اشكالية مفهوم ما بعد الحداثة

أياد رحمان بدن الذهبي
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص :

تحدد هذا البحث بدراسة مختارة عن اشكالية مفهوم ما بعد الحداثة، وكشف ماهية هذه الاشكالية وخصائص الحداثة وما بعد الحداثة، وتعميق دراسة هذه السمات بعد الإشارة إليها.

وقد تضمن الفصل الاول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث، أهمية البحث، أهداف البحث، تحديد المصطلحات .

وقد تضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) مفهوم ما بعد الحداثة وجماليات مسرح ما بعد الحداثة، وقد ختم البحث بالمصادر

الفصل الاول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يتسع مفهوم أداء الممثل باتساع المناهج والطرق والأساليب والمدارس الفنية المنتشرة في العالم، وتكمن مشكلة هذا البحث للإجابة على السؤال اللائح والملح؛ ولمعرفة وتبيان سمات الأداء التمثيلي في عروض مسرح ما بعد الحداثة، وكشف ماهيتها الفلسفية والتكنيكية والجمالية، ومعرفة أوجه الاختلاف الحاصل بينها وبين بقية الأساليب، والمناهج من أجل كشف وتعميق هذه السمات وتطويرها بما يخدم المؤدي (الممثل) أثناء سيرورة عمله الإبداعي الاشتغالي، الأمر الذي يسهم في الارتقاء بالأداء من وضعه الراهن الى آفاق جديدة عبر الدرس والتحليل، وأيضًا في ضوء تطور المدارس والمذاهب والمناهج المسرحية وتعددها واختلافها، يطمح هذا البحث ودراسته النظرية، والمعرفية، والميدانية في علوم المسرح، إلى كشف المديات التي أخذها فنّ الأداء المسرحي في بحثه الدائب على إيجاد الركائز والجسور الحركية التي تشكل سمات الأداء في مسرح ما بعد الحداثة.

أهمية البحث:

1-تكمن في محاولته للكشف عن الآليات الفعالة في معرفة مستجدات التطور في الفكر الإنساني فيما يخص أداء المؤدي في عروض مسرح مابعد الحداثة.

2-تزويد المؤسسات الفنية والإنتاجية والأكاديمية المختصة في حقل التمثيل ، مثل (دائرة السينما والمسرح)، كليات ومعاهد الفنون الجميلة من أجل التعرف على كيفية الأداء في مسرح ما بعد الحداثة.

3-إغناء المكتبة محليًا وعربيًا وعالميًا بكلّ ما هو جديد في عالم أداء المؤدي.

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى : تقصي ورصد سمات الأداء التمثيلي في عروض مسرح ما بعد الحداثة.

تحديد المصطلحات :

تعرَّف السمة فنياً بأنَّها : ((فئة من أساليب الاداء ترتبط فيما بينها ارتباطًا عاليًا ترتبط بغيرها ارتباطًا منخفضًا))"1"

وعرفها (لالاند) بأنَّها:((فنٌ تمثيل الأفكار (بعلامات او مميزات))"2".

وحدَّها أسعد رزق بأنَّها((ميزة فردية في الفكر والشعور والفعل وقد تكون متوارثة وتأتي بواسطة الاكتساب والتعلم))"3".

الاداة:

جاء في لسان العرب لابن منظور ((أداء من (تأدى) تأدى القوم تأدياً اذا أخذوا العدة التي تقويهم على الدهر، ولكل ذي حرفة (أداة) هي (آلته) التي تقيم حرفته وأداة الحرب سلاحها ورجل (مؤد) ذو (أداة)، و(مؤد)، وقيل كامل (أداة) السلاح و(أداء الشيء) على أوصله لاسم الأداء))"4".

وجاء في المنجد اسم مأخوذ من الفعل (أدى) بمعنى أوصل الشيء، أو قضاء الأداء يعني (القضاء) أو (الإيصال)"5".

على حين عرَّفها (جيلين ولسن) في القاموس والفلسفي : ((بأنَّه يعادل الإنجاز، أنَّ أي أداء لابد أن يشمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمحاضرات التي يتم من طريقها الأداء))"6 ".

ما بعد الحداثة:

عرفها مارفن كارلسون ((إنَّها ظاهرة اجتماعية شهوانية فلسفية، إنَّ ما بعد الحداثة يتجه نحو اللهو، والانفتاح، والوظيفة التنفيذية والانفصال والأشكال غير المحددة، أو التي في غير مكانها والأجزاء المتناثرة من الجدل، والأيديولوجية المشروخة والإرادة التي تسعى لهدم ما هو موجود واستحضار الصمت))"7 ".

وحدَّها أبو زيد بأنَّها: ((اتجاه قوي بدأ على الأغلب في العام 1979م ومن قادته في فرنسا ليوتار، وميشيل فوكو، وجاك دريدا : التفكيك وتحرير الإنسان ومرتكزات التفكير البشري من الاتجاهات والمسلمات والمعتقدات والقيم (حضارية أو قومية أو إنسانية أو دينية)، بل ومن دعاوي العقلانية والمثالية والتمركز تلك المبادئ التي سادت اوربا لعقود منذ عصر التنوير، وهي تذهب الى أنَّه حول الذات لا توجد حقيقة موضوعية مجردة أو سردية عليا كبرى في أو خارج الإنسان تستحق عناء البحث عنها والتمسك بها والتصديق بها فهي تنزع القداسة عن العالم))8"، ورأي بيتر بروكر بأنَّها: ((تقترن بالثقافة الدنيا وتهاجم فنِّ الماضي وتتهكم بسخرية وترتبط بالتفكيك والنزوع الى الاستهلاك ودوائر المعلومات))"9 ".

التعريف الاجرائي للباحث :

مما تقدم يرى الباحث: أنَّ ما بعد الحداثة هي الحداثة بشكل معمق وصريح وعميق هي الحداثة سافرة وبدون قناع نوع من الانفصال التام عن كل ما هو قديم وتقليدي ومعروف ومتوقع، ما بعد الحداثة هي بحث فلسفي ومعرفي وتكنيكي واجتماعي وجمالي يسهم في رقي الإنسان وسعادته الباحث عن تفسير لمعنى وجوده عبر البحث الدائم عن التجديد، والمسرح احد هذه الأوجه والنشاطات الحيوية . وإنَّ سمات الأداء التمثيلي في عروض ما بعد الحداثة : هي الخصيصة أو الصفة التي تميز مبدع من مبدع آخر، والأداء: هو الإيصال والقضاء : أما في عروض ما بعد الحداثة : فيقصد الباحث منها : العروض التي تحاول التحرر من قوانين الحداثة التي تمجد العقل الذي يعادل (السلطة) وتميل الى تفكيك وهدم كل ما هو تقليدي وآلي وصولاً الى مقاربات وأفكار معرفية وفيمية وجمالية جديدة.

الفصل الثاني : الاطار النظري

مفهوم ما بعد الحداثة

كتب كثيراً عن مفهوم الحداثة وما بعد الحداثة في كل حقول المعرفة الإنسانية في العلوم والفلسفة والفنون والآداب ذلك بأنَّ الجانب المادي ليس الفلسفة بوصفها شعرًا أو فناً؛ ذلك بأنَّ الفلسفة كفن تعادل محو الفلسفة كما أنَّه لا يسمح للفلسفة استنادًا (لادورنو) ان تسلم لباعث جمالي هذا التأكيد لا يمنع التجريب في تقديم مفاهيم جديدة وهي عملية قد تقود إلى الشعر تماما كما أنَّ الفنَّ له رأيه الطليعي في أقصى درجاته يمكن أن تكون عملية مفهومه جوهرياً ومع ذلك يجب على الفلسفة أن تبطل نزعتها الجمالية إنَّ انجذابها للفن لا يخولها أن تستعير الفن"[1]" . ومن هذا المنطلق الفلسفي نرى أنَّ كانط يقول: ((ليس ثمة شك بأنَّ معرفتنا كلها تبدأ بالتجربة Experience وإلا كيف يمكن أن تستيقظ ملكة المعرفة عندنا لتؤدي عملا ما لم تؤثر أجسام في حواسنا فتولد من ناحية إحساسات فينا Representations وتستثير من ناحية أخرى فعالية الفهم ليقوم بمقارنة هذه الاحساسات وجمعها وفصلها ليؤلف من مادة الانطباعات المحسوسة تلك المعرفة.

وعليه من حيث الترتيب الزمني ليس لدينا أية معرفة سابقة على التجربة وبالتجربة تبدأ كل معرفتنا))"[2]".

إنَّ المعرفة تأتي من خلال التجربة ، إذ يرى دولفر أنَّ ((المسطحات غير قابلة للتعداد كل له منحناه المتغير وهي تتجمع وتنفصل وفق وجهات نظر تنشئها الشخصيات فهناك تكاثر وانتشار للشخصيات المفهومية هناك من المفاهيم الممكنة فوق سطح واحد : فهي تتصادى وتتناغم فوق جسور حركية ولكن يستحيل التنبؤ بالمسار الذي ستتخذه بسبب متغيرات المنحنى فهي تتوالد وفق رشقات ولا تنفك عن التفرغ أو التفريغ تلك هي الفورات ومجتمعات الأصدقاء فهي مجتمعات المقاومة إذ أنَّ الإبداع هو المقاومة ، إن تبدع وتقاوم في وقت واحد سيرورات طالعة أحداثا خالصة فوق مسطح المحايثة أن نفكر معناه أن نجرب، ولكن التجريب يعيد دائمًا ما هو في طور الانجاز إنَّ الجديد والمثير والمهم تلك العقبات التي تأتي بديلًا عن ظاهرة الحقيقة وتصبح أكثر طلبًا منها))"[3]".

بهذه المفاهيم والتوسعات الفكرية الجديدة التي طرحها دولوز نستينس ماهية الحداثة و((يمكن أن نقول إنَّ أسس الحداثة التي بنيت هي أولًا الفكر التنويري القائم على التعامل مع الواقع بوصفه حاضراً ونبذ الميتافيزيقيا غالبًا ونتيجة لذلك يسود الإنسان أما الثاني هي السيادة الكونية بما يناسب مصالح الأيام وقاموا بتقديم الإنسان الأوربي على أنَّه

متعال ومتطور سببت ظهور الفكرة الثالثة المختلفة بالتصنيع من خلال امتلاك التكنولوجيا الحديثة . عبر هذه الأسس الثلاثة يمكن أن تكون هناك ثلاثة توجهات للحداثة:

1. إعلاء شأن العقل والمعرفة العقلانية .
2. إعلاء شأن الذات الإنسانية .
3. التأكيد على الوضعية التكنولوجية والأدائية.

ولقد أوضح هيدجر تأثيرات الحداثة السلبية

1. هيمنة العقل على كل مظاهر الحياة.
2. الذات هي المقياس الوحيد للعالم.

التقنية هي المسيطرة على مظاهرة الحياة واذلال الطبيعة واخضاعها للغطرسة وبهذا يمكن الارتكاز إلى الاكتشافات التي عصفت بالقرن العشرين التي غيرت من مسار خارطة الفكر المعرفي متمخضة عنها ظهور تيارات جديدة أكملت وساهمت في تغير الرؤية والأفكار وإسقاط القيم والانفتاح على التأويلات و(استبعاد المرجع) و(غياب التجنيس) كـــ السيميائية والبنيوية والتفكيكية التي ساهمت في ظهور الفكر ما بعد الحداثي الذي أزاح مفاهيم الحداثة المتمثلة بـــ(الذات) و(العقل) و(العدمية) إلى الارتقاء من الحداثة إلى ما بعد الحداثة))"[4]" وعبر ذلك نرى أنَّ كل ذلك التغيير قد حدا بالفيلسوف الفرنسي جاك دريدا إلى التأكيد على مفاهيم تختلف في رفضه الثنائيات وعدم وجود علاقة بين الدال والمدلول بل تكون علاقة الدال من خلال العلاقات مع الدوال الاخرى، وفي تأكيده على جوانب خطية في الأغلب لا عقلانية وحيادية أخلاقياً لتفسير أنواع السلوك البشري لا يمكن اعتبار الفكر المعاصر فكراً ما بعد حداثياً لوجود تعددية مماثلة في الفكر المعاصر))"[5]"، ونتيجة للتنوع والاختلاف في الفكر المعاصر الذي منح مفهوم (ما بعد الحداثة) بعداً ديناميكياً فهو يبشر بولادة عصور متغيرة ومختلفة اختلافاً كلياً عن العصور السابقة مثل ظهور مجتمعات ما بعد (الصناعة) أو ما بعد (الرأسمالية)، ولعل من شأن ذلك أن يضفي على ما بعد الحداثة شيئاً من الديناميكية والحيوية، وإن كان ذلك بالمعنى التقويضي الاستفزازي في تأكيدها الجازم على ولادة أجناس وأنواع عديدة وعلى إثرهما لفكرة بروز نخب سياسة جديدة في شكلها الجامح في العلوم والفنون والآداب وكل ما أنتجه عصر الأنوار بركيزته (الحداثة)، ولعل الشكل الجامح لما بعد الحداثة يطرح

سلسلة من الاحتمالات تدعو إلى التجديد التي تتعاظم من خلال إشكالية الإزاحة والإثارة بغية إعادة بناء قواعد الحداثة والتشكيك بها))"[6]"، والإزاحة اللذين يساهمان في ما بعد الحداثة وأهميتها هذه الاحتمالية .

ويرى سكوت لاش (Scot Lash) الذي يصف تيار ما بعد الحداثة في ظل التميز بين المجالات الفنية والسياسية والاجتماعية باعتباره نزعة إلى (محو) هذا التمييز وإلى (هدم) الحدود التي تفصل مجال الفن والإبداع الجمالي عن غيره من المجالات الثقافية وتفصح هذه النزعة عن نفسها في المسرح والتشكيل في صور صريحة للتقسيمات التقليدية وخلط واضح بين الأجناس وفي صورة رفض قاطع للفصل بين الفنان والعمل الفني أو بين الجمهور الأداء الإبداعي.

من ذلك تتضح رؤية ماهية ما بعد الحداثة واتساعها الفلسفي والتكنيكي والجمالي الذي غير من طبيعة أشكال الأعمال الفنية في الحقول الإبداعية كافة بما فيها الفن المسرحي والأداء التمثيلي على وجه الخصوص .

ويصف جيمس ما بعد الحداثة وفق رؤية هيمنة ثقافية أو نتيجة مترقبة على رد فعل تجاه الحداثة وعلى تحول حاسم من الأفكار إلى رأسمالية متعددة الجنسيات وهذا التوسع في السوق المالية وما صاحبه من تطورات في وسائل الإعلام الالكترونية اخترق كل جوانب الوجود الإنساني ومستوياته مما أدى إلى ظهور عالم شهدت أحواله تغيرات اجتماعية ونفسية مكثفة وعميقة .

مما تقدم يتضح لنا بأنَّ الحداثة لها خصائص من أهمها ما يأتي:

1. هيمنة سلطة العقل.
2. إحلال النظام مكان اللانظام.
3. إحلال العلم مكان الخرافة "[7]".

وعليه فإنَّنا يمكن أن نفهم إنَّ الحداثة هي:((ما استحدث من قوانين وضوابط جديدة تفعل السطح التصويري لتصل به إلى مستوى الابتكار والإبداع ويمكننا القول إلى إنَّ حقيقة العمل الفني الحداثي يسعى واعيًا إلى تحديد جنس أي منجز يناهض النتاج الفني الماضي الأول لتأسيس نموذج نقدي وفق شروط فنية تؤسس لها شرعية العمل نفسه))"[8]".

وهذه الشرعية التي تأتي من العمل تمنحه دفقاً وتحركه لاكتشاف آفاق جديدة و((على ذلك إنَّ مصطلح الحداثة يشير إلى نمط من وعي الإنسان المعاصر أهمية اللحاق بحركة الذهن هذا الوعي الذي غالباً ما ينتهي باليأس؛ لتزيد سرعة هذه الحركة ومع ذلك يفضي

لهذا المصطلح تأثيره من حيث ارتباطه بمشاعرنا التي تجعلنا نتصور أنَّنا نعيش في زمن حديث كل الحداثة. إنَّ التاريخ المعاصر هو منبع أهميتها وإنَّنا أيضا إنتاج الحاضر وليس الماضي، وإنَّ الحداثة هي حالة طازجة من حالات الفكر الأساس حالة تلمسها واكتشافها الفن الحديث))"[9].

ومن هنا فإنَّ العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة تتضح أكثر في تعريف ليونار إذ قال : لما تعرفه بعد الحداثة هي شكل من أشكال العدمية القائمة على إلغاء الماضي وقمعه وإنَّ الما بعد في (ما بعد الحداثة) لا تدل على حركة (عودة) أو (استرجاع) أو (تغذية استرجاعية)، أي كل ما يفصل بالتكرار بل أيضًا سيرورته البادئة فوق إلى فوق إلى ما وراء سيرورة التحليل واستذكار وتأويل باطني وانعكاس محرف .

أما شارل جينكز فيطلق تعبير (المتأخر) على كل ما يندرج في الـــ ما بعد عند جيمسون وليونار وبودريار وكراوس وحسن لأنَّه يعتقد أنَّ عصر ما بعد الحداثة ما هو إلا حداثة متأخرة فـــ((المدلول الزمني لما بعد لا يتطابق مدلولها النظري فإذا تابعنا ظاهرياً ما يتعقب عصر الحداثة تاريخا فإنَّها ليست كذلك من الناحية النظرية حيث يمكن إرجاع كل ما يسبق الحداثة أو تزامن معها إلى دائرة الظل بفعل سيادتها فقد ظهرت ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة وما بعد الاستعمارية))[10] .

ذلك يوضح التحديد الدقيق الذي يحاول أن يصل إليه الباحث عبر موضوع بحثه في تعدد تسميات ما بعد الحداثة (herman kahen) بأنَّه عصر ما بعد الاقتصاد. أما دايتيل بل عالم الاجتماع قال بأنَّه عصر ما بعد الصناعة، أما اميتاي اتزوني الناقد الفني، فقال إنَّه (ما بعد العهد الحديث)، وقد عبر ليونار عن عصر ما بعد الحداثة بأنَّه موت المذاهب الكبرى التي حاولت تفسير الواقع تفسيراً شمولياً، وسماه بعصر ما بعد المجتمع الحديث.

وأما الأمريكي (زبيجينو بريزينسكي)، فقد وصفه ما بعد التكنولوجيا، وبهذا فقد تعددت الأسماء، لكن الاسم واحد حيث حدد هارفي بعض المشتركات التي يتمثل في التشظي واللاتحديد والتحفظ الشديد عن شمولية الخطاب))"[11].

وعلى ضوء ذلك يرى الباحث أنَّ الشكل الذي ظهرت به (ما بعد الحداثة) في البداية كان عن طريق المساهمات النظرية والمنهجية للمشتغلين بالفلسفة وعلم اللغة وعلم الاجتماع والسياسة وتاريخ الحياة وعلم البلاغة واللاهوت والانثربولوجيا، باعتبارها أكثر انسجامًا مع توجهات ما بعد الحداثة الثقافية))"[12]، فمنحت تلك المدارس والاتجاهات

والمفاهيم المجال واسعاً لما بعد الحداثة أن تترسخ . وبغية البحث إسناد بعض النشاطات المسرحية التي أعطت مؤشرات لما بعد الحداثة .

((وبالامكان التعرف على العلاقة بين تطور الفن الحديث والموسيقى الشعبية في أوضح صور في العروض المسرحية الخفيفة في (الستينات) و(السبعينيات) التي قدمتها المجموعات في بريطانيا، ولا شك إنَّ أصل العرض المسرحي الحقيقي يعود الى سنيّ العشرينات لقد خططت مدرسة (الباوهاوس) نماذج للبيئات والمسارح الخفيفة، وقد تزامن ظهور هذه العروض المسرحية مع الاستخدام الواسع لعقاقير الهلوسة، ولقد كان العرض من هذه العروض الشعبية يهدف الى تزويد المشاهد بالقدر ذاته من الإثارات))"[13]".

من هنا نجد ((أنَّ هذه الإثارات التي تجسد حقيقة العلاقة بين المتلقي ومفردات العرض وفقًا لأداء عناصرهما المتحركة، فالمسرحية لا تتشكل إلا من السينوغرافيا بأداء العناصر المتحركة ولا تخفى أنَّ أهمية هذا المفهوم للفضاء، والذي يطلق عليه اسم الفضاء غير الشكلي في التجارب المعاصرة، ولا سيما في تبلور ابتكارات السينوغرافية الحديثة سواء من حيث تحرك الفضاء أو تجريده من خلال الإضاءة وحركة المؤدين، أو من حيث استغلال تقنيات الضوء والصورة، بحيث يتحول العرض الى مادة بصرية))"[14]".

نستنتج مما تقدم ونعرف أنَّ((من مميزات الحداثة هو اكتشافها لطرق تعبير جديدة ومغايرة لما هو سائد وذلك بالتجاوز وتخطي حواجز كثيرة من أبرزها حاجز اللغة ، ذلك بأنَّ اللغة لم تعد تشكل كما يبدو ،(وساطة كاملة) وإنَّما وساطة قاصرة وانعدامًا في القدرة على توسط (أو إيصال) المباشر (أي المعيش) وهي ليست شفافة كما يدعي وإنَّما عائق أنَّها لا تلخص الواقع ولا تسلمه لنا، بل تشوهه وإذ نحن نعتقد أنَّها تعيد خلق المغامر المبتذل وتحوله إلى جمال، فذلك بأنَّنا ننظر إلى موت الجمال من حولنا ، فإنَّ من الواجب (تجاوز اللغة) باعتبارها من التجريد المحض))"[15]"؛ لان اللغة تشكل هنا بمثابة سلطة لا تعبر عن مكنونات الإنسان بل تقمعه .

كما نرى ((أنَّ ما بعد الحداثة يمكن بالفعل تحديده وتشخيصه على أنَّه إلحاح على التعدد، التعدد بكل أشكاله تعدد الثقافات ، وألوان الخطاب ، والتجارب الاجتماعية في المجتمع الواحد، وتعدد الهويات ، وتعدد المعايير التي تقاس بها الحقائق ، وتلك هي آيدلوجيًا الاختلاف التي تتحدد خصائص سبقتها للأحادي والمتجانس، لصالح التنوع والكثرة والتباين أنَّ هذا الموقف إنَّما هو رد على قيم الحداثة واعتراض عليها ، وتجاوز

حقيقي للفرضية الأساسية التي قامت عليها الحداثة المتمثلة في رفضها للماضي ونفيها للتراث وانهيار الثقة في الأساس القبلي الذي قامت عليه))"[16]".

هذا التنوع وتعدد الهويات والمطالبة بالاختلاف وتقاطع التصورات هو ما تبغيه ما بعد الحداثة، ولنرى أنَّ ((هناك من يدافع عن مشروع الحداثة مثل (هابر ماس) ويرى فيها إمكانات مدخرة لم تخرج بعد الى الوجود ، وطاقات قادرة على النهوض بها وتدارك آثارها التدميرية التي نجمت عنها وهناك من ينتقدون ما بعد الحداثة ولا يرونها إلا هوسا عارضا ، او اختراعا خلاباً اخترعه أهل الفكر بحثا عن خطاب جديد ، يكسبهم امتيازا ثقافيا كما يرى الناقد الدكتور السيد إبراهيم ، أما أنصار ما بعد الحداثة ، فقد انتقدوا ثقافة (الحداثة) انتقاداً عنيفاً واخذوا يلهجون بفلسفة جديدة اقترنت بنيتشة ، وهايدجر ، وجاك دريدا ، وهم ينتقدون نظرية الحداثة ابتداءاً من ديكارت ، مروراً بعصر التنوير وانتهاء بالنظرية الاجتماعية عند ماركس وماكس فيبر لثقتها في العقل ، وهي ثقة لا يراها المنتقدون إلا سراباً وأضاليل وبذلك انعكس العقل المؤسس على الشك وهو ميراث الحداثة من ديكارت على نفسه ، انعكس شكه على نفسه ، فكانت النتيجة هي العدمية التي سادت نتيجة لتلك المتغيرات النظرية التي أتت بها الحداثة وتعمقت في مرحلة (ما بعد الحداثة) التي لا يخفي فيها الحس العدمي أيضًا باعتباره سمة من سمات العصر الراهن والذي أكده المنظرون والفنانون والفلاسفة والنقاد الجماليون))[17].

جماليات مسرح ما بعد الحداثة

لابد لنا من بحث ودراسة جماليات مسرح ما بعد الحداثة لكي نصل بالتالي الى معرفة سمات ــأداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة عبر تلك الدراسات.

وبالرغم من امتداد البحث في المشكلة الجمالية منذ العصر القديم إلا أنَّ المفكر الألماني (الكسندر بومجاتين) مؤلف كتاب الجمالية1714–1712 كان أول من استعمل التعبير في القرن الثاني عشر الميلادي إلا أنَّنا نلاحظ أنَّ المرحلة التي نشأ بها بين معنى التعبير قديمة وحديثة فكلمة (kolokagath) التي تعني عند اليونانيين (جميل – حسن) تقابل تعبير(الجمال) في العصر الحديث"[18]".

هذا من جهة معرفة معنى الجمال ، أما عند لايبنتز((عند المنطلق الأول يرى (لايبنز) أنَّ ما نثر عليه من اكتمال عن الطريق العقلي يعني الحقيقة ، بينما يجعل الثاني يتحدد بما يعثر عليه عبر الأحاسيس أو المشاعر يعني الجمال حتى ولو كان عبر صورة غير مكتملة او هي ناقصة مبتورة، وهو ما دعى (بومجارتن) مؤقرًا الى تحليل منطقية

فيما يخص موضوعية الجمال إن هذا الجمال المنقوص أو المبثور ويجد طريقة في الفن بما يسمى (جماليات التلاشي) او (الجمال المفقود) في تجارب ما بعد الحداثة))"[19]".

وعليه فإنَّ ((الجمال هو قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشيء خلقنا عليها وجودا موضوعيا او في لغة اقل تخصصا: الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته ، الجمال هو قيمة ، اي انه ليس ادراكا لحقيقة واقعه او لعلاقة وانما هو انفعال لطبيعتنا الارادية التذوقية تتعلق وظيفة الجمال بالمتعة))"[20]"

ولو اردنا أن نصل إلى تعريف الجمال عند أكثر الفلاسفة الجماليين تأثيراً (كانت) لأوصلنا إلى أنَّه ((لا يوجد علم الجمال بل يوجد نقد للجمال ، كما اثبت ان قواعد الانتاج الفني لا يمكن ان تصاغ قبل اتمام العمل الفني نفسه.

اما شوبنهاور المغرم بالموسيقى. ((فلا يرى في الجمال الا تجلياً لروح الموسيقى))"[21]" على الرغم من صحة ان الفن ((يقوم في العملية الاجتماعية الشاملة بوظيفة التصالح مع النظام القائم ، انه كذلك يشتمل على عنصر من السخط يتطلب المصالحة معه فهو يشتمل في نسغه الخاص من حيث المبدأ على المقاومة وعلى مناهضة النظام القديم))"[22]"

اي هناك مقاومة داخلية في تركيبه تنزع نحو الانطلاق من اسر نظامه وتماسكه ((ان الوجه شكله الذائقة هو مشروطيته وهذه نسميها الضرورة ان الجميل مثلما نظنه ينطوي على صلة ضرورية بالاشباع))"[23]"

وعليه فان تنظيرات مسرح القسوة في كتاب (المسرح وقرينه) فان جاك دريدا يراها (نصوص تفرض نفسها لتحريضات اكثر من كونها ارشادات لانها تمثل في نظرة نسق من الانتقادات يرج كامل تاريخ الغرب اكثر من كونها رسالة في الممارسة المسرحية ويؤكد الخطاب النقدي التفكيكي على انه يعين على العرض المسرحي ان يجد طريقة الى المتلقي من غير وصاية النص المسرحي الذي يحاط في اغلب العروض التقليدية بكثير من القدسية واللامساس ، فالنص المسرحي الذي يفرض نفسه بوصفه نسيجًا لفظيًا او (لوغوس) يعبر عن نفسه بادئ ذي بدء في حين ان جميع الاشكال التشكيلية والموسيقية والحركية المدخلة الى المسرح الغربي مهما كانت اهميتها لا تقوم بافضل الاحوال الا بتوضيح وخدمة ومرافقة وتزيين ذلك النص (اللوغوس)"[24]" هذا من ناحية .

واما من ناحية اخرى فإنَّ ((حركات الفن الحديثة او المحدث في اي عصر تحدث فيه لامسوغ لها من الناحية الجمالية الا اذا كانت مدفوعة برغبة احداث صدمة او جذب الانتباه باستثارة العواطف فثمة لزوم للتنوع والطرافة والجده والابداع))[25]

واذا ما امعنا النظر في حركة المسرح فان ((هناك مخرج ومنظر مسرحي له الفضل في نقل المسرح الى الناس لم يكن (اندرية انطوان) منظراً في المسرح ولكنه كان يحس بضرورة التغيير كل شيء في المسرح تغيير في النص وتغيير في (التمثيل) وفي الديكور ، وفي الازياء متأثراً بكلمة (زولا) يجب ان يكون الفن شريحة من الحياة لكن ليس بالصورة التي يعلق فيها (لحم يقطر دماً) قد يصدم المشاهدين ونادى بضرورة تقديم المسرح دون زيف ولكن من خلال استخدام الصدق الفني))"[26]"

يرى الباحث ان الاداء في المدرسة الرمزية التي تشكل اسلوباً ومنهجياً مهماً في مسيرة الابداع الفني بما يعطيه من مرونة كبيرة للفنان المسرحي لان يمرر خطابه الفني المناقض بالضرورة للانساق الثابتة مستخدماً التكنيك الرمزي القائم على محورين هما:

1- الغموض 2-الاشتغالية الجمالية.

ما دامت الحداثة تتطور بتطور الزمن وهي بشكل كبير محاولة للحاق بهذا الزمن ومسايرته ان لم نقل تجاوز المستجدات الفنية والاسلوبية والانتاجية وعلاقة كل ذلك بما تفرزه من اليات اشتغالية تعتمد الرمز لايصال خطابه السمعي والبصري"[27]".

او حسب سترندبرج وهذه المحددات التي حددها تشترك فيما بينها بالاداء عن طريق المنولوج والتمثيل الصامت والبالية ولكن بنسب تختلف حسب رؤى وتصورات المبدع الممثل والمخرج والتقني.((ان هناك ثلاثة اشكال تنتمي كلها للمسرح هي:

1. المنولوج
2. التمثيل الصامت
3. البالية))[28]

وتكون منتمية إلى الجماليات التي ينطلق منها المسرح الطليعي إذ ((اصبح مصطلح الطليعة Event eada مصطلحاً له حضوره الواسع حتى بات يلصق وبشكل انتقائي باي نمط من انماط الفن يناقص ما هو تقليدي من حيث الشكل وفي ابسط معانيه يؤخذ المصطلح احيانا باعتباره وصفا لما هو جديد في زمن هو، ذلك الجديد الذي يمثل ابعد حد يمكن ان تصل اليه التجربة الفنية وهو الحد الذي يصبح موضع تقادم باستمرار بالنسبة الى الخطوة التالية المجاورة له))"[29]"

وتشكل البيئة التي يؤدي فيها الممثل دوره عاملاً اساسياً في تكوين وتبلور سمات الاداء لديه ففي تجارب المسرح عند كانتور الذي يشكل عند كانتور هاجس تعبيري كبير في توظيفه للفضاء((هذا الفضاء مرتبط اشد الارتباط بالحياة والحقيقة وليس بالانماط

الفنية الثقافية اطلق عليه كانتور المكان(المحتمل الواقعي) على ان هذا لا يعني : ان يكون هذا المكان خصيصاً للعرض ولكنه يتواجد بشكل عارض متصل فقط بظاهرة مسرحية معينة تمثل ارضا وموقعا تقوم عليه الظاهرة المسرحية وتحيا ، ولذلك فان (كانتور) لا يشيد ولا يكيف اي بناء لعروضه المسرحية بل انه يعرضها في اماكن مختلفة تتوافق مع رغبته او مع ذلك الاماكن التي تمكنه من تقديمها))"[30]" يقول المخرج العراقي د. صلاح القصب : وبالتأكيد فأن كانتور يمنح ممثليه مساحات كبيرة في الاداء

إذ دخلت في مرحلة نستطيع أن نسميها بمسرح (فرضية صورة الذاكرة) وهي اضافة ومدخل جديد للصورة سنلغي سلطة المخرج ذلك بأنَّ روح الجماعة بتفكيرها المتعدد واحلامها المختلفة هي التي تستطيع ان تحدد فرضية العمل عبر استحضار الذاكرة والدخول في مدن الذاكرة الملونة . إذ شاخت الصورة وهرمت واصبحت ذكرى دونها النقاد ولا امتلك منها الان سوى زمن متوقف محبط داخل ما تسميه الصورة والارشيف، ومجموعة صحف وبيان، وصور فوتغرافية باهتة"[31]"

امام هذا التحول الذي طرأ على المسرح وبضمنه اداء الممثل لابد ان تحدث تحولات في اداء الممثل على ضوء هذا التغيير الذي مر ذكره.

على ضوء ذلك فان بعض الاساليب التي يتبعها الممثلين وبعض المدارس المسرحية التي يتم تعليم الممثل في المسرح كيف يشخص، وهذا امر حتمي ويتم اطلاق حريته كي لا يخاف من المسرح وكي لا يخاف من الجمهور وان طرق التشخيص الخاصة لتضفي عليه صوتا جهورياً ومغالاة في تصوير الاحاسيس))"[32]"

من ذلك يرى الباحث ان على الممثل في اثناء ادائه ان يكون حراً ، وان يطلق حريته وألا يخاف من المساحة المتاحة له في الفضاء المسرحي وان لا يخاف من الجمهور كي يكون ما بعد حداثويا عليه ان يتمتع باقصى حريته وجرأته ووعيه .وان على الممثل ان لا يكون نسقياً دائما كي لا تتحجر مخيلته وتخور قواه فعملية الخلق في معناها الاشمل، لا تعني التواصل ولكن تعني المقاومة ، مقاومة ما قد يحيل الحياة الى مجرد استيطان شخصي تحكي هموم الذات وانحرافاتها، أو ان يحيلها الى حكايا وشروح مجردة مع ان المجرد نفسه في حاجة الى شرح، وهذا تأسيساً على الفكرة القائلة بأن المفهوم ليس معنى عاماً او شاملاً، بل هو مجموعة من المفردات والخصوصيات تعمل كل منها على تجاوز الأخرى"[33]"

يأتي التجاوز هنا بمعنى الاضافة الابداعية التي وتساعد الممثل لكي يطور اداءه الابداعي والتمثيلي . اذن القول الفلسفي للحداثة هو في المقام الاول خط تواصلي رفيع يمثل تياراً عقلياً متجذراً في الغرب هدفه اعادة تشكيل الوعي الغربي الثقافي عبر اختراق حدود الوطنية الضيقة، ومحاولة طرح ابعادها طرحا موضوعياً جديداً ، لان الحداثة بمعنى من المعاني افراز لأطر متشابهة تصب فيها الثقافات الوطنية دون ان تفقد خصوصيتها))"[34]" بناءً على ما تقدم نرى ان دوافع ظهور ما بعد الحداثة هي لتغيير هذا التشابه الحاصل في الأطر المتشابهة .

ولنأخذ مثلاً مفهوم الحدس في الفلسفة الظاهراتية رؤية حدس (schaue intuition) تعني الرؤية الحدس العقلي الذي يميز هوسرل بينه وبين الحدس الحسي (كانط) وبين الحدس الصوفي الذي فوق الفهم والحدس الفينومينولوجي التي تنتظم الموضوعات من حيث هي اشكال وعي ذات بداهة عقلية مطلقة . فالحدس هو الشكل العام لنشاط الوعي سواء تعلق بالفرد ام الكلي بالموضوعات ام الدلالات بالافكار أم بالاحكام ، وهو مشروط بحدود المعطى الماثل للوعي ، اي قائم على مطابقة بينه وبين العبارة هي اساس المعنى والمعقولية))"[35]" وما يدعم قولنا بحدوث تبادلات جذرية في بنية المجتمعات والحضارة الانسانية وشيوع نوع من النوازع الجديدة تمثلها الايروسية، و((الايروسيه هي صورة مصغرة عن فعل الطبيعة تبذير غريب للطاقة من اجل بلوغ ذروة هي العدم، ولذات السبب، كل حضارة، ما عدا الحضارة الصناعية الحديثة، تتسم بانفقات تبذيرية هدامة قرابين بشرية، فتوحات عسكرية، رهبان، اديره كاتدرائيات قوطيه حتى النفس البشرية تعكس الطبيعية المتناقضة للحياة ، فالانسان يحن الى ضياع دياسنيوس للتفرد وتوحد وجودي غير ممكن الا في الموت . وحتى التاريخ يخضع لقوانين الاقتصاد العام ذاتها، فهو ليس الا محاولة مكلفة لبلوغ قمة هي موت الانسان))"[36]" هذا التشخيص الظاهراتي يسهم في كشف أهمية مفهوم الايروسية التي ينطلق منها عمل الممثل وهو يقوم بادائه المسرحي

فإنَّ ادعاء ما بعد الحداثة ان الخطاب يخلق الحقيقة من العدم هو مبالغة مفرطة فالحقيقة او الواقع او الطبيعة ليست فوضى هلامية ينظمها الانسان في نسق بل الطبيعة، ولا سيما الطبيعة الانسانية، حافلة بالامكانات الاخرى الهائلة لكن انتقاء الخير ليس وظيفة العقل وحده، لأنه توجد خبرات متعددة تنسجم على حد سواء مع كل من (العقل) و(الفطرة) واحتمالات الخير هذه هي جوهر الصراع البشري من الناحيتين النظرية

والعملية . ان الطريقة التي نختارها لعيشنا ليست مسألة عقلانية فحسب، بل مسألة فن وجمال، إذ لا يمكن الاستغناء عن الجاذبية الجمالية التي للفن والاسطورة والخيال من اجل كسب الولاء والتضامن بميزات من الجماعات البشرية التي تشترك في منظومة قيمية واحدة. تلك التواشجات الفكرية والفلسفية التي تمتاز بها تلك التصورات المذكور آنفاً وفق انظمة متحركة ومتفاعلة وفي (النظام).و(SYSTME) لا تعود المادة مجرد مضمون ولا مجرد كيفية انها تنقسم الى عناصر تنتمي الى اصناف (Classes) وعناصر الصنف الواحد يمكن ان تستبدل بعضها ببعض والعلاقات بين الاصناف يسيرها دونتم. وكل نظامين تختلف عناصرهما، ويجمعها دونتم واحدا هما متماثلات بنيوياً. والرواسم التصويرية، بالذات يمكن ان تستبدل ببعضها بعضا داخل مجموعة تحويلات، والمجموعات التحويلية الخاصة بمختلف انواع الأنظمة تسير من جهتها بـــ(تنسيق) واحد ووحيد، وقوانين هذا التنسيق هي قوانين العقل البشري الذي ترد اليه بالتالي كافة البنى الممكنة"[37]".

مما تقدم يرى الباحث ان هذه المتغيرات والاختلافات في الفلسفة ومنهجية الحياة والتعارضات الحاصلة ولدت جماليات (ما بعد حداثويه) واطاحت بكل الطرق التقليدية الحديثة عبر ممارسات جديدة، فالممارسة يمكن ان تحطم القواعد الجمالية والنقدية، مؤكدة على الربط بين الاحساس بالجليل وبين الخلاق وبهذه الطريقة يصبح العمل المنشود فيما يتعلق بالخلاف شيئا ممكنا. ان الطليعي هو مفتاح للتعطيل الضروري، والاشكال الراسخة في الحكم والفهم المتضمن في العمل ، بينما الاحساس بالجليل هو مفتاح الشهادة الفعالة التي لا تسمح بحل القواعد الراسخة للانتاج الفني، ولابد بفعل ابراز الخلاف ان يشبه العمل الخلاق لفن الطليعه لما يحتاج الثاني الى نفسين اولهما تحتاج مثل ما يحتاج الثاني الى نفس الابتكار توقعات جديدة ، وتركيبات لغوية جديدة"[38]"، ففن الطليعة ساهم في نشوء ما بعد الحداثة .

وقد عد جاك دريدا ((التفكيك ليس منهجًا كما أنَّه ليس نظرية عن الأدب، ولكنه استراتيجية في القراءة : قراءة الخطابات الفلسفية والادبية والنقدية))"[39]"، فإنَّنا نجد أحياناً((أنَّ الصمت هو اسلوب من أساليب الاتصال اللالفظي، حتى في الحياة الواقعية له غرض وقصد، أما في المسرح، فإنَّه يمكن استغلال الصمت بأكثر من طريقة، فالصمت كثير الإستخدام في المسرح، فيمكن استخدامه، أو الإشتغال عليه للقبول، أو الرفض حسب طبيعة الموقف، ويمكن استخدامه كفاصل بين أجزاء الرسالة، أو لخلق أجواء

مغايرة، ويمكن استغلاله للتعبير عن الإعجاب أو سمة للتقدم، أو الإختصار، وهو يعطي معاني كثيرة حسب طبيعة الموقف المفروض))[40]، وفي المسرح ارتبط هذا المصطلح بوضوح في مسرح ما بعد الحداثة، ولقد مهد لذلك مسرحيون أثروا على تطور الأشكال والإتجاهات المسرحية الحديثة، مثل أرتو الذي أكد على العناصر المشهدية (جسدية وصوتية، ولونية وتشكيلية، ومعه بدا الإهتمام بأهمية الأداء اللالفظي[41]،وهذا ماطالب به شايكين حيث ((طالب المؤلفين بالتوصل إلى لغة مسرحية جيدة لا تعتمد بالأساس على الكلمات التي لم يعد يشعر أنَّها قادرة على التوصيل))[42]، فـ((الكلمات التي ننطقها تؤثر حتمًا على وضعنا الجسدي، إنَّ لا يمكن الفصل بين اللفظي واللالفظي في عمل المؤدي، فالكلمة على المسرح مقترنة بالفعل على المسرح، وهنا يتحد اللفظي واللالفظي وينتج عن ذلك لدى المؤدي التعبير ، والقدرة الإبداعية والتي بدورها تجسد التعبيرات الدرامية والانفعالية، وهذه التعبيرات الدرامية والإنفعالية ترتكز على عوامل ذاتية تظهر بشكل واضح من خلال أبرز الصفات الداخلية: حس + شعور للشخصية المؤداة، ومن خلال الصفات الخارجية : (كلام +حركة) يتم تجسيد الصفات الداخلية فـ((المؤدي يستخدم كلماته وإيماءاته لمحاولة إقناع المشاهدين بشيء حقيقي عميق))[43]، و((إنَّ جميع المحاولات من قبل المؤدي سواء بالعيون أو الحركة أو الإحساس أو أي وسيلة يستخدمها، ماهي إلا وسائط:

أولًا : بينه وبين نفسه سواء قراءته للنص أو الشخصية أو الفكرة (اتصال دائم).

ثانيًا : بينه وبين المؤدين من حوله من خلال وحجم العلاقات بينه وبينهم وتشكيلها وأبعادها (اتصال شخصي).

ثالثًا: بينه وبين عناصر العرض المسرحي جميعها من ديكور وإضاءة، وموسيقى...الخ (اتصال جماعي))[44].

و((من جملة الملامح الواضحة للحداثة سعة رقعتها الجغرافية وتعدد جنسياتها، إذا تديرنا نمط الحداثة من الشرق الى الغرب ، من روسيا الى الولايات المتحدة سنلحظ مايلي : بروز الظواهر الفنية، انفجار الوعي، والتنازع بين الأجيال.

إنَّ هذه الجوانب الثلاثة لمسيرة الحداثة حدثت في كل أقطار تلك الرقعة الجغرافية الشاسعة بصورة متشابهة، إلا أنَّ هذا لا يعني أنَّها (الجوانب الثلاثة) جاءت في زمن واحد، كان لكل بلد ساهم في رفد تيار الحداثة تراث حضاري، وتوتر اجتماعي وسياسي خاص به نأي كان لكل بلد خصوصيته الوطنية التي أضفاها على الحداثة أنَّ أحد الأسباب

وراء هذه الخصوصيات، كما يقول(مالكم برادبري)هو أنَّ المدن هي الأماكن الطبيعية للحداثة، هذه المدن المحلية التي تطورت فيما بعد الى مراكز عالمية مدن تمثل مراكز الحداثة في فترات تميزت بالزخم الحضاري الكبيرة، مدن تمثل مراكز الحداثة الألمانية من بداياتها كربلين وفينا وبراغ، ثم نجد موسكو وتبرسبورغ اللتين كانتا تعجان بالرمزية مثل (الثورة الروسية)، وهناك مدينة باريس التي شهدت أعنف المعارك من أجل تثبيت الحداثة، بالإضافة الى مدن لندن ونيويورك وشيكاغو))[45]، يقول المصلح المسرحي الكبير بيتر بروك ((إنَّ المشكل الجوهري للممثل هو أنَّه أقرب ما يكون الى الساموراي في كل لحظة يجب عليه –مثله– أن يكون متدربًا، معدًا التفادي الضربة واجتنابها ، فضلًا عن ذلك عليه أن يكون في حالة استرخاء، ليبطئ كالطفل، وكالمجنون أيضًا ، ويعتمد هذا الشكل على الصيغة التالية: كيف يكون الممثل صامتًا نظيفًا في ظروف غير نظيفة ، وينقصها الصفاء /.../ ينبغي لتحقيق ذلك هدوء كامل، وصبر طويل، ونحن ما نزال في حياتنا اليومية بسرعة أكثر فأكثر، في الوقت الذي لا نتمكن فيه من فعل شيء في المسرح تقدم دائمًا السكون والصمت، رغم أنَّه هو مركز كل شيء. إنَّه الصبر اللانهائي؛ والأناة الدائمة/.../ في المسرح التقليدي ترفع العقدة والحدث بدورهما –في معظم الحالات– بقتل (ما هو فوق السطح) واخفائه، لو إننا تخلصنا من النص المسرحي –فإنَّ حقيقة كهذه كانت ستبدو كأنَّها فوق السطح، بينما يجب أن تكون رغبتنا وتوقنا الجوهري ليس فقط في كيفية الوصول الى الشيء الحي فقط، بل في أن لا نفقد ذلك الشيء الحي الذي يظهر لنا من فوق السطح ويظل هذا هو المشكل الجوهري))[46].

إنَّ القول بما بعد الحداثة نشأ بناءً على توفر ثلاثة عناصر متمايزة :

1. الردة على الحداثة : وتتمثل في الحركات الفنية المعاصرة خصوصًا منها تلك التي اعتنت بمجال المعمار، فلقد ثارت هذه الحركات على المعمار الحداثي الداعي الى التقشف والعقلانية والتجريد،، والمستلهم لمثال الإله والمصنع بوصفه النموذج الأمثل لكل المباني، فحين سعت نزعة ما بعد الحداثة الى بناء نموذج معماري يستعيض عن التقشف بالتنميق وعن التقليد بالإثارة، وعن التجريد بالخربشة المثيرة للضحك، ولعل ناطحة السحاب ATxT التي وضع تصميمها(فيليب جونسيون) خير مثال على عمارة ما بعد الحداثة، ذلك بأنَّها تنقسم بصورة متناسبة الى قسم أوسط كلاسيكي مستحدث وأعمدة رومانية عند مستوى الشارع، وقمة واجهة إغريقية مثلثة، وقد أصبح شائعًا

في الدوائر ما بعد الحداثة تفضيل إعادة إدخال أبعاد رمزية متعددة المعاني في العمارة، مزج الشيفرات المختلفة، وتملك الرطانات المحلية والتقاليد المحلية.

2. ظهور تيار فلسفي اشتهر باسم مابعد الحداثة – البنيوية، ويمثل هذا التيار (جيل الاختلاف) كميشيل فوكو (1926–1984) وجاك دريدا ، وجيل دولوز(1925–1995)، وفرانسو ليوتار، وتتلخص اطروحة هذا التيار في رفض شعار التنوير واعتباره مجرد وهم ، كما تتضمن القول بأنَّه لا يمكن تناول الواقع والفكر إلا باعتبارها متجزئين متشذرين، وبأنَّ النظريات والأفكار ما هي تعبير عن إرادة السلطة، نحن إذن أمام نزعة فلسفية جديدة تقوم على تشخيص واقع وتحديد عدو؛ فأما الواقع فلا يعدو أن يكون مجرد مرآة تعكس انهيار العقل الكلاسيكي بمختلف اشكاله ، سواء تعلق الأمر باللاهوت المسيحي أو النسق الهمجي، أو الأيديولوجية الماركسية، أو النزعة الوضعية، أي إنَّنا إزاء واقع يعبر عن انهيار كل الأنساق التي ادعت قول الحقيقة، وأما العدو فهو الدولة التي هي استثمار لهذا العقل، إذا استبد أولو الأمر بـــ (الأفكار العظيمة) التي أتت بها العقلانية الحديثة، وعملوا على تسخيرها لأجل اصطباغ صورة الواقع بصيغتها، فبدلوها وحرفوها واختزلوها باسم تجريدات مخيفة.

3. بروز نظرية المجتمع ما بعد الصناعي والتي عمل على تطويرها علماء اجتماع كثيرون، نذكر من بينهم الأمريكي (دانييل بل) والفرنسي (آلان تورين) إذ لم تعد التقاليد الدينية أو الإجتماعية القوة المسيطرة في عالم اليوم))[47].

الهوامش:

[1]) ليشته ، جون ، خمسون مفكر اساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة ، تر: د. فاتن البستاني ، المنظمة العربية للترجمه ، ،ط1 ، بيروت سنة 2008 ، ص362.

[2]) د. متي ، كريم ، الفلسفة الحديثة ،ط2 ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، لبنان ، سنة 2001 ، ص237.

[3]) جيل دولوز ، جيل ، غيتاري فيليكس ، ما هي الفلسفة وتأثيرها ، تر: مطاع صغدي ، مطبعة مركز الانماء القومي ، لبنان ، بيروت ، سنة 1997، ص123.

[4]) دولوز ، جيلتاري فليكس، ما هي الفلسفة وتاثيرها ، تر: مطاع صفدي ، مطبعة مركز الانماء القومي ، لبنان ، بيروت ،1007، ص123.

[5]) احمد شيال غضيب ، ملامح العمل في الفلسفة المعاصرة ، اطروحة دكتوراه ، مقدمة الى مجلس كلية الاداب ، جامعة بغداد ، قسم الفلسفة ، 2005 ، ص37.

[6]) صالح ابو أصبع ، وآخرون ، مصدر سابق ، ص41.

[7]) حارث محمد حسن ، وباسم علي خريسان ، قراءات ما بعد الحداثة ، مركز عمار بن ياسر للثقافة والنشر ، بغداد ، 2005، ص9

[8]) نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحه، الهيئة المصرية العامة ،1999. ط2.

[9]) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن ، الحداثة، مصدر سابق ، ص33.

[10]) جان فرانسوا ليونار، الوضع ما بعد الحوادثي، تر: احمد سان ، دار اشرقيات ، القاهرة ، 1994، ص34.
[11]) مقاربات في الحداثة ، وما بعد الحداثة ، ص111، 112
[12]) محمد حافظ، خطاب ما بعد الحداثة ، الحتمي واغراء المختلف ، الحوار المتمدن ، ع169، 2002.
[13]) ادورد سمث، فن ما بعد الحداثة ، تر: فخري خليل، مجلة افاق عربية،ع ،دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1994، ص56.
[14]) صلاح القصب ، مسرح لصورة بين النظرية والتطبيق ، المجلس الوطني للثقافة.
[15]) هنري لوفيفر ، ما الحداثة ، كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر والطباعة ، لبنان ، بيروت ، 1983، ص35.
[16]) موسى صالح ، بشرى ، المفكرة النقدية ،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق، بغداد، سنة 2008، ص121.
[17]) د. موسى صالح ، بشرى المفكرة النقدية، مصدر سابق، ص120.
[18]) ينظر : د. كمال عيد ، جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة ، عدد69، منشورات دار الجاحظ للنشر ، العراق ، بغداد، 1980، ص4.
[19]) الجمالية ، تر: ثمر مهدي ، ج1 ،الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة ، 535،ص24.
[20]) سانتيانا، جورج،الاحساس بالجمال،تر:محمد مصطفى بدوي،مكتبة الاغلو المصرية، القاهرة ،مصر، ص74.
[21]) د. يوسف، عقيل مهدي ، الجمالية بين الذوق والفكر ، ط1، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد، سنة 1988،ص10.
[22])روبرت، هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، الناقد الثقافي، جده، 1949.
[23]) د. بهنام دوغلاس ، وآخرون ، علم الجمال ،ط1، عند الفيلسوف كانت، تر: احمد خالص الشعلان ، دار الشؤون الثقافية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،2009،ص120.
[24]) ينظر : دريدا ، جاك، الكتابة والاختلاف ، تر: كاظم جهاد ، بيروت ، دار توبقال ، للنشر ،سنة 1988، ص128.
[25]) بيري، رالف بارتن، افاق القيمة، تر: د. عبد المحسن عاطف سلام ، مكتبة النهضة المصرية ، ص454.
[26]) اردش، سعد، في المسرح المعاصر،سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، المجلس الاعلى للثقافة والفنون والعلوم والادب،1979، ص55.
[27]) ينظر : كرم ، اتطوان غطاس، الرمزية في الادب العربي الحديث ، دار الكشاف ، للنشر والطباعة والتوزيع ، لبنان ، بيروت، 1949، ص83.
[28]) اوديت، اصلان، موسوعة فن المسرح ، تر: د. ساميه احمد سعد ، مؤسسة ايفا للطباعة والنشر، لبنان، بيروت،ص316.
[29]) كريستوفر، انتير، المسرح الطليعي ، تر: سامج فكري، مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، وحدة الاصدارات بالقاهرة ، مصر ،1994، ص12.
[30]) بان ، موفيتش، مسرح الموت عند كانتور ، تيار ما بعد التجريب ، تر: هناء الفتاح ، مطبعة الاثار، 1979،ص11.
[31]) ينظر : د. القصب ، صلاح ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، الناشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، قسم الدراسات والبحوث، الدوحة، قطر، سنة 2003نص18.
[32]) خماس ، حمدو ، السينما ، الموسيقى والمسرح ، ط1 ، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2004،ص57.

[33]) ينظر : د. مهيبل ، عمر ، من النسق الى الذات ،ط1، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العامة ، الجزائر ، 2007،ص194.

[34]) د. مهيبل عمر ، من النسق الى الذات ، المصدر السابق نفسه ، ص127.

[35]) هوسرل، ادموند ، فكرة الفينومينولوجي، تر:د. فتحي انقيرو، المنظمة العربية لترجمة ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2007،ص130.

[36]) دروري ،شادية ، خفايا ما بعد الحداثة ، تر: د. موسى الحالول ، ط1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ،ص145.

[37]) ينظر: سبيربر، دان، البنيوية الانثروبولوجيا، تر: د.علي قانصو، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، 2008، ص98.

[38])ينظر : وليامز ، جيمس، ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحداثة ، تر: ايمان عبد العزيز ، ع، 602، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة، 2003، ص169.

[39]) جاك دريدا ، مسرح القسوة وحدوداً التمثيل ،ص76.

[40]) ينظر كروتوفيسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، تر : كمال قاسم نادر، العراق : دار الرشيد للنشر ، سنة 1982م، ص139.

[41]) ينظر أرتو، أنطوان، المسرح وقرينة، تر : سامية أحمد ، القاهرة : دار النهضة العربية، سنة 1973، ص93.

[42]) شايكين ، جوزيف، حضور الممثل، تر : سامي صلاح، القاهرة : وزارة الثقافة، مهرجان

[43]) سوزوكي، تاداشي، منهج سوزوكي في الأداء المسرحي، تر : عادل أمين صالح ، القاهرة: أكادمية الفنون الجميلة، سنة 2002، ص8-25.

[44]) العزاوي ، آلاء نجم، الاتصال اللفظي واللالفظي في عمل الممثل العراقي، رسالة ماجستير(غير منشورة) اختصاص تمثيل، بإشراف د. ميمون عبد الحمزة الخالدي للعام1430هـ -2009م

[45]) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة (1890-1930) تر : مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، 1987، ص95.

[46]) باربرا، لاسو تسكار - بشونباك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، ع/91،المشروع القومي للترجمة ، المجلس العام للثقافة، سنة 1999، ص75.

[47]) أليكس كالنيكوس، مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة، تر : محمد الشيخ وياسر الطائري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت -لبنان، ص16-17.

المصادر

1-الفرآن الكريم.

2-فؤاد ابو حطب، **القدرات العقلية**، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، القاهرة، ط،1980،3 .

3-اندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تر: خليل محمد الخليل ،ط1، بيروت، 1999.

4-اسعد رزق، **موسوعة علم النفس**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1977.

5-ابن منظور، **لسان العرب** ، بيروت ، دار لسان العرب، د.ت.

6-لويس فصلوث، **المنجد في اللغة** ، معجم اللغة العربية ، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1956.

7-جيلين ولسن، **سايكولوجية في الاداء** ، تر: عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة، الكويت ، المجلس الوطني ، سنة 2000.

8-ابن منظور : **لسان العرب** ، مادة (وسمه)،ج1، بيروت، دار لسان العرب ،.1956

9-كارلسون ،مارفن، **فن الاداء** ، سلسلة الفنون ، تر: منى سلام ، الهيئة المصرية ،سنة 2010.

10-بيتر بروكر ، **الحداثة وما بعد الحداثة.**
11-ابو زيد ، احمد ، **استحالة تحديد المستقبل** ، مجلة العربي ، ع/56/ سنة 2005.
12-ليشته ، جون ، **خمسون مفكر اساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة** ، تر: د. فاتن البستاني ، المنظمة العربية للترجمه ، ،ط1 ، بيروت سنة .2008
13-د. متي، كريم ، **الفلسفة الحديثة** ،ط2 ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، لبنان ، سنة 2001.
14-دولوز ، جيل ، غيتاري فيليكس ، **ما هي الفلسفة وتأثيرها** ، تر: مطاع صغدي ، مطبعة مركز الانماء القومي ، لبنان ، بيروت ، سنة 1997.
15-دولوز ، جيلتاري فليكس، **ما هي الفلسفة وتاثيرها** ، تر: مطاع صفدي ، مطبعة مركز الانماء القومي ، لبنان ، بيروت ،.1007
16-احمد شيال غضيب ، **ملامح العمل في الفلسفة المعاصرة** ، اطروحة دكتوراه ، مقدمة الى مجلس كلية الاداب ، جامعة بغداد ، قسم الفلسفة ، .2005
17-حارث محمد حسن ، وباسم علي خريسان ، **قراءات ما بعد الحداثة** ، مركز عمار بن ياسر للثقافة والنشر ، بغداد ، .2005
18-نك كاي ، **ما بعد الحداثة والفنون الادائية** ، تر: نهاد صليحه، الهيئة المصرية العامة ،1999. ط.2
19-مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن ، **الحداثة**، مصدر سابق.
20-جان فرانسوا ليونار ، **الوضع ما بعد الحوادثي** ، تر: احمد سان ، دار اشرقيات ، القاهرة ، 1994.
21-مقاربات في الحداثة ، **وما بعد الحداثة.**
22-محمد حافظ، **خطاب ما بعد الحداثة** ، الحتمي واغراء المختلف ، الحوار المتمدن ، ع169، .2002
23-ادورد سمث ، فن ما بعد الحداثة ، تر: فخري خليل ، مجلة افاق عربية ، ع4 ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، .1994
24-صلاح القصب ، مسرح لصورة بين النظرية والتطبيق ، المجلس الوطني للثقافة.
25-هنري لوفيفر ، **ما الحداثة** ، كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر والطباعة ، لبنان ، بيروت ، 1983.
26-موسى صالح ، بشرى ، **المفكرة النقدية** ،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق، بغداد، سنة 2008.

Problematic concept of postmodernism

Ayad Rehman pdn

Summary

This research study identifies selected for the problematic concept of post-modernism, revealing the nature of this dilemma and the characteristics of modernism and postmodernism, and deepen the study of these features after referred to.

The first chapter has been included (methodological framework) research problem, the importance of research, research objectives, define terms.

Chapter II included (theoretical framework) the concept of postmodern aesthetics and postmodern theater, and seal Find sources