتباطها ببعضها البعض، ووفق ذلك " تفكك ما بعد البنيوية مفهوم البنيات الثابتة للغة التي تم افتراضها من طرف البنيوية. فالمعنى كما ترى، ليس حبيس مفردة واحدة او عبارة او نصوص معينة، بل هو نتيجة من العلاقات بين النصوص. وهذا ما يصطلح عليه بالتناص Intertextuality ، ويؤيد دريدا الحجة التي ترى ان المعنى يُولَّد من خلال علاقات المغايرة والارجاء بين الدوال بدلاً من الاحالة الى عالم مجرد مستقل. ومع ذلك، فإنه يؤكد أن النتيجة من لعبة الدوال هاته هي ان المعنى لن يكون أبداً ثابتاً. الكلمات تحمل معاني كثيرة، تنطوي على اصداء وآثار معانٍ اخرى من كلمات اخرى ذات صلة في سياقات اخرى".[٢٥]

اما الفيلسوف الفرنسي**(ميشال فوكو ١٩٢٦ –١٩٨٤)** فقد كانت له تنظيرات فلسفية عن المعنى المؤجل والمقوض من قبل السلطة –الذي يقترب من مفهوم (الارجاء) الذي نظر له (ديردا) – من خلال عملية انتقاد ثورية على النظريات البنيوية التي تحكم المعنى بالنظام والقواعد ذات البنية العميقة، " فقد اهتم فوكو بوصف وتحليل وآثار المظهر الخارجي المنظم Surface للغة (اي: **الخطاب)** تحت ظل ظروف تاريخية ومادية محددة. ويرى **فوكو** أن الخطاب يُنشِئُ ويُحَدِّدُ ويُنتِجُ مواضيع المعرفة بطريقة مفهومة، بينما يستبعد في الوقت نفسه طرقاً اخرى من التفكير على اعتبار انها غير مفهومة. ومع ذلك، فالمعنى لا يتناسل في تأجيل لا نهاية له، بل يتم تنظيمه من قبل السلطة التي لا تحكم فقط ما يمكن اعتباره ظروفاً اجتماعية وثقافية ، بل تحكم كذلك مَن يمكنه ان يتحدث، متى واين".[٢٦]

وقد ارتبط مفهوم (الارجاء) بـ (الهوية) المترنحة وغير الثابتة التي عُدَّت اسلوباً يتم من خلاله الحديث عن العالم وعن المنظومة النفسية الانسانية، اذ "يُعَدُّ مفهوم الاختلاف = المغايرة والارجاء – من التصورات المهمة التي استعان بها عالم الاجتماع البرطاني **(ستيوارت هال ١٩٣٢–٢٠١٤)** في تنظيره للهوية التي اعتبرها انشاءات خطابية."[٢٧]

غير ممتلكة لمعانٍ ثابتة، وهي تشكل قاعدة اساسية للوقوف ضد النزعة الماهوية ، وضد ثبات (الهوية) وامتلاكها لمعنى يقني واحد ، " فالهوية هنا ليست شيئاً ثابتاً نمتلكه ، ولكنها وصف رمزي معبأ بانفعالاتنا ، خاضع لفكرة المغايرة والارجاء (الاختلاف) ، كما انها لا يمكن ان تكون مستقرة ابداً ، بل هي عمليات من التحول، وهذا يحيل لعمل هال الذي اكد استحالة الهوية، ونَبَّهة الى الدلالة السياسية التي تميزها، وان هذه الاخيرة متصلة بمعانٍ مرتبطة بالمغايرة والفعل اللذين تتدفق منهما"[٢٨].

يرى الباحث ان (الارجاء) ارتبط بالهويات المتعددة المتناقضة والمتنافرة والمشتتة ، والتي تنتمي الى اماكن وازمنة مختلفة ، والتي تشير الى ان الشخص لا يمتلك هوية محددة بل هو مزيج من هويات متعددة تم دمجها وتذويبها ، وان الشخص نفسه يمكن ان يتحول عبر موقع الذات تحت تأثيرات متنوعة تسمح بإضافة معتقدات جديدة ورغبات متأججة توصف بانها نسيج من الانماط الخطابية ذات الدلالات المتنوعة. وهنا يستمد (الارجاء) فاعليته من عملية التشكيك في العلاقة الثابتة والراكزَ بين الدال والمدلول ، لذلك يحاول (دريدا) زعزعة تلك العلاقة وارسالها الى فضاء المغايرة والاختلاف ، في سعي حثيث لإعادة انتاج المعنى المرجأ من اداء الممثل بصور متنوعة تسمح لضهور الاستفهامات والتناقضات والابقاء عليها فاعل ومستمرة ، فالمعنى غامض وغائب، وان المعنى الارجائي يصبح ملتبس دائماً من خلال اختلاط واختلاف الدال والمدلول لان المعنى مؤجل باستمرار في لعبة الدوال ، ويجب دائما الوصول الى المعنى ، لكن الوصول اليه لا يحدث ابداً.

واتساقاً مع ما سبق يشتغل (الارجاء) على جسد الممثل وعلى حركته وصوته ، فأداء الممثل وفق هذا الفهم يشتمل على وحدات متناظرة من الدلالات والمدلولات فالمعنى في اداء الممثل يمتد الى ما لا نهاية ، فلا يوجد تحديد مطلق ، والاداء متداخل مع شراك الاشياء الاخرى ، " وهكذا يكون المعنى منتشراً ، او مبعثراً على طوال السلسلة الكاملة من الدلالات ، فلا يمكن تمييزه بسهولة ، وليس حاضراً ابداً بكامل حضوره في أي دليل وحيد ، وانما هو نوع من الترجرج المتواصل بين الحضور والغياب ، فاللغة ... سيرورة زمنية ، وعندما اقرأ جملة فان معناها يظل مرتقباً نوعاً ما على الدوام ، مؤجلاً ومنتظراً ، دال يسلمني الى آخر، وذاك لأخر"[٢٩]

يرى الباحث ان عملية اشتغال (الارجاء) يتوجب البحث عن معنى اداء الممثل سواءً بحركته او تشكيله الجسدي او صوته ، وهنا سوف نحال على معانٍ اخرى ثم اخرى ثم اخرى في عملية غير منتهية من (الارجاء) ، لذلك فالمعنى منزلق تحت سلسلة من الدوال التي تبطل استقرار المدلول. بمعنى ان انتاج المعنى في اداء الممثل يكون مستمر وفق منطق التكملة التي تضيف دائما الى المعنى معاني جديدة ، فالتكملة هي دائمة بفعل الممثل وادائه والمعاني هنا دائماً ما تكون مهجرة ومرجأة ، والتكميلية مستمرة للمعنى ، التي تعني الابدال والاضافة المستمرين مع فاعلية لعبة الدوال التي تتحدى المعنى الواحد والثابت.

المبحث الاول: الارجاء وتمثلاته في اداء الممثل لعروض ما بعد الحداثة المسرحية.

تسامى فن (ما بعد الحداثة) بمجموعة من الحركات الفنية المتنوعة كـ (فنون الرقص، فنون الاداء، الفن الشعبي، فنون الكولاج، الفن المفاهيمي) التي عملت على معارضة تيار الحداثة والتشكيك بها وتقديم فنون مركبة متعددة الاوجه، تتجلى عبر عدة ظواهر متنوعة تتميز بالابتكار والتجريب الذي يجمع بين الاداء الحي والفن التشكيلي، لبث صور بصرية مرجأ لا يكتمل فيها المعنى بل يبقى مؤجلاً لما بعد، ويحدث ذلك عبر اسلوب فني جمالي مبتكر يتجلى بأداء الممثل المسرحي(الجسدي ، الصوتي، الحركي)، ووفق آلية تبديل الحوارات والوقائع والاحداث التي تعمل على تفعيل (الارجاء)، وتوسع من عدم اكتمالية المعنى المبثوث التي تتحقق عبر حالة الجمع بين الفنون والمعارف التي يتبنى المؤدي/الممثل/ الراقص تقديمها في اماكن متعددة، تعتمد الصدفة واللحظة الآنية، والتناقض، والمفارقة، لبث صور ارجائية متشظية ومقلقة وغير مكتملة المعنى،" بتعبير اصح أن (ما بعد الحداثة) تمثل الصورة المثلى للتشتيت والتشكيك والاختلاف/الارجاء الذي يتوسل التحرر من قيود التمركز والانغلاق والانطواء".[٣٠]

وتُقدِّم (ما بعد الحداثة) اشكال وتشكيلات بصرية يقدمها الممثلون عبر عمليات تفكيك البنية الادائية التقليدية واستبدالها بأساليب ادائية تتسامى بالاختلاف الحركي والصوتي والجسدي الذي يسهم ببلورة اختلاف الدال والمدلول على المستولى الفكري والجمالي والتقني الذي يعمل على تفعيل (الارجاء) وتأجيل وتأخير المعنى الى ما بعد، وذلك لتنشيط فكر المتلقي وتفعيله واشراكه في عملية متابعة المعنى والحاق به، من اجل خلق جماليات ادائية مسرحية تضفي طابعاً مغايراً وجديداً يتشكل من خلال تدفق مستمر للصور التي يبثها الممثل عبر الرقص واجتياز حدود الشكل الجسدي والتداخل والنشاز الصوتي[٣١] ، فالمعنى وفقاً لما سبق لا يتحقق بصورة كاملة ويبقى مرجأً الى ما بعد؛ نتيجة الاختلافات بين الدالات التي " تحلل ليعاد توليفها او تركيبها مرة اخرى، مع تأكيد ضرورة منحها معنى جديد، هذا المعنى ينتج من حركة الدوال القلقة بين الماضي والحاضر ومن ثم تخضع لتأثر علاقات (الاختلاف– difference) و(الارجاء – deferral) داخل نظام دلالي، أي ان كل ما ترسله الصور والعلاقات والاشكال من دوال في العمل الـ (ما بعد حداثي) لا يمكن اعتبارها ناتجة لمداليل متملكة لمعانيها".[٣٢]

يرى الباحث ان المؤدي/ المؤدية يعملان على تحطيم البنيات اللغوية الثابتة لبث معاني متنوعة عبر تنوع الحوار وتشظيه وتفعيل اسلوب الكولاج للحركات والرقصات والاصوات، التي يقوم الممثل بأدائها لتوليد المعنى غير الثابت، من خلال علاقات المغايرة والارجاء بين الدوال، والابتعاد عن ديمومة بقاء المعنى واستمراره. وهذا ما تجلى في مسارح متنوعة وعروض مسرحية وادائية اعتمدتها فرق ومسارح عالمية تبلور فيها (الارجاء) وفق تداخل اداء الممثل في امكنة مغايرة، تنوعت فيه مداليل الرقص وتداخل فيه السرد والغناء، وتنوعت فيه الحركة نتيجة البؤر المختلفة .

الارجاء بين الطقس والكولاج في عروض بيتر بروك :

ارتبط (الارجاء) في اداء ممثلي عروض بيتر بروك بتنوع ثقافي واسع واداء ممثلين من ثقافات متنوعة عبر لغات متعددة واجساد تحمل دلالات ثقافية واجتماعية وسيمانطيقية التي سعى الى توظيفها الممثل والمخرج الانكليزي **(بيتر بروك ١٩٢٥-٢٠٢٢)** ليبث من خلالها معاني تم ارجائها وتوسيع مفهومها الفكري والفلسفي والجمالي ، عبر تحول في بيئة العرض المسرحي ليقدم عروض مسرحية في الغابات والجبال وامام المستشفيات وفي الاسواق ، والتي تتطلب اداء صوتياً وجسيداً متنوع الايقاع حسب ردود افعال المتلقي.[٣٣]

يرى الباحث ان (بروك) اهتم بالممثل وبتعدد المعاني التي يبثها المؤدي في العرض المسرحي، فكان (الارجاء) يتولد من الطاقة الانفعالية والجسدية للمؤدي، ومن الايماءات والاشارات والحركات ذات الدلالات المختلفة التي تصبح لغة لفظية وصورية وتشتغل ضمن مفهوم العائق لاكتمال المعنى الذي يثير البعد الدرامي ويحرك سواكن التلقي

ففي عرض **(اورجاست)** عام **١٩٧١** التي عرضت على جزأين في مهرجان شيراز ، حيث عرض الجزء الاول في (برسبوليس) عند الغسق، والجزء الثاني عرض في موقع (نقش رستم) عند الفجر، ومن ابرز ممثلي هذا العرض **(ناتاشا باري ، ايرين وورث ،)** من انكلترا، و**(كلود كونفورتيس ، سيافان كورثاي)** من فرنسا، و**(فهيمة رستكار، نوزار آزادي ،)** من ايران، والممثل الياباني **(كاتسوهيرو أويدا)**، والممثل **(مالك باجايوغو)** من مالي، والممثل **(جواو موتا)** من البرتغال، والممثل **(بالوما ماتا)** من اسبانيا، والممثلون **(ميشيل كوليسون ، اندرياس كاتولاس ، لو زيلديس)** من الولايات المتحدة الامريكية.[٣٤] فقد تجلى (الارجاء) عبر اسلوب (الكولاج) الذي جمع فيه (بروك) بين الاسطورة الغربية والاسيوية والتراتيل الافريقية ولغة (الاوستا) ، وهي لغة فارسية قديمة تستخدم في السحر الزرادشتي، وهذا الاسلوب في توليد المعاني وهدمها ثم بناءها من جديد جاء ضمن رؤية فكرية قصدها (بروك) عبر"عملية الاداء التمثيلي في ضوء ما يعرف بالتدفق او الارتعاشة الداخلية التي تتولد نتيجة حركة داخلية – غير مرئية –يلتقطها الممثل ليعبر عنها خارجياً من خلال جسده وصوته (...) باعتباره وسيطاً تعبيرياً قاداً على توظيف الدلالة نحو اشاري."[٣٥]

يرى الباحث ان (الارجاء) في مسرح (بيتر بروك) كان له خاصية ارتبطت بالمعاني العسيرة على الفهم التي تجلت عبر اللغة الغربية وصوت الممثل ، بانفعالات وصرخات سريالية مكنت بروك من اكتشاف المصادر الكونية والعضوية للمعنى ، عبر كلمات (مرجأ) ذات دلالات تناقض المدلولات ، عبر اساطير متنوعة، والبحث عن التحرر من خلال الانتقام ، والتحرر بالمعرفة ، والخرافات الفارسية ، فالمعنى في اداء الممثل دائماً (مرجاً) ينتقل من صور الى اخرى ولا يكتمل عند مفهوم محدد بل يستمر بتناقضات الدال والمدلول .

الارجاء في مسرح (ما بعد الحياة) :

اتسم (الارجاء) في هذا المسرح الذي اسماه النقاد (مسرح لحظات مفارقة الحياة عبر الموت) وروحيته وتداعياته الفكرية والنفسية، وجاء الارجاء فيه عبر سمات ومعاني فلسفية ارتبطت بوجود الانسان وموته وفنائه، واحيائه ولعبه وعبثيته، واصبح خطاباً جمالياً يستوجب طرقاً مغايرة من التفكير الذي اعتمده الممثل والمخرج ومصمم الديكور البولندي **(تادوز كانتور ١٩١٥ –١٩٩٢)** في تجاربه المسرحية التجريبية التي اعتمدت مبدأ تأخير وتأجيل المعنى باستخدام (الحادثة) التي سمحت للممثل بتطبيق اساليب متعددة للتمثيل في العرض المسرحي الواحد، وهنا يؤكد (كانتور) بانه " يحتاج الى (الممثل) حاجة كبرى تجعله يُحيله في تمثيله الى شيء اقرب الى الاسطورة، في علاقة اقرب الى (تكافؤ الضدين)، فهو يهدمه ويحطمه شتاتاً ليعيد بناءه من جديد حسب رؤيته".[٣٦] فضلاً عن اعتماد اسلوب (الصدمة) التي تطال المتلقي وتصدمه وترجأ المعاني التي يستقبلها نتيجة تلك الصدمة التي يصفها (كانتور) بأنها " تثير داخل جمهور صدمة ميتافيزيقية، حيث العودة الى الموت دائماً، ومأساة الانسان وشعوره الرهيب بالجمال، كل هذه وسائل وادوات فعلية تشكل عقلية الممثل ومشاعره ...". [٣٧]

ففي عرض **(ليلة صامتة)** [٣٨] من تمثيل **(تادوش كانتور، نينو ، هيلينا، مجموعة ممثلين شباب)**، فقد يتجلى (الارجاء) بصمت عارم لمجموعة ممثلين يتخذمون مواضع متنوعة (الوقوف، الالتواء، رفع الايادي وتدليها، نوم على الات موسيقية، النوم على الجثث) فيتداخل الاداء الصامت مع جثث الموتى، ثم (يرجأ المعنى) بعملية التعليق من قبل (كانتور) نفسه الذي ادى دور الراوي وقام بالتعليق على الصورة المشهدية الصامتة، ثم يبدأ التحول بغناء الموتى ورقصهم ويعزفهم وصراخهم، فيتحولون الى ثائرين على النظام السياسي وعلى الحروب ، فتعم الفوضى ما بين الاموات والاحياء ولا يعرف من (الميت) ومن (الحي).

يرى الباحث ان (الارجاء) في (مسرح ما بعد الموت) يتبلور عبر انقطاع سلسلة التواصل المنطقي للمعنى المبثوث ويتشكل بذلك ارجاء فاعل بالغرائبية والسخرية والتمرد والعبثية التي تؤديها ممثلات شبه عاريات يؤدين شخصيات متحولة تعيش الاسى والفوضى بإيقاعات حركية سريعة وبطيئة تتغير مرات عدة ثم ينقطع تسلسل الاحداث وتبدأ عملية الموت من جديد وتعلق جثة على الصليب ، مع استمرار تحريك ممثلة لمقصلة موضوعة وسط المسرح التي تدل على حالة القتل المستمرة في ضل جلوس الممثلين (المجموعة) ينتظرون موتهم او يشاهدون عمليات القتل ، فلا معنى يقيني واضح، ويبقى المعنى مرجأ باستمرار .

الارجاء في (Wooster Group)/ وعروض اليزابث ليكومت:

تعد **(Wooster Group)** من الفرق المسرحية ما بعد الحداثية التي تجلى فيها (الارجاء) بأسلوب فني ممنهج ومبتكر، اعتمده الممثل والمؤلف الامريكي **(سبالدينج جراي)** وهو احد مؤسسي فرقة (ووستر)، وقدم من خلاله معاني مرجأ ارتبطت بذكرياته وحياته الشخصية وانتحار والدته، وقدمها في عروض الفرقة المسرحية ، فضلاً عن الطريقة التفكيكية لتعريف الهوية التي اعتمدتها الممثلة والمخرجة الامريكية **(اليزابث ليكومت ١٩٤٤–)** في اخراجها

لعروض هذه الفرقة في موقعها في نيويورك. وفي الية الاستخدام الموسع للتكنولوجيا والشاشات والميكروفونات التي ساهمت بتجلي (الارجاء) عن طريق اختلاف الدال السياسي والمدلول الهوياتي الذي تكرر في عروض هذه الفرقة ، فلا وجود لمعنى واحد اصيل ولا مصدر رئيسي للدلالة ، وهذا ما تجلى في اداء الممثلين المسرحيين الذين يعرضوا تمثيلهم من خلال وسائل تكنولوجية، ويستخدموا التكنولوجيا لتقديم رؤية مشوهة وفاحصة للجسم البشري.[٣٩]

ففي عرض **(ثلاثية جزيرة رود : مدرسة نايات)** عام ١٩٧٨ ، تجلى (الارجاء) عبر صور سريالية مستمدة من اسلوب الارتجال الذي اتسم به ممثلو الفرقة وابرزهم **أليك جينيس (Alec Guinness)**، فضلاً عن نكاتهم، واخطائهم ، واكتشافاتهم اثناء البروفات، ومن حياة (سبالدينج جراي) الذي قام بتمثيل نفسه وحياته في هذه المسرحية، التي اعتمدت على اداء الممثلين المرتجل وعلى المواد الوثائقية في تقديم معاني ارجائية ارتبطت بهوية _جراي) المفككة والمشوهة نتيجة انتحار والدته التي اربكت سلوكه وارست فوضى اجتاحت منظومته العقلية والنفسية، وعملت على ارساء اختلافات كبيرة بين الدالات والمدلولات في هذا العرض من خلال صور (الام المنتحرة)،" وقد بنيت المسرحية – بصورة كاملة – من التداعيات الحرة في اثناء قيام المؤدين بارتجالياتهم عن تلك الاشياء. وليست هناك محاولة لسرد قصة ذات معنى ؛ والحركة هي الحركة الخاصة بالأحلام او التذكر، وغالباً ما تكون ممتدة الزمن حتى تحصل على خاصية الحلم. ونادراً ما تستخدم اللغة وليست في بؤرة التركيز اذا استخدمت، وتتردد اصوات الطفولة، ومن حين الى آخر يسمع صوت امرأة – من خارج المنصة – لمناقشة تدور بين امرأتين، ولكننا لا نستطيع ان نفهم ما يقال".[٤٠]

يرى الباحث ان (الارجاء) يتولد من الاداءات التمثيلية التي تشتغل ضمن عملية القطع وعدم استرسال الاحداث نتيجة ارتجالها مرات عدة ونتيجة التداخلات الادائية الصوتية للمثلين والممثلات التي تفرض عمليات تأخير للمعنى لزمن سابق ومكان سابق والاحالة الى عالم الحلم الذي يبتعد عن المعنى اليقيني والواضح.

الارجاء في الاداء غير المُقَولب :

يعود صياغة (الاداء غير المُقولب unmatrixed performing) الى منظر الاداء ؛ الفنان التشكيلي والممثل والكاتب والمخرج المسرحي الامريكي **(مايكل كيربي ١٩٣١–١٩٩٧)** الذي يصف من خلاله اداء ممثل/ ممثلة الذي يتسم بخاصية ارجائية تتبلور عبر مبثوث حركي وجسدي وكنوع من الفن البصري الذي يتكشف في الزمن والفراغ ، " والاداء غير المقولب هو بشكل أساسي يقوم على اساس المهمة ، ونوع غير تمثيلي من الاداء الفني".[٤١] ثم ينقطع فعل الاداء وينتقل المؤدي الى تنفيذ مفاهيم محددة يضعها (كيربي) دون ان يتيح للمؤدي فرصة تفسير النص المسرحي والحوار او ان يكون ذاتي التعبير وبهذا النموذج يتبلور (الارجاء) عبر تقنية ادائية غير مُقولبة لأفعال المؤدين واجسادهم وحركاتهم المُسندة لبث معاني مرجئة يتغاير فيها الدال والمدلول ، ويتداخل فيها البشر والآلات لإثارة المتلقي فكرياً وجمالياً وتركه يعيش الحدث المسرحي بخيالٍ غير نمطي وغير مُقولب. [٤٢]

ففي عرض **(اول علامات التفسخ)** الذي عُرض عام ١٩٨٥ ، تهتز كل المعاني المستقرة "وتظل امكانية بزوغ المعنى والتوصل الى دلالة الاحداث مطروحة على الدوام، ولكن تحديد المعاني يتوقف دائماً على مجموعة من

العلاقات ووجهات النظر التي تتسم بالتقلب والغموض والارتداد الى نفسها. فالعمل هنا يقدم للمشاهد شكلاً فنياً ، يتبنى اسلوباً مألوفاً في العرض، يغريه بالتفسير ، لكنه سرعان ما يُربك هذا التفسير ويُفنده وينحيه جانباً. فالمشاهد هنا لا يواجه عرضاً تقليدياً ، بل مجموعة من الخطوات التي توضح له عن طريق الامثلة المتكررة عدم ثبات المعنى واستقراره، وبهذا تُعطل وتُحبط اي محاولة للتوصل الى معنى نهائي للعرض".[٤٣]

يرى الباحث ان (الارجاء) في اداء الممثل يتبلور من اختلاف الدلالات والمدلولات التي اجتهدت الممثلة الامريكية **(ألفريد)** والممثل الامريكي **(جون تشارلز)** تقديمها عبر التكرار والتماثل وزعزة وخلط ممنهجة لفكرة التسلسل المنطقي للمعنى والدلالة التي توصل لها المتلقي ، وتركه في يعيش حالة (الارجاء) لان المعنى ينقطع ويتأجل ويبقى المتلقي في سؤال محير : اين يكمن المعنى ؟ ، لان اداء الممثلين (الصوتي والحركي والتموضع الجسدي في المكان والزمن المحدد) يتغير دلالته من موقف لآخر ومن لحظة لأُخرى في العرض، فتصطدم الاهداف مع بعضها البعض.

الارجاء في مسرح التواطؤ Theatre de Complipcite

يتبلور (الارجاء) في شركة (مسرح التواطؤ) البريطانية من خلال اسلوب الحركة المتطرفة البارزة في اداء ممثليها ، فضلاً عن خاصية بث الصور السريالية التي اعتمدها مؤسسو هذا المسرح في عام ١٩٨٣ ، وهم كلٌ من الكاتب والمخرج والممثل البريطاني **(سيمون مونتاجو ماكبيرني ١٩٥٧-)** والممثلة والمخرجة البريطانية **(آنا بيل أردن ١٩٥٩ -)**، بمعية الممثلين والمخرجين البريطانيين **(مارسيلو ماجني) و(فيونا جوردون)**،" في اجتياز التقسيم الواضح بين التجربة الطليعية والاتجاه السائد الشعبي، اصبحت Complicite مشهورة عالمياً بالبراعة الجسدية والتجديد الكوميدي في عملها الجماعي، وفنون المسرح السهلة في اعمالها ذات النصوص الكلاسيكية، وتعديلات الرواية المعاصرة"[٤٤]

ففي عرض **(قلب الكلب)** [٤٥] الذي عُرض في لندن بتاريخ **٢٠ نوفمبر ٢٠١٠** والذي انتج عبر تعاون جديد بين (ماكبيرني) ومصممة الرقص (كريستال بيتي)، التي بلورت افكار المخرج وانطباعاته عن العصر الذي يعيش فيه، وكيف وُظِفت هذه الافكار بأداء الممثلين الذين بلورا طريقة ادائية مغايرة للتبادل الانساني والحيواني الممثل في الكلب، من اجل بلورت معاني مرجأ تأطرت بعدم اليقين والبحث عن الشراسة والغطرسة واللعب مع الدمية (الكلب). فالمؤدون اللذين يتشيؤون مع الدمية فيشكلون حالة تحول الانسان الى حيوان يتحسس الغناء ويتأثر به فينقطع تسلسل المعنى ويتبلور الارجاء باختلاف دلالة الانسان والحيوان ومدلولهما، وتأسيس لعملية توليد علاماتية دلالية جديدة في لحظة تحول الدمية الى انسان يؤديها ممثل عاري ذو ملامح غريبة يؤدي بحركة يديه علامات جنسانية ، تؤسس لعملية ارجاء جديدة ما بين (الوجود الاصيل) و(الوجود الزائف)، وما بين الهوية الانسانية والحيوانية وتناقضات الدلالات والمدلولات الفاعل بتعدد الهويات التي كشفها اداء الممثلون في امكنة مختلفة في قصر الملك او السلطان او المسؤول، فلا يمكن تحديد معنى يقيني واضح، فالمعنى يترجأ عبر تجوال الكلب في بيئات متعددة، وعبر "الاداء التركيبي القائم على تحريك المادة العرائسية المتمثلة بالكلب من قبل المؤدين، وأداء الشاشة الافتراضي المتناغم مع اجساد المؤدين

والخالق لظلال وثيمة حركية لاعبة راقصة انمازت بعمقها العلاماتي المتشظي والمتوالد في زمن العرض، ما جعل التقنية الادائية القائمة على مبدأ الطاقمية تقدم فرجة مُتعوية يغادر فيها العرض المفهوم الطهري الذي يعطي السيادة للإيهام على جميع مكونات العرض ومنها اداء الممثل".(٤٦)

يرى الباحث ان (الارجاء) في (مسرح التواطؤ) تشكل من خلال لعبة الدوال التي تحدى بها (ماكبيرني) واعضاء فرقته هوية المعنى الثابت التي تجلت باداء الممثلين المسرحيين المحركين للدمية والفوضويين في عوالم متعددة تارجح فيها الارجاء ما بين عالم الانسان والحيوان والمسخ والتحول الذي اجتهد المؤدون والمؤديات على انتاجه عبر سلسلة من التناقضات والاختلافات بين الدالات والمدلولات التي ارجأت المعنى وكشفت عن زمن مختلف ومكان مغاير من خلال حركات الممثلين واصواتهم الحيوانية وتحريكهم للدمى وفق آلية حركة تعاونية ديناميكية كايوسية ممنهجة وفق خاصية تأخير المعنى وعدم اكتماله من اجل تنشيط خيال المتلقي واشراكه في المبثوث الجمالي الوافر بتعامل وتفاعل المؤدي مع الاشياء والعرائس وفق خاصية التناغم التفسي والجسدي المتجول والمتحول ما بين ايقاعات زمكانية متعددة ذات دلالات عاطفية وهبريالية (واقعية مفرطة) وسيمولاكرية (صور مزيفة)، يعيشها الانسان في حياته اليومية بشكل فوضوي مشتت ومهمش.

المبحث الثالث : الارجاء ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العربي :

تأثر المسرح العربي بتجارب فنية نقها الدارسين والمبتعثين من البلاد العربية الى اوربا ، والتي ساهمت فيما بعد بولادة تجارب مسرحية ابتدأها (مارون النقاش) في اخراجه عرض مسرحية (البخيل) التي استلهمها من (موليير) ، ثم تبعه (ابو خليل القباني) و(يعقوب صنوع) الذين كانت لهم تجارب مسرحية ارتبطت بالأحداث الاجتماعية والسياسية والتحولات الفكرية في فترات الاحتلال. اضافة الى تجارب الممثلين المسرحيين ، لا سيما الممثل المصري (جورج ابيض ١٨٨٠ –١٩٥٩) الذي افاد من الممثل الفرنسي (سيليفان) ، والذي كان يعمل في فرقته في فرنسا.(٤٧) ثم توالت التجارب المسرحية وتنوعت مصادرها الفكرية فأثمرت ابداعاً مسرحياً مغايراً متعدد المعاني والدلالات.

وفي **(مصر)** برز الممثل والمخرج المصري **(سعد اردش ١٩٢٤ –٢٠٠٠)** الذي تجلى (الارجاء) في اداء ممثلي عروضه المسرحية من خلال عملية التغريب وقطع التسلسل المنطقي للأحداث ، فقد تأثر بالاتجاه الملحمي (البرختي) ليطرح قضايا ومشاكل عصره ، من خلال التأثير الفكري المقصود على الجمهور لجعله ناقداً ومفكراً ايجابياً بالمعاني المرجأ التي تقدم في العرض، "ولتغريب الحدث يستخدم اردش اسلوب الاسترجاع (الفلاش باك) لربط الحاضر بالماضي ، وهذه الطريقة توفر له تداخل الازمنة وتشابكها بدلاً من السرد التاريخي الممل ، ومن خلال صور تسجيلية مازجاً بين الصورة المعروضة والغناء والرقص (...) يعتمد على التفاصيل والبحث عنها والغوص في رموز غامضة ، يكون للمشاهد الحرية في معرفة معناها ، من خلال الايحاء ومن مزج بين الاتجاهات الاخراجية المختلفة يبدأ من الواقعية لينتهي بالتعبيرية والرمزية من بريخت الى ستانسلافسكي ، ثم الى بسكاتور" (٤٨) .

وفي **(المغرب العربي)** يعتبر الممثل والراقص والمخرج المسرحي **(فريد بيركي)** –احد مبدعي فن رقص الهيب هوب في فرنسا– الذي ابدع فيه بعد هجرته الى اوربا، وهو واحد من الذين ساهموا في اخراج هذا الرقص من الشارع الى المسرح، فقد اسس (بيركي) فرقة **(ميليت سبورت)** في عام **١٩٩٤**، وبرز نجمه بأول عمل له (فنتازيا) الذي استخدم فيها لوحة فنية طولها مائتي متر وقدم فيها اداء راقص يفيض بالمعاني المرجأ من خلال المزج بين الهيب هوب ورقص الفلامنكو، عبر حركات جديدة واكتشاف عوالم مختلفة تبث جماليا، من خلال الاداء المستوحى من ثقافات متنوعة كالباليه الروسي وباليه الأوبرا الفرنسية مدمجة مع اشكال متنوعة من الرقص الكلاسيكي والمعاصر والرقص الافريقي وتوظيف الدمى مع حركات آلية للهيب هوب ليقدم في كل رقصة معناً جديداً ومغايراً لا يقف عند حد بل يتجدد باستمرار، وقدم في عام ٢٠٠٤ عرض كوريوغرافي وظف فيها فنون الدفاع عن النفس التي انتجتها سينما هونغ كونغ وفنون السيرك الصينية.[٤٩] وفي عرض **(عود Oud)** تجلى (الارجاء) وفق هجنة فنية قصدها (فريد بيركي) ليصدر من خلالها معاني مرجأ لا تقف عند حد بل تستمر في بث الدلالات الفكرية والجمالية لجهة اجتماعية مهمشة تعبر عن موهبة الرقص في الشارع . " عبر ثنائي يضم ممثل وراقص بفن الميم والحركة الهزلية ، من جانب والرقص والحركات الايقاعية من جانب آخر يشكلان ويكونان وحدة هذا العرض الهزلي والكوميدي ... وقد شكل هذا الثنائي كل من الكوريوغراف **فريد بيركي** و**الممثل كريستوف جان** (...).(عود) هو لقاء يتم بكل حساسية بين اثنين مهوسين بعشق فنون الخشبة ".[٥٠] وهذان العرضان ساهما بخلق هجنة فنية تشكلت من انواع متعددة من الرقص ، ليقدم فن ادائي يتسم بالمعاني المرجأ والدلالات المتنوعة التي تتصف بالمتعة والاثارة والجمال، ليرسخ ثقافة الرقص المرجأ في المشهد الفني الفرنسي والعالمي، عبر ميل (بيركي) للتهجين الذي يصفه ولخص عمله وطريقته الفنية بالقول : " انا مختلط هجين، وكانت لدي دوماً استعدادات وميول طبيعية للتبادل الثقافي. احب كثيراً الهيب هوب المسرح الذي امزجه مع انواع فنية اخرى مثل الأوبرا الصينية التقليدية. وهذا بحد ذاته ما يعطي اشياء مثيرة للدهشة ، واشكال جديدة من الكتابة ".[٥١]

ومن **(تونس)** قدم الممثل والراقص المسرحي التونسي **(رضوان المؤدب)** اعمالاً مسرحية اتسمت باداءات مرجأة ذات دلالات جمالية واجتماعية متنوعة ، اتسمت بالتخلي عن المسرح في شكله الكلاسيكي او (السردي) بإقحام عالم الرقص الفردي والجماعي ، بمعاني تأرجحت ما بين التعبير الحميمي عن خفايا النفس ومكانة المرأة في المجتمع والثقافة النسوية كون الرقص تعبير نسائي مرتبط بالشهوانية والانوثة ، وله دلالة لدى النساء اكثر منها لدى الرجال وخاصة النساء التونسيات اللاتي يعبرن بالرقص عن الارتياح النفسي والتقرب للرجل . [٥٢] وهذا ما دعا (رضوان المؤدب) الى توظيف فن الرقص بادائية مرجأ في عروضه المسرحية.

ففي عرض **(تحت اقدامهن الجنة)** عام **٢٠١٢** ، يلبس المخرج والراقص **(رضوان المؤدب)** لباس الانوثة بعرض فردي مدته خمس وخمسين دقيقة ، يؤدي (المؤدب) رقصاته على انغام المطربة (ام كلثوم) وفاءً منه لتلك الفنانة العظيمة التي تمثل له العديد من الرموز المتداخلة ، فقد جاء ادائه معقداً ومشفراً ودالاً على مساحات فكرية وجمالية

متنوعة ، جعلت المتلقي مندهشاً بالمعاني المرجأ التي تجلت في اداء الـ (المؤدب) في اوضاع عدة منها (الولادة وصراخ قطع الحبل السري) في رقص يتأنث فيه الرجل شيئاً فشيئاً ".[٥٣] ليدل على معاناة الامهات وصراع المرأة وقصة النساء العربيات وحرياتهن المسلوبة وسعيهن الحثيث لنيل مجال اوسع من الحرية عبر تصدير صور الانوثة التي تنوعت دلالاتها ومعانيها ، اذ " لم يكن رضوان المؤدب وكعادته ، يريد حكاية قصة النساء العربيات ، او القيام بمرافعة من اجل الدفاع عن الوضع النسائي في العالم العربي. ولكنه كان يطرح الصورة الأنثوية عبر لمسات كما الرسام ؛ وعبر الاستحضار كما الشاعر ... بواسطة ايماءات ، ووضعيات ، وحركات ، ونظرات . انه يترك المتفرج يتخيل البقية ، وذلك بأثارة احاسيس في اعماقه ".[٥٤]

ومن **(العراق)** ارتبط (الارجاء) بما اسماه – الممثل والمخرج **(صلاح القصب ١٩٤٥ –)** (مسرح الصورة) عبر خمسة بيانات مسرحية ، جاءت في كتابه (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) عام ٢٠٠٣ ، ليقدم دلالات اجائية عبر اداء الممثل المسرحي التي لا يمكن حصرها او تحديدها نتيجة الطقسية والرمزية التي استقاها من (ارتو) ، وعبر عنها من خلال وحدة المشاركة بين العرض والجمهور التي اكدها (غروتوفسكي وبروك وروي هارت) ليقدم معاني مرجأ قائمة على الابهام والتداخل الفكري والدلالي للصورة المرجأ من خلال حركات الممثل وايماءاته وتعبيره الجسدي المتداخل والمشتبك مع عناصر العرض المسرحي ، فضلاً عن اداء الممثل المتشارك مع الجمهور والذي يقدم من خلاله معاني مرجأ يصعب حصرها وتحديدها، فهي تقدم معنى ثم تنتقل الى اخر ، لتتكرر عملية توليد المعاني التي تبقى مفتوحة وقابلة للتأويل والقراءة ، أي ان "المسرح الصوري يقوم على شبكة من التكوينات ، والانسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية ، او عفوية ، وفق ايقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف الى ايصال معنى محدد (...) وانما يقوم بأرسال مجموعة كبيرة من الاشارات والعلاقات والدالات الى المتلقي عبر سياق وشفرة ، لتولد في ذهنه مجموعة مدلولات ،(...) ويستبعد الخطاب المسرحي أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في الحوار ، ويستعيض عنه بخطاب الحركة ، والتكوين ، والايماءة ، والهمهمة، والصرخة، والتأوه ". [٥٥]

ففي عرض **(احزان مهرج السيرك)** يتجلى (الارجاء) عبر اساليب ادائية ورؤى تشكيلية معقدة، تمثل اجواءً غريبة تتداخل فيها مستويات عدة ؛ من الرؤى والاشكال السريالية والفنتازية والرمزية والواقعية في نسيج ارجائي لا توجد فيه حبكة تقليدية ولا استمرارية لفعل الممثل الذي يدور في مكان سحري حلمي تجسد بدور المهرج الذي اداه الممثل **(كريم عبود)** مع ممثلين اخرين وهم **(سها سالم)** دور آنا و**(ابراهيم حنون)** دور الصحفي و**(رائد محسن)** دور المهرج الصغير الذي تجلى (الارجاء) بأدائهم ، عبر مناخ سريالي لجأ اليه المخرج وفق الاتي : [٥٦]

١. الى اسلوب ارجائي عبر بتر نهايات الافعال قبل نضوجها، ليمنح مخيلة المتفرج حرية اكمال حلقاتها، وابعادها عما يسمى بالنمو الطبيعي لحركاتها، كما يحدث في المسرح الواقعي.

٢. الى استخدام الموجودات خارج سياقها الطبيعي ، بطريقة اعتباطية مدهشة ، كالنوم والوقوف والتزحلق على البيانو، والعزف عليه بالأرجل، واستخدام اجساد وسيقان بعض الممثلين بوصفها آلات موسيقية . وقد تبدو هذه الصور الغريبة نوعاً من (الهلوسة) ، او العبث ، الا انها تعبر عن دلالات ارجائية لما يدور في لا وعي المهرج.

يرى الباحث ان (الارجاء) في اداء الممثل قد ارتحل من مجال الفلسفة الى مجال المسرح عبر عروض مسرحية تبنت توظيفه في (اداء الممثلين) لتوليد معاني لا تكتمل ومن ثم تبقى مفتوحة من خلال اداء الممثل الحركي والجسدي والصوتي المتوافق مع عملية التدمير التي نظر لها (دريدا) وهي تدمير أي اندماج بين الدال والمدلول، ليبقى المعنى مرجأ دائماً في سياقات متنوعة، فأداء الممثل وفق هذا المفهوم يبقى مؤجل الى ما لا نهائية ، فكل حوار او حركة او تشكيل جسدي ليس له معناً ثابتاً ، وليس له دلالة خالصة بل تختلف الدلالات والمدلولات معاً.

مؤشرات الاطار النظري

١. يعتبر (الارجاء) احد المرتكزات الاساسية في الفلسفة التفكيكية ، والتي يشير لها (دريدا) بانها بنائية وضد بنائية (تهدم وتبني) عبر سلسلة متواصلة من المعاني والدلالات التي تُبث عبر اداء الممثل الصوتي والحركي والجسدي، بمعية الفعل والانفعال والتحولات الذاتية والموضوعية التي تتسم بها الشخصية الدرامية ويجسدها الممثل المسرحي.
٢. يتبلور (الارجاء) ضمن فاعلية (الحضور والغياب) للمعنى المتجلي عبر اداء الممثل المسرحي، والتي تساهم في حضور معنى وغياب معنى آخر ، فالمعاني تتشظى هنا وهناك وتتكاثر بأشكال مختلفة تظهر بحركة وصوت وجسد المؤدي الباث لدلات تختلف مع المدلولات وتتناقض معها.
٣. يعري (دريدا) ثبات المعنى ، سعياً لكسر حدود الكلمات – حوار الممثل – ليفرض معناً جديداً من خلال حالات الانزلاق بين الدوال وفاعلية اللعب بها ، وضرب المركزية ، والاطاحة بالدلالة الواضحة ، وابعاد اليقن عن المعنى.
٤. يتولد المعنى المرجأ من المغايرة الصوتية والتصويرية لأداء الممثل عبر (صراخ متكرر تداخل الاصوات ، جمل حوارية غير مكتملة المعنى ، تقديم وتأخير واستبدال كلمات من الحوار ، الالقاء يناقض الفعل الدرامي ، استعارات مزيفة لصوت الرجل والمرأة) .
٥. يتبلور (الارجاء) من تداخل اداء الممثل (الحركي، والجسدي) مع اشياء متنوعة موجودة ضمن فضاء العرض، يصبح اثرها المعنى منتشراً ومبعثراً ومترجرجاً بين الحضور والغياب.
٦. يشمل (الارجاء) علامات اداء الممثل ، اذ ان كل حركة وايماءة واشارة وانفعال مبنية على الاختلاف الذي يحيل الى علامات غريبة ومتداخلة يصعب فهمها وتحديد دلالة واحدة لها.
٧. يتولد (الارجاء) في اداء الممثل المسرحي عبر حالة التضاد الظاهري للأداء التمثيلي مع الـ(ديكور ، اكسسوار، اقنعة) التي تعمل على تكوين علاقات متشابكة تأخر بلورة المعنى وتبث دلالات نفسية وفكرية واجتماعية وسياسية خارج سياقها الطبيعي المعتاد.

٨. يرتبط تفعيل (الارجاء) بالهويات المتعددة والمتناقضة والمشتتة ، التي تنتمي الى اماكن وازمنة غامضة ، والتي تتجلى بواقعية مفرطة وصور مزيفة تساهم في خلق قراءات متعددة تتجسد عبر الرقص (الشعبي ، التعبيري، باليه، درامي).
٩. يتجلى الارجاء عبر عوالم متعددة يتحول فيها اداء الممثل المسرحي بتحول الشخصية الدرامية لشخصيات ممسوخة وشاذة ومركبة ومهجة؛ تتجول بتحولات مادية وفكرية وشكلية ما بين (الانسان والحيوان).

الفصل الثالث : اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث : اشتمل مجتمع البحث على (عشرون) عرضاً مسرحياً قدمت على مسرح محافظة (بغداد)، وهي ضمن الحد الزماني للبحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث: تم تحديد عينة البحث وكانت العينة المختارة (عرضان مسرحيان) قدمت على مسارح العاصمة بغداد ، وكما مبين في الجدول الآتي:

اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض	مكان العرض
بيت ابو عبد الله	انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	٢٠٢٣	بغداد / المسرح الوطني
الجدار	حيدر جمعة	سنان العزاوي	٢٠٢٤	بغداد/مسرح الرشيد

وقد تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية طبقاً للمسوغات الآتية:

١. اشتمل العرضان عل معاني مرجأ جاءت وفق رؤية اخراجية متنوعة شملت توظيف التقنيات واختيار فضاء العرض واسلوب الاداء ، والتي توافقت مع متطلبات الهدف العام للبحث.
٢. شاهد الباحثان عرض (بيت ابو عبد الله) و(الجدار) مشاهدة حية على المسرح الوطني ، ضمن عروض مهرجان بغداد الدولي للمسرح الدورة الرابعة ، واجرى حوارات مع المخرجين واكدا بان الارجاء فاعل في اداء الممثلين جميعاً في هذين العرضين.
٣. اجرى الباحث حوارات مكثفة مع الممثلين والممثلات بخصوص اشتغال الارجاء في حركاتهم والقائهم وتشكيلاتهم الجسدية وفعلهم وانفعالهم، واكدوا له توفر العديد من المعاني الارجائي في ادائهم التمثيلي.

ثالثاً: منهج البحث : اعتمد الباحث على (المنهج الوصفي) في تحليل عينة البحث، تبعاً لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي.

رابعاً: أداة البحث : اعتمد الباحث على ما تمت الاشارة اليه في الاطار النظري من مؤشرات كأداة تحليل عينة البحث.

خامساً : تحليل العينة :

عينة نموذج (١) : مسرحية (بيت ابو عبد الله)

تأليف : انس عبد الصمد .. اخراج : انس عبد الصمد .. سنة العرض : ٢٠٢٣

تمثيل: انس عبد الصمد، ثريا بوغانمي، محمد عمر، علاء قحطان،

يتجلى (الارجاء) مع بداية الفعل الادائي الساكن والصامت للممثلة (ثريا بوغنامي) عبر جلوسها على ثلاثة كراسي متوزعة مساحة العرض المسرحي ، وهي في حالة سكون وصمت ، تنظر في الافق عبر نقطة واحدة ، وتتشابك اصابعها مع بعضها البعض ، فالمعنى يتباين بين الانتظار او الخوف من المجهول ، ويحمل في مبثوثاته دلالات الاضطراب والتوحد والعزلة التي تعيشها لا في مكان موحش وكئيب ، ثم يترجأ المعنى عندما تنتقل الى مائدة الطعام بحركة بطيئة وتجلس على الكرسي المشابه للكرسيين الآخرين ، وتمسك سكيناً وتقطع من (جبنة كبيرة) موضوعة على المائدة ، ليرافق هذا الفعل صوت فئران يحوم صداها في كل مكان ، فيغيب معنى (الطعام) ليتولد معنى جديد يرتبط بالفأران ودلالات العبث والفوضى والمرض الذي يعج بالبيت ، ثم تتوقف (بوغنماي) عن تناول الجبنة ، فتحاول تناولها مرة اخرى فتطعها الى اجزاء ولكنها لا تستطيع ، فيتوقف فعلها ويغيب معه المعنى ويترجأ ، مع حالة الصمت والسكون ، ما عدا صوت الفأران الذي يبقى حاضراً ، كلما جلست المؤدية على مائدة الطعام .

وبعد دخول مؤدٍ ثالث في الدقيقة (٥:٠٠) يحضر معنى جديد يغيب المعاني الاخرى ، عبر خلع بنطال المؤدي وجلوسه على مرحاض موضوع في زاوية في عمق جهة يسار المسرح ، وهو يقرأ جريدة ، لتتبلور دلالات متضاربة بين فعل القراءة ومدلولات الطبقة المثقفة والحريصة على تتبع الاخبار ، وفعل قضاء الحاجة عبر عملية اشهار واضح وعلني اما الجميع ، ، وسيتمر هذا الفعل وهذا التضارب في الدلالات والمدلولات عبر دخول (انس عبد الصمد) وتكرار نفس الفعل ونفس الاداء مع الايقاع نفسه ، واما الجميع ، فالمكان اشبه بالمرحاض الكبير التي تتجول فيه الافكار الغامضة وتتشظى معانيها ، ويترجأ المعنى من جديد بعودة الفعل الحركي والجسدي وبنفس الايقاع للمؤدي (محمد عمر) ليستمر توليد المعاني الدالة على حياة رتيبة ومتعبة في بيت يعيش ساكنوه اطوار غريبة وسلوكيات مبهمة. فالمعنى متشظ بين (الجوع) و(الخضوع) و(والنفور) و(التمرد) و(الاضطراب). ويتم تفعيل عملية ارجاء المعاني بواسطة فاعلية الدوال التي تحمل مدلولات متعددة ، والتي ساعد اداء (ثريا بوغانمي) على بلورتها من خلال وضع رأسها في فتحة موجودة على الجدار الخلفي ، ويبقى جسدها يتلوى ويتألم فهي لا تستطيع اخراج رأسها وكل محاولاتها باءت بالفشل ، فيرتفع الجسد وينخفض وتصارع يداها جدار الحائط وتدك الارض بساقيها ، ثم يدفعها الجدار بقوة وتضرب الارض بيديها من شدة الماً وحسرة ، ليحضر معنى جديد يدل على حالة الجلد الفكري وغسل العقول الممنهج خلف جدران البيت ، عبر سيطرة فكرية تستعبد الاخر وتسيطر على سلوكياته فتجعله يتجه نحو عذابه ودماره بقدميه ، فالشخصيات منمطة ومبرمجة ومراقبة من عين خارجية تحمل دلالات الرعب والقسوة عبر

شكلها ولونها وحركة جفونها ، وان معاني الاداء تختلف بين الحين والاخر مع اختلاف وارجاء الاداء المتداخل مع المبثوث التقني المتغير باستمرار ، فمع عرض (الفأر) على جدران البيت يبدأ حضور معنى جديد ويترجأ المعنى السابق ، فالشخصيات الثلاثة يسودها الصمت والخمول والاسى ، والكل منتظر مصيره المجهول الذي تتحكم به قوة فوقية (الفأر اعلى جدار البيت) وقوة افقية (الجلد وغسل العقول داخل جدران البيت)، حتى عملية قضاء الحاجة اصبحت تدار بمعاناة وتراقب من (مجهول) والتي تكررت لمرات عدة لتوحي بعسر فكري وضيق وضغط عصبي عبر جلوس (انس عبد الصمد) منهكاً بجوار المرحاض ، ثم يحتضنه ويزحف نحو المائدة ، وكأنه تحول الى (فأر) ، ثم يترجأ المعنى ولا يكتمل ، ويبدأ حضور معنى اخر ، يتبلور بجلوس المؤدين الثلاثة على مائدة الطعام ويقطعون الجبنة بحركة هستيرية تدل على حالة الجوع والوجع الكبير ، ولكن لا يستطيعون تناول الطعام ، وتتكرر المحاولة لعدة مرات ثم يرمون الجبنة ويتركون المائدة ويقفون ويتصارعون بالأيدي ، ويؤشر كل مؤدي على وجه الاخر ، وتتشنج ايديهم وكأن قوة عظمى رفعتها الى اعلى مع ضهور (عين كبيرة) مبثوثة عبر تقانة رقمية على الداتاشو وكانت لها دلالات متعددة فهي تدل على المكائد والمراقبة والرصد الظاهري والسري ، ووجود اشخاص او منظومة متكاملة تسيطر على البيت برمته ، وتدل كذلك على تضاد دلالي آخر فمعنى (العين الواحدة) يدل على فطنة وذكاء اشخاص داخل البيت ، ولكن تأثير السلطة الغامضة تسيطر عليهم وتحول من في البيت الى (جرذان) ، يحضر المعنى ويغيب في ادائهم دائما ويتشظى بين جدان البيت وتكرار الاداء والجلوس على المائدة والنفور الظاهر على علاقة الشخصيات مع بعضها البعض ، فالمعاني تحوم حول ضعف الشخصيات الثلاثة وفقدان ثقتهم في انفسهم ثم يترجأ المعنى ليحضر معنى جديد يدور حول الاضطرابات التي عيشها الشخصيات ، والتي تتبلور عبر اعادة ومجاورة دلالات (الانسان) و(الحيوان) عبر تضاد دلالي ساهم بإنتاج معاني جديدة داخل سياقات متعددة ، ليصبح (الفأر) و(العين) شفرتان ترتبطان بحضور المعنى وغيابه باستمرار وهذا ما فعل عملية ارجاء المعنى ، فمع كل ضهور لـ(العين والفأر) يتغير الاداء ويضطرب بانفعالات متكررة واشارات وايماءات وحركات مبنية على الاختلاف الذي يحيل الى اثر غريب ومتداخل يصعب فهمه وتحديد دلالة واحدة له نتيجة البنية التحتية (البيت والاشخاص والاشياء) والبنية الفوقية (السلطة وثقافة التهجين والمسخ وغسل العقول) ، والتي يتشظى فيهما الاداء ومن ثم يترجأ المعنى لما بعد.

وتستمر عملية توليد المعاني من جديد ، والتي تجلت في الدقيقة (١٠:٠٠)عبر قفز (انس عبد الصمد) على المائدة وتناول (الجبن) بشراهة وعبر تحول (ثريا بوغانمي) الى لاعبة ملاكمة تركل كيس ملامة سقط من اعلى فضاء مساحة العرض ، ثم تسقط على الارض ، وكأن كيس الملاكمة هو شخص يلكمها على وجهها فلا تستطيع حماية نفسها منه وهذا الكيس هو امتداد (للبنية الفوقية) ودلالاتها المتعددة ، فمع كل لكمة يتناول (انس عبد الصمد) قطعة (جبن) كبيرة ، ثم يتحول (انس عبد الصمد) الى حيوان هائج مشوه وممسوخ وغريب ومرعب ، ثم يتحول الى (فأر) يتناول (الجبن) كالفأر فيحرك رأسه ويرتعش ويضع جبهته على المائدة ، فيحضر معنى جديد ويترجأ المعنى السابق

ليدل على حالة تفعيل عملية المسخ بنجاح وتحول الشخصيات الثلاثة الى كائنات مشوشة مستلبة تركض وهي واقفة وتصرخ وتتلوى ، مع تجديد عملية المسخ بوضع رأس (محمد عمر) داخل الجدار، ثم يركض (انس عبد الصمد) واقفاً وتعم الفوضى والصراخ والعويل ، ويترجأ المعنى مع تحريك الجدار ويضييق فضاء البيت على المؤدين الثلاثة ، والذين يحاولون الفرار عبر صور سريالية وفوضى عارمة وهلوسات حركية وجسدية تدل على قوة (السلطة الماسخة) وغطرستها التي حولت الاجساد الطبيعية الى اجساد مستهلكة متعبة بفعل التحول المسخي المتكرر ، والذي يساهم بتوليد المعاني وارجائها عبر عذابات الجسد للرجل والمرأة ، فالرجل (يعوي) والمرأة (تصرخ) وكلاهما يئن على ارضية المسرح من هول الماسخ/المجهول وقسوته ووحشته ، ثم يترجأ المعنى من جديد وعبر حضور معنى أخر يتمثل بأداء (علاء قحطان) ودخوله فضاء العرض في الدقيقة (١٥الى ١٧) مرتدياً صدرية طبيب او ممرض ، ثم يضع رأسه في (غسالة) فيرتعش جسده وكأن تماساً كهربائياً طاله ، فالسلطة الفوقية تسيطر عبر طاقات كهربائية تغيير اثرها المنظومة العصبية للعقول البشرية ، فتزيح عنها الافكار والمعلومات المخزونة في الذاكرة عبر تطاير الكتب من رأس (علاء قحطان) في فضاء العرض مع ضهور بث رقمي جديد لـ (العنكبوت) على جدار البيت ، ليدل على تداخل ثلاث انواع من الكائنات الحية وهي (الانسان) و(الفأر) و(العنكبوت) وكلٌ له مدلوله الخاص للتتشظى المعاني والافكار ، عبر تضاد الدال والمدلول متمثلاً بـ (الارضاخ والرضوخ) و (الالم واللذة) و(السكون والحركة) و(الجفاف الفكري والخصوبة) و(الطبيب والماسخ) و(الانسان والحيوان) ، ثم يترجأ المعنى عبر خروج المؤديين الثلاثة من اعلى الجدران الملتصقة ويبدأ تشكيل وبناء حضوري لمعنى جديد .

ويتجلى (في الدقائق الاخيرة من العرض المسرحي) حضور معنى جديد بديلاً للمعنى المرجأ السابق متمثلاً بدخول (الطبيبة او الممرضة) بصدريتها ولون شعرها الاحمر ، وهي تحمل لقاحات مبهمة ، ثم تفتح فم (علاء قحطان) وتتفحصه عبر جهاز يشع ضوءً وتتفقد ضهور (اسنان الفأر) الذي مسخ قبل قليل وتشاهد عملية التطور المسخي وفاعليتها ، فالطبيبة تبث الرعب في كل مكان والرعب يشمل المؤدون جميعهم الذين يخرون صامتين مرعوبين يئنون ويتألمون متكورين على خشبة المسرح ، ثم يحملون (وسائدهم) و(اغراضهم) ويصرخون بصمت امام الميكرفون لعبروا عن المدلول الماسخ الذي تعرضوا له ولكن لا صوت لهم ، ثم يترجأ المعنى من جديد عبر هروب (الفأران) من المختبر او من (بيت ابو عبد الله) او من مكان المسخ بأعداد كبيرة تصل الى الالاف واكثر ، لتدل على اعداد البشر الممسوخون ، فيختلط اداء الانسان والحيوان ويصعب تميزهما ، فالفأران تملأ كل الجدار وتظهر مبثوثة عبر التقانة الرقمية بسيل طوفاني كبير ليتعرى المكان ويكشف عن خباياه ودلالاته المسخية ومدلولات السلطات الفوقية التي تديره ، ثم يترجأ المعنى لما بعد بوقوف (الطبيبة او الممرضة) وبهويتها المزدوجة وتناقض فعلها الانساني والمسخي التي تعري الصور المزيفة وتنظر للجميع بقسوة ووحشية مفرطة الدالة على نهج غامض جديد ومعنى جديد سوف يحضر.

عينة نموذج (٢) : مسرحية (الجدار)

تأليف : حيدر جمعة .. اخراج : سنان العزاوي .. سنة العرض : ٢٠٢٤

تمثيل : آلاء نجم ، يحيى ابراهيم ، لبوة عرب ، رضاب احمد ، اسراء رفعت ، زمن الربيعي ، رهام البياتي ، نعمت عبد الحسين ، رنا لفته ،وآخرون.

يقدم العرض المسرحي ظواهر جنسانية متنوعة منها ما هو شاذة ومنحرف ومتحول جنسياً، ومنها ما هو مضمر وخفي ومسكوت عنه في المجتمع العربي عامة العراقي خاصة، وهذه التحولات والحالات الشاذة في سلوك الفرد ذكراً كان ام إمرأة تصورها ممثلات العرض المسرحي بألم ومعاناة وحسرة، وتشير اجسادهن المعذبة الى افعالٍ قصدية ممنهجة وناعمة يسوقها الغرب بحجة حقوق الانسان في التعبير عن رغباته وتحولاته وحريته التي تصطدم بالقيم المجتمعية المتجذرة في العمق ، فالعرض يسرد قصة شخصيات نسائية مقهورة ومعذبة ومغتصبة بسبب حالات الشذوذ والاعتداء الجنسي وزنا المحارم التي تفشت في الآونة الاخير وسببت اشكاليات كبيرة نتيجة تحويل الضحية الى جلاد.

وفي الدقيقة (١:٠٠) تتجلى صور ارجائية تتسامى بعالم حلمي وطقس بدائي يتمخض عنه عوالم متعددة يتحول فيها اداء الممثلة المسرحية بتحول الشخصية الدرامية من خلال اداء صلاة غريبة وغامضة – صلاة كونية مختلفة الدوال – يستصعب فيها ثبات المعنى نتيجة تناقض اداء الممثلات مع ماهية المكان والاحداث، فيترجأ المعنى عبر حوار سريع للمخرج (سنان العزاوي) المتداخل مع اصوات غريبة دالة على تابوات متعددة تساهم ببلورة الارجاء الصوتي نتيجة قطع الصوت وتأجيله الى ما بعد وذلك عبر انسحاب (سنان العزاوي) من امام المايكرفون وتشكل معنى ارجائي جديد عبر اداء صوتي غناء غامض لعازفة بيانو (مشوه الملامح) تغني السلم الموسيقي بإيقاع اوبرالي يتداخل مع سرد حواري مروي بصوت المؤلف (حيدر جمعة) الذي يصف الانسان بانه **(حيوان)** ،أي ان الشخصيات تعاني ازمة وجودية تتسامى بعملية الهدم والبناء فكل شخصية تؤديها ممثلة مسرحية تنتج سلسلة متواصلة من المعاني والدلالات عبر صوتها وحركتها وجسدها وتداخلها مع حالة السرد المتسارع تارة ومع غناء العازفة تارة اخرى، وهنا ينقطع المعنى ويتبلور (الارجاء) نتيجة عدم وجود معنى محدد لكلمات الراوي، ونتيجة الانفعالات الحركية ما بين الممثلات وتداخل اصواتهن عبر حوارات لها دلالات ومدلولات دينية ونفسية وجنسانية مختلفة يترجأ من خلالها المعنى لما بعد.

وفي الدقيقة (٥ الى٧) يتبلور (الارجاء) عبر عملية التحول في هوية الشخصية الدرامية التي يؤديها (يحيى ابراهيم) من خلال تحوله الجنسي من (ذكر) الى (انثى) والذي ضهر عبر ازيائه وصوته النسائي وحركاته النسائية مع بقاء شاربه ولحيته وسلوكه الخنثي الذي يفعل (الارجاء) بهويات متعددة ومتناقضة ومشتتة سامت بعملية توسيع الهوة (الفجوة) بين معرفة الشخصية المجسدة وتحليل سلوكياتها وشذوذها وادائها الصوتي المركب (ذكر/ انثى) التي تتغير عبر عوامل الزمن وتصبح عمليه الفهم من خلالها قابلة للاختلاف ، فحقيقة (اداء يحيى ابراهيم) تبقى مرجأ ويصعب

الوصول اليها في مشهد واحد ، لذلك يترجأ المعنى عبر صوته (الناعم، الهامس، الانثوي، الابح) وحركاته (المتعرجة والمنحنية والمائلة) التي تدل على انتفاء (الوجود الاصيل) وتسامي (الوجود الزائف) الذي يطال الشخصية الدرامية التي تؤديها الممثلة (رفعت زمن الربيعي) من خلال فعل التسلق على (الجدران/ الكواليس) الجانبية– التي تقع ضمن فضاء العرض المسرحي– فتصعد بحركة سريعة نحو الاعلى تحاول البحث عن (مكان آخر، التحرر، الوجود الاصيل، الهروب)، فلا يكتمل المعنى ويبقى مرجأ لما بعد.

وفي الدقيقة (١٠:٠٠) يتشكل (الارجاء) ضمن فالية (الحضور والغياب) للمعنى المتجلى عبر تكرار فعل اداء ممثلتان تفتحان وتغلقان بابان يقعان اعلى جهة المسرح ، وهذه الجهة/ المكان مخصص لعالم متعدد المعاني يرتبط بـ (المهرج/الجوكر) ودلالاته ومدلولاته المختلفة والمتداخلة التي تساهم بعملية استبدال واستكمال المعنى بعبر تدلي (مشنقة) من اعلى فضاء المسرح ، والتي تساهم بغياب معنى، وحضور معنى جديد اتسم باداء (يحيى ابراهيم) المتحول/ الخنثي مع الممثلة (آلاء نجم) التي تجلس على كرسي وتضع مسحوق الماكياج الابيض؛ فيصفها عبر حواره بانها (عاهرة ، ساقطة)، فيقلد (يحيى ابراهيم) افعالها فيضع احمر الشفاه ويرتدي حذاء بكعب عالي ويحرك اصابع ويعلك العلكة ويترنح ماشياً، فيتشظى المعنى ويترجأ بصراع الممثلة والممثلة ويتكاثر هذا المعنى باشكال ادائية مختلفة تظهر بحركة (يحيى ابراهيم) الزاحفة تارة، واقتياده من قبل ممثلة ترتدي ازياء سوداء اللون مبهمة الملامح تارة اخرى، فتحوله الى كلب يسير خلفها ، وهذا الاداء ساهم ببث دلالات تختلف عن المدلولات وتتناقض معها من خلال اداء حيوان (الكلب، الشذوذ، التماهي بالعاهرة، الانقياد، انهيار الذكورة)، ثم ينقطع التواصل الصوري للمعنى ويتبلور الارجاء من جديد عبر انفعال (آلاء نجم) وانهيارها لأنها لم تجد حذائها ذا الكعب العالي ولم تكتمل عملية تجميعها لأدوات المساعدة لعملية التحول الى راقصة ، وهذا التجميع حجب المعنى وازاح تجلي حقيقة الشخصية التي تؤديها (آلاء نجم) والتي من خلالها يبقى المعنى مرجأ وعسيراً على الفهم.

وفي الدقيقة (١٠الى ٢٠) يتشكل معنى جديد عبر اداء ممثلة ترتدي ملابس عروس غريبة في تصميمه وشكلها ، تحمل بيدها مسبحة وتقلد بصوتها صوت ذكر الحمام **(ووووورررر، ووووورررر)** وتتحرك بحركة مستقيمة نحو جهة يسار ويمين المسرح وتكرر نفس الصوت ونفس الحركة ، ثم يتجلى الارجاء من خلال خروجها من فضاء الرض المسرحي دون معرفة اسمها او هويتها او علاقتها بالشخصيات الدرامية الاخرى، ثم يتجلى معنى جديد عبر تسلق الممثلة جدران المسرح ، ثم ينقطع التسلسل الصوري الرقمي ويؤجل المعنى لما بعد ويبدأ تشكل معنى جديد عبر العودة الى اداء الممثلة التي تصف حالة تبادل الزوجات ، ثم يتشكل معنى آخر ودلالة اخرة بأداء الممثلة (رضاب احمد) التي تضرب بيديها على بطنها وتصيح بصوت زجر **(زوجي القواد القذر)** فتزحف وتتلوى بخوف هستيريٍ شديد ثم يتبلور (الارجاء) من جديد عبر فعل خروجها من الباب الخلفي صارخة بالآهات تلو الآهات. ويتشكل (الارجاء) من جديد عبر اداء الممثلة (آلاء نجم) للرقص الشعبي بفستان لونه ماروني ، فيهتز جسدها وتحرك رقبتها وتتحرك باداءها الراقص في كل جهات المسرح وتؤدي الرقص الشعبي الذي يتناقض مع عزف البيانو الكلاسيكي

والذي تغاير فيه ادائها في المشهد السابق، وتردد حوارات م الرقص فتصيح **(التطرف بالتطرف، والدم بالدم)**، وهنا يتجلى (الارجاء) عبر تناقض الفعل والحوار (الغناء / الدم)، ليدلل على هويات متعددة ومتناقضة ومشتتة تنتمي الى اماكن (دعارة، مصحة، ملهى ليلي، بيت خرب) تتسامى بغموض وافراط وصور مزيفة (للرقص والانوثة والذكورة وعش الزوجية) التي تزيد من عملية خلخلة ثبات واستقرار المعنى وعدم اكتماله نتيجة تداخل فعل ورقص وحوار الممثلة (آلاء نجم) مع اداء حوار سريع للممثلة (نعمت عبد الحسين) التي تفعل من عملية بلورة (الارجاء) بفعلها وحوارها الساخر من زوجها الذي يشمئز من ترهلات جسدها كونها (سمينة) ، فتصرخ بشدة وتزجر وتحرك رأسها فيتطاير شعرها وتزداد هيستيريا وارتعاش وفوضى وتسرد معاناتها الاقتصادية والنفسية والسمنة بحوارها وحركات يديها التي تتشظى فيهما المعنى مع تشظي شعرها الدال على عمق المعاناة مع زوجها المدمن، كما في الحوار التالي: **(انه مدمن وخسر كل شيء ، وخسرت بذلك علاقتي باهلي وطردت وارادوا تزويجي برجل غيره)** فتصرخ وتتحرك بحركات ميكانيكية تقطع فيها استرسال الحوار الذي يرجح كفة تأجيل المعنى لما بعد الاداء الميكانيكي المرافق لفعل ضرب اليد على الجسد السمين ، فتضرب منطقة الصدر والسيقان والبطن وتصرخ باشمئزاز وحسرة ولوعة من حالة البصق المتكرر لزوجها الذي يغرق ملامح وجهها بمادة مخاطية تتذكرها فتهز رأسها وترتعش وتصرخ كونها (سمينة/ متينة).

ثم يترجأ المعنى عبر اداء صامت يفتت المعنى الحاضر ويعاد قراءته ضمن سياقات مختلفة تتبلور عبر اداء (التلوي، التمايل، بطئ الحركة، اقتلاع الشعر) الذي يساهم بعملية انتاج انزلاق للمعنى وتفتت التماثل الدلالي للاشارة (الجسد السمين / البدين) وتكرار فعل التنافر والتضاد الذي ينزع الى توليد معاني ارجائية متعارضة ومتناقضة مع استمرار اداء رقص (آلاء نجم) ليصبح المعنى مرجأ وغير مكتمل وتزداد الفجوة ما بين المعنى وعملية الادراك لها عبر تكرار (الصراخ، الضرب على الجسد البدين، الرقص) التي يتضح من خلالها الارجاء وفق استراتيجية اللعب الحر للدوال ، وعبر عملية التأخير والتباعد التي تبلورت ما بين اداء الممثلتين واطالت وقت اكتمال المعنى بسبب خروج الممثلة من الباب الخلفي وهي تحمل سكين فتطعن دمية عدة طعنات ، ويستمر فعل الطعن لتصل الى (٨٦ طعنة) تأكدها بحوارها **(ضربته ستة وثمانين ضربة وقطعته ووضعته في كيس نفايات ورميته في الحاوية)** ، مع استمرار اداء الممثلة (آلاء نجم) للرقص. وفي الدقيقة (٣٠:٠٠) يتجلى الارجاء في اداء ممثلة غريبة الملامح تظهر بأذنين حيوان الفيل وبخرطومه الطويل، فلا هي امرأة ولا حيوان، وهنا يختلف الدال والمدلول في فعلها وهيئتها وصوتها وملامح وجهها، فهي ممسوخة، مركبة، مهجنة، تجلس على كرسي وتتجول في فضاء المسرح بحركات متنوعة تراقب وتترصد الممثلة (آلاء نجم) التي يتجلى ارجاء آخر عبر فعلها المتناقض التي تعيشه طيلة فترة زواجها ، في حوارها تؤكد **(اصلي في البيت وفي الليل ارقص في الملهى)** فهي صورة معبرة عن مئات الحالات من الهويات المزدوجة في الواقع المعاش . وتسمر عملية اختلاف الدوال والتداخل بينهما بوقوف ممثلة – مبهمة الاسم– مشوهة الملامح ، ملطخة بالدماء ومقيدة تقف اما (الديوث) فتسرد قصتها مع زوجها المدمن على مشاهدة الافلام الاباحية التي يطبقها عليها في فراشها كل ليلة فتشوه جسدها وتحولت الى مهاد للتطبيق الجنسي الشاذ ، كما في حوالها التالي: **(زوجي**

شاذ شاذ يقلد ما يراه في الافلام الاباحية)، ثم تؤدي بعض هذه المشاهد في نومها على قطعة ديكورية مستطيلة الشكل وتمسك بيديها الممثلات الثلاث (اشباه العناكب) وتصيح بصوت ابح مخنوق كيف كان زوجها يعنفها وكيف كان يتغوط على جسدها ، فتتشكل بذلك صورة ادائية متشظية ما بين (الجمال والقبح) وبين (السوي والشاذ) وبين (العاقل والمجنون) ثم يتبلور الارجاء من جديد عبر ممثلة تتحرك بسرعة الى الامام والخلف يتداخل ويختلف فعلها ما بين دلالات الرغبة ومدلولات الغزو الثقافي الذي اباح هذا الافلام وسهل عملية نشرها ومشاهدتها عبر بثها على مواقع الانترنت. ويتشكل اختلاف دلالي جديد في لحظة قرار زواج المدمنة من اخوها بالاتفاق ، وهنا تصيح الممثلة –صاحبة المسبحة الطويلة– (اعوذ بالله) فتصرخ **(واوااااا، واوااااا استغفر الله ، اعوذ بالله، اعوذ بالله كوكوكوكووووووو، غووووغووووو)**، وهذا الحوار كان كفيلاً بعملية تشكل الارجاء ، فلا معنى حواري واضح والكلمات غامضة وغير مفهومة فضلاً عن هوية الشخصية نفسها هل هي (متطرفة ، سوية ، متدينة، علمانية، تقلد الطيور، ام ممسوخة) ، ولا سيما ان ادائها يحمل علامات متضاربة ومتناقضة في الحركة والايماءة والانفعال بسبب حالة الاختلاف التي تحيل الى علامات غريبة ومتداخلة يصعب تفسيرها

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

١ _ نتائج مسرحية (بيت ابو عبد الله)

١) برز (الارجاء) عبر اداء الهوية المزدوجة والمستلبة والمستعبدة الدالة على سوداوية الذات والفكر والآخر لتكشف عن علاقات متشابكة ومتشنجة ومرتبكة تتشظى فيها المعاني ببنيتين فوقية وتحتية يترجأ فيها المعنى باستمرار.
٢) تجلى (الارجاء) في اداء الممثل المسرحي عبر صور مغايرة ومتداخلة ومشتبكة اربكت حضور المعنى الواضح والمحدد، عبر تداخل ثلاث انواع من الكائنات الحية وهي (الانسان) و(الفأر) و(العنكبوت) وكلٌ له مدلوله الخاص للتتشظى المعاني والافكار، عبر تضاد الدال والمدلول متمثلاً بـ (الارضاخ والرضوخ) و(الالم واللذة) و(السكون والحركة) و(الجفاف الفكري والخصوبة) و(الطبيب والماسخ) و(الانسان والحيوان).
٣) كشف (الارجاء) عن اجساد متعبة ومهشمة ومتشظية . دائمة الاعتصار بجدران البيت لتدل على قوى تسلطية مسخية غامضة تبث الرعب والوحشة في فضاء المكان وادامت عملية توالد المعاني وغيابها بتكرار الحركة والجلوس والوقوف والتسلق.
٤) عرى (الارجاء) سياسات التدجين والتهجين والمسخ وغسل العقول ونسف الذاكرة عبر تشارك الاداء مع (الغسالة) و(العقاقير) و(الطبيب المزيف).
٥) صرحت ملامح المؤدين عن معاني صارخة تبلورت بفاعلية التحول المسخي من حالة (الانسان) الى (حيوان) فكراً وسلوكاً وتصرفات.

٦) تباين تبلور (الارجاء) عبر تقانة ادائية متنوعة للشخصيات كـ(الرقص) و(الموسيقى) و(قراءة الصحف)و(المرحاض) و(الميكرفون)،عبر تضارب الدال والمدلول للجوع والخضوع والاحتقار والانكار والتقوض والانتشار، مع فاعلية صوت الفأر والمنشار واصوات غرائبية.

٧) تعددت معاني الرقابة الخارجية عبر التقانة الرقمية (العين) الدالة على المكائد والرصد الساكن والهائج والمنفلت عبر هيستريا الجسد، هيجان الرقص، تكرار الفعل الحركي، تشابك الايدي، التشنج، السقوط، الارتعاش، بدلالات تشريحية تقويضية تشتيته لـ (الجوهر، العقل ، الوجود، الهوية).

٢ – نتائج مسرحية (الجدار)

١. ارتبط تجلي (الارجاء) في اداء الممثل/الممثلة المسرحي بمفاهيم فلسفية اشارت الى الوجودي الحقيقي والزائف للإنسان (الشخصية الدرامية) عبر عمليات التجميع والخزن الفكري والحجب لصوت الممثلة وحركتها وانفعالها لمرات عدة ساهمت بتأخير عمليات الكشف والجلاء التي رحلت المعنى وأجلته لما بعد.

٢. تبلور (الارجاء) في اداء الممثلات المسرحيات العرقيات عبر تنافر وتبعثر الحوار/ السرد ما بين كلمات سابقة ولاحقة وآنية (غريبة ، متشابكة ، تراكب حروف) يصعب فهما وتفسيرها نتيجة (الصراخ، الصياح، الزجر، الانين، الآهات، التمتمات، النشازات، التلعثم، الاختناق)، التي وسعت من اختلاف الدال والمدلول النفسي والاجتماعي .

٣. ساهمت الملامح الحيوانية (فيل ، خنزير، قطة، عنكبوت، ثور) – للممثلات الاتي جسدن شخصيات الجلادين – ببلورة (الارجاء) وبث دلالات ومدلولات مختلفة ومتناقضة لحالة (انسنة الحيوان وحيونة الانسان) التي تجلت بجسد الممثلة وصوتها وحركاتها وتحولاتها المادية والفكرية والنفسية والشكلية في عالمين مختلفين .

٤. تجلى (الارجاء) عبر عمليات الهدم والبناء للاداء التمثيلي الذي عبر به الممثل والممثلة عن صور واقعية ذات طابع جنسي شاذ ومنحرف كـ (الاغتصاب، زنا المحارم، تبادل الزوجات، مشاهدة وتطبيق الافلام الاباحية) والتي تسامت بحركة الممثلة وفعلها وصوتها ومغايراتها الجسدية والانفعالية ، التي سلطت الضوء على (الذكورة المزيفة) و(الفعل المدنس) و(ازدواج الهوية) بوفرة من الاستعارات الادائية لصوت المرأة والرجل، وحركاتهما وملامح وجههما.

٥. ساهمت عملية القطع المستمر لحركة الممثل وفعله وحواره ببلورة (الارجاء) الذي توزع ما بين لغة الجسد والمغايرة التي وسعت من عملية التباس المعنى عند المتلقي وازاحت مخيلته باتجاهات (الاستهلاك، الهوية الذاتية، العاطفة، الاشمئزاز، الاستهلاك، الغزو الثقافي)، وتذبذب المعنى ما بين الضحية والجلاد ، والقاتل والمقتول، والسوي والشاذ.

٦. ساهم الرقص (الشعبي، التعبيري، العبثي) بتشكيل معاني عن هوية الشخصية المجسدة وتشظيها في الزمان والمكان ، ثم هدمها وارجائها برقصات مفرطة ومزيفة كفعل عكسي هارب لا يقوى المواجهة والمجابهة نتيجة

الخوف من الآخر (الذكر المتغول، السياسي المنحرف، الديوث، المهرج/الجوكر، المجهول)، الذي انتج معاني ارجائية متناقضة ما بين التحول المستمر بين فعل وسلوك وحركة وصوت الشخصية الدرامية الممثلة.

ثانياً : الاستنتاجات

١) عمل (الارجاء) في اداء الممثل على (هيمنة الصورة) عبر تفعيل صفة اللاتشابه واللايقين والااكتمال للمعنى في اداء الممثل المسرحي العراقي ، بصور سريالية متداخلة ومتشابكة ، تتنافر وتتقاطع فيها الدلالات والمدلولات ، لخلق حالة من المغايرة وتفعيل عملية الادهاش والامتاع الجمالي.

٢) ارتبط تفعيل (الارجاء) في اداء الممثل المسرحي العراقي عبر سرديات حركية وتشكيلات جسدية ورقص تعبيري يحمل ابعاداً عالمية وعربية وعراقية ، سعى فيها (المخرج والمؤدون) لبث خطاب فكري جمالي متعدد الدلالات قوامه (التناقض) و(الغموض) و(الشذوذ الفكري) عبر القطع المستمر للأداء لتسليط الضوء على مفاهيم فلسفية تتسق وتتماثل مع فنون ما بعد الحداثة .

٣) ساهم (الارجاء) في اداء الممثل المسرحي ببلورة مجموعة كبيرة من المعاني (ما فوق الحقيقية) عبر التضليل والتضخيم اللتان، يتشابك فيهما الزمن الماضي والحاضر والمستقبل عبر تداخل الصور السمعية والبصرية بثنائيات دلالية ضدية للعقل البشري ومنظومته الانسان النفسية وعلاقاته الاجتماعية وانتمائه المادي والمعنوي في الواقع المعيش .

٤) ارتكز الممثل المسرحي العراقي على مستويات عدة للاداء لتفعيل مفهوم (الارجاء) ، عبر تعقيدات وتداخلات وتكرارات ادائية للصوت والجسد والحركة انتجت صوراً مشهديه ملتبسة اربكت وجود حقيقة يقينية ثابتة للمعنى بإيقاع جمالي فكري متنوع الدلات.

٥) كشف (الارجاء) في اداء الممثل المسرحي العراقي عن معاني متشظية وازمان متداخلة وفوضى عارمة اسقطت سلطة المركز ، وفعلت الهامش ، عبر اداء (ما بعد حداثي) قارب بين المتناقض والمزدوج والناشز ، بأسلوب الكولاج الفني والادائي الدال على صور جمالية ونفسية وسياسية ودينية متنوعة.

٦) حضر الانسان بشكله المادي والمعنوي في مضامين العروض المسرحية ، عبر صراع وجودي قهري دائم، انتخ سلوكيات مضطربة وعقول مشوشة ونفوس متعبة ، ساهمت بتحفيز الممثل العراقي لتجسيد واداء هذه الصفات عبر تقانة فيزيائية متميزة للجسد والصوت والحركة ليترجأ فيها المعنى لمرات ومرات .

٧) تكرارية غياب المعنى وارجائه جاءت متزامناً مع حضور معاني دالة للادلجة والاستهلاك والتهجين والمسخ، عبر هويات متعددة وصور مستنسخة ومزيفة غيبت (الانسان) واعلت من شأن (الحيوان).

٨) بث (الارجاء) في اداء الممثل المسرحي العراقي رسائل فكرية وجمالية لتفعيل عملية التواصل بدهشة وتفكير عقلي ، يستطيع فيه الاخر تتبع المعاني وانتاجها وقراءة دلالاتها ومدلولاتها عبر توليد غرائبي راج فيه (الضد الثقافي) بثورة ادائية منفعلة ومنفلتة من أي تحديد او تثبيت للمعنى الواحد.

احالات البحث

(١) ..... : معنى ارجاء في قواميس ومعاجم اللغة العربية ، على الرابط الاتي : https://www.arabdict.com/

(٢) ابو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الاول ، (بيروت : دار صادر ، ١٩٧٠)،ص٢٤٣.

(٣) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ،(الكويت : مطبعة حكومة الكويت ،٢٠٠٤)،ص٢٤١ – ٢٤٢

(٤) ادريس عسكر حسن العيساوي :مرويات من رمي بالارجاء في صحيح البخاري –دراسة تطبيقية–،((بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧١)،ص٣٨.

(٥) جاك دريدا ، في علم الكتابة ، ت : انور مغيث و منى طلبة ، ط٢ ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٨)،ص١٤٩

(٦) محمد شوقي الزين ، جاك دريدا ما الآن ؟ ماذا عن غد ؟ الحدث– التفكيك –الخطاب،(بيروت : دار الفارابي منشورات الاختلاف، ٢٠١١)،ص٥٠.

(٧) احمد عبد الحليم عطية ، جالك دريدا والتفكيك ،(بيروت : دار الفارابي ، ٢٠١٠)،ص٢٤٠–٢٤١.

(٨) كريس باركر ، معجم الدراسات الثقافية ، ت: جمال بالقاسم ، (القاهرة : رؤية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٨) ، ص٢٩٧ –٢٩٨.

(٩) محمد بكاي: ارخبيلات ما بعد الحداثة –رهانات الذات الانسانية من سطوة الانغلاق الى اقرار الانعتاق،(بيروت: دار الرافدين،٢٠١٧)،ص٩٤.

(١٠)ابو الفضل جمال الدين بن مكرم ، ابن منظور ، لسان العرب ، مصدر سابق ، ص٢٤٩ .

(١١) لويس معلوف اليسوعي ، المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٠)، ص٢٢٠ .

(١٢) احمد مختار عمر، علم الدلالة ، ، (الكويت: مكتبة العروبة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢)، ص ٢ .

(١٣) برنار توسان ، ماهي السيميولوجيا: ت، محمد نظيف، ط٣، (الدار البيضاء :افريقيا الشرق ،٢٠١٦)، ص٢٥.

(١٤) بيار غيرو، علم الدلالة، ط١ ، ت: انطون ابو زيد، (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٦)، ص١٩ .

(١٥) بيار غيرو، المصدر السابق نفسه، ص١٩.

(١٦) مهدي فضل الله ، مدخل الى علم المنطق،(بيروت دار الطليعة ،١٩٧٧)،ص٤١

(١٧)ابراهيم الحجاج ، كل شيء عن التفكيكية (المفهوم –المصطلحات –الاساس الفلسفي–الاجراءات –الانتقادات) https://youtu.be/JZ

(١٨) مجموعة باحثين : مارتن هايدجر مقاربات نقدية لنظامه الفلسفي، (النجف: العتبة العباسية المقدسة، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية،٢٠٢٠)، ص٣٤١.

(١٩) كريس باركر ، معجم الدراسات الثقافية ، مصدر سابق ،ص٥٢.

(٢٠) بيير ف. زيما ، التفكيكية دراسة نقدية ، ت: اسامة الحاج، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،١٩٩٦)،ص٧٨.

(٢١) عبد الله بريمي ، مطاردة العلامات – بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية،(عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع،٢٠١٦)،ص١٥٣–١٥٤

(٢٢) ميثم فاضل عبد الامير ، الثنائيات الضدية ومدونات ما بعد الحداثة في الخطاب المسرحي،(البصرة : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع – مركز انانا للأبحاث، ٢٠٢١)،ص٧٠.

(٢٣) بيير ف. زيما ، التفكيكية دراسة نقدية ، مصدر سابق ، ص٧٥-٧٦.

(٢٤) احمد عبد الحليم عطية : جاك دريدا والتفكيك : مصدر سابق، ص١٦٢-١٦٣.

(٢٥) كريس باركر ، معجم الدراسات الثقافية ، مصدر سابق ،ص٢٩٧.

(٢٦) كريس باركر ، معجم الدراسات الثقافية ، مصدر سابق ،ص٢٩٨.

(٢٧) كريس باركر ، معجم الدراسات الثقافية ، مصدر سابق ، ص٢٩٩

(٢٨) كريس باركر ، معجم الدراسات الثقافية ، مصدر سابق ، ص٣٣٧-٢٣٨.

(٢٩) ينظر : وليد القصاب ، مناهج النقد الادبي رؤية اسلامية ، ط٢، (دمشق : دار الفكر آفاق معرفة وتجدد، ٢٠٠٩)، ص١٩٤.

(٣٠) ميثم فاضل عبد الامير : الثنائيات الضدية ومدونات ما بعد الحداثة في الخطاب المسرحي، (البصرة: دار الفنون والآداب للنشر، ٢٠٢١)،ص٥١

(٣١) ايهاب حسن: اوديب او تطور ما بعد الحداثة، تر: السيد امام،(بغداد : شهريار، ٢٠١٨)،ص٦١.

(٣٢) سنان العزاوي : تمثلات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي العراقي، (بغداد : اصدارات مهرجان بغداد الدولي للمسرح ، ٢٠٢٢)،ص٣٢٠-٣٢١

(٣٣) ينظر : بيتر بروك : النقطة المتحولة ، ت: فاروق عبد القادر ،(الكويت : عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة ولفنون والاداب، ١٩٩٩) ، ص١٩٢.

(٣٤) اورغاست : على الرابط التالي :https://en.wikipedia.org/wiki/Orghast

(٣٥) مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل ، (القاهرة : مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦)،ص٧٨.

(٣٦) بربرا لاسوتسكا- بشونياك : المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٩)،ص٨٤.

(٣٧) يان كورسوفيتيش : مسرح الموت عند كانتور "تيار ما بعد التجريب"، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٦)، ص٥٩-٦٠.

(٣٨) شاهد الباحث عرض مسرحي (ليلة صامتة)، اخراج (تادوز كانتور)، على الموقع الاتي :
https://youtu.be/zUEe٩v٩D٥q٠?si=FZNXX١jgCgtlpoJS

(٣٩) ينظر : شوميت ميتر وماريا شيفستوفا ، اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً ، ت : محمد سيد علي ، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ٢٠٠٥)، ص٣٤٩.

(٤٠) ثيودور شانك : ما وراء الحدود : المسرح الامريكي البديل الجزء الاول ١٩٦٠-١٩٨٠، مصدر سابق ،ص٢٦٧

(٤١) ديفيد كريزنر و ديفيد سولتز : فلسفة الاداء المسرحي : التقاطع بين المسرح والاداء والفلسفة، تر: احمد عبد الفتاح، (ديترويت: جامعة ميتشجان، ٢٠٠٩)، منشور على الموقع الاتي:
https://www.gocp.gov.eg/masr٧na/articles.aspx?ArticleID=٢٢٢١٨

(٤٢) ينظر : مايكل كيربي : اولى علامات الانحطاط، (تكساس: شولنبرج ،١٩٨٦)،ص١٣

(٤٣) شوميت ميتر : اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً، مصدر سابق، ص٤٠٨.

(٤٤) ينظر : نك كاي ، ما بعد الحداثية والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة، ط٢،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩)، ص٩٥-٩٦

(٤٥) شاهد الباحث عرض (قلب الكلب) على الرابط الاتي:

https://youtu.be/٤sh-RRWYgYg?si=٤NG٨bzkxLpl٣ueOi

(٤٦) تمار ميثم جهاد : تركيبية الاداء المسرحي في الفرق المسرحية العراقية المعاصرة، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠٢٤)،ص٦٤-٦٥.

(٤٧) علي محمد هادي الربيعي ، الفرق المسرحية في العراق – فرقة جورج ابيض ، ج١، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٩)،ص١٤

(٤٨) علي رضا حسين بقلي ، التمرين المسرحي – الالية والاشتغال ، (بابل : مؤسسة دار الصادق ، ٢٠٢٣)،ص١٦٩-١٧٠.

(٤٩) ينظر : عمر فرتات ، الفنون الادائية والشتات العربي في اوربا – نماذج من فرنسا والمانيا ،(القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي التجريبي ، ٢٠٢٣) ،ص ٤٥-٤٧

(٥٠) عمر فرتات ، الفنون الادائية والشتات العربي في اوربا – نماذج من فرنسا والمانيا ، المصدر السابق نفسه ، ص٤٨-٤٩

(٥١) فريد بيركي ، الراقص الباحث ، الذي استورد الهيب هوب في فيليبنيوف داسكى. نقلاً عن عمر فرتات ، الفنون الادائية والشتات العربي في اوربا – نماذج من فرنسا والمانيا ، مصدر سابق ،ص٤٩- ٥٠

(٥٢) عمر فرتات ، الفنون الادائية والشتات العربي في اوربا – نماذج من فرنسا والمانيا ، مصدر سابق ، ص٥٤-٥٥

(٥٣) ينظر : عمر فرتات ، الفنون الادائية والشتات العربي في اوربا – نماذج من فرنسا والمانيا ، مصدر سابق، ص٦٠.

(٥٤) عمر فرتات ، الفنون الادائية والشتات العربي في اوربا – نماذج من فرنسا والمانيا ، مصدر سابق ، ص٦١.

(٥٥) جميل حمداوي ، مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق ، https://alantologia.com/blogs/

(٥٦) ينظر : عواد علي ، مسرح الصورة في (احزان مهرج السيرك) ، في كتاب ، صلاح القصب ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص٢٦٦ -٢٦٧

المصادر والمراجع

- ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين بن مكرم ، لسان العرب ، المجلد الاول ، (بيروت : دار صادر ، ١٩٧٠)،
- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس ،(الكويت : مطبعة حكومة الكويت ،٢٠٠٤)
- ابراهيم، عبد الله : المركزية الغربية – اشكالية التكون والتمركز حول الذات، ط٢، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٣)
- باركر، كريس ، معجم الدراسات الثقافية ، تر: جمال بالقاسم ، (القاهرة : رؤية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٨)
- بكاي، محمد: ارخبيلات ما بعد الحداثة –رهانات الذات الانسانية من سطوة الانغلاق الى اقرار الانعتاق،(بيروت: دار الرافدين،٢٠١٧)
- بقلي، علي رضا حسين: التمرين المسرحي – الالية والاشتغال ، (بابل : مؤسسة دار الصادق ، ٢٠٢٣)
- بريمي، عبد الله : مطاردة العلامات – بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية،(عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع،٢٠١٦)
- بروك، بيتر: النقطة المتحولة ، تر: فاروق عبد القادر ،(الكويت : عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة ولفنون والاداب، ١٩٩٩)
- بشونياك، بربرا لاسوتسكا : المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٩)
- توسان، برنار: ماهي السيميولوجيا: تر: محمد نظيف، ط٣، (الدار البيضاء :افريقيا الشرق ،٢٠١٦)

- حسن، ايهاب : اوديب او تطور ما بعد الحداثة، تر: السيد امام،(بغداد : شهريار، ٢٠١٨)
- جهاد، تمار ميثم: تركيبية الاداء المسرحي في الفرق المسرحية العراقية المعاصرة، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠٢٤)
- الربيعي ،علي محمد هادي : الفرق المسرحية في العراق – فرقة جورج ابيض ، ج١، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٩)
- الراعي، علي : المسرح في الوطن العربي ، ط٢، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،٢٠٠٢)
- دريدا، جاك : في علم الكتابة ، تر : انور مغيث و منى طلبة ، ط٢ ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٨)
- الزين، محمد شوقي : جاك دريدا ما الآن ؟ ماذا عن غد ؟ الحدث– التفكيك –الخطاب،(بيروت : دار الفارابي منشورات الاختلاف، ٢٠١١)
- زيما، بيير ف. : التفكيكية دراسة نقدية ، تر: اسامة الحاج، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،١٩٩٦)
- شيفستوفا، شوميت ميتر وماريا : اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً ، تر : محمد سيد علي ، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ٢٠٠٥)
- العيساوي، ادريس عسكر حسن: مرويات من رمي بالارجاء في صحيح البخاري –دراسة تطبيقية–،((بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧١)
- عمر، احمد مختار: علم الدلالة ، (الكويت: مكتبة العروبة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢)
- عطية، احمد عبد الحليم ، جالك دريدا والتفكيك ،(بيروت : دار الفارابي ، ٢٠١٠)
- عبد الامير، ميثم فاضل : الثنائيات الضدية ومدونات ما بعد الحداثة في الخطاب المسرحي،(البصرة : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع – مركز انانا للأبحاث، ٢٠٢١)
- العزاوي، سنان : تمثلات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي العراقي، (بغداد : اصدارات مهرجان بغداد الدولي للمسرح ، ٢٠٢٢)
- غيرو، بيار : علم الدلالة، ط١ ، تر: انطون ابو زيد، (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٦)
- فرتات، عمر: الفنون الادائية والشتات العربي في اوربا – نماذج من فرنسا والمانيا ،(القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي التجريبي ، ٢٠٢٣)
- فضل الله، مهدي : مدخل الى علم المنطق،(بيروت دار الطليعة ،١٩٧٧)
- القصب ، صلاح ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، قطر: مطابع قطر الوطنية، ٢٠٠٣)
- القصاب، وليد: مناهج النقد الادبي رؤية اسلامية ، ط٢، (دمشق : دار الفكر آفاق معرفة وتجدد، ٢٠٠٩)
- كاي، نك : ما بعد الحداثية والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة، ط٢،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩)
- الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل ، (القاهرة : مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦)
- كورسوفيتيش، يان: مسرح الموت عند كانتور "تيار ما بعد التجريب"، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (٦)، د.ت)
- مجموعة باحثين : مارتن هايدجر مقاربات نقدية لنظامه الفلسفي، (النجف: العتبة العباسية المقدسة، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية،٢٠٢٠)
- المهنا، عبود حسن وآخرون : اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور ، (عمان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٤)
- اليسوعي، لويس معلوف : المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٦٠)،

- اورغاست : على الرابط التالي :https://en.wikipedia.org/wiki/Orghast
- شاهد الباحث عرض (قلب الكلب) على الرابط الاتي:
- https://youtu.be/٤sh-RRWYgYg?si=٤NG٨bzkxLpl٣ueOi
- حمداوي، جميل ، مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق ، https://alantologia.com/blogs/
- كريزنر، ديفيد و ديفيد سولتز : فلسفة الاداء المسرحي : التقاطع بين المسرح والاداء والفلسفة، تر: احمد عبد الفتاح، (ديترويت: جامعة ميتشجان، ٢٠٠٩)، منشور على الموقع الاتي:
- https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=22218
- الحجاج، ابراهيم : كل شيء عن التفكيكية (المفهوم –المصطلحات –الاساس الفلسفي-الاجراءات –الانتقادات) https://youtu.be/JZ.
- ..... : معنى ارجاء في قواميس ومعاجم اللغة العربية ، على الرابط الاتي : https://www.arabdict.com/
- شاهد الباحث عرض مسرحي (ليلة صامتة)، اخراج (تادوز كانتور)، على الموقع الاتي :
- https://youtu.be/zUEe٩v٩D٥q٠?si=FZNXX١jgCgtlpoJS