Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1, Issue: 3

The fragmentation of symbols in Postmodern Performances: A Case Study of "Butterfly Ripples"

Omar Kanaan Abd [1,a], Musab Ibrahim Mohammed [2,b]

1 Nineveh Education Directorate, Mosul, Iraq

2 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

a Corresponding author: e-mail: omar.22fap3@student.uomosul.edu.iq

b E-mail: dr.musab_ibrahim@uomosul.edu.iq

Received: 13 July 2024 Accepted: 26 August 2024 Published: 30 September 2024

Abstract:

The sign is an inherent part of life since the dawn of time, as our daily lives are filled with clear, coded, and other types of signs and symbols. Everything carries a certain meaning that refers to a specific denotation, whether direct or indirect. A detailed examination of these signs reveals multiple meanings, and we can journey from one sign to another into a galaxy of signs with a never-ending process.

Signs appear in various forms; some are indivisible, while others are dynamic and fluid, never settling in the mind or confined to a specific meaning. These are commonly known as fragmented signs. In recent times, some art forms have moved away from the principle of directness, which typically creates a passive audience with limited imagination, unable to delve into the realms of ambiguous interpretations that allow for multiple options and complete freedom in forming their mental images. Consequently, the aesthetics of postmodern art are characterized by the fragmentation of signs, which is considered a fundamental aesthetic component. This characteristic provokes questions and open interpretations in the minds of the audience and art appreciators, creating a sense of intrigue and amazement through the use of enigma and ambiguity. This also establishes a mental challenge for the audience, representing a clear declaration of rebellion against conventional aspects, both in terms of content and artistic form.

Thus, the researcher found it possible to study the fragmentation of signs in postmodern performances, using the play "Butterfly Ripples" as a case study. The study applies theoretical and analytical indicators to analyze the play, which are detailed in the research results and conclusions.

Keywords: Fragmentation, symbols, Postmodernism.

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

التشظي العلاماتي في عروض ما بعد الحداثة (تموج الفراشات انموذجاً)

عمر كنعان عبد [1] ومصعب إبراهيم محمد[2]

الملخص:

تُعد العلامة التؤام الملازم للحياة منذ الازل، اذ لا تخلى حياتنا اليومية من العلامات والإشارات والرموز الواضحة والمشفرة وغيرها، فكل شيء يحمل في طياته دلالةً ما تحيل الى مدلول معين مباشر او غير مباشر، والمتفحص لتلك العلامات يجد فيها معانٍ عديدة، ويمكننا من علامة لإخرى ان ننطلق الى مجرة علاماتية ذات سيرورة لا تتوقف عند حد بعينه.

وتأتي العلامة على اشكال عديدة، اذ توجد علامات لا تقبل القسمة على اثنين، وتوجد علامات دينامية متحركة لاتستقر في الذهن ولا تتوقف عند حد معين، وتسمى في الغالب بالعلامات المتشظية، ومن هنا نرقب ان بعض الفنون بدأت تبتعد عن مبدأ المباشرة الذي يعمل على خلق متلقي جامد الفكر منغلق الخيال لا يقوى على التوغل في عوالم التأويلات المبهمة التي تتيح له خيارات عديدة وحرية مطلقة في رسم الصورة الذهنية لديه، وعلى وفق ذلك تأسست الجماليات الفنية التي تنتمي لأساليب (ما بعد الحداثة) بسمة التشظي والتفتيت العلاماتي، ومما يعد احد اهم الركائز الأساسية للمقومات الجمالية لما يخلقه من تساؤلات وتأويلات مفتوحة في ذهن المتلقي والمتذوق للفن، تلك التي تخلق حالة من التشويق والإبهار الذي ينتج عن عملية الإلغاز والغموض الذي يؤسس لإحداث التحدي الذهني لدى المتلقي، فضلاً عن كونه إعلان صريح للتمرد على مجمل الجوانب كالمضمون الحياتي والقالب الفني على السواء، ومنا هنا وجد الباحث إمكانية دراسة التشظي العلاماتي في عروض ما بعد الحداثة، واتخذ الباحث من عرض تموج الفراشات انموذجاً للدراسة، ليطبق عليها ما خرج به من مؤشرات لذلك التداخل الفني - على المستوى التنظيري - الذي حاكم العينة في التحليل على - المستوى التطبيقي – وتم توضحيه تفصيلياً في نتائج البحث واستنتاجاته.

الكلمات المفتاحية: التشظي، العلامة، ما بعد الحداثة.

مقدمة:

ارتبط الادب والفن بشكل عام ولاسيما المسرح على وجه الخصوص منذ بواكير بداياته بالفعل العلاماتي وان كان بأبسط صوره، فإن ذلك انعكس بشكلٍ كبير ومباشر على الفعل الادائي للممثل بوصفه الحامل المركزي لعلامات العرض بانواعها المختلفة، فلا مجال لإختفاء العلامات من متن العرض حتى قبل بزوغ فجر السيمياء، ومع مرور الزمن تطورت العلامات الادائية بحسب تطور الأسلوب او المنهج لتشهد تحولات متنوعة من العلامة البسيطة الى المركبة الى المنفلتة المتشظية المتحورة في تأويلاتها.

كما هو الحال مع مجمل المستحدثات في العلم والمفاهيم الإنسانية، فإن الحراك المسرحي يتلقف كل متغير ويقارب بينه وبين آليات العمل الإخراجي وإعدادات العرض المسرحي، ولاسيما العمل على مبدأ التشظي العلاماتي الذي ظهر في العروض المسرحية التي تعتمد على معول الهدم وليس البناء في تركيب الصورة المسرحية كما في مسرح العبث والمسارح التي ضربت حدود الكلمة المنطوقة لصالح الجسد غير المنضبط بقواعد ثابتة، كما في عروض (آرتو) ومن جاء بعده من حركات احتجاجية.

تعمق الفعل العلاماتي المتشظي في العروض الراقصة وما ينطوي عليها من تأويلات مشفرة تصل حد الابهام والتماهي مع تأويلات مغايرة ومتجاوزة لحدود المألوف المنطقي، ومن ثم نجد بأن العملية الادائية في العروض الراقصة تنفلت فيها العلامة ولا يمكن حصرها في معنى واحد، كما ان أسلوب الرقص يتناشز فيه الأداء على شكل حركات غير مترابطة، والفعل ضائع لا يعبر عن شيء محدد، باعتمادها على الأداء التمثيلي المنفلت، مما يُعد أرضية علاماتية زاخرة بالدلالات والعلامات التي تشتت البؤرة وتضرب

[1] مديرية تربية نينوى/ معهد الفنون الجميلة في الحمدانية
٢ أستاذ مساعد/ جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

المركزية لتضع الهامش محلها، وجاء هذا الانفتاح الادائي ليضرب الثوابت والقواعد المسرحية السائدة من خلال تشظي الاداء و العلامة، لتترك للمتلقي حق التفسير والتأويل، ومما سبق يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي:

(ما الأسس التي بُنِيَ عليها التشظي العلاماتي في عروض ما بعد الحداثة وتحديداً في مسرحية تموج الفراشات)

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن اهمية البحث في الكشف عن التشظي العلاماتي لأداء الممثل الراقص في عروض روبار مارسيدس، التي جاءت لتضرب كل الأسس التقليدية، لتقدم عبر الممثل اداءً يتسم بتحرر العلامة وإنفلاتها عن أي ترابط سيميائي، باعتماد التشفير بهدف ايقاظ وعي المتلقي وجعله فاعلاً ومحللاً للعرض المسرحي من خلال الأداء المشتت الذي يصعب حصره بمفهوم واحد، اما الحاجة الى البحث فهو يعد دراسة اكاديمية تفيد الدارسين في مجال المسرح بشكل عام ولاسيما الأداء التمثيلي بشكلٍ خاص، فضلاً عن طلبة معاهد الفنون الجميلة وكلياتها، والعاملين في المسرح والمؤسسات الفنية.

حدود البحث: حد الزمان: ٢٠٠٧، حد المكان: العراق - السليمانية، حد الموضوع: دراسة التشظي العلاماتي في عروض ما بعد الحداثة (تموج الفراشات انموذجاً).

تحديد المصطلحات:

التشظي إصطلاحاً: يعرف التشظي بانه "(التفتيت)، إن اللاتحديد غالباً ما ينتج عن التشظي، إن ما بعد الحداثي يُشظي ولا يثق سوى في الشظايا، إن أكثر ما يخجله هو فكرة التركيب، أي مركب من أي نوع اجتماعي إبستيمي وشعري، ومن ثم تفضيله (للمونتاج) و(الكولاج) والموضوعات الأدبية المنتجة، والأشكال الإردافية وليست الإتباعية أو النسقية، إنه يفضل الكناية على الاستعارة"(حسن، إيهاب، ٢٠١٨ - ٤٨).

التشظي إجرائياً: يعرف الباحث التشظي بإنه عملية إنفلات الدلالات العلاماتية وتحررها في أداء الممثل المسرحي الراقص، بضرب الانسجام، بالاعتماد على الانشطارات المركبة التي تؤسس صورة العرض المسرحي.

العلامة إصطلاحاً: يعرف الفيلسوف الأمريكي (بيرس) العلامة بأنها "شيء ينوب لشخص ما عن شيء ما، من جهة ما وبصفة ما، فهي توجه خاص لشخص ما، بمعنى انها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، او ربما علامة أكثر تطوراً"(قاسم، سيزا ونصر حامد أبو زيد، ١٩٨٦ - ٣٥)

العلامة إجرائياً: يعرف الباحث مصطلح العلامة على انها الإنابة عن الشيء الأساسي غير الموجود، لتحل محله وتعطي معانٍ متعددة للفعل الادائي في العروض الراقصة التي تعتمد على فاعلية الأداء الجسدي، لتترك للمتلقي حرية التأويل والتفسير.

ما بعد الحداثة إصطلاحاً: يمكن تعريفها باعتبارها تشير الى كل ما هو ضد التصنيف أو كل ما يقاوم أن يوضع في فئات تصنيفية، وهي شديدة التشظي والتفكك وشديدة التوفيقية (التجميعية) وما يميزها استخدامها الخاص للسخرية وكذلك الاستخدام الشديد للتناص الانعكاسي الأسلوبي في إخفاء أو طمس الحدود أو الفواصل بين النصوص والأنواع ووسائل الأتصال، وفي الوقت نفسه جذب الانتباه الى التكوين أو البناء الخاص للنص"(جودي، جبار، ٢٠٢٢ – ١٤١).

المبحث الأول: تشظي العلامة – بين السيمياء وما بعد الحداثة

لم تكن العلامة المتشظية الا كالغيمة، ثابتة الأسم الا أنها لاتستقر في مكان واحد، فهي دائماً تبحث عن الحركة المستمرة التي لا تحصر معانيها وتأويلاتها في خانة واحد، إذ تكون حيوية ونشطة في الأوقات كلها، مما "يجعلنا نخرج من حيز العلامة الساكنة لإقامة نوع من التواصل مع أنظمة دلالية متغيرة"(بن رحومة، حسان، ٢٠٢٢ - ١١٤)، وعلى وفق ذلك يتفتت المعنى سواءً كان إيقونياً ام إشارياً ام رمزياً، ليدخل المراقب في متاهة علاماتية لا حصر لها، اذ لا تقدم تفاصيل كاملة تعبر عن طبيعتها، لذا يصعب ويستحيل احياناً استساغتها، لأنها لا تقدم معلومات كافية تمكننا من تتبع الخيط الأول لها، اذ انها "لا تقدم دلالات وإنما تقدم التباسات وبياضات لا حصر لها، والقارئ حين يشرع في ملء هذه البياضات فإنه بذلك يدخل في سلسلة من القراءات اللانهائية"(لمرابط، عبد الواحد، ٢٠٠٥ - ١٧٤)

إن هذه السلسلة هي اشبه بأغصان الشجرة التي تنشق عن الأصل لتكون فرع ينشق عنه فرع آخر، كذلك العلامة المتشظية، اذ يجد الباحث انها لا تقبل المشابهة او الانسجام او الوضوح، بل تفضل ان تبقى عائمة في فضاءات التأويل، اذ "لا تقوم الصلة بين الدال والمدلول على مبدأ اقتران واحد بواحد، غالباً ما تملك الإشارة عدة معان، قد يُرجع الدال داخل اللغة الواحدة إلى عدة

مدلولات (كما في التورية)، وقد يُرجع المدلول الواحد إلى عدة دالات كما في المرادفات"(تشاندلر، دانيال، ٢٠٠٨ - ٦٤)، وفي العلامات الأخرى التي يتطابق فيها الدال مع المدلول، يكون التأويل قائم عبر المدلول، فالدخان يدل على نشوب النار، في حين لايستطيع احد ان يمسك بدالات العلامة المتشظية عبر مدلولاتها، لأن مبدأ التشابه في العلامة المباشرة لايعمل في العلامة المتشظية، فكلما تتبعنا خيط المدلول، نجده يذهب صوب (دال) اخر غير الذي نتوقعه، "ففي المتاهة التأويلية تنبعث الدلالة من فعل العلامة كسيرورة بلا رادع ولا ضفاف ولاحدود، فما نحصل عليه من معرفة بعد أن يستنفذ الفعل التأويلي طاقاته، لا علاقة له بالنقطة التي شكلت بداية التأويل، فبإمكان أية علامة أن تحيل على أية علامة أخرى"(الأحمر، فيصل، ٢٠١٠ - ١٩٦)، وتوهم العلامة المتشظية المتتبع لها دائماً بإنها مكتملة التأويل، غير انها توقعه في فخ الوهم، ليجد المتتبع او القارئ لتلك العلامة بإنه لم يصل الى مبتغاه المنشود بتحليله للعلامة المقصودة، إذ لا "يسعى المؤول في هذا السياق إلى تقديم تأويل مكتمل يكون بمثابة الإقرار ببلوغ أفق المعنى وانما يفسح المجال أمام متاهة من التأويلات تتوالد بشكل مستمر، فلا يعرف الخروج منها وبذلك يكون التأويل منفتحا على مسارات متنوعة"(بن رحومة، حسان، ٢٠٢٢ - ١٢٦)، وهذا التنوع هو تنوع فرعي آتٍ من الأصل، أي بمعنى ان (المؤول) استمد حركيته التأويلية غير المستقرة التأويل من (الماثول)، فالعلامة المتشظية عندما تدخل في الشعر على سبيل المثال، فإننا حتماً سنراقب تواجد لفظة او كلمة مغايرة تشد الانتباه، مثلاً - الشاعر يخلق محفز مثير يجر المتلقي الى التأويل، غير ان هناك من يستسلم لهذه اللفظة او الكلمة المتشظية التي لم يُحصر معناها بوضوح، لتجعل من المتلقي مراقباً ومحللاً لتلك السيرورة اللامتناهية من الدلالات، وهناك الآخر من يستسلم اثناء عدم مقدرته لتتبع انفتاح العلامة، وهذا الانفتاح الدلالي هو "الذي يمنح العلامة دلالتها واستمراريتها واستغراقها في توالي الدلالات لأنه يظهر كيف أن العمليات السيميائية تحيل بواسطة تحولات مستمرة علامة على علامات أخرى أو على سلسلات أخرى من العلامات"(آيت حمدوش، فريدة، ٢٠١٨ - ٩٢).

لم تكن العملية التحليلية للسيميائيات والعلامات المتشظية محصورة في نمط او اتجاه او فن واحد، بل هي متجلية في كل المجالات وعلى كل الأصعدة المختلفة الثقافية منها او الفنية وغيرها من مجالات الحياة العامة، وعلى صعيد النصوص الأدبية فنجد هناك ان العلامة المتشظية قد اخذت دورها من حيث السيرورة اللامتناهية، إذ تضع القارئ لتلك النصوص في حيرة من امره وهو يقرأ، ويمكن ان ترتحل الكلمة الى عوالم مغايرة ومختلفة عن عنوان النص المقروء جذرياً، إذ لايفضل البعض مثل تلك النصوص لخموله الفكري الذي لايقوى على مغادرة هذه القوقعة الفكرية غير القابلة للتجديد، ويجد الباحث من هذا المنطلق ان "كل كلمة وكل جملة ليست سوى سر يحيل على سر آخر، وكلما اقتربنا من هذا السر وجدنا أنفسنا أمام سر يحتاج إلى سر آخر"(إيكو، أمبرتو، ٢٠٠٤ - ١٥)، وتتم عملية التشظي بالإعتماد على عناصر مساعدة لها لكي تحقق سيرورتها وديناميكيتها اللامحدودة من العلامات، لذا تمتزج احياناً مع تلك العناصر لتتفاعل معها وتكون مزيج تأويلي قابل لان يتحول من لحظة لأخرى، مما يجعلها مشابهة للون الحرباء الذي لا يمكن تحديده اطلاقاً في ظل المتغيرات اللونية التي تطرأ على جلدها لتحمي نفسها من المخاطر، وتتقلب العلامة وتتغير مدلولاتها لتحمي نفسها من فخ المدلول الثابت التأويل، وتتحقق هذه السيرورة بوساطة "ثنائية اختلاف/حضور، بل أصبحت تجذبها ثنائية غياب/تأجيل التي يتحول بمقتضاها المدلول إلى شيء مراوغ يصعب تثبيته في نطاق دلالة محددة، بل وإلى تحول المدلول نفسه في ظل تلك العلاقة المراوغة الجديدة، الى دال يشير الى مدلول يتحول بدوره إلى دال، وهكذا إلى ما لا نهاية"(رسول، رسول محمد، ٢٠١٥ - ٢٩٠).

وفي سياق آخر تحاول العلامة المتشظية ان تكون خدّاعة، اذ ترتدي ثوب الوضوح ولوهلة تنزع عنها ذاك الثوب لتعطي (مؤول) أخرى لا يشبه الذي كانت عليه، لذا فهي ترتكز على "طاقة هائلة في تفتيق المركزية التأويلية وتحويل كل ظاهرة سيميائية بعينها إلى فضاء مفتوح لبروز مستويات متباينة للسيرورة التأويلية"(الشيباني، عبد القادر فهيم، ٢٠٠٨ - ١٢٨)، إذ تحتاج السيمياء بطبيعتها العامة الى نشاط ذهني يحلل ويتتبع كل ما يخص الدلالات والعلامات بتعددها واختلافها، وهناك من العلامات ما تضمر في داخلها معنى مغاير عن ما تبدو للعلن، مثل الحبل الذي يتدلى في المسرح، قد يبدو لنا بأنه حبل الإعدام، ولكن قد يراد به حبل النجاة الذي ينقذ به من سقط في حفرة.

من هنا يمكننا القول أن علم العلامات رغم أنه واكب المنهج (البنيوي) الذي نشأ في كنف منهج (الحداثة)، غير أن عملية التشظي العلاماتي تتصداها في مناهج لاحقة كالتفكيكية التي اشتقت من تنظيرات (ما بعد الحداثة)، والتي غدا خلالها التشظي

مرتكزاً رئيسياً بنيت على وفق بياناتها، وبناءً على ذلك سيبتناول الباحث اهم المقومات التي تأسست عليها تنظيرات (ما بعد الحداثة) والتي تخلق مقاربة جوهرية مع التشظي العلاماتي سيميائياً.

وعلى الرغم من أن ظهور تيار (ما بعد الحداثة) جاء رداً على (الحداثة)، غير ان ما يؤكد المقاربة الجوهرية في تبني البعد العلاماتي المتشظي في تنظيرات (ما بعد الحداثة)، هو عدم ارتكانها على الوضوح والصراحة، فهي دائماً ما تعمل على توليد علامات توقع المتلقي او القارئ والمتتبع في حفرة الوهم، ليرى نفسه حينها انه قد اضل التفسير، وهذا هو "ما يطلق عليه (ليوتار) اسم (نشاط المغالطة) المستخدم في التبرير غير المنطقي أو المتناقض يؤدى إلى اقتحام مجاهل المعارف الحديثة"(بروكر، بيتر، ١٩٩٥ - ٢٢١).

ومن هذا المنطلق لم تعد تؤمن (ما بعد الحداثة) بالفكر الذي يؤول كل الثوابت والحقائق الظاهرة للعلن، وإنما أبدت شكوكها حول ما هو مرئي للجميع، لتجعل قدرة التفسير لا تقتصر على جماعات معينة، وذلك من خلال تحفيز المخيلة لديهم، وبهذا "تسعى حركة (ما بعد الحداثة) إلى تحطيم السلطة الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المقامة على ادعاء القدرة في تفسير كلي للظواهر وإلغاء الفروق الحقيقية بين الأفراد والشعوب"(مجموعة باحثين مشاركين في ندوة، ١٩٩٨ - ١٢٣)، كما هاجم تيار (ما بعد الحداثة) فكرة الانسان ووجوده، لتثير الجدل حول ما هو سائد ومعروف، وهذه هي أبرز سماتها، لتجعل التعارض قائماً ما بين (الدال) و (المدلول) الذي لا يقبل القسمة على اثنين متشظياً، فـ(ما بعد الحداثة) "اكدت بأن الانسان المزعوم قد مات وانتهى اجله وقد دخل عصر الانهيار، فيما سماه (هايتمان) الانسان المتعدد، ان صورة العالم المثالية الكلاسيكية لم تعد مناسبة للإنسان اليوم، لقد حلت الفوضى والدمار، ان السائد في الطبيعة هي الكوارث والصدف واللا قانون، ولقد أكد العلم خاصةً (الفيزياء) و(علوم الانسان) هذه الحقائق حينما اكتشفت مؤخراً مبادئ (اللادقة) او (اللاتحديد) والطفرات غير المفهومة في الوراثة والمسيرة الغامضة للكون"(يوسف، علي حسين، ٢٠١٦ - ٢٧).

والعلامة في (ما بعد الحداثة) متعثرة ومتلوية، لا تستطيع ان ترسو على بر، ولا تعرف الاكتمال، لذا انشطر (الدال) عن (المدلول)، لتتفتت التأويلات، وتتسم العلامة في (ما بعد الحداثة) بميزات عديدة، لذا تسير دوالها نحو "الانقطاع أو عدم الاستمرارية، الابتداع، التعددية، الاعتباطية التمرد الانحراف، التشويه،(...) اللا بداع، التفسخ، التفكيك، الازاحة عن المركز، الإحلال، الاختلاف، الانقطاع، الفصل الاختفاء، التحلل اللاتعريف، تعرية، الغموض، ضد الشرعنة أو التقنين - ناهيك عن مفردات أكثر تقنية تشير إلى بلاغة التهكم أو السخرية، والقطيعة، والصمت، وتتخلل كل هذه العلامات إرادة ضخمة للهدم والتدمير تشمل الجسد السياسي، والجسد المعرفي والجسد الشهواني والروح الفردية ونطاق الخطاب الغربي كله"(حسن، إيهاب، ٢٠١٨ - ١٩-٢٠).

طعنت (ما بعد الحداثة) بثوابت لم يقدر احد على ضربها او التشكيك فيها، لتعلن التحرر الفعلي عن كل ما هو أساسي لتظهر نظريات عديدة أسهمت وبلورت من فلسفة (ما بعد الحداثة) لتتأثر العلامة بها وتعلن تحررها عن ما هو مألوف، لذا "سعى (نيتشه) الى تغيير مسار العقلانية الاروبية، وجاء بمجموعة معطيات مترابطة مع بعضها البعض، وتقود أحدها الى الآخر ومنها: (موت الاله) و(الانسان الخارق) و(العود الابدي) و(إرادة القوة)، فمن اجل التسليم بسلطة الانسان المطلقة لابد من ازالة الاله او الحكم عليه بالموت"(علي، احمد عباس، ٢٠١٣ - ٧١)، فنظرية (العود الابدي) هي أشبه ما يكون بمثابة صدمة للقرّاء والمفكرين، إذ عمل عليها (نيشته) في فلسفته، و"اصبحت الفكرة التي سيطرت عليه، وتملكت ناصيته تماماً، مدت حجر الزاوية في فلسفته، كل شيء يمضي كل شيء يعود، وتدور الى الابد عجلة الوجود، كل شيء يموت كل شيء يتفتح من جديد، وخالداً يمضي زمن الوجود، الاشياء كلها تعود ونحن انفسنا كنا بالفعل مرات لا حصر لها ومعنا كل الاشياء"(اليوسف، علي محمد، ٢٠١٧ - ١٠٨).

ذهبت الى ابعد من ذلك على وفق الية إشتغال مغايرة تتضارب فيها (الدوال) مع (المدلولات) وفق كل قراءة جديدة، لتبقى العلامة متطورة التأويل من شخص الى اخر، وهذه "العلامة تنشأ من التأمل المدفوع بالشك بغرض التيقن، ويلتقي ذلك التوجه المتشكك في المعنى أو الدلالة بشكل أو بآخر على قدمه منذ (اليونان) مع التوجه (الما بعد الحداثي) فيما يعرف (بقراءة الإساءة) أو (إساءة القراءة)، حيث كل قارئ ناقد يتشكك في المعنى الذي أراده المؤلف، فيفترض أن العمل له معنى آخر يستنبطه هو من خلال إعادة قراءته بوجهة نظر مختلفة"(سلام، هاني أبو الحسن، ٢٠٠٦ - ٥٠)، يبحث تيار (ما بعد الحداثة) في حقيقة هذا العالم وكونيته والانسان ووجوده وكل شيء مادي او غير ملموس، لذا عملت على تغيير الثوابت العقلية، لتجعل المدلول مؤجلاً لا يعرف الاستقرار، كما "ان فلسفات (ما بعد الحداثة) اشتغلت على (ضرب العقل) بوصفه آلية لمعرفة العالم ومعرفة الحقيقة والعقلانية بوصفها

مبدأ لفهم العالم وتفسيره وتأويله، فأصبح العالم عالمنا، والحقيقة حقيقتنا، أي أنهما عالم وحقيقة ذاتيان ونسبيان، أما العالم كموضوع وكحقيقة موضوعية فهو غير موجود أو لا نعرفه أو لا يمكن معرفته"(مسعود، ماهر، ٢٠١٨ - ٣٠)، ولا تكتفي منظومة (ما بعد الحداثة) في اسلوبها المطروح حول تشتيت المعلوم وجعله مبهم، وايضاح المبهم وجعله معلوم، فالترابط الذي تنتجه (ما بعد الحداثة) على وفق مبدأ تخيلي مراوغ لا يستقر عند حد معين، لذا "تأتي استراتيجية (التركيب والخيال)، والتي هي ناتج طبيعي للتشظي، فإذا فككنا ما هو مكتمل، فإن علينا تخيل ما يمكن تشكيله من جديد، فأي هدم يجب أن يتبعه بناء، وإن كانت (ما بعد الحداثة) برعت كثيرا في الهدم / التشظي، إلا أنها لم تقدم بناءات كبرى، تصلح الخلل في الأبنية الفلسفية للحداثة، أو تبني جديداً منها"(جمعة، مصطفى عطية، ٢٠١٩ - ١٩٣)، وتنطلق (ما بعد الحداثة) صوب الترابط غير المتجانس، مما يثير العلامة ويجعلها تائهة تتنافر كلما تمكن المتلقي من تأويلها، ويقوم هذا كله على وفق مبدأ (التجاور)، "(فالتجاور) وتزامن الأنماط والقيم والأمزجة والأشكال والمباني والمساحات والحضارات، هما ما يئولان إلى ما يسمه (جينكس) (القرية الكونية) Global Village، ولما كانت القرية تعني ما هو محدود ومحلي ومتجانس، في حين تشير الكونية إلى ما هو كبير ومتعدد ومتباعد الأطراف ومختلف وغير متكافئ، فإن لقاء هذين الحدين يعني تجاور قيمهما وواقعهما، بحيث نحصل على إنتاج انتقائي متبادل التأثر والتأثير"(مصطفى، بدر الدين، د.ت - ٩٧)، عملت (ما بعد الحداثة) على تحطيم الفردية في السياقات اجمع، لذا دعت نحو التلاحم والترابط في الفنون والثقافة والادب والمجالات شتى، وعملت على تمازج أنماط عديدة تحت سياق واحد، ليكون النتاج ضبابي المعنى، لا يمكن تفسيره او ادراك علاماته، و قد تبدو الملامح العامة واضحة لا توحي بـ(مدلول) واحد، و "كما يرى (دريدا) أن (الكولاج)/ (المونتاج) هو الشكل الأساس في الخطاب الفني ما بعد الحداثي، والتنافر الداخلي داخل العمل الفني (سواء أكان رسماً أم نصاً أم معماراً) هو الذي يمنحنا نحن متلقي العمل الحافز لإنتاج دلالة ليست أحادية أو مستقرة، فالعمل الفني يخلق التعددية، تعددية المعنى والدلالات، عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولذلك لا يمكن إخضاعه لتفسير أو تأويل، إنما فقط كل ما نملكه أمام العمل الفني هو تفجيره"(مصطفى، بدر الدين، د.ت ١٢٥ - ١٢٦)، وتتجه (ما بعد الحداثة) نحو أسلوب تحجيم المعنى، لتمنعه من الاكتمال، اذ ان اكتمال المعنى لديها امراً يستحيل حدوثه، فهي تنافي الفكر الذي يصل الى حد معين، لذا تكون العلامات فيها منتفضة بين حينٍ وآخر، وهذا ما دعت من خلاله بمصطلح (التقويض)، وتمثل (ما بعد الحداثة) محاولة لتقويض السعي نحو تحقيق الثبات والاكتمال بصوره نهائية، لذا تحاول دائماً ان تعمل على التكسير والقلقلة، وتدفعها الرغبة في تحدي قدرة عناصر العمل الفني على التوحد في وحده فنيه كاملة، لذا نفهم العمل الفني (ما بعد الحداثي) بوصفه شيئاً يحدث بصورة دائمة دون نهاية(ينظر: كاي، نك، ١٩٩٩ - ٣٠- ٣١)، وتميزت أساليب (ما بعد الحداثة) بالتجديد غير المنتهي عند حد بعينه، فهي دائماً ما تحاول ان تجدد (الدوال) لتجدد بعدها وبشكلٍ فوري (المدلولات)، لتبقى (العلامة) حديثة الولادة وعصية على الفهم والتفسير، وجاء ذلك عبر "مفهوم (الإضافة)، هذا المفهوم أو بالأحرى هذا اللفظ يحيل إلى معنيين متعارضين: فالمضاف يمكن أن يكون ملحقاً بشيء أصلي مكتمل بذاته، كما يمكن أن يحيل إلى ضرب من الإكمال يتمم نقص ما هو أصلي لكنه عاجز عن الاكتمال بذاته"(الغابري، سامي، ٢٠١٧ - ١١٨).

تسعى (ما بعد الحداثة) الى تجريد الفرد من دواخله ومكنوناته، فهي تحاول ان ترى الأشياء بمظهرها العام الظاهر، من دون الولوج الى العوالم الداخلية والتفاصيل المهمة، لذا لا يمكن للمنجزات الأدبية او العلمية والفنية ان (تؤول) على وفق هذا النمط العابر، فتستخدم بذلك "الغيرية، اللاعمق، تتخلى (ما بعد الحداثة) عن الفكرة التقليدية للذات، إنها محاكاة لمحو الذات - تسطيح زائف بدون داخل خارج - أو العكس، تكاثر الذات الاستبطان، لقد عبر النقاد عن فقدان الذات في الأدب الحديث ولكن كان (نيتشه) هو الذي أعلن بالأساس أن الذات مجرد وهم: إن الأنا التي يتحدث عنها المرء عندما يستهجن الأنويَّة لا وجود لها على الإطلاق"(حسن، إيهاب، ٢٠٢٢ - ٥٠)، كما تتجه (ما بعد الحداثة) صوب كل ما يفتت التمركز ويغير المعنى ويشوه المقصد، لتبقى (الدوال) عائمة تفتقد الى المعنى والمنطق، لذا استخدمت (ما بعد الحداثة) اشتغالات عديدة "ومنها المفارقة والتناقض الظاهري، والغموض، والاتساق القائم على التنافر (هارمونية النشاز)، والاسهاب والتضخيم، والتعقيد، والتورية الساخرة، والاقتباس الانتقائي واسترجاع الماضي، وقلب الترتيب المألوف لكلمات الجملة، وعكس ترتيب الكلمات في جملتين متوازيتين، وحذف حروف من الكلمات أو كلمات من الجمل، والتعرية"(كاي، نك، ١٩٩٩ - ٧).

المبحث الثاني: التشظي العلاماتي وفاعلية الأداء الجسدي في المسرح الحديث

ان التطورات العلمية والإنسانية، فضلاً عن المناهج والتيارات الحديثة القت بظلالها على الحياة الاجتماعية بشكل عام، ولاقت صداها في مجالات الادب والفن بوصف ظاهرة محاكية لحياة الشعوب، وعلى وفق ذلك تلقّف المسرح مجمل تلك التحديثات وانتج اعمالاً فنية توظف تلك التحديثات، ولاسيما المناهج التي تشكلت على افرازات (الحرب العالمية الأولى)، إذ غدا فيها الانسان ضائعاً تائهاً لايجد جدوى لحياته، مما أدى الى تشظي المفاهيم والمعاني وحتى الرموز والأعراف، وبناءً على ذلك سيتناول الباحث اهم الأساليب الاخراجية ولاسيما تنظيرات الأداء التمثيلي على وجه الخصوص، والتي اكدت مفهوم التشظي العلاماتي متجاوزاً للتكرار والمشابهة.

يعد المخرج الفرنسي (أنتونين ارتو) واحداً من اهم انصار الحركة السريالية الذي اتجه نحو التجديد المسرحي، وبحث عن أنماط ادائية جديدة ليجد بها عن ضالته، بعيداً عن ضوضاء الأنماط التقليدية السائدة، لذا اتجه صوب المسرح الشرقي، ليبلور فيه اداءه التمثيلي الممزوج (بالسريالية) وعالم اللاوقع، "لذلك فان استخدام أسلوب (الحلم) امر أساسي في دراما (ارتو) فقد مكنه هذا الأسلوب من استخدام الحوار في اطار مسرحي بحت بعيداً عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكنه أيضاً من أن يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلا عن ذلك باستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى وغيرها، ومن اجل ذلك كان مسرح (ارتو) يدعو الى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية"(دسه، نادر عبد الله، ٢٠١٤ - ٧٢) مما حدا بـ(ارتو) ان يبني تنظيراته المسرحية على وفق أسلوب مسرح (ما بعد الحداثة) إذ عمل على التفتيت وأسلوب الرموز والعلامات الغامضة التي يصعب حلها، لذا لجأ الى تقويض الحوار المنطوق عبر تحويل "الكلمات الى تعاويذ، وتوسع الصوت وتستخدم ذبذباته ونوعياته وتسحق الايقاع بوحشية وتمحق الضجيج، وتهدف إلى الاثارة والسحر والتخدير وايقاف مفعول الإحساس، انها تحرر لغنائية الحركة عن طريق انغمارها في الفضاء او توسعها فيه، وتجاوزها لغنائية الكلمات، والتخلص من عبودية اللغة الذهنية بإيصال احساس الذهنية الجديدة"(بنتلي، أريك، ١٩٨٦ - ٤٩).

تميز مسرح (ارتو) بأنه لايقبل الثبات المطلق، لذا يميل الى التجديد والتوجه نحو المراوغة والمخاتلة، لذا كان (ارتو) يعمل جاهداً على خلق صور تحمل دلالات مفتوحة تقبل القسمة بشكلٍ دائم، ويؤدي (التشتيت) دوره الكبير في اثناء قيام الممثلين بأدوارهم، "فمسرح (ارتو) يحمل في داخله جنين التغير، فهو ضد الثبات يجسد فكرة الإنسان وقدرته على تحدي الشر بقسوة المبدأ، وليس بقسوة الجسد، بل بقوة الأداء، يعتمد على قدرة الجسد، وإمكانية توحده مع الفكرة، ولهذا فالتجديد جزء من بنية العرض القائم على عنصر التغير وعدم الثبات"(الغبيني، حسن، ٢٠٢١ - ١٣٠) واتجه (ارتو) بمسرحه نحو الأداء الذي يذهب بالخيال الى (الميتا فيزيقية)، ليكوّن بذلك أداءً تمثيلياً مبهماً ومثيراً للتساؤل، لا يستطيع المتلقي ان يصل الى علامة واضحة عند حد بعينه، لذا يكون الاداء التمثيلي مشوشاً وغامضاً يفتت العلامة، مما يؤكد ذلك "ما يصدره الممثل من همهمات مبهمة وأصوات بلا معنى أحياناً، ولغة التعازيم بكل علاماتها، كل ذلك يشكل العناصر الأساسية (لمسرح القسوة)"(المرزوك، عامر صباح، ٢٠١٨ - ٢٧).

وبما ان مسرح (كانتور) هو مسرح تشكيلي، فإنه دائماً ما يحاول ان يمزج بين الأداء وتلك المعارض التشكيلية التي يرسمها، ليسقط المتلقي في حفرةِ تأويل واسعة لا محدودة، لذا لم يفصل (كانتور) "بين عناصر العرض المسرحي الواحد عن الآخر، وذلك وفق قدرات تشكيلية ذات أبعاد تساعد على عدم فهم ودراية من قبل المتلقي، لتحلق في أجواء تؤسس مدركات تسمح بنشوء أبعاد (سريالية)، فيصبح الشكل المسرحي للعرض غير مشكل وغير مرتب، أي يصبح ذا أبعاد غير روتينية، ويصبح بشكل جديد، حيث يحمل صفات أخرى"(المرزوك، عامر صباح، ٢٠١٨ - ٣٩)، فهذا هو مبدأ (التهجين) الذي جاء به مسرح (ما بعد الحداثة)، ويؤثث (كانتور) مسرحه بكثير من الملحقات والديكورات واللوحات التي تساند الفعل الادائي للممثل، مانحاً تلك المفردات أهمية توازي أهمية الممثل، غير انه لايوظفها بتوظيفها الثابتة القارة علاماتياً، لذا يحاول دائماً ان يفتح افق التأويل في كل جزء يستخدمه الممثل على المسرح، ليفتح مجالاً للتأويل يصل فيه الى ما لا نتيجة، لأن الأداء "يحوي مجالاً أكثر ثراءً وانفتاحاً، ويعنى (التشيوء) في الاستخدام، فهذه المادة الخامة ليست هذه التي أعدت خصيصاً للعرض المسرحي، أو تلك التي تتكون من مواد مركبة بالمعنى الفيزيقي، بل تعني بشكل عام مختلف المواد المتعلقة بالعرض المسرحى المقدم، أو التي عثر عليها لتشكيلها وتصغيرها واختلاطها بمفردات العرض المسرحي الأخرى"(كووسوفيتش، يان، ١٩٩٤ - ٦٦)، وتعمل الاشتغالات التي يضعها (كانتور) في مسرحه على مبدأ (الاضافة)، وتعمل هذه الإضافة على اكمال النقص في العنصر الرئيس على الرغم من نقصانها.

يكشف منهج (كانتور) توجهه نحو اعتماد الأداء التمثيلي بوصفه منظومة زاخرة بتوليد الاشارات، ليضع المتلقي امام صورة مرئية متموجة في اظهار الاحداث، فهي تسلط الضوء على حدث معين، لتجعل المتلقي منقاداً اليها، ثم يعود الأداء التمثيلي لتغيير مجرى التأويل، لتبرز للمتلقي صورة حديثة وافعال وليدة اللحظة لاعلاقة لها بما كان، ويأتي ذلك كله "بسبب تفاعل الممثل مع المفردات التي تؤدي إلى ولادة إيقاع خاص بمعمار فضاء العرض الركحي، وهذا يجعل المكون المكاني يمنح صدمة وغرابة ودهشة للمتلقي، وفي الوقت ذاته يحقق هذا المكون تقانة التعدد البؤري للحدث التي يستخدمها (كانتور)، لأجل جعل متلقيه متيقظاً طوال حراك العرض بسبب تعددية الصورة البصرية التي ينتجها ذلك التشتيت"(جهاد، تمار ميثم، ٢٠١٩ - ١٣٠).

أراد المخرج المسرحي (روبرت ويلسون) ان يصنع من مسرحه غرضاً علاجياً يحاكي به مرضى المجتمع، ولاسيما من مرضى (الصم و البكم)، ليحاكي به احاسيسهم ومشاعرهم، ويعبر عن مكنوناتهم، لذا جاء "الهدف هنا هدفاً علاجياً وهو أن ينفتح الجمهور على (الانطباعات الداخلية)، ومن ثم تصبح المحصلة هنا كولاج سمعي بصري عن صور حلمية الطابع، وتبدو غير متصلة، وتقدم من خلالها الكلمات والأحداث تكرارية ملحة، وبطء مؤلم، وذلك على نحو مقصود"(إينز، كريستوفر، ١٩٩٦ - ٣٨٨)، ولم يكن التشظي على مستوى الأداء الحركي فحسب، بل تتواجد سمة التشظي والتفتيت عن طريق حوارات الممثلين ايضاً، فهو بذلك يرسم مدلولات مغايرة ومتنوعة تحوم في فضاءات العرض المسرحي لتجعل مهمة القبض عليها صعبة جداً، ففي مسرحية (الملكة فكتوريا) "يبدأ العرض وينتهي بالصراخ والكلمات المبهمة وأصوات حوافر الخيول وصفارات القطارات ودوي القنابل والمفرقعات، والتأثير الناتج عن ذلك هو بمثابة الاستماع إلى كولاج للأصوات المختلفة في الإيقاع والنسيج، أنه عالم من الصور السردية التي تتجاوز حدود ما هو مادي"(العزاوي، بشار عبد الغني محمد، ٢٠١٢ - ١٣١).

يعد مسرح (ويلسون) غريب الاطوار، فهو يغاير ويختلف كثيراً عما هو معروف عن باقي المسارح الاخرى، فمسرحه هو مسرح (الرؤى)، فهو يقوض الحوار ويطلق العنان للصور ضارباً مركزية العقل وكل منطق ثابت ومعروف، لذا تكون اغلب مسرحياته "لا تحتوي على حوار أو حبكة مسرحية، ولا تتبع منطقاً مسرحياً يمكن تمييزه وادراكه، والأمر متروك للمشاهد يفسرونها طبقاً لهواهم وحسبما يترائ لهم، وغياب المعنى الواضح يعد سمة من السمات الثابتة في مسرح (ويلسون)، وهو امر محوري واساسي في مشروعه المسرحي"(كونسل، كولين، ١٩٩٨ - ٢٦٨)، كما تؤدي الدلالات دورها الكبير في الأداء التمثيلي الذي يقدمه (ويلسون) في عروضه المسرحية، فهو يقدم دلالة اشبه ما تكون بـ (الطُعُم)، لتجعل المتلقي يقع في موقف اشبه بـ (الكمين) المدروس، بعد ما يظن نفسه انه وجد العلامة المقصودة من الفعل الواقع امامه، والحيلة التي عمل عليها (ويلسون) هي إستدراج ذهني ليفتح امامه افاق واسعة مليئة بالمدلولات امام المتلقي، وعلى وفق مبدأ (العود الابدي) لـ (نيتشه) يكون "الفعل الذي يبني عليه (ويلسون) أية مسرحية من مسرحياته يتشكل ويتلاشى ويتداخل مع أشياء أخرى ويتشظى ويُعاد تشكيله، فمن الممكن أن نجد أكثر من قصة يتم سردها متزامنة مع بعض، فأعماله لديها القدرة على استيعاب الأساطير وتشكلها"(العبودي، جبار جودي، ٢٠٢١ - ٩٦)، إذ تمثل الاساطير التي ارتكز عليها في بعض عروضه عملية استنزاف ذهني عند المتلقي، لينقله من حالة الجمود الفكري الى منطقة التأويل اللامتناهي.

أسس المخرج العربي اللبناني (وليد عوني) عروضه الراقصة محاولاً أن يؤسس لنقلة نوعية في مجال الرقص الحديث، إذ اتسمت عروضه بالالتباس والغموض والعلامات المتشظية الزاخرة التي تحتاج الى تأويل دائم، لقد استند (عوني) الى مصادر ومراجع مختلفة في تصميم رقصاته وعروضه المسرحية، وذلك بسبب مرجعياته الثقافية ودراساته المتنوعة، "إذ درس الفنون التشكيلية إلى جانب دراسته لرقص الباليه الكلاسيكي، فضلاً عن ممارساته في الرقص المسرحي الحديث، وتطورت خبراته وتجاربه بالعمل مع المخرج العالمي (موريس بيجار) كمصمم أزياء، ثم عمل في الديكور والأزياء والإضاءة، كي يلتحق معه بعد ذلك ممثلاً راقصاً، وأخيراً عمل مساعداً له في عرض (الهرم)، فمزج خلال تشكيله للصورة بين الحرفية العالمية في تصميم الرقص، مع مرجعياته وثقافاته كونه من أصل عربي"(العزاوي، بشار عبد الغني محمد، ٢٠١٢ - ١٤٩)، وفي مقابلة أجريت مع المخرج (وليد عوني) حول طبيعة الاعمال التي يقدمها وعن الغرابة التي تتسم فيها اعماله من ناحية تشظية العلامات وعدمية اكتمال المعنى والمغزى، والقصور الذي تتكل فيه ثيمه المعهودة، لذا تم تقديم سؤال (لعوني) "من الملاحظ أنك تغير وتبدل في مكونات الصورة المسرحية بعد عرض الافتتاح، ألا تعتمد بالانطباع الأول في تكوينك للصورة المسرحية ؟ أجاب: المشكلة أن دراستي فنون تشكيلية، وأنا خريج الأكاديمية الملكية

ببروكسل، فإذا أردت عمل لوحة تشكيلية فأنت تجدها دائماً غير كاملة، فلا يوجد شيء كامل"(سلام، هاني أبو الحسن، ٢٠٠٧ - ٣٨٩).

وفي سبيل تشظية الفعل الأدائي عمد الى تشظية بؤرة المشاهدة الى مجموعة بؤر مع توظيف (عوني) تقنيات جديدة للعروض التي يقدمها من خلال فرقته (التانيت للرقص الحديث)، اذ أسهمت تلك التقنيات بإضافة علامات ملتبسة ومعقدة، وذلك من خلال ما قدمه (وليد عوني) عبر "عرضاً مسرحياً راقصاً بعنوان (قصة الفراشة العذراء)، شكل فيه صوره المسرحية بأسلوب سينمائي، إذ عمد (عوني) إلى عزل قاعة المشاهدين عن خشبة المسرح بشاشة سينمائية، في موقع ستارة المسرح الأمامية، فأوحى للمتلقي بأن كل مشاهد الأداء المسرحي الراقص للمشاركين خلف الشاشة، أشبه بعرض سينمائي قديم، في زمن الأربعينات، وعاد فوضع شاشة ثانية في أعلى خشبة المسرح، فأسقط عليها ما يعرض على الشاشة الأمامية، لتظهر الصورة بشكل مزدوج في كلتا الشاشتين وفي آن واحد"(العزاوي، بشار عبد الغني محمد، ٢٠١٢ - ١٥١)، فَعّل (عوني) موضوعة العلامات المتشظية في الأداء التمثيلي الذي طرحه عبر سعيه الى خلق انشطارات ومغايرات في كل شخصية يجسدها على خشبة المسرح، ففي عرض مسرحية (شهرزاد كورساكوف) "والذي قدمه على المسرح المكشوف (سارية الجبل) بقلعة صلاح الدين عام (٢٠٠٠)، حيث تتحول (شهرزاد) من راوية للأساطير إلى امرأة لكل العصور وكل بلاد الشرق، وهو عرض ملىء بالألغاز والغموض والمعاني الضمنية وقد لاقى نجاحاً كان يستحقه بالفعل"(رفاعي، جودة، ٢٠٠٧ - ٧٥).

برز اسم المخرج العراقي (صلاح القصب) الذي يعد من ابرز المواكبين للتغييرات الطارئة التي حدثت في المسرح، إذ عمل على مفهوم (مسرح الرؤى) الذي أتخذ من تشويه المضمون وتغييب المعنى مرتكزاً اساسياً، إذ إتسم "أسلوب (القصب) الإخراجي بالطابع (السوريالي) حيث الغموض والتشويهات واللامألوف وتشتيت البؤرة، تعبيراً عن إفرازات اللاوعي"(عبد الحميد، سامي، ٢٠١٣ - ٣٥٣)، وقد ساعد الفعل الأدائي الفضاء التقني في مسرحه على خلق أجواء حلمية غامضة تتداخل فيها الأزمنة والامكنة معاً، ليخلق مسرحه علامات مركبة معقدة التأويل، لذا عمل على تقويض الحوار المنطوق، ليعطي للجسد المساحة الأكبر لطمس المعاني والكلمات، رفض (القصب) "الإعتماد على الكلمة المكتوبة ويستبدلها بفضاء الصورة والحركة، لذا فهو يقوم على شبكة من التكوينات والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية أو عفوية، وفق إيقاع صوري لا يهدف إلى توصيل معنى مجدد ثابت، كما في المسرح التقليدي، أو تثبيت ما يسمى بالمرتكز المنطقي، إنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الدلالات إلى المتلقي غير سياق وشفرة ليحولها في ذهنه إلى مجموعة من المدلولات المتوالدة غير النهائية"(عبدالله، حسين علي حسين حاجي، ٢٠٢٢ - ٣٦٧).

ومن المرتكزات الرئيسة التي يستند عليها التشظي العلاماتي هي ضرب حدود الزمان والمكان للحدث، وقد تكشف في عروض (القصب) من خلال سعيه لخلق صور مشهدية لا يمكن القبض على ملامح الزمان والمكان القائمين في اللحظة الآنية، فهو يجعل الأداء التمثيلي حراً غير متقيد بأية ثوابت، ليدخل المتلقي في دوامة تأويلية لايستطيع ان يخرج نفسه من الكم العلاماتي الذي توغل فيه، وما يدور "في هذه الرؤية الحلمية يصبح كل شيء ممكناً، وتتداخل الأزمنة والأمكنة، ويصبح للأشياء أدوار أخرى جديدة، غير أدوارها المعروفة والمألوفة في الحياة اليومية، إن الزمن في مسرح الصورة لا علاقة له بالساعة الآلية، وهو بهذا لا يقوم على الترتيب (الكرونولوجي)، وهذا ما يجعله زمناً حراً ومنفلتاً وشفافاً، وإن من طبيعة هذا الزمن في الإبداع التجريبي عموماً، أن يكون هو نفس الزمن الحلمي والأسطوري، أي الزمن الدائري، والمتقطع و الثابت المتوقف و العكسي والمتداخل"(برشيد، عبدالكريم، ٢٠٢٠ - ١٩٤)، ويعمد (القصب) الى استخدام صور متشظية لايمكن القبض على المغزى من ما يدور في المشهد الواحد، ولا يمكن حصر المعنى في زاوية عبر تشظية أداء الممثل والمضامين التي ينقلها، ومن ابرزها التشكيك المصحوب بـ "الهدم والبناء المستمران وسيلتا الممثل في رسم الصورة، لا صورة واحدة بل عدة صور، لا احتمال بل عدة احتمالات، لا تفسير واحد بل عدة تفسيرات، لا بؤرة واحدة بل عدة بؤر متعددة، هذا ما يقتضيه الخيال الواسع المستمر، وعدم الثبات والتكرار والموت"(محمد، مظفر كاظم، ٢٠١٨ - ٦٣).

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. يتشظى الفعل الادائي للممثل على وفق (قراءات الإساءة) ليقدم دلالات لا تقبل المشابهة أو الانسجام او الوضوح، لتبقى عائمة في فضاءات التأويل.

٢. ترتكز تشظيات الأداء على نفي أية إحالة ذاتية للمعنى، من خلال قابلية الفعل العلاماتي للإرجاء والتأجيل، فكل معنى هو معنى مؤجل لحين ورود معنى جديد.

٣. يكشف الفعل الادائي المتشظي عن سيرورة دائرية تدور في حلقة مفرغة تعود الى نقطة البداية، إذ يتسم الأداء باللاترابط لتعيد المشاهد نفسها من دون تقديم ثيمة صريحة.

٤. يتأسس الاداء المتشظي على فعل علاماتي مغرب ومتجاوز لحدود المألوف سعياً لضرب مركزية العقل والمنطق.

٥. يستند الاداء التمثيلي للمجاميع الحركية على أسلوب (التركيب، والخيال) بوصفه نتاجاً طبيعياً للتشظي، إذ يعتمد كل فعل على هدم الصورة السابقة وبناء صورة جديدة.

٦. يسعى الاداء التمثيلي الى تشظية الصورة المشهدية بالاعتماد على اسلوب (التجاور) وتزامن ألانماط والقيم والامزجة التي تقدم صياغات واشكال مشوهة وممسوخة ومهجنة.

٧. يعتمد اداء الممثل على صيغة (الكولاج) و (المونتاج) لتنصهر فيه العلامة وتظهر مرة اخرى بشكل مشتت، وتعلن عن التنافر الداخلي غير المستقر، فلا تلتحم ولا تكتمل وإنما تتدفق بوصفها شظايا واحداث مبتورة.

٨. يوظف الفعل العلاماتي المتشظي لأداء الممثل مفهوم (الاضافة) الذي يحيل الى معنيين متعارضين، ويمكن للمضاف ان يكون تابعاً لما هو مكتمل بذاته لكنه يعجز عن الاكتمال.

٩. يركن الفعل الأدائي الى مفهوم (الغيرية) بتشظي الشخصية المسرحية وانشطاراتها المتواصلة، لتبدو الذات مغيبة للأنا ومفككة.

١٠. يكشف الفعل العلاماتي لأداء الممثل عن (هارمونية النشاز) بالنسق المتنافر والمتناقض الظاهري والتضخيم والغموض والتعقيد.

١١. يُقدم الفعل الادائي للممثل على تشظية المفاهيم المقدسة، وضرب السرديات الكبرى وتحطيم السلطة القاهرة بنسف كل ما هو غيبي او ما ورائي ومتعالي لتفكيكها والحفر في طياتها لكشف حقيقتها وتعرية تناقضها وتشتتها.

١٢. الالتجاء الى مفهوم (التشيوء) في توظيف أشياء ومواد مغربة عن واقعها ومتشظية في دلالاتها تساند الفعل الأدائي للممثل.

١٣. يسهم الفعل الأداء المتشظي للممثل في الولوج الى عوالم الحلم الذي يغدو فيه كل شيء ممكناً، إذ تتداخل الازمنة والامكنة ويصبح للأشياء أدوار جديدة غير أدوارها المالوفة.

١٤. يصور الفعل الأدائي للممثل تشظيات لاجواء كابوسية قاتمة تعكس الخراب والدمار الذي حل بالإنسان، إذ غدا فيه ضائعاً تائهاً امام التطورات التقنية الحديثة.

١٥. يؤدي الغموض والالغاز دوراً كبيراً في تحقيق فعل التشظي المتحرر والملفت ليجعل المتلقي في حالة ترقب دائم من جراء الكم العلامات الذي يتمظهر ويختفي بشكل متكرر.

١٦. يتجه الأداء التمثيلي نحو تفكيك الطرز التقليدية لنصوص معروفة وتدمير نسيجها وتفتيتها بشكل جذري بتقديمها لمعالجات تفسيرية جديدة الى الحد الذي يصعب معه التعرف على النص الأصلي.

١٧. يذهب الأداء التمثيلي باتجاه ضرب حدود الكلمة المنطوقة وتحييد الحوار مقابل اللغة الجسدية بوصفها الأكثر قدرة على طمس المعاني الواضحة وتقديم تعبيرات جسدية قابلة للتاويلات المنفلتة.

إجراءات البحث:

- مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث بعرض مسرحي واحد وبحسب ما جاء في عنوان البحث.
- عينة البحث: تم أختيار عرض مسرحية (رقصة تموج الفراشات) أختياراً قصدياً، وتم الأختيار على وفق المسوغات الآتية:

١. إقتراب العينة من هدف البحث.
٢. يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها.
٣. توفر العينة مسجلة على موقع اليوتيوب مما يسهم بدراستها دراسة متمعنة.

- منهج البحث: أعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي في تحليل العينة.
- أداة البحث: أقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها المعيار الذي يحكم العينة.

- تحليل العنية

عرض مسرحية رقصة تموج الفراشات تأليف نياز لطيف كيروغرافيا وإخراج روبار مارسيدس

فكرة العرض: تدور أحداث العرض المسرحي عن حياة البشر التي تتسم باللحظات الجميلة، والتي تنمو في البعض منها روح السعادة والمرح، تلك السعادة التي تحلق بهم عالياً كالفراشات، ولكن الملفت للانظار ان حياة الفراشات لم تعد تخلو من المخاطر، وذلك بعدما قرر الانسان ان يعايش عالمها ويحاكيها، فيخلق العرض مقاربات ومقارنات جمالية بين لحظات الفرح والرقص في عالم البشر وعالم الفراشات بصور ادائية رائعة تنتقل من عالم لأخر، وتبدو رحلة محفوفة بالمتاعب بين الاثنين، لتبقى النهاية مفتوحة لتترك خلفها تساؤلات عديدة أهمها، متى سيسمو الانسان الى عالم الجمال بالابتعاد عن النزاعات والخصومات.

التحليل:

اللوحة الأولى: تبدأ اللوحة الأولى باجواء ضبابية تبدو كأنها اقرب الى الحلم، وتجعل هذه الأجواء كل شيء ممكناً من الوقوع، لتظهر شخصيات تحبو بجانبي المسرح ليتوغلوا الى اعلى الوسط، ويأخذوا وضعيات اشبه ما يكون في الجنين داخل (الرحم)، مما يدل على انهم يجسدون مراحل نمو الفراشة، ليؤدوا جميعاً شخصيات تشبه البيضه، وهي (مدلول) على المرحلة الأولى من مراحل نمو الفراشة، وهي (مدلول) عن موت الجنود في مواضع الحرب في الوقت نفسه، وتجعلنا الدلالة نتمرد للخروج من بوابة التأويل الثابت والتوجه نحو الدلالات المفتوحة، بعدها تنهض الشخصيات جميعاً لتنهض وتدل على أنها اشبه بنفخة صور، لتتغير العلامة فوراً بعدما رفعت الشخصيات ايديها للاعلى لتصبح (الدلالة) كأنها طلبً للنجدة، في حين يوحي التأويل الاخر بأنها دلالة على (العبادة) والتقرب من (الاله)، فلا يمكن حصر التأويل في خانة واحدة. ويكون الأداء التمثيلي متشظياً لا يتسم بالثبات، لان الأجواء حلمية تجعل تداخل الزمان والمكان هو امر سهل الحصول، ليعطي للاشياء ادور غير مألوفة، مما يثير الغرابة.

تزحف الشخصيات على الأرض وتتقدم الى الامام كأنها افاعي، لتقدم صور مشهدية تقدم اشكال ممسوخة ومشوهة ومهجنة لاتتسم بالوضوح، مما يجعل (الدلالة) لاتعطي المتلقي أي تأويل ثابت، وهذا (التجاور) هو الأسلوب الذي اعتمدت (ما بعد الحداثة) في تقديم عروضها المتسمة بالتشظي الصوري الدائم، وتنهض الشخصيات بعدها لتمشي خطوات متخبطة ملفوفةً بقماشاً ابيض لايظهر ملامحها، وهي تترنح يميناً ويساراً ك (دلالة) على ان الفراشة تمر بالمرحلة الثانية من مراحل نموها وهي مرحلة (شرنقة)، وتدل على انها (مومياء) نهضت من جديد لتعيد التاريخ، ومن سمات مسرح (ما بعد الحداثة) دمج الازمان، لذا تتسم العروض بتداخل الماضي والحاضر والمستقبل في الوقت ذاته، لذا تتسم العلامة بقدرتها التوليدية، وحركيتها المركبة التي تولد دالاً جديداً بـ (الدال) الرئيس.

تتحرر الشخصيات من القماشة الملفوفة، وهذه علامة على تفجر (الدال) ليعطي معانٍ غير التي كان يبدو عليها، ليتسم الأداء التمثيلي بسمة التشظي الدلالي في العمل على فق مفهوم (التركيب والخيال)، ويعتمد كل فعل على بناء صورة مشهدية جديدة بعد هدم الصور السابقة والنهوض على انقاضها، لتبدو الشخصيات كأنها فراشات تدور حول المسرح في الفستان الذي ترتديه الشخصيات، لتتحول التأويلات من شخصيات مهمة (مومياء) الى فراشات ترقص وتحوم في المسرح، بعدها تتغير الإضاءة لتسهم في تشظي الفعل الادائي للممثلين، لتظهر رقصات جماعية متكونة من رقص ثنائي ورباعي، ولا تعطي هذه الرقصات أي حيز للعلامة من اجل ان تتموضع في تأويل ثابت، لان الرقصات تتراوح وتتغير في تشكيلاتها بين شخصية وأخرى، وبين تمركز مكاني واخر، مما يثير الجدل الدائم، وينهدم (الدال) ويظهر (دال) آخر في الوقت نفسه لينفي الإحالة الذاتية ليجعل المدلول (مؤجل) لحين ورود (دال) جديد، بعدها تنتقل التشكيلات مرة أخرى لتعطي تكوينات جسدية جديدة مختلفة لاتتسم بالوضوح، فهي غير صريحة ولا تدل على معنى، اذ تتسم تلك التكوينات بالتكرار الحركي المستمر، وتعطي تلك الحركات المتكررة ك (دال) على (الوردة) حين تفتحها و (مدلول) حين ذبولها، وتعد تلك الدوال متحركة غير ثابتة، لان التكوينات تختلف بين لحظة وأخرى باختلاف الشخصيات، ويتم في كل مرة تكوين تشكيل من ممثلين مختلفين ليرسموا صور مشهدية متنوعة، وتنفي الحركات أي تمركز دلالي خاص بفعل معين، لتعمل التشكيلات الحركية بصيغ (الكولاج) و (المونتاج)، فهي تعمل على دمج اكثر من ثيمة في وقت قياسي قليل، لتقوم بترتيب المشاهد بشكل متنافر لايتسم بالوضوح، ليظهر للمتلقي (دوال) تائهة لاتعرف الانسجام.

وتشتغل تلك الدلالات التي ينتجها الأداء التمثيلي على خلق تفسيرات عديدة يكوّنها المتلقي في ذهنه، فهي تميل الى ما يسمى بـ(موت المؤلف)، الذي يدعو الى خلق متلقٍ يختار ما يريده من احداث، ما يجدد التأمل الدائم عند الأخير، وتُقدم الاحداث بشكل مبتور ولاتعطي صيغ تكاملية مطلقاً.

يستمر الدوران بشكل حلقات صغيرة وكبيرة لاتعرف التوقف، وتعمل المجاميع الحركية على تشظي العلامات مع هدم الصور المشهدية القديمة وتقديم صوراً جديدة وفق مبدأ (التركيب والخيال)، لذا تكون (الدوال) منزلقة على وفق عدم ثبات تلك المجاميع، وتدور مع حركة عقارب الساعة، الا ان الممثلون يديرون وجوههم الى الوراء، تارةً يعيدون وضعياتهم مع عقارب الساعة تارةً اخرى، لذا ترفض التأويلات ان تظهر جلياً للعلن، بارزةً العلامة بصورة تامة، ويدل دورانهم هذا (دلالة) على المجموعة الشمسية التي تدور حول نفسها دون توقف الى ما لانهاية، فالدوران الدائري هو مطلق ولا يعرف الثبات، كذلك العلامة التي تخلقها تلك المجاميع بدورانهم، ويتسم (الدال) باللاترابط، ويعود الى نقطة البداية من تلك الدائرة.

اللوحة الثانية:

تنقسم المجموعة بعدها الى ثلاث مجاميع، يأخذ كلٌ منها تشكيلاً معيناً، اذ تتسم الحركات بالتقاطع، ولا تتصل اتصال مباشر بالمشاهد التي سبقتها، في حين تتزامن في التوقيت ذاته مع الحركات الأخرى، فالتقاطع الذي يدور على المسرح هو تقاطع حركي، اذ تذهب كل مجموعة باتجاه، لتأتي مجموعة أخرى مقاطعة اتجاهها بمسار معاكس ضدي، هذا هو حال (دوال) تتضارب وتتقاطع من دون ان تفسح المجال للتأويل، وتتحرك المجاميع على شكل مغاير عن الاخر، اذ تتخذ مجموعة معينة طريقة الجري مع القفز، والأخرى طريقة المشي البطيء كأنها (روبوت)، في حين تتحرك المجموعة الأخرى وتأخذ وضعية تشير الى الجلوس من دون ان تجلس، وتستمر بالحركة من دون توقف.

تنسحب المجاميع من على خشبة المسرح، لتظهر شخصيتان من دون تمهيد او سابق انذار، اذ تتخذ الشخصيتان وضعية الجمود الحركي بشكل مقصود وكأنهم (تماثيل)، ليثيرا الشك والتأويل في الوقت نفسه، ليجعل الدوال تحوم حولهما، لتتقدم الشخصية من اعلى وسط المسرح الى وسط المسرح بحركات بطيئة غير مفهومة، حركات لاتقبل الانسجام او المشابهة لتقف بين لحظة واخرى، فهي تتنوع في التأويل لتضع (الدوال) السابقة في مهب الريح، مما يعرف بـ(قراءات الاساءة)، وتمحي كل حركة ما قبلها، ويغاير كل (دال) ما قبله، وتشبه حركة الشخصية لاعبي (رياضة الكولف)، غير ان الحركة فورَ ما تتضح تتغير بسرعة لتعطي دلالات عن (عامل البناء) الذي يرمم البيوت، لتتحرك الشخصية باتجاه يمين المسرح، لتتخذ حركات غير مفهومة تثير الفهم والتأويل، لتتوقف وتأخذ وضعية الوقوف المائل، كأنها جِذعً لشجرة، ليؤدي الغموض دوره الكبير بعد تشتيت الأفعال وجعل المتلقي بوضعية الترقب لما يحصل جراء العلامات التي تظهر وتختفي بشكل متكرر.

ويدل هذا المَيَل الذي تمظهرت به الشخصية على ان المرأة اشبه بالعود المائل، ويشير (المدلول) الى معاملتها باللطف، لتأتي الشخصية الأخرى وتحمل الأولى لترقص معها، كأنهما توحدا بجسد واحد، ليرقص بشكل غير مفهوم، ويجعلها تنحني ويحوم حولها بفرح، وهي (دلالة) على انه الرحم الذي يُولد ومنه تكتمل الحياة والنسل، لتتغير الحركة فوراً ويحملها بشكل معكوس، ليحملها من اقدمها ويجعل رأسها الى الأسفل ويدور بها ليفتح يديه ويجسد (الولادة الطبيعية) وحالة نزول الجنين، بعدها يتحرك الاثنان على فق حركة منسجمة مصحوبة بقفزات، ليبدو كأن الشخصيتان قد توحدا في شخصية واحدة، ليعطي (الدال) المساحة الكافية للتأويل، غير ان الأداء يبدأ بالمغايرة لتختلف الشخصيتان بالوقوف، ليستدير الواحد مع الثاني صوب بعض، ليخرجا ايضاً بحركة مصحوبة بالقفز الى خارج يسار المسرح، ويولد هذا التنافر الادائي التشظي في العلامة، ويؤدي مفهوم (الإضافة) دوره الواسع، الذي يمثل التشظي بعينه، ويمكن ان يكون المضاف تابعاً لما هو مكتمل، في حين يعجز هو عن الاكتمال بذاته، وتعمل (الإضافة) على خلق معنيين متعارضين، لذا تتوالد (دوال) كثيرة لا حصر لها ولا عد.

اللوحة الثالثة:

تدخل الشخصية مرة أخرى وتجسد هذه المرة حركات للرياضة القتالية (الكاراتيه)، ومباشرةً تنتقل حركة الايدي الى طريق غسل الثياب، وهذه النقلة النوعية في العلامة تعطي (للدال) اكثر من (مدلول) في الوقت ذاته، لينهض بعدها الممثل ويدور حول نفسه

وكأنه دمية، وتبدو هذه الأفعال التي يقدمها الأداء التمثيلي ظاهرية الفهم، الا انها مبطنة تدعونا للولوج الى دواخل التأويلات، لنكون في الوقت نفسه امام سيل متدفق من العلامات يصعب إيقافه، إذ لاتتناغم الصور التي تقدمها الشخصية مع سيرورة الحدث.

تنتقل الشخصية ذاتها الى تأويل جديد في التنوعين الايحائي والايمائي التي تقدمه، اذ تجسد الشخصية دور (صياد الأسماك)، بالتعبيرات التي يومئ بها في يديه، تحيلنا الى شبكة صيد، بعدها بلحظات تتغير الحركة ليفتح الممثل سيقانه على الأرض مع بعض القفزات التي ترافقها، لذا تكون اشبه بحركات راقصي الباليه، ليدخل سرب من الممثلين، يقدمون الحركة ذاتها طبق الأصل، ليصاحبها دخول للممثلين يدورون حول انفسهم، وتقدم مجموعة أخرى رقصات من الموروث الإسلامي الشرقي، لتعدد البؤر، وتضرب المركزية ويصعب تتبع اكثر من حدث في الوقت ذاته، ليذهب الأداء التمثيلي الى ضرب الكلمة وتحييد اللغة المنطوقة، مقابل اللغة الجسدية التي تعمل على طمس المعاني والدلالات، لتقدم صور ادائية وتكوينات وتشكيلات جسدية مبهمة، لتجعل المتلقي يسير على وفق مبدأ (الانتقائية)، ليجعل المتلقي ينتقي ما يلامسه، وتكون في الوقت ذاته اكثر من رقصة.

تندرج هذه الرقصات التي تشكلها اكثر من مجموعة تحت مصطلح (الكولاج) و (المونتاج)، لتظهر صور مشتتة متنافرة لاتتسم بالتناسق، لتقدم للمتلقي احداثاً مبتورة غير مكتملة الترابط والمعنى، لتكتمل الصور المشهدية المتلاحمة التي تقدم اكثر من رقصة واكثر من تكوين حركي، الا ان صفة الانسجام معدومة ومفقودة، تضع الشخصيات ايديها امامها وتمشي، مما تدل على الحلم، وتصطف مجموعتان على يمين المسرح ويساره، تاركةً في الوسط اربع شخصيات، يمارسان دور العشاق، كأن البقية مدعوون الى حفلة زفافهم، غير ان المجموعتين المتوزعتين على المسرح، تستلقي على الأرض وبعدها تنهض لتتلوى حول نفسها، ليتأسس الفعل الادائي على الأداء المتشظي وتقديم أفعال تتجاوز حدود المنطق وكل ما هو مألوف، ضاربةً بذلك مركزية العقل، بعدم سيطرتها على افعالها المطروحة.

بعدها تتماسك الشخصيات الأربع من الايادي، ليتحركوا بشكل جانبي، وتضع اثنتان منهن رأسها للامام، وتضع الاثنتان الباقيتان رأسيهما للخلف، ولايقدم الفعل أي ترابط او شكل ادائي واضح لما هو مقصود، وتدور المجموعة التي تحوم خلفهم حول نفسها، وتستلقي على الأرض ومن ثم تنهض، لتعبر بايديها عن حبل مدود من الأعلى، مما يدل على انه حبل النجاة، غير ان العزيمة والإرادة ضائعة، فلا يستطيعون الصعود في الحبال، لتتحرك المجموعتان وتجسد فعل يعبر عن اللا جدوى، ويعبر عن شعور الضياع وعدم الانتماء.

اللوحة الرابعة:

تبدأ اللوحة برقصة جديدة يكون فيها المشي الى الخلف، لتنتظم الحركة ويكون شكل الوجه الى الامام، لتقف الشخصيات بعدها بشكل عشوائي، لتتحرك بعدها على شكل حركات عسكرية لتجسد شخصيات الجنود، لتتحرك (الدوال) مع تغيير حركة الممثلين من جديد، بعد ان تتقسم المجاميع على ثنائيات، لتقوم كل شخصية باصطحاب أخرى معها، لتعبر عن حالة الحب، ليقوم الرجل بوضع المرأة امامه بشكل مائل وكأنه يريد نحرها، لتتغير الدلالة ويقوم بلفها حوله وكأنه يراقصها، وتطرأ هذه الحركة على المجموعة برمتها بالتوقيت نفسه، وعلى الرغم من توحد الممثلين بأداء الرقصة نفسها، الا ان التنافر يحصل في تغيير الحركة بين لحظةً وأخرى لدى الجميع.

بعدها يقوم الممثلون (الرجال) بحمل (الفتيات) على ظهورهن، ليظهر اداءً يسير على وتيرة واحدة بأداء متنافر (هارمونية النشاز)، فهو فعل يناقض ما يحدث، اذ تجسد (الفتيات) فوق ظهور الممثلين (حركة القطار) ووجوههم للاعلى، في حين يسير (الرجال) واحداً خلف الاخر ببطء شديد، بعدها تتغير الحركة بعد ان جلس الجميع على الأرض، لتحبو بعض الشخصيات اسفل وسط المسرح، مما يدل على ولادة طفل يحاول التحرك والمشي، وتعطي دلالة على ان أجسادهم منهكة غير قادرة على الجري، لتتقدم بعدها الشخصيات الأخرى من (الفتيات) ليقفوا خلف ظهورهم ويضعوا فساتينهم فوق رأس (الرجال) ك (دلالة) على ممارسة الجنس، وينهض (الرجال) بعدها كأنهم لم يحبو مسبقاً.

يقفز الجميع بعدها في وسط المسرح بشكل غير متناسق مع حركات اقدام تشبه (الركل)،

ويعاد تشكيل حركات مشابهة لافتتاح المسرحية، ليجسدوا اشكال (الورد) في اثناء تفتحها وذبولها، ليدور الجميع حول نفسه راقصاً لتتغير الإضاءة وتومض باستمرار، كأن الأجواء الحلمية بدأت تنجلي، ليسقط الجميع بعدها على المسرح، ويبدأ الحبو مجدداً لتنتهي المسرحية كما ابتدأت من دون وضع نهاية محكمة.

النتائج ومناقشتها:

١. اعتمد الأداء التمثيلي على مفهوم (قراءات الاساءة)، ليقدم الأداء دلالات لاتقبل المشابهة والتوافق والانسجام، لتقدم المجموعات الثلاث في مسرحية حركات متنوعة، منها الجري مع القفز، والأخرى المشي البطيء، وتشير الأخرى الى الجلوس من دون ان تجلس.

٢. ارتكز الأداء التمثيلي في العرض على الدلالات المتشظية التي تحيل الى التأجيل والارجاء بالتزامن مع السيرورة الدائرية، بالتنوع الحركي بين لحظةٍ وأخرى من دون وجود مسوغ، مما يحيل العلامة الى التأجيل، لتتغير الشخصيات من اشكال مبهمة الى (مومياء)، وتحال بعدها الى أشكال (فراشات) لتتغير بعدها الى رقصات ثنائية ورباعية لتضع الدلالات في حيز الارجاء.

٣. تمركز الأداء المتشظي على علامات مغربة أدت الى ضرب مركزية العقل وذلك في المجاميع المستلقية على الأرض و التي تحيط بالشخصيات (العشاق) الأربع، لتنهض المجاميع مسرعةً بشكل غريب لتقدم حركات ملتوية غامضة.

٤. استندت المخرجة في الأداء الحركي للمجاميع على تقديم صور متشظية تعتمد بذلك على أسلوب (التركيب والخيال)، إذ ذهبت (المجموعة) تجاه هذا أسلوب بعد ما غطت نفسها بالقماش، لتمشي بشكل مترنح لتبدو كأنها (مومياء)، ومن ثم تعمّدت الى اسدال القماش لتبدو وكأنها فراشات خرجت من الشرنقة، لذا تستمر في انتاج تركيبات وتشكيلات أخرى بشكلٍ مستمر.

٥. اعتمدت (مارسيدس) أسلوب (التجاور) في الأداء التمثيلي بتشويه الشخصيات ومسخها لتهجين الصورة المشهدية، لتتنوع الصياغات في الوقت ذاته وتؤدي المجموعة التي تجلس على الأرض حركات أقرب الى طقوس التعبد، في حين تستدير وتبدأ زحفها على الأرض كأنها افاعي، لتقدم بذلك اشكال مشوهه وممسوخة لا يربط بينهما رابط.

٦. اتجهت (روبار) في تشكيلاتها الجسدية نحو الاعتماد على صيغة (الكولاج) و (المونتاج)، ليكشف الأداء التمثيلي عن تنافر داخلي لأحداث مبتورة، لتقدم التشكيلات الجسدية رقصات غير مترابطة ورقصات متنافرة عن الحدث العام، بتقديمها مشاهد توحي بالصيد، وتقوم بقذف الشباك في الماء، وتقدم التشكيلات رقصات تعبر عن حركات الباليه، ليقوم البعض بالدوران حول نفسه كأنها رقصة من الموروث الاسلامي معبرةً عن خليط غير متجانس او مترابط بني على تركيبات متنافرة.

٧. بنت المخرجة الأسلوب الادائي للراقصين على وفق مفهوم (الاضافة)، وذلك بعدما جسدت التشكيلات الراقصة حالة الولادة الطبيعية، اذ صورتها المخرجة بالرقصات التعبيرية التي تؤسس على مجموعة الأجساد التي غدت كتلة واحدة وجسد واحد.

٨. أسست (مارسيدس) تشكيلاتها الكتلية في العرض المسرحي الراقص على مفهوم (هارمونية النشاز)، بترسيخ الفعل العلاماتي ذي النسق المتنافر، وذلك بعدما يصعدن (الفتيات) على ظهور (الرجال) بشكل معكوس، ليكون الفعل التواصلي بين (الرجال) و(النساء) ذي بعد هارموني كأنهم متقابلين بارتباط الفعل، على الرغم من انقطاع التواصل الذي كشف عن نشاز الصورة ككل.

٩. عززت مارسيدس- بالأداء المتشظي للممثلين الراقصين - الأجواء الحلمية التي تتماهى فيها الأمكنة والازمان والاحداث وذلك بعدما بنيت مجمل اللوحات الراقصة على ولوج الممثلين برقصاتهم الطقسية الى عوالم الاحلام، وبدعم من الإضاءة والدخان الذي دل على الضباب او السحاب.

١٠. اتجهت المخرجة الى إعتماد الغموض، لما يقدمه الأداء التمثيلي من احداث، ليولد فعل متشظي يجعل من المتلقي شخصاً يقظاً ومترقباً، إذ يؤدي الغموض دوره الرئيس بطمس الشخصية الرئيسية التي يمكن ان تحال الى شخصيات عديدة، وفي الوقت ذاته لاتحال الى أية شخصية، لذا ضاعت ملامحها وغاب وجودها، ويولد هذا العرض اللاترابطي الترقب عند المتلقي.

١١. ذهب الأداء باتجاه تحييد الكلمة بالاعتماد على لغة الجسد والايماءة والتعبيرات العلاماتية والدلالية المتشظية عن تشكيلات الكتل الراقصة للافراد والمجاميع على السواء بطمس المعاني الواضحة وانفلات الدلالات وتفتيتها.

الاستنتاجات:

١. نشأت العلامة المتشظية في كنف الحداثة مع ظهور السيمياء، غير انها لم تتخذ مكانتها المهمة الا في تنظيرات ما بعد الحداثة والمنهج التفكيكي.

٢. يسعى التشظي العلاماتي الى ضرب مجمل المراكز مع منح الهامش دوراً مركزياً، غير ان ذلك الدور ليس ثابتاً وانما دائماً ما يلبث ان يتحول الى مركز، حتى يستبعد ليحل محله هامش آخر وهكذا لأنه يعتمد الهدم وليس البناء.

٣. اتجه مخرجو المسرح نحو التشظي العلاماتي في طريقة تقديمهم للاداء، لما يحمله التشظي من انعكاسات تواكب العصر ومخرجاته الحياتية، ليجد له بيئة خصبة تسمح بتقبله من المتلقي في عصره.

٤. يتجه التشظي العلاماتي تجاه منطقة تحليلية تدعى الميتاعلامة، لذا يكون التأويل لامتناهياً.

٥. يعمل الأداء المتشظي على خلق حالة من اليقظة لدى المتلقي، تجعله متابعاً حذراً للتفاصيل كلها.

٦. يرتكز التشظي العلاماتي على كسر التراتبية في الأداء التمثيلي لطمس ماهو معلن ونبش ماهو مخفي.

References:

A group of researchers participating in a symposium: Modernity and Postmodernism, (***: International Islamic Dawa Society, 1998).

Abdul Hamid, Sami: Iraqi Theater in a Hundred Years, (Baghdad: General Cultural Affairs House, 2013).

Abdullah, Hussein Ali Hussein Haji: Features of deconstruction in Image Theater performances - the play Macbeth as an example, Scientific Journal of the College of Specific Education, Issue: 31, Part 1, 2022, Kuwait.

Ahmed Abbas Ali: Constructivist patterns in the Cubist school and their representations in post-modern arts, doctoral thesis submitted to the Council of the College of Fine Arts, Philosophy of Fine Education - University of Babylon, 2013.

Al-Aboudi, Jabbar Judi: The art of acting and local cultural legacies - Towards a curriculum for preparing and developing performance capabilities, (Sharjah: Arab Theater Authority, 2021).

Al-Ahmar, Faisal: Dictionary of Semiotics, (Beirut: Arab House of Science Publishers, 2010).

Al-Azzawi, Bashar Abdul-Ghani Muhammad: Mechanisms of image formation in theatrical performance, doctoral thesis (unpublished) submitted to the Council of the College of Fine Arts - University of Babylon, 2012.

Al-Ghabini, Hassan: The aesthetics of deconstruction and the paradigm of theatrical performance, (Babylon: Dar Al-Sawaf for Printing and Publishing, 2021).

Al-Ghabri, Sami: Deconstructing Metaphysics and Building Ethics in the Philosophy of Jacques Derrida, (Jordan: Dar Al-Khaleej Publishing and Distribution, 2017).

Ali Hussein Youssef: Postmodernism and its Critical Manifestations, (Amman: Al-Radwan Publishing and Distribution 2016).

Al-Marzouk, Amer Sabah: Mechanisms of Experimentation in Theatrical Performance, (Babylon: Dar Al-Sadiq Cultural Foundation, 2018).

Al-Yousef, Ali Muhammad: Forbidden from Exchange - Ideas and Concepts, (Amman: Dar Ghaida for Publishing and Distribution, 2017).

Ben Rahouma, Hassan: The Fixed and the Mutable in the Semiotic Discourse of the Ephemeral Artistic Effect, Journal of Semiotics, Volume: 17, Issue: 02, 2022, Tunisia.

Bentley, Eric: The Theory of Modern Theater, Trans.: Youssef Abdel Masih Tharwat, 2nd edition, (Baghdad: General Cultural Affairs House, 1986).

Bershid, Abdul Karim: The Experimental Current in Modern Arab Theater, (Sharjah: Arab Theater Authority, 2020).

Brooker, Peter: Modernism and Postmodernism, Trans.: Abdul Wahab Alloub, (Abu Dhabi: Cultural Foundation Publications, 1995).

Chandler, Daniel: Foundations of Semiotics, Trans. Talal Wahbe, (Beirut: Arab Organization for Translation, 2008).

Counsell, Colin: Signs of theatrical performance, an introduction to twentieth-century theatre, Trans.: Amin Hussein Al-Rabat, (Cairo: Supreme Council of Antiquities Press, 1998).

Dasa, Nader Abdullah: Theater Directing, (Amman: Dar Al-Assar Al-Alami for Publishing and Distribution, 2014).

Eco, Umberto: Interpretation between semiotics and deconstruction, ed.: Said Benkarad, 2nd edition, (Casablanca: Arab Cultural Center, 2004).

Gomaa, Mustafa Attia: Echoes of Postmodernism - Research in Poetics, Art, and History, (Cairo: Shams Foundation for Publishing and Media, 2019).

Hassan, Ihab: Transformations of Postmodern Critical Discourse, Trans: Al-Sayyid Imam, (Basra: Dar Shahryar, 2018).

Innes, Christopher: Avant-garde Theater - 1892 to 1992, Trans.: Sameh Fikry, (Cairo: Academy of Arts - Publications Unit, 1996).

Jihad, Tamar Maitham: Characteristics of hypnosis and its functions in contemporary Polish theater performances - the experience of (Tadeusz Kantor) as a model, Al-Qadisiyah Journal for the Humanities, Volume: 22, Issue: 4, for the year 2019.

Judy, Jabbar: The Aesthetics of Scenography in Modern Theater, (Basra: Dar Al-Funun wa'l-Adab for Printing, Publishing and Distribution, 2022).

Kaye, Nick: Postmodernism and the Performing Arts, Trans.: Nihad Saliha, 2nd edition, (Cairo: Egyptian General Book Authority, 1999).

Kosovic, Jan: Cantor's Theater of Death - Post-Experimental Stream, Trans.: Hanaa Abdel Fattah, (Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theater, 1994).

Lamrabet, Abdel Wahed: General Alchemy and the Alchemy of Literature - for a Comprehensive Conceptualization, (Fez: Critical Research and Translation Theory Publications, 2005).

Masoud, Maher: A Reading of Postmodernism and Islam according to Sadiq Al-Azm, Awraq Magazine, Issue 8, 2018, Syria.

Messenger, Messenger of Muhammad: The Philosophy of the Scholar from John St. Thomas to Gilles Deleuze, (Baghdad: House of Cultural Affairs, 2015).

Muhammad, Muzaffar Kazem: The performance of the actor (Sami Abdel Hamid) in the Picture Theater by director (Salah Al-Qasab), Al-Academy Magazine, Issue: 88, for the year 2018, issued by the College of Fine Arts - University of Baghdad.

Mustafa, Badr El-Din: Paths of Postmodernism, (Cairo: Hindawi CIC Foundation, D.T.).

Qasim, Siza and Nasr Hamid Abu Zaid: An Introduction to Semiotics - Systems of Signs in Language, Literature and Culture, (Cairo: Dar Elias Al-Asriya, 1986).

Rifai, Gouda: Walid Aouni and the Art of Modern Dance, Theater Magazine, Cairo, Egyptian General Book Authority, issue 203-211, from November 2005 to July 2006.

Salam, Hani Abu Al-Hassan: The Aesthetics of Directing between Theater and Cinema, (Alexandria: Dar Al-Wafaa for the World of Printing and Publishing, 2007).

Salam, Hani Abu Al-Hassan: (2003)The semiology of theater between text and presentation, (Alexandria: Dar Al-Wafa for the World of Printing and Publis