اليات اداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة

mechanics of the actor's performance in the postmodern theater

ا.م.د.سعد محمد راضي
الجامعة المستنصرية/قسم النشاطات الطلابية

تاريخ الاستلام : ١٣-١٠-٢٠٢١
تاريخ القبول : ١-١١-٢٠٢١

ملخص البحث:
ارتبط مسرح ما بعد الحداثة بفترة الستينات من القرن العشرين والذي تميز بسمات لها خصوصيتها .ومن اهم هذه السمات هي الملامح غير الواضحة للشخصيات المسرحية ،وتفكيك وحدة الحدث والايقاع غير المنتظم داخل العمل المسرحي والممثل اهم هذه العناصرالذي تاثر بهذه الموجة المسرحية الجديدة.وهذا البحث حاول الاجابة عن سؤال المشكلة وما هي الاليات الادائية للممثل من الناحية الجمالية والبصرية في مسرح ما بعد الحداثة.
ضم البحث اربعة فصول ،خصص الفصل الاول للاطار المنهجي للبحث وتحدد فيه مشكلة البحث واهمية البحث واهداف البحث وحدود البحث ومن ثم تعريف اهم المصطلحات الواردة في عنوان البحث. اما الفصل الثاني الاطار النظري فقد تضمن مبحثين ،الاول تناول فيه الباحث –اليات اداء الممثل عبر العصور- اما المبحث الثاني فقد تطرق فيه الباحث الى اهم تقنياتن الممثل في مسرح ما بعد الحداثة ومن ثم مؤشرات البحث .اما الفصل الثالث فقد اشتمل على اجراءات البحث واختار الباحث عينة قصدية وهي مسرحية (توبيخ)للمخرج انس عبد الصمد ،كونها تحقق هدف البحث.اما الفصل الرابع اشتمل على اهم نتائج البحث وقائمة المصادر والمراجع.
الكلمات المفتاحية: اليات .اداء .ما بعد الحداثة

Research Summary:-
The Postmodern theater was associated with the period of the sixties of the twentieth century, which was distinguished by its peculiar features. Among the most important of these features are the unclear features of the theatrical characters, and the dismantling of the unity of the event and the irregular rhythm within the theatrical work and the actor the most important of these elements that were affected by this new theatrical wave. This research tried to answer On the question of the problem and what are the performance mechanisms of the actor in terms of aesthetics and visuals in postmodern theater. The research consisted of four chapters. The first chapter was devoted to the methodological framework of the research, in which it defines the research problem, the importance of the research, the objectives of the research, and the limits of the research, and then defines the most important terms mentioned in the title of the research. As for the second chapter, the theoretical framework, it included two topics, the first in which the researcher dealt with - the mechanisms of the actor's performance through the ages - and the second topic in which the researcher dealt with the most important techniques of the actor in the

postmodern theater, and then the research indicators. The third chapter included the research procedures and chose The researcher is an intentional sample, which is a play (A Reprimand) directed by Anas Abdel Samad, as it achieves the goal of the research. The fourth chapter includes the most important research results and a list of sources and references.

١. مشكلة البحث :

بعد ما شهده القرن العشرون من تطور في المجالات كافة ومنها الفنية وتحديدا المسرح حيث ظهرت العديد من الحركات الفنية التي لم تقتصر على نوع معين من أنواع الإبداع الفني وإنما شملت جميع أوجه الفنون . كالعمارة والنحت والتصوير والموسيقى والمسرح والسينما والفنون الأدائية ورغم ذلك التمايز الظاهر الذي ميز تلك الحركات عن بعضها ، فإنها توحدت جميعها في رفض تلك الاساليب الفنية المتوارثة وكان هذا هو ديدن القرن العشرين ربما اكثر من كل الفترات الزمنية سابقة ، اذ ان تضافر عوامل كثيرة سواء اقتصادية وسياسية واجتماعية وظهور العلوم والفلسفات جديدة قد ادت الى تبلور الفكر الانساني بشكل جديد من نهايات القرن العشرين وحتى الوقت الحاضر في القرن الحادي والعشرين .

ومع انتهاء عصر الحداثة ظهر احد التيارات الفنية والذى كان من الصعوبة بمكان تحديد ملامحه الا وهو " تيار ما بعد الحداثة Post Modernism " الذى كسر القواعد والاساليب لجميع انواع الفنون ومنها المسرح فقد غير تيار ما بعد الحداثة اليات الاداء التقليدية لفن الممثل بشكل عام اذ ان اداء الممثل قد تعدى الحدود التقليدية وبدا باستخدام اليات مبتكرة اعتمدت على لعب جسدي واستثمار التكنلوجيا والثورة الرقمية، كل هذا دعا الباحث الى معرفة ماهي الاليات الادائية للممثل من الناحية الجمالية والبصرية في مسرح ما بعد الحداثة؟

٢. أهمية البحث :

تكمن اهمية البحث في كونه يلقي الضوء على جماليات اداء الممثل الصوتية والجسمانية وتمكين طلبة التمثيل والممثلين في كليات ومعاهد الفنون، كما ويفيد الهواة والمحترفين على كيفية الاستفادة من تلك الجماليات في تطوير مهاراتهم الفردية . .

٣. هدف البحث :

يهدف هذا البحث الى التعرف على اداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة .

٤. حدود البحث:

الحدود الزمانية : يتحدد البحث زمانيا بفترة تقديم عينة البحث.

الحدود المكانية : بغداد، المسرح الوطني
الحدود الموضوعية : مسرح ما بعد الحداثة.

٥. تحديد المصطلحات :

١-اليات:

"تعرف الالية لغويا بانها اسم مؤنث منسوب الى الالة، وهو مصدر صناعي من الالة فن اختراع الالات واستعمالها. (منظور، ب،ت، ٤٨)

ويعرفها اصطلاحيا صليبا" بانها كل عملية يمكن ان تتكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلقة بعضها ببعض .نقول الية الانتباه ،الية القياس ،الية التركيب، (صليبا، ١٩٧١، ٨٢)

٢-الاداء

ان فن الاداء في مظاهره الاولى مهم بدرجة كبيرة لعمليات الجسد التي يطلق عليها : حركات ، احداث ، اداء ، اشارات متنوعة . ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد ، فجسد الفنان يتحول الى موضوع محرك للعمل ويبدو كشيء واحد(بازكير،١٩٩٧، ١٣٨)

ويعرف هايز جوردن بأنه القدرة على التنظيم فضلا عن ان " الاداء المسرحي يعني ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً". (جوردن، ب،ت،٢١)

٣- ما بعد الحداثة:

يعرفه باتريس"هو دعوة للالتقاء ...على عنوان مناسب لتوصيف اسلوب تمثيلي ومسلك في الانتاج والتلقي ونهج معاصر للعمل المسرحي بشكل عام منذ سنوات الثلاثينيات ،بعد مسرح العبث والمسرح الوجودي ،مع بروز اشكال البروفورمانس والهابيننغ والرقص الذي اطلق عليه صفة ما بعد الحداثة والرقص المسرح (بافي، ٢٠١٥، ٤١٠)، اما نك كاي فيعرفه "ان خاصية ما بعد الحداثة في الاعمال الفنية والعروض المسرحية تتحقق في صورة الابراز المتعمد لعناصر القلق وعدم استقرار او ثبات المعنى في العمل الفني ،وفي تدعيم عوامل الاختلاف والتناقض ،وانتهاك الاسس التي اعتمد عليها العمل الفني نفسه كشرط لتحقيقه ،ومن ثم فهي تمثل محاولة لتقويض السعي نحو تحقيق الثبات والاكتمال بصورة نهائية" (كاي، ١٩٩٠، ٣١).

يعرف الباحث مسرح ما بعد الحداثة اجرائي:

هو ذلك النوع من المسرح الذي يسعى نحو المزيد من التجديد والتجريب ،عن طريق كسر المألوف في اداء الممثل ،كما يعتبر محاولة لمواكبة التطور العالمي.

الفصل الثاني
الاطار النظري
المبحث الاول
اليات اداء الممثل عبر العصور

عندما نشأ العرض المسرحي كظاهرة دينية في احضان المعابد يؤديها مجموعة من الأشخاص ذوي مهارات خاصة في عهد الإغريق القدماء بما يقارب الخمسمائة سنة قبل الميلاد حيث كانت اليات التمثيل جدا

محدودة وكذلك كانت مهارات المودي ، حيث لم تكن تتعدى امتلاك الصوت والقيام بعدد محدود من الحركات الجسمانية المحدودة .حيث توصلت اغلب الدراسات التي تطرقت لفن التمثيل انه انحدر من نشاطات طقسية مارستها بعض الشعوب في الحضارات القديمة كحضارة وادي الرافدين ووادي النيل والحضارة اليونانية التي عدتها ذات وظيفة احتفالية دينية على الرغم من بقائها ضمن نطاقها الديني الذي لم تخرج منه ،(عشتار، ١٩٧٣، ٣١).

وقد وظفت الحضارة الاغريقية الشعائر الطقسية المتمثلة بأعياد الاله (ديونيزيوس) في اغلب تراجيدياتها الا انها اختلفت عن الحضارات السابقة (الرافدين والنيل) في انها اخرجتها من صيغتها الدينية واقتربت من الصيغة الدنيوية الانسانية ، هذه الخطوة هي التي مهدت لتحول المؤدي (هيبو كرتس) من مجرد سرد الحوار المسرحي (والديثرامبوس: هو النشيد الجماعي الذي كان يرتل في مدح ديونيسوس اله الخمر ويقول ارسطو ان التراجيديا او المـأسات في الاصل متصلة بهذا النوع من الشعر) الى مجيب للجوقة من خلال رقصات الديثرامبوس وما نظمته من ممارسات في (التخفي والتقمص) بجلود الماعز فهي تقسيم وتوظيف للقدرات التي انحسرت بين صوتية وجسدية وحاكت شكلاً صريحاً للطبيعة الشخصية التي تمثلها الذات اللاإنسانية (فهي ذلك الدافع الجموح لتقمص المرء ارواحاً واجساماً اخرى يحيا بها ويعمل) (ليون، ١٩٦١، ٦)

وقد تطورت ظاهرة الاداء التمثيلي نتيجة التطور الذي طرأ على هذه الاحتفالات والطقوس الدينية الموروث الاسطوري (الميثولوجيا) معينها الاول الذي استقت من مادتها . واذا اردنا ان نرصد المعايير الفكرية والفنية لأداء الممثل لا بد ان نقف عند انحسار دور الجوقة فـ (تاريخ المسرح الاغريقي يكشف انتقاص تدريجي لاشتراك الجوقة في التمثيل الفعلي فقد اخذت تتخلى بالتدريج عن الدور الديني الذي كانت تقدم به في اقدم العصور)(لاراديس،٢٦،١٩٨٦) لترتبط ما بين متغيرات جديدة تتسابق بين النص والمكان واستحداث مجيب للجوقة وظهور النظارة وقد اعطت هذه الخطوة المجال لـ (ثيبس الايكاري) الى اختراع نظام الممثل الواحد الذي كان يجمع ما بين التمثيل وكتابة المسرحية التي استخلصها من الديثرامبوس عندما استحدث محاورة ما بين قائد الجوقة والممثل الجديد (شاعر ومؤدي) وقد اخذ ثيبس بعرض اعماله في الشوارع والاسواق موظفاً الاقنعة المختلفة في اداء عدة ادوار وقد اشار هوراس الى (ان ثيسبس هو مبتكر الشعر التراجيدي . وقد انشأ مسرحية في عربة يمثلها رجال ملونة وجوههم بحثالة النبيذ) (هوراس، ١٩٧٠، ١)

وكانت الأقنعة أحدى وسائل الممثلين للتفريق بين الأداء في التراجيديا والأداء في الكوميديا ورغم تلك المحدودية في التقنيات وفي المهارات فقد اعتاد العاملون في المسرح الإغريقي على إقامة المسابقات بين المؤدين لاختيار الأفضل في قوة صوته ومرونته وفي رشاقة حركته وحسن استخدامها . واعتمد أداء (الجوقة) في المسرح الإغريقي على قدرة افرادها على الترتيل والغناء واداء بعض الحركات الراقصة لانجاز مهمات الربط بين الاحداث والمشاهد او التعليق عليها .

لم يختلف الامر كثيراً في المسرحيات الرومانية التي تحتوي على الغناء والحركات الراقصة فقد انصب الاهتمام بالتمثيل واداء الممثل لحركات ماجنة فقد كانت هذه الهزليات تفتقر الى الحوار الا ما ندر وكانت تختار مواضيعها تدور حول احد الطبقات وتناولها بسخرية لاذعة ،ان توجه الذوق العام عند الرومان للتسلية اكثر من اهتمامه بالأمور الجادة هو امر طبيعي بسبب الغزو ونظرتهم الفوقية للمسرح حيث تركوا امره للعبيد" فان

التراجيديا الرومانية حورت المسار المأساوي الذي لم يعد مبنيا على الخوف والشفقة وانما على تحقيق التطهير والتنفيس من خلال العنف الذي يشكل السمة الاساسية لها، وذلك لدخول الرقص والغناء بشكل كبير" (الياس، ٢٠٠٦، ١٢٥).

وفي بعض الاحيان يعتمد الاداء التمثيلي لديهم على الاسلوب الخطابي المنغم ولم يكن هناك أي اختلاف الا عند تمثيل الكوميديا حيث كان الاداء يقترب قليلاً من سلوك الانسان في الحياة اليومية حركة وكلاماً مع بقاء الطابع الخطابي الذي يتسم بالمبالغة والتفخيم على حالة، وفي تطور لاحق ظهر (التمثيل الصامت pantomimus) الذي يعتمد على الجسد بشكل كبير ويبدو ان ظهوره كان بسبب الالفاظ النابية التي كانت تتخلل المسرح الروماني ، واصل كلمة البانتومايم ،هو الذي يقلد في كل شيء وكان هذا اللفظ يطلق على الممثل عند الرومان ، وساعد الحجم الكبير لدور التمثيل الرومانية على انتشار(المسرح الصامت DUMB-SHOW) حيث يكون من الايسر على المشاهد ان يرى ولا يسمع ، وكان الممثل الصامت يضع قناعا ، ويعتمد بصفة خاصة على حركات الايدي والاصابع،(ديوكس ،ب.ت، ٢٧).

ظل الاسلوب الخطابي هو السائد في فن التمثيل في العصور الوسطى عندما تبنت الكنيسة العروض المسرحية لأغراض التبشير ، ولم تختلف اليات اداء الممثل المستخدمة في تقديم المسرحيات الدينية عما كانت عليه في زمن الاغريق والرومان فيما عدا غياب الاقنعة .

وفي عصر النهضة وعندما ظهرت فرق الكوميديا دي لارتا التي اعتمد فيه اداء الممثل الارتجال كتقنية اساسية من تقنيات اداء الممثل حيث اقترب الاداء التمثيلي من سلوك الفرد في الحياة اليومية مع حضور تقنيات جديدة اضافية هي الرقص والاكروباتيك مما يتطلب مهارة ادائية خاصة "فقد كان كل ممثل يقوم بصياغة كل فعل بدني على اساس سلوك مشهدي غير معتاد يوميا، وكان حضوره يستند على استثمار كبير للطاقة البدنية ،من خلال استخدام قامة الجسد والحركات الايمائية في صور فنية راقصة وحتى توظيف مهارات خارقة للعادة من خلال القيام بحركات اكروباتية ،لإثارة انتباه ومتعة المتفرج." (بياتلي، ٢٠١٩، ٧٩) ان اداء الممثل وان كان مرتجلا فهو يستند على المخزون الادبي لدى ممثلي الكوميدي دي لارتا الذي يقوم بحفظه من مقاطع ونصوص من الادب الدرامي.

واصبح الاداء الصوتي قريباً جداً من الكلام في الحياة العامة خصوصاً وقد كان استخدام اللهجات المختلفة احدى التقنيات المعتمدة من قبل ممثلي الكوميديا دي لارتا ."ان هذا التقليل من شأن الكلمة المسرحية ادى الى نوع ناقص من التمثيل، فمهما اوتي ممثل الكوميدياديلارتي من المهارة والقدرة على ابتكار الكلمات....ولذا يلجا الممثل الى البديل عن الكلمات وهو البانتومايم وكافة الحركات الجسدية وبذلك يصبح التمثيل نصف ما يجب ان يكون عليه شيئاً يشاهد فحسب بدلا من ان يشاهد." (الشرقاوي، ٢٠٠٢، ١٥١)

ولابد من الاشارة الى ان تسمية تلك الفرق الخاصة بذلك المسمى (دي لارتا) قد جاء استناداً الى الحرفة والاحتراف لقد اصبح التخصص احد الشروط المؤهلة للممثلين في ذلك النوع من المسرح الارتجالي ، وكان للمهارة دورها الفاعل في اختيار الممثلين .

ومع ذلك فقد ظل الطابع الخطابي سائداً في الاداء التمثيلي خارج نطاق فرق (الكوميديا دي لارتا) ، وظل الممثلون يفخمون اصواتهم ويوسعون من حركاتهم وايماءاتهم ويبالغون في التعبير سواء في تمثيل الكلاسيكيات الجديدة ام في تمثيل المسرحيات الرومانتيكية .

وعندما حلت الواقعية اسلوباً في العمل المسرحي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حدثت تغيرات كثيرة في عناصر العرض المسرحي حيث اقتربت اكثر الى محاكاة ما هو موجود في الطبيعة والحياة اليومية واصبح المنظر المسرحي شبيهاً بمكان وقوع الاحداث في الواقع واصبحت الاضاءة المسرحية قريب من الايهام بمصادر الضوء الطبيعية كضوء الشمس وضوء القمر ومصادر الضوء الاصطناعية كالمصابيح الكهربائية والثريات والمواقد ، وكل ذلك متجانس من طبيعة النص المسرحي وتناول موضوعات واحداث من واقع الحياة على لسان شخص يمكن ان تجد لهم ما يماثلهم في الحياة اليومية وبواسطة افعالهم وردود افعالهم ، وكان لزاماً عل الممثلين ان يخففوا من عنصر المبالغة في الاداء وان يكونوا اكثر طبيعية في سلوكهم وتصرفاتهم على خشبة المسرح لا سيما وان اللغة التي يتحدثون بها هي لغة النثر وليس الشعر كما كانت في المراحل السابقة ولغة الشعر هي ليست لغة الحياة اليومية لذلك لا بد من استبدالها بلغة النثر من قبل الممثلين لكي يتم اقناع المتفرجين بان الشخوص الذين يمثلونها قريبة الشبه مما موجود في الواقع .

واذا كان معظم الدارسين يعتبرون بداية المسرح الحديث بظهور مسرحيات النرويجي (هنريك أيسن) فان اخرون يعتبرون بداية العرض المسرحي الواقعي بنتاجات (فرقة مانجن) ومعالجات (اندرية انطوان) الاخراجية وفي العروض المسرحية الحداثوية الاولى بدأت التغيرات الواضحة في اداء الممثل وتقنياته بما يتناسب والسلوك في الحياة اليومية والتعامل مع المنظر المسرحي كما لو كانت بيئة تعيش داخلها الشخوص وليس مجرد خلفية وكان لزاما على الممثل ان يتبنى تقنيات جديدة تعزز ذلك التعامل ويحقق عامل الايهام بالواقع ، ومع ظهور المسرح الحديث وتبلور الواقعية ظهرت اتجاهات فنية تعارض الواقعية وتنتقص من قيمتها الفنية وكان الرمزيون في اول قائمة المعارضين وظهرت من بعد ذلك التعبيرية والدادائية والمستقبلية والسوريالية ثم ظهرت نظرية المسرح الملحمي التي دعا لها الالماني (برتولد بريشت) وعارض في نظريته وتطبيقاته عامل الايهام بالواقع وطلب من ممثليه ان لا يتقمصوا ولا يعيشوا ادوارهم وانما يرووا عنها ، وهكذا ظهرت تقنيات جديدة تخص الاداء التمثيلي تختلف بنسبة او اخرى عن تقنيات المسرح الإيهامي (التمثيلي) ومع ذلك فقد ظلت تقنيات اخرى على حالها ، ومع ظهور المسرح الحديث ظهرت مدارس ونظريات فن التمثيل واخذت بالتبلور وراحت الفرق المسرحية والمعاهد والكليات التي تدرس التمثيل في انحاء العالم تتبنى هذه المدرسة او تلك حيث برزت مدرستان رئيسيتان هما : المدرسة الفرنسية التي تعتمد الاداء من الخارج اعتماداً على تقنيات المتغيرات الجسمانية والصوتية التي تؤثر في الحس الداخلي ، والمدرسة الروسية التي قادها (قسطنطين ستانسلافسكي) والتي تتبنى تقنيات العمل على الحس الداخلي من اجل اظهار التعبير الخارجي .

والى جانب تلك المدرستين تبلور في زمن الحداثة نوعا من الانتاج المسرحي سمي الاول بالإنتاج التمثيلي وسمي الثاني بالإنتاج التقديمي ، اعتمد الاول على عامل الايهام في جميع عاصر الانتاج ومنها التمثيل المعتمد على محاكاة الشخوص في الواقع المعاش ، واعتمد الثاني على عامل الألهام أي ان ما يقدم على خشبة المسرح وان الشخوص ليسوا شرائح من الحياة وانما اناس يقدمون الى المتفرجين بصيغة مسرحية وساد الاتجاهان المسرح العالمي لمدة تقارب القرن من الزمن ، وما ان انتهت الحرب العالمية الثانية حتى تبدلت الاحوال والنظرات الى

المجتمع والتنظيرات والتطبيقات في الفنون المختلفة ، وحدث الصراع بين الفلسفة المادية والفلسفة المثالية وبين انصارهما لا في السياسة والاقتصاد وحسب بل وحتى في الآداب والفنون واضافة الى ظهور الاتجاهات المضادة لواقعية المسرح الحديث اخذت اتجاهات اخرى جديدة متفرعة عنها او نابعة منها او مقتبسة من تقنياتها الكثير ومضيفة لها تقنيات اخرى قد يكون لها جذور في الماضي وقد تكون مستخدمة. وقد تأثرت معظم الاتجاهات المسرحية المعاصرة بإداء الفلاسفة اليساريين الجدد وفي مقدمتهم (هربرت ماركوز) اذ يرى" ان الفن سواء اكان طقسياً ام لم يكن ينطوي على عقلانية النفي، انه في مواقفه القصوى الرفض الاكبر، الاحتجاج على ما هو كائن والاساليب التي يجعل بها الانسان يظهر ويغني ويتكلم ،والتي يجعل بها الاشياء ترن وهي من انماط الرفض ، من المقاطعة ،من اعادة الخلق لوجودها الواقعي"(ماركيوز، ١٩٨٨، ٩٩) ان دعوة ماركوز للثورة على اشكال الفن السائد هي التي مهدت لظهور اتجاهات حديثة في الفن ويمكن تسمية الاتجاهات الجديدة التي ظهرت في الولايات المتحدة الامريكية وفي أوربا منذ منتصف القرن العشرين (مسرح ما بعد الحداثة) لكونه تجاوز معطيات المسرح الحديث واحل معطيات اكثر حداثة ، وفي حين سماه اخرون المسرح المتطرف . اذ قد تبنت هذا المسرح الجديد فرق مسرحية اصبحت مشهورة مثل (مسرح القسوة) و (المسرح الحي) و (فرقة المسرح المفتوح) و (المسرح البيئي) و (مسرح الشمس) و (الواقعة) و (مسرح الطليعة البولوني) و (مسرح الشارع) ومثلما تمرد الطلبة والشباب في فرنسا في الستينات واظهروا ثورتهم ضد النظام الاجتماعي في بلدهم والبلدان الرأسمالية الاخرى متطلعين الى تغييره فقد تمرد مسرحيو ما بعد الحداثة على تقاليد المسرح السائدة واظهروا ثورتهم ضد اليات الاداء التمثيلي المألوفة متطلعين الى استبدالها باليات اخرى جديدة ومنها ما يخص الاستفادة من جسد الممثل في التعبير اكثر من استخدام الكلمة المنطوقة ومنها ما يخص تأثيرات نظرية اللعب على فن التمثيل ومنها ما يخص الاستفادة من تقنيات المسرح الشرقي ، وكان من الضروري ان تتكيف اليات التمثيل في مسرح ما بعد الحداثة مع توجهات اصحاب هذا المسرح وبالأخص محاولاتهم اشراك المتفرج بفعالية في العرض .

المبحث الثاني
تقنيات الاداء في مسرح ما بعد الحداثة

برز مصطلح ما بعد الحداثة بعد فترة الحرب العالمية الثانية نتيجة التغيرات التي حدثت في الحضارة الغربية وتحول المجتمع من عصر الصناعة وما بعد الصناعة ،وبالتالي انعكس هذا التحول على الفنون وظهرت الدعوة الى عملية رفض الحدود بين الفنون ما يعني تداخل الرسم بالدراما مع التعبير الجسدي والرقص وتدمير واضح للقواعد الغربية ولهذا استند مسرح ما بعد الحداثة على رفض القديم فلم يعد المسرح بكل عناصره بما فيها الممثل خاضعا لخدمة وتفسير النص الادبي ، فقد بدأت هذه الدعوات منذ بدايات القرن العشرين حين اعلن الفنانون عن استقلال المسرح عما هو ادبي كما حدث مع (ادولف ابيا) حين اعلى من شان السينوغرافيا كأساس للمسرح ، وتأكيد مايرهولد على رمزية المسرح ودفعه باتجاه الممثل وامكانياته الادائية كما اتسمت فترة الستينات من القرن العشرين بتميز مخرجين المسرح البولندي في تثبيت اركان مسرح مختلف ،مسرح مرئي يتجاوز عالم

الواقع الى ما وراء الواقع عن طريق الافراط في التشكيل الصوري ،ومن اهم هولاء (كانتور) و(شاينا) وقد واكبهم(روبرت ويلسون) و(ريتشارد فورمان)الذي اعلن" انني اهتم بخلق مسرح تتعدد فيه اصوات وتعمل فيه كل العناصر معا لتفتيت بعضها البعض .وعندما يتحرر المتفرج من العاطفة الجياشة ومن الحاجة الى التوحد يستطيع ان يستمتع بكل العناصر المسرحية"(سمات،٢٠٠٢، ٢٤).

لقد ساعدت التكنولوجيا المتطورة واندماج الفنون مع بعضها الى تعميق هذا التوجه المسرحي الجديد حيث ساعدت التقنيات الحديثة على خلق ابداعات بصرية وادخلت الفنون الاخرى كعوامل مساعدة في مسرح ما بعد الحداثة كالسينما والفيديو والسيرك والرقص ، اضافة للفنون التشكيلية والاضاءة التي منحت العروض الحديثة مساحات كبيرة من التعابير عن ما هو طبيعي ومتوقع "واستطاع الممثل ان يشكل مع الاضاءة منظومة كاملة من التعابير عن الحقائق والقيم الكونية والروحية" (فونتاني ، ٢٠٠٣، ١٠) ،فهي اي الاضاءة تتحاور مع الممثل احد عناصر العرض المهمة التي يمكن استخدامها لتطوير وتكثيف المعنى اذ تبدو العلاقة متوازية بين الممثل وعناصر السينوغرافيا الاخرى ، وهذا ما يظهر في عروض روبرت ولسون "فالممثل لم يتعامل مع عناصر السينوغرافيا بشكل يحقق التفاعل الحي والمباشر فيما بينهما ، ولكن جاءت العلاقة من شانها هدم التقاليد والعلاقات المنطقية فلا علاقة بين السور الذي يرتفع وينخفض بإداء الممثل وكذلك بين الاضاءة والإكسسوارات مثل السكين فهذه العلاقات لم تخلق حالة الايهام المسرحية ،وانما قدمت مجموعة من العلاقات المتشابكة التي تقوم على التشضي وكسر الهارموني ، حيث جمعت العلاقات المتضادة داخل الصورة الواحدة (حامد، ٢٠٠٣، ٦) فحركة الممثل مختزلة ومشروطة واداء الممثل لا يحتاج الى براعة تمثيلية بقدر ما يحتاج الى مرونة بالجسد فجهاز الممثل الحركي يعتبر من اهم تقنيات الممثل الادائية المستخدمة في مسرح ما بعد الحداثة حيث شجع روبرت ويلسون" الممثلين على اداء عروضهم بدون مفاهيم جمالية مسبقة ،وبدلا من ان يقدموا رقصات قريبة الشبه بالرقص التقليدي ، قام الممثلون بابتكار اساليب حركية خاصة بهم وقاموا بتطوير حركات جديدة تبرز تمكنهم ودرايتهم بفنون الرياضة ، وقضى الممثلون اوقاتهم في التدريب على ان يتصرفوا على المسرح بطريقة طبيعية لا تنم على انهم يمثلون (كونسل، ١٩٨٨، ٢٦٩) ، فما يثيره الاداء الجسدي للممثل حينما يكرر بعض الحركات المختلفة في ايقاعها ما هو الا تعبير عن عبثية الحياة .فالممثل يترك البحث عن منظومة من الحركات السائدة التي تلائم الشخصية المؤداه، واخذ يوظف الرقص بكل انواعه اذ استعار انواع من الرقص التعبيري والرقص الديني من بعض الشعوب القديمة والاسيوية على اعتبار انها اصدق في التعبير عن المشاعر الانسانية

فقد اصبح لإداء الممثل لغة خاصة به تبث رسائل مشفرة ذات صيغ انسانية عامة .تتجاوز الصبغة المحلية الى العالمية ما يعني ان اداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة يتجاوز الحدود ويمكن اعتباره نوع من الممارسة الثقافية التي تعيد كتابة وبناء الرموز والاشارات الجسدية التي تشكل الحياة الاجتماعية والاداء يمتد بين الكثير من الحدود التي تفصل المؤسسات ...وبين الطبقات وبين الاعراف وبين الهويات الثقافية (جودمان،2001،160)

لقد اصبحت حركة المؤدي توظف لخلق عدد متتابع من الصور لها القابلية على خلق حالة شعورية تجعل المتلقي في حالة من تهويمات الاحلام والكوابيس، بمعنى ان "الفعل هنا يقوم على التنظيم المعماري للأصوات والكلمات والحركة بشكل يعاد فيه طرح الصور او تنويعها بحيث تشكل موتيفات معينة .....وهكذا تصبح

الخشبة بمثابة اسقاط لحالات داخلية غير سوية تكتسب تأثيرا تخيليا الى المدى الذي تستثير معه اشكال الفانتازيا اللاواعية لدى المتفرج ويرى ويسلون الاضطرابات النفسانية الأنسحابية باعتبارها الاستجابة النفسية الشائعة ازاء ضغوط الحياة (اينز،١٩٩٦، ٣٨٧).

حيث يلعب الخيال دورا بارزا في جعل ذهن المتلقي يعج بالصور والتداعيات، كما يبرز الدور الكبير للذاكرة الانفعالية والحسية في خلق استجابات المؤدي لصيغ العرض المختلفة وتثوير الحالات الشعورية الجياشة التي تصل لدرجة التوحد مع اللحظة.

فمن خلال جسد المؤدي يتم عن التعبير يتم التعبير عن حالات وجدانية ، عن طريق الاشارات والدلالات الحلمية والتي لا يمكن ان تكون خاضعة للتفسير المنطقي ولكنها تفسر في سياق التداعي الحر وهو ما اكده تشايبكن حينما قال "ان كل خطوة في التمثيل تتطلب من الممثل الرجوع الى الوعي بحقيقة ما يفعله ، ولكن اعظم الاعمال الابداعية تكمن في المنطقة الحالمة بين التفكير والخيال والتي تتطلب من الممثل ان يستريح ويترك الصورة تحرك نفسها في وجدانه،.669, chinoy,1970))

ومن هنا يظهر ان دور الكلمات المنطوقة يعتبر غير اساسي، فلا يعول عليها الممثل في تعبيره بل يمكن ان تعتبر وسيلة مساعدة. ولكنها تلعب دورا اخر ،حيث يمكن اعتبارها محفزا اساسيا في خلق التداعي الحر والصور المتخيلة من قبل الممثل والمخرج سويا، على اعتبار ان الافكار والإنساق الادبية من العناصر الاساسية لبناء العرض المسرحي ، وهذه الكلمات اما ان تكون جزء من حوار لمسرحيات عالمية او لكلمات من شانها ان تحفز الصور لدى متخيلة المتلقي.

ما يعني ان الطاقة الصوتية قد تستخدم بأشكال اكثر جرأة وقدرة تعبيرية هائلة فيكون التعبير الصوتي عبارة عن مزيج من الهمهمات والصرخات والتاوهات ، وتكون الانفاس مجردة من الصوت وهذا ما حدثنا به ارتو وكروتوفسكي، "اذ سعى بروك الى خلق لغة عالمية للمسرح الذي يمكن ان يتلقاه اي متفرج في العالم دون الحاجة الى علامات او رموز ثقافية مشتركة كان هذا ايذانا بالاهتمام بالعناصر الثانوية الخاصة بالإيماءات والنبرات والطبقات الصوتية للممثل ومن ثم اهتماما بديناميكية كل من الصوت والحركة نظرا لما لهذه العناصر من قيمة تعبيرية(الكاشف، ،٢٠٠٦، ١٧٥)

من اجل خلق حالات متأججة من المشاعر الانسانية والتي لا ترتبط بموضوع معين .وهذا ما ميز اداء مسرح ما بعد الحداثة من حيث عدم الاعتماد على مواقف حياتية ذات حدث واقعي ، وهذا ما ميز الاداء الصوتي للممثل المتوافق مع الاداء الجسدي.

لقد اعتمد بناء الشخصية المؤدات في مسرح ستانسلافسكي على النص المسرحي وكيف يمكن للممثل ان يبني محفزاته الخاصة التي تفيد في بناء شخصية تخلق كيانها الخاص وحسب قدرة الممثل وهو ما سماه ستانسلافكي بالتوحد النفسي الجسدي ، اما في مسرح ما بعد الحداثة فاصبح تعبير الممثل عاما اي ان المؤدي لا يقدم الشخصية ذات ابعاد واضحة ضمن السياق الدرامي اذ اصبحت شخصية المودي متجذرة في الشخصية الانسانية ، فالصفات الشخصية للعرض الاضافي تدعوا كل ممثل الى ان يصبح جزء من الشخصية المسرحية، حتى لو كانت مخالفة لصورة الشخصية المسرحية) وايتمور، ٢٠١٤، ٩٠).

فالشخصية في مسرح ما بعد الحداثة لا تمتلك ابعادا نفسية واجتماعية واقعية محددة المعالم كما في المسرح التقليدي، ولا يوجد اتصال مباشر بين الشخصيات على المسرح في اغلب الاحوال اذ انها متعددة الاصوات .حيث اختفت حالات الاتصال التي حدثنا عنها ستانسلافسكي في اداء الممثل في الوصول لمستوى جيد من الاداء .

اذ يعتمد الممثل في ادائه بشكل اساسي على خلق التاويلات السيميولوجية في كل جزء من اجزاء جسده بشكل مستقل عن الاخر فتعبير الممثل بجسده لا يشمل العملية الادائية .
ويعتبر الاحساس هو محور الاتصال الحميمي بين الممثلين مع بعظهم البعض من جهة وبين الممثلين والمتلقي من جهه اخرى ،اذ يعتمد الاداء على الاحساس والوجدان بشكل كبير لتوليد حالات شعورية مرئية ليصل من خلالها المؤدي الى اعماق النفس الانسانية ما يخلق نوعا من الاتصال الحميمي بين الممثل والمشاهد، من خلال تفاعل المشاهد مع الرسائل والاشارات الدلالية التي يؤكدها العرض وبناءاً على ذلك فان الانطباعات المتبادلة بين الممثل والمتلقي تكون عن طريق الصورة التي يمثلها جسد الممثل الذي يعتبر اساس اللغة المشتركة بينهما وهذا ما اكده بروك حينما قال "ففي اللحظة التي يشرع فيها انسان في التعبير عن صورة في اللحظة نفسها ،فان الانسان الاخر يشاركه الاقتناع ،هذا الارتباط المشترك هو اللغة، واذا لم يثر هذا الارتباط شيئا عن الانسان الاخر ،واذا لم تكن ثمة لحظة من الوهم المشترك فليس ثمة شيء متبادل) بروك ، ١٩٨٦، ١٢٢).

وعليه فان هذا التبادل بين لغة جسد الممثل وبين المتلقي هو احد مظاهر الخيال المسرحي اذ يأخذ هذا التبادل موقعه حينما يستحضر المتلقي الشفرة الجمالية والذاكرة التي يكون محملا بها لحظة تلقي العرض وهنا يبدا بتفسير دلالات جسد المؤدي ،ولذا حاولت اغلب تجارب المسرح المعاصر ومنها مسرح ما بعد الحداثة الى ان تقيم نوعا من التواصل الفعال بين المتلقي والخشبة عن طريق اداء الممثل ويظهر هذا في تجارب المخرجين المعاصرين امثال روبرت ويلسون وشيشنر وغيرهم الذين دعوا الى تفعيل العلاقة بين المؤدي والمتلقي حتى" اصبحت لغة جسد الممثل الدالة في علاقتها مع عناصر العرض المسرحي الاخرى من خلال تجارب هؤلاء المعاصرين بمثابة قاعدة لتفاعل لامادي القوى تتحرك في الزمان والمكان ،جاذبة المتفرج نحو توتره المتغير ونحو التفاعل الذي تدعوه العرض المسرحي (ميوكاروفسكي ،١٩٩٧، ٤٣)

اعتمد اداء الممثل على التشظي داخل دواخل الممثلين نتيجة التداعي الحر للأفكار والصور فلا يمكن له التواصل بدون ثقافة عالية بالأحداث والصور والمواقف ووجهات النظر.
يفقد ممثل ما بعد الحداثة كينونته اذ لم يعد انسانا بل لقد تم تشويهه واعتبر احد العناصر المكونة للصورة البصرية بعدما كان احد العناصر الاساسية المكونة للعرض وهذا ما ظهر واضحا في اعمال روبرت ويلسون حينما خلط الاجساد البشرية مع الدمى او حتى الحيوانات الحية اذ انه " يستخدم حشد كبير من الحيوانات في عمله ، والممثلون عنده يظهرون في شكل قردة واسود وبوم ودببة سوداء وبيضاء وبنية اللون ...وفي بعض الاحيان تشترك في اعماله حيوانات حقيقة كالكلاب والثعابين والماعز(كولين كونسل ،٢٧٢).

ان ما حدث من تطور في الحياة ودخول العالم في عصر السرعة انعكس بالنتيجة على المسرح واداء الممثل مما حدا به اي الممثل الى الخروج من مرحلة الاداء الحي الى مرحلة التفق الالي الذي يخلو ا من المنطق واعتماده على جماليات فنون الرقص والنحت بالجسم لتوليد افكار لا تكتمل الا في ذهن المتلقي .

مؤشرات الاطار النظري -:

١-كان الاداء في فترة ما قبل الحداثة يفتقد الى المرونة الكافية والحركة الانسيابية بسبب بعض المعيقات.

٢-ان الاشارات والايماءات في الفترة من العصر الاغريقي وحتى القرون الوسطى بسيطة ومباشرة يدركها اكثر المشاهدين.

٣-المؤدي في مسرح ما بعد الحداثة لا يمثل الشخصية بقدر ما يمثل ذاته ويمكن لهذه الذات ان تتحول الى الهه او حيوان او جماد.

٤-اذابة الحاجز ما بين الفن والحياة واختلاط اليومي بالعرض واختراق الواقع بدلا من محاكاته ،اطاح بمفهوم عنصر الايهام المسرحي.

٥-الاعتماد على الارتجال واللحظة الاتية والعفوية واستبدال عنصر التمثيل بالإداء.

٦- تم الاستغناء احيانا عن الإكسسوارات والعناصر الإيهامية الاخرى كالأقنعة وغيرها وحل محلها عناصر ومجسمات نحتية ودمى (جمع دمية) والتقنيات الاخرى ، واهتم مخرجي ما بعد الحداثة في المسرح بجسد الممثل وعلاقته بما حوله لذا لابد من تدريب الممثل وإعداده إعدادا حسنا ويؤدى الدور المنوط به.

٧- كذلك توظيف الوسائل السمعية والبصرية بشكل يؤدى الى تفاعل امثل بين عناصر العرض والجمهور ، والوصول الى افضل حالات الابداع عند الممثل .

٨-ساهمت المرونة والتشكيل الجسدي للمؤدي في زعزعة ونبذ الانماط التقليدية للعرض.

الفصل الثالث/اجراءات البحث

١. مجتمع البحث:

اشتملت عينة البحث على احد العروض المسرحية التي قدمت في العاصمة العراقية بغداد عام ٢٠١٩، اذ تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية لما احتوى البحث من اداء تمثيلي يتوافق مع متطلبات البحث والمؤشرات.

٢. منهج البحث:

اعتمد الباحث في تحليله للعينة على المنهج الوصفي التحليلي.

٣. اداة البحث:

١- مؤشرات الاطار النظري.

٢- مشاهدة العرض عبر الاقراص المدمجة CD)).

٤. اختيار العينة:

اختار الباحث عينة البحث مسرحية (توبيخ)للمخرج انس عبد الصمد بشكل قصدي لاحتوائها على مساحات من الاداء التمثيلي ولما تحتويه من اساليب عالمية حديثة في الاداء المسرحي.

٥. التحليل.

اعتمد عرض توبيخ على مجموعة من التخيلات والتوهمات غير المترابطة وهو يعرض صور من الحياة الكئيبة والسوداوية في ذهن الانسان وسط زخم الحياة و المليئة بالهموم والهوس الانساني والغضب والجنون وقد حاول العرض ان يقدم صور متنافرة للحياة الانسانية ،فقد جمع العرض العديد من الاساليب الادائية المختلفة

،كذلك اتسم العرض بالصراخ والهمس والتداخل اللفظي بين الممثلين ، كما احتل الاداء الحركي والمايم مساحة واسعة في عرض توبيخ .والعرض يترتب من مقاطع صورية وصوتية .اذ اعتمد على خدع بصرية واللعب بالإضاءة والسينوغرافيا فهناك ثلاث بقع ضوئية انبثقت الاولى على الممثل بالزي الرسمي (محمد عمر) والبقعة الثانية غطت الممثلة بالملابس السوداء ،اما البقعة الثالثة ضمت تحتها اكوام من الملابس .فالممثلين يؤدون افعال سلوكية تختلف في كل بقعة عن الاخرى ما يحتم على المتلقي ان يلم هذا الشتات من التشظي الصوري ، اذ تشكلت السينوغرافيا من هجين من العناصر البصرية المتنوعة التي لاتشبه بعضها البعض ،فهناك حاويات نفايات وسلالم بيضاء ، براد ماء ،جهاز استنساخ .تابوت ابيض .وهذا ما يعكس تعدد البؤر داخل العرض اذ تعكس الروتين الحياتي الممل والضغط النفسي المستمر مقابل طموحات الانسان العراقي ومعاناته اليومية في الحصول على فرص المعيشة التي قد يصطدم بها في حياته .وقد جسدها المخرج بثلاث شخصيات احتلت البؤرة الرئيسية في العرض هم الشاب والفتاة والموظف المسئول ، استلزم هذا الشكل المسرحي الجديد انحيازه الى لغة تتعارض وتتقاطع مع الوقائع الموضوعية وتتموضع بشكلها الخاص المشفر فاللغة المسرحية الادبية بكل اتجاهاتها الفنية لم يعد فيها من شيء جديد يمكنه التعبير عن اشكالية الوضع الانساني الذي وصل اليه المجتمع الانساني بعد طوفان العنف والقسوة والتطرف الذي انتجته السلطة .

اذ حمل العرض اسلوبا مغايرا للواقع يختلف عن الاساليب المسرحية السائدة وبلغة جسدية تنطق عن دواخل النفس وما تمر بها من ارهاصات تترك اسئلة عديدة تبقى مرهونة بإجابات المتلقي الذي سوف يفك شفرات العرض المسرحي .وقد قطع عرض توبيخ الصلة بكل ما هو ادبي فقد اختفت اللغة الادبية من هذا العرض وحلت محلها اللغة الجسدية للممثل ، وما يختزنه الجسد من مفردات تصنع جمل وتراكيب بلاغية، دون الحاجة الى لفظها صوتيا .فقد عوضت حركة الممثلة ذات اللباس الاحمر بحركة معينة تماشيا مع حركة جهاز الاستنساخ .ما يعطي انطباعا بالتشوه الكبير الذي حصل في العالم .

اعتمد المخرج في تشكيل جملته الشهيرة على سلطة التخيل الذي اطلق العنان لها في ان تكون مركز الانتباه الجمالي في صياغة الخطاب العرض لذلك فان المخرج قد سار في منحى شكلاني بحت وهو يحرك في وعي المتلقي من ناحيته الجمالية قضية مركزية محورها العلاقة بين الواقع والمتخيل في بنية العرض.

ويأتي هذا العمل ضمن اطار المسرح المعاصر والتي تجلت فيها ارهاصات ما بعد الحداثة والتي تجلت فيها ابعاد الانعكاس الذاتي في رؤية الواقع بمحمولاته الجمالية وهذا المستوى من الفهم لطبيعة العرض يعكس اهتماما كبيرا لكيفية التي يعبر البشر من خلالها عن خبرتهم الفردية بالعالم مما يعني الانزياح عن السياق التي تطرحه الحياة اليومية في صور تتمظهر في العلاقات القائمة بين الاشياء ،حيث عمل المخرج على سينوغرافيا العرض في منحنى فني اساسه تهديم اشتراطات الواقع واعادة انتاجه من التخيلات التي هي اقرب الى بنية الاحلام والكوابيس ، بإمكان المتلقي سماع صوت طنين الذباب بشكل مستفز طيلة العرض بالتقاطع مع موسيقى اختارها المخرج من مقاطع كلاسيكية واخرى الكترونية وايقاعات من طبول واصوات بشرية لا تعبر عن لغة واضحة ومفهومة يمكن للمتلقي ان يفهما ،ان هذا العالم الصوتي المتشنج اراد من خلاله ان يقدم لنا من خلاله مناخا فنتازيا في منظومته السمعية والبصرية .

لم يكن العالم المتخيل في مسرحية توبيخ الا تعرية للعالم في سياق فني قائم على التشظي اذ ليس هناك من حكاية واحدة تتمركز المتن الدرامي لذا كان المتلقي في عملية هدم وبناء مستمرة داخل فضاء

درامي فظفاظ يؤدي به الى استجابات تبعث على الاحساس الدائم بالتوتر خاصة وان ما يتحرك في هذا الفضاء السينوغرافي تربطه علاقات واهية من حيث الشكل مع عالم واقعي طالما هيمن عليه قناع الحمار وفي حضور دائم يشير الى السلطة وهي تدعو الى استنساخ ذاتها في عموم البشر. ما يعني ان العرض تحول الى منظومة كولاج مسرحي يعكس روتين الحياة اليومية وتداخلاتها ازاء مايمر به الانسانالعراقي ومحاولاته لبلوغ غاياته وما تصطدم به من معرقلات تجعل حياتهخ اشبه بازيز الذباب المستمر الذي يحاول التخلص منه دون جدوى وهذا ما تجسد في اداء شخصية الممثل الشاب (انس عبد الصمد)بحركات سريعة تكررت بعد اسدال الستار .كما ان العرض قد كسر افق التوقعات من خلال تقديم المشاهد بصورة متشظية اذ تم كسر التسلسل المنطقي للاحداث فنلاحظ عدم ترابط بين عناصر العرض. واداء الممثلين غامض مختلف عن المالوف فهناك اختلاف ادائي فبما بين حركة الممثل الشاب (انس)الذي يحاول التخلص من الذباب وسكون وصمت (الموظف)محمد عمر .لقد سعى المخرج الى تعقيد شكلي والذي شمل الاداء المسرحي ضمن منظومة سينوغرافية معقدة قاصدا عرقلة المعنى والتوجه به الى مديات من التاويل الجمالي وتحفيز المتلقي ذهنيا .كما شهد العرض غياب قصدي للزمان والمكان ما يعني اضفاء انسانية للعرض شاملة للعرض تتعدى حدود الرقعة الجغرافية .كاشفا معاناة الذات الانسانية .الذي تطمح الى سبل معيشة وهذا ما تجسد توجه الشباب بحركات سريعة الى التابوت الذي تفتح بابه المراة ذات الرداء الاحمر لمرة واحدة وتغلقه ،في الجانب الاخر نطالع الشاب (انس)الذي خرج من كيس القمامة الذي يرتدي بدلة رسمية بسهولة ويسر ،ومن هذه المقارنة البسيطة في الحصول على الفرص،اذ جسد العرض الالم والمعاناة الانسانية عن طريق فعل التلوي للمجاميع المدعم باصوات تراتيل اجنبية مع صوت الطبول،كما جسد العرض لنا العرض فعل المؤدي مع بقع الضوء فاداء كل ممثل هو نتيجة تجربة شخصية من موقف او حدث تعكسها ثقافته الخاصة ،لقد اعتمد كل ممثل في هذا العرض على خلق دلالات جسدية برزت من خلال ردود افعال المتزامنة مع الايقاعات السمعية والصرية للعرض فكانت الشاشات هي المعادل الموضوعي للممثل ،فكل حركة للممثل يتزامن معها فعل على شاشة العرض ،لم يعتمد عرض توبيخ في اداء الممثل على نسق نمطي من الحركات الساندة التي تلائم كل شخصية بل تعداها الى توظيف الرقص كنوع من الممارسة الثقافية الشاملة التي تسعى لاعادة بناء رموز حياتية وهذا ما ميز تيار ما بعد الحداثة فاغلب حركات الممثلين في هذا العرض لم تكن خاضعة للتفسير المنطقي فطريقة سير الفتاة والشاب بطريقة الية هي نوع من التداعي الحر للافكار واعطاء دلالة للمتلقي على ان العالم يسير بشكل الي متسارع فرضته طبيعة الحياة والتكنولوجيا الحديثة .اذ ساعدت التكنولوجيا المتطورة والتي ادت الى اندماج الفنون مع بعضها الى خلق نوع مسرحي جديد بدا اكثر تعبيرا عن واقع الحياة ،اعطى مساحة ادائية اكثر للممثل ،لقد استطاع جهاز الداتا شو ان يدعم المشهد الصوري ويعزز من فعل الاداء حينما ظهرت صورة الذبابتين بالترافق مع صوت طنين الذباب وبذلك فقد اسهمت التكنولوجيا المتطورة من انشاء كولاج عبر تداخل عناصر العرض مع بعضا.

النتائج:-

١. اعتمد اداء الممثل على لغة خاصة تبث الرسائل الرسائل المشفرة ذات صيغة انسانية تتجاوز الحدود ويمكن اعتباره نوع الممارسات الثقافية التي تعيد كتابة وبناء الرموز والاشارات الجسدية وبدا هذا واضحا في حركات تلوي الممثلين تعبيرا عن الالم .

٢. اتسم الاداء لدى الممثلين في عرض توبيخ بالتعبير الجسدي الراقص والذي يستند الى نوع من التوحد والتقمص الوجداني الطقسي الذي يقترب من المتلقي شعوريا .

٣-عززت التكنولوجيا من اداء الممثل اذ استطاع ان يشكل منظومته التعبيرية بالتعاون مع الاضاءة الحديثة واجهزة الداتا شو .

٤-اقترب اداء الممثلين في عرض توبيخ من مفهوم الاداء الما بعد حداثي لدى روبرت ويلسون وريتشارد فورمان والذي تتعد به الاصوات وتعمل جميع العناصر مجتمعة معا.

٥-بات واضحا ان المجاميع في عرض توبيخ قد قامو بتطوير حركات تعبيرية جسدية خاصة بهم وهذا ما يميز اداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة.

٦-استخدم المخرج انس عبد الصمد الرمز بشكل كبير حينما استخدم راس الحمار الذي لبسه الممثلون والذي يرمز الى راس السلطة.

٧-تقلص دور المؤلف ونفوذ الادب فس مسرح ما بعد الحداثة وبدا البحث عن صياغات درامية جديدة تقرب الممثل من الجمهور وتعطى الفرصة لدى الممثل ان يندمج بجسده وطاقاته المتعددة مع التشكيل والغناء والرقص والضوء وكافة عناصر العمل المحيطة به .

المصادر :

١. الشرقاوي، جلال، الاسس فيفن التمثيل وفن الاخراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢
٢. الكاشف ، مدحت، اللغة الجسدية للممثل ،اكاديمية الفنون، مطابع التجارية قيلوب ، مصر ،٢٠٠٦.
٣. الياس ، ماري ، وحنان قصاب، المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون.ط٢، ٢٠٠٦.
٤. اينز ، كريستوفر، المسرح الطليعي ، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مصر، مطابع المجلس الاعلى للاثار،١٩٩٦.
٥. باتريس، بافي، معجم المسرح ، ترجمة ميشال ف. ر، بيروت ،المنظمة العربية للترجمة ،٢٠١٥.
٦. بروك ، بيتر ،المساحة الفارغة ، ترجمة فاروق عبد القادر ،القاهرة ،كتاب الهلال، العدد(٤٣٢)،دار الهلال ،١٩٨٦
٧. بياتلي ،.قاسم، كوميديا ديلارته، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة،٢٠١٩.
٨. جاي ، ليز بيث جودمان-جيندي، المرشد في السياسة والاداء، ترجمة محمد لطفي نوفل، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي، مطابع المجلس الاعلى، ٢٠٠١.

٩. جميل، صليبا، المعجم الفلسفي .بيروت ، دار الكتابة.١٩٧١.
١٠.جوردن ، هايز ، التمثيل والاداء المسرحي ، ترجمة محمد سيد ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، دولة الامارات العربية.
١١.حامد ، سعاد، وصديقة لاشين ،جدلية العلاقة بين السينوغرافيا واداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة ، مؤتمر الفن واللغة ،جامعة المنيا، ٢٠١٣.
١٢.ديوكس، اشلي، الدراما، ترجمة محمد خيري، القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي
١٣.سمان ، نجم الدين، مسرح ما بعد الحداثة ، مازق الصورة الرقمية ،مازق التقنيات الرقمية ،بيان الثقافة .العدد١١٩، ٢٠٠٢.
١٤.شو يازكير ، اساسيات الاداء المسرحي ،امين الرباط ، مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٧.
١٥.عشتار ، فاضل علي عبد الواحد ومأساة تموز ، بغداد ، دار الحرية، ١٩٧٣.
١٦.فونتاني ، جاك، وسيمياء المرئي ، ترجمة علي اسعد .دار الحوار .دمشق.ط١. ٢٠٠٣.
١٧.كاي، نك ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ،ترجمة نهاد صليحة، ط٢، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٠.
١٨.كونسل ، كولين، علامات الاداء في القرن العشرين .ترجمة حسين الرباط، مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون .مهرجان القاهرة الدولي ،مطابع المجلس الاعلى ،١٩٨٨.
١٩.لاراديس ، نيكول المسرحية العالمية ، ترجمة عثمان نويه وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، رئاسة الجامعة المستنصرية ، المطبعة العصرية ، ج ١ ، ١٩٨٦ .
٢٠.ليون ، شارفويل ، تاريخ المسرح، خليل شرف الدين ونعمان اباظة، منشورات عديدات، مطبعة كرم ، ١٩٦١ .
٢١.ماركيوز ، هربرت، الانسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط٣، بيروت،١٩٨٨.
٢٢.منظور، ابن ، وجمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ، لسان العرب ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة.
٢٣.ميوكاروفسكي ، يان ،حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، دراسة متضمنة لعدد من المؤلفين سيمياء براغ للمسرح ، دراسات سيميائية، ترجمة ادمير كوريه، دمشق ،منشورات وزارة الثقافة ،١٩٩٧.
٢٤.هوراس ، فن الشعر ، ترجمة لويس عوض ، الهيئة المصرية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠.
٢٥.وايتمور ، جون، الاخراج في مسرح ما بعد الحداثة، ترجمة سامي عبد الحميد، دار المصادر للطباعة، العراق،٢٠١٤.
٢٦. chinoy ,Topy cole and helen k–,Actors on Acting ,crown publishers ,new york,1970