OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/129-144

The mechanisms of the actor's work between performance and directing style in the contemporary theater show (Western) as a model

Sinan Mohsen Ahmed Al-Azzawi[1]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 26/10/2022 Date of acceptance: 19/12/2022 Date of publication: 15/6/2023

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The actor has mechanisms that were applied in the performance، as it formed a style in the theatrical form (weird)، and the researcher deliberately studied these mechanisms and divided them into four chapters.

The researcher divided it into two sections، the first is the actor's performance requirements، and the second is the boring performance methods in the directors' theater، and then the researcher concluded the second chapter with the most important indicators.

As for the third chapter، the researcher determined the society of his research and the method of selecting the sample (strange) and analyzing the sample and concluded with the most important results of the sample analysis.

Keywords: mechanism، performance، style.

(1) University of Baghdad, College of Fine Arts, Sinandireactor06@gmail.com

آليات عمل الممثل بين الأداء والأسلوب الإخراجي في العرض المسرحي المعاصر(غربة) أنموذجا

سنان محسن احمد العزاوي[1]

الملخص:

للممثل آليات عمل على تطبيقها في الأداء إذ كونت أسلوب في الشكل المسرحي (غربة) وعمد الباحث إلى دراسة هذه الآليات وقسمها إلى أربعة فصول تناول في الفصل الأول مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث فضلا عن تحديد المصطلحات، إما الفصل الثاني الإطار النظري فقسمه الباحث إلى مبحثين الأول هو (**مرجعيات أداء الممثل**) وما تحمل من أهمية في صناعة أداء مميز للممثل والمبحث الثاني (**تأثيرات الأسلوب الإخراجي على أداء الممثل**) وما كانت تحوي تلك التأثيرات من خطط غيرت فهم العالم لفن التمثيل. وختم الباحث الفصل الثاني بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. أما الفصل الثالث فحدد الباحث مجتمع بحثه وطريقة اختيار العينة (غربة) وتحليل العينة وخلص بأهم نتائج تحليل العينة، أما الفصل الرابع فستخرج الباحث أهم نتائج بحثه وما توصل أليه من استنتاجات وأوصى الباحث بمجموعة من التوصيات فضلا عن المقترحات وقائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغتين العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الآلية، الأداء، الأسلوب

[1] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، Sinandireactor06@gmail.com

مشكلة البحث:

مما لاشك فيه، يشكل الممثل على خشبة المسرح أهم العناصر المرئية في العرض ، إذ كان لأداء الممثل عبر التاريخ المسرحي تطورات كبيرة حتى على مستوى الأسلوب الإخراجي عن طريق استخدام الممثل لأدواته الجسد والصوت والمخيلة ليستطيع بناء الدور الدرامي الذي يقوم بأدائه ، للوصول إلى خلق التعبير عن المشاعر والأفكار والعواطف التي يريد إيصالها إلى المتلقين عبر ما يؤديه وما يملي عليه الدور.

وفي مطلع القرن العشرين ظهرت آليات ومناهج وأنظمة للممثل أحدثت تغيراً كبيرا في مجال الأداء وظهور المخرج وطريقة التدريب والمران، مع الاحتفاظ بلمسات الطرز الخطابية (الكلاسيكية) في الإلقاء والاعتماد على حدة الصوت وعلى الحركات والإيماءات، وظل الممثل في جميع تلك المراحل يؤدي على وفق إليه محددة تبعا للأساليب المتعددة والتي لا يجوز له الخروج عليها، ومنها أن يواجه الجمهور ويكون في مقدمة المسرح وجها لوجه من اجل الاقتراب من سلوك أداء الحياة الاعتيادية بغية التطابق مع الواقع وإقناع جمهور المتفرجين. وقد ظل التعبير الجسماني والصوتي من أهم متطلبات الأداء بغية إيصال التعبير الأدائي إلى ابعد نقطة في صالة جلوس المتفرجين ومن اجل ذلك يحدد الباحثة مشكلة بحثه في الاستفهام الأتي (ما آليات عمل الممثل بين الأداء والأسلوب في العرض المسرحي المعاصر(غربة) انموذجا؟

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة موضوعة آليات الممثل بين الأداء والأسلوب، وما تحمله هذه الموضوعة من قيم فنية، أثناء المشاهدة والقراءة المفتوحة لمنظومة خطاب العرض المسرحي لاسيما العراقي منه.

فيما تكمن الحاجة أليه في انه: يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وجميع المختصين في المسرح، بتعرفهم على آليات الممثل بين الأداء والأسلوب، وما تحققه من رصيد معرفي إلى المهتمين باختصاص التمثيل.

هدف البحث: تعرف آليات عمل الممثل بين الأداء والأسلوب في العرض المسرحي المعاصر (غربة) انموذجا.

حدود البحث: تتحدد حدود البحث في:

1. الحد الموضوعي: دراسة آليات عمل الممثل بين الأداء والأسلوب في العرض المسرحي المعاصر.
2. الحد ألزماني: 2010
3. الحد المكاني: بغداد – منتدى المسرح.

تحديد المصطلحات:

1-الآلية (mechanism)

لغوياً: هي "حركة آلية، -الهندسة الآلية". مصدر صناعي من آلة: "فن اختراع الآلات واستعمالها" (Masoud, 1996, p. 96)

والإلية هي الوساطة بين الفاعل والمنفعل في وحول اثره اليه (كالمنشار –للنجار، وكالأب بالنسبة للجد والابن، القيد الأخير لإخراج العلة المتوسطة" (Al-Jurjani, 1986, p. 25)

إما في المعجم الفلسفي فقد عرفها (صليبا) على أنها "لكل عملية يمكن إن تتكون منها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلقة بعضها بالبعض نقول: آلية الانتباه، آلية القياس، آلية الذاكرة" (Saliba, 1971, p. 28)

وعرفها (وجيه) في (علم الحركة) كون الحركة تشكل عبر ثلاث مراحل وهذه المراحل تسمى (آلية) " 1-التوافق التام 2-التوافق الدقيق، 3-(ثبات المهارة او ثبات الاداء)" (Mahjoub, 1988, p. 60)

التعريف الإجرائي (هي كيفية اكتشاف طاقة الممثل جسدياً وصوتياً لخلق مهارة والية خاصة لكل شخصية مسرحية التي تنتظم في التمرين المسرحي).

2-الأداء (act)

لغة: وكما جاء في (المنجد) اسم مأخوذ من الفعل (أدى) بمعنى أوصل الشيء أو قضاه أي (القضاة أو الإيصال) (Maalouf, 1956, p. 6)، وفي (لسان العرب) فقد جاء (أدى الشيء أوصله) (Ibn Manzur, 1990, p. 46).

اصطلاحا: إما الأداء فقد عرفه (جوردون) على انه "القدرة على الاستجابة لمحرك تصوري" (Jordan, 2008, p. 21) والقدرة تعني التنظيم الأدائي للعمل او المشروع وقد عرفه (شيشنر) بانه "السلوك المستعاد" (Carlson, 1999, p. 22) في حين عرفه (الكسندر دين) على انه (إعادة خلق الشخصية من الحياة، ونقلها إلى المسرح) (Alexander, 1982, p. 72) إما (جلين ويلسون) عرف الأداء على انه (يعادل الانجاز) (Wilson, 2000, p. 258) أي إن الأداء لابد إن يشتمل على قدرة معينة من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل التي يتم عن طريقها الأداء.

إما التعريف الإجرائي للباحث فهو (قدرة الممثل على تنظيم وابتكار شكل جديد يخضع به صوته وجسده؛ لاستجابات تصورية تخدم عملية تجسيد الشخصية الدرامية أي تحويل الممثل لصفاته، ودوافعه، ومشاعره، وأفكاره إلى صفات، ودوافع ومشاعر، وأفكار، وأهداف الشخصية).

الأسلوب (style)

لغة: الأسلوب "كما يقول ابن منظور في لسان العرب: يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد، فهو اسلوب. فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال انتم في اسلوب سوء، ويجمع اساليب، والاسلوب الطريق تأخذ فيه والاسلوب الفن، يقال اخذ فلان في اساليب من القول أي في افانين منه" (Fadl, 1992, p. 82)

اصطلاحا: " الأسلوب يكمن في الاختيار الواعي لادوات التعبير، ويبحث اخرون في تحديد القوى الغامضة التي تكون اللغة في اللاشعور (Giroud, 1989, p. 7). في حين "الاسلوب هو طريقة التعبير المتميزة لكاتب معين (او الخطيب او المتحدث) او جماعة ادبية او حقبة ادبية، طريقة في التعبير من حيث الوضوح والغاية والجمال وما الى ذلك" (Annabi, 1996, p. 106).

كما عرَّفه "اللود شستر فيلد تعريفاً سطحياً، بأنه (رداء الفكر او ثوبه)، وعرَّفه الكاردينال نيومان بانه (التفكير متخذاً شكل اللغة)، والى جانب الاسلوب الفردي هناك الاساليب الكبرى مثل الاسلوب الطبيعي، والاسلوب الكلاسيكي، والاسلوب الواقعي" (Fathy, 1986, p. 29)

التعريف الإجرائي: الطريقة التي يعبّر بها الفنان في موضوعه الفني او الطريقة التي يعالج بها الفنان مادته الفنية، او هي البصمة التي يتركها الفنان على عمله الفني.

المبحث الأول: مرجعيات أداء الممثل : لاشك بان أي صناعة إبداعية لا تأتي من عدم بل من طريق مواهب مكتسبة فطرية خاضعة للقياس والملاحظة داخل فضاء مختبري أو ربما تكون ذاتية ومن بين تلك المرجعيات :

1. المواهب : إذ تعرف بأنها" القدرة أو الاستعداد فطري لدى الفرد، تؤهله للانجاز المتقن في بعض المهارات والوظائف. وان هذه القدرة أو الاستعدادات يمكن إن تصقلها البيئة الملائمة" (Abdel Hamid, 2001, p. 24) (Ali. M. Jassim ,. p., 2012, p 11)و غالباً ما تزدهر في (الموسيقى، الشعر، الرسم، المسرح وغيرها) ويمكن ان ترجع إلى الرغبة والدافع الذي يدفع البديهية وسرعة الاستجابة، وسرعة الاستذكار.

إما من الناحية الاصطلاحية فهناك صعوبة في تحديد وتعريف مفهوم (الموهبة) إذ تبدو كثيرة التشعب ، ويعود ذلك إلى تحديد مكونات الموهبة "فالعبقري والمبدع والذكي، كلها تأخذ الموضوع الفطري الذي يتطور تدريجياً في الممارسة والصقل" (Miller, 1987, p. 148). لذا يمكن القول إن الموهبة تستعمل للدلالة على الإفراد الذين يصلون في أدائهم إلى مستوى متقن في مجال من المجالات غير الأكاديمية، كالفنون والألعاب الرياضية والمهارات الميكانيكية والقيادة الجماعية. فلو رجعنا إلى كتابات (أفلاطون) لوجدتنا فيها إشارات تدعو إلى اصطفاء الموهوبين، حتى انه قدم برامج لتدريبهم، لكن كان في حدود العموميات وظلت هذه الصفة غالبة حتى في العهد الروماني، فمع بدأ عصر النهضة أخذت ملامح الاهتمام بالموهوبين بالانتعاش حتى بداية عصر التنوير "فقد شهدت تركيا في القرن الخامس عشر اهتماماً ملحوظاً تمثل في تأسيس مدرسة خاصة بالموهوبين بأمر من السلطان محمد الفاتح" (Sobhi, 1992, p. 10) أصبح موضوع الموهبة موضوعا هاماً في عدد كبير من الدول بالنسبة للبحوث العلمية. فقد ألقت الثورة العلمية والثقافية بظلالها على مجمل النشاط الإنساني الجسدي والذهني، فالإعمال الروتينية أصبحت من اختصاص الآلة وباتت الحاجة ملحة للنشاط الإبداعي الخلاق "إن الاستمرار في تحقيق التقدم العلمي والثقافي لا يمكن تحقيقه من دون تطوير القدرات المبدعة عند الإنسان" (Sobhi, 1992, p. 25) التي تراها (الحركة الرومانتيكية) في القرن التاسع عشر استعدادا خلقياً ينشا مع الشخص منذ الولادة. فنظر الفلاسفة إلى هذه الظاهرة ولكن لم يتسن لأي منهم دراستها إلا بعد إن جاء (فرويد)، وحلل لوحة (لموناليزا) لدا فنشي إذ " تكشف سر العلاقة

السيكولوجية بين المبدع وعمله سواء كان في الفن أو الأدب. ويرى الموهبة الفنية ترتبط بالكبت والجنس" (Saleh, 1981, p. 16) أي إن ما ينتجه الفنان من إعمال فنية إشباع خيالي لرغبات لا شعورية.إذاً ترتبط الموهبة بالرغبات اللاشعورية.

يؤدي اللاشعور أو اللاوعي اثراً هاماً في حياة الإنسان الابداعيه. إذ تتركز كافة التجارب لتكون في سبات الى ان يأتي وقت أخر وتستثار من جديد. وكلما كانت الخبرات المخزونة في اللاواعي ناضجة ومتقدمة على صعيد الفكر فان النتاج الفني يكون خّلاقاً، وذلك عن طريق الصراع الذي يعيشه الفنان إذ لا يمكن له تحقيقه في العالم الواقعي. وهذا ما يضطره للجوء إلى ميدان التعبير الفني وبتعبير أخر فان الفنان، حسب وجهة نظر (فرويد)، هو إنسان محبط في الواقع، لأنه تنقصه الوسائل للوصول إلى أهدافه (الثروة، القوة، الشرف، المجد...الخ). مما جعله غير قادر على إشباع رغباته.. ومن ثم فهو يعيش حالة صراع مستمر مع ذاته والآخرين، وهذا ما يدفعه الى اختيار طريق أخر لإشباع الرغبات، وهذا ما يطلق عليه فرويد (بالتسامي). أي انه يعمل على تحقيق رغباته التي لم يستطع إشباعها في الواقع عن طريق الخيال، لذا فان الفن عند (فرويد) هو منطقة وسطية بين عالم الواقع الذي يحبط الرغبات وعالم الخيال الذي يحققها (Abdel Hamid,, 1995, p. 33) فالخيال مستودع تم تكوينه إثناء عملية الانتقال المؤلمة من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع.وسعة الخيال من معطيات الموهبة، ويتفق (يونك) مع (فرويد) في إن اللاشعور منبع الموهبة لكن يختلف معه في حديثه عن اللاشعور "فمعظم اللاشعور لدى فرويد شخصي في حين عند (يونك) تراه على قسمين شخصي وجمعي انتقل بالوراثة إلى شخص حاملا معه أثار خبرات الإسلاف، وهذا القسم الجمعي مصدر الموهبة" (Saeed, 1990, p. 152).

ويرى (يونك) إن الفنان الموهوب، أو المبدع تجتمع به كل العوامل الوراثية الجسدية والفكرية والمزاجية التي تمكنه من الإبداع، فالفرد يحمل قدرة ألسلالي الوراثي وهذه النظرية تتفق إلى حد كبير مع النظرة الطبيعية للإنسان في إعطاء الأولوية للعامل الوراثي.

إما كيف يدرك الفنان مضمون اللاشعور الجمعي فان (يونك) ترى إنه يتم عن طريق (الحدس) الذي يمتاز به الفنان بشكل فطري في حين لا يستطيع سائر الناس إدراكه، فالحدس متغير بين الأشخاص وليس قيمة مجردة، وإنما مشبع بمكونات أخرى فضلا عن الفطرة، فالحدس يعتمد على مستوى عمق المعارف والتخيلات التي يحملها الفرد، وعن طريقه يفسر الظواهر المحيطة لذا يمكن القول إن الطاقة التي يملكها الفنان لا يمكن تفجيرها أو العمل بها بصورة قسرية وإنما تفصح عن نفسها بالعمل الفني أو الأدبي والموهوب الذي يحرر الطاقة، ويمررها بقنوات اللاشعور بكل تلقائية إذ يجد لها المناخ المؤاتي للانصباب في العمل الفني (Youssef, 2005, p. 13). (Jassim, 2012,p14)

أما (برجسون) فيرى إن القدرة الذهنية الخارقة لدى بعض الناس والتي توصلهم إلى الحقيقة المجردة، من دون الاستعانة بالفكر هي موهبة خاصة بالفرد، إذ أكد إن جوهر الإبداع هو الانفعال الذي يعد هزة عاطفية في النفس، وهذا الانفعال لا ينجم عن تصور. بل يكون نفسه سبباً لبزوغ تصورات عدة يحدثها عقل الموهوب في مجال عمله فإذا كان مصورا فان التخطيط يمتلئ بالصور البصرية وإذا كان موسيقا فانه يمتلئ بالصور الصوتية وإذا كان روائيا فانه يمتلئ بالإحداث. (Ibrahim, 1997, p. 105).

يرى (ادلر) إن الموهبة والإبداع تنبع من الشعور بالنقص. ولاسيما النقص العضوي مما يدفع الموهوب الى مواجهة هذا الشعور بشجاعة عن طريق التعويض، إذا هذا يميز الموهوب عن العصابي الذي يتخذ من النقص ذريعة لعدم الجد فالشعور بالنقص يحفز الإنسان في نظر نفسه ويزيده بعدم الأمان. لكن هذا الشعور بعينه يدفع الشخص إلى مستويات عالية من الأداء في بعض الميادين التي لم تتطلب منه الشعور بالأمان، فالمبدع والموهوب إنسان استعاد قوته في استعمال وظائف ما قبل شعوره بكفاءة اكبر مما يصدق القول عن الآخرين الذين يكونون موهوبين من حيث إمكاناتهم بصورة مكافئة له (Muhammad, 1981, p. 227).

2. التدريب و التعلم: يراه الباحث بأنه عملية صقل لموهبة الممثل وتطوير أدواته و يلاشك أن فن الأداء على عامل أساسي وهام إلا وهو التدريب -(التعلم) فضلاً عن عامل الموهبة "وفي الواقع إن التعلم عملية أساسية في الحياة فكل إنسان يتعلم وفي إثناء تعلمه يبني أنماط السلوك التي يمارسها" (eaqil, 1978, p. 124) فنحن نتعلم من البيئة التي نعيش فيها أدوارا كثيرة. فالطفل في عملية النمو يتعلم باستمرار كيف يمسك الأشياء والتمايز بينها ويتعلم الكلام، المشي، التعامل مع الناس وهذا يعني إن التعلم ركن أساسي من أركان استمرارية الحياة، فهدف التعلم "هو تطوير الحياة نحو الأفضل" (eaqil, 1978, p. 45)

ولا ينحصر التعلم بنوع واحد من السلوك. فتعلم النغمة يكون بالإصغاء لها والقصة بقراءتها والحركة بالتدريب على تنفيذها، فالتعلم عملية تطور في مختلف وظائف الكائن الحي. ومن اللحظة التي يولد فيها الكائن. اذ يرتبط التعلم ارتباطاً وثيقاً بالتغيير في التنظيم المعرفي والمهاري، إذ انه يزود الفرد بالخبرات المختلفة التي تساعده على الكشف عن قدراته وتنميتها وتوجيهها في المسار الصحيح، تحقيقا للهدف العام الذي ينشد تطوير الحياة والارتقاء بالمجتمع الإنساني. التعلم، بمعناه الحقيقي ليس اكتساب المهارة وتحصيل المعلومات بالطريقة المعرفية التي تعتمد على التدريب والتكرار وحسب، بل "نظام يحتم على المتعلم أن يدرك انه يسير نحو هدف معين" (Zaki, 1972, p. 114) وعن طريق ذلك يتبين ان للتعلم نوعين من التنظيم-الأول (تنظيم انفعالي) والثاني (تنظيم عقلي). والقصد من الأول نفسي داخلي، والثاني عقلي فكري منظم يستطيع الإنسان عن طريقه أن ينظم حياته بشكل ايجابي.

ويمكن ان يعد التعلم تغير شبه دائم في الأداء نتيجة الممارسة أو التدريب الذاتي. لذا اتفق علماء النفس التربوي على إن التعلم نوع من تعديل السلوك، إي انه نوع من تعديل ديناميكي في الأداء المستمر للحصول على تطوير المهارات الفطرية والمكتسبة، التي تمثلت في تعدد نظريات التعلم التي أفرزتها العلوم النفسية وهي ثلاثة عشر نظرية. وقد اكتفى الباحث بما يخص مجال عمله من هذه النظريات وهي (كالارتباطية والسلوكية والنفسية والشرطية). والتي اسهمت على نحو فعال في تطوير التعلم على المستويات العلمية والأدبية كافة. (Nasif, 1986, p. 9)

فنظرية التعلم (الارتباطية) لها الكثير من التسميات التي تتقارب مع التعلم والتدريب، كالمحاولة والخطأ والأثر و(ارتبط اسم هذه النظرية ارتباطاً وثيقاً برائدها (ادوارد ثورندايك) الذي اهتم اهتماماً كبيراً بقياس الذكاء. عن طريق تطبيقه للتجارب على الحيوانات التي ادخلها الى المختبر الامر الذي افاد منه العديد من علماء النفس

وأكد (ثورندايك) على المحاولة والخطأ. كون المتعلم يتعرض إلى موقف جديد أو غاية يبغي الوصول إليها لكنه لا يعرف الوسيلة فيبحث عن الوسيلة بطريقة المحاولة والخطأ فيقوم بأنواع مختلفة من الحركات والإعمال التي يظن أنها توصله إلى غايته فلكل خطوة خاطئة تنتج عنده ضيقاً وكل خطوة ناضجة تتيح فرحا مؤقتاً، ويقدم على تحسينه عن طريق المحاولة والخطأ. فضلا عن انه أكد على قانون (الأثر) في التعلم "حينما يحدث الارتباط بين موقف واستجابة ويتبع ذلك مجال إشباع. فان قوة الارتباط تزداد. إما حينما يصاب الارتباط بحالة ضيق. فان قوة الارتباط تضعف وتقل" (Miller, 1987, p. 39) وهذا يعد احد الأساليب التي يتعلمها الممثل للوصول إلى أداء تمثيلي يحاول ان يكشف به عن موهبته وذكاءه في استقراء الشخصية المسرحية المؤداة على المسرح. وهذا ما دفع (ثورندايك) الى الاعتقاد بان مبدأ الثواب والعقاب له تأثير مباشر في التعلم إلا انه عدل آراءه. في ما بعد إذ أكد على الثواب وقلل من العقاب كما نبذ قانون التدريب لان الممارسة فعالة بحسب قدر ما تسمح للعوامل الأخرى أن تعمل. فان القانون الرئيس للتعلم يكمن في الارتباط بين الاستجابة وبين مجموعة مثيرات تقترن بهذه الاستجابة، (الاستجابة+ مثيرات=استجابات) فحركة الإنسان المريض تختلف عن حركة الإنسان السليم. اما نظرية التحليل النفسي فقد نشأ التحليل النفسي على يد (سيجيموند فرويد) في نهاية القرن التاسع عشر بوصفه طريقة لمعالجة الإمراض النفسية والعقلية. مما ادى الى الاهتمام بانواع من السلوك التي تعد من قبل افعالا عارضة او عقيمة "فليس هناك سلوك يمكن ان يعتبر بلا سبب" (Miller, 1987, p. 40) هذا يعني ان معظم السلوك له دوافع، وليس معنى ذلك ان فرويد كان من الممكن ان يبحث عن الدافع الذي يجعل الإنسان يسقط عندما يصطدم بموقف معين. وهذا السلوك الناجم عن هذا الاصطدام لم يحدث صدفة بل تتحكم فيه مشاعر الشخص وانفعالاته سواء أكان واعي بها ام لم يكن واعياً. "ان ما يتحكم في السلوك الإنساني هو كمية اللذة او الآلام التي يؤدي اليها هذا السلوك" (Miller, 1987, p. 26). ففي مجال المسرح يميل الى الخبرات التي تجلب اللذة للمتلقي، فضلا عن الخبرات المؤلمة، وحينما لا يكون هناك كبح للسلوك الانساني فانه يتم عن طريق حقائق العالم او مطالب الآخرين فيصبح هذا السلوك مدفوعاً برغبات الفرد في اللعب، كما في الأحلام والخيال، لا تتدخل حقائق الواقع القاسية. لذا ترى الباحث ان ما يحددها ويحكمها هو الرغبات. "اذا كان الطفل يميز اللعب من الواقع، فانه يتعامل مع اشياء ومواقف من العالم الواقعي ليخلق عالماً خاصاً به يستطيع فيه ان يكرر الخبرات السارة حسبما يريد" (Miller, 1987, p. 28). (Jassim, 2012,p50)

المبحث الثاني: تأثيرات الأسلوب الإخراجي على أداء الممثل

كان لفن المسرح منذ فجر القرن العشرين ابتكارات واكتشافات عدة في الشكل والمضمون في فن التمثيل والإخراج ، إذ بدأ المنظرون المسرحيون يبحثون عن أساليب ومناهج وأنظمة جديدة إذ دفع بمنظرين المسرح الحديث الى محاولات ابتكار في تحديث منظومة الأداء لدى الممثل المسرحي. والتي نضجت رؤاها في تجارب كل من...

تأثيرات أسلوب قسطنطين ستانسلافسكي 1863-1938 على الأداء :

كان لأراء المفكرين الذين سبقوا (ستانسلافسكي) أثرهم في انتاج طريقته الخاصة بعمل الممثل. امثال (الدوق ساكس ماينغن) ولفرقته التي زارت موسكو عام 1890 لتقديم عروضها أثرها إذ قال "لم اكن اتفرج، بل كنت ادرس ايضا" (Evans, 1976, p. 19).

وكان للمدرسة السلوكية أثرها النفسي على (ستانسلافسكي) عن طريق اطلاعه على انجازات باحثها (ايفان بافلوف) إذ أكد على ان "سلوك الفرد مبني على استجابات مثيرة الانعكاسات معدلة ومشروطة ومحفورة في الجهاز العصبي بواسطة خبرات سابقة مرت به" (Whiting, 1984, p. 224) وهذا ما اشار اليه الباحث سلفاً في نظريات التعلم. أدرك ستانسلافسكي ان فاعلية الانعكاس تتوقف على استرخاء الصوت والجسم ويترك جوهر الانعكاس ذاته للممثل دون ان يفرض عليه الالتزام بالقواعد والارشادات، فالممثل المسؤول الاول عن الابداع. اما المخرج كونه معلم يساعد، ويوجه، ويتحدث، وللممثل الحق في ان يستمد العون من أي مصدر كان اداء الدور يبقى تحت مسؤولية الممثل.

وهذه الخبرات السابقة تساعد الممثل على بناء الشخصية الاخرى بالاستعانة بما يسمى (بالذاكرة الانفعالية). اذ ان ستانسلافسكي دع الى بناء شخصية الممثل الافتراضية على اساس شخصية الممثل نفسه. إذ ان انفعالات الممثل النفسية تقوم بدورها في عملية بناء الدور.

استطاع (ستانسلافسكي) عن طريق منهجه ان يكشف وحدة القوانين التي تقود الممثل الى الهدف النهائي (التجسيد) وهي التخلي عن شخصية الممثل لتحل محلها شخصية الدور. إذ تعد عملية الخلق اعلى نقطة في فن التمثيل إذ ان ستانسلافسكي طلب من ممثليه ان يعيش خبرات الشخصية، وان يجسدها بحيوية بتعبير الشكل الخارجي عن الواقع الداخلي للشخصية.

ومن اجل التجسيد الامثل اقترح (ستانسلافسكي) عدد من الاليات التي تساعد الممثل في عمله (خلق الشخصية)، ومنها (لو السحرية). كما اسلفنا سابقا إذ عدها مفتاح خاص يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات. ولاسيما تلك التي يجسدها الممثل باتقان إذ "يستطيع الممثل استخدام مصطلح لو السحرية لكي يدخل في وجود الشخصية ويربط حقيقة الحياة بحقيقة الدراما يحدد دوافع الافعال" (Dior, 2001, p. 85) (Jassim, 2012, p 62)

فضلاً عن أن الممثل يستطيع وفق طريقة (ستانسلافسكي) أن يلجأ إلى (الذاكرة الانفعالية) وهي آلية اخرى. يستعملها الممثل حينما يجد صعوبة في عملية تجسيده للشخصية في مواقف درامية معينة. فالممثل يحفز ذاكرته ليستعيد المناسبات التي حدثت فيها مواقف شبيهة لمواقف الشخصية التي يمثلها. وذلك لإعادة ولأيقاظ الانفعال الذي كان يشعر به أثناء الزمن الماضي ودمجه بانفعال المشهد الدرامي الحالي، وبما يناسب الظروف المحيطة "يمكن ان يستعين الممثل بذاكرته العاطفية اذا ما وجدت صعوبة في تطوير استجابته العاطفية" (Dior, 2001, p. 87) بيد ان هذه العواطف ترتكز على ما يسمى (سايكولوجيا الشخصية) في ادائها الباطني.

وعن طريق بحثه توصل (ستانسلافسكي) الى الثناء ما بين (السطح والأعماق) إذ ان العديد من الممثلين يهتمون بالتقنيه الخارجيه، (الجسم والصوت) اكثر من اهتمامهم بالتقنية الداخلية (الدافع والأفعال

الداخلية) اي "جعل حياة الممثل الابداعية الخفية حياة مرئية وقدرة التجسيد الخارجي على التعبير عن " حياة النفس الانسانية الداخلية" (Youssef,, 1988, p. 86).

وبناءاً على ذلك راى ستانسلافسكي في (الصدق) أداة هامة لتحسين الأداء التمثيلي فبالصدق والصدق وحده يمكن خلق حياة الدور الإنسانية، وهذا ما دفعه للبحث عن مرتكزات جديدة يمكن ان يرتكز عليها الأداء بعيدا عما كان مألوف في المسرح العالمي، هذا لا يعني انه لم يكن مقتنعاً بان التمثيل هو في الحقيقة كذبه يمكن عن طريقه أيهام المتفرج على انه صدق، لكن على الرغم من ذلك سعى (ستانسلافسكي) للتصدي لهذا الكذب على خشبة المسرح. إذ اخذ يعمل على جعل الأداء والعرض المسرحي مطابقين لما هو موجود في الحياة. أي لابد من خلق (الإيهام بالواقع) عن طريق: (Abdel Hamid, 2001, p. 70)

1- التخيل- المخيلة.	6- الذاكرة الانفعالية.
2- لو السحرية والظروف المعطاة.	7- المشاركة.
3- تركيز الانتباه.	8- التكيف.
4- الاسترخاء.	9- الايقاع.
5- الشعور بالحقيقة والإيمان بالواقع.	10- القوى الدافعة.
	11- الخط المستمر للدور.

وفي ضوء ذلك اهتم (ستانسلافسكي) بالشخصية المسرحية، ووجدت ان على الممثل ان يؤديها بصدق واتقان، وان يوهم المتفرج بان الشخصية التي على خشبة المسرح هي شخصية حقيقية، وافعالها انية، تجري في الوقت الحاضر، وان لا يخضعها له، بل ان يخضع هو للشخصية عن طريق الافعال الداخلية التي تقود بالنتيجة الى الافعال الخارجية، فالممثل ان استطاع ان يتعايش مع الدور الذي يؤديه سوف ينظم الفعل الداخلي بما يتلائم والشخصية، ومن ثم سوف ينعكس بالضرورة على افعال الممثل الخارجية التي تصور فعل الشخصية، فهو يؤكد على الفعل الجسماني كما يقسم هذا الفعل الى وحدات صغيرة من الافعال الجسمانية والتي يمكن الحصول عليها عن طريق تدريب اجهزة الممثل المنتجة للشخصية (كالجسم والصوت والخيال). لان التدريب يساعد على تعميق الشعور الداخلي وعكسه خارجياً. وذلك عن طريق اعداد نفسه اعداداً حقيقياً يقود الى اعداد الشخصية، وهذا يتم بحالة شعورية يعيشها الممثل، فستانسلافسكي يؤكد على (الرقيب) الداخلي للممثل، أي ان الممثل عليه ان لا يندمج مع الشخصية بطريقة لا شعورية بل على العكس من ذلك يجب على الممثل ان يكون يقظاً وان لا ينسى نفسه، فالاندماج بالدور بحالة لا شعورية يؤدي الى فقدان سيطرة الممثل على ذاته فحينما يتعرف الممثل على نص المؤلف فانه يقوم بالبحث عن الشخصية وابعادها ليتخلص من عملية الصنعة السطحية التي تعتمد على المبالغة والانفعال والتي يعتمد عليها مريدوا الشهرة السريعة عن طريق القوالب الجاهزة (الكليشيهات) التي يرفضها ستانسلافسكي رفضا تاما كونها تقود الممثل الى ان يحاكي الاشياء خارجياً دون ان تكون محاكاته صادرة من معاناته الحقيقية فتحل التعابير الجاهزة محل الاحاسيس الانسانية، ويحل التصنع والمبالغة محل الابداع وذلك لغياب الصدق في الالقاء او كالرقة الذائقة في الصوت عند مشاهدة الشاعرية او وضع اليد على القلب للتعبير عن الحب (Stanislavsky, 1981, p. 94).

لقد حاول منهج ستانسلافسكي ان يساعد الممثل على اكتشاف المزاج الخلاق الذي يمكن ان يقدم افضل ما لديه، ويتم هذا بوسائل جسمانية وبتمرينات للمران على تطوير تصوره وخياله الخلاق، نتيجة التركيز والتحرر من التوتر العضلي الزائد عن الحد واكتشاف لب الدور. فضلا عن انها تساعده على تقمص شخصية الدور والتي بوساطتها يستطيع تفسير مقاصد المؤلف. بطريقة اكثر فاعلية حتى يترجمها الى فعل مجسد على خشبه المسرح.

تأثير أسلوب بريخت BERTOLD BRECHT(1898-1956) على الأداء ألتقديمي:

وقف (بريخت) في مسرحه الملحمي بالضد من طريقة ستانسلافسكي في التمثيل اذ دعى الى عدم التقمص والى ترجيح الجانب السردي في الأداء والوقوف من الشخصية موقف الشخص الثالث عن طريق وضع مسافة بين الممثل والشخصية، فالممثل عليه ان يحافظ على المسافة منعا للاندماج مع الشخصية فبريخت لا يريد من الممثل ان يتقمص الشخصية ويندمج معها كما لا يريد لهذا الاندماج ان يتم بين الممثل والمتلقي وبين المتفرج والشخصية. فوظيفة الممثل الاساسية ان يحتفظ بشخصيته ويقدم الشخصية المسرحية تقديماً سردياً للمحافظة على المسافة الفاصلة بين الممثل والشخصية المؤداة فقد عمل (بريخت) على تحرير الممثل والمتلقي من كل الوسائل التي تساعده على الايهام الذي يحققه العرض مثل (الجدار الرابع) و(الاضاءة الخلفية)، و(المنظر الطبيعي) و(اداء الممثل المعتمد على استدرار عاطفة المتلقي)، وعلى العكس فقد اوجدت (بريخت) علاقة جديدة بين الممثل والتقنيات المسرحية "ان علاقة الممثل بمجمل التقنيات المسرحية التكتيكية. لا تعدو الا ان تكون جزا من وسائل إيضاح، وليس لغاية التجسيد المشهدي او خلق جو او مناخ ايهامي" (Bentley, 1985, p. 75) والتاكيد على فصل الشخصية المؤداة عن الممثل المؤدي لها عن طريق مجموعة من العوائق التي تثير دهشة المتفرج واثارة العقل اشتغل على الحركة والايماءة القادرة على تفجير المعاني الاجتماعية بمدلولاتها في رسم تناقضات الشخصية في حالاتها النفسية والعقلية والاجتماعية المختلفة، جاءت الحركة المرسلة من جسد الممثل كلغة متكاملة تجسيدية لتحقيق فعل الاثارة الذهنية لما لهذه الحركة من قدرة جدلية في اصابة المعنى الاجتماعي. وتجدر الاشاره هنا الى ان شخصيات المسرح الملحمي تنتقي الايماءة والحركة الفردية المعبرة عن المنظومة السلوكية الاجتماعية.

الممثل في مسرح (بريخت) ينظر للشخصية من الخارج بعين الناقد، وعليه ان لا يدخل داخل جلد الشخصية التي يمثلها، بل عليه ان يوضح لنا كيف تتصرف الشخصية في لحظة معينة بغض النظر عن تاثيرات اللحظات الاخرى لحياتها وعليه فلا حاجة للممثل ان يعرف تطور حياة الشخصية بل ان يعرف تطور العلاقات بين البشر لان بريخت لا يتعامل مع الشخصية بوصفها فرد بل بوصفها ظاهرة تاريخية. (Brecht, 1973, p. 266)

وهنا لابد من القول ان بريخت لم يرفض الاندماج عند الممثل حيث قال "اني مع الاندماج في مراحل التمرينات بالقدر الذي يعينه على فهم الشخصية، اما عند العرض فالاندماج يجب ان يكون فقط بوصفه احد أساليب المراقبة" (Brecht, 1973, p. 304).

فقد سعى (بريخت) لإيجاد مجموعة من المستلزمات الأدائية ليحقق بواسطتها التأثير التغريبي في أداء الممثل وأطلق عليها اسم "مستلزمات الأداء المغرب، الاسترخاء، الاستشهاد، العرض، الأغاني، الرقص، تبادل الأدوار" (Marvin, 1999, p. 76). وهذا يساعد الممثل في أداء أكثر من دور في العرض المسرحي الواحد، فيحصل التنوع بتنوع عرض المواقف التي تصور طباع وأقوال البشر.

مؤشرات الإطار النظري:

1.إنّ الممثل ينقل حالة السلوكية من خلال تحرره من مجموعة أطر فنية يتداخل فيها بنائها الجمالي والمعرفي وتلك الأطر هي العبث والتغريب والمجاز والتهجين والتكرار والقطع.

2.يتأثر أداء الممثل أحيانا بأسلوب المخرج سيما كان تمثيلي أو تقديمي .

3.إنّ الأداء التمثيلي يستند إلى توظيف أسلوب المحاكاة الساخرة والمفارقة.

4.لكل مثير (فعل)هناك استجابة(رد فعل) ، من اجل تحقيق أسلوب أدائي

5.يقوم الممثل بصقل أدواته عن طريق مرجعيات ذاتية أو خارجية تتمثل بطريقة التدريب على الدور لتجعل له خبرة في صناعة الأدوار .

عينة البحث: مسرحية غربة: **تأليف جمال الشاطي – إخراج كريم خنجر-تمثيل سامي عبد الحميد-2012.**

أدوات البحث:

1. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.
2. المشاهدة المباشرة لبعض لتجارب المخرجين وتدريباتهم
3. البحوث ألمنشورة كتب، دوريات، صحف، الرسائل والاطاريح الجامعية، أقراص مدمجة CD، الشبكة الالكترونية للمعلومات والاتصالات (internet).
4. المقابلات الشخصية، مع الممثلين في العمل.

منهجية البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في الإطار النظري، وتم الاعتماد على طريقة (دراسة الحالة) في إجراءات البحث. لاستنباط نتائج البحث.

تحليل العينات: مسرحية غربة: تأليف جمال الشاطي – إخراج كريم خنجر-تمثيل سامي عبد الحميد -2012

من الواضح ان الشخصية الدرامية في النص ذات عمر متمدد فهذه الشخصية تزداد عمراً بمرور زمن العرض المسرحي في الظهور الاول كانت شخصية شاب يريد ان يهاجر كونه تعرض الى ضغوطات سلطوية جعلته يهاجر الى بلد الغرب وفي منتصف ونهاية العرض نراها في الثمانييات وكانت منسجمة مع حال الممثل الواقعي. إذ عمل المخرج والممثل على تحديد المشاهد تحديدا دقيقاً وبشكل انسيابي لا يخدش الرؤية

البصرية والسمعية لدى المتلقي، التأكيد على الصوت اولا والحركة ثانيا. فالإيقاع السريع والحركة الحيوية كانت تتجه صوب الشباب اما الايقاع البطيء صوتياً والحركة الثقيلة الموضعية التي رافقت الممثل من منتصف العرض الى نهاية كانت تتجه الى الشيخوخة. فاعتمد الممثل على امكاناته الصوتية في تجسيد الحالات كما ان للحركة الموضعية التي طالما وجدتها في وسط مكان العرض تحتاج الى طاقة ابداعية من اجل ان ينقذ العمل من الرتابة. وترى الباحثة ان على الممثل ان يعرف كيف يستغل الحركة الموضعية بغية توظيفها دراماياً من اجل ان يرفع عن كاهل المتلقي الملل. وان يتنوع في ادائه الحركي داخل مساحة صغيرة قد تفرض عليه في مساحة تتجاوز الثلاثة أمتار. إذ جعل (المخرج) الممثل في حالة جلوس طويلة على مرتفع صغير يرمي تركيز اهتمام المتلقي بصرياً عمد (المخرج) في هذه المسافة الى ترجيح السمع على الصور المسرحية مع ان (سامي) رسم صورا مختلفة بصوته وإلقاءه وحركة المجاميع وتشكيلاتها، أي حركة الاذرع التي كانت تظهر بين الحين والاخر خلف الديكور هذه الحركات للمجاميع حفزت الممثل ان يتعامل معها تعاملاً ذكياً عن طريق تنقله داخل فضاء العرض، ذكر (سامي عبد الحميد) انه "حينما اقف على خشبة المسرح اشعر بنشوة غريبة اشعر بتجدد ونشاط حيوي هذا النشاط جعل للممثل حضورا وكما هو معروف أن فن المونودراما يحتاج الى ممثل يمتلك حضوراً عالي حتى يتمكن من سحب المشاهد الى الدهشة اثناء العرض. بوساطة الاحساس العالي المليء بالمشاعر جعله قادرا على اثارة عقل وعاطفة المتلقي في عملية الربط بين الغربة والموت لان حيثيات العرض كانت تزاوج بين الغربة والموت وعلى وفق المعادلة التالية (غربة في الوطن= الغرب في الخارج=موت) وعن طريق هذه المعادلة ظل نص العرض يتردد بين سيرة الميت من لحظة موته، وحتى دفنه وفناءه من دون ان يحسم الميت امر مستقبله. " **الموت رقدة يتخللها الحلم**" ان عملية التحول من شخصية الى اخر يتطلب من الممثل المحافظة على الحالة الادائية والعاطفية والحركية لشخصية المؤدي قبل الدخول الى شخصية اخرى. ومن ثم العودة بنفس الحالة السابقة التي كان عليها المؤدي فيكون على المؤدي لزاما العودة الى الحالة الاخيرة التي كان عليها حركيا وصوتيا وانفعاليا ومن ثم الانتقال الى تقديم شخصية اخرى. يؤدي الاختلاف في طبيعة الحالة الى تنوع في الاداء إذ رصد الباحثة التنوع في عرض (الغربة) عن طريق قدرة وعلمية وخبرة (سامي) الادائية.

تعبير صوتي واضح وحركه سريعة وايماءه بطيئة تبعاً لبناء الجملة النصية التي مكنت الممثل تمكنه من مخارج الكلمات والحروف فضلا عن ضبطه للغة العربية التي تناولت بين اللغة الشعرية، والنثرية، واللغة (الدارجة العامية) مع بعض المفردات للغات عربية اخرى. هذه اللغات واللهجات كانت بمثابة ذاكرة الصوت الواحد. وهذه الاصوات لا هي قواعد المونودراما لأنها وكما ذكر سالفاً صوت واحد للشخصية نفسها. واستطاع الممثل عن طريق الياته الادائية ان يحيل المتلقي الى عوالم عدة منها وصفه للتابوت حينما قال: "**يضعوني داخل الصندوق**" (Jassim, 2012,p151)حتى وانه عن طريق ايماءته الجسدية استطاع ان يصف لنا حجم هذا الصندوق ومدى الضيق الذي يتعرض له الانسان داخل الصندوق الذي لا يحيطه سواء اربعة اركان منفردا ومن ثم بدأ يلوح بحركة منسجمة مع الحوار.

يرى الباحث ان الممثل في اداءه لهذه المفردات كان معتمداً على اليات سرعة البديهية التي جعلته قادرا على التحول السريع في ادائه من اللغة الفصيحة الى اللغة العامية ومن طريقة نعي الى اخرى مبتكرة

مستعملا آلياته الصوتية لكن بأسلوب متجدد لا يعرف الثبات "على الممثل ان يكون متجدد في ادائه هذا التجدد ساعد في خلق خط متصل للفعل مع المتلقي. على الرغم من ضبط الحركة التي كان يؤديها في تجسيده للشخصيات الا انها كانت مؤثرة لتنامها مع الفعل. فحينما كان يلطم كان يعطي للطم بعدا جمالياً ذا مدلول سيكولوجي عن طريق الشعور الداخلي في منطقة اللاوعي الجمعي للمتلقي وجاء من عملية وصفه للحوار الذي كان يخلق به تشكلات جمالية مستعملاً خياله الواسع في عملية الوصف، الذي ما لبث ان توقف بل كان يولد صورا جمالية وفكرية في ذهن المتلقي. ان (سامي) اجاد في تجسيده للشخصيات بكل رشاقة من دون ان تظهر علامات الشيخوخة على ادائه ليثبت للجيل الجديد حيوية انتماء الفنان للعطاء المسرحي. ويؤكد الباحث عن طريق تحليله لمسرحية (الغربة) على اهمية التقنيات الصوتية للممثل في المسرحية (المونودرامية) متعددة الشخصيات، وعلى ضرورة امتلاك الممثل مساحة صوتية تمكنه من محاكاة عدد غير محدد من الشخصيات وعلى اهمية التدريب الصوتي والجسدي اليومي للممثل كما يؤكد على ضرورة معرفة الممثل للهجات المحلية والعربية من اجل التركيز على النبر الخاص لكل لهجة. فالعمل المونودرامي يتطلب ممثلا يمتلك اليات ادائية عالية وقدرة عالية على التخيل. وعليه يمكن القول هذه العملية المركبة تحتاج الى كثير من التدريب والتمرس حسياً وفنياً.

النتائج والاستنتاجات:

1. اتصف الأداء على انه حداثوي ينحو منحى التجريب والتحديث لأنه يحمل علامات سيمائية وسلوكية مفتوحة وموحية يجري تجسيدها عن طريق أداء الممثلين بطريقة حركية وجسدية.
2. **صنعت الموهبة وكذلك التدريب والتعلم** تميز في الأداء التمثيلي للعرض اذ خلق صورة مسرحية منبثقة من لعب تمثيلي وتقديمي تمثل بالحركات والإشارات والإيماءات.
3. إعتمد الممثل اعتمادا كليا على جسده المطوع الذي يؤمن له صيغة جمالية في تكوين اللعب في أداءه وصيغة تكاد ان تكون استهلالية أن يغير من حالة إلى حالة أخرى في مبدأ عمل الممثل الواحد .
4. إنّ الجانب السيكولوجي يعد الركيزة الأساسية للإنسان المفكر، إذ انه بفضله يتطور الإدراك ويتم تجاوز المفاهيم التقليدية في عالم مفعم **بالخبرة الأدائية .**

التوصيات والمقترحات:

1. يبتعد الممثل عن الاصطناع وان يطبق التلقائية في اداءه، بتوفير عامل الاسترخاء وتشغيل المخيلة، وتفعيل القدرة على الارتجال.
2. ان يهتم تدريسيين (فن التمثيل) بتعليم الطلبة تقنيات المسرح وحرفيات التمثيل بشكل مفصل ودقيق وان يترك الحرية للمتعلم كي يمارس مهارته.

يقترح الباحث مايأتي:

1. آليات عمل الممثل في المسرح التفاعلي والافتراضي.
2. آليات تدريب الممثل في المسرح الرقمي.

References:

1. Abdel Hamid, S. (2001). *An introduction to the art of acting.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research - Dar Al-Kitab for Printing and Publishing.
2. Abdel Hamid,, S. (1995). *The creative process in the art of photography.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Letters.
3. Alexander, D. (1982). *Theatrical foundations.* (S. Ghoneim, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
4. Ali. M. Jassim, (2012) *Mechanisms of Representative Performance in the Iraqi Theater "Sami Abdul Hamid as a Model" Unpublished Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Theater*
5. Al-Jurjani. (1986). *Tariffs.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
6. Annabi, M. (1996). *Modern Literary Terminology - An English-Arabic Study and Dictionary.* Beirut: Library of Lebanon Publishers.
7. Bentley, E. (1985). *Modern theater theory.* (ي. ع. ثروت, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
8. Brecht, B. (1973). *Theory of epic theater.* (J. N. Al-Tikriti, Trans.) Baghdad: Dar Al-Hikma for printing, Al-Jumhuriya Press.
9. Carlson, M. (1999). *The art of performing a critical introduction.* Cairo: Academy of Fine Arts.
10. Dior, E. (2001). *The art of acting horizons and depths.* (A. o. Languages and Translation Center, Trans.) Cairo: Academy of Arts.
11. eaqil, f. (1978). *Educational Psychology* (Vol. 2). Beirut: House of Science for Millions.
12. Evans, J. (1976). *Experimental theater from Stanislavsky to now.* (F. A. Qader, Trans.) Cairo: House of Contemporary Thought.
13. Fadl, S. (1992). *The science of style, its principles and procedures.* Cairo: Mokhtar Foundation for Publishing and Distribution.
14. Fathy, I. (1986). *A dictionary of literary terms.* Cairo: The Arab Foundation for United Publishers.
15. Giroud, P. (1989). *Style and stylistics.* (M. Ayachi, Trans.) Beirut: The National Development Center.
16. Ibn Manzur, M. (1990). *Lisan Al Arab.* Beirut: Dar Al-Sadr.
17. Ibrahim, R. (1997). *A psychological view of art.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
18. Jordan, H. (2008). *Acting and theatrical performance.* (M. Saeed, Trans.) Cairo: Ministry of Culture - International Festival for Experimental Theatre.
19. Maalouf, L. (1956). *Al-Munajjid fi Al-Lughah - A Dictionary of the Arabic Language.* Beirut: Academy of the Arabic Language.
20. Mahjoub, W. (1988). *Kinesiology - kinesthetic learning.* Baghdad: Dar Al-Kutub for printing and publishing.
21. Marvin, C. (1999). *The art of performing a critical introduction.* Cairo: Academy of Arts.
22. Masoud, G. (1996). *Pioneering Dictionary.* Beirut: House of the World for Millions.
23. Miller, S. (1987). *he psychology of play.* (ح. عيسى, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge Series.
24. Muhammad, S. (1981). *Choosing the capacity for innovative thinking - for psychological and educational research.* Beirut: Arab Renaissance House.
25. Nasif, M. (1986). *Learning theories, a comparative study.* (A. M. Hana, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge Series.
26. Saeed, A. (1990). *Technical psychology.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
27. Saleh, Q. (1981). *Creativity in art.* Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing.

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

28. Saliba, j. (1971). *A Philosophical Dictionary* (1 ed., Vol. 1). Beirut: Lebanese Book House.
29. Sobhi, T. (1992). *Giftedness and Creativity - Teaching Methods and Calculated Tools.* Amman: Dar Al-Tanweer Al-Alamy for Publishing and Distribution.
30. Stanislavsky, K. (1981). *Representative preparation.* (M. Z. Al-Ashmawi, Trans.) Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya for printing and publishing.
31. Whiting, F. (1984). *Introduction to the performing arts.* Cairo: Madbouly Library.
32. Wilson, G. (2000). *Psychology of the performing arts.* (S. A. Hamid, Trans.) Kuwait: The World of Knowledge Series.
33. Youssef, A. (2005). *Aesthetic consort in the philosophy of art form.* Sharjah: Ministry of Culture and Information.
34. Youssef,, A. (1988). *Reflections on the art of acting.* Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, Mosul University Press.
35. Zaki, A. (1972). *Educational psychology.* Cairo: The Egyptian Renaissance Library.