حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد يناير – مارس ٢٠٢٠)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الذاكرة الانفعالية وعلاقتها بأداء الممثل في المسرح العراقي

م.م. سمير اغا حيدر*

وزارة التربية/ معهد الفنون الجميلة المسائي للبنات/ العراق

المستخلص

يعنى البحث بدراسة الذاكرة الانفعالية ومدى علاقتها باداء الممثل المسرحي عبر اربعة فصول، تضمن الاول الاطار المنهجي للبحث من خلال مشكلة البحث، اهمية، هدفه، حدوده، تحديد المصطلحات، اما الفصل الثاني قد جاء على مبحثين تناول الاول الذاكرة الانفعالية وخصائصها، اما الثاني فقد تضمن اشتغالات الذاكرة الانفالعية في اداء الممثل، وتم تثبيت معايير (مؤشرات) الاطار النظري للبحث، ففي الفصل الثالث (اجراءات البحث) تم تحديد مجتمع البحث، عينته، منهج البحث، اداة البحث، وتحليل عرض مسرحية بقعة زيت، ثم تلى ذلك النتائج والاستنتاجات والتوصيات، وقائمة بمصادر البحث ومراجعه في الفصل الرابع، ومن ابرز النتائج التي توصل اليها الباحث ٢- مهارة الممثل كان عاملا مهما اذ على المشاهد ذات الانفعال العالي والتي امتزجت بذاكرته الانفعالية متقدة خاصتا في مشهد اغتصاب الاخت. الاحساس والانفعال كانا حاضرين عبر اداء الممثل الذي استعان ايضا بالذاكرة الانفعالية المرتبطة بالذاكرة الجمعية خاصتا في مشهد مجزرة سبايكر. الذاكرة الانفعالية قد قدمت بأداء متنوع شكلا ومضمونا ارتبطت ارتباطا وثيقا بذاكرة البطل المفترضة خاصة في مشاهد الام والاب

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢٠.

الفصل الاول

مشكلة البحث :

يعد فن المسرح واحدا من الفنون التي ضمت في ثنايا عناصرها مختلف الفنون المجاورة، كما وظفت العلوم الانسانية في اساليبها ومناهجها واتجاهاتها ومذاهبها، كما يعد الممثل المسرحي واحد من العناصر التي يتكون منها العرض المسرحي بل الاهم في فضاءه المتشكل فنيا وتقنياً وفكرياً، إذ ان هناك اساليب متعددة يشكل منها الأداء المسرحي.

وتعد الذاكرة الانفعالية وأليات اشتغالها عند الممثل واحدة من الاساليب التي عمل عليها المنظر والمخرج المسرحي (قسطنطين ستانيسلافيسكي)، في أثناء عمله مع الممثلين في مدرسة الفن بموسكو بمعية مساعده (نميروفتش دانشنكو) وهي دروس متنوعة ومتعددة في تعليم الأداء المسرحي والتي قدمت داخل مدرسة ستانيسلافسكي باعتمادها على الخزين المعرفي واستنهاضه عبر تمارين محددة.

سيحاول الباحث ان يعزز مفهومات تلك الطروحات العلمية بوساطة دراسة آلية اشتغال الذاكرة الانفعالية ومدى علاقتها بأداء الممثل المسرحي، ولتحقيق ذلك الانسجام بين اداء الممثل وتوظيف ذاكرته الانفعالية اصبح لزاما ان يمر الممثل بعدة خيارات هي في الاصل تمارين تفيده في دراسة الذاكرة الانفعالية وكيفية تحفيزها عند الممثل كما وردت في فصل الذاكرة الانفعالية في كتاب اعداد الممثل لمؤلفه (ستانيسلافيسكي).

ان الاداء بوصفه ممارسة او نظرية تساعدان على فتح آفاق معرفية باتجاه اي مادة(خشبة المسرح وجسد الممثل) لانهما يمثلان مفاهيما جمالية، اذ يساعد فهم الاداء إلى معرفة الابعاد الدرامية بعدها تكوينا لمشروع وليس بعدها محاكاة او استعارة.

ان نظريات التمثيل قد قدمت انواعا من الصراع القائم على الكلمة والجسد او ما يسميه ستانيسلافيسكي بالفعل الداخلي والخارجي وعبر تلك المفاهيم يستنتج الممثل اداؤه للشخصية والتي لا تخلو من مشكلات ما بين الظروف المعطاة والظروف غير المعطاة وكيفية تجسيدها ادائيا من قبل الممثل وبحثنا هذا يتسائل، هل أن ذلك الاداء مرتبط بمرجعيات منهجية ؟ أم انها عشوائية ؟، إن مشكلة البحث تتمثل في طرح السؤال الآتي : ما العلاقة بين الذاكرة الانفعالية وأداء الممثل في المسرح العراقي؟ وللإجابة عن هذا السؤال ارتأى الباحث أن يكون عنوان بحثه هو : (الذاكرة الانفعالية وعلاقتها بأداء الممثل في المسرح العراقي)..

اهمية البحث :

تكمن أهمية البحث والحاجه إليه في أنه يبحث في السمات الفنية والفكرية والتقنية للذاكرة الانفعالية فضلاً عن التأثيرات السيكولوجية في أداء الممثل، كما انه يفيد الدارسين والمختصين في هذا المجال وخصوصا الممثل في ايجاد قاعدة رصينة للانطلاق نحو تكامل فني في الاداء المسرحي.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

١- التعرف على آلية اشتغال الذاكرة الانفعالية لدى الممثل وكيفية تفاعلها معه.

٢- اشتراطات الانسجام ما بين ذاكرة الممثل وذاكرة الشخصية.

حدود البحث :

الحد المكاني / بغداد – دائرة السينما والمسرح. (*)

الحد الزماني / مسرحية عراقية (بقعة زيت) عرضت عام (٢٠١٥).

الحد الموضوعي /

١. الذاكرة الانفعالية وعلاقتها بأداء الممثل في المسرح العراقي.
٢. مسرحية (بقعة زيت) تأليف: محمود ابو العباس، اعداد واخراج: عبدالرحمن التميمي. وتمثيل محمد هاشم

مصطلحات البحث :

١- الذاكرة الانفعالية :

عرفها ستانيسلافيسكي بانها " قوة ذات أهمية كبيرة في العمل المسرحي، وكلما ازدادت هذه القوة اصبحت ادق، كما انها تعاظم وضوح المعاناة الابداعية وتزيدها اكتمالا، والذاكرة الانفعالية الضعيفة تثير مشاعر وهمية لا قوام لها، انها لا تصلح للخشبة لان قدرتها على العدوى ضعيفة، ولا يمكن وصولها إلى صالة المتفرجين وملاحظتها بصعوبة"(١).

اما (كريستي) فقد عرفها بأنها " تقنية يستعين بها الممثل في موقف درامي معين، اي عندما يجد الممثل في نفسه صعوبة في اجراء عملية التحول فبإمكانه ان يستعيد بذاكرته موقف مشابه تمر به الشخصية وبذلك يحاول ان يجسد التغيرات في تعبيره الصوتي والجسدي والعاطفي لتكوين الشخصية الخيالية "(٢).

أما (الطاهر) فقد عرفها بانها "استرجاع الفرد مصحوباً بانفعالات معينة سوء كانت مؤلمة أو مفرحة، كأن يشعر الفرد بحاله من الخوف من خلال مثير معين لارتباط هذا الموقف بخبره غير سارة توجد في خبرة الفرد " (٣).

التعريف الاجرائي للذاكرة الانفعالية

هي الصور الذهنية المخزونة في ذاكرة الشخص والتي تمثل صدق المشاعر والاحاسيس التي يستدعيها الممثل ليستمد منها الدور المراد تقديمه او الشخصية المراد تمثيلها.

٢- تعريف الاداء :

ويعرف الاداء بانه " تجسيد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوت وحركة وايماءات وانفعالات ممثل الشخصية "(٤).

يعرف الاداء بانه " سلسله من الانشطة المحددة الموضوعة بنظام معين داخل اطار كي تعرض على اشخاص يقومون بدور المشاهدين ومسؤولية هذا المشاهد هي ان يراقب طويلا نشاط هؤلاء المؤدين دون ان يشارك في هذه الأنشطة "(٥).

كما يعرف الاداء بانه "سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين وهو يتطلب قدر مناسب من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن والكفاءة "(٦).

التعريف الاجرائي للأداء

كل نشاط يقوم به الفرد في فترة معينة وامام جمع معين يتخذ ذلك الاداء بقبول وأثر واضحين.

٣- تعريف الممثل

يعرفه(وهبه) بانه " فنان وظيفته ان يلعب دورا على المسرح او السينما، أي تقمص شخصية من شخصيات الحادثة الحقيقية "(٧).

ويعرف الممثل ايضا بأنه " القائم بدور احدى الشخصيات المسرحية المعروضة على المسرح او الشاشة السينمائية أو على شاشة التلفاز "(٨).

يقال في اللغة " تمثل فلان ضرب مثلًا، وتمثل الشيء، ضربه مثلا، اذ صورت له مثاله بكتابة يميزها ومثل الشيء بالشيء، سواه وشبهه به وجعله مثله وعلى مثاله " [٩].

وقد تبنى الباحث تعريف (وهبة) لأنه يتماشى ومسار البحث.

الفصل الثاني

المبحث الاول / الذاكرة الانفعالية وخصائصها

يعد ستانسلافسكي واحداً من ابرز المخرجين والمنظرين الذين اهتموا بعمل الممثل مع الدور بشقيه الداخلي والخارجي أذ عدها عنصرين مهمين يساعدان الممثل على ترجمة جميع الوظائف الدرامية دون الوقوع المبالغة والاهتمام بحركته التي تتوافق مع الدوافع أذ" ليست الحركة الظاهرة المرئية، بل حركة الطاقة الداخلية اللامرئية، وهي التي يجب ان تواكب المواضع الإيقاعية المنبورة في الوتيرة الإيقاعية، إن هذا الإحساس الداخلي بالطاقة التي تمر بالجسم هو ما نسميه الشعور بالحركة"[١٠].

لقد اهتم ستانسلافسكي بالذاكرة الانفعالية وعدها طاقة كامنة في داخل الممثل وهي ترجمة خالصة لدوافع الشخصية سواء كانت تلك الدوافع مادية اومعنوية ظاهرة ام باطنة اذ لا يمكن أن يتحرك الممثل او يبرز انفعالاته اذا لم تكن لديه طاقة كامنة في داخله على ان تنسجم مع احساس الممثل في تلك الافعال الصادرة عنه وكل هذا يجري اثناء التمارين. أذ كان ستانسلافسكي يؤكد على ان لكل شيء يجري على خشبة المسرح لابد له من معنى أذ كان يحدث تلامذته بـ"ان كل شيء يحدث على خشبة المسرح لابد ان يحدث لغرض ما، حتى احتفاظك بمقعدك لابد ان يكون لغرض، ولغرض معين، وليس لمجرد الغرض العام من وجوب ان تكون على مرأى من المشاهدين. إن الممثل يجب ان يدرك سبب وقوفه، أو حقه في أن يقف فوق المنصة وليس هذا بالأمر السهل"[١١].

أن الذاكرة الانفعالية هي واحدة من الاساليب الذي وظفها ستانسلافسكي في مختبره المسرحي ولها جذور تمتد في تجربة متواصلة وهي ليست مجرد مهارات بل هي اداة فاعلة مهمة وذات دلالة متنوعة تساعد على تقديم الدور كما هو مطلوب عبر التفاعل ليس للممثل فقط بل لبقية الممثلين انطلاقا من عجلة العلاقات وتفاعلها لان "هذا التفاعل يشير إلى الكلمات والأعمال الفردية، التي يباشرها الممثل في أداءه المسرحي. فإذا كنت على خشبة المسرح فعليك دائماً ان تجسد شيئاً ما، فالحركة والتفاعل.. يمثلان أساساً للفن الذي يتتبعه الممثل" [١٢]. لان ستانسلافسكي عد استعراض الممثل بحركاته الفضفاضة والافعال الصادر عنها هي مبالغة غير مقنعة لان" كل شيء، في فن المسرح، لابد من أن يتحول إلى شيء طبيعي، تحول كل شيء جديد إلى شيء عضوي، إلى طبيعة ثانية للممثل. وبعد اكتساب هذه الطبيعة فقط، يستطيع الممثل أن يستخدم شيئاً جديداً على المسرح من غير التفكير في حركته الميكانيكية"[١٣].

ان تلك التجارب المرتبطة بالذاكرة الانفعالية والاسترخاء وما شاكلها من تمارين أهتمت بعمل الممثل وقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بعناصر اساسية ساهمت في اعادة خلق الواقع بما يخدم الدور فهناك دائما محركات دافعية للحياة فـ " العقل والإرادة والإحساس، تُعد بمثابة القوة الدافعة لحياة الممثل الداخلية"[١٤].لان العقل يساهم في فهم المعنى ((نص المسرحية او الشخصية)) كما يجب أن تكون هناك ارادة حقيقية للوصول إلى ما يريد(الممثل او ما تريد الشخصية) فضلا عن الأحاسيس التي يكون عملها تحويل العاطفة باتجاه الشخصية اي تحويل الكلمة إلى حركة واضحة الاهداف ليس فقط بتوظيف الذاكرة الانفعالية او المخيلة بل تعداها ستانسلافسكي إلى "عمل الممثل مع نفسه وفق تقنياته الداخلية والخارجية، فضلاً عن عمل الممثل مع الدور" [١٥].

لقد ارتبط عمل ستانسلافسكي مع الممثل بالتركيز على تقنياته الداخلية عبر عدة تمارين تعلقت بالتخيل والانتباه والذاكرة الانفعالية والاهداف والافعال والتكيف والايمان...الخ، اذ كانت تلك التمارين ذات قدرة على تقديم الصراع الدرامي بأشكال مختلفة بوساطة تخيل الاداء والانتباه والتركيز واستحضار الماضي القريب والبعيد والصدق في تنفيذ كل تلك الافعال كما ان ستانسلافسكي قد اشتغله على التقنية الخارجية التي تعني باسترخاء العضلات فضلا عن التمارين الخاصة بالصوت والقاء.

أن منهج ستانسلافسكي الذي تناول الذاكرة الانفعالية والتي كانت تهدف إلى تحفيزها بما يخدم تاريخ الشخصية قد اعتمدت على عدة خصائص منها:

- التدريب المستمر للممثل فيما يخص تقنيات الصوت والجسد، لكي يتسنى له أداء أدواره دون معرقلات، وعدم إحساسه بالقيود، والشعور بتلقائية الحركة والتعبير[١٦].
- أيجاد التبرير المناسب لكل فعل يقوم به الممثل، وهذا التبرير يقدم عن طريق الحركة[١٧].
- أيجاد دوافع تلائم المعاني في كل فعل من أفعال الشخصية من خلال أيجاد حركات مناسبة لتلك الدوافع، والتي يجب ان تعطي معنى[١٨].
- التدريب للصوت والجسد يحتاج إلى مجاورة في تدريب المخيلة والخيال لما لهما من اثر في تشكيل أداء الدور، وتحريك جسد الممثل ضمن هذين العنصرين المذكورين آنفاً[١٩].
- الاستجابة هي العامل المساعد لاستيعاب حجم الاداء ودوره، وبالذاكرة الانفعالية نصل إلى الصدق في الدور الذي بدوره سوف يحقق عملية الاستجابة، واذا ما تحققت هذه العملية للممثل فسيكون مسيطراً على جسده وحركاته وصوته[٢٠].
- وفي السنوات الأخيرة من عمر (ستانيسلافيسكي)، "أصبحت الحركة والصوت وتكنيكات التمثيل بشكل متزايد موضع اهتمامه وذا أهمية كبيرة بالنسبة له"[٢١].

ان هدف البحث يحدده ستانسلافسكي مسبقا لأجل الوصول إلى مضامين أذ على الممثل ان يكون حياً اي ان يكون طبيعيا على وفق مفهوم ستانسلافسكي وعليه ان يكون صاحب موهبة للوصول إلى شخصية الممثل الناجح والتي حددها بشروط مسبقة. لقد نجح ستانسلافسكي في ايجاد صيغة واضحة المعالم لفن الممثل وتطوير ادواته مع الدور ومع نفسه بما يساعده على تجسيد الدور وتحقيق المعايشة على خشبة المسرح

المبحث الثاني

إشتغالات الذاكرة الانفعالية في أداء الممثل

يعد المسرح " فن جماعي، يوحد ويجمع صنوف الفن والممثل هو الاهم في المسرح"[٢٢]. لأن فن التمثيل يتأطر بمزايا عدة اهمها الادوات التي يستخدمها الممثل أثناء اداءه للشخصية وهي ادوات تعبيرية غير منفصلة عنه حتى يصبح الممثل اداة بمجمله للتعبير ويسعى لخلق الشخصية المسرحية عبر خلقه لمجموعة من الافعال المتباينة والمختلفة فضلا عن الاحداث الانسانية التي تمر بها الشخصية. لان الممثل هو العلامة الدالة التي تبث لنا تلك الرسائل الظاهرة منها والباطنة عبر ادواته التعبيرية التي تسعى لتقديم الشخصية المسرحية بواسطة مجموعة من الافعال المتباينة والمختلفة التي تمر بالشخصية وتاريخها بما تحتويها من تناقضات اذ " اصبح المسرح قلعة التمثيل العتيدة اشبه بالمعمل الذي يبحث فيه مخرجون عظام من امثال (اندريه انطوان وقسطنطين ستانيسلافيسكي ومايرخولد وبرتولت بريخت وغيرهم)، والذين بحثوا عن حلول عملية ونظرية لتلك الاشكاليات التي تفرزها الطبيعة التناقضية للممثل"[٢٣]. رغم ان مايرخولد

كان ممثلا في المسرح موسكو الا انه خالف ستانسلافسكي في تعاليمه على وفق معطيات المسرح الشرطي لإحياء تقاليد المسرحية القديمة (الاسلبة) أذ تختفي الشخوص الطبيعية وتبقى الرموز في دائرة الضوء متمثلة بالإشارة والحركة.

كما ان بريخت كان ايضا على النقيض من ستانسلافسكي لان مسرحه يحمل في طياته أطرا سياسية استبدلت الجماليات بالجدليات... ليس فقط على مستوى المحتوى في العرض المسرحي، بل اخترقته إلى الاداء التمثيلي والتقنيات بكافة تفاصيلها اذ اثر الدافع الفلسفي على التجريب الموضوعي والشكلي، فقد اوجد الميراث الملحمي ممثلين اتسموا بتقاليد في التدريب سيشعر كل فرد من الجمهور انه بديل للممثل. (٢٤)

ويعد بريخت الممثل في مختبره المسرحي وابعاد ادائه التمثيلي على انه تقريب او انسلاب وهي التقنية التي ابتدعها اصطلاحيا كأسلوب للتمثيل، ومن اساليب المسرح اذ عبر بها الممثل عن محتوى الحدث نافيا اي ايهام من اي نوع بعده هو الشخصية الممثلة، وهي كمصطلح تعني اغتراب الاغتراب، او نفيه عزلة، سلبه غرابته وشذوذه كحالة انسانية عامة، وليس كحالة تمثيلية، (المفارقة) اي المسافة القائمة بين الممثل والشخصية(٢٥).

لقد رفض بريخت اي اندماج للممثل في الشخصية وكان يبحث عن الممثل المقدم اي التمثيل التقديمي فالشخصية عنده ذات تحولات ثلاثية لا نجدها في مسرح ستانسلافسكي اما ماكس راينهاردت في مسرحه البيئي فقد سعى إلى أن تكون العلاقة متغيرة من الناحية الادائية بين الممثل والمتلقي ووفقا لأسلوبه الإخراجي ذلك " ان نظرة (راينهاردت) الفلسفية إلى المسرح تمثلت في انه مجتمع للمشاركة العاطفية والوجدانية، يجمع فيه الممثل والمتفرج.وصب اهتمامه بان تكون المسرحية التي يقدمها سهلة الفهم، وخالية من التعقيد،مهما كان شكلها أو طرازها أو المدة الزمنية التي كتبت فيها، واستثمر كافة الاكتشافات الميكانيكية على خشبة المسرح بعد أن دمج المسرح بالصالة، لخلق الصلة المباشرة بين الممثلين والجمهور"(٢٦). ولقد تميز راينهاردت بمسرحيته التعبيرية (المعجزة) التي ألفها (كارل فولبرلبر) وعمل على دمج مكان أداء الممثلين بالصالة بحيث حقق علاقة مباشرة بين الممثل والمتلقي (٢٧).. اما بسكاتور فقد عالج المشاكل الاجتماعية في مسرحه السياسي رافضا للجدار الرابع اذ كان يشجع المتلقي ويحرضه في نفس الوقت حتى يتخذ لنفسه " مواقف محددة مما يجري على خشبة المسرح، إذ لم يعد ارتياد المسرح لمجرد التسلية أو قتل الوقت، كان الهدف أن تشارك الجماهير في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية.التي تهدد عصرنا المتوتر "(٢٨).

اما غروتوفسكي اكد في معمله المسرحي" وهو معمل لم يضع المسرحية أو العرض المسرحي فقط تحت التجربة وإنما أجرى تجاربه أيضا على الجمهور، عن طريق إعادة تشكيل استجاباته واكتشافاتها من جديد ليصل إلى جوهر المسرح "(٢٩). إذ سعى جروتوفسكي إلى تحقيق الاتصال المباشر عبر الممثل أذ " ومادام الهدف الأساسي للمعمل المسرحي هو تحقيق هذا الاتصال المباشر بين الممثل والجمهور فلا يجب أن تكون هناك خشبة مسرح.

فالممثل يتحدث إلى الجمهور مباشرة وهو بينهم يلمس أيديهم ويفاجئهم بحركاته بين حين وآخر ليحدث تأثيرا معينا. ولابد أن يكون هناك اتصال مباشر بين الممثل أو مجموعة الممثلين أو الجمهور حتى أن الجمهور يصبح جزءا من المشهد فمثلا إذا كان المشهد يدور في عنبر بمستشفى الأمراض العقلية يصبح الجمهور هو المرضى المجتمعين في العنبر...." (٣٠).

أما بيتر بروك فقد انطلق في عمله مع الممثل من عمل (اورجاست) والغريب في هذا العرض إن الجزء الآخر من العرض اتخذ مقرا للتمثيل والأداء في واد آخر يبعد عن

الوادي الذي تم فيه عرض الجزء الأول، كان على المتلقين أن يلاحقوا الممثلين في حركتهم المستمرة على الوادي والجبل استكمالا لمشاهدة باقي أجزاء العرض المترامي الأطراف [٣١]. اي خلق تواصل بين المتلقي والعرض عبر ملاحقة المتلقي للأحداث كان دور الممثلين فيها أكثر مشاركة " فمشهد الموت الجماعي الأخير وتلوي الممثلين ألما تحت أقدام الجمهور كأنما انتابتهم جميعا وباء الطاعون يحدث تأثيرا غريبا في الجمهور... إن أفراد الجمهور – في هذا المشهد- يهبون واقفين من مقاعدهم وتنتابهم حالة من الهستيريا فيضحكون ويبكون ويصرخون ويلمسون أجساد الممثلين الذين يتمرغون أمامهم على الأرض..وفي بعض الأحيان يضربونهم كأنما يجدون فيهم صدى لكل العذاب الذي يبكتونه في أنفسهم ولا تمكنهم نثرية الحياة اليومية من التعبير عنه.."[٣٢]. وكان المتفرجون يشاركون الفعل المسرحي اذ " يرتمي بعض المتفرجين على الأرض ويموتون مع الممثلين فيحملهم الأشباح إلى خشبة المسرح كعلامة على التوحيد بين ما يقدم على المسرح وبين الجمهور ذاته أو الحالة الحضارية التي يعيشها الجمهور"[٣٣] وكان المشتركون بأعداد كبيرة ففي " العرض الذي قدم في بروكسل ببلجيكا شارك خمسون فردا من أفراد الجمهور في هذا المشهد، وفي تريستا منع البوليس العرض بعد الليلة الأولى نظرا لحالة الهستيريا التي أصيب بها الجمهور في الليلة الأولى بناء على تقرير من رجال المطافئ يحذرون فيه من خطر اشتعال النار في مسرح فيينا القديم الأنيق المسمى آن درفاين، وذلك بعد أن قام عشرون طالبا نمساويا بالصعود إلى المسرح حاملين مشاعل من الورق ليشاركوا في مشهد الموت الجماعي " [٣٤].

أما مسرح (الواقعة) الذي اسسه جون فـ " قد استمد المسرح هذا الاسم من احد عروضه التي كتبها آلن كابر وبعنوان (١٧ واقعة في ستة أجزاء) في أوائل الستينات " [٣٥]. ولم يكن الغاية من توجيهه المتلقي نحو زوايا العرض تقييد المتلقي "... وإنما إطلاق الحرية للجمهور نفسه أن يتحرك أينما يشاء في صالة المسرح ليحدد المشاهد بنفسه الزاوية التي يرى منها ((الواقعة)) وهو يستطيع أن يغير هذه الزاوية من حين لآخر... (المسرح الجديد) يسهم أيضا في توجيه المشاهد إلى المكان أو الزاوية التي يريد أن يرى منها العرض حتى لا تصبح خشبة المسرح نوعا من الفوضى، وهذا ما يسميه كيج وضع المشاهد في (البيئة) باستخدام عناصر الإخراج "[٣٦]. يتخذ الاداء التمثيلي المشفوع بالذاكرة الانفعالية في تجربة مسرح المقهورين دورا ايجابيا " والهدف الأساسي من هذه التجربة المسرحية هو تغيير جماهير الشعب وتحويل الجمهور – الذي عادة ما يكون متفرجا سلبيا في الظاهرة المسرحية التقليدية –إلى مشاركين ايجابيين وممثلين يغيرون مسار الحدث الدرامي ويشكلونه. ويطلق أصحاب هذه النظرية عليها اسم (مسرح المقهورين)، ويقول أصحابها، ومن أهمهم المخرج البرازيلي اوجستو بوال – أنها تختلف اختلافا جذريا عن النظريتين الرئيسيتين في تاريخ المسرح، وهي نظرية أرسطو ونظرية بريخت "[٣٧].

وفي المسرح المفتوح بالولايات المتحدة الذي كان ابرز مؤسسيه هو جوزيف تشايكين، كان للفرقة التمثيلية لهذا المسرح تأثير كبير خارج- برودواي خلال الأعوام ١٩٦٣-١٩٧٣[٣٨].

تميزت عروض (مسرح المفتوح) بأسلوب التداخل مع المتلقين وبيان أهمية اشتراك المتلقي في التجربة المسرحية المقامة في العرض، " فوحدة المشاهد والممثل قد اكتسبت اليوم دلالة جديدة ... إن الروح الجمعية التي تساندنا جميعاً وتتجاوز كلاً منا كأفراد، هي التي تمثل القوة الحقيقية للمسرح وتردنا إلى المنابع الدينية القديمة لمهرجان الطقوس الدينية. وفي المسرح المعاصر هناك الكثير الذي ينبئ بهذا التطور " [٣٩].

أذ يستخلص الباحث من ان اشتغالات الذاكرة الانفعالية في اداء الممثل على وفق المدارس والاتجاهات والاساليب قد تنوعت على وفق تنوع المدارس الاخراجية ومخرجيها ولهذا اختلفت درجة التوظيف او التبني او العمل بالذاكرة الانفعالية وفقا الاهداف المرسومة داخل المنجز المسرحي كل حسب انتمائه وتوجه الفكري والفني والتقني.

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١- تكوين الافعال الداخلية والخارجية عند الممثل تؤدى احيانا من الداخل إلى الخارج مستفيدا من حقل المعايشة والحالة الشعورية فضلا عن الابعاد الثلاثة للشخصية ووظفا مهارته الجسدية كعلامة تنتج افعالا من الخارج إلى الداخل.

٢- أن اسلوب المسرح الملحمي يعتمد على تقديم الشخصية فضلا عن مرورها بلسان الشخصية الثالثة وابقاء مسافة بين الممثل والشخصية.

٣- للذاكرة الانفعالية اثر بالغ في عمل الممثل مع الدور على وفق الاساليب المتنوعة في التمثيل.

٤- اعتماد الممثل على الاتجاهات المعاصرة بالأداء عبر توظيف التكرار والترميز العالي بالحركات والايماءات الصوتية والجسدية والتي لا تخضع لمنهجية الاداء التقليدي (التقديمي والتمثيلي).فضلا عن اعتماد الممثل على التدريب والتمارين المسرحية المتواصلة في تطوير ادائه المسرحي.

٥- ان تكرار الفعل والترميز علامتان بارزتان في عروض المسرح اللاواقعي باعتبارهما يقدمان شكلا ومضمونا لا يخلو من التأويل وتلك السمتان تحتاج إلى دربة الممثل بشكل مستمر

٦- ان تطور اداء الممثل مرتبط بالعناصر العرض المسرحي والتي تخضع لسلطة المخرج فظلا عن سلطة السينوغراف فيما بعد، فأن اي تطور حاصل في المنظومة الاخراجية يؤثر بالضرورة على أداء الممثل المسرحي وتنوعه.

الفصـل الثالـث
إجـراءات البحـث

١. مجتمع البحث.

قام الباحث بإحصاء مجتمع البحث وهو نفسه عينة البحث والتي قدمت على مسارح العاصمة (بغداد) في عام (٢٠١٥).

٢. عينة البحث

أختار الباحث عينة واحدة قدمت عام (٢٠١٥) بصورة قصدية إذ سيتم تحليلها على وفق المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

٣. منهج البحث.

أعتمد الباحث المنهج (الوصفي- التحليلي)، في إجراءات بحثه لغرض تحليل عينة البحث والتوصل إلى الاستنتاجات.

٤. أداة البحث.

اعتمد الباحث على ما أسفر عليه الإطار النظري من مؤشرات كأداة للبحث.

٥. تحليل عينة البحث

مسرحية " بقعة زيت " (*)

تأليف: محمود ابو العباس

اعداد وإخراج: عبدالرحمن التميمي

انتاج : الفرقة الوطنية للتمثيل

تاريخ العرض: ٢٠١٥

المكان: المسرح الوطني

ملخص المسرحية :

تعد مسرحية (بقعة زيت) من المسرحيات المونودراما، وهي تمثل رحلة لرجل صياد لا يجد سوى البحر ملاذا للقمة عيشه وحيد لم يتبقى من تاريخه الشخصي والاجتماعي سوى زورق وشبكة صيد وشوال يحمل فيه ما تبقى من ملابسه القديمة.

هو رجل يحمل تاريخا مليئا بالهموم أذ يصيبه الهوس والجنون حين يمتلأ البحر ببقعة زيت عملاقة تقضي على حياة الاسماك وهنا تثور ثائرته حين تصبح لقمة العيش امنيتا بعيدة المنال فيبدأ بالتذمر الذي يوصله إلى مجموعة من الهذيانات فتارة يتذكر الحروب التي مر بها وتارة يتذكر قادة الحروب الذي شاركوا في دمار هذا الكون ثم يتذكر مأساته في وطن يطارده وعائلته، حتى اختفوا من على وجه الارض ولم يتبقى سواه وهذا البحر المليء ببقع الزيت.

يبدأ الرجل باستذكار ابيه الذي التهمته الحروب ثم اخته التي خرجت في ليلة ظلماء ولم تعد امه الثكلى التي لازال بكائها يرن في اذن البطل يحمل شوال ويسير باحثا عن ملاذ امن حتى يقرر في النهاية ان يذهب بعيدا في البحر برفقة زورقه وذاكرته متوجها نحو مصيره المجهول اذ لا شيء يبعث عن الامل في هذا الكون.

أداء الممثل في المسرح العراقي (بقعة زيت):

غالبا ما يعتمد الممثل على تكنيكه الجدي فضلا عن مهاراته الصوتية والادائية باعتبارها مرتكزات اساسية ينطلق منها لبث علاماته وطموحاته بواسطة تعبير الجمالي والفني والفكري غير ان الاداء في عروض المسرح المونودرامي تحتاج إلى طاقة فاعلة منتجة تقدم الشحنة بشكل يسمح للمتلقي من فهم اهدافها او تحسس انفعالاتها.

لقد اسهم اداء الممثل (محمد هاشم) على وفق خبرته الممتدة لأكثر من ربع قرن في تجاوز الكثير من العقبات في عرض مسرحية (بقعة زيت) فقد ابتدأ العرض بمؤثرات صوتية هيئت لحضور البطل من اعلى عمق خشبة المسرح ليرتقي على منصة كبيرة كانت اشبه بدبابة حربية لنشاهده دون ملامح كان عبارة عن ظلال ترتدي عباءة بيضاء كبيرة لقلنسوة غطت ملامح منطقة الرأس والوجه يتحرك ببطيء منحنيا على نفسه وسط مؤثرات من الصراخ واطلاقات النار وسوط صفارات الاسعاف ليرفع عصاه فجأة والتي كان يحملها بيده مشيرا بها إلى السماء صارخا (كفا اسكتي ايتها الرياح) وهو يثير فينا اوجاعا لما مر من حصار في العراق. كما في الصورة رقم (١).

(الصورة رقم / ١)

ان حضور الممثل قد اعتمد على التكنيك الجسدي الذي قدم شكلا للبطل وهو يتمايل يمينا ويسارا وبحركات مركبة ساعدته على تكوين كتلة بشرية بأشكال متغيرة.

اما في مشهد اخر فقد وجدنا ان التكنيك الجسدي قد ازداد حضوره حين كشف عن دمية كبيرة كان يحملها على ظهره وقد غطاها بعباءة بيضاء كان يرتديها وهنا يبدا الممثل بالاستنجاد بالذاكرة الانفعالية عبر استدعائه احلام الطفولة المؤجلة وهو يتلاعب ويلاعب الدمية متغنيا (يا حمصة يازبيبة) فتارة يرفعها على ظهره وتارة اخرى ترفعه على ظهرها ليتوقف اللعب ويبدا البكاء حزنا على الطفولة التي لم ترى النور واصبحت حبيسة الحروب والظلم والجوع والفاقة. كما في الصورة رقم (٢).

(الصورة رقم / ٢)

ان اداء الممثل (محمد هاشم) قد اتسم بالتنوع على وفق المساحة المتاحة له على خشبة المسرح اذ تقسمت الخشبة بأكثر من منطقة تمثيل فنيا ففي العمق وفي المقدمة وفي الوسط وعلى يمين المتلقي وثم على يساره، فضلا عن ان هذ التنوع قد ارتبط بتنوع الشخوص التي يحاكيها الممثل (محمد هاشم) فتارة نجده بشخصيته الفرضية (الرجل) ثم بشخصية الام او الاخت او (القرين/ السلطة) فضلا عن ان اداء الممثل قد حاول من ان يقدم شخصية الرجل الافتراضية بفئاته العمرية عند استذكاره لها عبر ازمنة مختلفة مثل تذكرة طفل صغير كان يحاور اباه حيثما كان يأتي من المدرسة يرتمي في احضان امه او حينما كان فتيا تطارده السلطة وتلاحقه اينما يكون.

لقد تجسدت الذاكرة الانفعالية وتحققت في اعلى مراحلها عندما تحول البطل الافتراضي (الرجل) اي الشخصية إلى شخصية الجندي وهو يستذكر من كان يرافقهم وقد اختفوا ولم يتبقى منهم سوى بطاقاتهم التعريفية في اشارة منه إلى المقابر الجماعية ففي تلك اللحظة استطاع الممثل ان يوظف ذاكرته الانفعالية باعتبار ان الموقف ليس ببعيد والتي عاشها الممثل وعاش احداثها واستطاع بخبرته المتراكمة ان يقدم مشهدا دراميا احتبست فيه الانفاس حيث لحظة انهارت الجرافات وهو تهيل التراب على رجال احياء لازالوا يتنفسون فيبدا البطل بسرد الاحداث بدقة متناهية حتى تنقطع انفاس من كان معهم ليستقروا في تلك الحفرة جثثا هامدة.

استطاعت الذاكرة الانفعالية ان تكون معينا للممثل باستحضار جريمة سبايكر الذي اثارت الراي العالمي العام واستطاع الممثل ان يقدم انفعالاته على درجة من الاندماج والتقمص حينما بدأ بفك محتويات الدمية لتخرج ملابس عسكرية متنوعة ويرميها باتجاه السماء في اشارة منه وهو يصرخ (في القلب.....في الرأس.....في القلب.....في الرأس) تلك كانت اللحظات التي اعلن فيها البطل عن تحذيره الاخير (احذروا ايها السادة انهم يحرقون المكان). كما في الصورة رقم (٣).

(الصورة رقم / ٣)

ان الذاكرة الانفعالية وعلاقتها بأداء الممثل قد جاءت ملائمه تماما مع التحولات الشخصية أذ انها قدمت ذاكرة الوطن وذاكرة الشعوب وذاكرة المواطن كما ان خزين تلك الذاكرة كانت متلازمة اجتماعيا ونفسيا وسياسيا عبر تقديماتها الدرامية فتارة نراه يرتدي العباءة ليتحول إلى ام واخرى يرتدي الوشاح في اشارة إلى مشهد الاخت واغتصابها وفي مشهد تتحول العصا إلى بندقية مستذكرا رائحة الدم والحروب. وفي اخرى يتحول الحذاء الذي يرتديه إلى الشكل من اشكال السلطة يحاورها وتحاوره. كما في الصورة رقم (٤).

(الصورة رقم / ٤)

كما ساعدت الذاكرة الانفعالية الممثل بالتحول إلى رجل من عامة الناس وهو يبحث بين الجماجم والجثث عن قريب له كان قد فقده قبل سنوات طويلة، ان الذاكرة الانفعالية كانت لصيقة الممثل في غالبية المشاهد وان كانت في بعض الاحيان قد عانت من الوهن حينما يتعرض الممثل لعد السيطرة على تكنيكه (الممثل الكونترول) حيث ان الممثل

(محمد هاشم) قد استفاد من خبرته في تجاوز تلك المطبات والصعوبات لتكون مسرحية بقعة زيت وممثليها نموذجا خالصا للذاكرة الانفعالية.

نتائج البحث ومناقشتها

١- صدق الاداء لدى الممثل ساهم في تجسيد الدور بشكل مقنع عبر استفادته من الذاكرة الانفعالية خصوصا في مشهد لعبة الصبا (الدمية).
٢- مهارة الممثل كان عاملا مهما اذ على المشاهد ذات الانفعال العالي والتي امتزجت بذاكرته الانفعالية متقدة خاصتا في مشهد اغتصاب الاخت .
٣- الاحساس والانفعال كانا حاضرين عبر اداء الممثل الذي استعان ايضا بالذاكرة الانفعالية المرتبطة بالذاكرة الجمعية خاصتا في مشهد مجزرة سبايكر.
٤- الذاكرة الانفعالية قد قدمت بأداء متنوع شكلا ومضمونا ارتبطت ارتباطا وثيقا بذاكرة البطل المفترضة خاصة في مشاهد الام والاب.
٥- كان للهجة الشعبية اثرا في تحديد السرد التاريخي لبعض المأثورات الشعبية المرتبطة بذاكرة البطل والتي جاءت منسجمة مع الذاكرة الانفعالية

الاستنتاجات

١ ـ يحقق ارتقاء الممثل العراقي في الاداء إلى وضوح المهارات وقوة الارادة والثقة بالنفس وقدرة الاقناع.
٢ ـ يساهم حضور التعبير الجسدي في اداء الممثل العراقي في زيادة زخم الافعال الموحية على خشبة المسرح.
٣ ـ يظهر اداء الممثل العراقي امتزاجا بين التكنيك والحرفية على خشبة المسرح.
٤ ـ امكانية الممثل العراقي على ربط الاداء ونسقيته بين الافعال العضلية وانعكاساتها النفسية والاجتماعية ضمن خطاب العرض المسرحي وجمالياته.
٥ ـ يرتبط اداء الممثل الداخلي والخارجي (التمثيلي والتقديمي)، بالدرجة الاساس بأسلوب وبطبيعة عمل المخرج المسرحي واشتغاله على الذاكرة الانفعالية.

المقترحات:

١- اقامة ورش للوقوف على تدريب الممثلين على وفق الاتجاهات والاساليب والمناهج التمثيلية المعتمدة عالميا.
٢- انشاء مركز خاص بفنون الاداء التمثيلي.
٣- اقامة مؤتمرات وندوات علمية على المستوى المحلي والعربي خاص بالأداء وطرائق التطور الحاصلة في كافة المستويات.

Abstract

Emotional memory and its relationship to the performance of the Iraqi theater actor

By Sameer Agha Haidar

The research means studying the emotional memory and the extent of its relationship to the performance of the theater actor through four chapters. The first included the methodological framework for the research through the research problem, the importance, its goal, its limitations, the definition of terms. As for the second chapter, it came on two topics that dealt with the first emotional memory and its characteristics, while the second included Engaged memory functions in the performance of the actor, and the criteria (indicators) of the theoretical framework of the research were fixed. In the third chapter (research procedures), the research community was determined, its sample, research method, research tool, and analysis of the play of oil slick play, then the results, conclusions and recommendations followed, And a list of sea sources And his review in the fourth chapter, and among the most prominent results that the researcher reached 2- The actor's skill was an important factor as the scenes with high emotion that mixed with his emotional memory were burning especially in the scene of the sister's rape. The feeling and emotion were present through the performance of the actor who also used the emotional memory associated with the memory Special assembly in the scene of the Spyker massacre. Emotional memory has been presented with a variety of performance, in form and content, which is closely related to the supposed hero memory, especially in mother and father scenes.

الهوامش

(*) كون الباحث يسكن مدينة بغداد مما يسهل عليه مشاهدة العروض المسرحية التي تقدم على مسارح العاصمة. (الباحث).

(١) ينظر : ستانيسلافيسكي، (قسطنطين)، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٩٧، ص ٣٤٩.

(٢) ينظر : كريستي، (ج. ف)، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي ، تر: عقيل مهدي يوسف، بيروت:(دار الكتاب الجديد المتحدة)، ٢٠٠٢، ص٤٩٨.

(٣) كون الظاهر، (قحطان احمد)، تعديل السلوك، القاهرة : (دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع) ٢٠٠٤، ص١٣٨.

(٤) الخطيب، (ابراهيم)، واخرون، فن التمثيل، الموصل : (جامعة الموصل- دار الكتب للطباعة والنشر)، ١٩٨١، ص٣٦.

(٥) ويلسون، (جلين)، سيكولوجية فنون الاداء، تر : شاكر عبد الحميد، سلسلة المعرفة، الكويت : (المجلس الوطني للقافة والفنون والآداب) ع/٢٥٨، ٢٠٠٠، ص٨.

(٦) كارلسون، (مارفن)، فن الاداء (مقدمة نقدية)،تر : منى سلام، القاهرة : (مطابع المجلس الاعلى الاثار)، د – ت، ص ٦٦.

(٧) وهبة، (مجدي) ، معجم مصطلحات الادب ، بيروت : مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص٥١.

(٨) جبران، (مسعود)، الرائد، ج٢، ط٤، بيروت : (دار الملايين)، ١٩٨٨، ص ٤٣٤.

(٩) ابن منظور، لسان العرب، مج ٨، القاهرة : (دار المعارف)، ٢٠٠٨، ص ٩٩.

(١٠) يوسف (عقيل مهدي)، نظرات في فن التمثيل، (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، بغداد:(دار الكتب للطباعة و النشر)، ١٩٨٨، ص٨٩.
(١١) ستانسلافسكي (قسطنطين)، إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي احمد، القاهرة: (دار نهضة مصر للطباعة والنشر)، ١٩٧٣، ص٨٩.
(١٢) كونسل (كولين)، علامات الأداء المسرحي، مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسين الرباط، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار)، ١٩٩٨، ص٤٤.
(١٣) بينتلي (أريك)، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: (دار الحرية للطباعة)، ١٩٧٥، ص٢٢٣.
(١٤) ماجارشاك (دافيد)، بحث تمهيدي عن منهج ستانيسلافيسكي، في: فن المسرح، تأليف: قسطنطين ستانيسلافيسكي، تر: لويس يقطر، القاهرة: (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر)، ١٩٩٨، ص٨١.
(١٥) طابور (مهند)، الواقعية في المسرح، بغداد: (مطبعة الأمة)، ١٩٩٠، ص١٧٥.
(١٦) طابور (مهند)، الواقعية في المسرح، مصدر سابق، ص١٧٥.
(١٧) كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مصدر سابق، ص٢١.
(١٨) ينظر: ايفانز (جيمس روس)، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، القاهرة: (دار الفكر المعاصر)، ١٩٧٩، ص١٤.
(١٩) ايفانز (جيمس روس)، المصدر السابق، ص ١٥.
(٢٠) طابور (مهند)، الواقعية في المسرح، المصدر السابق، ص١٧٦.
(٢١) ديور (أدوين)، فن التمثيل، الآفاق والأعماق، ج٢، القاهرة:(مطابع المجلس الأعلى للأثار)، د ـ ت، ص٥٠٠.
(٢٢) كريكي،(يو. أ)، المنهج العلمي في تربية الممثل – جامع للمهام والتمارين والامثلة مع طرائق العمل بها، تر: اكرم وهيب حمادة،دمشق :(وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية)، ٢٠١٢، ص ٧.
(٢٣) سعد،(صالح)،الانا- الاخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، ع / ٢٤٧، الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ٢٠٠١، ص١٦١، ص١٦٢.
(٢٤) ينظر: تاكسيدو، (اولجا)، الحداثة والاداء، تر : سحر فراج، القاهرة : (وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، ٢٠٠٧، ص ١٦٨ – ص ١٧٠.
(٢٥) ينظر : كريكي،(يو. أ)، المنهج العلمي في تربية الممثل – جامع للمهام والتمارين والامثلة مع طرائق العمل بها، مصدر سابق، ص٢٦.
(٢٦) ينظر : سعد،(صالح)، مصدر سابق، ص ١٧٢.
(٢٧) ينظر: فريد (بدري حسون) و سامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي،العراق : (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي)، ١٩٨٠، ص ٧٠.
(٢٨) زكي (احمد)، المسرح الشامل، لبنان : (المركز العربي للثقافة والعلوم)، د. ت ، ص٢٠.
(٢٩) ينظر: سرحان (سمير): دراسات في الادب المسرحي، القاهرة : (مكتبة غريب)، د. ت، ص ١٧-١٨.
(٣٠) ينظر : سعد،(صالح)، مصدر سابق، ص ١٧٢.
(٣١) ينظر: زكي (احمد): المسرح الشامل، مصدر سابق، ص٢٨
(٣٢) سرحان (سمير): المصدر السابق، ص ١٥٣-١٥٤.
(٣٣) سرحان (سمير): المصدر نفسه ، ص ١٥٤.
(٣٤) سرحان (سمير): مصدر نفسه، ص ١٥٤.
(٣٥) سرحان (سمير): المصدر نفسه ، ص ١٠٦.
(٣٦) سرحان (سمير): مصدر نفسه، ص ١٠٦.
(٣٧) سرحان (سمير): المصدر نفسه، ص ٢٦٥.
(٣٨) شايكين (جوزيف) : حضور الممثل، تر : سامي صلاح، مصر : (مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص٢٣١.
(٣٩) جادامر (هانز جيورج). تجلي الجميل ومقالات اخرى،،تر: سعيد توفيق، مسقط : (المجلس الأعلى للثقافة – مطابع الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية)،١٩٩٧، ص١٥٨.
(*) مسرحية بقعة زيت : قدمت من قبل الفرقة الوطنية للتمثيل في يوم ٧ /٢٠١٥/٥ (الباحث).

المصادر والمراجع

١- ابن منظور، لسان العرب، مج ٨، القاهرة : (دار المعارف)، ٢٠٠٨.
٢- ايفانز (جيمس روس)، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، القاهرة: (دار الفكر المعاصر)، ١٩٧٩.
٣- بينتلي (أريك)، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: (دار الحرية للطباعة)، ١٩٧٥.
٤- تاكسيدو، (اولجا)، الحداثة والاداء، تر : سحر فراج، القاهرة : (وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، ٢٠٠٧.
٥- تشايكين (جوزيف)، حضور الممثل، تر : سامي صلاح ، مصر : (مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٩٩.
٦- جادامر (هانز جيورج). تجلي الجميل ومقالات اخري، تر: سعيد توفيق، مسقط : (المجلس الأعلى للثقافة مطابع الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية)، ١٩٩٧ .
٧- جبران، (مسعود)، الرائد، ج٢، ط٤، بيروت : (دار الملايين)، ١٩٨٨.
٨- الخطيب، (ابراهيم)، واخرون، فن التمثيل، الموصل : (جامعة الموصل- دار الكتب للطباعة والنشر)، ١٩٨١ .
٩- ديور (أدوين)، فن التمثيل، الآفاق والأعماق، ج٢، القاهرة:(مطابع المجلس الأعلى للأثار)، د ـ ت.
١٠- زكي (احمد): المسرح الشامل، لبنان: (المركز العربي للثقافة والعلوم)،د. ت.
١١- سرحان (سمير): دراسات في الادب المسرحي، القاهرة : (مكتبة غريب)،د ــ ت.
١٢- ستانيسلافيسكي، (قسطنطين)، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف اكرم، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٩٧ .
١٣- ستانسلافسكي (قسطنطين)، إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي احمد، القاهرة: (دار نهضة مصر للطباعة والنشر)، ١٩٧٣.
١٤- سعد،(صالح)،الانا- الاخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، ع / ٢٤٧، الكويت : (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ٢٠٠١ .
١٥- طابور (مهند)، الواقعية في المسرح، بغداد: (مطبعة الأمة)، ١٩٩٠.
١٦- فريد،(بدري حسون)، وسامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي (العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٠م) .
١٧- كارلسون، (مارفن)، فن الاداء (مقدمة نقدية)،تر : منى سلام، القاهرة : (مطابع المجلس الاعلى الاثار)، د ــ ت.
١٨- كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد٤٠، دمشق:(مطابع وزارة الثقافة)، ١٩٩٤.٢٤.
١٩- كريستي، (ج. ف)، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي ، تر: عقيل مهدي يوسف، بيروت:(دار الكتاب الجديد المتحدة)، ٢٠٠٢ .
٢٠- كون الظاهر، (قحطان احمد)، تعديل السلوك، القاهرة : (دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع) ٢٠٠٤ .
٢١- كونسل (كولين)، علامات الأداء المسرحي، مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسين الرباط، القاهرة: (مطابع المجلس الأعلى للآثار)، ١٩٩٨.
٢٢- كريكي،(يو. أ)، المنهج العلمي في تربية الممثل – جامع للمهام والتمارين والامثلة مع طرائق العمل بها، تر: اكرم وهيب حمادة، دمشق :(وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية)، ٢٠١٢ .
٢٣- ماجارشاك (دافيد)، بحث تمهيدي عن منهج ستانيسلافيسكي، في: فن المسرح، تأليف: قسطنطين ستانيسلافيسكي، تر: لويس يقطر، القاهرة: (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر)، ١٩٩٨.
٢٤- ويلسون، (جلين)، سيكولوجية فنون الاداء، تر : شاكر عبد الحميد، سلسلة المعرفة، الكويت : (المجلس الوطني للقافة والفنون والآداب) ع/٢٥٨، ٢٠٠٠ .
٢٥- وهبة، (مجدي) ، معجم مصطلحات الادب ، بيروت : مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
٢٦- يوسف (عقيل مهدي)، نظرات في فن التمثيل، (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة)، بغداد:(دار الكتب للطباعة و النشر)، ١٩٨٨..