تحولات الاداء التمثيلي في مسرح ما بعد الدراما

م.د حازم عودة الحميداوي
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
Hazem.o@cofarts.uobaghdad.edu.iq

احمد عبد الرحمن كاظم
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
Almokhtarahmed03@gmail.com

ملخص البحث

ان هذا التوجه المسرحي الجديد اطلق عليه البعض من النقاد (مسرح ما بعد الدراما) وقد اختلف الكثيرون عليه بين رافض لهذا المصطلح باعتبار ان المسرح يقوم على الدراما بكل اشكالها ، ومؤيد له باعتبار ان المسرح لا يرتكز على الدراما نفسها بقدر ما يسلط الضوء على تطور الجماليات الادائية التي تخلق علاقة خاصة بين النص وموقف الاداء المادي وخشبة المسرح ، وقد قسم البحث على اربعة فصول ، احتوى الاول على مشكلة البحث واهميته واهدافه وحدود البحث وتحديد المصطلحات ، اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد تكون على مبحثين الاول (مفهوم ما بعد الدراما المرجعيات والاشتغال) والثاني (تحولات الاداء التمثيلي في مسرح ما بعد الدراما) ومؤشرات الاطار النظري ، اما الفصل الثالث تناول الاجراءات (مجتمع البحث ، ادوات التحليل ، منهج التحليل ، طريقة اختيار العينة ، تحليل العينة) والفصل الرابع يشمل (النتائج ، الاستنتاجات ، التوصيات) المصادر.

الكلمات المفتاحية (التحولات ، الاداء التمثيلي ، مسرح ما بعد الدراما)

Abstract

This new theatrical approach was called by some critics (post-drama theatre), and many differed on it between rejecting this term, considering that theater is based on drama in all its forms, and supportive of it, given that theater is not based on drama itself as much as it sheds light on the development of aesthetics. The performative, which creates a special relationship between the text and the position of the physical performance and the stage. The research was divided into four chapters. The first contained the research problem, its importance, its objectives, the limits of research and the definition of terminology. As for the second chapter (theoretical framework) it may be in two sectionster).

Keywords:transformations, acting performance , post drama theater.

الفصل الاول / التعريف بالبحث

اولاً: مشكلة البحث:

ان ظهور مسرح ما بعد الدراما بما ينطوي عليه من انماط للأداء مغايرة وطرق عرض متنوعة، قادت الى ميلاد مسرح جديد يعيد النظر في مستويات الاداء والتلقي ومكونات سينوغرافيا العرض وهو بهذا المعنى لم يكن نفيا للمسرح الدرامي الذي يظل حاضرا في الاشكال الجديدة وانه لا يمثل اقصاء مطلقا لأشكال العرض السائدة بل تفكيكا للتقليد الارسطي الذي وضع تراتبية في صيرورة صناعة العرض، وهو مجموعة من خصائص وصفات لفنون الاداء في فهم صورة الحياة الحقيقية بشكل درامي كونه يخلق واقعا يتشكل من مجموع الوقائع شبه الكاملة لاكتمال النماذج الجديدة المتأصلة مع نماذج الدراما الحقيقي الذي يظهر عن طريق شكل العرض المسرحي كنموذج حقيقي ، لكنه متغير وثابت يكشف عن بعض تناقضات المجتمع مثلما يهتم بالوسائل التعبيرية ومدى تنوعها باعتبارها مركز عمل الاداء في مسرح ما بعد الدراما كطقس مسرحي يسعى الى تغيير طبيعة التلقي.

ان الفضاء المسرحي في هذا المسرح يتحول باستمرار بالاعتماد على اجساد الممثلين كأطار جمالي كما ان علامات العرض تبتعد عن دلالاتها ، بمعنى انه مسرح يحتفي بحضور جسد الممثل في حد ذاته وليس شكلا خاليا من المعنى ، ما دام الجسد ما بعد الدرامي هو جسد الحركة، وبما ان مسرح ما بعد الدراما يرتكز على موقف ، فأن الاداء التمثيلي لا يخضع لاختيارات تراتبية ما دامت قاعدة هذا المسرح هي اختراق الثوابت والايقونات الجاهزة ، فأن الممثل يجد نفسه غارقا في هذه العلامات لكنه لا يسعى الى تحقيق شمولية في الاداء التمثيلي، وانما يسعى الى اضفاء طابع تركيب الاداء وهو الشيء الذي يساعده في اكتشاف طرق جديدة للاداء، وبناءا لما تقدم يحاول الباحث في بحثه هذا الاجابة **على التساؤل الاتي:** هل استطاع مسرح ما بعد الدراما التأسيس لمفاهيم جديدة في فنون الاداء التمثيلي لكي تحقق قبولا كاملا لدى متلقي العصر الحديث ؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه:

١- قد يفيد البحث الحالي المتتبعين لمسرح ما بعد الدراما من طلبة واساتذة ومهتمين بفن المسرح .
٢- افادة طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والجهات ذات العلاقة في فهم الاداء التمثيلي في مسرح ما بعد الدراما .

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الى (التعرف على تحولات الاداء التمثيلي في مسرح ما بعد الدراما) .

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية : الاداء التمثيلي في مسرح ما بعد الدراما .

الحدود المكانية : بغداد / منتدى المسرح

الحدود الزمانية : زمن عرض العينة ٢٠١٤

خامساً: تحديد المصطلحات:

١- **التحول :**

عرف (أرسطو) التحول بأنه " تغير في الكيف، أي تغير صورة الشيء الى شيء اخر (صليبيا، ب.ت، صفحة ٦٥)، أي انه التبدل في الأعراض لا في الجوهر . ويقترن مفهوم التحول عند (هيجل) بفلسفته المثالية المتمثلة في إرجاع الظواهر إلى اصولها في الوجود المطلق والتحول عنده هو "عملية الانتقال من المحسوس الى المجرد بوساطة الحدس " (هيجل، ١٩٩٨، صفحة ٦٥).

وفي الفلسفة (الماركسية) فالتحول " إحدى القوانين الرئيسية للجدل، وهو يشير كيف وفي اية ظروف تحدث الحركة والتطور، وهذا القانون الموسوعي الكلي يقرر ان تراكم التغييرات الكميه التدريجية تودي بالضرورة إلى تغييرات جذريه في الكيف والى تحول على شكل قفزات من كيف قديم الى كيف جديد" (موريل، ١٩٧٤، صفحة ١٠٧)، وفي الحقل اللغوي ، فقد وجد التحول بوصفه احدى مبادئ التشكيل وفي مجال المسرح فقد اقترن التحول عند (أرسطو)" بالانقلاب الذي يحدث في الشخصية المسرحية عند تعرفها على الحقيقة التراجيدية فيحدث انقلابا" في سلوك الشخصية ناتجا عن تكشف أبعاد الأحداث وأسبابها" (طاليس، ب.ت، صفحة ١٢٢) .

وفي مجال العرض المسرحي فالتحول هو :

"عملية الانتقال من بنية إلى أخرى مع إبقاء صفة النوع من قبيل تحول النص المكتوب بعده خطابا" أدبياً لسانياً ، إلى نص العرض بوصفه ، خطاباً فنياً سمعي – بصري ، وعملية التحول من النص إلي العرض تحتاج إلى فعل اشتغال إبداعي يؤسس بناء علاقات دلالية ونظام علاماتي مزدوج ينتمي فيه فعل التحول الى انساق وسياقات وانظمه تتوحد في بنية العرض وتكشف عن إنجاز مميز يحمل تركيبة" دلالية لها وظائفها المستقلة في الإرسال والتلقي" (عبود، ٢٠٠٠، صفحة ٦) .

التعريف الإجرائي:

هو اشتغال رؤيوي مؤسس على بنية الوعي ببعديه ، الجمعي والجمالي ورسم اتساق الانتقال من التجريد اللساني في النص المسرحي الى مساحة الفعل الادائي في المكان المسرحي وهو التغير الحاصل في اداء الممثل للشخصية عن طريق تغيير حركته وصولا لها.

٢- الاداء

يعرف الاداء على انه" سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء الى مرحلة التمكن او الكفاءة" (اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد، ١٩٨٠، صفحة ١٢)، و يعرف الاداء ايضا في المسرح بانه "عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والالقاء والتعبير بالوجه وبالجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل" (ماري الياس وحنان القصاب، ب.ت، صفحة ١٤).

التعريف الاجرائي :

هو قدرة الممثل على تجسيد الشخصية والدور على خشبة بقدرته الصوتية والجسدية والتي تتطلب منه كفاءة عالية في ايصال الافكار والصور تأتي عن طريق التمرين والتدريب النفسي والبدني ومدى ثقافته .

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول

(مفهوم ما بعد الدراما المرجعيات والاشتغال)

يتكون مصطلح مسرح ما بعد الدراما من كلمتين ، ما بعد ، و الدراما ، وعند تركيبهما يظهر لنا ان هذا المصطلح جاء بعد ما يسمى المسرح الدرامي الذي اسس لنفسه منهجا خاصا يختلف عن ما سبقه ، وذلك الاعتماد يتجلى بما يظهر على خشبة المسرح اكثر من اعتماده على النص الدرامي ، وبهذا قد شكلت اعمال بعض المخرجين في سبعينيات القرن الماضي فهما جديدا لفن المسرح يتقاطع مع مفهوم المسرح الدرامي ذلك لانهم اتبعوا منطقا مسرحيا له قواعد مغايرة للقواعد الدرامية ، وقد اشارت(كريستل فايلر) الى ان مصطلح مسرح "ما بعد الدراما

استخدم لاول مرة في المانيا من قبل (اندريز فيرت) عام ١٩٨٧ لتعيين الاشكال المسرحية المعاصرة ، فظهر شكل من اشكال المسرحة كان له وقع حاسم ومؤثر في مجالات عديدة لا سيما فن العرض، كما اثر على الفنون التشكيلية وافرز ما يسمى (البيروفومانس) ويعني بالفرنسية الانجاز ، ثم انتقلت هذه التسمية الى اللغة الانكليزية واصبحت تستخدم في مجال المسرح للدلالة على العرض مقابل النص الدرامي" (الياس، ٢٠٠٨، صفحة ٢٩) ، "وذلك بعد مشاهدة عروض مسرحية لروبرت ويلسون و بينا باوش وريتشارد فورمان و جورج تابوري" (شو، ٢٠٠١، صفحة ١٥٣)، فهو مفهوم وضع للعرض المسرحي وليس للنصوص ،اذ ان "مسرح ما بعد الدراما جاء كرد على الادب الدرامي اي انه متقاطع مع النص الدرامي المكتوب ، ويمكن اعتبار فن التصوير الفوتوغرافي هو المنبع الذي استلهم منه ويلسون معظم افكاره وارادت بينا باوش الاعتماد على لغة الاستعارة والجسد ويحاول كل من تابوري وفورمن ازالة الحدود بين المسرح والرقص وفي رأي فيرت ان مسرح ما بعد الحداثة يتطابق تماما مع مسرح ما بعد الدراما" (محمد سيف واخرون، ٢٠١٢، صفحة ٦٢)، "كما ويعد هانس تيس ليمان اول من وضع تصورا منهجيا واجرائيا لمفهوم ما بعد الدراما" (كريستل فايلر و حسن المنيعي، ٢٠١٢، صفحة ١٠٣).

لقد جاء اسلوب مسرح ما بعد الدراما باشكال عرض جديدة تعتمد على الصور والايحاءات والتعبيرات البصرية، واصبح دور الممثل حركيا معتمدا على التقنيات السمعية والمرئية الحديثة في العرض والتي تحاكي جسده، ولهذا "اعتمد ليمان على العروض الحديثة التي يرصدها ، وكان باعتماده هذا يرصد تجلات مسرح ما بعد الحداثة عن طريق العروض المسرحية وذلك لتحديد مواصفات مسرح ما بعد الدراما الذي ينضوي تحت عباءة ما بعد الحداثة" (محمد سيف واخرون، ٢٠١٢، صفحة ٥٩) ، وقد استطاع الناقد الفرنسي (مارتن اسلن) ان يتتبع المؤلفات المسرحية لمجموعة من الكتاب ، وان يؤشر على جملة من المتغيرات في نصوص كل من (صاموئيل بيكيت ويوجين يونسكو و ارثر ادامو ف) " الذين تمكنوا من زحزحة البنية التركيبية للدراما التقليدية، وسعيهم الى انفتاحها نحو فضاءات جغرافية جديدة من خلال جملة من التقنيات الكتابية في مسرح اللا معقول عام ١٩٦١" (لؤلؤة، ١٩٨٢، صفحة ٥٢٥)، ليؤشر عبره (اسلن) على المتغيرات النصية التي غادرت (ارسطو) وهذا ما اكده (برتولد بريخت)عندما قال ان نظرية الدراما الارسطية لم تعد قادرة على محاكاة الاساليب المسرحية الجديدة التي تلائم العصر الحديث ، والذي يتسم بالسرعة والتحول من حال الى حال اخر ،وانعكس هذا بشكل مباشر على العروض اكثر من النص المسرحي في صياغات جديدة تتعارض مع المنطق الارسطي في كتابه (الاورجانون الصغير) الذي اوضح فيه "التعارض مع قواعد التنظير الارسطي حيث رفض (بريخت) النظرية الارسطية وسعى الى بلورة نظرية بديلة تتعارض بخبرتها الفلسفية ووسائلها

الفنية" (بريخت، ٢٠٠٠، صفحة ١٠)، فكسر (بريخت) بطرحه عامل الايهام وتوجهه نحو ذهن المتلقي بدلا من الاندماج العاطفي الذي كان يخدره ، فضلا عن استخدام تقنية التغريب والراوي كمنطلقات مشتقة من النظرية الماركسية التي تبحث في تغيير العالم لا تفسيره من الناحية الفلسفية . وبهذه المتغيرات الفنية والفكرية استطاع (بريخت) ان يهز عرش النظرية الارسطية على مستوى النظرية والتطبيق وويتوجه نحو تقنية صناعة المشاهد وبناء الاحداث بطريقة يتحرر فيها المخرج من سلطة الكاتب اذ تنامى مفهوم العرض وتبلور مفهوم الاخراج، وهذا ما يظهر في نظرة المخرج (ارتو) الذي وضع" الاخراج كبديل لهيمنة النص على العرض، كما يبحث عن المسرح الخالص من خلال طرح افكار واراء تتعارض مع التقاليد المسرحية القديمة" (سيف، ٢٠١٢، صفحة ٢٣).

فعلى الرغم من ان التقاليد كانت تقتضي اقامة علاقة بين النص والعرض من خلال قيام المؤلف بالاخراج والتمثيل في النص كما هو موجود في بعض النماذج مثل المسرح اليوناني والمسرح الانكليزي في عصر النهضة امثال (شكسبير)، وفي المسرح الفرنسي (موليير) حيث يشتركون في بناء العملية، الا ان النص ظل حاكما حتى الستينات مع شيوع ثقافة الاداء في فنون العرض، وضرب المفاهيم التقليدية في السعي لتشكيل انطلاقات جديدة للمسرح مع ظهور مسميات مسرحية معاصرة مثل (المسرح البديل والمسرح المضاد) الا انها لم تخلق علاقة مع المتلقي مما ادى الى عدم قبولها والدعوة الى مراجعة المسرح التقيليدي للانطلاق من قواعده الاساسية في الاكتشاف وضرورة التحرك عبر المسرح المرتكز على النص التقليدي، "بينما يميل المعاصرون الى نقد اسس ولادة المسرح من قوالبه المسرحية والدرامية والادائية _ والشروع نحو المراجعة التي تتضمن حضور العناصر التقليدية داخله وفي ستراتيجية حديثة تتلائم ومتطلبات العصر الحديث، ومن خلال تفكيك انظمة التمثيل من اجل نقدها واعادة صياغتها ، وصياغة فنون اداء جديدة ترتبط بالمدينة مباشرة " (هيفل، ٢٠١٣، صفحة ٩٠) ، هذا الرأي الذي يساند انبثاق البحث المسرحي من داخل القوالب المسرحية يجيز في الوقت ذاته العودة الى الاصول بالتعامل مع المسرح التقليدي ، وهنا فان ما سبق لا يعني القطع او البتر بل انه مستوى عال من الضبط والاحكام يتجسد في تركيبة لوحات الشكل الصوري، والعمل على اقامة علاقة تواصلية مع الفنون الاخرى .

و يؤكد (هانز تيز ليمان) على احلال تركيب جديد في البنية المتكونة في العرض لا سيما مع اختفاء بعض المفاهيم الاساسية في الدراما مثل التسلسل المنطقي للاحداث والحبكة والصراع، ما يحيل ذلك الى اكتشاف علاقات ومساحات جديدة في تشكيل بنية العرض وتأسيس اليات جديدة ترتكز عليها منظومة العرض الجمالية.

و يؤكد (يوسف الريحاني) بأن " لا يمكن التغاضي عن علاقة (ما بعد الدراما) بـ (الدراما) غير ان هذه العلاقة ظلت ملتبسة في اذهاننا ، اذ لم يتعلق الامر كما اعتقدنا على لحظتين مكتملتين ومنفصلتين بحيث تتجاوز احداهما الاخرى ضمن خط زمني متصاعد، اي ان ما بعد الدراما تلي الدراما ، انما يؤشر هذا الاصطلاح على حركة واحدة في زمن واحد ، بعبارة اوضح : ليست ما بعد الدراما سوى حداثة الدراما نفسها واستمرارية لها " (الريحاني، ٢٠١٦، الصفحات ١٨٥-١٨٦) ، لذا فأن مسرح ما بعد الدراما المتأسس على فن العرض سعى لايجاد صيغ جمالية تثير الاعجاب والخيال في كتابة فضاءه صوريا، مستندا في ذلك على النص الذي يتم تحويله الى تشكيل فضاء سينوغرافي للكلمة.

ويتميز مسرح ما بعد الدراما بانفتاحه على الانساق الفنية المجاورة مثل الرقص الدرامي والمقطوعات الموسيقية المعزوفة، والاوركسترا، فضلا عن فنون التشكيل والنحت ، وكل التطورات الحاصلة في منظومة الاضاءة والموسيقى والمؤثرات السمعية وافكار تصميم الزي التي اعتمدت في صياغة منظومة العرض جماليا من خلال توظيف التقنيات الرقمية الحديثة ، وتكوين عوالم حلمية خيالية في المساحات الفارغة لفضاء العرض الذي تتحرك فيه الاشياء كأنها سابحة في عالم الخيال العلمي.

فقد كان (ويلسون) يخطط لاعماله ويخرجها بدقة متناهية مهتما بكل التفاصيل ، وينظم بعناية فائقة الصور المسرحية التي تشبه اللوحة الزيتية، ويعمم الاداء الحركي ويجعله متزامنا مع الموسيقى ، ومحصلة ذلك ببراعة حرفية وانضباط محكم متقن يلاحظه المشاهد في عمله كله" (كولين، ١٩٩٩، صفحة ٣٧٤) ، اذا يحقق تداعي الصور الحلمية في مسرح ما بعد الدراما فضاءا جماليا ، فيتحرك كل ما هو موجود على خشبة المسرح بدقة متناهية مع الموسيقى ، وتتحول الاشياء الى معاني مكثفة وعلامات رمزية تتداخل وتتركب مع بعضها، لذلك فان في مسرح ما بعد الدراما يزدهر الفن البصري والسينوغرافي لتتحول الى اشياء صورية حالمة داخل فضاء العرض، قادرة على التحول والاستمرار وتطوير قدراتها على جماليات البث المتغير، فالرقص او الاشياء كلها تنفتح على دلالات عميقة في الكشف عن محتوياتها .

وترى(سوزان ملروز) "ان اعادة كتابة المسرحية كسيناريو ، كمرحلة عن طريق مسرحتها في شكل يترك مساحة كافية من اجل فكرة المستخدمين، يبدو بأنه بطريقة سحرية يغير علاقتنا بها كشيء، وهذا السحر يجب ان يكون كافيا لعرض ان فكرة الاقتصاد النصي ليست فكرة نظرية مجردة ، لكنها مجالا من العلاقات والقيم التي تنظم الواقع اليومي ، الذي يبدو اننا في اطاره نقوم باختيارات تلقائية افعال حرة " (ملروز، ٢٠٠٠، الصفحات ٣٦٤-٣٦٥)، هذا الشكل الاخراجي

الجديد ينفتح على المواقف الحياتية التي تقلق الانسان من خلال تفاعله اليومي ، يدفع مسرح ما بعد الدراما الى التعامل معها بشكل معاصر ، ليتحول النص الى صورة كتابية يمكن للقارئ ان يتصورها فيلميا من خلال تركيب الاحداث التي تعتمد على التقطيع وتركيب الاحداث اليومية ، وانفتاح النص على انساق حياتية يتركب فيها الفضاء على شكل ومضات صورية داخل العرض ، إذ يعمل مسرح ما بعد الدراما " فهو يمارس اقتصاد في استخدامه للعلامة الذي يمكن ان ينظر اليه بأعتباره معنى متكامل، حيث يؤكد تشكيلا يحقق وفرة العلامات من خلال التكرار والاستمرارية ، ويعرض نزوعا نحو الكتابة الصورية" (باركر، ٢٠١٣، صفحة ٥).

وبهذا الشكل تتكون بنية المشهدية في تركيب الصورة، ليأخذ كل عنصر مكانته الاساسية في التكوين ،ليتحدى هذا المسرح النظرة الاحادية للعناصر ويتشظى مصطلح البطولة الى تعدد متساوي في التشكيل محولا النص الى تصور تشكيلي تنطلق عن طريقه صور التشكيل البصري ، فيكون جسد الممثل له الحضور الفاعل والاقوى بالسرد الصوري ناقلا للنص والشخصية في المسرح التقليدي ليذوب في بنية الفضاء بحضور جمالي يستلهم المشاهد ومشاعره وتفكيره ليغرق في التأمل عن طريق حركات الممثل البطيئة وانسيابتها والايماءات ورشاقة الرقص وشعرية تكوين الجملة المرئية . لذا فأن صفة الاداء التمثيلي اخذت مديات عميقة في عملية البحث الجمالي عن طريق علاقة جسد الممثل بالفضاء والادوات والتقنيات في العرض والتي تتشارك في صناعة البيئة المكانية وعلاقتها المتبادلة لتصل الى المتلقي بوسائط متعددة .

المبحث الثاني

تحولات الاداء التمثيلي في مسرح ما بعد الدراما

ان تبني المسرح الحديث لنسق ما بعد الدراما وما ينطوي عليه من مشهدية مغايرة وتعابير جسدية متنوعة ، سيؤدي بالضرورة الى ولادة مسرح جديد يعيد النظر في مستويات الاداء ، فمنذ بدايات القرن العشرين ظهرت تحولات كثيرة في المسرح اذ تحولت الممارسات الدرامية وغيرها بالتزامن مع الثورات العلمية ومنها الديجيتال وعالم الانترنت وظهور تصورات فلسفية جديدة معلنة مرحلة جديدة هي مرحلة ما بعد الحداثة ، وما حملته من تغييرات ثقافية وفلسفية وتكنولوجية غيرت معها نمط الحياة الغربية ودعت الفن الدرامي الى البحث عن بديل ، (ولقد شهد الفن في اوروبا وامريكا في بداية الستينات من القرن الماضي اتجاها لا يمكن تجاهله نحو فكرة عرض performance التي قد افرزت ما يمكن تسميته اتجاها فنيا نحو فنون العرض – حتى ان الحدود المعهودة بين الفنون بدأت تتماهى شيئا فشيئا . حيث ساد الميل الى خلق حدث بدلا من خلق عمل وتحقيق ذلك في هيئة عرض ادائي) (ليتشه، ٢٠١٢، الصفحات ٣١-٣٢) ، اضف

الى ذلك فقد تفاعل المسرح مع فنون اخرى خاصة في فن الاداء وتقنيات السينما والتلفزيون والرقمية الجديدة، اذ شن ثورة ضد كل القوالب الفنية الجاهزة .

ويرى الباحث ان هذه الجدلية بين القديم والجديد أسهمت في تغيير اسس المشاهدة المسرحية حيث اصبح المسرح فن وسيط يستوعب مجموعة وسائط سمعية وبصرية غيرت بدورها اشكال الانتاج والتلقي (ان هذا التشكيل جعل المسرح يفتح مساحاته لكل ما هو جديد وان لا يتقوقع ضمن قواعده ونظمه التقليدية ، بل البحث عن غذائه خارج اقليمه مما ادى الى بروز اشكال فرجوية لا ادبية والى خلق جمهور جديد يعوض الجمهور التقليدي الذي تعود على المسرح الدرامي القائم على النص) (ليمان، ١٩٩٩، صفحة ٣٤) .

ان مسرح ما بعد الدراما لا يهتم بالصراع بقدر ما يعنى بوسائل التعبير نفسها ، كما انه مسرح لا يرتكز على مبدأ الحدث والحكاية وانما يقدم موقفا او حالة ، وقد افرزت مرحلة ما بعد الدراما ارهاصات منها جماعة فن الجسد الذين اعتبروا الجسد مادة العمل الفني الاساسي وهكذا فأن الجسد يحرض الجمهور ويشده لانه يعبر كل المقاييس. فلفت الانتباه والخروج عن الاطر التقليدية هي من سمات ما بعد الدراما، والممثل في هذا المسرح مؤديا لا يحاول بناء شخصيته او محاكاتها بل يتموضع عند متلقي قوي ضمن طابع كورالي وضمن الية تضم جملة حركاته وادائه (جسد الممثل هو اما وسيلة للعرض او ببساطة هو تصوير للجسد ذاته ، فجسد الممثل لا يتحول ابدا لجسد الشخصية التي يمثلها) (اوسلاند، ٢٠٠٢، صفحة ١٣٠)، فلم يعد مطلوبا منه الدخول الى وجدان ومشاعر المتفرج من خلال انفعالاته ومشاعره الخاصة او الايمان بها وتقمصها بل يجب عليه الخروج من التماهي بجسده ومغادرة الانفعالات المصطنعة لكي يستعيد مشاعره الحقيقية ، لقد تأسس المسرح الحديث بنوعيه الدرامي وما بعد الدرامي على منظور (ارتو) الذي اعطى الاولوية للجسد والحركة على حساب النص وشكل اطارا مرجعيا لأغلب المخرجين الطليعيين ، امثال بروك وروبرت ويلسون واريان مينوشكين وكانتور وشاينا وغيرهم ، الذين ثاروا على تقاليد المسرح الغربي، ويأتي اتجاه (ارتو) بمثابة العلامة الفارقة (بداية طريق لمناهضة اللغة الكلامية واستبدالها بشعر الفراغ المسرحي وشعر الجسد الانساني المعبر متوسلا لتحقيق ذلك بوسائل فنية من قبيل الفنون الحركية والرقص والتمثيل ووالتمثيل الصامت وعناصر التشكيل المختلفة ايمانا منه بقدرة هذه الوسائل في اعادة العلاقة الحميمية بين الممثل والمتلقي) (الكاشف، ٢٠٠٦، صفحة ٧٥).

مسرح ما بعد الدراما يتميز بابراز عناصر مسرحية بعينها مثل الجسد والصوت والمكان والزمان ، كما ان تداخل هذه العناصر وتركيبها لم يعتمد على السرد التقليدي بقدر ما يستند الى

ايقاع عام وعلى ترابط حلقات ، والايقاع الجسدي للممثل هو علاقة الحركة بالسكون والسرعة بالبطء والاوضاع الجسدية ببعضها البعض ، لقد اصبح للجسد لغته الخاصة التي توازي الخطاب التواصلي بل واكثر حضورا على المسرح ، وهو لا يركز على الدراما نفسها بقدر ما يسلط الضوء على الجماليات الادائية التي تخلق علاقة خاصة بين النص الدرامي وموقف الاداء المادي وخشبة المسرح وبالتالي خلق تأثير لدى المشاهدين "ففي اللحظة التي يشرع فيها الانسان في التعبير عن صورة في اللحظة نفسها ، فأن الانسان الاخر يشاركه الاقتناع، وهذا الارتباط المشترك هو اللغة واذا لم يثر هذا الارتباط شيئا عن الانسان الاخر، واذا لم تكن ثمة لحظة من الوهم المشترك ، فليس ثمة تبادل" (اوبرسفيلد، ١٩٩٤، صفحة ٤٠) ان هذا التبادل بين لغة جسد الممثل وبين المتلقين من المتفرجين هو اهم مظهر من مظاهر الخيال المسرحي ، وهذا الخيال يوجد غالبا في النص ولكنه يوجد ايضا في حركة وايماءة الممثل الذي يشكل الصورة في مسرح ما بعد الدراما .

قدمت (كريستل فايلر) مقاربة لمسرح ما بعد الدراما حيث انها اكدت على ان "مسرح ما بعد الدراما يتجاوز اطر النص ومسرح القصة لصالح تفكيك النظم العلاماتية وتفاعلها" (كريستلر فايلر واخرون، ب . ت، صفحة ٧) ، اذن فهو مسرح يقوم بتحليل الشروط الدرامية المتفق عليها سواء الكلاسيكية وحتى الحديثة ويعيد تشكيلها في قوالب جديدة وبهذا يمكن تشكيل مجموعات غير منتهية من دورات الافعال الفيزيقية "وقد قسمها مايرهولد الى ما يشبه المجموعة الشاملة التي تمثل كل الافعال التي يحتويها العرض المسرحي والمجموعة الجزئية هي دورة الفعل" (برون، ٢٠٠٢، صفحة ٢٩٧).

وبهذا لم يعد فعل الاداء هو مجرد حركة عابرة تنقل الممثل من مكان الى اخر او من حالة نفسية الى اخرى، بل ان كل حركة للممثل في مسرح ما بعد الدراما هي اشارة ايديولوجية في حد ذاتها. لقد تعامل اصحاب سيموطيقيا المسرح مع جسد الممثل على كونه وسيلة اتصال لها لغتها المفارقة لواقع الحياة ، ولهذا اصبح على الجسد لزاما ان يقدم علامات تعبر عن المجتمع ولكن بألية تغاير اليومي المعتاد ، اذا ان هدف العلامات الحركية اليومية هو اجراء اتصال مع الاخر ، في حين تهدف العلامات الجسدية الاجتماعية في ما بعد الدراما الى تحرير الجسد "اعطاءه معلومات تغريبية تبدو كرموز تدعو المشاهد لقرائتها بوصفها سردا لعلامات دلالية معينة ، لكن دون ان تستخدم الحركات الجسدية التقليدية" (صالح، ٢٠٠١، الصفحات ١٥٠-١٥١)، اذ لم يعد من السهل على المتلقي فك تلك الشفرات ، فعلى المتلقي قراءة الجسد ، الوجه ، العين ، الايماءة، الاشارة، الوضع الجسدي، الحركة في حالة مستمرة من الفعل المتراكم ، وتلك تعد مهمة بالغة التعقيد والصعوبة .

وقد توجه الاداء في مسرح ما بعد الدراما الى توظيف الرقص بكل انواعه مثل رقص جزر بالي والرقص التعبيري والهيستيري والرقص الديني للشعائر والطقوس القديمة لبعض الشعوب الاسيوية "الرقص هو تعبير عن المشاعر من خلال اللغات الطبيعية للاجساد وايقاع الحياة الذي يظهر صداه في اشكال التصميمات الاساسية" (كارلسون، ب.ت، صفحة ٢٧٧).

فالرقص هنا لا يتعدى كونه حركات وايماءات واشارات تستفز جسد المؤدي وتذهب به نحو الهلوسة وتمزيق الذات في محاولة لتجليات روح الجسد بوصفه طقس ، اذ انهم لا يستندون الى فن الرقص والباليه او الرقص الجمالي المحمل بالمعنى والمرتكز على فن الايقاع، بل ان مفهوم الرقص يحطم الوحدات الايقاعية والتمبو ، فالشكل المسرحي في ما بعد الدراما يتهشم ويتشظى بحيث لا يمكن لنا فهم المعنى فهو متنوع ويتخذ جانب المراوغة، فطقس العرض يوظف التنويم المغناطيسي والتعزيم السحرية والصرخات والهمهمات فما يقوم به المؤدي من افعال صوتية وجسدية تصب في تغير الاداء عن طريق قراءة الشخصية وفصلها عن الذات ، ، ان مسرح ما بعد الدراما ثد اعتمد على كل الامكانيات التي وفرتها العولمة خاصة ما يخص الجانب التقني والوسائطي ، اذ تحول المسرح الى مسرح رقمي يتجاوز العديد من الرؤى السابقة حول مفهوم الممثل والسينوغرافيا ، فتقديم عروض مسرحية عبر شبكة الانترنت تجاوزت المفهوم التقليدي للمسرح ، ف"العرض يفرض كل الخدع والتحلل ، مع انتفاء الماضي وانعدام المستقبل" (اوسلاند، ٢٠٠٢، صفحة ٧٤)، فأعمال (روبرت ويلسون) تقدم لنا عددا من القصص لكنها تبقى منتشرة . لا تلتحم ولا تكتمل ، وسرعان ما تركب بعضها فوق بعض في كولاج متنافر "ان البناء هنا وكذلك تصميم العرض والديكور واسلوب الاداء كلها تعمل على الطعن في صحة التعريف التقليدي لوظيفة عنصر من عناصر العرض" (كاي، ١٩٩٩، صفحة ٧٤).

مما تقدم ظهر ان مسرح ما بعد الدراما ركز على الاهتمام بلغة الجسد والتكوين الحركي، من خلال الاداء الايمائي كأسلوب تعبير مستقل له قواعده الخاصة، فقد اعتمد الجسد كموضوع اهتمام في المسرح ما بعد الدرامي، وهو علامة ديناميكية قابلة للتأويل، كما استند الاداء على العمل الجماعي والطاقمي وادخل الارتجال والرقص بكافة انواعه والشعائر الطقسية المستمدة من الانثربولوجيا والحفلات المتصوفة، والمؤدي لا يمثل الشخصية بل يمثل ذاته التي يمكن لها ان تتحول الى ذوات اخرى فجسد الممثل عنصر مركزي في العرض المسرحي ، الذي يعد احد الحقول التي تتغير فيها الحدود على نحو مستمر، والانساق الرمزية تعد مسائلتها ويكون مفهوم التمثيل محطما .

مؤشرات الاطار النظري

١) يسعى مسرح ما بعد الدرامي الى ازالة فكرة استقلالية العمل الفني واكتماله الذاتي وتبديد هالة القداسة التي تحيط به وابداع اشكال مرئية لاحداث ووقائع وتبادلات.

٢) يمتاز مسرح ما بعد الدراما بتجاوز التسلسل الهرمي للحدث ومغادرة الحكاية وموت البطل وإبراز تقنيات تعتمد على الرصف والتركيب والآنية واللعب بكثافة العلامات .

٣) لا يرتكز مسرح ما بعد الدراما على مبدأ الحدث والحكاية والنص وانما يقدم موقفا او حالة، كما ان الفضاء السينوغرافي يعد عنصرا فاعلا لا محايدا.

٤) جسد الما بعد الدرامي هو جسد الحركة الذي يرفض دوره كدال، ويكتفي بحضوره الذاتي مما يجعل الممثل هو سبب ونتيجة في العمل.

٥) يستعرض الاداء الجسدي للممثل في مسرح ما بعد الدراما كولاجاً من (الرقص الإيمائي ، السيرك ، المهارات الرياضية) .

٦) المؤدي لايمثل الشخصية ،بل يمثل ذاته ويمكن لهذه الذات ان تتحول الى الهه او تستنسخ .

الفصل الثالث / اجراءات البحث

إجراءات البحث:.

يتناول هذا الفصل الإجراءات التي إتخذها الباحث بغية الإجابة على تساؤل مشكلة البحث، ولتحقيق هدف البحث، والتوصل إلى نتائجٍ علمية تحددها طبيعة هذه الإجراءات، وقد تضمن مجتمع البحث وعينته ومنهجه وأداته ، ومن ثم تحليل العينة .

١ـ مجتمع البحث:- احد العروض المسرحية التي قدمت في العاصمة بغداد في منتدى المسرح عام ٢٠١٤ وتم اختيار هذه العينة قصدا لما احتوته من اداء تمثيلي يتفق مع متطلبات البحث ومؤشرات الاطار النظري .

٢. اداة البحث: اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري ومشاهدة العرض عبر الاقراص المدمجة.

٣. منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث .

٤. طريقة اختيار العينة:-

بني اختيار العينة القصدية وفقاً للمسوغات الآتية :

١- التنوع في تأثيث البيئة المكانية لمنتدى المسرح التي قدم فيها العرض .

٢-مراعاة الاختلاف في تركيب بنية العرض لاسيما في عملية تاليف النص الجماعية .
٣-تبني هذا العرض الجانب البصري على حساب الجانب الأدبي .
٤-تسنى للباحث مشاهدة قرص مدمج للعرض

٥. تحليل عينة البحث:.

اسم المسرحية : إعزيـزة .

سنة العرض : ٢٠١٤م .

تأليف : جماعي .

إخراج : باسم الطيب

مكان العرض : بغداد/منتدى المسرح .

انقسم عرض مسرحية اعزيزة على ثلاث لوحات دارت في وسط صالة العرض، ثم ينتقل العرض الى داخل غرف مختلفة ومن ثم العودة الى وسط العرض لينتهي العمل، وثيمة المواضيع التي تعالجها المسرحية ودار موضوع العمل حول هموم الانسان معاناة اليومية جراء العنف وويلات الحروب املا في نهاية هذه الماسي التي يمر به الناس، وقبل دخول العرض يتم الحجز بالموبايل على يوم محدد وعند قطع التذاكر قبل العرض ليختار المتلقي شريط ملون، ويتم تقسيم الجمهور إلى (٦) مجموعات كل مجموعة (١٠) افراد ومن خلال اللون يتعرفون على ما يسمى بـ(الكايد) ، الذي يقوم بإدخال المجموعة والانتقال من غرفة إلى أخرى ، حيث يتم مشاهدة المسرحية على لوحات متعددة في غرف معزولة عن بعضها ، وكل غرفة تعالج حادثة يومية معينة ، لكنها في النهاية ترتبط بإيقاع وفكرة العرض العامة ، وهذا ما اكده (هانز تيز ليمان) أي تجاوز هرمية الاحداث وتطور الحكاية، وأن أغلب الاحداث تدور في الغرف هي لا تنفصل عن الاحداث اليومية وكل ما يعانيه الفرد العراقي من معاناة وانكسارات نتيجة الحرب والارهاب والتطرف، وانعكاساتها السلبية على الفرد من خيبات ، وبؤس ، وتقنين الحريات ، والحلم بواقع يخلو من الموت والدمار. يتجمع الجمهور حول بؤرة العرض ، فتكون زاوية المشاهدة من الجهات الأربعة ، بعد ذلك يقوم الممثلين بتوزيع علب عصير على المشاهدين مع النظر إلى الجمهور ، ليقوموا بعدها بإداء رقصة جماعية من خلال الغناء الذي تقوم به طفلة صغيرة من الطابق الثاني للبناية ، حيث تكشف الأغنية عن ألم ومعاناة الفرد العراقي، ومن الجدير بالذكر إن قبل بداية العرض يقوم المخرج باستقبال المتلقينِ بشكل عادي بدون أي ملامح

تمثيلية ، كذلك يقوم بنصح ممثليه الذين يجلسون في الغرف لكي يتهيؤون للعرض، موحياً إليهم بوجوب أن يشعر المتلقي بالمتعة والجمال، وأن يعيد قراءة الواقع الذي يعيش فيه خارج الجدران من جديد، فعملية كسر الايهام ما بين المتلقي والعرض هي عملية انيه يقوم بها المخرج بشكل مباشر، حيث يتحول الجمهور مشاركين ومتحركين في العرض ، وهذا الشكل الأدائي المتحرك للمثلين على مستوى تعاملهم في إشراك المتلقي وابتعاد الممثلين عن الانفعال العاطفي، أحد ملامح (مسرح ما بعد الدراما).

في اللوحة الثانية يقوم احد الممثلين (الكايد/الدليل) بتحريك المجموعات كل مجموعة على حدة ، ويشتركون في تكوين الحدث والاداء ، فعند الدخول لأحد الغرف تجد شاباً يجلس على أريكة ويقوم بسرد حياته بشكل تلقائي وعفوي بطريقة تصاحبهما (الرسوم الكاريكاتيرية) المجسدة على جدران أشبه بمتاهة تتحدث عن السيرة الذاتية للمؤدي ، لأن المؤدي يقوم بشرح معاناته وحياته الحقيقية للمتلقين ترافقها الصور الكاريكاتيرية والتي يقوم بالتأشير عليها حيث يرتبط حدث الولادة مع الصورة، وحدث زواج وانفصال أبيه عن أمه في صورة أخرى ، وهكذا حتى نهاية اللوحة والصور في داخل الغرفة، وأداء ذلك الحدث يتكرر طول العرض من مجموعة إلى اخرى، ما يقارب (٦) مرات حسب المجموعات ودخولها إلى الغرفة، لتقديم (٣٦) حدثاً، وهذا مؤشر على بنائية الاحداث في عروض(مسرح ما بعد الدراما)، إلا أَنَّ هذا البناء لا يكون عشوائياً بل يخضع إلى نظام صارم يصب في النهاية في ايقاع العرض العام، وفي الغرفة (٤) حيث يقوم المؤدي باستقبال المتلقين وكأنهم ضيوفٌ في منزلهِ ، فيقوم بتقديم الفاكهة ومن ثم يقوم بشرح السيرة الذاتية لحياته وكيف إنّهُ مترفٌ يملك كل شيء ، إلا أَنهُ يعاني من مرض مستعصي لم يستطع بما يملك من مال أن يداويه وهو مرض (الحقد، الحسد) ، وهكذا يشرك المتلقين في بعض التعليقات الساخرة على المواقف التي يطرحها .فالعرض لا يتعامل مع قصة تقليدية حيث يموت في النهاية البطل لإحداث المأساة، أو ما يتعلق بالبطل وما يدور في فلكه ، وانما يعتمد على تقسيم المجموعات وتبدأ كل مجموعة في كتابة نصها الذي يستمد من الأحداث اليومية المعاشة ، بينما يعتمد المؤدي على العفوية واللحظة الآنية لي الابتعد عن الايهام والاداء المصطنع . ففي أحد المشاهد داخل الغرف تدخل إلى السينما ويتم لبس نظارات سوداء وتسمع أصوات تؤدي إلى انفجار ، وفي لوحة أخرى يتم الجلوس مع شخص يتحدث عن المرض الذي يعانيه بعفوية وتلقائية بلغة حياتية يومية لا يكتنفها الغموض ، في حين تجد في لوحة أخرى راقص وهو يرتدي ملابس غريبة يرقص ويتلوى من الألم طوال العرض حتى يلتقي في جموع المؤدين الذين يلتقون في نهاية العرض محدثين ومقررين انتفاضة الواقع ، حيث يستبدلون الأدوار في التصفيق للمتلقين بعدَّهم جزءاً من العرض، والعرض ما هو إلا دافع ايجابي ينحو

بهم للاستمرارية على الحياة ، وبهذا الشكل يحتفي العرض بجماليات تؤدي إلى تقديم المتعة عند المتلقي وهي أحد سمات (مسرح ما بعد الدراما) ، لاسيما وأن هذا التركيب يعزز الدهشة لدى المتلقي في صعوبة التوقع لسير احداث العرض .

وعلى صعيد العناصر السينوغرافية فقد كانت مستمدة من الحياة اليومية كالآلات والأدوات مثل (الكاميرا، التلفزيون، آلة الطابعة القديمة، التلفون القديم، الفاكس، السينما)، التي تساعد الممثلين في ادائهم الذي يسوده الترقب والصمت وصوت الضرب على الآلة الطابعة وبهذه السينوغرافيا الطبيعية التي تتخلق فيها مشهد يمتزج فيه الفن والواقع في كتابة بصرية تدعو المتلقي إلى التأمل والتفسير والتأويل في الإثارة والتساؤل والاستفسار، لذا فقد كثف العنصر السينوغرافي عن فعاليته الادائية وتمكنت من اعطاء المتلقي دفقاً من التصورات، وبذلك تنتفي الوظيفة التقليدية للديكور بوصفه تزويقاً يراد منه ملء فراغٍ ؛ إنما يأخذ الطابع السينوغرافي عنصراً فاعلاً في تكوين الحدث وهي احد الملامح الاساسية في (مسرح ما بعد الدراما) وبهذا فقد نجح العرض في تحويل فضاء المنتدى من خلال أداء الممثلين إلى بيئة خاصة تعبر عن العرض وتفصح عن مكنوناته من الجانب التنظيمي في تركيب لوحات العرض بالغرف، وبهذه النقطة التي تعد أحد السمات الأساسية في تصورات (مسرح ما بعد الدراما) تتجلى ملامحها وترسيماتها الأساسية في فضاء العرض المكاني .

أما في ما يخص توظيف الميديا والثقافة الجديدة في التكنولوجيا فقد اعتمد على مفردات الحياة اليومية ، إذ لم يطرح العرض مستوى عالٍ في صناعة التقنية في بنية العرض الصورية ، ولم يأتِ من الجانب التقني سوى شذرات عززت الجانب السينوغرافي مثل (التلفاز، الطابعة، آلة الكاميرا) . وعززن الأداء التمثيلي الذي أمتاز بطبيعة ذاتية وبتطابق محوري ما بين الداخل والخارج ، ليكسر بذلك طابع الايهام والتصنع عبر الاعتماد على اللحظة الآنية والطبيعة ، فالأداء هو ليس دور بطولة، أو شخصية لها ابعاداً مختلفة ، إنما اداء يعبر عن حالة ذوات ويوصلها بصدق لأنه جزء منها، وبذلك يصبح الحضور الجسدي ذا واقع مأساوي معبر في تشكيل أدائي متحرك يعرض حالاته بحرية.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات

الفصل الرابع

اولا – نتائج البحث

١) احتفى العرض بالمشاركة الجماعية في تدوين الأحداث اليومية التي يعيشها الفرد في كتابة نص العرض بدلاً عن الأدبية .
٢) أفرز العرض زوايا متعددة للرؤيا عبر إستمرارية الحدث وتنوعه ما حفز جانب المغامرة والتشويق لدى المتلقي .
٣) المتلقي فاعل ومشارك ومحققاً لتقانة التلامس مع العرض على المستوى الذهني والجسدي .
٤) توظيف التجربة الشخصية والحضور الذاتي للمؤدي أفرز أداءاً امتاز بالصدق بدلاً من التصنع والانفعال .
٥) رشوح البطولة الجماعية المشتركة جعلت من المؤدين أن يتداخلوا في الكثير من الادوار ضمن خارطة العرض .
٦) الاحتفاء بالمنقسم والمتعدد المتجسد في تنوع اللوحات ما بين الغرف في تركيب بنية العرض وعلى شكل لوحات ترتبط بإطار العرض العام .
٧) هيمنة الأداء والحدث اليومي على مجمل موضوعية العرض ، ما قلل من شأن تفجير البنية الجمالية للضوء والموسيقى في فضاءات العرض المتعددة .

ثانيا- الاستنتاجات

١) على الرغم من تبني المنظومة البصرية في صناعة الفضاء إلا أن السرد الحواري لا يزال يشكل عبئاً في العروض المسرحية العراقية .
٢) على الرغم من إهتمام المخرجين بثقافة الميديا في صياغة الفضاء إلا أنه لم يكن على مستوى عالٍ من الابتكار .
٣) استطاعت العروض التي تجلت فيها ملامح مسرح ما بعد الدراما أن تنتمي للمنظومة البصرية في إنشائية الفضاء ، مجترحة لنفسها اشتقاقات لغوية تعتمد اليومي بدل الأدبية.
٤) حضور ذات المؤدي رشح فعلاً ادائياً إنماز بالتلقائية والعفوية والارتجال المنظم ما جعله يطيح بالتقمص والتصنع ، وهي حالة صحية اشتركت فيها تلك العروض .
٥) الاعتماد على المشاركة والتوازن في انشاء سيناريو نص هذه العروض ما اعطاها بعداً مغايراً عن المألوف والمكرر .
٦) حملت هذه العروض همومها اليومية المتمثلة بمفاهيم (الموت ، الحرب ، الارهاب) ما اعادت صياغة المأساة بأسلوب يستدعي راهنية الاحداث المحلية .

ثالثا- التوصيات

١) ضرورة انفتاح المخرجين العراقيين في عروضهم بشكل أكثر على الأنساق الفنية المجاورة كالتشكيل والنحت والسينما والفنون الجسدية الأُخرى .
٢) ضرورة الاستفادة من الفاعلين في ثقافة الميديا من الاختصاصات المجاورة والاستفادة من خبرتهم في تشكيل الفضاء تكنولوجياً .
٣) استثمار خشبات المسارح المحلية والقيام بتوفير أجهزة تقنية حديثة تسهم في رفد المخرجين في تشكيل بنى بصرية متنوعة في عروضهم .
٤) الاهتمام بتهيئة وإعداد طلبة مختصين بفكر التصميم لأجل تفعيل دورهم الهام في تشكيل فضاء العرض المرئي .

رابعا- المقترحات

١) دراسة (مسرح ما بعد الدراما) في عروض المسرح الآسيوي المعاصر .
٢) دراسة (مسرح ما بعد الدراما) في عروض المسرح العربي المعاصر.

المصادر

١. ارسطو طاليس. (ب.ت). فن الشعر. القاهرة، مصر: مكتبة الانجلو مصرية.
٢. اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد. (١٩٨٠). فن التمثيل. بغداد: جامعة بغداد.
٣. ان اوبرسفيلد. (١٩٩٤). قراءة المسرح. (وزارة الثقافة المصرية، المحرر، و مي التلمساني، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
٤. ايريكا فيتشر ليتشه. (٢٠١٢). جماليات الاداء. (مروة مهدي، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة .
٥. برتولد بريخت. (٢٠٠٠). الاورجانون الصغير. (الجزيرة، المحرر) هلا للنشر والتوزيع .
٦. جمال صليبيا. (ب.ت). المعجم الفلسي. بيروت، لبنان: دار القلم للنشر.
٧. جيمي باركر. (٢٠١٣). اختزال العالم في حلم المسرح المعاصر. الثورة – الملحق الثقافي، ٥.
٨. روزنتال موريل. (١٩٧٤). الموسوعة الفلسفية. (سمير كرم، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الطليعة.
٩. سعد صالح. (٢٠٠١). الانا والاخر ازدواجية الفن التمثيلي. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

١٠. سوزان ملروز. (٢٠٠٠). علامات النص الدرامي. (ايمان حجازي، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
١١. عبد الاله العلايلي. (١٩٧٤). الصحاح في اللغة والعلوم. بيروت: دار الحضارة العربية.
١٢. عبد الكريم عبود. (٢٠٠٠). بنية النص وتحولاتها في العرض المسرحي. بغداد، العراق: كلية الفنون الجميلة
١٣. عبد الواحد لؤلؤة. (١٩٨٢). موسوعة المصطلح النقدي (المجلد الجزء ١). بغداد، العراق: دار الشهيد.
١٤. فيليب اوسلاند. (٢٠٠٢). من التمثيل الى العرض. (سحر فراج، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة المصرية .
١٥. كريستل فايلر و حسن المنيعي. (٢٠١٢). المسرح والوسائط. المركز الدولي لدراسات الفرجة .
١٦. كريستلر فايلر واخرون. (ب . ت). مسرح ما بعد الدراما.
١٧. كونسل كولين. (١٩٩٩). علامات الاداء المسرحي. (امين الرباط، المترجمون) القاهرة، مصر: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
١٨. مارفن كارلسون. (ب.ت). فن الاداء. (مكتبة المسرح، المحرر، و منى سلام – مراجعة نبيل راغب، المترجمون) الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري.
١٩. ماري الياس وحنان القصاب. (ب.ت). المعجم المسرحي. بيروت: مكتبة لبنان – ناشرون.
٢٠. ماري الياس. (٢٠٠٨). المسرحة والبيرفومانس (المجلدات ٧–٨). (مجلة الفن المعاصر، المحرر) القاهرة، مصر: اصدارات اكاديمية لبفنون .
٢١. مايكل فاندين هيفل. (٢٠١٣). الدراما ما بين التشكل والعرض المسرحي. (عبد الغني داوود و احمد عبد الفتاح، المترجمون) القاهرة، مصر: المشروع القومي للترجمة.
٢٢. مباز كير شو. (٢٠٠١). الراديكالية في الاداء المسرحي بين بريخت وبوديلارد. (محمد السيد، المترجمون) القاهرة، مصر: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
٢٣. محمد سيف واخرون. (٢٠١٢). مسرح ما بعد الدراما (المجلد ١). المركز الدولي لدراسات الفرجة.
٢٤. محمد سيف. (٢٠١٢). المسرح والافكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد. بغداد، العراق: مهرجان بغداد لمسرح الشباب.

٢٥. مدحت الكاشف. (٢٠٠٦). اللغة الجسدية للممثل. (اكاديمية الفنون، المحرر) القاهرة: مطابع قيلوب.
٢٦. نك كاي. (١٩٩٩). ما بعد الحداثة والفنون الادائية. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
٢٧. هانز تينز ليمان. (١٩٩٩). بانوراما المسرح ما بعد الدرامي. (امين الرباط، المترجمون) القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .
٢٨. هيجل. (١٩٩٨). المدخل الى علم الجمال (المجلد ٢). (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الطليعة. ادورد برون. (٢٠٠٢). مايرهولد ثورة في المسرح. (امين حسين، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة المصرية.
٢٩. يوسف الريحاني. (٢٠١٦). تجاوز ما بعد الدراما. (مجلة المسرح العربي، المحرر) الشارقة: وزارة الثقافة والاعلام.