

الابهام ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر

The thumb and its implications in the performance of the
contemporary Iraqi theatrical actor

أ. د. محمد عباس حنتوش

أ. م. سعد علي ناجي

Prof: Muhammad Abbas Hantoush

AssPror :Saad Ali Naji

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

Sd294602@gmail.com

ملخص البحث :

بات المسرح حاضنةً فكريةً وينبوعاً جمالي يستلهم الثقافات المتنوعة ويبث من خلالها خطابات جمالية تساهم في ارتقاء المجتمعات لما يكتنزه من ايقونات معرفية وقيم ابداعية تسعى لازاحة الابهام والتشويش والتضليل عن المتلقي باداءات تمثيلية تتشظى فيها الدلالة لتبث صوراً جمالية وانساق ثقافية يعتمدها المؤدي في عروض المسرح العالمي والعربي والعراقي.

ضم الفصل الاول مشكلة تمحورت بالتساؤل التالي: (الابهام ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر). كما عُرِيت اهمية البحث بتبني دراسة (دلالات اداء الممثل المبهم) بوصفها ضاهرة ادائية غامضة تتجسد بالتشويش وسوء الفهم للاداء الجسدي والحركي والصوتي ، وتم تحديد هدف البحث وهو التعرف على (دلالات اداء الممثل المبهم في عروض المسرح العراقي المعاصر) ، مع تحديد الحد (الزمني : ٢٠١٢ - ٢٠٢٢) و(المكاني : العراق | بغداد) وحدود (الموضوع : دراسة دلالات اداء الممثل المبهم في عروض المسرح العراقي المعاصر) فضلاً عن التعريفات الاجرائية للمفاهيم الواردة في عنوان البحث.

وقد تألف الاطار النظري من مبحثين، الاول: المُبهم المفهوم والمصطلح، ودلالات الابهام في الفكر الجمالي المعاصر وصور مظهرات الاداء المبهم، اما المبحث الثاني: فقد تناول دلالات الاداء المبهم في عروض المسرح العالمي والمسرح العربي. وتم تحديد مؤشرات الاطار النظري، اما الدراسات السابقة فلم يعثر الباحث على دراسة سابقة تختص بعنوان البحث الحالي. وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث وتم حديد مجتمع البحث الذي تكون من (عشرة) عروض مسرحية وحددت منه عينة البحث وفق الطريقة القصدية تمثلت بعرض مسرحية (Yes Godot) اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة المختارة تبعاً لطبيعة البحث الحالي، وفي الفصل الرابع ترشحت النتائج والاستنتاجات، واخيراً تم تحديد قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : الابهام ، الاداء المُبهم ، دلالات ، غموض ، تشويش

Research Summary :

Theater has become an intellectual incubator and an aesthetic fountain that draws inspiration from diverse cultures and transmits through it aesthetic discourses that contribute to the advancement of societies due to its wealth of knowledge icons and creative values that seek to remove ambiguity, confusion and misleading the recipient through acting performances in which the significance is fragmented to broadcast aesthetic images and cultural patterns adopted by the performer in international, Arab and Iraqi theater performances. .

The first chapter included a problem centered on the following question: (What are the implications of the performance of the enigmatic actor in the performances of the contemporary Iraqi theater). It is to identify (the indications of the performance of the enigmatic actor in the performances of the contemporary Iraqi theater), with defining the limits (temporal ٢٠١٢-٢٠٢٢) and (the spatial: Iraq | Baghdad) and the limits of (subject: a study of the indications of the performance of the enigmatic actor in the performances of the contemporary Iraqi theater) as well as Procedural definitions of the concepts mentioned in the research title.

The theoretical framework consisted of two sections, the first: the vague concept and term, and the semantics of vagueness in contemporary aesthetic thought and the images of vague performance manifestations. The indicators of the theoretical framework were identified, and as for previous studies, the researcher did not find a previous study related to the title of the current research. The third chapter included the research procedures, and the research community was identified, which consisted of (ten) theatrical performances, and the research sample was determined according to the intentional method represented by the play (Yes Godot). Fourth, the results and conclusions were nominated, and finally the list of sources was determined.

Keywords: vagueness, vague, performance, semantics, ambiguity, confusion

الفصل الاول : الاطار المنهجي

اولاً مشكلة البحث

انساب المسرح كنهر فكري جارٍ بسيل معرفي جماليٍّ مائز ، تنمو على ضفتيه بواسق ثقافية متنوعة تجانست وتلاقحت مع ثقافات اشهارية مكتنزة بالابداع والاصالة والتجديد لخلق حالات شعورية وادائية متماسفة مع شتات الواقع الانساني المعاش وزمن تفكك الهوية الثقافية بتماهيات غيرية تلاظت في افق الفكر والجمال عبر دلالات سياسية ودينية طغت فيها (العولمة ، التابع الكولينيالي، ابهام الهوية) وتجلياتها بالسلب عبر تشظيات الانوات باشهارية الابهام في السلوكيات والتوجهات والافعال والتموضعات بمجموعة

المسرحي العراقي المعاصر

علامات بصرية وسمعية تتداخل فيها الحواس الانسانية لي طرح العرض المسرحي مفاهيم متداخلة ومتراكبة كمسألة (الابهام) ، التي باتت احدى قضايا الفكر والابداع والنقد الحديثة محور واصبحت مشكلة تبدو وكأنها بلا حل لان الاشياء ليست دائماً في حقيقتها بقدر ما تشير وتتضمن بقدر ما نكتشف بحيث يمكن لكل من يعيد قراءتها اذا كان عملاً ادبياً او اداءً تمثلياً ان يكتشف دلالة جديدة او منى مختلفاً لم يكتشفه القارئ قبله".⁽¹⁾ تترقق عبر انساق ادائية معقدة ومشفرة التي تتمظهر بالصوت والجسد والحركة لتعبر عن دلالات متشظية لمعاني متعددة تبث عبر سيميولوجيا علائقية تتيح مجالاً تنافسياً للمعاني الحقيقية والمزيفة في تبيين ذاتي وتحيين ذاتي وبوليسيبي مغاير.

لذلك حضي (اداء الممثل المبهم) باهتمام واسع في المسرح العالمي لفاعليته في تحريك العقول المتكلسة وتثوير الافكار الجمالية لدى المتلقي، اما المسرح العراقي فقد شكل مدخلاً مهماً لطرح مشكلة الاداء المبهم على مستويات عدة ، ما بين الشخصيات تارة والعرض المسرحي كله تارة اخرى ، وتتجلى دلالات الابهام في اداء الممثل، بعروض مسرحية ذات افكار ليست مطلقة ولا نسبية، في ضوء المفاهيم السائلة والثقافة الضدية واداءات متوالدة متناقضة ، حيث ينطق الممثل كلمات حوارية ولكن ادائه يختلف تماماً عن الكلام المنطوق ، واجساد ممثلين في وضعيات ومستويات متشابكة ومبهمه تحمل عدة معاني، وحركات مبالغ بها تارة وبطيئة جدا تارة اخرى ، واجساد عارية متشظية متراكبة متداخلة، واداءات وحركات وافعال شاذة تحمل معاني متعددة ومركبة، ولكل حركة معاني ملتبسة تختلط فيها الافكار بدون رابط ، وله وجه مبهمه وغامضة، فالاجساد والاصوات والحركات والايماءات للمؤدي والمؤدون لها فاعليتها الابهامية والاشتباهية المختلطة ما بين الاشياء. وهذا ما دعى الى دراسة الابهام ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر بوصفها ظاهرة واسعة الحضور، وقد اشترت لمشكلة تم تحديدها بالتساؤل التالي : ماهو الابهام وما دلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر.

ثانياً : اهمية البحث والحاجة اليه

تتوارد اهمية البحث بدراسة (الابهام ودلالاته في اداء الممثل) بوصفه ظاهرة جمالية تترقق بأداء الممثل عبر الحركات والاصوات والتشكيلات الجسدية ذات المستويات الجدلية المشتبكة بهويات تنتشظى بين ثقافة واخرى عبر سيمولاجية تطيح بالأصالة واليقين لتثبيت المبهم بالتشويش الجمالي المقصود لتثوير الفكر في فضاءات الدال والمدلول المتنوعة. اما الحاجة اليه فانها تفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى : تعرف الابهام ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر

رابعاً : حدود البحث

١. الحدود الزمانية : (٢٠١٢ - ٢٠٢٢)

٢. الحدود المكانية : العراق

٣. حدود الموضوع : دراسة الابهام ودلالاته في اداء الممثل المسرحي العراقي المعاصر

خامساً : تحديد المصطلحات :

ثانياً : الدلالة : (لغة) :

وردت الدلالة لغوياً على انها " دل : يدل ، اذا اهدى ، ودل على الشي ، دالاً ودلاله، هداه اليه " (٢).

الدلالة : اصطلاحاً :

ورد تعريف (الدلالة) بوصفها مفهوماً مركزياً تنهض به العملية السيميولوجية ، اراد بها (سوسير) ان يشير الى العلاقة الحتمية ما بين الدال والمدلول، وما ينجم عنها من حصيلة معنوية ومادية ، والدلالة هي عملية انتاج المعنى او ما يصل بين العلامة والمعنى (٣)

والدلالة " لا تهتم الا بالمدلولات ودلالات اللغات ومختلف اشكال التعبير والتواصل " (٤) و(الدلالة) تعمل وفق الية اشتغال " تتحرى الطريقة التي يخلق بها المعنى ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شفراتها " (٥)

وعرفت بانها " دراسة الشفرات والاوساط فلا بد لها ان تهتم بالايديولوجية ، وبالبنى الاجتماعية الاقتصادية ، وبالتحليل النفسي ، وبالشعرية ، وبنظرية الخطاب " (٦)

التعريف الاجرائي :

الدلالة : هي المعنى الضاهر والمضمر في الصور الادائية وفق نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شفراتها التي يتوصل بها الى معرفة شي اخر، كلما كان او صوتا او حركة او اشارة او ايماءة ، الشيء الاول الدال ، والشيء الثاني المدلول .

ثانياً : المُبهم (الابهام) : لغة :

جاء تعريف المبهم في لسان العرب ضمن مادة بهم : امر مبهم : لا مأتى له. والملتبس الذي لا يعرف معناه . واستبهم الامر : استغلق . والمبهمة: المسألة المعضلة المشككة الشاقة" (٧)

ويعرف (المُبهم) في المعاني الجامع " غامض لا يدرك ، ملتبس (...) ما يصعب على الحاسة ادراكه ان كان محسوساً ، وعلى الفهم ان كان معقولاً " (٨) . وهو كل ما خُفِيَ وأشكِلَ وصَعِبَ على الحاسة ادراكه ان كان محسوساً ، وعلى الفهم ان كان معقولاً. اللبس (٩).

ثانياً : المُبهم : اصطلاحاً :

ويأتي تعريف (المُبهم) هو " الاشكال ، والشبهة ، وعدم الوضوح (...) هو الامر المبهم ، الذي لا تعرف له وجهاً ، ولا مأتى . من قبيل ذلك قول (ديكارت) ، في كلامه عن علم الجبر، إن هذا العلم مقيد بقواعد وارقام جعلت منه فناً مبهماً وغامضاً يشوش العقل . وجملة القول أن الفكرة الملتبسة هي الفكرة التي لا يدرك العقل مضمونها بوضوح وجلاء . والالتباس هو الابهام ، والاشتباه ، والخلط بين الاشياء " (١٠). ويؤكد (القعود) بان (المُبهم) هو " صعب الفهم والادراك لانه غير واضح ولا يتحدد المقصود منه ببسر ، فهو عويصٌ ومعقدٌ وكثير الشبهة والخفاء والاشكال والاعلاق وعدم الوضوح " (١١).

المسرحي العراقي المعاصر

وهو عكس المعنى الواضح والجلي ففي (الابهام) يرى (ديريدا) " لا يمكن ان يكون المعنى ثابتاً ، بل هو مستكمل باستمرار بكلمات غامضة اخرى ، ومُتَضَمَّنٌ لأصداً او آثار معاني كلمات ذات صلة في سياقات مختلفة لا وجود لمعنى اصلي متداول خارج عملية التمثيل ، بمعنى لا يوجد مصدر اولي للدلالة ولا معنى شفافاً يمتلك حضوراً ذاتياً ، بل بالاحرى المعنى منزلق دائماً تحت سلسلة من الدوال المخلطة لاستقرار المدلول".^(١٢)

التعريف الاجرائي :

المُبْهَم : هو الغامض المُعْمَى ، غير المقروء او غير المفهوم الذي لا يمكن تحديده بسهولة نتيجة التعقيد والالتباس والتناقض في اداء الممثل الصوتي والحركي والجسدي وانعدام مثول المعنى الشفاف واليقيني والواضح بقصدية جمالية مبثوثة بخطابات ثقافية متنوعة.

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : الابهام : المفهوم والمصطلح

حضي (الابهام) باهتمام كبير في المجالات الفلسفية والجمالية والنفسية ولا سيما المجال اللغوي والسيميائي ، وتتوعدت صورته وحضور دلالاته كما حمل مدخرات من الذائفة الجمالية والفنية التي اطاحت بالتجنيس الشكلي وعبرت حواف ومتون الثابت واليقيني ، وكسر شرنقة النمطيات السميكة وعبر الى افاق معرفية مغايرة سعياً لتغيير رؤى ذوقية وحسية في وعي المتلقي وخلخلة مقصودة في مبنيات الوعي الفني الجاهز، لان " الإنسان يُشكّل أفكاراً خيالية قبل أن يشكّل أفكاراً عامة، وأنه يدرك الأشياء إدراكاً مهوشاً قبل أن يصل إلى مرحلة التفكير في هذه الأشياء تفكيراً منظماً ".^(١٣) وهو نسجٌ من الاحداث والافعال والتفاعلات والارتدادات والتحديات والمصادفات التي تشكل عالماً الظاهري والذي يتسم بالخط غير القابل للفصل ، وهو مقروءٌ بالخفاء وعدم التبين وعدم الوضوح جلياً في متناول الآخر، "فهو تجمع تركيبى لعناصر مختلفة لها معاني ودلالات مختلفة ... تشكل صورة مُلتبسة للملاحظ الخارجي وللذي يتعمق فيها، فهي على الأقل تكشف عن وجوه واتجاهات متناقضة ".^(١٤) ووظيفة (الابهام) هي إعاقة للفهم وفتح تمثيل داخلي (عقلي - خيالي) لدى المتلقي - ممثلاً كان أو جمهور - ثم الاشتباك والتصادم مع المعنى الإشاري المحدد، والتي تعمل على تكثف الإدراك واستثارة الانتباه وتولّد التوقعات الساعية إلى اشباعات جديدة.

دلالات المُبْهَم في الفكر الجمالي المعاصر

حرص فلاسفة القرن العشرين على تناول دور الفن في المجتمع باعتباره نشاطاً إبداعياً يسلط الضوء على العلاقات المُلتبسة بين الثنائيات وانعكاساتها على الإنسان وسلوكياته ومستقبله ، فبانّت السمة الإنسانية وبنات حلقة اشتراك تجمع معظم فلسفات الفن في القرن العشرين، ووفق هذا الفهم يقول (مالرو) : " إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فإن معنى العالم لهو بلا ريب أقوى من العالم ".^(١٥) والإنسان في

المسرحي العراقي المعاصر

ضوء ذلك يبقى مقيداً ومرتبباً وغامضاً على المستوى التشريحي الجسدي والنفسي الذاتي والعقلي الفكري^(١٦). والإنسان مشرب جمالي يحرك الصمت الغامض ويبث الروح في الجزئيات الميتة ليخلق بالمجمل الألتباسي عمل فني جمالي إبداعى سعى إليه الفلاسفة ليكون فناً تكشف به صبغات الألتباس وفقاً لرؤيا وفلسفة الفيلسوف ذاته.

ومن هؤلاء الفلاسفة الفيلسوف الفرنسي (هنري برجسون ١٨٥٩ - ١٩٤١) الذي حلَّ (الإبهام) في كتابه (الضحك) على أساس التقابل بين الحي والجماد ، وبين الروحي والآلي، ويبحث فيه (برجسون) عن (الاداء المُبهم المُضحك) ومعنى الهزلي المرتبط بما هو إنساني، لذا يؤشر بان (الإبهام) يمثل " موقف له في نفس الوقت معنيان مُختلفان ، وفي حين يعرف المُتفرِّج المُعنيين معاً ، فإن الشخصيات كُلاً من جهتها لا تُدرك إلا معنى واحداً فقط ، وعليه تبني تصرفاتها وأقوالها مما يُؤدِّي إلى خطأ في تفسيرها للموقف ، والى وجود سلسلة من الأخطاء تتلاقى في لحظة مُعيَّنة ، فتُهدد بكشف الموقف أو تسير بسلام ".^(١٧) وعلى صعيد المسرح ينساق ذلك مع أداء الشخصية ذات (الأداء المُلتبس) والذي تتسم فاعليته بالتصلب المفاجئ في الأداء مثلاً والذي يخلق إبهاماً يميل غالباً إلى وضع غير مألوف ، إذ " ان كل جمود وتصلب في الشخصية ، وفي الفكر، وحتى في الجسد ، سيكون مشبوها بالنسبة إلى المجتمع ، لأنه الدلالة الممكنة على نشاط يخبو وايضاً على نشاط ينغزل ، وينحو نحو الابتعاد عن المركز المشترك الذي حوله يدور المجتمع ، انه اخيراً دلالة على التجاوز على الانحراف".^(١٨)

وإذا ما ذهبنا إلى الفيلسوف الفرنسي (سارتر ١٩٠٥ - ١٩٨٠) نجد بأنه استمد آرائه الفلسفية بخصوص (المبهم) في العمل الفني الجمالي من مصدرين أساسيين هما (الماركسية) من جهة ، و(فلسفة الظواهر) من جهة أخرى، ساعياً في تحديد نوع الوجود الذي يكتنز الموضوع الجمالي ، مقررراً ان (المبهم) في الموضوع الجمالي (متخيل) و(لاواقعي) ، ومفعم بالمعاني ، لأن الموضوع المتخيل يظهر في الشعور كحقيقة غريبة مُلتبسة منفصلة عن مجرى الوعي الحاضر أو الماضي . لذلك يقرر (سارتر) بان العمل الفني اللاواقعي " يتجه بأبصارنا نحو العنصر المتعالي الفارق الذي يخلق فوق الخبرة الجمالية ، او نحو ذلك (المعنى) الخصب المليء الذي نشعر بأنه هيهات لنا أن نستوعبه حتى لو قدر لنا ان نتأمله إلى ما لا نهاية ، فهناك ضرب من الألتباس أو الازدواج في كل عمل فني لان هناك من جهة موضوعاً حسيماً ماثلاً أمامنا بتمامه ، ومن جهة أخرى هناك (معنى) لا واقعي يفلت بالضرورة من طائلة كل إدراك حسي ".^(١٩)

وعند التفتيش عن رؤى الفيلسوف الألماني (كاسيرر ١٨٧٤ - ١٩٤٥) بخصوص (الإبهام) وجد بأنه يؤكد بان (المبهم) في العمل الفني يتكون من الأشكال المعقدة والمتداخلة والتي لها بعد رمزي أساسه الإنسان جسداً وماهية ، والإنسان هو صانع للرموز، ولكن كثرة الرموز وتداخلها مع بعضها البعض وما تحمله من مدلولات تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التصورات هي التي تسبب الأشكال والصور المُلتبسة وما تفرزه من تعقيدات في نسيجها الشبكي المركب والمعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته ، و(الإبهام) هنا هو وليد القطبين الذاتي والموضوعي في رأي (كاسيرر) الجمالي للعمل الفني في كتابه

المسرحي العراقي المعاصر

(فلسفة الأشكال الرمزية)، وأكد (كاسيرر) على الأشكال المُنتبسة وتقنياتها في إفراز وولادة (المبهم) ذا البعد الفكري والنفسي والذي يتسق مع ما يعرض على خشبة المسرح ، خاصة من أداء جسدي مُعقد بالرموز يصبح شبكة تثبت عبرها دلالات لـ(الإبهام) القائم في العمل الفني ، لذا فان نقطة البداية لـ (المبهم) في كل عمل فني " هي إلغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية، من اجل الاستغراق في فوضى الأخيلة والأوهام الأخاذة، والاستسلام لذلك العماء الأصلي المخيم على الطبيعة البشرية ".^(٢٠)

وينبع (الاداء المبهم) في (المنهج التفكيكي) من اشكال التشتت الدلالي وتأجيل الدلالة أو إرجائها ومراوغتها، وان مفهوم التأجيل أو الإرجاء للمعنى أو المدلول ظهر مع التفكيكية ، ف " المعنى في النظرية التفكيكية مُنتبَس دائماً، فهو ليس هناك ، حيث يوجد النظام الدالي ، أي حيث التجلي المادي (الفيزيقي) للعلامة ، وبقدر ما يخلف النص معناه ببنيته العلاماتية تكون مراوغة المعنى ".^(٢١) وهي تشير إلى العلاقة المُنتبسة ما بين الدال والمدلول ، والبون الشاسع بينهما والذي يوصف بالفجوة التي يتحقق فيها اللعب الحر للمدلولات ويتحقق فيها التشظي الدلالي من تعدد ولا نهاية وإرجاء فالمعنى مؤجل باستمرار. و(الإبهام) وليد المعنى الغامض والمؤجل بصورة مستمرة .

صور تمظهرات الاداء المبهم :

حضي (السيمولاكر) - بوصفه صورة من صور الاداء التمثيلي المُبهم- باهتمام كبير من قبل الفيلسوف والناقد الفرنسي (جيل دولوز)(١٩٢٥ - ١٩٩٥) الذي اهتم بدراسة الفلسفة وتأويل نماذج متعددة منها،^(٢٢) وفي كتابه (الاختلاف والتكرار)، كان الأساس الذي ركز عليه (دولوز) في فهمه لـ(السيمولاكر) قائم على خلق بون شاسع ما بينه وبين (الهوية - الأصل) ، لتأسيس علاقة مبتكرة تعتمد مبدأ الغيرية واللاتشابه والمختلف في مفهوم فلسفي يرفض فكرة (التمثل) ويحل محلها مفهومي (الاختلاف) و(التكرار) ، وهذان المفهومان " يتم استيعابهما عن طريق موقف أصلي من الهوية: الاختلاف يعني الابتعاد عن الهوية المفترضة ، والتكرار يعني إعادة إنتاج نسخة أو نموذج ، وهدف نقد فكرة التمثل إلى إزاحة من اجل بلوغ اختلاف ايجابي وتأكيدي ، وتكرار مبدع بعيد عن المظاهر السطحية والمجردة ".^(٢٣) و(الإبهام) وفق الفهم الدولوزي قائم على خلخلة الهوية عبر إنتاج نسخة متعددة منها، ولها أشكال تتجلى تبعاً للصلة المزدوجة للشيء المرئي والذات.

يساهم (التطرف | التعصب) على خلق (الإبهام) ليصبح سلوك تطرفي وأساس يبنى عليه التعصب ويصبح منظومة فكرية للتجنيد والتحويل والمسح لعقول وهويات من اجل تصييرهم أدوات أدائية لقمع الآخر فكراً ووجوداً وإحلال فكر ووجود جديد مغاير ومتناقض عن ثوابت الساحة الفكرية والدينية . ويعد (التطرف) صورة لـ (الإبهام المقصود) والمحبوكة من قبل جماعة تكفيرية امتهنت عملية التأطير المزيف وادلجة العقول وتجنيدها عبر السيطرة على مدركات عقولها ببيت أفكار مسمومة يترشح منها (التباس فكري) يحول المُنتبَس إلى قنابل موقوتة وصوت للأهداف المرسومة من قبل الجماعات التكفيرية التي وظفت (الإبهام الفكري) في مجالات الفكر والإعلام والاقتصاد.^(٢٤)

المسرحي العراقي المعاصر

ويتوزع (الإبهام الفكري) بين صيرورة المعتقدات المعيارية وتصور واهم ووعي زائف وتمثل غير مطابق واهتداء مُسكّن للحيرة ، ولكنه في كل حالاته فيه مراتب مخصوصة من الإيمان يقف في أقصاها (التعصب) ؛ و(المتعصب) يعيش في عالم لا واقعي ، منقسم متناقض يخضع لهويات مرعبة ، يعيش في (إبهام فكري) من خلال أوهامه باكتشاف المطلق . وليس عقلي لذهنيته المشوشة التي يكون فيها الفاعل /الذات (مهوساً) بشبكة تمثلات تؤول إلى إشغال كل الفضاء الذهني، و(المتعصب) هو الإنسان الذي يهب نفسه جسداً وروحاً في سبيل قضيته إلى حد الإفراط بل إلى غاية الوله الجنوني^(٢٥)

وفي حالات (المالنجوليا) يتشكل (الإبهام) نتيجة اضطراب الذهن المسبب لإختلال في السلوك والوجدان واضطرابات في الفكر والإدراك. و(المالنجوليا) تنشأ من تغيير في المزاج البدني يؤدي إلى (إبهام) في مزاج الروح النفساني في الدماغ ، أو هو مسّ من الجن ، يحيل المزاج إلى حالة من الالتباس.^(٢٦)

يتميز الفرد (المالنجولي) بالطابع السوداوي والشعور الدائم بان الحياة غامضة ومبهما ، ويفتقر أداءه الحركي والصوتي للواقعية وتتسم سلوكياته بالجنون ، وتتسم أفعاله بالتناقض والسلوكيات المتداخلة عبر نظرات غريبة ومخيفة للعينين، وصراخ وعويل وفوضى عارمة . واضمحلال في الفكر وعدم التركيز، والحديث مع النفس بهمس تارة ، وتمتمات وهممات مقززة تارة أخرى ، مع سلوك غرائبي عدواني مع الآخر.^(٢٧) وكذلك فقدان السيطرة على الجسد والغضب المفاجئ وفي بعض الأحيان (الصرع) واختلاط الأفكار والكلمات التي تطلق مع الهذيان.^(٢٨) ويتسم سلوك عنيف ضد الذات والآخر، و(صمت) حركي وصوتي، واختلاء بالنفس في الأماكن المهجورة والمزابل.^(٢٩) ويسير دون وجهة محددة وهدف ثابت ، فيبكي وبضحك وبصرخ في الوقت ذاته ، ان (الالتباس العقلي) يُخيل له ويوهمه بأنه مرصود ومهدد دائماً ، فتتميز ملامحه بالجفاف والقدارة والتشويه والشعر الأشعث والأظافر الطويلة وملابس رثة تدل على حالة الإهمال والضياع والعدم والوجود.

ووفقا لكل ما سبق يخلص الباحث الى ان (الاداء المبهم) هو نتيجة أداء الإنسان وسلوكياته ، فالإبهام أداء محسوس مُدرك يثير مضمون متعدد متناقض ، فيه قصدية واضحة على الصعيد الفني والطقوسي لكنه يتخذ بعداً آخر يميل للعفوية والادراكات الذاتية المضطربة والواهمة في المجالات النفسية لاسيما المرضية منها ، ولكنه في كل الأحوال يمثل خطاباً يسبب الغموض والخلل في المعنى والشبهه وعدم الوضوح نتيجة اختلاط الأداءات ومعانيها المتعددة والمختلفة والتي تسبب خطأ في التفسير لعدم وضوح مقاصد المعطى الأدائي وإبهامه وضبابيته والتشكيك بدقة مضامينه وانزياحها إلى مضامين غير مؤكدة بفعل بناؤه المضطرب وتداخل حدود مكوناته بتركيبات غريبة تحرك الظن بانتسابه وهويته مما يسبب سوء الفهم في رصد معانيه ، الأمر الذي يؤدي إلى الشطح الفكري والانزياح أو الابتعاد عن المعنى المباشر في فهم مقاصد ومبثوثات المؤدي.

المبحث الثاني : دلالات أداء الممثل المبهم في العرض المسرحي العالمي والعربي

ان مساحة اشتغال (الإبهام) في تشكيل أداء الممثل يشكل ركناً أساسياً في عمليات تحقق البث الجمالي المُلتبس وفق مساحات تتطلب رسداً معرفياً لأنواع العلامات ومدلولاتها المكونة لهذا الاشتغال، وما هي القصدية الرؤيوية والفلسفية والجمالية للتمثيل بوصفه نظام ادائي يشترك فيه الدال والملول ليثبت صوراً مبهمه مغلفة بالجمال.

مُثِّلَ (الأداء المبهم) في (مسرح القسوة) كمنهج فكري فلسفي جمالي سعى فيه الممثل والكاتب والمخرج الفرنسي (انطوان ارتو) (١٨٩٦ - ١٩٤٨) إلى تشكيل صورة مسرحية تمزج ما بين رمزية الحياة - بعيداً عن واقعيتها المألوفة - وبين رمزية المسرح المتعلقة بالخلق والتجلي من خلال أداء الممثل الروحي والشعري المبدع للصور التشكيلية المكتنزة بالأفكار والروى الفلسفية ، التي تخلق أشكالاً متباينة في مضامينها الفكرية والخيالية وفق تكوينات مركبة وعديدة تتمظهر عيانياً بأنها غامضة ومبهمه ولكن يغزلها خط فلسفي فكري يقف وراء تشكيلها وجمالياتها ، فيصبح (الإبهام) في أداء الممثل مركباً من جزئيات تتأطر جمالياً لتثير الدهشة والاستفهام وتحرك المشاعر والأفكار والأحاسيس وتبقيها فاعلة ، " لذلك لجأ ارتو إلى استخدام الأساطير الغامضة والاستعارات المُلتبسة ، وذلك لشعوره بعجزه عن التعبير عن أفكاره في كلمات " (٣٠)

فالاداء المبهم في منهج (ارتو) يتجه نحو خلق تأثير داخلي وخارجي عن طريق توظيف الطقوس وسحر الأساطير والميثولوجيا والرموز ، ويسمي (القصب) الحالة هذه " ... بحالة (الالتباس والتداخل) بين العرض والمشاهد التي هي أشبه ما تكون بسحر الحلم ، وما يمليه من ألوان ، وأشكال ، وفضاءات مطلقة تثير فينا الإحساس بالدهشة نتيجة مجموع هائل من العوالم الداخلية التي تركز أعماقنا لتتجه صوب العوالم التي يثيرها النص " (٣١) لذلك يمكن تحديد الآلية والمفاهيم التي وظف فيها (ارتو) الالتباس في عروضه المسرحية مطبقاً إياها في (مسرح القسوة) ، وهي كالاتي : (٣٢)

- ١- استدعاء الأفكار الغامضة المشوشة الغير مألوفة .
- ٢- استدعاء لغة غريبة تتراوح بين الحركة والتشكيل والفكرة .
- ٣- أداء الممثل يتشكل وفق حركات ومواقف وإيحاءات ترقى في معانيها وكيانها المادي وتربطها إلى ان تصبح إشارات تفضي إلى ضرب من الصرخات وآهات ومفاجئات وكلمات مبعثرة متشظية يوحي لفظها بأصواتها .

وقد شكلت تجارب الممثل والمخرج المسرحي البولندي (غروتوفسكي) (١٩٣٣ - ١٩٩٩) في (المختبر المسرحي) و(المسرح الفقير) خزيناً جمالياً ومعرفياً تمحورت بعمله مع الممثل وآلياته الاشتغالية في تحريك العوالم الروحية والداخلية للممثل المؤدي تارة والجمهور تارة أخرى ، ليبيلور - من خلال تاريخ طويل حافل بالتجريب والبحث الدؤوب - تجربة مسرحية عمادها (الاداء المبهم) الروحي والنفسي والمكاني والزمني في تجارب مسرحية مختلفة عن سابقتها ، تعتمد على المشاركين في العمل - كونهم المؤدون والمتلقون في آن

المسرحي العراقي المعاصر

واحد- وهم يمثلون مصدراً فعلياً لتفعيل (الإبهام) بالمعايشة الحقيقية . ففي مشروعه الإبداعي (الشبيه المسرحي) ، اختار جماعات كبيرة ومحددة من المشاركين المؤدين، الذين يختلفون في ثقافتهم وتوجهاتهم ووعيمهم، لرحلة تستمر عدة أيام، ففي عمله المعنون (عطلة) أسس فيه (غروتوفسكي) ثلاث مراحل ترتبط إلى حد كبير بطرائق إنتاج خطاب جمالي ينساب ضمنها أداء المشاركين دون معرفة مسبقة عما سيحدث، فالهدف مبهم والأسلوب الأدائي غامض، وهذه الممارسة الفعلية أعلنت عن أنظمة خطاب ظاهر ومضمر للكشف عن الأنساق الثقافية وهابتوسيتها ووصلتها بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقيه ، وهذه المراحل شكلت أنواع متعددة من الإبهام، و كالآتي : (٣٣)

١- إبهام المكان : فالمشاركون يجهلون المكان الذي سيؤدون فيه طقسيتهم واحتفالهم ، حيث يتم نقلهم بعربة

الى أعماق الريف في الغابات ، فيتركون وحدهم يقطعون الطريق إلى (لهب الجبل) سيراً على الأقدام .

٢- إبهام الألم : تجلى في أداء المشاركين في توجيههم إلى (لهب الجبل) مشياً وركضاً في الغابات الشائكة

والحيوانات المتنوعة، وعبورهم سباحة مياه الجداول، وركضهم في الحقول ذات الأعشاب العالية التي حجبت رؤية الطريق ، هذه الأداءات شكلت آلاماً متعددة في جميع أنحاء الجسم لاسيما الألم النفسي والموضعي نتيجة الجروح والخدوش الكثيرة التي تسببها الأشواك والصخور .

٣- إبهام الزمن : الزمن غامض ومجهول ، وزمن الأداء مبهم ، فلا احد يعرف متى ستتطلق الرحلة ومتى

تنتهي ومتى يخلدون إلى الراحة ، فالزمن مقرون باستفهامات والغاز كثيرة لا احد يجيب عليها.

وهذه الالتباسات تتمحور في فضاء الانثروبولوجيا المسرحية ، كحالة قصديه يراد منها توريث

المؤدي المشارك في طقس الظاهرة المسرحية ، إذ ان مدخل (غروتوفسكي) الانثروبولوجي يصور فعلاً تأويلياً تناقش فيه (معاني الالتباس) بالتجربة والمشاركة الحية ليصبح فعلاً وأداءً جمالياً خاصاً بتصنيف العلامات، وتعدد الدلالات الجمالية والثقافية والروحية. (٣٤)

أما (أداء الممثل) فقد كان له خصوصية اقترنت بالآلية الاستكشافية الغامضة في تحديد الهدف

والمسارات والسلوكيات ، بقصديه تامة ، لتوظيف حالة (اللبس) ذات الأبعاد الدينية والغرائزية التي اعتمدها (غروتوفسكي) في إشاراته إلى المنبع ؛ الجذر الإنساني الأول ، ففي ضوء هذا الفهم اتسم الأداء بالغرائبية في كل شي ، في حركة جسد الممثل وإيماءته وأداءه الصوتي ، وإيقاع الخوف والترقب المجهول وفاعليتها في الوصول إلى الهدف (قمة الجبل) ، ليصبح الأداء شيء آخر شكلاً ومضموناً ، فالرقص على قمة الجبل مع شروق الشمس عبّر عن النشوة والممارسة الطقسية من خلال حركات وإيماءات الخشوع والورع لتصبح الرحلة متعة وإيمان وثقافة وحياء ليصبح الاداء " فضاء (...) لتمضهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس ، تتنافر وتتعايش وتدخل نتيجة ما مغلقة او مفتوحة وتجسد هذه التمزهرات أنماطاً من التناقضات الاجتماعية والأيدولوجية التي تمثل منظورات غيرية ، وجهة نظر ضد وجهة نظر ، نبرة ضد نبرة ، ورغبة ضد رغبة ، مشروع ضد مشروع ". (٣٥)

المسرحي العراقي المعاصر

وقد اقترن توظيف (الاداء المبهم) في عروض الممثلة والراقصة الامريكية (مارثا جراهام) (١٨٩٤-١٩٩١) بمحاولاتها لإعادة اكتشاف الوظيفة التعبيرية للرقص والاعتماد على أداء الراقصين والراقصات المتقنة بمنظومتها الإيمائية الدالة على علامات نفسية ومناهات الذات الإنسانية المُلتبسة، والتي سعت من خلالها (جراهام) إعادة إنتاج (الابهام الداخلي) عبر قراءة استكشافية يستخدم فيها الراقص ادلة فاعلة (المعنى المصاحب) وما بداخل الإنسان من أحاسيس غامضة ، ومشاعر مشوشة ، ومنظومة نفسية مبهمة، عن طريق الرقص ومعانيه ودلالاته المعتمدة على أنظمة رموز متراكبة ومتشابكة ليتحرر الرقص من أسر البعد الواحد وتصحيح انتشاره الدلالي وذلك بإعادة تنظيم أنظمة الرموز وأشكال الدلالة التي يضمها في ثناياه ، وهذا ما أكدته (جراهام) بقولها: " ان الرقص طريقة مختلفة في التعبير عن الأشياء (...). ولو كان بمقدورنا ان نعبر عن هذا المعنى بالكلمات لفلعلنا ، لكنه يكمن خارج دائرة الكلمات ، وخارج دائرة فنون النحت ، والتصوير، فخارج هذه الدوائر، داخل الجسد ، يوجد ذلك المشهد الطبيعي الداخلي للنفس الذي يتكشف من خلال الحركة ".^(٣٦)

ففي عرض (الأغنية الغيفة) عام ١٩٤٥ في لندن قدمت (جراهام) الابهامين (الجنسي) و(النفسي) ، وتداخلهما معاً في شخصية (الآلهة افروديت) وفاعليتها الأدائية في عرض مسرحي راقص، قُسم إلى أربعة أقسام، كل قسم يُصوّر بمرحلة مختلفة من مراحل القمر، مع أداء لثلاث نساء يرقصن ويقفزن ويتدحرجن على الأرض بفوضوية لا حدود لها، وهذا ما شكل (الابهام) نتيجة خلط الأداءات وما تعنيه ، أما أداء شخصية (افروديت) وصراعها مع الأفعى ذات الرأسين ، فقد كان غائراً بخليط من الدالات المتضاربة ، ف(الأداء مبهم) عبر التشنج والتقلص والسقوط والانحناء تارة ، الانبساط والنهوض والسقوط بحركات مهووسة ومجنونة ومتعصبة ، ورقصات مثيرة وشهوانية وجنسانية ، تجسد من خلالها (الإبهام) التعبير الأدائي المرتبط بعشوائية الغرائز وتداخلها مع طموحات العاطفة المثالية والاستسلام لوهم الخيال.

شكل (الاداء المبهم) لازمة فكرية في منهج (المسرح الحي) ومؤسساه(جوليان بيك) و(جوديث مالينا) لتقديم عروض مسرحية لا تعتمد النص والديكور والأزياء بل أساس عملها هو (أداء الممثل) للإيحاء بكل الأزمات التي يموج بها العالم المعاصر، ليصبح (الالتباس) خطاباً له بنية معنى ودلالة ومعاني مضمرة ومنهجاً فاعلاً للتعبير عن سيكولوجية مُعقدة للإنسان في مجتمع مركب وعالم غامض يسوده رعب الحرب وتدايعياتها في المجتمع الأمريكي، وحروب فيتنام ، لتقديم عروض مسرحية مُلتبسة تثير خلطة شعورية إزاء اداءات متناقضة وأساليب معقدة تأتي احياناً في تكرارية منتظمة للأفعال والصور الأدائية والسرد الحوارية ، وتكرار مبعثر للمعطيات السابقة ، ففي عرض (الفردوس الآن) وظف (الابهام) بين رحلتين، روحية وسياسية، صيغتا في سلسلة من ثمان درجات متدرجة ومتصاعدة ، لتشكل طقساً يؤسس الصلة بين المؤدين والمتفرجين ورؤية ذهنية يؤديها الممثلون فقط، وفعالاً ينجزه الجمهور لتقديم عمل فني جمالي ملتبس غائر بالذاتية ، وفيه اتسم أداء الممثل بالآتي :^(٣٧)

المسرحي العراقي المعاصر

- ١- أداء جسدي قدم صوراً غير مكتملة جاءت تعبيراً عن إيديولوجية فوضوية مناوئة للشكل الواضح المحدد ، مع أداء صوتي تجسد بالصراخ ليدل على الإحباط تجاه المحرمات والقيود المجتمعية .
- ٢- الانفعالات المفرطة في الأداء شملت (حالة التحول) و(الطاقة المفارقة) أي الوميض الخارجي من خلال عملية تنويم ذاتي استخدم فيه التوتر الجسدي .
- ٣- استخدام الإيقاعات والحركات المتكررة والمرتبلة ذات الطابع التشاركي ، مع الإفراط في استخدام المخدرات لبلوغ حالة الإلهام (الوجد) ، والتركيز على حالة الغبطة التي يصل إليها المؤدون دون التركيز على عملية التأثير الانفعالي في الجمهور .

اما المخرج الأمريكي فقد ابتكر (ريتشارد فورمان) آلية اشتغال جديدة في عروضه المسرحية بالاعتماد على المزج والتركيب في كتابة نصوصه المسرحية ، فقلب بذلك قواعد كتابة النص السابقة وأنتج التباساً بدلالات مضمرة ، ليصبح فيما بعد منهج أدائي تمثيلي مبتكر تبناه مؤدوا مسرح (الهستيرية الوجودي) (٣٨)، وفق مصادر متنافرة ومتناقضة ومُستلهمة من تجارب سينمائية ومسرحية تقترب إلى حد كبير من تجربة (برشت) في تقديمه (الابهام) نصاً وإخراجاً وفي أداء الممثلون. ففي عرض مسرحية (إشباع رغبات الجماهير: عرض يشوه ما يصور) عام (١٩٧٥) اقترن (الاداء المبهم) برؤية أدبية انسأقت بصور شاذة وصعبة الفهم للإشارة إلى تداخل الأفكار واختلاطها ، "والعرض في مجموعه لا يكاد يختلف عن العنوان في غموضه ، فإن العرض بدوره يقدم لنا مشاهد غامضة مُلتبسة ، ويغير مساره ومنطقه مراراً ، ليدفعنا إلى التساؤل حول هويته كعرض مسرحي". (٣٩) فجاء (الاداء المبهم) برؤية إخراجية تحررية أعتقت كل العناصر بصيرورة غير متوقعة لا رابط منطقي لها مع العناصر الأخرى ، لذلك أصبح (الالتباس) مبنوئاً جمالياً فاعلاً بالأداء الاشهاري والتركيب للكولاجات النصية المحبوكه بحنكة عالية، ووفق ما يأتي: (٤٠)

١. أداء مستطرد وساخر يجسد تناقضات المعاني المطروحة دون انفعال أو عاطفة تذكر، فضلاً عن الحديث المباشر مع الجمهور وبغموض عالي يستهدف تقزيم بنوية الصورة الكاملة والموحدة.
 ٢. تفتيت وتشتيت حوار المؤدين بتسجيل صوتهم على شريط ، بحيث ينطق كل ممثل بكلمة منفصلة لا رابط لها مع السرد الحوارى المطروح . أي توليد جمل حوارية مرتبكة وناقصة غير تامة .
 ٣. تتخلى (الإيماءة والحركة والدافع والصوت والجسد) عن المعنى الواضح والمتجلي ، أي بتشكيل مركب توظف فيه المصادفة الأدائية والحدث الطارئ المرتبط بنوع آخر من أنواع التشيؤ لتحقيق الإبداع الجمالي.
- اما في المسرح العربي فقد اشتغل المغربي (أبو الطيب الصديقي) (١٩٣٤ - ٢٠١٦) على أكثر من مستوى في تفعيله ل(الابهام) أداءً وإخراجاً، ففعل بذلك الأداء الفرجوي والانفتاح على الأشكال الذاتية الشعبية المغربية ، وقد استمد (الصديقي) ثقافته الفنية وآليات اشتغاله في توظيف (الاداء المبهم) من رحلته إلى فرنسا و"عمل ببعض الفرق المحترفة وأفاد من أساليبها ومناهجها الفنية في البحث عن تقنية مسرحية جديدة ، نصحه الممثل والمخرج الفرنسي (جان فيلار) - مدير المسرح الوطنى الشعبى الفرنسى (ان ينسى

المسرحي العراقي المعاصر

ما شاهده في فرنسا وان يتذكر التقنية فقط وان يتعلم الفن الصحيح من شعبه)"^(٤١) ف(الابهام) اقترن باستخدامات أصدقي الجمالية على المستوى الأدائي والإخراجي وكما يأتي:^(٤٢)

١. استخدم الابهام بحيل مسرحية فاعلة بمهارة وأداء راكز تجلى بتوظيف الأفعنة وأجساد الممثلين استخداماً تشكيمياً أخاذاً ودالاً.

٢. استخدام المزج بين الراوي القديم ، الذي كان يمزج بين الأحداث وتمثيلها على نحو بدائي، متأثراً بذلك بطريقة (برخت) في قطع التسلسل المنطقي للأحداث عبر روايتها عن طريق الأداء الروائي للعرض المسرحي.

ففي عرض (مقامات بديع الزمان الهمذاني) عام ١٩٧١، تجلى (الابهام) بصيغة فرجوية أدائية بصرية وسينوغرافية ممتزجة بالمبثوثات الجمالية للمواقف والحوارات والشخصيات وديناميكيته الأداية بأساليب متعددة تثير اللبس والغرابية لمعانيها ذات الأبعاد التاريخية بشكل أدائي احتفالي معاصر وبأسلوب شعبي يعتمد الكوميديا مع الغناء والرقص والإيماءة والأفعنة ، ف " في عرض المقامات تسري روح من النقد للتخلف الديني والفاهولة والتناقض المؤلم بين الفقر والغنى المفرط ، وهو يلجأ إلى جميع الوسائل اللفظية والتمثيلية من الشائم المسجعة الطريفة حتى الإيماء الهزلي، أدب الشحاذين ، لكي نأخذ موقف من انحطاط الحياة الاجتماعية وتردي الإنسان في زماننا المعاصر".^(٤٣) فقد شكل الأداء علامة مبهمة عبر شخصيتين فاعلتين هما (أبي الفتح الاسكندري) الذي يؤدي شخصيات متعددة وغامضة تثير الشبهة والاشتباه نتيجة تجلي (اليوفوريا) و(الألم) مع (التباس زمكاني) غامض مقترن بوجود (الاسكندري) في زمكانية الحدث دون مبرر سابق لها. والراوي (عيسى بن هشام) بنسق تعريبي يكسر فيه الإيهام ويقطع التسلسل المنطقي للأحداث ، فلا عقدة ولا حل والأداء مُلتبس ما بين (البهلوان) و(المهرج) و(الراوي)، في المقامة الوعظية والخرمية والقردية والأصفهانية وأخيراً الدينارية.^(٤٤)

يرى الباحث ان (الابهام) في أداء الممثل جاء متبايناً في عروض المسرح العالمي والعربي ، فقد اقترن بالثشتت والقلقلة والتكسير الذي أزاح فكرة ثبات الوحدة الفنية الكاملة نتيجة وفرة المحاكاة الساخرة وغموض الشفرات المزوجة للمعاني المناسبة من التهشيم المتعمد للاستقرار العلاماتي، وتدعيم حالة التقلب في أداء الممثلين بحركات منشطية ومفككة ، فضلاً عن الإستخدام المعاكس للسرد الحواري ومحو الفواصل والحدود بين النصوص المسرحية لتوليد هجته نصية تقاوم السرد وتقدم عروض تشكيلية أدائية تزخر بالمعاني الغامضة نتيجة ما ينقله الممثل من تداخل مفاهيم مقصودة بين العبثي والباتافيزيقي والتناسخي ، لبت صوراً جمالية ومعرفية تجمع بين متناقضات الأداءات الصوتية والبصرية في كولاج مسرحي مُلتبس ومبهر.

مؤشرات الاطار النظري :

١. يُستنتب (الاداء المبهم) بإنقفاء الذات العارفة للشكل الفني موضوعاً واداءً ، مع نبضات متعاقبة للأداء والإعاقة في شكل الأداء ، وبين الاضطراب والإشكال والافتراض ، يستوجب توليد ومثول عدة معاني مع

المسرحي العراقي المعاصر

تحفز فاعلية التأويلات يتفرق بمبثوثات جمالية متمأسسة بخلق وتوليد المعنى المشوش والمضلل والمعرقل للإدراك .

٢. يستأنف (مبثوث الابهام) بأداء ممثل تجريبي تلاحقي مغاير عن الأصل ، بحركات سرياليه واجساد ميتافيزيقية ورقصات غريبة تستلهم (الموت) عبر (ازدواجية الذات ، حيوانات ، شخصيات مشوهة وغامضة) ، يقترن بالأشكال المتناقضة والغريبة والمتنافرة التي تثير حالة من الإرباك والكايوسية ، وتوحي بأسرار مُحيرة مكبوته مقلقة ، تحيل لقراءات متعددة تشير إلى ما وراء المعقول. لخلق (تعقيد دلالي) وأفكاراً مُلتبسة يتزامن معها شعوراً عاماً بالضياح والتوهان والانفصام .

٣. تقترن دلالات (الابهام) بالنزاعات الباتافيزيقية والرمزية التي تُعلي من شأن اللامتناهي واللامحدد والمُهوش والمُهول والممسوخ ، الذي يناقض ما في الحياة من انسجام وتوافق وتوازن ، لإثارة احساس غامضة عسيرة على الفهم والمنطق.

٤. ينبع (الاداء المبهم) وفق المنهج التفكيكي من اشكال (التشتت الدلالي) ، وتأجيل وارجاء ومراوغة الدلالة ، بالانفصال الحقيقي للدال عن المدلول بفاعلية (الشك ، اللايقين ، الهدم ، الرأي المتقلب ، غموض واختلاط الدال ، تعدد المدلول ، انزلاق الثابت ، تعدد المراكز) لتصدير معاني مؤجلة بصور مستمرة .

٥. يشكل (السيمولاكر) في أداء الممثل صوراً التباسية مزيفة تعاكس الحقيقة الفعلية ، وفق ثنائية (الاختلاف) و(التكرار) المُنبرية بتضاد تام مع (الإيقونة) الأصل ، بأداء مركب بشكل غريب يجمع بين المختلفات ويُولف بين المتنافرات ويعقد نسب بين الأجنيبات ، ويدور في دوامة (الخدعة ، الوهم ، اللاتشابه ، الخلل ، المسوخ ، الانحراف).

٦. يدل الابهام على حالات من (التطرف) و(التعصب)، التباساً فكرياً بكايوسية الهويات المتراكبة والمتداخلة بتحويلات (جيوسياسية) وسيلان (العولمة) و(ميولات جندرية) يَنشَطُ بفعل أداء الممثل وصعوبة تمييزه بين الممارسات الشامانية والصوفية التي تبث ضبابية وخلخلة وتضليل.

٧. يرتبط (الابهام المرضي) ب (الزهايمر ، اليوفوريا ، المالنخوليا) وبأداء صوتي جسدي حركي مغاير ، يتمثل ب(الأفعال المتناقضة ، نظرات غريبة ، صمت طويل ، غضب مفاجئ ، صراخ وثرثرة ، فوضى جنسية ، توهان ، هيجان ، هلوسة) تحيل إلى ما وراء الوعي الذي ينعدم فيه وضوح مقاصد المعطى الأدائي وإبهامه وضبابيته ويؤدي إلى شطح فكري وانزياح أو الإبتعاد عن المعنى المباشر في فهم مقاصد ومبثوثات المؤدي.

٨. يترشح (الابهام) في أداء الممثل بصورٍ مريكة وعسيرة على الفهم، من خلال الآتي :

أ - تعقيد شكلي مبهم متراكب بطريقة مشوشة، جدلية تنتج ازدواجية للشكل والدلالة والمعنى المبثوث

ب - علاقات متشابكة غير واضحة - جسد مع جسد ، صوت مع صوت

حركة مع حركة ، تناقض جسد - صوت.

المسرحي العراقي المعاصر

- ج- لا ترابط ، قطع فجائي متكرر يعارض حركة الجسد الطبيعية ، انتقال سريع وغير متدرج ، ضرب للزمان والمكان ، تعارض همجي ، كولاج صوتي جسدي حركي.
- د- تفكك زمكاني للأداء عبر اساليب (التضخيم ، التقزيم ، التصغير ، الانقلاب) لبث صور ادائية - مُشكِّكة ، مُحيرة ، مُظنِّنة.
٩. يقدم (الابهام) في المسرح العربي بخليطٍ ثقافوي ممزوج بدوكسا الواقع يشكل خطاباً فنياً جمالياً مسترشداً بـ :
- أ- لبس صوتي محير بخليط لغوي (عربي ، فرنسي ، انكليزي) بلهجات (فصيحة | عامية).
- ب- اداء معاكس لهابتوس رمزية الشخصية المجسدة ، عبر (المفارقة ، الابهام).
- ت- تعقيد شكلي وعلاقات متراكبة مع الممثلين ، وهويات غامضة وملاحح مبهمه تطرح غرائز نكوصية ينهار فيها التمييز والاسترشاد للأصل.
- الدراسات السابقة: بعد البحث والتقصي في مكتبات كليات الفنون الجميلة ومواقع الانترنت لم يجد الباحث دراسة سابقة تقترب من عنوان البحث الحالي.

الفصل الثالث :

اولاً : مجتمع البحث :

اشتمل مجتمع البحث على عشرة عروض مسرحية قُدمت على المسرح الوطني في بغداد وهي ضمن الحد الزمني للبحث الحالي . وجاءت كالاتي:

جدول رقم (١) يبين مجتمع البحث

ت	اسم العرض	المؤلف المعد	إخراج	مكان العرض	السنة
١	شكرا ايها الجسد	محمد مؤيد	محمد مؤيد	المسرح الوطني	٢٠١٢
٢	عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	المسرح الوطني	٢٠١٣
٣	الشرفة	جان جيبنيه	عواطف نعيم	مسرح المعهد الفرنسي	٢٠١٤
٤	سجادة حمراء	جبار جودي	جبار جودي	المسرح الوطني	٢٠١٥
٥	سيليفون	محمد مؤيد	محمد مؤيد	المسرح الوطني	٢٠١٦
٦	رائحة حرب	مثال غازي و يوسف البحري	عماد محمد	المسرح الوطني	٢٠١٧
٧	تقاسيم على الحياة	جواد الاسدي	جواد الاسدي	المسرح الوطني	٢٠١٨
٨	امكنة اسماعيل	هوشنك الوزيري	ابراهيم حنون	المسرح الوطني	٢٠١٩
٩	Yes Godot	بيكيت اعداد انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	٢٠٢١
١٠	ميت مات	علي عبد النبي الزيدي	علي عبد النبي الزيدي	المسرح الوطني	٢٠٢٢

المسرحي العراقي المعاصر

ثانياً: عينة البحث: تم تحديد عينة البحث كما مبين في الجدول الآتي:

اسم المسرحية	المؤلف المعد	المخرج	مكان العرض	السنة
Yes Godot	بيكيت اعداد: انس عبد الصمد	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	٢٠٢١

وقد تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية طبقاً للمسوغات الآتية:

١. توافر العرض المسرحي على موقع (اليوتيوب) بدقة عالية . فضلاً عن اشتراك العرض في مهرجانات عربية وعراقية حصد فيها جوائز متنوعة.
٢. اشتمل العرض على دلالات اداء الممثل المبهم وبأسلوب اخراجي منوع ، وان الممثلون محترفون. اضافة الى توافق العرض مع متطلبات الهدف العام للبحث.

ثالثاً: منهج البحث: اعتمد (المنهج الوصفي) في تحليل عينة البحث وحسب طبيعة البحث الحالي

رابعاً: أداة البحث :

اعتمد الباحث على ما تمت الاشارة اليه في الاطار النظري من مؤشرات، فضلاً عن المصادر والمراجع والأدبيات والدراسات التي اطلع عليها الباحث.

خامساً : تحليل العينة :

إسم العرض: (yas godot) تأليف : بيكيت إعداد : أنس عبد الصمد

إخراج : أنس عبد الصمد سنة العرض : ٢٠٢١ م

تمثيل : أنس عبد الصمد ، محمد عمر ، صادق عبد الرضا، اليسار الربيعي

تدور أحداث المسرحية في مكان مُبهم مجهول وغير معلوم ، مقصود لتصدير جملاً فكرية مُستهتلة من الواقع المُعار الذي حطمه الإنتظار ببدايةٍ غامضةٍ أستخدمَ فيها المخرج التقنية الرقمية عبر الداتاشو الذي ملئ الفضاء الخلفي للمسرح ، وقدم فيه مدينة مُعتمة مُبهمة لا نور فيها ولا أمل ، لتؤسس للبس فائض إشتدت فاعليته بجلوس ممثلين إثنين ينتظرون المجهول ، ثم يتحركون وفق إشارات صوتية مبرمجة لتنميط أداء الشخصيات ، عبر حركات عبثية دائرية تُحيل إلى حالة الضياع والتوهان التي يخلفها الإنتظار .

وتجلى (الإلتباس) بإشتغال منهج لضرب مركزية العقل وتشويشه عبر سيلان فكري غربي إجتاح به رائد اللامعقول (بيكيت) لتوليد اللامعقول في عقول منخورة بالإنتظار تجسدت بأداء (أنس عبد الصمد) بفاعلية زيفه الجسدي والهوياتي مع إشكالية أدائية للمؤدي (محمد عمر) بوصفه مُنتظرٍ إنفعالي آخر يستمد الزيف المثالي عبر مجسات خارجية تأسست على فرضية أدائية مشهديه مكتظة بالعلامات السيميائية المترابطة من لحظة بدء العرض ، بإثراء وتدفق مستمر لجدلية المعنى التي تستعصي القراءة التقليدية نتيجة الإكتظاظ والتشابك أعلاماتي الثر ، من خلال فيض سيال من ألتقانة الصوتية المبهمة والمحركة لفعل أدائي إلتباسي (المؤدي الأول) تمثل بفيض صوتي مُلتبس بغموضه وإبهامه وتكراره العالي والذي تم تسجيله وتقليده بلغات ولهجات إنكليزية عسيرة على الفهم ، ومنها (وين وين وين ، كوين كوين كوين ، توين توين

المسرحي العراقي المعاصر

توين) (الدقيقة ١٢:٠٠) . والذي أنتج (التباس معجمي) بألفاظ غريبة غامضة جسدها (محمد عمر) بصمتٍ هادر وجسد سلطوي مُرعب عَكَرَ تأملية فعل الإنتظار وخلق فوضى وعبث - رد فعل إنفجاري - للعلامات السمعية المستأنفة لتشكل بالمجمل تشويش سمعي| فكري للعقل البشري المتجسد بأداء (أنس عبد الصمت) المُسمَّز والمُشَبَّع والمُتَحَمِّق الأفكار الخارجية لانتظار المجهول ، ليتشكل بذلك إنفعال أدائي رافض ومتمرد من خلال تأنيث شكلاني متماحك مع عناصر إكسوساراتية - (خوذة ، عصا) - تتلاقح وتتوالد بفعل المؤديين معها فكراً وتماسفياً لتحيل إلى دلالات مُلتبسة عبر إستثمار التقنيات الغربية - كمؤثر صوتي - لتفعيل الفرضية الأدائية السمعية والبصرية لفعل الإشمئزاز وعدم الرغبة بالسماع للفكر النمطي المُكرر والمُؤدور لتعرية اليقيني والمزيف عبر الصوت والصمت ودلالاتهما المتعددة التي بُنت متعاقبة والتي فعلت فوضى الأخيلة نحو غاية مؤجلة تستوجب التأويل.

شوش (الصوت المُلتبس) مسامع المؤدي المنتظر (أنس عبد الصمد) وأربك أفعاله نتيجة طبقته العالية وإبعاده الوحشية التدميرية المبالغ بها ، والتي سيقف بقصديه لمسح العقول وتعفينها بقيح الانتظار، وهذا ما تجلّى فعلاً في تحولات المؤدي |المنتظر الأول حينما تماها وتمائل مع الدمية المُبهمة ليصبح شكلاً (سيمولاكرياً) مُعدماً بلا عقل ولا إرادة ، فضلاً عن الصور الألتباسية المزيفة التي عاكس فيها الأداء الحقيقة الفعلية وفق ثنائية (الإختلاف) و(التكرار) ليتفاعل فيها فعل اللبس ، عبر تنافر غريب وموغل في الدلالة إلى اللامتوقع ، أو بقصديه أخرى تحيل لغموض الإحتجاج عبر جبرية مغالى فيها تحيل الأداء إلى فرضية مسرحية مونتاجية متعاقبة تنمرد على فكرة (الأيقونة | الأصل) ، بأداء مركب وهواسي توهاني مُضلل يُؤلف بين المتناقرات (الدمية بلا عقل ، المنتظر بلا فكر) ويجمع بين المختلفات (الحمي والهلامي) لتولد بذلك كائنات ممسوخة تتحرف عن أصلها الأيقوني بإتجاه آخر منحرف يدور في دوامة الخلل الفكري والعقلي المُشع بوهم الشخصية المُنتظرة والتي تحولت إلى كائن مَمسوخٍ موميائي نتيجة التصاقه بالدمية التي عطلت سلوكه الإنساني وخلقت مؤدي فنطازي مُلتبسٍ بحركته و إلتواءاته وإيماءاته الغامضة وصمته الكئيب المبهم والمُستغرق في التأمل ، وبتعبيرات شاحبة جوفاء تثير حالة من التوتر والقلق والهبجان الإنفعالي المفرط الذي يوعز بتبني دلالة بدل أخرى ويعكس صفة الفهم الإنسيابي المسترسل.

وفي الدقيقة (١٥:٠٠) يتجلّى مشهد التباسي آخر تتعاضم فيه الصور (الهيربالية) للأداء ، إذ يجلس المؤدي الأول على كرسي الإنتظار ومعلقٌ فوق رأسه قفص عصفور ويبدأ فعل الأدائي بتمزيق أوراق من كتب بحركة إستفزازية هيجانية مكررة بسرعتين أدائيتين عالية وواطئة ، ثم يغسل الأوراق بالماء والصابون مع أنين مُلتبسٍ ومُقرز ، أما في الجهة الأخرى يعبر المؤدي الثاني بأداء فويويٍ إزاء الذبذبات المرسله من المؤدي الأول ، ليتحول الأداء من الواقعي إلى الفنطازي عبر تزييف الواقع بقصديه غريبة مؤدلجة لفرض الهيمنة النسخية وهذا ما تحقق فعلاً في أداء (أنس عبد الصمد) فهو يجسد شخصية إنسانٍ مخصيٍ مقصيٍ مُستلبٍ ومُبعَد ، يعاني من (التباس مرضي) وبارانونيا- جنون وإرتياب - نتيجة العصف الفكري الممنهج ، من خلال المظهر الخارجي الذي يبيح القلق والخوف وعقد الإضطهاد ، عبر عنها بالحركات السريعة

المسرحي العراقي المعاصر

للعين وإهتزازات الجسد والأعين والإرتجاج والذهول المفرط ، لذلك أصبح الفضاء الداخلي والخارجي بين الشخصيات - وان تلاحما في لحظة ما - لكن هنالك إلتباس في ماهية الشخصيتين ، لأن الشخصية المنتظرة هي واحدة وليست شخصيتين ، فهي تتشطر وتلتقي لمرات عدة ، لتتيح تسويفاً سورياً بأيقونات إشهارية وإصطناع (ميمي) تمثل بتعليمات ثقافية لتنفيذ السلوك المُخزن في الدماغ - أي العقول المؤدلجة - وينتقل من خلال حالة النسخ الذي فاض به أداء (انس عبد الصمد) عبر تجمعات ميمية ضخمة تجلت في حركته وإنفعالاته وإيماءاته التي إشتغلت بشكل مستقل عن إرادته عبر حالة التكرار المنسوخ بعيداً عن الجينات الموروثة ليبث بذلك إلتباساً يصعب فيه التمييز ما بين (الأصل) من (المنسوخ) وصبح الأداء واصفاً وشارحاً وما ورائياً يتبلور بشكل نرجسي لذاته عبر لعبة تكسر الإيهام .

وفي الدقيقة (١٦:٢٧) يتم توظيف التقنية الرقمية الداتاشو التي تعرض في الفضاء الخلفي صورة (بيكيت) بملامح حادة توحى بسلطة قهرية تزييفية مُرعبة ، بمجساتها ولونها الأزرق وهبرياليتها وفاعليتها الفكرية الإصطناعية الماسخة والمُعبر عنها بتقنية (الهدم والبناء) ، التي هدمت عقول مُنتظرة وصيرتهم توابع مُشوشة ومُضَلَّلة إذ يقف (المؤدي الأول | محمد عمر) أمام صورة (بيكيت) ويردد أصوات مُلتبسة بدلالات ولائية عبر الإشارة باليد كشعار سيميولوجي لتدشين الإيحاء بمفهوم التبعية المطلقة أزاء المرموز السوري المعروض ، ومن جهة ثانية تم بناء عقول مزيفة إنزاح في أدائها التمثل والوضوح والإيهام (المؤدي الثاني | أنس عبد الصمد) الذي إتسم أدائه بـ (إلتباس عقلي | فايروسي) تجسد بأفعاله المتناقضة ونظراته البارانونية الغريبة وصمت فوبيوي طويل وهيجان إنفعالي صارخ عند سماعه صوت غربي مُلتبس يعطل منظومته العقلية ويشنت أفكاره ويدفعه نحو سلوك هيجاني توهاني يرفض بفوضوية عالية سماع الصوت ، عبر إحتجاجات حركية ميكانيكية مُكسرة تحيل إلى ما وراء الوعي الذي يعرقل فيه وضوح مقاصد المعطى الأدائي بفيض الأداء الضبابي والمبهم الذي أدى إلى شطح فكري في عقل (المؤدي المنتظر) نتيجة الأريز الغامض الذي إخترق المنظومة السمعية وأحدث خللاً في المنظومة الكهربائية العصبية لـ(أنس عبد الصمد) عبر جيوش فايروسية إجتاحت الكبسولة الدماغية وأفاضت بشحنات كهربائية في خلايا دماغها خلقت إضطراباً أدائياً عصبياً بحركات تشنجية للرأس والجسد ، لم يستطع المؤدي التحكم بها والتي فاضت بحركة ذراعيه وساقيه وجذعه ، فضلاً عن نظرات غريبة ومخيفة ، لاسيما حالة السقوط على الأرض والإرتباك وعدم السيطرة على الفعل الأدائي من خلال فعل الفايروس الذي إخترق الإنسان وعطل منظومته العقلية وقنن الإتصال مع الآخرين ، ليكشف عن آلة ميكانيكية مبرمجة إلكترونياً تتحرك بفعل الإشارات والذبذبات الكهربائية بتحكم خارجي عن بعد لتدعيم فكرة و ماهوية الإنتظار من خلال الشلل الفكري والجسدي الذي خلق كايوسية في كل شيء ، وأنتج تداخل صوري إنشطاري إشتبك معه الأداء عبر أبعاد تداخلية أكثر منها ثيمات حضورية ؛ مفعمة بشاعرية كهربائية العبت العقلية التي إجتاحت المؤدي الأول وحولته من فاعل إلى مُنفعِل يفتقر في أدائه إلى التجانس ويفيض بالإضطراب والتوتر في فضاء مكنتز بالشيئيات العبتية لتعبر عن صور متلاحقة تربطها علاقات واهية لشكل العالم الواقعي ، وهي

المسرحي العراقي المعاصر

في الوقت ذاته صادمة وساخرة وإستفزازية تشكل (إلتباساً رمزياً) في حقيقة العلاقة المشوهة مع السلطة الإستلابية ومحاولاتها المستمرة للإستتساخ ليصبح المؤديان صوراً تبعية لها تُعلي من شأن اللامتناهي واللامحدد -أي الإنتظار- بهويات مهوشة ومغايرة فكراً وسلوكاً وأداءً ؛ تناقض ما في الحياة من إنسجام وتوافق ، ووسط هذا الخراب - المؤثت بالترفيف و(الإلتباس) والرعب - يقف الإنسان عاجزاً ويأساً لإفتقاره للثقافة الفعلية غير المنمطة ، فضلاً عن حالة الإختراق الفايروسي الذي فرمته عقل الشخصيتين وحولهما إلى صور أدائية غريبة ومدهشة تتوالى في سردية حكاية الصراع الفكري والجسدي الذي يخوضه المؤديان ضد السلطة القاهرة تارة ، وضد نفسيهما تارة أخرى ، فالمؤدي الثاني يرتعش ويرتعد ويضرب رأسه لمرات ومرات ويمسي مهوساً مذهولاً مرتبكاً ، وتتسم أفعال المؤدي الأول بالتناقض والسلوكيات المتداخلة عبر نظرات غريبة ومخيفة للعينين ، وصراخ وعويل وفوضى عارمة ، حيث يدور بعثية وتخبط وتوهان ، ويتحرك بتوتر وإضطراب في بيئات مكانية غامضة ثم يمسك إذنه اليسرى - كبديل عن جهاز الهاتف - ويستمتع مرعوباً لصوت مبهم يفضي تشنجاً جسدياً كاملاً على الأداء ليسقط بعده منهاراً على الأرض ليبيث بذلك (الإلتباس) بدهشة وإستفهام وتثوير قبجي جمالي لخطاب العرض.

جاء (الإلتباس) فاعلاً ومتبايناً في عرضٍ مشاكس وضدي يُولد المعنى في أتون الدمار واللاجدوى ، بمضاعفة طاقة الترميز والإيهام ، ل (بيكيت) المُلتبس الذي جاء بقصديه تشير إلى (بيكيت) الحالي ، (بيكيت) المسير للأحداث ، (بيكيت) المتحكم بالمصير، فالعرض أسقط (بيكيت) في ضل الأفكار الوجودية الغزيرة ، من خلال تهديم الشكل بأداء غامض متعدد المعاني تأجلت فيه علاقة اللغة بوصفها وسيلة للتواصل والتفاهم ، وإعادة أعطاء بديل آخر للصورة بعملية (الهدم والبناء) أي بتهديم الحضارة والزمن المُتكلس الذي لا يرجع إلى الماضي ولا يتقدم إلى المستقبل ، وهذه هي أزمنة الإنسان المعاصر وسط هيمنة التكنولوجيا والعولمة والحروب والإقصاء والأستلاب وإستهلاك الإنسان بأداءات مُلتبسة تحلق في أفق القبح والجمال ، وضعت (الإنسان | المنتظر) كلعبة بيد سلطات فكرية يصعب تمييز أفكارها وأهدافها ، فتحول الإنسان | المؤدي إلى آلة ميكانيكية مسيرة عن بعد ، ليجمع العرض بكليته بين الملفوظ الجسدي والصوتي والأداء الماييم عبر إنشطار الشخصية المؤكد على إسقاطات نفسية عبر التمرد والخنوع ، وعبر إغاثة فورية متبصرة فاضت بذائقة جمعية ملفوظة بسيل حركي (متناقض ، معقد ، مشتبك).

الفصل الرابع : النتائج :

المسرحي العراقي المعاصر

١. فُجِلَ أداء الممثل المُبهم عبر تعالق وتشابك التعاطي التفاعلي بين المؤدين بدلالات ذات مبعوثات سمعصرية غريبة أثارت الشك والريبة بحقيقة أشكالها وتخمة مضامينها ، بفعل البناء المرتبك للأداء الذي هدم إشتراطات منظومة العالم الواقعي لإحداث إرباكاً واسعاً في المقاييس الراسخة في الذاكرة عبر السرد الميكانيكي للجسد المُتمسرح ، وتناقض الأداء بنشازات متعاكسة (الرقص بجنون ، غناء بصراخ ، تصفيق مع بكاء) أحالت لعوالم سريالية غامضة ومنحى شكلاي متعدد المعاني ومحفز لوعي المتلقي بسبب المبعوث المثير لسوء الفهم في عروض العينة .
٢. تحقق (البث الإبهامي) بأداء تجريبي تلاحقي غير فيه (الممثل) النسق التقليدي لتعزيد الخطاب الجمالي القائم على تحاورية التقانات الأدائية عبر (إزدواجية الذات ، شخصيات مشوهة ، تعالي مفهوم الموت ، الديستوبيا) اقترنت بالأفعال الكايوسية المتناقضة والمتنافرة بحركات سريالية وأجساد ميتافيزيقية ورقصات مشوشة أوحى بأسرار مُحيرة ، وتدويئات متنوعة ، خلقت تعقيداً دلاليّاً ملتبساً لمنظومة الأداء والسينوغرافيا والملفوظات النصية .
٣. ترشح (الإداء المُبهم) بحزمٍ صورية اتسمت بالتركيب والتداخل والاشتباك شكلت حالة تلقي شابها سوء الفهم من خلال التعقيد الشكلي للأداء الفردي والتثنائي والجماعي بإبهام وتشويش جذلي (جسد مع جسد ، صوت مع صوت ، حركة مع حركة) انتج إزدواجية للمنحوتات الأدائية بشكلها الدال ومدلولاتها الجمالية والفكرية المبعوثة.
٤. تَكشَفَ (الإداء المُبهم) بنبضاتٍ متعاقبة للأداء والإعاقة في شكل الأداء عبر تقنيت فاعل لثنائية (الدال والمدلول) و(المعلوم والمجهول) و(اليقيني والمُزيف) و(الحضور والغياب) و(الصوت والصمت) و(الإنسان والحيوان) الصانعة لمشهديه بصرية تسامت بالإشكال والشبهة والإضطراب لتوليد معاني مشوشة ومضلة ومعرقة للإدراك ، تفرقت بمبعوثات جمالية لخطاب العرض .
٥. دلَّ (الإداء المُبهم) منهجاً مقصوداً لضرب العقل وتشتيته بالإشكال والإبهام والغموض وتدفق سيال لجدلية المعنى بفاعلية الهويات الزائفة والأجساد المنخورة والأخلاق والمثاليات المتناقضة بدلالات سياسية غامضة هدمت إشتراطات منظومة العالم الواقعي وأربكت المقاييس الراسخة في الذاكرة عبر (السرد الميكانيكي المعطل للجسد ، نشازات أدائية متعاكسة ، أشكال أدائية متشابك ومعقدة ومتداخلة بالرموز ، بوح جنساني) بَثت صوراً أدائية فنومنولوجية غايرت التصورات والتوقعات وأنزاحت نحو غاية مؤجلة أستوجبت التأويل .
٦. استقطب أداء الممثل المُبهم تقنيات مجاورة ك (الكولاج ، المونتاج ، التشتيت البؤري ، التشظي ، التكنولوجيا الرقمية) تبلورت بعوالم وبيئات مكانية مختلفة بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وساهمت بتكثيف العلامات وتشويش فعل التواصل بين دالة العرض المُلتبسة والمتلقي لغرض إستقزاز ذخائره التقليدية.
٧. أشهر (السيمولاكر) صوراً إلتباسية مزيفة تسامت في أداء الممثل | الممثلة بتضاد تام للحقيقة واليقين عبر ثنائية (الإختلاف) و(التكرار) مع الإيقونة (الأصل) عبر تراكيبية أدائية غريبة شكلت خلاً وإنحرافاً ووهماً

المسرحي العراقي المعاصر

وخديعةً أنتجت كائنات ممسوخة انحرفت عن أصلها الإيقوني وعطلت سلوكها الإنساني بأداء وسواسي توهاني تبعي مُضَلَّل عكر صفوة الفهم الإنسيابي المسترسل لإشكالية الإنسان والإنسان.

٨. تفاضلت مفاهيم (اليوفوريا ، الزهايمر ، المالنخوليا) في تفعيل (الابهام المرضي) عبر أداءات مغايرة تمثلت بـ (إختراق فايرويسي للعقل والجسد ، حالات بارانوية غريبة ، هيجان وسواسي ، توهان فكري وسلوكي ، سرد هلاوسي متعالي ، أفعال وإنفعالات متناقضة ، نظرات جنونية مرعبة ، صمت طويل ومستغرق ، غضب إنفجاري مفاجئ ، غموض لغوي | صوتي عبر الصراخ والثرثرة والفوضى) دالة على تشويش المنظومة الكهربائية العصبية وأربكت المنظومة الأدائية الواعية والمنطقية وجعلتها تنتشر وتلتحم بتكرارات متعددة أنتجت إضطراباً أدائياً عصي على التحكم والتوجيه لتدل على سلطات خارجية مبرمجة إلكترونياً للتهويش.

الاستنتاجات:

١. سعى (الأداء الملتبس) للممثل في المسرح العراقي إلى مغايرة البديهي والإنحياز إلى الإدهاش بصور قلقة ومتقلبة ومرتبكة قدمت إضطراباً سيميولوجياً وانثروبولوجياً إنزاح عن التعاقب والتراتب والتراكم المنطقي بزمن فلسفي غامض واداءات مُدلسة تفتقر بإنتناسابها إلى واقع ومرجع يقيني محدد.
٢. تحللت (دلالات الابهام) كنتيجة حتمية تسامت بانهيارات وتشظيات المعنى والتشتت الدلالي عبر اصوات غامضة بـ(اللثغة ، التمتمة، الفأفة، الرتلة).
٣. جاء إستخدام (الإبهام) في أداء الممثل المسرحي العراقي لطرح نوع جديد من العلاقة البوليسيمية المتبادلة بين الممثل والمتلقي بغية تغيير ما هو سلبي وإقصائي ومضاد لتحقيق تفاعل أكثر للمتلقي مع أداء الممثل عبر محاولة المتلقي رصد مدلولات الأداء المنزقة ضمن مترابطات بديلة تحاول جاهده رصد الحالات والعلاقات المعقدة للأذهان لدى (المؤلف ، المخرج ، الممثل) بآليات اشتغال جسدت عبر تفعيل إلتباسات (الصوت) و(الحركة) و(الجسد) و(الملامح).
٤. عرّى (الابهام) واقع افتراضي تارة ، وهبريالي وسيمولكري تارة اخرى ، بإنتاجه لثقافة اشهارية مضادة ، تجسدت بأداءات حركية وجسدية عبر قنوات تفاعلية ذويت المسافات بين المُعلن والمضمر ، والذاتي والموضوعي.
٥. تأسس العرض المسرحي على (هرمينيوطيقا الابهام) بمسالة توليد المعنى المقيم داخل اداء الممثلين لقراءة حينية وسيرورة تاويل نصي يعتمد النقد لـ(الغامض | المجهول) ، بإعادة رؤية ذاتية لمختلف فنون العرض والاداء التمثيلي ، مما اتاح اكتساب مهارات انتاج صور رمزية مبهمه ارتقى فيها الاداء الى مرتبة القيمة البوليسيمية التي تنتج لتستهلك الجسد والنفس .
٦. هدفَ (الإبهام) في أداء الممثل العراقي للدلالة على تناقضات فكرية ونفسية وجسدية أحالت بطرق فنية إلى الأزمة العراقية العربية العالمية التي إتسمت فاعليتها بتصارع وجودي اعتمد تذويت الذوات وأدلجتها

المسرحي العراقي المعاصر

وتتميطها عبر (الديني | الدينوي) ، (التعصبي | التحرري) والذي بات سيقاً هابتوسياً دال على غموض المجتمع بصوره الرمزية المتباينة بالتقاليد والعادات والقيم.

٧. مال (الأداء المُلتبس) للممثل العراقي إلى إنتزاع صفات (الثبات ، الضرورة ، اليقين) للكشف عن - تحوله ، تغيره ، عرضيته ، قلبه المستمر - بصفته مُعطى فيزيائي فنومنولوجي ينطوي على أرحام من الأفكار والكينونات الداخلية والخارجية المصورة ، الدالة على صراع وجودي فاعل بكراهية الإنسان للإنسان عبر تشكيك كايوسي للأفكار والأشياء والآخر.

التوصيات : في ضوء ما تقدم يوصي الباحث بما يلي:

١. ضرورة تدعيم المكتبات الالكترونية بكتب تختص بمفهوم الابهام في كليات الفنون الجميلة ، ودعم المكتبات باقراص لعروض مسرحية عالمية تتبنى توظيف الابهام في اداء الممثل المسرحي.
 ٢. تضمين مفهوم (الابهام) في عروض المسرح العراقي وعرضه للدراسة الاولية لمادة التفسير والتحليل.
 ٣. عمل ورش فنية تختص بتطبيق الاداء المبهم بمشاركة عراقية وعربية يتفاعل فيها التناصح والتناقد.
- المقترحات :** يقترح الباحث دراسة ما يلي:

١. هرمينيوطيقا التناقض في اداء الممثل المسرحي العراقي
٢. التشظي الدلالي للرقص في عروض المسرح العراقي المعاصر

احالات البحث

- (١) سامي خشبة : مصطلحات فكرية ، (القاهرة : مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٩٧)، ص ١٨٠.
- (٢) ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين بن مكرم : لسان العرب ، ج ١ ، دار صادر ، بيروت ، ص ٢٤٩ .
- (٣) ينظر: احمد الشيخ علي، الاسس المعرفية للسيمياء، بحث في التأصيل، سلسلة دراسات سيميائية، (بيروت: دار مجلة الأكاديمية للتأليف والنشر والترجمة، ٢٠١٩)، ص ٩٠.
- (٤). برنار توسان : ماهي السيميولوجيا : تر، محمد نظيف ، ط ٣، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق ، ٢٠١٦) ، ص ٢٥
- (٥) ايلين ستون وجورج سافونا : المسرح والعلامات ، تر : سباعي السيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي ، ١٩٩٦)، ص ١٣.
- (٦) روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، تر: سعيد الغانمي ، (الدار البيضاء ، ١٩٩٤) ، ص ١٥ .
- (٧) ابن منظور : لسان العرب ، مادة بهم ، ج ١ ، (بيروت : دار صادر)
- (٨) <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/> /مبهم/
- (٩) : معجم الوسيط : مادة ، ل ب س ، (بيروت : دار احياء التراث العربي، ١٩٧٢) ، ص ٨١٣
- (١٠) جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج ١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢) ، ص ١١٧.
- (١١) ينظر : عبد الرحمن محمد القعود : الابهام في شعر الحداثة ، (الكويت : عالم المعرفة ، ٢٠٠٢) ، ص ١٢.
- (١٢) كريس باركر : معجم الدراسات الثقافية ، تر: جمال بلقاسم ، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٨) ، ص ٣٣٥.
- (١٣) ينظر: عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥) ، ص ١٣٤

- (١٤) ادغار موران : الفكر والمستقبل - مدخل الى الفكر المركب، تر: احمد القصور، (الدار البيضاء : دار توبقال، ٢٠٠٤)، ص ٢٣ .
- (١٥) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٨)، ص ١١ .
- (١٦) ينظر : مجموعة من الباحثين : ديفيد هيوم - مقاربات نقدية لنظامه الفلسفي، (النجف : العتبة العباسية المقدسة ، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، ٢٠٢٠)، ص ٣٢٤ .
- (١٧) ماري الياس و حنان قصاب : المعجم المسرحي ، ط٢ ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦)، ص ٥٩ .
- (١٨) هنري برجسون : الضحك ، تر: علي مقلد ، (المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٤٦)، ص ٢٠ .
- (١٩) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٩٨ .
- (٢٠) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٤٨ .
- (٢١) ديفيد بَشْبندر : نظرية الادب المعاصر وقراءة الشعر، تر : عبد المقصود عبد الكريم ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)، ص ٨٢ .
- (٢٢) ينظر : جورج طرابيشي : معجم الفلاسفة ، ط٣ ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ، ٢٠٠٦)، ص ٢٩ .
- (٢٣) جيل دولوز : الإختلاف والتكرار ، تر: وفاء شعبان ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩)، ص ٣٠ - ٣١ .
- (٢٤) ينظر : جاسم السدر : البعد الفكري ودوره في تجنيد الأطفال لدى الجماعات الإرهابية ، مجلة تجمع فنانون العراق ، العدد ٢ ، العراق - بغداد ، ٢٠٢١ ، ص ٢٣٩ .
- (٢٥) إبراهيم غرابيية : الاعتدال والتطرف - التكوين المعرفي في الفهم والمواجهة ، (عمان : دار الصايل للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٠)، ص ٦٥ .
- (٢٦) ينظر : حسين هاشم هندول الفتلي : المزاج والشخصية وعلاقتها ببعض المتغيرات النفسية والتربوية ، (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩)، ص ٨٢ .
- (٢٧) ينظر : اسعد شريف الإمارة و علي حسين الحلو : مدخل الصحة النفسية، (عمان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٢)، ص ٧٠ .
- (٢٨) ينظر : صالح حسن الدايري : أساسيات علم النفس الصحي والعصبي والعلاج السلوكي - الأسس والنظريات ، (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠١٧)، ص ١١٤ .
- (٢٩) ينظر : حسين هاشم هندول الفتلي : الوسواس القهري، (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٢)، ص ١٢٦ - ١٢٧ .
- (٣٠) كريستوفر اينز : المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢ ، مصدر سابق ، ص ١١٩ .
- (٣١) صلاح القصب : مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، (قطر ، مطابع قطر الوطنية ، ٢٠٠٣) ، ص ١٧٩ - ١٨٠ .
- (٣٢) ينظر : صلاح القصب ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، المصدر السابق ، ص ١٨٢ .
- (٣٣) ينظر: جيمز روز افنز : المسرح التجريبي ، مصدر سابق ، ص ٢٣٥ .
- (٣٤) ينظر : باتريس يافيس : المسرح في مفترق طرق الثقافة ، تر : سباعي السيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (٢٥) ، ١٩٩٣) ، ص ١١١-١١٢ .

المسرحي العراقي المعاصر

- (٣٥) عبد الكريم عبود عودة : بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، دراسات ٦٠ ، ٢٠١٩) ، ص ٤٥ .
- (٣٦) مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للممثل ، مصدر سابق ، ص ١٣٧ .
- (٣٧) ينظر : ثيودور شانك : ما وراء الحدود : المسرح الأمريكي البديل ، ج ١ ، ١٩٦٠ - ١٩٨٠ ، تر : سامي خشبة ، (القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠ ، د.ت) ، ص ٤٧ .
- (٣٨) ينظر : شوميت ميتر وماريا شيفستوفا : أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً ، تر: محمد سيد علي ،(القاهرة : كطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٥) ، ص ٢٥٤-٢٥٩ .
- (٣٩) نك كاي : ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، مصدر سابق ، ص ٧٥ .
- (٤٠) نك كاي : ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، مصدر سابق ، ص ٧٩-٨٢ .
- (٤١) فاطمة موسى محمود : قاموس المسرح ، ج ٣ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨) ، ص ٩٤٤ .
- (٤٢) ينظر : علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، ط ٢ ، (الكويت : عالم المعرفة، د.ت) ، ص ٤٩٤ .
- (٤٣) رياض عصمت : بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٥) ، ص ٣٥١، ٣٥٠ .
- (٤٤) أبو الطيب الصديقي : مقامات بديع الزمان الهمذاني : (القنيطرة : البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت) ، ص ٥-٦ .

المصادر :

المعاجم :

١. ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين بن مكرم : لسان العرب ، ج ١ ، (دار صادر ، بيروت)
٢. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، ج ١ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)
٣. طرابيشي، جورج : معجم الفلاسفة ، ط ٣ ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ، ٢٠٠٦)
٤. : معجم الوسيط : مادة ، ل ب س ، (بيروت : دار احياء التراث العربي، ١٩٧٢)

الكتب :

١. إبراهيم ، عبد العزيز: شعرية الحداثة، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥)
٢. ابراهيم ، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٨)
٣. افنز ، جيمز روز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، تر: انعام نجم جابر ، (بغداد ، دار المأمون (٢٠٠٧)
٤. الإمارة ، اسعد شريف و علي حسين الحلو : مدخل الصحة النفسية، (عمان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٢)
٥. اينز ، كريستوفر: المسرح الطليعي (١٨٩٢ - ١٩٩٢) تر : ساج فكري (القاهرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٤)
٦. باركر، كريس : معجم الدراسات الثقافية ، تر: جمال بلقاسم ، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٨)
٧. برجسون، هنري : الضحك ، تر: علي مقلد ، (المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٤٦)

٨. بُشبندر، ديفيد : نظرية الادب المعاصر وقراءة الشعر، تر : عبد المقصود عبد الكريم ،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)
٩. بافيس ، باتريس : المسرح في مفترق طرق الثقافة ، تر : سباعي السيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (٢٥) ، ١٩٩٣)
١٠. توسان ، برنار : ماهي السيميولوجيا : تر،محمد نظيف ، ط٣ ،(الدار البيضاء :أفريقيا الشرق ، ٢٠١٦)
١١. خشبة ، سامي: مصطلحات فكرية ، (القاهرة : مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٩٧)
١٢. دولوز، جيل : الإختلاف والتكرار ، تر: وفاء شعبان،(بيروت : المنظمة العربية للترجمة والنشر، ٢٠٠٩)
١٣. الدايري ، صالح حسن: أساسيات علم النفس الصحي والعصبي والعلاج السلوكي - الأسس والنظريات ،(عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠١٧)
١٤. الراعي ، علي: المسرح في الوطن العربي ، ط٢ ،(الكويت : عالم المعرفة، د.ت)
١٥. ستون ، ايلين و جورج سافونا : المسرح والعلامات ، تر : سباعي السيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي ، ١٩٩٦)
١٦. السدر، جاسم : البعد الفكري ودوره في تجنيد الأطفال لدى الجماعات الإرهابية ، مجلة تجمع فنانون العراق ، العدد ٢ ، العراق - بغداد ، ٢٠٢١
١٧. شولز ، روبرت: السيميائ والتأويل ، تر: سعيد الغانمي ، (الدار البيضاء ، ١٩٩٤)
١٨. الشيخ علي ، احمد : الاسس المعرفية للسيميائ، بحث في التأصيل، سلسلة دراسات سيميائية، (بيروت: دار دجلة الأكاديمية للتأليف والنشر والترجمة، ٢٠١٩)
١٩. شانك، ثيودور: ما وراء الحدود : المسرح الأمريكي البديل ، ج١ ، ١٩٦٠ - ١٩٨٠ ، تر : سامي خشبة ، (القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠ ، د.ت)
٢٠. ألسديقي ، أبو الطيب : مقامات بديع الزمان الهمذاني : (القتيطة : البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع)
٢١. عبد الرحمن محمد القعود : الابهام في شعر الحدائة ، (الكويت : عالم المعرفة ، ٢٠٠٢)
٢٢. عصمت ، رياض: بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي ،(دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٥)
٢٣. عودة ، عبد الكريم عبود: بنية النص وتحولها في تشكيل العرض المسرحي، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، دراسات ٦٠ ، ٢٠١٩)
٢٤. غرابية ، إبراهيم: الاعتدال والتطرف . التكوين المعرفي في الفهم والمواجهة ،(عمان : دار الصايل للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٠)
٢٥. الفتلي ، حسين هاشم هندول: المزاج والشخصية وعلاقتها ببعض المتغيرات النفسية والتربوية ،(عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩)
٢٦. الفتلي ، حسين هاشم هندول: الوسواس القهري، (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٢)
٢٧. القصب ، صلاح: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، (قطر ، مطابع قطر الوطنية ، ٢٠٠٣)
٢٨. محمود ، فاطمة موسى : قاموس المسرح ، ج ٣ ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)

٢٩. موران، ادغار : الفكر والمستقبل - مدخل الى الفكر المركب، تر: احمد القصور، (الدار البيضاء : دار تويقال، ٢٠٠٤)
٣٠. ميتر ، شوميت و ماريا شيفستوفا : أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً ، تر: محمد سيد علي ،(القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٥)
٣١. مجموعة من الباحثين : ديفيد هيوم - مقاربات نقدية لنظامه الفلسفي،(النجف : العتبة العباسية المقدسة ، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، ٢٠٢٠)
٣٢. كاي ، نك : ما بعد الحداثيّة والفنون الأدائيّة ، تر: نهاد صليحة، ط٢، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩)
٣٣. الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل - دراسات ومراجع المسرح (٤٤) ، (القاهرة : مطابع الأهرام التجارية ، ٢٠٠٦)
٣٤. الياس، ماري و حنان قصاب : المعجم المسرحي ، ط٢، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦)
- المواقع الالكترونية : <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/> / [ميهم](#)