Intellectual implications of the representative performance in post-drama theater performances / (Hait LAK Play) as a model

- Dr. Hassanein Abdel-Wahab Abdel-Zahra
University of Basrah
College of fine Arts
E-mail: hassanien.a.zahra@uobasrah.edu.iq
- Assistant Lecturer. Aymen kadhim mghames
University of Basrah
College of fine Arts
E-mail: aymen.mghames@uobasrah.edu.iq

Abstract:

This research deals with the intellectual implications that accompanied the representative performance of the actor during his embodiment of the ideas that are funds and present in the theatrical text and space to which they will go in the mind of the recipient to clarify the basic references for those indications in the theatrical performances that came in the contemporary time based on the diversity of theatrical performances and Which diverged from the text significantly and was its benefit from the text is the main theme and some of the dialogues that express these themes, the theatrical performances have reached great heights in embodying the ideas of the director, especially in postmodern theater, which was the main source of post-drama theater. The theatrical presentation discourse is built on a basic idea that is comprehensive and holistic through the text, but this speech is completely away from the traditional form of presenting human ideas to be an aesthetic and intellectual speech, and the expressive connotations that accompany the actor's body with the employment of decorative elements and theatrical space To form an integrated scenography in establishing performance components between the actor and the theatrical surroundings on stage, and from here the researcher resorted to establishing the title of his research (the intellectual implications of the representative performance, after theatrical drama (Haita lak)as a model) and the research included three chapters:

Chapter one :

The methodological framework, including the research problem, which was adopted in the interrogation: What are the intellectual connotations that accompany the actor in his embodiment of the role that expresses the dramatic personality? It also included the significance of research and the need for it through its focus on the nature of the intellectual connotations accompanying the representational performance and the goal of the research, which focuses on the nature of the intellectual connotations of the ideals during his performance of the role and the limits of the research that was limited to a theatrical performance (Haita lak) that was shown on the theater of the College of Fine Arts At the University of Basra on a date: Objectively studying the intellectual implications in the performance of a theater actor in post-drama theatrical performances. The chapter was concluded by defining the terms and defining them.

The second chapter: The theoretical framework: It included two topics:

The first topic: the intellectual implications of theatrical performances

The second topic: the intellectual implications in post-drama theatrical performances

In the third chapter, the researcher dealt with the research procedures, which included the research community, the research tool, and the research method. The research sample was: Presentation of the play "Haita lak" by Iraqi director Dr. Maher Abdul-Jabbar

The fourth chapter included research results, conclusions, recommendations, proposals, a list of sources and references, as well as an abstract in English.

Key word: semantics , performance , post drama .

الدلالات الفكرية للاداء التمثيلي في عروض ما بعد الدراما المسرحية / هيت لك أنموذجا

م.د.حسنين عبد الوهاب عبد الزهرة
E-mail: hassanien.a.zahra@uobasrah.edu.iq

م.م. ايمن كاظم مغامس
E-mail aymen.mghames@uobasrah.edu.iq

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

الملخص :

يتناول هذا البحث الدلالات الفكرية التي صاحبت الأداء التمثيلي عند الممثل أثناء تجسيده للأفكار التي تكون موجودة و حاضرة في النص المسرحي و المديات التي ستذهب إليها في ذهن المتلقي من أجل إيضاح المرجعيات الأساسية لتلك الدلالات في العروض المسرحية التي جاءت بالزمن المعاصر بناءً على تنوع العروض المسرحية و التي ابتعدت عن النص بشكل كبير و كانت استفادتها من النص هي الثيمة الرئيسة و بعض الحوارات التي تكون معبرة عن تلك الثيمات ، لقد وصلت العروض المسرحية الى آفاق كبيرة في تجسيد افكار المخرج لاسيما في مسرح ما بعد الحداثة والذي كان المبعث الاساس لمسرح ما بعد الدراما ، إن خطاب العرض المسرحي مبني على فكرة اساسية تكون شاملة و كلية من خلال النص ، ولكن هذا الخطاب يبتعد كليا عن الشكل التقليدي في تقديم الافكار الانسانية لكي يكون خطابا جماليا وفكريا ، والدلالات التعبيرية التي تصاحب جسد الممثل مع توظيف عناصر الديكور و الفضاء المسرحي لكي يشكل سينوغرافيا متكامل في تأسيس مكونات ادائية بين الممثل و المحيط المسرحي على خشبة المسرح ، ومن هنا لجأ الباحث الى تأسيس عنوان بحثه (الدلالات الفكرية للأداء التمثيلي في عروض ما بعد الدراما المسرحي / هيت لك انموذجا) و قد ضم البحث ثلاثة فصول :

الفصل الاول : الاطار المنهجي متضمنا مشكلة البحث والتي اعتمدت في الاستفهام : ما هي الدلالات الفكرية التي تصاحب الممثل في تجسيده للدور المعبر عن الشخصية الدرامية ؟ كما ضم الفصل اهمية البحث و الحاجة اليه من حيث التركيز على الدلالات الفكرية المصاحبة للأداء التمثيلي وهدف البحث الذي تركز على طبيعة الدلالات الفكرية للممثل اثناء ادائه للدور و حدود البحث التي اقتصرت على عرض مسرحي (هيت لك) و التي تم عرضها على مسرح كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة ٧يو موضوعيا دراسة الدلالات الفكرية في اداء الممثل المسرحي في عروض ما بعد الدراما المسرحية و اختتم الفصل بتحديد المصطلحات و تعريفها .

الفصل الثاني : الاطار النظري : وقد ضم مبحثين هما :

المبحث الاول : الدلالات الفكرية للأداء التمثيلي في العروض المسرحية

المبحث الثاني : الدلالات الفكرية في عروض ما بعد الدراما المسرحية

أما الفصل الثالث فقد تناول به الباحث إجراءات البحث والتي تضمنت مجتمع البحث ، أداة البحث ومنهج البحث وكانت عينة البحث : عرض مسرحية هيت لك للمخرج العراقي الدكتور ماهر عبد الجبار . أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر و المراجع و كذلك الخلاصة باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية : الدلالات ، أداء تمثيلي ، ما بعد الدراما.

الفصل الاول : الاطار المنهجي

اولا : مشكلة البحث:

إن تجسيد الممثل للدور المناط به يعتمد على مرتكزات مهمة في الوصول الى الغاية الاسمى في ايصال الفكرة او الافكار الرئيسة للمخرج الى المتلقي ، إن الفهم المشترك بين المؤدي للدور وبين المشاهد تعتمد اساسا على المخرج كمهندس للعرض المسرحي في كل تفاصيله وعناصر هذا العرض ، الدلالات الفكرية التي تكون منبعا في تفجير الامكانيات الداخلية للمثل و تحريك واثارة المشاهد تعد الجزء الاساس في فهم ما يدور على خشبة المسرح ، فيتجاوز الممثل التأثير السطحي ويتوغل في فكره باتجاه بؤرة الصورة المشهدية المعروضة امامه ، وحينما تكون الصورة هي الاساس ويبتعد النص عن كونه الجزء المؤثر في العرض ، فآنذاك تبدأ الدلالات بفرز الصور الحياتية للإنسان في لحظات معاناته واشكالاته النفسية والعقلية والتي تتبلور في سلوكياته كنمط محدد مسبقا ، ان عروض ما بعد الدراما تعتمد اساسا الذائقة الجمالية للثلاثي الذي يكون المنجز المسرحي (المخرج ... الممثل ...المشاهد) ، والدلالات التعبيرية تستمد قوتها وشرعيتها و بناءها الفكري من الانعكاسات الحتمية للبناء الفكري للمجتمع ، فكان لابد للممثل ان يفكك العلاقات الداخلية في الدراما الداخلية و يلغي شروطها واشتراطاتها التي بقيت عليها لقرون عديدة و اعادة تركيب الجزء الاساس فيها و تقديم الدلالات التعبيرية لتكون في مركز العرض وليس النص كما كان سابقا، ومن هنا جاء تساؤل الباحث:

(ما هي الدلالات الفكرية للاداء التمثيلي في عروض مابعد الدراما المسرحية ؟)

ثانيا : اهمية البحث : تكمن اهمية البحث في البحث عن اهميد الدلالات الفكرية للاداء التمثيلي للممثل في عروض ما بعد الدراما المسرحية .

ثالثا : يهدف البحث الى التعرف على الدلالات الفكرية التي يتم اختيارها من قبل المخرج ويؤديها الممثل لاستكمال متطلبات العرض المسرحي جماليا وفكريا .

رابعا : حدود البحث :

١ ـ الحد المكاني : جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / مسرح الكلية

٢ـ الحد الزماني : ٢٠١٤

٣ـ الحد الموضوعي : يتحدد البحث موضوعيا في الدلالات الفكرية للاداء التمثيلي في عروض ما بعد الدراما المسرحية .

خامسا : تحديد المصطلحات :

الدلالات :

١. **لغويا :** الإرشاد وما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه وجمعها دلائل ودلالات [١]

والدلالة هي " أن يلزم من العلم بالشيء علم بشيء آخر ، فالشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول"[١].

أما في الادب و الفنون " دراسة علم المعنى ، يبحث في الدلالة اللغوية ومتابعة التطورات الدلالية والتغيرات التي تأخذها الكلمة في السياقات المختلفة. عند سوسير الدلالة تكون جوهراً ذا وجهين مهيأ لتداعي المفهوم والمدلول والصورة السمعية أو الدال. فالدلالة عنده هي العلم الذي يهتم بدقة بوجه مدلول العلاقات اللغوية[٢].

عرّفها (كيروزويل) بأنها " العلامة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها الى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي"[٣] .

أما (غيرو) فعرّفها على انها تلك " القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها"[٤] .

أما (جومسكي) فيعرّفها على انها "ذلك العلم الذي يهتم بالمعنى وهو الجزء الثاني في اللغة، أما الجزء الأول فهو الشكل"[٥] .

والتعريف الاصطلاحي للدلالة : هو ان يكون بين الدال والمدلول علاقة اللفظ بالمعنى .

التعريف الاجرائي للدلالة : العلامة التي تكون مساحة من التلاقي بين الدال والمدلول لتأسيس أكتشافات من قبل المتلقي .

الفكرية :

الفكر: لغويا :

الفكر أسم التفكّر، فكر في أمره وتفكر ، ورجلٌ فكير كثير التفكر . والفكرة والفكر واحد[٦] .

ويقال لي في الأمر فكر: أي نظرٌ ورؤية . والفكرة الصورة الذهنية لأمرٍ ما[٧] .

وفكر الفكرة تردد القلب في الشيء ورجلٌ فكير كثير الفكر[٨]

اصطلاحا : والفكر إعمال الخاطر في الشيء والتفكر : التأمل وليس لي في هذا الأمر فكر أي ليس لي فيه حاجة [٩] .

والفكر في الفلسفة والأدب يشمل العقيدة والطبع والميول في الحياة والقدرة والخيال والإبداع وجميع المعايير الأخلاقية [١٠] .

والتعريف الإجرائي : للفكر هو جميع سلوكيات الفرد الإنساني ويشمل عقيدته وجميع المعايير والعادات النفسية والأخلاقية.

الاداء : جاء في لسان العرب (ابن منظور) في الاداء " قيل اخذ للدهر اداءه (من العدة) وقد تأدى القوم تأديا ، ورجل مؤد: ذو اداة ، ومؤد، نساك في السلاح، وقيل كامل اداة السلاح، وأدى الشيء: اوصله، والاسم الاداء"[١١] .

ويعرفه (جيلين ولسن) في القاموس الفلسفي بانه" يعادل الانجاز ، بمعنى ان أي اداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الاداء"[١٢]

التعريف الاجرائي : ممارسة جسدية مرتبطة بالفكر من خلال التدريب والمران هفه تقمص دور شخصية درامية .

المبحث الاول : الدلالات الفكرية للأداء التمثيلي في العروض المسرحية

الأداء التمثيلي عند الانسان بدأ مع ظهور الاسطورة ، حينما تطلبت الشعائر و الطقوس المرتبطة بالأسطورة كتطبيق عملي لمضامينها الدينية وما تبعها من مستويات فكرية ، وكان المؤدي باعتباره مجسدا لما جاء بالأسطورة سواء كان ذلك بالإيماءات الجسدية والصوتية و طريقة الاداء التي تحاول اقناع الآخر بفحوى المضمون الفكري للأسطورة ، وبهذا فإن اول اداء عرف في تاريخ البشرية كان في تلك الحقب البعيدة من تاريخ البشرية . والمؤدي الاول كان ممثلا دون أن يعلم وذلك لانه كان يمثل جميع الادوار لتجسيد البشر او الحيوان او حتى الطبيعة ، فالمؤدي يعيش مع مجتمع صغير في البداية ، ويعرف ان الطبيعة بكل مكوناتها الحياتية تتكامل مع الانسان ، وكان لابد من وجود تكامل قد يكون جزئيا او كليا بين مستويين مهمين هما الجانب المادي و الجانب الروحي ، ولا يمكن تجانس الجانبين الا من خلال الاداء التمثيلي لمجريات الاسطورة بشكلها الواضح و الصريح والمعلن وما تحمله من ارشادات فكرية لإنسان تلك الحقبة ، وتكون تلك الارشادات الفكرية اما ان تكون من الوقوع في الخطأ او تكون تربوية واجتماعية ودينية بحت " وكان المجتمع البشري قد اخصب نفسه بفعل بسيط من الاتصال الجسدي بخصب الطبيعة، فقد كان ضرورياً ان يتكاثر المجتمع البشري لكي تزداد الطبيعة وتتكاثر . وقد كان الاعتقاد انهما – المجتمع والطبيعة ، متكاملان وفي النهاية متطابقان ، حيث كانا معاً مدفوعين بادراك عميق للاعتقاد المتبادل بين المجتمع البشري وبيئته *المادية* "[١٣].

في العروض المسرحية الاغريقية كان الممثل يلتزم بارتداء القناع الذ كان له أهمية قصوى في التعبير عن العلاقة غير المباشرة بين الممثل وجمهور المشاهدين " بمجرد ان يعتاد الممثل ارتداء القناع و بمجرد بدئه في اكتشاف إمكانات العثور على أسلوب أداء اكثر حيوية ، فإنه يعتاد سريعاً على فكرة التمثيل "[١٤]

لان ارتباط الاثيني بآلهته و اندماجه بالطقوس والشعائر التي كانت تقام في الأعياد الديونيزيسية ، فكان هناك ارتباط وثيق بين تقنية ارتداء القناع والتي تتوافق بالضرورة مع الدلالات الفكرية والفلسفية التي كانت سائدة في تلك الحقبة ، " الممثل غير المقنع ان يرى المشاهدين جميعا ، لكن الممثل المقنع يكتشف أن بأمكانه الربط بين موقع الرأس وبقية الجسد ، وبهذا الشكل فأن الرأس كله يكتسب حدوده و معناه بالطريقة التي يرتبط بها مع الرقبة و الكتف والجذع و الوقفة "[١٥] ، والقناع لا يمكن ان ينفصل عن مستلزمات الأداء التمثيلي الأخرى و التي تكون عاكسة للدلالات الفكرية والجمالية لاداء الممثل الاغريقي ، ولو اننا اخذنا الأزياء التي كان يرتديها الممثل الاغريقي سنلاحظ انها تتطابق مع الشخصيات الدرامية على مستوياتها كافة ، و كانت تقنية الأزياء تدل على وقار ومهابة الشخصيات التراجيدية لذلك كانت تتألف من " القميص المتعدد الالوان والرداء وتجنباً لظهور القامات الضخمة بمظهر هزيل بسبب استخدام الحذاء الضخم والعالي فقد عمل الممثلون على حشو لباسهم بشكل يتناسب فيه حجم الجسم من الكل وقد استخدمت لهذا الغرض الصدرية . وبطن مستعار وفوقها قميص يشدها الى الجسم ويغطي سائر الاعضاء. وكان الممثل بحذاءه العالي الثقيل وعباءته الطويلة الوقورة وهي مرسلة على جسمه تجعل من شخصيته فارعة وتمتد في الطول الى حوالي سبعة اقدام "[١٦] ، إن هذه الاهتمامات التي كانت موجودة في المسرح الاغريقي بما يختص به الأداء التمثيلي تراعي من جملة الأمور العدد الهائل قياسا بتلك الحقبة من جمهور المشاهدين و الهالة الكبيرة التي تتمع بها الالهة والاساطير التي كان الاغريق في أثينا مقتنعين بها ايما اقتناع .

ان الأداء التمثيلي لأية شخصية درامية يعتمد على مدخلين مهمين الأول داخلي والاخر خارجي ، وهما مترابطان ولا يمكن فصل احدهما عن الاخر ولا يكتمل الأداء التمثيلي الا بتوافقهما ومساندة احدهما الاخر ، ويعتمد العنصر الداخلي على الناحية النفسية للممثل ما قبل الأداء واثناء الأداء وما بعد الأداء ، والحالة النفسية تتعلق بالممثل حينما يكون مزاجه متوافقا مع التفكير الموضوعي مع الشخصية التي ينوي الممثل بتجسيدها على خشبة المشرح ، "إنه من الضروري ان تعيش مزاجك الخاص بك على المسرح وليس المزاج المفترض للشخصية ، وجادلوا على انه على الممثل ان يمثل من نفسه و ليس صورة متخيلة، عليه ان يضع نفسه في موقف الشخصية " [١٧] ، وينطوي الأداء التمثيلي على دلالات فكرية من خلال حركة الجسد والصوت الذي يلقي من خلاله الممثل حواراته والايماءات المتعددة التي يؤديها الممثل ، وهذه جميعها تأخذ من الحياة كنبع ثر أسسها الكاملة في تأسيس دلالات فكرية لكل حركة او نأمة يقوم بها

الممثل على خشبة المسرح ،والممثل يجب ان تكون لديه هوية خاصة به وإحساس عالي بما يقوم به من اجل ان تكون هناك دلالات تبرز فيها تلك الأفكار ، وقد نوه عنها ستانسلافسكي اثناء التمارين التي كان يؤديها مع ممثليه في مسرحه في موسكو ، فكان يخبرهم " عليك أولا : أن تعرف من أنت ، يجب أن تجد أحساسك الخاص بالهوية ، وتوسع هذا الإحساس بالذات وتتعلم أن ترى كيف يمكن أن تضع هذه المعرفة للاستخدام "[١٨] ، إن معرفة الذات ضرورية جدا لكي يكون بإمكان الممثل ان يفهم نفسه و بالتالي بإمكانه ان يفهم مجتمعه كذوات منفصلة و متجمعة في بن واحد ، وهذه الامكانية هي التي تعلم الممثل ان يكون أدائه فارزا للدلالات الفكرية اثناء أدائه ، ولقد بين ارسطو ذلك " الى العلاقة القائمة بين حاجتنا الثقافية الى أداء أدوار مختلفة و التعلم من خلال اللعب والمحاكاة ، فنحن نتعلم من خلال أداء أدوار الاخرين بما تنطوي عليه الأدوار من عواطف وهذا كله يصبح جزءا منا اثناء عملية الاداة"[١٩] ، وهذا ما يقصد به العلاقة الوشيجة بين الممثل والمتلقي او المشاهد او المتفرج ، وهي علاقة تواصلية في الأفكار تقودها جملة من الدلالات التي تنبثق من الأداء ، وهذه العلاقة تبنى على التفاهم التام بين الطرفين " ان كل حركة يقوم بها الشخص المتحدث ، باليد او بالجسد بوعي منه او بدون وعي منه هي شكل من التوصيل كالممثل ، يجب ان اكون على علم بهذا ، انها مسؤوليتي . وانتم " ويقصد بها المتلقين " ايضاً عليكم ان تقوموا بدور نشط ، لانه ضمن سكوتكم وسكونكم يختبئ المكثف الذي يرسل عواطفكم الخاصة عبر فضائنا ، مشجعاً لي بلطف ومعدلاً لي اسلوبي في التحدث "[٢٠] .

إن الأداء التمثيلي يختلف من حقبة تاريخية وأخرى ، ويتعلق الاختلاف بالقدرة على مواكبة سنن المتغيرات الاجتماعية و القدرة الذهنية في ابتغاء كل ما هو جديد يتناغم مع متطلبات العصر الذي يعيش فيه الممثل ، و هنا نلاحظ أَنّ مينوشكين قد أشارت في توجهها الى المسرح الطليعي بقولها "إننا لا نحيي هنا اشكالاً مسرحيةً قديمةً او الكوميديا ديلارته او حتى المسرح الصيني التقليدي ، ان ما نحييه هو إعادة صياغة قواعد اللعبة ، تلك اللعبة التي تصور من خلالها الواقع اليومي ، و ان تكشف عما ينطوي عليه من قدرة على الادهاش والتحول ولما تنطوي عليه من اعتيادية و ثبات"[٢١] ، إن ادراكنا بضرورة الفن بشكل عام و التمثيل بشكل خاص يحتم علينا ان نجعل من ادائنا التمثيلي انعكاسا صادقا عما نحس ونشعر به ، فالدلالات التي يتم التعبير عنها بالاداء المتحرك والساكن تنعكس بشكل واضح من خلال رغبتنا الاكيدة ان نكون صادقين مع انفسنا و بالتالي تكون مفاصل ادائنا التمثيلي ليس لانه مسرح فحسب، وانما يجب ان تكون شكلا من اشكال الحياة الأخرى ، الحياة غير الواقعية و انما الحياة التي تعيش في اذهاننا "وتتمثل الوظيفة الاساسية لهذا النوع من الاداء في اغناء ادراكنا وفهمنا للحياة باجلاء المعنى الذي ظل خفياً حتى الان ... واعطاء السري من الوجود فرصة التجلي في شكل موضوعي . اننا نمارس

المسرح فليس لان نقدم مسرحيات وانما من اجل ان نبلغ كل ما هو غامض في الذهن وما هو هارب ومتحجب حتى يظهر في شكل عرض مادي حقيقي "[٢٢] .

ولا يتحقق هذا التواصل بين طرفي المعادلة الفنية الاجتماعية الفكرية (المتلقي / الممثل) ، الا من خلال ما يقدمه الممثل من إمكانية في استمرار التواصل ، وبالضرورة يجب ان تتوفر وسائل عند الممثل لكي يكون مؤهلا في السيطرة على هذا التواصل ، ومن بين هذه الوسائل الإشارات والصوت والايماءات، وتبرز الدلالات الفكرية من ثنايا الصوت الذي يطلق الكلمات ، فالحوار " ليس مجرد مجموعة من المقترحات التي تنتقل من الشخص الذي يحملها بالمعاني encods ، الى الشخص الذي يفك طلاسم هذه المعاني decods ولكن الاصح ، هو ان الناس يستعملون الكلام بطريقة عاكسة لبناء المضمون الذي يمكنهم من فهم ما يفعلون ، وما يتحدثون عنه"[٢٣] ، وهذا الأثر الملموس من قبل المتلقي يعززه الممثل بتوظيف جسده في تفجير مكمن الدلالات الكثيرة التي يمتلكها ، والجسد يحمل إشارات تنطلق بالحركات و التكوينات التي لابد ان تكون مرجعاتها الحياة اليومية للإنسان " فتقارب التجربة الجسدية والاشارات التي تظهر بها للاخرين والمشاطرة المشتركة والطقوس التي تنظم الحياة الاجتماعية هي الشروط التي تجعل من الممكن قيام الاتصال والانتقال الثابت للحس في داخل المجتمع " [٢٤] ، ان الجسد مكون ازلي في الحياة ، و قد تم توظيفه في الاساطير والملاحم و ، وكان مرتكزا أساسيا لعلم الانثروبولوجيا ، والمسرح منذ ان عرفه الاغريق وظف الجسد بما يتلائم مع الحقبة التي دونت فيها النصوص و تم تجسيدها على خشبة المسرح ، لا سيما في العصر الحديث حينما اصبح الجسد بؤرة الأداء التمثيلي بما يحمل من إمكانيات ابستمولوجية سيميائية ذات دلالات كبيرة ، هنا يتم التعبير عن المسرح "فن ازدهار وتفتح الجسد"[٢٥]، اما (ميرهولد)، فكان من المطورين لحركة الجسد بالبيوميكانيته و كاريزمته المتغيرة بشكل دائم "ليس ابداع شخصيات، بقدر ما هو ابداع اشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء الزماني المكاني للعرض"[٢٦] ، واستمرت النظرة الى جسد الممثل كدافع لانتاج الدلالات الفكرية ، فنرى باربا منظر الانثروبولوجيا و المسرح يصرح قائلا " القوانين التي توضح الحركات العضوية في جسد الممثل، فهو يرى ان دراسة وفهم هذه القوانين، بعيداً عن الانماط والتقاليد الحاكمة للاشكال المسرحية، يمكنها ان توفر للممثل الاوربي الوعي وتطور طاقته التعبيرية"[٢٧].

إن الأداء التمثيلي لدى الممثل يحمل على كاهله في العرض المسرحي من خلال مستلزمات ووسائل الأداء دلالات فكرية مهمة الى المتلقي ، وبما تؤهل كل من الممثل و المتلقي ان يخرجا بحصيلة فكرية وثقافية مهمة ، تكون إشارات قوية و مؤثرة على صعيد الفكر الإنساني المهم في الحياة البشرية لكل حقبة وفترة يعيشها الانسان على وجه البسيطة .

المبحث الثاني : العرض المسرحي ما بعد الدراما

يتحدد مصطلح ما بعد الدراما بالعروض المسرحية التي بعد منتصف القرن السابق بقليل ، وهي اشكال مسرحية معاصرة [٢٨]، وهذه الاشكال المختلفة من العروض المسرحية هي التي حددت ابعاد المصطلح و حدودها تكون المشاهدة ولا يوجد أي مجال لقراءة نصوصها ، لان النصوص تكون غير متوفرة ، وتذهب مكوناتها الأساسية باتجاه الفرجة المسرحية ، التي لا تشترط النص التقليدي في بث رسائل محددة الى المتلقي ، ولهذ فإن مصطلح ما بعد الدراما " يستخدم في المقام الأول لوصف نوع من المسرح، يتسم بتخلصه من المعايير الأدبية الدرامية كشرط لوجود الحدث المسرحي دون التخلي عن المفاهيم المسرحية المتعلقة به والمناسبة له"[٢٩] ، والفرجة في فضائها الأبستمولوجيا تعتمد على تقنيات ثرية ومتعددة او بإمكانيات بسيطة على خشبة المسرح يتعامل معها الممثل ضمن أداء غير تقليدي ، وهذه الاشكال قد ظهرت كاتجاه فني " اتجاها لا يمكن تجاهله نحو فكرة (عرض Performance) ، التي قد افرزت ما يمكن تسميته (اتجاها فنيا) نحو فنون العرض ، حتى أن الحدود المعهودة بين الفنون بدأت تتماهى شيئا فشيئا ، حيث ساد الميل الى خلق حدث بدلا من خلق عمل ، و تحقيق ذلك في هيئة (عرض ادائي) "[٣٠]، و بالرغم من أن أداء الممثل في هذا الفضاء التجريبي يستمد شرعيته من البيئة التي يعيش فيها ، لذلك فإن المتصدون لإقامه هذا الفضاء الفرجوي سعوا الى " نحو استحضار الفن والحياة معاً ، واذابة الحدود الفاصلة فيما بينهما ، بل حتى احتواء مادة خلاقة للفن في مقابل المسرح، باعتباره بالضرورة. مرجعاً رناناً لبرنامجه الذاتي ، وليس مكاناً رامياً لوقوع الاحداث المسرحية ذات المعيار الفني الخالص"[٣١] ، لا ينفصل الممثل بإدائه المناسب عن هذه الأجواء التي تترتب عليها ما بعد الدراما بكل حيثياتها و امكانياتها ، ويكون العقل و الاعصاب السلاح الاوفر حظا في توظيف الجسد ضمن خشبة المسرح المتميز " *ويعد المسرح الفن الوحيد الذي يستخدم الحضور الانساني الحي* "[٣٢] ، الانسان الحي هنا من خلال استخدام الجسد الذي يشكل المادة الأساس بالنسبة للممثل ، واستخدام الجسد يمر بنوعين في علاقة الممثل بالمتفرج الذي يكون حاضرا للفرجة المسرحية بكل امكانياته العقلية والحسية في تلقي المعلومة المعرفية مع الانبهار الذي تؤسسه الأجواء العامة للعرض المسرحي لان " لان *تكنيكات الجسد اليومية المعتادة تصبو إلى الابلاغ والاتصال بينما تكنيكات المهارة الفائقة " Virtvosisme " تصبو إلى اثارة الانبهار وتحويل الجسد . اما تكنيكات الخارقة عن المعتاد فهي تصبو إلى منح المعلومات " Forma in methono* "[٣٣] .

إن المشترك الأساس بين ارتو و ما بعد الدراما هو الغاء النص التقليدي و ليس كل نص ، فالعرض المسرحي مهما كان نوعه لا بد ان يتم تأسيسه على نص مكتوب او شفاهي او نص مرئي ، الكلمات لا تكون الا واعز لتفجير الجسد باتجاه ابراز المكنونات الداخلية ، و هي ـ أي الكلمات ـ بؤرة اشعال الفتنة

والثورة والتمرد على كل شيء تقليدي في الحياة " لن تعتمد ما بعد الدراما على حديث وسلوك الشخصيات بل تزحزحت الى مستوى نظام العلامات ، حيث تنبثق داخل أدوار الأشخاص والزمان والمكان واستمرارية الحدث ، لتصل الى تفكيك البنية الدرامية ، ووفقا لرأي (فينتر) ، يتجاوز مسرح ما بعد الحداثة اطر النص ومسرح القصة لصالح تفكيك النظم العلاماتية و تفاعلاتها ، ويظهر بدلا من ذلك و بفعل التزامن والإضافة والمونتاج نماذج لأزمنة و أماكن و اشخاص تشير في مضمونها الى الذاتية المنحرفة "[٣٤]، النص هنا يتم تفكيكه لكي يتلاءم مع الفرجة المسرحية بأداء غير سوي ورمزي ويحمل مه كل نامة وايماءة منه الى صاعق يفجر الممثل بأدائه ليس قاعة المسرح و المتفرجين و انما الحياة برمتها ، فيكون النص تشاركي / تفاعلي ، فيعد الحياة تمثيل و التمثيل حياة " *وتتمثل الوظيفة الاساسية لهذا النوع من الاداء في اغناء ادراكنا وفهمنا للحياة بإجلاء المعنى الذي ظل خفياً حتى الان ... واعطاء السري من الوجود فرصة التجلي في شكل موضوعي . اننا نمارس المسرح فليس لان نقدم مسرحيات وانما من اجل ان نبلغ كل ماهو غامض في الذهن وما هو هارب ومتحجب حتى يظهر في شكل عرض مادي حقيقي*" [٣٥] ، العرض المادي الذي تقترحه منظومة الأداء التمثيلي ما بعد الدراما هو الغوص في جميع المكونات الأساسية التي يستلهم منها الممثل في أدائه المتميز والبعيد عن التقليدية والكلاسيكية و يأخذ مدياته الزمنية حتى من خلال الأسطورة البتي يخلقها الانسان المتمرد على واقعه في كل لحظة ، فما عادت الاساطير ملك الأزمنة الغابرة والتاريخ الملوث الذي يقدمه لنا المؤرخون ، وانما أصبح الانسان المعاصر اسطورة في زمنه المعاصر ، وكل شيء في حياتنا اليومية يتشرب بالاساطير فتكون هي الأخرى اساطير و لكنها مؤدلجة يقول " حياتنا اليومية تتغذى بالاساطير مثل المصارعة، والتعري ، والسيارة ، والدعاية ، والسياحة ، وهي اساطير سوف تجتاحنا عما قريب . واذا ما خلصت هذه الاساطير عن الحياة اليومية التي تولدها فسرعان ما يبرز التجاوز الايديولوجي الذي تخفيه " [٣٦] .

إن البحث اذ يركز على موضوعة ما بعد الدراما وذلك لان الأداء التمثيلي في المسرح التقليدي او ما يطلق عليه جزافا بالكلاسيكي قد تم استهلاكه في عموم البحوث التي يتم دراستها بخصوص الأداء التمثيلي، إن الأداء التمثيلي في مسرح ما بعد الدراما يأخذ ابعاده في مفارقة فلسفية تأخذ بالحسبان ابعاد النص ، على الرغم من ان النص لا يمكن استبعاده نهائيا و لكن ان يكون هو الأساس في العرض المسرحي ، ويترك المجال للجسد والحركات الايمائية للممثل ان يستحوذ على المتفرج ويدفعه باتجاه المشاركة مع الممثل في ابتكار وانتاج وخلق المشهد المسرحي في العرض ، إن ابعاد النص عن الهيمنة في العرض المسرحي وابعاد الممثل ان يكون أداة طيعة في تجسيد النص بشكل اعمى قاد الى ابتكار طرائق كثيرة في السياحة الفكرية والفلسفية الناجمة عن مجمل العروض المسرحي في مرحلة ما بعد الدراما، وبالتأكيد لم تخرج رؤية(هانز ليمان) في تأسيس نظرية للدراما الحية والمعاصرة من الفراغ وانما كان هناك

مرجعيات فلسفية وفكرية لاسيما من المسرح الطليعي ،" إنه مثلما يشرحه ليمان، لم يعد يبحث عن وحدة المكونات الجمالية، ويأخذ شكله وطبيعته من التشذر وكل ما هو متجزئ؛ وهو يكشف في هذه الطريقة وعبرها عن قارة جديدة لفن الأداء، وحضورا متميزا له، وعلى وعن وسائل التعبير المتنوعة، وليس الصراع. مثلما تشكل فيه الزمكانية عنصرا أساسيا في عكسه للحالة والموقف من أجل (صياغة حس جمالي للمسرح الجديد."[٣٧] ، ولا يبقى المسرح كما حدد ملامحه ارسطو في كتابه فن الشعر وانما امتدت خطوط التأثيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عموم الحقب التاريخية بتغيير متواليات الأداء التمثيلي باستخدام الجسد والاعتماد على اللحظة الزمنية في الاهتمام باللقطة البصرية للمتفرج في تجسيد فكرة او هدف او ظاهرة معينة على خشبة المسرح ، ومن هنا و كما قال الناقد والباحث حسن المنيعي بإن "المسرح فن متحول يقوم على الابتكار"[٣٨] ، وهذا ما حدا بالكثير من المخرجين في مختلف بقاع العالم المتحضر و بالتأكيد منهم العرب في استلهام هذه الرؤى في معالجة قضايا الشارع و اهتماماته من خلال تجسيد الأفكار في النص و معالجتها تجسيدا في الأداء التمثيلي للممثل في المسرح ، إن الأداء التمثيلي لعروض المخرج الراحل عوني كرومي(١٩٤٥ ـ ٢٠٠٦) في مسرحيتيه (قصائد ممسرحة) و(تداخلات الفرح والحزن) وغيرها من الاعمال المسرحية التي قدمها مخرجون آخرون كان اعتمادهم الأساس ليس النص بحد ذاته وانما كانت بغيتهم حركة الممثل بجسده المليء بإمكانيات الحركة في التعبير عن المكنونات الداخلية للنفس البشرية ، إن هذه الرؤى المعاصرة التي يحملها المخرجون الحداثيون على اكتافهم استلهموا خطوطها الاساسية من فكرة الدراما والتي صاغها الكثير من الفلاسفة لكلمة الدراما " إذا انطلقنا من أن المسرح بدأ حركة قبل أن تضاف إليه الكلمة، وأن الدراما بوصفها حركة قد نشأت داخل المسرح، فإن باستطاعتنا أن نقول: إن الدراما أشبه بتركيبة كيماوية لها قوانينها ومواصفاتها الخاصة، وهذه التركيبة تستمد عناصرها ألأولية من بعض الفنون الأخرى كالشعر، والرقص، والموسيقى، والتصوير، والنحت، الا أن تلك الفنون التي تعيش في داخلها كوحدات متكاملة مستقلة ، وإنما تتناوب كجزئيات بعد أن تتخلى عن خصائصها الفردية البحتة في سبيل إيجاد فن جديد له معالمه الخاصة، وهو الدراما"[٣٩] .

إن مسرح ما بعد الدراما له علاقة تركيبية ودلالية مع الفرجة بمفاهيمها ودلالاتها المتعددة من عمق التاريخ الأوربي من أيام المسرح الكنسي و العلاقة الوثيقة بين المسيحي الناشئ في جلوسه لرؤية المكونات والتقنيات (على بساطتها) ، وبين ما يشاهده من صور متلاحقة يقوم بها ممثلون مبتدئون يحاكون قصص الانجيل والتوراة ، والكوميديا ديلارته والارتجال المسبب للمشاهد والابتعاد عن النصوص المكتوبة والتركيز على سيناريو اولي و يؤدي جسد الممثل الباقي على خشبة المسرح ، الى غيرها من الفرجات التي تتحول الى طقس مسرحي يؤديه كل من الممثل و المتفرج كل من موقعه ،وصولا الى مسرح ما بعد الدراما " يتميز بخاصية أساسية وهي عدم التركيز على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث المسرحي،

غير أن هذا لا يعني الاقصاء المطلق للنصوص الدرامية، بقدر ما هو جنوح إلى تفكيك التقليد الأرسطي ، الذي وضع تراتبية في سيرورة صناعة الفرجة المسرحية، وعلى رأسها النص الدرامي... إنه فرجة مخطط لها ومفكر فيها بشكل تشاركي/ تفاعلي... كما أنه مسرح غير أدبي وهذا المنحى لا يلغي شعرية المنجز المسرحي بكل مكوناته، فهو مسرح تجريبي، من حيث الشكل والمضمون يهدف إلى خلخلة الطريقة التي نعيش بها ونصنع الفرجة المسرحية من خلالها " [٤٠] ، ومن هذا المنطلق فان (ليمان) قد حدد اهم الأسس و المنطلقات و الملامح التي حصرها مسرح ما بعد الدراما في اجوائها و هي كالتالي :

ـ " مسرح لا يسعى إلى تحقيق شمولية التركيب الجمالي، وإنما يسعى إلى إضفاء طابع تشذري لهذا التركيب، الشيء الذي يخول له اكتشاف عالم الفرجة، وحضوراً متجدداُ للفنانين ، وافقا واسعاً لتطوير مكونات مسرح ارتكز دوماً على الدراما .

ـ مسرح لا يهتم بالصراعات قدر ما يهتم بوسائل التعبير وتنوعها .

ـ مسرح لا يرتكز على مبدأ (الحدث و الحكاية fable) ، وإنما يقدم موقفا وحالة ، كما أن الفضاء يعد فيه عنصراً فاعلاً لا محايدا ، ومن ثم فالسينوغرافيا تكتسي أهمية ما دام النص لم يعد الدعامة الاساسية للإنجاز المسرحي " [٤١]

ـ مسرح " يتسم بخاصية أساسية هي عدم التركيز على النص الدرامي من حيث وسيط يوجه الحدث الدرامي"[٤٢] .

إن سلوك الانسان في الحياة العامة تتحدد بمجموعة من المعطيات والعوامل التي يتم تأسيسها في الحياة اليومية ، لذا فإن هذه المنطلقات التي أسس لها ليمان كانت حصيلة تجارب مسرحية كثيرة و لولاها لما كان هناك أداء تمثيلي في مسرح ما بعد الدراما " إن المتغيرات الكبرى التي عرفها العالم الغربي فكرياً واقتصادياً واجتماعياً ، كان لها صداها في عالم الابداع والفن، باعتبار هذا الاخير مرآة تعكس هيئة المجتمع وحالته ، ذلك أن العالم خاض بدءاً من القرن السادس عشر الى التاسع عشر مخاضا جذريا على جميع المستويات ، أعاد للإنسان وهجه " [٤٣] .

إن الأداء التمثيلي في مسرح ما بعد الدراما يعتمد على الجسد في التعبير عن مضامين وأفكار نص سابق له مكوناته في البنية الدرامية او نص يوازيه العرض المسرحي ولا يخرج عن أسار مكوناته الفكرية والجمالية ، والأداء التمثيلي للممثل يعتمد على إمكانيات الممثل صوتا والقاءً وإمكانية في مطواعية الجسد لاداء اصعب الحركات التيث يطلبها المخرج من الممثل .

ما أسفر عنه الاطار النظري:

١ـ الأداء التمثيلي في الحقب المختلفة لمعرفة التمثيل المسرحي كان يؤدى من خلال قوة الصوت والالقاء المناسب للشخصية التي يؤديها الممثل .

٢ ـ يعد النص المرتكز الأساس في تنظيم العملية الاخراجية للعرض المسرحي و الممثل يكون ملزما بالاداء التقليدي في المسرحيات ما قبل الحداثة .

٣ـ تساعد عناصر العرض المسرحي الأداء التمثيلي في مسرح ما بعد الدراما .

٤ـ اعتماد الممثل في مسرح ما بعد الدراما على الجسد بكل ما تكونه الكلمة في تجسيد الافكار التي يتوصل لها المخرج من نص محدد ، و لا يكون هذا النص حاضرا في العرض المسرحي .

٥ـ المتفرج في مسرح ما بعد الدراما يكون حاضرا و مساهما في انتاج العرض المسرحي كونه عنصرا مهما من عناصر العرض المسرحي .

الفصل الثالث : الإجراءات

مجتمع البحث : يضم مجتمع البحث جميع العروض المسرحية التي قدمها المخرج العراقي الدكتور ماهر عبد الجبار على مسرح كلية الفنون الجميلة، لممثلين من أساتذة معهد الفنون الجميلة و كلية الفنون الجميلة أو طلاب ، بنصوص من تأليفه أو تأليف اخرين .

عينة البحث : اختار الباحث مسرحية (هيت لك) نموذجا من عينة البحث ، وقد تم اختيارها من ضمن مجتمع البحث ، وهي تتلائم مع هدف البحث .

تحليل عينة البحث :

اختار الباحث مسرحية (هيت لك) تأليف و اخراج الدكتور ماهر عبد الجبار الكتيباني(*) ، وانتاج كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية ، وتمثيل نور محمد تقي بالشخصية التجريدية (هيت لك اولا) ، وهمام عبد الجبار بالشخصية التجريدية (هيت لك ثانيا) ، والتحليل يعتمد على مشاهدة العرض المسرحي يوم الثلاثاء الموافق ٢٠١٤/٣/٢٥ .

وهذا المشروع التجريبي بدا بالجزء الأول و هو مسرحية هسهات اما الجزء الثاني فكان مسرحية هيت لك ، من نظرية الكتيباني في ما يسمى باللاتوقع الحركي ، او كما سماه تحديدا (المسرح الحركي التركيبي القصي) في مقابلة مع جريدة الشرق الالكترونية مع مصطفى غازي ، و (يعتمد على تكثيف زمن العرض و اطلاق افاق المعنى التي تستفز ذاكرة المتلقي الذي يقوم بدوره بإنتاج المعنى) وبخصوص العرض وسماته وما قدمه ، أضاف في الموقع نفسه (إن عرض مسرحية هيت لك يقوم على فكرة إنسانية تنطلق لتبث محتواها على مدى الأفق الإنساني في مسالة حضور الذات وتلاقيها مع الآخر بكل طموحاته ورغباته و انسانيته وهو اجتهاد من ادجل المغايرة و التجديد) ، وهذ ما يرغب فيه مسرح ما بعد الدراما ، إذ تتلاشى القيود والمحددات بالنسبة للممثل على خشبة المسرح ويكون الجسد لوحده مع او بدون نص تقليدي او كلاسيكي .

الأداء التمثيلي في هذا العرض هو الحركات الجسدية السريعة ، وغير المتوقعة ، وعلى الرغم من ان قصة المسرحية غير واضحة المعالم ولكنها متلائمة مع فلسفة المؤلف والمخرج د. ماهر عبد الجبار في ان يكون العرض بأكمله لا يعتمد على النص كسياق تقليدي في العروض المسرحية التقليدية ، وانما بوصفها صرخة مدوية بوجه الاضطهاد النفسي الذي تعاني منه الشخصيتان في الحياة اليومية التي يعيشانها والتي حاول الممثلان ان يجسدانها من خلال مجموع من الحركات الجسدية وفي فضاء سينوغرافي بكل تفاصيله في الإضاءة المتحركة مع حركة الجسد والتي تتناغم بشكل تناقض مع الوان الأزياء التي يرتديها الممثلان ، وهي ذات، الاشكالية ولكن تقاطعات الألوان تختلف من ممثل الى آخر ، والموسيقى عامل مساعد في جعل الحركات غير متوقعة بالمرة ، ان الأداء التمثيلي في عروض مسرح ما بعد الدراما يتجاوز المألوف وهذا ما نشاهده في هذا العرض المسرحي ، إذ أن انعدام الديكور واعتبار ان جسد الممثلين هو الديكور بحد ذاته من خلال تناسق الحركات وانتقالاتهم في عموم العرض المسرحي، إن الاقتصاد في عناصر العرض المسرحي بدءا من النص وبقية العناصر يواجه بحركات ادائية يكون الجسد بأكمله معبرا عن الفكرة الرئيسة التي أراد المخرج تقديمها الى المتفرج الذي كان بالضرورة مشاركا فاعلا مع جزيئات العرض بكل تحولاته وومتغيراته الأساسية من اجل انتاج معنى محدد للتفكيكية التي امتاز بها العرض من اجل لملمة الأجزاء المتناثرة في العرض، ان التاريخ الانساني للفرد العراقي كان حاضرا من خلال القصف العشوائي للصواريخ المختلفة سواء أكانت إيرانية ابان الحرب العراقية الإيرانية او للتحالف الدولي حينما دخل العراق للكويت محتلا او في مرحلة احتلال العراق من قبل أمريكا والدول المنضمة اليها ، والأداء التمثيلي للممثلين الاثنين كان متوافقا مع الفكرة التي أراد المخرج ايصالها الى المتلقي ، وزمن العرض كان مكثفا هو الاخر ، ان الحياة ليس بوسعها الزمني وانما بملخصها الحضوري للأفكار و الشواهد التي يمر بها الانسان في حياته اليومية ، فتوزيع جهد الممثل على رقعة زمنية صغيرة تحدي كبير يواجه الممثل ضمن أدائه التمثيلي ، لا يوجد لحظات صمت وان كانت هناك لحظات صمت فهي من اجل تمرير أصوات أخرى فبالإضافة الى أصوات انطلاق الصواريخ ، عناك أصوات أخرى كثيرة وموسيقى هادرة ، او أصوات تنفسهم العميق ويلعب الضوء لعبته مع الأداء التمثيلي فكان معبرا هو الاخر بإعطاء مساحة كبيرة لظلمة التي يعيشها الانسان المعاصر في هواجسه والامه وتأملاته ، في لمواجهة بين الذات الواعية وغير الواعية في لحظة زمنية قصيرة ، وتجعل من الممثل والمتفرج في منطقة التاويل من خلال جدلية الصراع بين الموضوع و الذات الإنسانية .

النتائج والاستنتاجات :

النتائج :

١ ــ الأداء التمثيلي في عروض ما بعد الدراما يتساوق مع الضرورات الحتمية في إعطاء الدراما مجالا كبيرا ابتعادا عن النص التقليدي .

٢ ــ عناصر العرض المسرحي (اضاءة ، ديكور ،أزياء ، موسيقى ، فضاء مسرحي ، نص ، اداء تمثيلي) ، تتشارك جميعها في بلورة مفهوم عروض ما بعد الدراما .

٣ ــ الأداء التمثيلي في عرض هيت لك كان الاتجاه فيه الى الإمساك بلحظة الوعي بالأشياء والادراك بها في كل حركة تجسيدية يقوم بها الممثل من خلال جسده المرن والمطواع .

٤ـ ان انشطار الشخصيات غير معلن في عرض هيت لك ولكنه كان موجودا من خلال تقسيم خشبة المسرح الى منطقتين يمنى و يسرى .

٥ ــ المتفرج يؤسس عالما معاشا في العرض ومشاركا أساسيا في بلورة مفهوم الانسان في حركاته غير المتوقعة بكونها افتراضية ومبهمة و تعد من معالم التاويل بالنسبة للمتفرج .

الاستنتاجات :

١ ــ في عروض ما بعد الدراما توظف المدركات الحسية في نبذ النص التقليدي والكلاسيكي، ويكون حاضرا في النصوص المفتوحة على افاق العالم الإنساني بكل تجلياته وعوالمه .

٢ـ الزمن في عروض ما بعد الدراما يكون مكثفا ومسيطرا عليه ويختلف كل الاختلاف عن الزمن بأنواعه النفسية والفنية والواقعية كما هو في العروض الأخرى .

٣ـ إن عروض ما بعد الدرام تتجلى فيها نوعية الصراع الداخلي والخارجي من خلال الجسد وتداعياته التي يتم تأسيسها مع مساندة عناصر العرض المسرحي الأخرى ، والتعامل مع هذه المدركات يكون بحضور الإرادة الواعية في المساهمة مع دقائق العرض .

الهوامش:

(١) د. إبراهيم انيس ، د. عبد الحليم منتصر ، المعجم الوسيط ، (القاهرة : د.ت) ص٣١٨.

١) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي (بيروت : دار الكاتب اللبناني ، ١٩٧١) ص٥٦٣.

٢) ينظر كلود جيرمان، لوبلان ريمون ، علم الدلالة ، ترجمة : د. نور الهدى لوشن (دمشق : دار الفاضل،١٩٩٤) ص١٥.

٣) أديث كيروزويل ، عصر البنيوية، ترجمة : جابر عصفور، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، مطبعة آفاق عربية ، ١٩٨٥) ، ص٢٩٧.

٤) بيير غيرو ، علم الدلالة، ترجمة : منذر عياشي، (دمشق: دار طلاس، ١٩٩٢) ، ص١٦.

٥) توم جومسكي ، البنى النحوية، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز، (بغداد : ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة المائة كتاب ، ١٩٨٧) ، ص١٥٥.

٦) ابي عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي ، العين (بيروت: دار احياء التراث العربي ، ٢٠٠١) ص٧٥١.

٧) د. إبراهيم انيس ، د. عبد الحليم منتصر ، المعجم الوسيط ، مصدر سابق ، ص ٧٣١

٨) احمد بن فارس ابو الحسين ، ، مجمل اللغة (الكويت : معهد المخطوطات العربية ، ١٩٨٥) ص٦١.

٩) صالح العلي الصالح،المعجم الصافي في اللغة العربية(الكويت : معهد المخطوطات العربية، د.ت) ص٥٠١.

١٠) د. وجيه محمود إبراهيم ،علم النفس موضوعه ومدارسه ومناهجه،(بيروت:دار العودة ،١٩٧٤) ، ص ١٠١

١١) ابن منظور ، لسان العرب ، (بيروت ، دار لسان العرب ، د . ت) ، ص ٤٦

١٢) جيلين ولسن ، سيكولوجية فنون الاداء، ترجمة : عبد الحميد شاكر ، (الكويت عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، ٢٠٠٠) ، ص٨.

١٣) جورج تومسن ،. اسخيلوس واثينا، دراسة في الاصول الاجتماعية للدراما ، ترجمة صالح جواد كاظم ويوسف عبد السميح ثروت ،(بغداد ،العراق، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٥) ، ص٣٢

١٤) مايكل والتون ، المفهوم الاغريقي للمسرح ، نهظرة جديدة الى التراجيدي ، ترجمة : د . محسن مصيلحي، (القاهرة ، المجلي الأعلى للثقافة ، ١٩٩٨) ، ص ٧٣

١٥) مايكل والتون ، المصدر السابق نفسه ، ص ٧٣ .

١٦) فيتو باندولفي ، تاريخ المسرح ، ترجمة : الاب الياس زحلاوي ، ج ١ ، (دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٧٩) ، ص ٢٦٦ .

١٧) موريس ارباك و هوتشكيز جون ، لا تمثيل من فضلكم ، ترجمة : سامي صلاح ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١) ، ص ٢ .

١٨) موريس ارباك ، المصدر السابق نفسه ، ص ٧ .

١٩)جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة في المسرح . ترجمة د. امين الرباط ، سامح فكري ، (مصر ، القاهرة ، مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٥) ،، ص ٦٢

٢٠) بيتر، بروك ، ليس هناك اسرار، ترجمة :غريب عوض،(بحرين ، كتاب الصواري ، ١٩٩٨) ، ص ٧٧ .

٢١) دافيد وليامز ، مسرح الشمس . ترجمة امين حسين الرباط ، (القاهرة ، مصر ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) ،ص ١٤٠،

٢٢) عبد الواحد ياسر ، انطوان ارتو وضرورة التمسرح ، ميتافيزيقيا تجربة العرض والجسد ، مجلة نزوى العدد ٦، سلطنة عمان ، ١٩٩٨ ، ص١٣٠ .

٢٣) مارفن كارلسن ، فن الأداء ، ترجمة منى سلام، (القاهرة: مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي)، ص ٩٩.

٢٤) ديفيد لوبروتون، انتروبولوجيا الجسد والحداثه، ترجمة محمد عرب، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٣)،، ص ١٢٠

٢٥) رولان بارت،المسرح الاغريقي،ترجمة سهى يشور،(دمشق،المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧)،ص٢٥.

٢٦) سعد صالح، الانا والاخر.. ازدواجية الفن التمثيلي، (الكويت ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والاداب والفنون، ٢٠٠١) ،ص ١٧٤.

(27) schechner, richard,per. Formance. Circmotances, form the avand gorde to ramlico kuta, seagn, books, 1983, p 120.

٢٨) ينظر:محمد سيف وآخرون ، مسرح مابعد الدراما،(المغرب ، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ٢٠١٢)،ص٧ .

٢٩) حسن يوسفي ،المسرح والفرجات ،(المغرب،طنجة ، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة ،٢٠١٢) ،ص١.

٣٠) ايريكا فيشر ليتشة ، جماليات الاداتء ، ترجمة : مروة مهدي ، (القاهرة ، المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٢)، ص ٣١ ـ ٣٢ .

٣١) باربرا لاسوتسكا بشونباك ، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق . ترجمة : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة ، مصر ، المشروع القومي للترجمة ، ١٩٩٩) ،ص٢١ .

٣٢) روبرت هيتمون ، العمل في ستوديو الممثل ، ترجمة : جيهان عيسوي ، (القاهرة ، مصر، مهرجان القاهرة التجريبي الدورة ١٣٥ ،٢٠٠١) ، ص٨٨ .

٣٣) ايوجينيو باربا ، مسيرة المعاكسين ، انثروبولوجيا المسرح ، ترجمة : قاسم البياتي ، (لبنان ، دار الكنوز الادبية ، ١٩٨١) ، ص١٠٧

٣٤) كريستل فايلر و آخرون ، مسرح ما بعد الدراما ، (المغرب ، طنجة ، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، ٢٠١٢) ، ص ٨ .

٣٥) عبد الواحد ياسر ، انطوان ارتو وضرورة التمسرح ، ميتافيزيقيا تجربة العرض والجسد ، مجلة نزوى العدد ٦، سلطنة عمان ، ١٩٩٨ ، ص١٣٠ .

٣٦) رولان بارت ، اسطوريات .... اساطير الحياة اليومية ، ترجمة : قاسم المقداد ،(سوريا ، حلب ، مركز الانماء الحضاري ، ١٩٩٦) ، ص١٥ .

٣٧) محمد سيف ، مسرح ما بعد الدراما : اهمال النص و التركيز على التفاعل بين الممثلين و الجمهور ، م٣ يونيو ١٩١٤، مجلة القدس العربي ، الصادرة يوم الأحد ، ١٤ فبراير ، ٢٠٢١

٣٨) حسن المنيعي ، شعرية الدراما المعاصرة ، (المغرب ، طنجة ، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، سلسلة ١٥ ، مارس ٢٠١٢) ، ص ١٥ .

٣٩) محمد الكغاط ، المسرح و فضاءاته ، (المغرب ، القنيطرة ، دار البوكيلي للطباعة و النشر و التوزيع ، ١٩٩٦) ، ص ١٧٢

٤٠) خالد امين ، المسرح العربي بين الدراماتورجية الركحية و أسئلة ما بعد الدراما ، ضمن كتاب جماعي، (مسرح ما بعد الدراما) ،اربع مقاربات ، (المغرب ، طنجة ، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، سلسلة ١٥ ، ٢٠١٢) ، ص ٨٤

٤١) حسن المنيعي ، المسرح العربي ما بعد الدراما ، ص ١٨ ، ١٩ .

٤٢) خالد امين ، المسرح العربي بين الدراماتورجية الركحية و أسئلة ما بعد الدراما ، ص ٩١ .

٤٣) المختار العسري ، رحلة المسرح نحو الالفية الثالثة ، مجلة البيان ، العدد ٥٩٥ ، ص ٥٥

*) ماهر عبد الجبار ابراهيم احمد الكتيباني ، ولد في محافظة البصرة ، قضاء أبي الخصيب، عام ١٩٦٨. مسرحية (افتراض حالم) المعدة عن مسرحية (مرحبا أيتها الطمأنينة) عام ١٩٩٤. مسرحية (في أعالي البحار) عام ١٩٩٥. مسرحية (الأب) عام ١٩٩٥. مسرحية (الجياع) عام ١٩٩٦. مسرحية (هسهسات) ٢٠١٣ تأليفا وإخراجا. مسرحية (هيتَ لك) ٢٠١٤،تأليفا وإخراجا. مسرحية (خدملك) ٢٠١٦ تأليفاً وإخراجاً. مسرحية (زم بلك) ٢٠١٧ تأليفا . مسرحية (هلو _سات) تأليفا .

قائمة المراجع والمصادر:

١ـ د. إبراهيم ، أنيس، ، منتصر د. عبد الحليم ، المعجم الوسيط ، القاهرة : د. ت .

٢ـ أديث ، كيروزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥،

٣ـ أنيس ، إبراهيم ، عبد الحليم منتصر ، (مصدر سابق نفسه) ص٧٣١.

٤ـ ابو الحسين ، احمد بن فارس ، مجمل اللغة ، الكويت : معهد المخطوطات العربية ، ١٩٨٥ .

٥ـ إبراهيم ، د. وجيه محمود ، علم النفس موضوعه ومدارسه ومناهجه ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤

٦ـ ابن منظور، لسان العرب ، بيروت: دار لسان العرب، د. ت .

٧ـ ارباك ، موريس و هوتشكيز جون ، لا تمثيل من فضلكم ، ترجمة : سامي صلاح ، القاهرة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١ .

٨ـ امين ، خالد ، المسرح العربي بين الدراماتورجية الركحية و أسئلة ما بعد الدراما ، ضمن كتاب جماعي ، (مسرح ما بعد الدراما) ، اربع مقاربات ، المغرب ، طنجة ، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، سلسلة ١٥ ، ٢٠١٢.

٩ـ بيير ، غيرو ، علم الدلالة ، ترجمة : منذر عياشي، دمشق ، دار طلاس، ١٩٩٢ .

١٠ـ باندولفي ، فيتو ، تاريخ المسرح ، ترجمة : الاب الياس زحلاوي ، ج ١ ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٧٩ .

١١ ـ بروك ، بيتر ، ليس هناك اسرار، ترجمة : غريب عوض ، بحرين ، كتاب الصواري ، ١٩٩٨ .

١٢ـ بارت ، رولان ، المسرح الاغريقي ، ترجمة سهى يشور، دمشق ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، ١٩٨٧

١٣ـ بشونباك ، باربرا لاسوتسكا ، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق . ترجمة : هناء عبد الفتاح ، القاهرة ، مصر ، المشروع القومي للترجمة ، ١٩٩٩ .

١٤ـ باربا ، ايوجينيو ، مسيرة المعاكسين ، انثروبولوجيا المسرح ، ترجمة : قاسم البياتي ، لبنان ، دار الكنوز الادبية ، ١٩٨١ .

١٥ـ بارت ، رولان ، اسطوريات .... اساطير الحياة اليومية ، ترجمة : قاسم المقداد ، سوريا ، حلب ، مركز الانماء الحضاري ، ١٩٩٦ .

١٦ـ توم ، جومسكي ، البنى النحوية ، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز،بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧ .

١٧ـ تومسن ، جورج ، اسخيلوس واثينا ، دراسة في الاصول الاجتماعية للدراما . ترجمة : صالح جواد كاظم ويوسف عبد السميح ثروت ، بغداد ، العراق ، منشورات وزارة الثقافة و الاعلام ، ١٩٧٥ .

١٨ـ جميل، صليبا، المعجم الفلسفي ، بيروت : دار الكاتب اللبناني ، ١٩٧١ .

١٩ـ سيف ، محمد و آخرون ، مسرح ما بعد الدراما ، لمغرب ، المركز الدولي لدراسات الفرجة ، ٢٠١٢

٢٠ـ سيف ، محمد ، مسرح ما بعد الدراما : اهمال النص و التركيز على التفاعل بين الممثلين و الجمهور ، م٣ يونيو ١٩١٤ ، مجلة القدس العربي ، ، الصادرة يوم الأحد ، ١٤ فبراير ، ٢٠٢١
٢١ـ صالح ، سعد ، الانا والاخر .. ازدواجية الفن التمثيلي ، الكويت ، عالم المعرفة، ٢٠٠١ .
٢٢ـ العلي ، صالح ، المعجم الصافي في اللغة العربية ، الكويت : معهد المخطوطات العربية ، د. ت .
٢٣ ـ العسري ، المختار ، رحلة المسرح نحو الالفية الثالثة ، مجلة البيان ، العدد ٥٩٥ .
٢٤ ـ فايلر ،كريستل وآخرون،مسرح ما بعد الدراما ،المغرب،طنجة،منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، ٢٠١٢ .
٢٥ـ الفراهيدي،ابي عبدالرحمن الخليل بن احمد، العين ، بيروت ، دار احياء التراث العربي، طبعة ١ ، ٢٠٠١ .
٢٦ـ كلود ، جيرمان، لوبلان ريمون ، علم الدلالة ، ترجمة : د.نور الهدى لوشن ، دمشق :دار الفاضل،١٩٩٤
٢٧ـ كارلسن ، مارفن ، فن الأداء ، ترجمة : منى سلام، (القاهرة: مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي .
٢٨ـ الكغاط ، محمد ، المسرح و فضاءاته ، المغرب ، دار البو كيلي للطباعة و النشر و التوزيع ، ١٩٩٦.
٢٩ـ لوبروتون ، ديفيد ،انثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ترجمة محمد عرب ، بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٣.
٣٠ـ ليتشة ، ايريكا فيشر ، جماليات الاداء ، ترجمة : مروة مهدي ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٢
٣١ـ المنيعي ، حسن ، شعرية الدراما المعاصرة ، المغرب ، طنجة ، منشورات المركز الدولي لدراسات الفردجة ، سلسلة ١٥ ، مارؤس ٢٠١٢.
٣٢ـ هيلتون ، جوليان ، اتجاهات جديدة في المسرح ، ترجمة د. امين الرباط ، سامح فكري ، مصر ، القاهرة ، مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٥ .
٣٣ـ هيتمون ، روبرت ، العمل في ستديو الممثل ، ترجمة : جيهان عيسوي ، القاهرة ، مصر، مهرجان القاهرة التجريبي الدورة ١٣٥ ،٢٠٠١ .
٣٤ ـ ولسن ، جيلين ، سيكولوجية فنون الاداء، ترجمة : عبد الحميد شاكر ، الكويت ، عالم المعرفة ، ٢٠٠٠.
٣٥ـ والتون ، مايكل ، المفهوم الاغريقي للمسرح ، نظرة جديدة الى التراجيدي ، ترجمة : د . محسن مصيلحي، القاهرة ، المجلي الأعلى للثقافة ، ١٩٩٨ .
٣٦ـ وليامز ، دافيد ، مسرح الشمس . ترجمة : امين حسين الرباط ، القاهرة ، مصر ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩ .
٣٧ـ ياسر ، عبد الواحد ، انطوان ارتو وضرورة التمسرح ، ميتافيزيقيا تجربة العرض والجسد ، مجلة نزوى العدد ٦، سلطنة عمان ، ١٩٩٨ .
٣٨ـ يوسفي ، حسن ، المسرح و الفرجات ، المغرب ، طنجة ، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة ، ٢٠١٢.
39 – schechner, richard,per. **Formance**. Circmotances, form the avand gorde to ramlico kuta, seagn, books, 1983, p 120.