سمات اداء الممثل في عروض ما بعد الحداثة

(مسرحية ديجافو انموذجاً)

أصيل قاسم محمد
م.م. محمد عبد الحميد عبد الحسين
كليـة الفنـون الجميلـة
معهد الفنون الجميلة/ الكرخ الاولى
Mohammedalameer1986@gmail.com

الملخص

إنَّ التَغيُرات الاشتغالية في مسرح ما بعد الحداثة قد أحالت مفهوم الأداء إلى سمات قوضت جميع الآليات المعهودة مع الموجودات داخل فضاء المسرح وقد بُنيّ الفصل الأول على التساؤل عن : ما هي سمات أداء الممثل في عروض مسرح ما بعد الحداثة، ،أما الفصل الثاني فقد ضم مبحثين الأول مفهوم ما بعد الحداثة الثاني: سمات أداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة، والثالث المتضمن اجراءات البحث، والرابع عرضت فيه نتائج البحث وظهرت جملة من الاستنتاجات، واختتمت الدراسة بالمصادر والملاحق وملخص البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية(اداء ، الممثل، ما بعد الحداثة).

Abstract:

The functional changes in postmodern theater have referred to the concept of performance to features that have undermined all the usual mechanisms with the objects within the theater space. The first chapter may be by asking: What are the characteristics of an actor's performance in postmodern theater performances, while the second chapter included two topics: the first The second concept of postmodernity: the characteristics of the actor's performance in the postmodern theater, the third that includes the research procedures, and the fourth in which the results of the research were presented and a number of conclusions emerged. The study was concluded with the sources, appendices and the research summary in English.

Keywords:
Features ,performance ,the actor ,postmodernism

الفصل الاول: الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

إنَّ الإنسان مراحله التطورية المختلفة يعد كائناً متفاعلا مع الموجودات المحيطة به فهو العنصر الرئيس في الوجود ففي مراحله الأولى كانت المحاولة والخطأ والمصادفة هي المحصلة الناتجة للخبرة المتراكمة من تجاربه وغرائزه للبقاء والديمومة، فعمليات البحث عن البيئة المناسبة

وصيد الحيوانات والإحساس بالخوف والجوع والشعور بالبرد والحرارة جعلت من الإنسان يبحث عن وسيلة تعبير ولغة تواصل مع من حوله لاستمرار حاجته إلى وصف الأشياء التي تعبر عن أفكاره فاللغة الأدائية وجدت مع الوجود الإنساني ولكن مع تطور عملية العقل البشري ازدادت في مفهومها الدلالي وأصبحت جزء من تكوينه لتحقيق غاياته فأصبح سلوك منفرد وجماعي من خلال الحركات والإشارات تؤديه أجسادهم في طقوسهم الدينية، إذ تحققت طقوسية الأداء من خلال الجسد الإنسانية والأصوات البسيطة المعبرة والتي تأسست من خلال تقنية الارتجال الحركي الجماعي القادرة على استرجاع الطقوس والتأثير في ذاتيتهم، اذ شكل التكرار الحركي للإنسان الانطلاقة الاولى في التأسيس الادائي بدءاً من الاعتقاد الميثولوجي للطقوس الدينية التي كانوا يمارسوها من خلال الرقصات والمجاميع الجسدية تعظيما للإله (ديونيزيوس)، ومن هنا بدأت الانطلاقة الاولى لعنصر الممثل وتأسيس المسرحية الدرامية، فقد شكل الممثل منذ بداياته والى الان العنصر الحي والفعال لأنه محمل بمدلولات لشخصية الدرامية، فقد تنوعت اساليب التمثيل مع اختلاف مراحل تطورها على وفق ما مارسه المؤدي منذ بداياته القائمة على العفوية والتي أسهمت في بناء المظاهر الاولى لبناء المسرح و المسرحية والتي تحققت من حركاته والتعبير عن حاجاته ودوافعه لإرضاء ذاته، وهذا ما يشكل منعطفا مهما في التأسيس الاشتغالي للسمة الادائية للممثل.

إن الاداء الحركي على خشبة المسرح ليس كحركة جسد انتقالية اعتيادية كما في الواقع الذي يتحرك فيه متى يشاء، فالممثل يعد العمود الفقري للمسرحية، والتي يستند عليه المخرج في نقل رؤيته الاخراجية، والتي تشكل مهامه الأساس في توضيح الافكار والمعاني الدالة داخل احداث المسرحية، وهنا ينفرد الممثل بعلاقته الاشتغالية بالمكان والذي يمثل محور التأثير في المتلقي، من خلال جميع الوضعيات الجسمانية من حركات وايماءات واصوات التي يؤديها داخل العرض المسرحي، فهو يعد منظومة من العلامات الدالة لما يمتلكه من سمات أدائية تؤثر في ذاتية المتلقي.

وهنا يجد الباحث مسؤولية كبيرة تقع على عاتق الممثل كي يساير التطور النوعي والقيمي الحاصل في العروض المسرحية لما بعد الحداثة وتقنياتها الانتقالية ومؤثراتها التكنلوجية ومدى علاقتها بطبيعة سمة الاداء للممثل مع كل سبل والتغير والتجديد وطرائقهما التي اوجدها مسرح ما بعد الحداثة ضد كل ما هو مستهلك ومألوف وتقليدي ومعهود في المسرح وهذا ما يجب معرفة التغيرات الملحوظة في اداء الممثل المسرحي الى حدَّ ظهور سمات جديدة تنسجم مع معطيات مسرح ما بعد الحداثة، وبناءً على ما تقدم يرى الباحث أن مشكلة البحث تتركز في الإجابة عن التساؤل الآتي : **ماهي سمات اداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة؟**

ثانيا: أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في دراسة تجربة(عروض ما بعد الحداثة) المسرحية وتحديد تأثيراتها على اداء الممثل.

١- قد يفيد طلبة الدراسات العليا ومعاهد وكليات الفنون بوصفه يلقي الضوء على تجارب مسرحية لأداء الممثل.

٢- يسلط الضوء على مفصل مهم من مفاصل المسرح وهي عروض ما بعد الحداثة وتجربة الممثل العراقي ابرز سمات ادائه.

ثالثا: أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي الى (**التعرف على سمات اداء الممثل في عروض ما بعد الحداثة**).

رابعاً: حدود البحث:

١- **الحدود المكانية:** العرض قدم على مسرح الرافدين (المسرح الوطني)

٢- **الحدود الزمانية:** (٢٠١٥ -٢٠١٦)

٣- **حدود الموضوع:** سمات اداء الممثل في عروض مسرح ما بعد الحداثة (**مسرحية ديجافو انموذجاً**)

خامسا: مصطلحات البحث:

أولا: السمة: اصطلاحاً

عرفها(لالاند) بأنها "فن تمثيل الأفكار وعلاقاتها بعلامات او مميزات" (لالاند، ١٩٩٦) وعرف أيضا بأنها "ميزة فردية في الفكر والشعور والفعل وقد تكون متوارثه وتأتي بوساطة الاكتساب والتعلم" (رزق، ١٩٧٧)

وتعرف السمة فنيا "بأنها فئه من أساليب الأداء ترتبط فيما بينها ارتباطا عاليا وترتبط بغيرها ارتباطا منخفضا" (حطب، ١٩٨٩)

التعريف الاجرائي للسمة:

هي تلك الصفات التي تميز القيم سواء كانت دلالية ام جمالية في أداء الممثل وتشمل خصائصه التعبيرية والادراكية التي تكشف التمفصلات داخل منظومة العرض المسرحي.

ثانياً: الأداء: اصطلاحاً

عرفه (جيلين ولسن) في القاموس الفلسفي بأنه "يعادل الانجاز، أي أداء لابد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمحاضرات التي يتم من طريقها الأداء" (ولسن، ٢٠٠٠).

ويعرفه (جاك لوكوك) الأداء بانه "ليس مجرد تعبير وإنما هو محصلة جدلية قائمة بين التعبير والحضور وبين مستوى تعبيري واخر ما قبل تعبيري. (واخرون، ١٩٩٩).

التعريف الاجرائي للأداء :

بانها: عملية التي تجسد العواطف والانفعالات من خلال توظيف اجهزة الجسد لكي تظهر من خلال صورته وحركته وايماءاته.

ثالثاً: ما بعد الحداثة:اصطلاحاً

عرفها (بيتر بروكر) "بأنها تقترن بالثقافة الدنيا وتهاجم فن الماضي وتتهكم بسخرية وترتبط بالتفكيك والنزوع الى الاستهلاك ودائر المعلومات" (البوزيد، ٢٠٠٥)

التعريف الاجرائي: ما بعد الحداثة:

ظاهرة فلسفية اجتماعية تتجه رؤيتها نحو الانفتاح والانفصال عن المحددات المذهبية او الاتجاهات والنظريات والاشكال غير المحددة والتشظي وهدم ماهو موجود واستحضار الاشتغال الاني والذاتي في العروض المسرحية.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول :مفهوم ما بعد الحداثة

إنَّ المعرفة الإنسانية قد كتبت الكثير عن هذا المفهوم الجدلي وهو ما بعد الحداثة من حيث الفنون والفلسفة والعلوم والآداب فقد سمح لنا هذا المفهوم في تجريب وتقديم مفاهيم جديدة، لأن المعرفة تأتي من خلال التجربة والتوسعات والتطورات و الاشتغالات الفكرية الجديدة، " ليس ثمة شك بأنَّ معرفتنا كلها تبدأ بالتجربة وإلا كيف يمكن أن تستيقظ ملكة المعرفة عندنا لتحقق لنا عملا ما لم تؤثر أجسام في حواسنا فتولد من ناحية إحساسات فينا وتستثير من ناحية أخرى فعالية الفهم ليقوم بمقارنة هذه الإحساسات 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 (كريم، ٢٠٠١)، فأنَّ من أهم الاكتشافات التي كان لها الأثر الكبير التي قد عصفت في القرن العشرين ألا وهي التقنية التي صنعت مسارا جديدا في الفكر المعرفي والتي عملت في تغيير المسار الفكري التي ساهمت على فرض مجموعة من الطروحات والرؤى الفكرية المبنية على الانفتاح وإسقاط القيم والسير نحو مجمل من التأويلات .

لقد أسهم مفهوم مابعد الحداثة من الارتقاء للمفهوم السابق الحداثة لأنه يقدم رؤى فلسفية جديدة من الناحية الفكرية والجمالية فقد منحه هذا المفهوم الجدلي بعداً ديناميكيا فهو ولادة لعصر مبني في تأسيسه على التكنولوجيا والبنى الفلسفية القائمة على التناقضات والتي أحالت إلى مجمل من عمليات التقويض الشكلي والمضموني ولعل الشكل الجامح لما بعد الحداثة يقدم سلسلة من الاحتمالات تدعو إلى التجديد التي تتعاظم من خلال إشكالية الإزاحة والإثارة بغية إعادة بناء قواعد الحداثة والتشكيك بها.

لقد هدم هذا المفهوم التقويضي الحدود الفاصلة في مجالي الفن والجمال والذي عمل على تغيير بنية الإشكال داخل الأعمال الفنية بما في ذلك الحقل المسرحي وطبيعة السمة الإدائية للممثل

على وجه الخصوص فقد عبر المفهوم عن تقديم طرائق تعبيرية قائمة على التجديد والتغيير المستمرين متجاوزة الحاجز الرئيس ألا وهو اللغة والتواصل المباشر بين الممثل والمتلقي لأنها لا تلخص الواقع لان اللغة وحدها لا تلخص الواقع وإنما اعتماد الما بعد الحداثوي على الصورة البصرية من حيث بقية عناصر العرض المسرحي لأن ((هذه الإثارة التي تجسد حقيقة العلاقة بين المتلقي ومفردات العرض وفقًا لأداء عناصرهما المتحركة، فالمسرحية لا تتشكل إلا من السينوغرافيا بأداء العناصر المتحركة ولا يُخفى 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 إلى مادة بصرية)) (القصب، ب.ت).

ولاسيما فان هذه الأيدلوجيات تنوعت في سماتها اذ ان اكتشاف طرائق جديدة للتعبير تختلف عن ما هو موجود على ارض الواقع فان من ميميزات ما بعد الحداثة والتي ادت الى تجاوز كثير من المعوقات أهمها حاجز اللغة بوصف اللغة لم تعد العامل الرئيسي للتواصل مع المتلقي اذ ان مفهوم مابعد الحداثة مفهوم التيارات المسرحية المعاصرة وهو عملية خلط وتركيب في الاساليب الاخرى وهو لايعتمد على اي قواعد او مقاييس ولا يعتمد على ماجاءت به الحداثة فقد وظّف مسرح مابعد الحداثة التقنيات والتناقض والغموض والسخرية واشتباك المعنى والدلاله اذ ان فان مفهوم ما بعد الحداثة "هو تقويض العناصر المختلفة وإقامة صراعات وتصادمات بينهما وتسعى جميعاً بدرجات متفاوتة الى تقويض القواعد والى المراوغة وتتبلور بشكل تساؤلات تشكك في كل الحدود والممكنات. (كاي، ب.ت) .

إذ أن ما بعد الحداثة عملت على خلط كل الاتجاهات السابقة ومزجها في عروض جديدة استعملت فيها كل التقنيات والتكنولوجيا الحديثة المتوافرة حاليا منحت حرية عالية للأداء لإتاحة الفرصة للمتلقي أن يكون أكثر تفاعلا مع عروض ما بعد الحداثة وان التحرر في الأداء في عروض ما بعد الحداثة هو عملية إثارة الإبداع الحسي والجمالي من خلال الابتعاد عن الأساليب التقليدية المتوارثة والتحرر من إيديولوجيتها اواستحداث كل ما هو جديد من شأنه ان يخضع لقيم جديدة تعبر عن التحرر للعمل على نقله بأطر فنية يتداخل فيها العبث والسخرية والتكرار وتعدد وجهات النظر في بنائها المعرفي والجمالي فانه يكون لنا تصور عن كيفية العرض المسرحي في مسرح ما بعد الحداثة الذي اشتمل على عدم الثبات والاستقرار الذي تتميز به العروض المسرحية التقليدية التي أعطت المساحة الكافية لجميع الأحداث الطارئة غير المتوقع حدوثها لهذا يمكن أن نقول ان هناك حالة عدم استقرار في عروض مسرحيات ما بعد الحداثة فهي تغيب أحيانا كثيرا وتحضر أحيانا أكثر من اي عروض أخرى لذا فأن " المسرح ما بعد الحداثة في حد ذاته يناهض

بطبيعته المشروع الحداثوي بل ويقود بالضرورة الى إفساد المثل الأعلى الذي تسعى اليه الحداثية. (كاي، ب.ت)

ان (ما بعد الحداثة) لا يمت بصلة الى اي فرع من فروع المعرفة بعينه دون الاخر اذ ان عروض مابعد الحداثة والشكل الذي جاءت به في بداياتها كان من خلال الفلاسفة ومساهماتهم النظرية والمنهجية والسياسية والاجتماعية بوصفها اكثر ملاءمة وانسجام مع ما جاءت به ما بعد الحداثة وتوجهاتها الفكرية والثقافية التي اعطت لمسرح ما بعد الحداثة شكلاً مختلفاً تظهر به في سماتها وسط هذه المدارس والمذاهب المسرحية الكثيرة التي كانت رافضة رفضا قاطعا ظهور مثل هكذا عروض اخلت بكل المقاييس التي جاءت بها تلك المدارس سواء كانت أدبية أم مسرحية والتي سمحت لمفهوم ما بعد الحداثة ان يترسخ لذا ظهرت بعض النشاطات التي اعطت مؤشرات لما بعد الحداثة (وبالامكان التعرف على العلاقة بين تطور الفن الحديث والموسيقى الشعبية في أوضح صور 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 الاستعمال الواسع لعقاقير الهلوسة، ولقد كان الغرض من هذه العروض الشعبية يهدف الى تزويد المشاهد بالقدر ذاته من الإثارات) (سمث، ١٩٩٤). لذا فان الممثل يكون اكثر تحرراً في اشغال المساحة المتاحة له داخل الفضاء المسرحي وان يكسر حاجز الخوف لديه كي يكون ما بعد حداثويا وان يكون اكثر حرية وجراءة وان لايكون نمطيا في تفكيره بشكل مستمر كي يحرك مخيلته في اتجاه الابداع والخلق لذلك يعد ال " تغير الى حد بعيد من اسس واليات صناعة الفرجة المسرحية، إذ اصبح الأداء التمثيلي على المسرح وسيطا يستوعب عدة وسائط سمعية وبصرية غيرت بدورها من اشكال الانتاج والتلقي. (آهري، ٢٠١٦)

بناءً على ما تقدم يمكن القول ان على الممثل الما بعد حداثوي ان يكون اكثر حرية في ادائه وان يشغل كل الفضاء المسرحي وان يبتعد عن الخوف من المتلقي وان لا يكون نمطي دائما ويكون اكثر تجديدا من خلال تحريك مخيلتة واعطاء الشخصية المؤدية مساحة واسعة ليكون اكثر ابداعا وان كل هذه الاختلافات في المناهج والمدارس الفلسفية قد صنعت مسرحاً (ما بعد الحداثة) من خلال عملية تقويض كل الاتجاهات الحديثة عبر تطبيق اساليب جديدة خالية من القواعد الجمالية والنقدية وان مسرح ما بعد الحداثة يسعى الى تهديم القناعات والأساليب التي تقدمها الحداثة من خلال عملية اللعب بمخيلة الأفراد والاعتماد على المؤثرات السمعية والبصرية والمحاكاة الساخرة والمفارقات وكذلك اعطت مساحة لجسد الممثل وقللت من استعمال المهارات اللفظية .

المبحث الثاني

سمات أداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة

ان المتغيرات في سمة أداء الممثل قد تجاوزت الحدود العادية التي يفرضها الاشتغال الواقعي فهي خرجت من المصنفات التقليدية للأداء وتنعكس هذه السمة الادائية على الممثل لأنه يعدّ أحد أهم العناصر التي تحمل الفكر الرئيس بخاصية المسرح "وهو الوحدة الديناميكية لمجموعة كاملة من العلاقات" (ايلام، ١٩٩٢)، فهو يشكل الجزء الاهم في المتغير المشهدي المسرحي، والوسيط الناقل والمنتج للعلاقة بين العرض والمتلقي لأنه ينتج أفكار المؤلف ويحدد اتجاهاته ومن بعد ذلك المخرج، والسمة في أداء الممثل نفسه تتحقق "عن طريق الآلية التي يتمّ فيها الأداء الحواري في سياقها وقدرته على نتاج خطابه وتوصيله للمتلقي لأن الخطاب هو كلّ منطوق موجه به إلى الآخر للتعبير عن قصد المرسل لتحقيق هدفه (الشهري، ٢٠٠٤)، إذ يتمحور الممثل في فضاء من المتغيرات كعلاقة إلى شروط مرجعية تتكون من مفهومه السيكولوجي الذاتي مؤطراً بمفاهيم موضوعية اجتماعية باحثة عن إيجاد تطابق وتناغم بين علاقة الدال والمدلول لتحقق المعنى وانتاجه وتسويقه فهو أحد قنوات توصيل المتغير الأدائي في العرض المسرحي، لأنّ أداءه يربط العالم الخيالي أو المتخيل على المسرح بمرجعية الواقع. (قصاب، ٢٠٠٠).

وأنَّ السياق الادائي في مسرح ما بعد الحداثة يُكون ادراكاً عن وضعية العرض المسرحي ويشتمل على عناصر عدم الاستقرار والثبات الذي يميزه عن العرض المسرحي التقليدي وكذلك في المساحة التي يفردها داخل الفضاء المسرحي متأرجحاً بين الحضور والغياب، اذ ان سمة الاداء في مفهوم ما بعد الحداثة تدفعنا الى الأسس التي تقيم عليها الفروق والمقارنات بين الوسائط والأشكال الفنية المختلفة، اذ ان اهم سمة من سمات الأداء في مسرح هو الحرية لدى كل ممثل كي يكون مؤلفا ومخرجا وممثلا في ان واحد فضلاً عن توافر سمة أخرى الا وهي ان الممثل بهذه المسؤولية المناطة اليه يعد لاعباً للشخصية وان افعاله الحركية وخياله الخصب لها اثر كبير في التعبير الصحيح عن دوافع ومشاعر الشخصية المسرحية التي يقدمها الى حدٍّ ان يكون نافعاً في العرض وممتعاً ومتمتعاً لما يمتلكه من حيوية ونشاط في انتاج الضحك من بداية أدائه الى نهايته، كما ان فن المسرح وسماته الادائية في ما بعد الحداثة (ليس فقط في لعب الممثلين ولا في النص المسرحي ولا في الاخراج ولا في الرقص وانه يتبع حقاً العناصر التي تكونه الاشارة، وهي روح فن الممثل والكلمات وهي جسم النص المسرحي والخطوط والالوان وهي الوجود الحقيقي، الديكور والايقاع وهو الرقص وسيأتي يوم يجد المسرح فيه النصوص المسرحية ويضطر الى ابداع الاعمال النابعة من فنه هو) (ادوارد، ١٩٦٨)، ولهذه الاسباب ذهب بعض النقاد الى ان القول بأن المسرح ما بعد الحداثة في حد ذاته يناهض بطبيعته المشروع الحداثوي بل ويقود بالضرورة الى إفساد المثل الأعلى الذي تسعى اليه الما بعد الحداثوية.

وعلى الرغم مما يتسم به الأداء التمثيلي من طرائق التجريب المسرحي كما أشار مؤيدوها الا ان معارضي هذه الطريقة لم يجدوا بها حلولاً تنسجم وظروف صورة العرض المسرحي الجديد اذ نظروا

لهذه الطريقة بأنها على الرغم من اكاديميتها لم تصل الى خصوصية التجريب لخلق ممثل جديد ، اذ اتسمت بالمبالغة وأول من عارض هذه الطريقة وشكك في أهميتها هو (مايرهولد) تلميذ ومعاون (ستانسلافسكي) لمدة طويلة وقال" هل نحن الممثلون مجرد لاعبين مؤدين فقط نريد ان نعرف لماذا نؤدي، وما ذلك الذي علينا ان نؤديه، وما تلك الشخصية التي علينا ان نؤديها ، وهل في أدائنا نعلم ام نستفز ينبغي ان نستوضح البعدين الاجتماعي والسايكالوجي لمعنى فن المسرحية باختصار، نريد ان نقول انه في الوقت الذي سيكون فيه الممثلون على وعي بفكر المؤلف، فستكون النظارة آنذاك على وعي بالفن المسرحي وبما تشاهده فوق الخشبة.

ان سمة اداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة تتأسس بنيته على (وجود المسافة بين الممثل وجمهوره وان الابداع المسرحي مرتهن بعنصر الزمن الأني لوقوع الحادثة وان الممثل كائن يتحول بفعل قدراته العقلية الى ان يفعل ويروي ويسرد اكثر مما يعيش بوجدانه ومشاعره الى درجة الانفعال العاطفي مع الشخصية المسرحية فاذا كان غياب التواصل والعزلة عن الوسط يشكلان اهم سمات الاداء الاندماجي العاطفي وان المشاهد ينظر الى افعال الممثل التي تجري امامه على خشبة المسرح بوصفها افعالاً حقيقية فأن عقلنة الاداء قد قوضت سحر الايهام الارسطي وتطهيره السحري والتقليل من فعاليته على يد المسرحي الالماني (برخت) الذي استطاع صياغة جمالية مسرحه الملحمي باتجاه ضرب سحر الاندماج وتقويض دعائمه السيكولوجية والتركيز على الية التغريب وتدمير التماثل بين الجمهور والشخصية من خلال؛ اداء الممثل (المعقلن) الجديد تلك الالية التي ينبغي على الممثل ان يظهر امام المتفرج كما لو كان يقف على خشبة المسرح بمحض المصادفة ليصف لهم الحادثة بوصفها حكاية تاريخية مروية وقعت وانتهت ، ويجب كذلك على الممثل ان يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقديه وان يقدمها للجمهور عبر وجهة نظرها بشكل سردي محايد كي يجعل المتفرج رقيباً ومشاركاً ومتيقظاً) (جراي، ١٩٧٢).

وبناءً على ما تقدم نجد أن هناك تغييرًا جوهرياً حدث في مجمل عناصر العرض المسرحي شمل عناصر المسرحية جميعها ومنها (السمات التمثيلة الادائية) وان مسرح ما بعد الحداثة لا يعتمد على الاستمرارية في الاداء والتدفق انما يعتمد على آليات آخرى تتطلب من الممثل الاستعداد الدائم والاسترخاء والتحول المفاجيء والقطع والتعليق وآداء حوار مباشر مع الجمهور. ومن ذلك المسند يؤكد الباحث ان سمات الاداء التمثيلي في مسرح ما بعد الحداثة تتطلب ان ندرسها ونتفحصها ونؤشرها في سبيل وضعها ضمن فضاءها البحثي ونحددها في أطر مرنة وتطويرها بالشكل الذي يجعلها دائمة الاتقاد والسيرورة والانبثاق ووضعها في مجسرات فعالة لتحقيق صفة الابداع والديمومة فيها اذ ان العلاقة بين التجريب والمسرح علاقة جمالية وجدلية تتصل مع المتلقي بشروط ثقافية وسياسية واقتصادية تختلف باختلاف البلدان التي نشأ فيها المسرح، فالتجريب في

الفن هو تجديد وتغيير محكوم بالظروف الزمانية والمكانية التي تحيط به وذلك لان طبيعة نشاط الفن المسرحي طبيعة انسانية واجتماعية.

مؤشرات الإطار النظري

١. إن سمة الأداء التمثيلي في مسرح ما بعد الحداثة قد أعطى نتيجة نحو التداخل والتشكيل المركب والتعددية في المعاني والتأويلات .
٢. إن مسرح ما بعد الحداثة يؤكد على إن الأداء التمثيلي يجب أن يجمع بين العناصر السمعية والمرئية وبمختلف المصادر الفنية لأنه يعتمد على مسرح الصورة .
٣. اعتمد مسرح ما بعد الحداثة على مفهوم التقويض لمختلف المفاهيم والأساليب والأنظمة الاشتغالية .
٤. إن التقنيات والتكنلوجيا الحديثة قد رافقت الأداء التمثيلي في مسرح ما بعد الحداثة وأصبحت من الضروريات الملحة في معرفة خصوصية كل منها لعمل الممثل .
٥. إن المتلقي في مسرح ما بعد الحداثة يعد عنصرا فعالا مشاركا مع الموجودات داخل منظومة العرض .
٦. اعتمد مسرح ما بعد الحداثة على ابتكارات جديدة من حيث التكنيك في الأداء وهذا ما يعطي سمة جمالية مختلفة ومتنوعة واكتشاف فضاءات جديدة .

الفصل الثالث: اجراءات البحث

١-مجتمع البحث:

انحصر مجتمع البحث مكانياً في العاصمة بغداد وحصرياً العرض المقدم في حفل يوم المسرح العالمي والمحددة زمانياً من عام (٢٠١٧) والتي اثارت اهتمام النقاد والمعنيين في الشأن المسرحي، فضلا عن انها انموذج للبحث الحالي.

٢- عينة البحث

اختار الباحث عينة البحث بصورة قصدية وفقا للمسوغات الاتية

ا- توافر الأقراص المضغوطة DVD للعرض .

ب- مشاهدة الباحث العيانية لتلك العروض

ج- توافر شروط العرض بما ينسجم وهدف البحث.

٣- منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله عينة البحث بما يتلاءم وطبيعة البحث وهدفه للوصول الى نتائج علمية .

٤- ادوات البحث:

ا- ما اسفر عنه الاطار النظري والدراسات السابقة من مؤشرات

ب- الوثائق- الكتب- الاطاريح- الرسائل- الصور- الملاحظة المباشرة- الكتابات النقدية- مشاهدة الباحث لنص العرض المسرحي المقدم في العينة.

٥- تحليل العينة :

مسرحية (ديجافو)*

فكرة واخراج: محمد عبد الحميد

زمن العرض: ٢٠ دقيقة

إن البنية السردية داخل منظومة العرض (ديجافو) قد استمدت مضامينها من التراكمات الواقعية التي تجلت صورها المشهدية من حقائق ملموسة قد ضمت مجموعة من الآهات والماسي وصور ذهنية لا ترتكز على الاسطورة او التاريخ وانما اكدت في طياتها السردية على الوقائع الانية (سبايكر)، فقد شكلت الصور البصرية التي اعتمدت في الياتها على الاشتغال السمعي والمرئي في بناء صورة العرض، فقد ارتكزت احداثها في اشتغالها المرئي على التقنيات الحديثة التي اضفت في تكنلوجيتها طابعا صوريا جماليا محاطا بجملة من الثنائيات بين ما هو واقع وما هو خيال وبين ما هو حقيقي والوهم مؤكدا في معطياته على الصور الجمالية على وفق رؤية الما بعد الحداثوية والطروحات التي قد احال شكل العرض على مجموعة من التأويلات قد جاء بها مخرج (ديجافو).

فقد جاءت المسرحية في سردها القصصي على مجموعة من الشباب الموجدين على ارض المعركة قد فارقوا الحياة وهنا تبدء احداث المسرحية مؤكدا فيها المخرج على ثنائية الصراع بين الموت وما تتخلله من صور ذهنية قد رسمها المخرج لما يحدث ما بعد الموت، ففي المشهد الاول يكون الخيال هو المحقق للصورة المشهدية فيدخل مجموعة من الممثلين واقفين جنبا الى جنب مغطين رؤوسهم بايديهم مشكلين باجسادهم تشكيلا جسديا احاله على الصراع الداخلي للشهداء متجهين باجسادهم من اليمين الى اليسار ومن اليسار الى اليمين ولا سيما أن هذه الحركات قد اعطت دلالات الحزن والمأساة الداخلية للذات الانسانية فقد اكدت تقنية الضوء المسلطة على اجساد الممثلين باللون البرتقالي على اظهار سمة الاداء للممثلين مرتدين في زيهم الملابس ذات

* مسرحية (ديجافو): عرضت بحفل (يوم المسرح العالمي) على مسرح الرافدين(المسرح الوطني) بتاريخ ٢٠١٧/٣/٢٨.

اللون الابيض التي قد رمزت الى النقاء والتسامي مؤكدا فضاء المشهد على الظلام التام لابراز اجساد الممثلين والتركيز على سماتهم بصورة اعمق من اشغال الفضاء بفعل ثانوي اخر.

فقد شكل الخيال والصور الذهنية المحور الاشتغالي والسمة الدلالية للأداء والتي احالته إلى عمق رمزي تأويلي مصاغ أو مبني على تشكيل صور جمالية، فقد جاء تكوين جسد الممثل الرئيس مع جسد الممثلة مشكلين تشكيلا جسديا علاميا ايقونيا عبر رسم صورة جسدية بهيئة كمان يعزف على طيات جسد المرأة معبرا في ذلك الاداء على جراح الانتظار وشوق المحبين من زوج وابن واب والقدر يعزف على جراحات الذات وقد أضافت الاضاءة صورة جمالية مكملة لهذا التشكيل الجسدي عبر وضع اللون الاحمر تارة معبر عن الدم والقتل والغدر وتارة اخرى باللون الازرق والاخضر معبرا في دلالاته عن الامل والديمومة الانسانية.

فقد حققت الكتل الجسدية المتوازنة وسط يمين كتلة ووسط يسار كتلة محققا في ذلك توازنا صوريا اما من حيث الاداء فقد كان الممثلون مستخدمون ادائهم مع الصورة الافتراضية للإضاءة مفتعلين عملية الاغتصاب وتجسيدهم لها بصورة تحيل المتلقي الى استعارة دلاليه لوحشية عملية العنف والتشظي الانساني فاستعمل المخرج المؤثرات الصوتية لصراخ المرأة مستعينا بالمؤثرات للاستعانة الدلاليه عبر بكاء المرأة اما الكتلة الاخرى فقد استعمل ايضا المخرج اجساد الممثلين كاستعارة ايضا لدلالية الارواح الذين جاءوا لحماية هذه الارض وتحريها من الاعداء ولكن تم قتلهم واستشهادهم في ارض المعركة وهنا جاءت سمة اداءهم وحضورهم الجسدي ليحيل الصورة المرئية عبر توظيف اجسادهم العارية ووجودها في الصورة الافتراضية لعملية الاغتصاب والتي كانت الاضاءة المسؤولة في التنوع الادائي لأدائهم عبر ارتباطية المرأة في عملية الاغتصاب وارتفاع وانخفاض مستوى الاضاءة، فكلما صرخت المرأة كلما ارتفع مستوى الاضاءة وكلما ارتفع مستوى الاضاءة ارتفعت اشتغالية جسد الممثل وتفاعله مع الموجودات لتشكل سمة الاداء مع الاضاءة الصورة الدلالية الرئيسة داخل المشهد المسرحي.

نتائج البحث :

١- تمكن المؤدي في مسرح ما بعد الحداثة من تقديم مهارات ادائية وبنى اشتغالية جديدة كما في المشهد الأول .

٢- قدرة المؤدي والتحرر الحركي في مسرح ما بعد الحداثة قد أعطت أداء يتسم بالغرائبية والسردية التحررية كما في المشهد الأول .

٣- حقق مسرح ما بعد الحداثة من حيث أداء الممثل كشوفاتا جديدة في مهارة الجسد اذ يمكن امتزاج أكثر من نوع ادائي في عمل من نوع واحد كل من الكوريوكراف والرقص والكروباتيك كما في المشهد الثالث .

٤- تمكن الممثل في مسرح ما بعد الحداثة من إمكانية التعايش مع تعددية البيئات الآنية والانتقالات الزمانية والمكانية كما في المشهد السادس .

٥- تأكيد لغة الخطاب على صورة الجسد وأدواته الحركية أكثر من لغة الكلمة كما في المشهد الرابع .

٦- قدرة الممثل في التعامل مع مختلف النظريات والأساليب المسرحية واشتغالها في عمل مسرحي واحد كما عينة البحث .

٧- الممثل في مسرح ما بعد الحداثة استطاع الارتجال لما يتمتع به من حرية في الاشتغال داخل فضاء العرض .

٨- إن ما يميز المسرح الما بعد حدا ثوي هو ان الاشتغال الأدائي اعتمد على الدلالات العلامية والرمزية لصورة العرض والتشفير الصوري في داخل العرض كما في عينة البحث .

الاستنتاجات :

١- إن الشفرات والإشارات والعلامات الدلالية تعد من السلوكيات المهمة المرتبطة بالسمة الأدائية للممثل في مسرح ما بعد الحداثة .

٢- الممثل المسرحي استخدمه أساليب متنوعة وأفكار جديدة تعمل بتضاد مع ما سبقه من الاشتغالات .

٣- إن التجريب والتجدد قد لازمت السمة الأدائية للممثل المسرحي العراقي الما بعد الحد اثوي .

٤- تفاوتت سمات الممثل من حيث اختلاف أساليب المخرجين في تقديم صورة العرض .

٥- التقنيات الحديثة السينوغرافية أصبحت عنصرا رئيساً ملازما لسمة الممثل وأهمها الإضاءة الرقمية المتعددة الدلالات .

المصادر

١. ادوارد ,ك .(1968). *عن فن المسرح* .لندن ,انكلترا :ب.ن.

٢. البوزيد ,ا .(2005). .استحالة تحديد المستقبل .*مجلة العربي*.30 ,(56)

٣. الحمداني ,ع .(2014) .*التواصلية في اداء الممثل* .بغداد ,العراق :الادب للطباعة والنشر والتوزيع.

٤. الشهري ,ع .ا .(2004) .*ستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية* .Vol)الطبعة الاولى.(بيروت ,لبنان :دار الكتب الجديد.

٥. القصب ,ص) .ب.ت .(*بين النظرية والتطبيق* .الكوبت :المجلس الوطني للثقافة.

٦. المالكي ,ع .ا .(2008) .خصوصية الاداء عند ممثلي المسرح الحي الامريكي .*المجلة الاكاديمية*.3 ,(49)

٧. المالكي ,ع .ا .(23 7 ,2015) .ملامح البطل المنيبي في اداء الممثل المسرحي .p . 48.

٨. امبل ,ك .م .(1978) .مقابلة مع اريان مينو اشكين رائدة مسرح الشمس .*مجلة الحياة المسرحية*.129 ,

٩. انطونيو ,ب .(2010) .*المسرح والعالم الرقمي* .القاهرة ,مصر :الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٠. آهري ,ع .ا .(2016) .مسرح ما بعد الدراما)اشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية .(*مجلة العلامة*)العدد الثاني.371 ,

١١. ايلام ,ك .(1992) .*سيمياء المسرح والدراما*) .ر .كرم (.Trans ,الدار البيضاء , المغرب :المركز الثقافي العربي.

١٢. بروكر ,ب .(2007) .*الحداثة وما بعد الحداثة* .القاهرة ,مصر :دار الكتب.

١٣. جراي ,ر .(1972) .برخت) .ن .مجلي (.Trans ,القاهرة ,مصر :الهيئة العامة للكتاب.

١٤. حطب ,ف .ا .(1989) .*القدرات العقلية* .Vol)الثالثة .(القاهرة ,مصر :مكتبة الانجلو مصرية.

١٥. حمدو ,خ .(2004) .*السينما، الموسيقى والمسرح* .بيروت ,لبنان :دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.

١٦. رزق ,ا .(1977) .*موسوعة علم النفس* .القاهرة ,مصر.

١٧. سمث ,ا .(1994) .*فن ما بعد الحداثة* .بغداد ,العراق :دار الشؤون الثقافية العلامة.

١٨. قصاب ,م .ا .(2000) .*المعجم المسرحي* .دمشق ,سوريا :ب.ن.

١٩.كاي ,ن) .ب.ت .(*ما بعد الحداثة والفنون الادائية* .لبنان :المنظمة العربية للترجمة.

٢٠.كريم ,م .(2001) .*الفلسفة الحديثة* .بيروت ,لبنان :دار الكتب الجديد.

٢١. لالاند ,ا .(1996) .*موسوعة لالاند الفلسفية* .Vol)الطبعة الاولى) .(خ .ا .الخليل , Trans.)بيروت ,لبنان :ب.ن.

٢٢.مبارك ,ع .(1981) .النزعات التجديدية في المسرح البولوني .*مجلة الثقافة الاجنبية*)الثاني.14 ,(

٢٣.واخرون ,ا .ب .(1999) .*طاقة الممثل* .القاهرة ,مصر :وزارة الثقافة المصرية.

٢٤.ولسن ,ج .(2000) .*سايكولوجية فنون الاداء*) .ع .ا .شاكر (Trans. ,الكويت ,الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.