ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Saad Hamid Muhammad
Kirkuk Education Directorate

Ahmed Mohamed Abdel Amir
University of Babylon

* *Corresponding author: E-mail* :
alhmdanysd689@gmail.com

***Keywords*:**
Appearance
developmental performance

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 24 Sept 2023
Received in revised form 20 Oct 2023
Accepted 23 Oct 2023
Final Proofreading 8 May 2024
Available online 9 May 2024
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

The Manifestation of Development in the Performance of the Contemporary Theatrical Actor: The Edge as an Example

A B S T R A C T

Activism constitutes one of the paths of contemporary theatrical performance that the theatrical actor seeks to research and reach in order to develop his capabilities, abilities, and administrative skills, to renew and maintain his brilliance and prominence among the actors. Performative gestation is demonstrated by what the actor appears on stage in presenting the various characters, as he works to organize and arrange his tools. - Vocal, sensory, and motor, and exploiting his mental and muscular energies, and displaying them with high professionalism and professionalism, bringing him to the stage of brilliance, presence, and strong and lasting influence on the audience.The research included four chapters. The first chapter (the methodological framework) contained (the problem of the research, its importance, its goal, its limits, and definition of terminology), and in the second chapter the theoretical framework), the researcher divided it into two sections, the first: the concept of development divided into two axes: the first (Development economically), the second axis is (development psychologically), and the second section deals with (the manifestation of development in the performance of the contemporary theatrical actor), reviewing the various forms and methods of performance in which the actor tries to appear, as he presents the theatrical character with proficiency and proficiency. As for the third chapter, it is devoted to the procedural framework. In the research sample, its methodology, tools, and analysis of the sample, which is the play (The Edge). The fourth chapter dealt with the results and conclusions of the research, as well as recommendations and proposals, and documented the contents and summary of the research in Arabic and English.

© 2024 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.31.5.2024.11

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

تمظهر الإنمائية في اداء الممثل المسرحي المعاصر مسرحية (الحافة) انموذجاً

سعد حميد محمد/ مديرية تربية كركوك
أحمد محمد عبد الأمير/ جامعة بابل

الخلاصة:

تشكل الإنمائية إحدى مسارات الأداء التمثيلي المعاصر التي يسمى الممثل المسرحي، البحث والوصول إليها في إنماء قدراته وقابلياته ومهاراته الإدارية، للتجدد والحفاظ على تألقه وصدارته بين الممثلين، وتتمظهر الإنمائية الأدائية بما يظهره الممثل على خشبة المسرح في تقديمه مختلف الشخصيات، وهو

يعمل على تنظيم ورصف أدواته– الصوتية والحسية والحركية، واستغلال طاقاته الذهنية – والعضلية، وإظهارها باحترافية ومهنية عالية تصل به إلى مرحلة التألق والحضور والتأثير القوي والدائم لدى الجمهور. تضمن البحث أربعة فصول، الفصل الأول (الإطار المنهجي) وقد احتوى على (مشكلة البحث، أهميته، هدفه، حدوده، تحديد المصطلحات)، وفي الفصل الثاني الإطار النظري)، قسّمه الباحث إلى مبحثين، الأول: مفهوم الإنمائية منشطراً في محورين: الأول (الانمائية اقتصادياً)، أما المحور الثاني (الإنمائية نفسياً)، أما المبحث الثاني تناول (تمظهر الإنمائية في اداء الممثل المسرحي المعاصر) مستعرضاً مختلف الأشكال والأساليب الأدائية التي يحاول الممثل الظهور بها، وهو يقدم الشخصية المسرحية بإجادة وإتقان، أما الفصل الثالث فقد خصص للإطار الإجرائي في عينة البحث ومنهجه وادواته وتحليل العينة وهي مسرحية (الحافة)، وتناول الفصل الرابع نتائج البحث واستنتاجاته فضلاً عن التوصيات والمقترحات، وثبت المحتويات وملخص البحث باللغة العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية: التمظهر، الإنمائية الأداء.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث

منذ ان بدأ الانسان يتعرف على الطبيعة، وما حوله من الموجودات، وهو يسعى جاهداً اكتشاف قدراته وإمكانياته الذاتية، باذلاً أقصى ما لديه من الطاقة والفكر، سعياً منه الوصول إلى مبتغاه من هذه الحياة، وبتطور المعرفة وتوسعها وانفتاحها، بكل الاتجاهات _العلمية _ والصناعية _ والاقتصادية_ والاجتماعية _ و الابتكارية _ والابداعية، فتحت أبوابها أمامهُ للمنافسة والصدارة ، ان يتقدم وينماز عن غيره ، بما يمتلكهُ من الذكاء والموهبة والقدرة والخبرة تساعدهُ – تمكنهُ من التفوق والحصول على الامتيازات وجعله دائماً في المقدمة. ومنذ الازل دأب (الممثل) ومازال، بعد أن عُرفَ التمثيل (مهنة)، وهو يبحث عن الخلطة السحرية ،التي تمكنه من إتقان وإظهار كل شخصية – دور مسرحي، الطريقة – الاسلوب، الذي يرسخ مكانته وبقاءه متصدراً أقرانه ، في هذا الحقل المليئ بالمغامرة والتنافس المحموم، فكانت(الانمائية)، سبيله في تحقيق ذلك الهدف فهي(فكر وارادة و فعل) ، وبها – منها – استطاع أن يجدد – ويغير – ويعيد ويشكل – صوره الادائية، لتواكب كل مرحلة وعصر بشري. فسعى دائما العمل جاهدا إلى معرفة الشخصية/ الدور المسرحي ، في الوصول إلى كنهه ، حول فكرة الصورة أو فكرة الأداء، عبر معايير جمالية ، يشحذ خياله, طاقته النفسية – البدنية بإيقاع سلس ذات انسيابية فردية،

تحمل طابع الإبداعية الأصلية في نقله إلى تركيبة العرض لهذا من المستحيل على الممثل أن يخلق ويبدع ، إذا لم يشعر بما يقدم، على خشبة المسرح، ومن هنا يصوغ الباحث مشكلة بحثه بالاستفهام الآتي: (ما تمظهر الإنمائية في أداء الممثل المسرحي المعاصر؟).

أهمية البحث

دراسة بوصفها تسلط الضوء على مفهوم الإنمائية الأدائية ، كونها موضوعا مهما لدى الممثل ،ولأنها تشكل ملتقى تغيرات عقلية ونفسية، وأيضاً تظهر شمولية احتواء الممثل الكليات والجزئيات، في فن الأداء، وتحديد هذه المفاهيم يعد أساساً في انمائية تقديم الشخصية – الدور المسرحي، ومعرفة الممثل هوية الشخصية وأبعادها، تتيح المجال التمظهر في تقديمها بالصورة المكتملة – المقنعة. أما الحاجة فتكمن في تعميم الفائدة الموجوة في هذه الدراسة لطلبة المعاهد والكليات الفنون الجميلة والعاملين في الحقل المسرحى.

هدف البحث:

تمظهر الإنمائية في اداء الممثل المسرحي المعاصر.

حدود البحث:

زمانياً: ٢٠١٩ م

مكانياً: كركوك – العراق.

موضوعياً: تمظهر الإنمائية في اداء الممثل المسرحي المعاصر.

تعريف المصطلحات:

تمظهر – Appearance

لغة : – كلمة تمظهر هي في الأصل (ظهر ضد البطن) وظهر الشئ تبين ، واظهر (الشئ بينه (الرازي، ١٩٨٩، ص ٣٥٧).

اصطلاحاً : يعرف التمظهر في المعجم الفلسفي بانه " لما يبدو ومن الشئ مقابل ما هو عليه في ذاته ويختلف عن الخداع في صدقة الموضوع او المنطقي ويقابل الواقع وهو المتحقق فعلاً في الاعيان" (مدكور، ١٩٨٣، ص ١١٤).

عرفها (صليبا) : " ما يتضح من الشيء , ما هو عليه في نفسه , اي تمظهر من الشيء ما اتضح لك من دون ادنى دليل " (صليبا، ١٩٨٢ , ص٢٩)

التعريف الاجرائي : هو ما يسعى إليه الممثل إظهار مختلف الافعال والمشاعر بأداء صادق ومعبر، من اجل إقناع المتلقي وامتاعه أيضاً.

الإنمائية: Development

الإنمائية لغة:- نما – {نما ينمو نموا} زاد وكثر . إرتفع – الخضاب : زاد حمرةً أو سواداً – الحديث إلى فلان : أسندهُ ورفعة [النمو] – إزدياد حجم الجسم بما ينضم إليه وبداخله في جميع الأقطار نسبة طبيعية بخلاف السمن والورم. (البستاني ، ١٩٦٦م، ص ٨٣٩).

اصطلاحاً :

الإنماء : هي صيغة الإرادة والتعدي... والنامي عند اللغوبين الفتي ، وهو ضد الهرم، والنامية هي الفتية ، ضد الهرمة. فالبلاد النامية تمثل فتوة الإنسانية ، والإنماء هو بعث لحيويتها وتجديد لشبابها. (صعب, حسن, ١٩٦٥م, ص٧٢).

الإنمائية مصدر صناعي و "المصدر الصناعي اسم تلحقه ياء النسبية مردفة بالتاء على صفة فيه ويكون ذلك في الأشياء الجامدة كالحجرية والإنسانية والحيوانية والكمية والكيفية ونحوها، وفي الأسماء المشتقة كالعالمية والفاعلية الصفة المنسوبة الى الاسم فالعالمية الصفة المنسوبة الى العالم ، والمصدرية الصفة المنسوبة الى المصدر، والإنسانية الصفة المنسوبة الى الانسان" (الغلاييني,١٩٩٣م, ص١٧٦-١٧٧).

❖ **التعريف الاجرائي: الانمائية**

عملية بناء تحدث تغيراً ادائياً للممثل, باعتماده مجموعة من الانشطة, تتبعها متغيرات انية, تحفز اجهزته الصوتية والحسية والخيال والحركية, مستنفراً طاقاته وقدراته الادائية, التعبير عن الشخصية داخل فضاء العرض المسرحي, تأخذ سمة النمو والتقدم والتطور والارتقاء ثم التحول للصراع القائم, تاركة تأثيرها في عين المتلقي.

الاداء – act

لغة : عرفه (الرازي) : " بمعناه اللغوي من الفعل "(أدى) دينه (تأدية) قضاه والاسم (الأداء) وهو (أدى) للأمانة من فلان بالمد " (الرازي، ٢٠١٢، ص١١).

اصطلاحا :

عرفه (ارفيج جوفمان) بانه : " كل نشاط للفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وانه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين " (كارلسون، ١٩٩٩, ص٦٣).

تعرفه (ماري إلياس) "هو عمل الممثل على الخشبة، ويشمل الحركة والإلقاء، والتعبيسر بالوجه والجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل"(إلياس ٢٠٠٦، ص ١٤).

التعريف الإجرائي: هو مهارة الممثل وقدرته الفائقة بما يمتلكه من مران جسدي وصوتي، يمكنه من اداء الادوار بإحساس وتعبير ملهم، يبهر الجمهور ويدهشه.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

الانمائية مفاهيمياً

بالرجوع والعودة سريعاً, الى البحث في جذور (الانمائية) وبداياتها الاولى, والتي إنطلقت من الحاجة الاقتصادية, من اجل توفير سبل العيش والاستمرار في التقدم وبناء الحياة, من خلال ممارسة مجموعة من النشاطات الجماعية, التي بدأتها الجماعات الانسانية في بداية تكويناتها الاجتماعية, وابرز هذه النشاطات الاقتصادية, التي اتسمت بالعمل الجماعي, هي موسم (جني الكروم), في بلاد الاغريق, وفيه يخرج الجميع للعمل, وفي كل مرة يعودون يلفهم السكوت والخطى المثقلة, وهم يشعرون بالتعب والارهاق من العمل, وفي احدى المرات انقسمت مجموعة منهم, لتقوم بأداء الحركات والتعبيرات الراقصة, مصحوبة بالصيحات والاصوات المتعددة الملائمة لحركاتهم, فرحاً وابتهاجاً, بما انجزهُ الاخرون من جني الثمار, فتبدد التعب وتحول السكوت الذي كان يلف الوجوه, الى ملامح الشعور بالراحة والانتشاء بما شاهدوهُ من فقرات احتفالية, ازاحت عنهم عناء الهموم والملل, واخذت هذه المجموعة على عاتقها اعادة هذه النشاطات في كل موسم, بالزيادة والتجديد في اداءاتها, ثم خرج احدهم ليكون قائداً للمجموعة, وخرج الثاني, ثم الثالث, وهكذا نما وتطور ليصل الينا كما نعرفهُ اليوم (فن الاداء التمثيلي).

ومن هذه الافكار والنشاطات الاقتصادية – الاحتفالية, انبثق مفهوم (الانمائية) التي يمكن عدها ثورة من المعاني المتفجرة – المتشظية, إذ تعاملت اغلب العلوم معها بحسب متطلباتها, منها علم الاقتصاد والاجتماع والفلسفة وعلم النفس وغيرها, وفق هذه المفاهيم يكون مسار المبحث الذي سيتناول (الانمائية), في تأثيرها وتحولاتها وتطورها مع حاصل التطور والتقدم منذ منتصف القرن الثامن عشر وحتى اليوم, اذ يسير بمحورين

الأول : الإنمائية اقتصاديا.

الثاني : الإنمائية نفسياً.

– المحور الأول (الإنمائية اقتصاديا)

١- ادم سميث[*1] Adam smith (١٧٢٣م – ١٧٩٠م)

ركز ادم سميث في نظريته الاقتصادية – الإنمائية، الى جوانب عدة ابتدأها من تطوير قوى العمل الإنتاج وتقسيمه، اذ لابد ان تمر بمراحل نماء متتابعة، كي تصل الى اقصى طاقة من الإنتاج وعوائد الربح، وفي مثاله الى صنعة الدبابيس { المسامير }، وطبيعة العمل والمراحل التي تتطلب انتاج كمية كبيرة، يحتاج الى عدد كبير من العمال، فواحد يشد السلك، والأخر يقومه، وثالث يقطعه، ورابع يدببه، الى اخرهم الذي يلفها بالورق، ليتبين ان صناعة الدبوس يتشارك فيه ما يقارب ثمانية عشر عامل، ويجري تقسيم هذا العمل على سائر المهن والصنائع والفنون أيضا ، الامر الذي يدعو كل عامل ان ينمي قدراته ومهاراته كي يستمر بالعمل، وبذل قصارى الجهد لتحقيق الإنتاج الوفير والمرضي الذي يتمناه صاحب المعمل وهنا يمكن عد صناعة الدبوس بمراحله التكوينية, مقاربة لعمل الممثل, ومراحل اعداده للشخصية بدءاً من قراته النص, ومعرفة أبعادها وعلاقتها مع الشخصيات الاخرى حتى ظهورها امام الجمهور كمرحلة اخيرة, وهذا ما قصده سمث في تقسيمه للعمل بمراحله, لكل مهنه تتطلب جهداً بدنياً وفكرياً, يبذله الانسان ساعياً التفوق والنجاح, للاستمرار والكسب. (سميث، ٢٠٠٧ م ، ص١٢).

لم يركن (سميث) نظريته عند هذا الحد ، بل توجه في طروحاته الى مجالات اخراى ، بما يتطلبه العصر من الاستبناط والتجديد ، في دفع حركة الانشاء دفعاً متعدد الاتجاهات والتوجيهات ، تصب في ذات الشأن لتشمل "الابعاد الاقتصادية والاجتماعية للتعليم ، عندما يؤكد على ضرورة توجيه نفقات معينة للنشاطات التعليمية والتي ستؤدي الى تكوين نوع خاص من راس المال الذي سماه ب ((راس المال الثابت المتمثل بالمعرفة العلم وكيفية استخدامها من قبل الانسان" (الرشدان ، ٢٠٠٨ م، ص١٦).

يضع (سميث) التعليم والمعرفة في اطار اقتصادي ، يعده راس المال لاي بلد ، وبما ان هدف الانمائية هو الانسان والمجتمع ، واي تغير للبيئة لايشكله سوى الانسان ، وهذا التغيير لابد ان يحدث منه وفيه اولاً ، متناولاً ، كل تصوراته وعلاقاته ومفاهيمه ، وسائله وغاياته وايضاً مهاراته ، لذافانه اي (سميث) يساوي التعليم والمهارة ، كراس مال بجانب كل وسائل الانتاج الأخرى، من اجهزة ومعدات ، اذا يؤكد عبر توجيهاته ، من وجهة نظر اجتماعية – اقتصادية كمصلح اجتماعي وعالم اقتصاد في ذات الشأن ، وخلق روح المنافسة والتفوق في كلا الجانبين ، ومن الوجهة الاخرى انتقال المجتمع ومغادرته الافكار البالية ،

(*) ادم سميث : فيلسوف ومنظر اجتماعي اسكتلندي وقد اشتهر سميث كمفكر اقتصادي بمؤلفه: ثروة الأمم.

والتوجه نحو ترسيخ مفاهيم اكثر واقعية ، تواكب التطور الحياة ، والنماء والتقدم في كل المجالات التي تلبي متطلباته ، بانشاد الحرية والمساواة وروابطا اجتماعية ثقافية .

٣_ كارك ماركس(*٢) karl marx (١٨١٨-١٨٨٣م) .

يمكن اعتبار (ماركس) من اهم واكثر الاقتصاديين، الذي شكلت طروحاته وافكاره، انقساما في اوجه الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية، بما احدثه من انقسام في النظام الاقتصادي العالمي بين الأمم، ناتجة النظام الاقتصادي الاشتراكي – الشيوعي، ضد النظام الاقتصادي الراسمالي، ومازالت حتى اليوم مصدرا للفكر الإنساني، ومنظومة متبعه في بعض الانظمة السياسية مثل روسيا والصين، راى (ماركس) ان عبودية الانسان وجعله متمسكا بالكنيسة عبر سلطة الدين، هي بالمثل مثل عبودية اصحاب المصانع للعمال، من ثم رفض الاثنين رجال الدين واصحاب المصانع، فكليهما يستعبد الفرد– الانسان، والراسمالية تعمل على اغتراب الانسان عن نفسه ومحيطه، وايضا عن روابطه الإنسانية، ولم تترك مجالا للاتصال بين افراد المجتمع، لتجعل من المصلحة الذاتية هي الاساس دون الشعور بالاخرين، هذا ماولد شعورا غريبا لدى العمال، وان عملية التنمية وبلوغ ذروة نمائها للانسان ستكون الشيوعية– الاشتراكية، ويقصد الجماعة وليس الفرد في التحرر من كل القيود وجاء في البيان الشيوعي الذي عده مع صديق عمره (فردريك انجلز ١٨٢٠– ١٨٩٥م)، دعا فيه الى ثورة العمال والتحرر من كل السلطات الدينية والرأسمالية، كونها تعيق تقدم النظم الاجتماعية، وكان للأدب والفلسفة حضور وتأثير في افكار وتوجهات (ماركس)، ويعد الكاتب الانكليزي (تشارلز ديكلنز ١٨١٢– ١٨٧٠م) في مقدمة الادباء الذين صوروا حياة البؤس والشقاء والظروف القاسية التي يعيشها عمال المصانع وساعات العمل الطويلة ١٢ساعة، وحال الاطفال والنساء بشكل خاص، والمجتمع الاوربي بشكل عام، ومن اشهر رواياته (اوليفر تويست – وقصة مدينتين) وفي الفلسفة تعرف بالفيلسوف الالماني (هيجل ١٧٧٠–١٨٣١م) معاصره، على فلسفته وتاثر بالديالكتيك، ماجعله يكرس نفسه لمنطق العقل (راي، (كاتنربري)، ص ١١٣– ١٦٨).

في دراسة للمجتمع علميا على المستوى الاقتصادي – والمستوى الاجتماعي، مقسما إياه الى بنى وتشكيلات اجتماعية، يقوم وينهض عليها النظام الاشتراكي، وبالشكل الاتي :

١– البنية التحتية – Infrgstructure تشكل الأساس الاقتصادي للمجتمع وتتكون من عنصرين معاً هي:

(*) كارل ماركس: فيلسوف الماني وناقد للاقتصاد السياسي.

أ- قوى الإنتاج ويقصد بها جميع وسائل الإنتاج المادية في المجتمع (راس المال القومي) وما تنطوي عليه من طرق فنية وأساليب تقنية .

ب- علاقات الإنتاج ويقصد بها علاقة الافراد ببعضهم من خلال نوع علاقتهم بوسائل الإنتاج المادية (مالكين ، عاملين).

٢- البنية الفوقية superstructure ويقصد بها مجموعة النظم القانونية والسياسية والفلسفية والدينية والفنون [...] الخ وهذه تتكون جميعها بالاستناد الى البنية التحتية، ولذلك فانها تصطبغ بها وتكون مجرد انعكاس لها في هذه المجالات، يشير ماركس الى ان تنمية المجتمع وتطوره، وفق تحليله وقراءاته للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، لمجتمع عصره، كان نماءها مرتبط بهذه المحددات، وبذا يمكن لقول, انه ادرك وهو رجل زمانه، استوعب- وسخر- مختلف الادوات والوسائل والمناهج, وصبها في نظريته, اهمية الفن ودوره وخصوصاً (الفن المسرحي), كواحد من المنابر الرئيسة, يغرس من خلاله المبادئ والافكار, التي تسهم في بناء الانسان- والمجتمع, تشعره بوجوده الانساني, في حاله من الوئام والتآزر مع محيطه, وهذا ما انتجه المشتغلون في هذا الحقل, وفي مقدمتهم المنظر والمعلم المسرحي (استانسلافيسكي), طارحاً كل الظروف التي عانى منها المجتمع الروسي, الحكم القيصري, مقارنه بما يتمتع به الانسان من حقوق وواجبات تسعى الى تحقيق نظام عادل, تتيح له تنمية قابلياته الثقافية والفنية, والانسان – الفرد عند ماركس نبيل – خير – حر، وعند الرأسماليين عبد وتابع – اسير، وبذا أراد ماركس تحقيق العدالة للإنسان تحفظ كرامته ووجوده في الحياة(السمان ، ١٩٩٨م، ص ٥٠-٥١).

الإنمائية نفسياً:

لا يلبث أن يأخذ علم النفس مكانه الشرعي بين العلوم الحديثة، التي استقلت من عباءة الفلسفة، وهو يبحث في كينونة الإنسان: رغباته –وغرائزه –دوافعه وانفعالاته –الوعي واللاوعي، في عصر تداخلت فيه العلوم الصناعية والاقتصادية والتكنلوجية، وجاءت تنظيرات العالم النمساوي (سيجموند فرويد)* الذي فسر الشخصية بحسب ما توصل إليه من تجارب وممارسات أجراها على كثير من المرضى، اشتمالها على ثلاث جوانب رئيسة هي:

١- الذات الدنيا Id

٢- الذات Ego

* سيجموند فرويد (١٨٥٦- ١٩٣٩م)، عالم نفس نمساوي.

٣- الذات العليا Superego، وإن نموها مرتبط بالتفاعل البنائي التركيبي لهذه الجوانب، وكل ما تطرحه الشخصية من قوى دافعة من المشاعر والانفعالات والمهارات، يلعب دوراً مهماً في بلورتها ونضجها التام، ما يشكل مقاربة موضوعية بينها والشخصية المسرحية، ويأتي التقمص واحداً منها، ذلك أن " في تكوين الذات والذات العليا قد أدخل ضمن ميكانيكية التقمص ولقد قيل بأن الذات والذات العليا تستقطبان (تجذبان) الطاقة من الذات الدنيا [...] وبتفصيل أكثر طبيعة من التقمص وأثر حكمه في نمو الشخصية .. إن التقمص يحدد على أنه إدخال نوعيات من موضوع خارجي (ويكون عادة لشخص آخر) في شخصية الفرد. فالشخص الذي يتقمص شخصاً آخر بنجاح أنه يتشبه بذلك الشخص"، (هول. كالفن – س، ١٩٦٨م، ص٨٥). إن هذا التفسير الفرويدي لفعل التقمص، والذي ينشأ عند الأطفال، في محاولة تقمص بعض الصفات من آبائهم وتقليدها –داخلياً، وخارجياً –جراء التأثر بالمعلم الذي يترك في نفوس الطلبة، بعضاً من الصفات الجيدة فيهم، فيعمل التقمص على إنمائية الفرد –الشخصية، بما تكتسبهُ جراء التأثر بتلك العوامل، سواء أكان سلباً أو إيجاباً، وذات الشيء يظهره الممثل عند تقديمه للشخصية –الدور المسرحي، في محاولة منه التأثير –وإقناع المشاهدين بكل ما يقوم به، من أداء تمثيلي مجسداً صفاتها وطبائعها.

والتقمص كما يراه ستانسلافسكي في تقديم الدور المسرحي، يجب أن يبدأ من تهيئة الممثل لنفسه حالة الإبداع الداخلي الحقيقية، إذ يذكر" إن أغلب الممثلين يلبسون ملابسهم ويضعون (المكياج) قبل التمثيل حتى يقارب مظهرهم المظهر الخارجي للشخصية التي سيقومون بتمثيلها، ولكنهم ينسون أهم جزء في هذه العملية كلهَا، ألا وهو الاستعداد الداخلي. ونحن نتساءل لماذا يكرسون مثل هذا الاهتمام غير العادي لمظهرهم الخارجي؟ لماذا يعتنون بمكياج وجوههم ولبس ملابس الدور ثم يعتنون بمكياج أرواحهم وإلباسها ملابس الدور أيضاً؟" (ستانسلافسكي، ١٩٧٣م، ص٣٤٩-٣٥٠). هذ الأسئلة يضعها ستانسلافسكي في استعداد الممثل وعملهِ للدور المسرحي، مازجاً الاهتمام الخارجي بالداخلي للشخصية المسرحية، للوصول إلى حالة التقمص بكل مظاهرها، حتى لا نرى الممثل، بل نراها بحركاتها وسلوكياتها –مشاعرها وانفعالاتها، ويتطلب الوصول إلى كل هذا، أن يكون الممثل قد اكتسب الكثير من التمارين والتجارب، عندها يستطيع أن يفجر طاقاته الإبداعية، بكل صدق وتفاني، والوصول إلى الحالة الإنمائية الأدائية المبهرة والمنضبطة، التي تقنع –وتسحر الجمهور بأدائها.

يؤكد (فرويد) أن الصراع ما بين القوى الشعورية واللاشعورية هو نقطة انطلاق عملية الإبداع عن الممثل، إذ يذكر ذلك بقوله –عندما تصمت الشفاه تتكلم الأصابع، يؤكد فرويد في تحليلاته أيضاً، على طبيعة الحركة وتفسيرها لمعاني عدة تنتج عن حاجة نفسية أو شعورية أو جسدية، وإن معاني الحركات لا تقل أهمية عن معاني الحوار/ الصوت –بما تبوح عن المشاعر المكبوتة والحرمان ومنها الجنس، فتظهر هذه المعاني جلياً عبر إيماءات الوجه والتوائه، واليدين والعينين، والتشكيلات الحركية الإيقاعية للجسد،

في أكثر من تكوين وصورة عبر أداء جسدي حيوي واعي، يمتلك من المرونة والليونة ما يجعلهُ ينطق في كل لحظة معنى ما سواء جامدة أو/ متحركة، وطالما أن للصمت –السكوت الإنساني الطويل والقسري، تبعات خطيرة، فإن المنقذ الوحيد يأتي خلال التعبير الحركي الإيمائي، الذي يفصح عن الشخصية المسرحية، وما تعانيه من ضغوطات نفسية أو حرمان، أو عكس ذلك تعبر عن السعادة والابتهاج، فيظهر كل هذا عند الممثل المحترف القوي، الذي يتحكم بأدواته الجسدية، بدقة عالية، تكون لغتها واضحة جميلة مثل لغة الصوت –الحوار، فنجده يمتلك تلك الطاقة الإنمائية لأداء –اللغتين، مطلقاً لها العنان في التعبير عن كل تلك الاشياءات الداخلية، بما يمتع –يذهل الجمهور طيلة زمن العرض المسرحي. (عبد الأمير، أحمد محمد ، ٢٠١٦م، ص١٤٤-١٤٧).

يمكن عد الطبيب النفسي الروماني (مورينو)*[٤]، أول من وظف – تعامل مع الفن الأداء التمثيلي، بالشكل المباشر العملي والعلمي، كطريقة وأسلوب للعلاج، يساعد المرضى التخلص –الكشف عما يعتريهم من ضغوطات نفسية وارهاصات أثرت على سلوكهم الطبيعي، ومن هنا يمكن اعتبار ان العلاقة المزدوجة التي تولدت بين المسرح وعلم النفس، جعلت منه مادة أولية للعلماء، في برهنة نظرياتهم تجاه النفس البشرية، فأطلق مورينو على طريقته تسمية البسيكودراما، ويعرفها بأنها "علم يستكشف الحقيقة بوسائل درامية"، (الياس، ماري، ص١٠٠). وأيضاً "علم الغوص بالحقيقة وذلك بالطرق الدرامية"، (بافي، باتريس، ٢٠١٥م، ص٤٢٦). مبتكراً ما يعرف بالمسرح الارتجالي من خلال الممارسة والتجارب مع المرضى، بحثهم وتشجيعهم للتعبير عما يشكل عباً وثقلاً على أفكارهم وحالتهم النفسية، بأداء ارتجالي حر، يقدمونه منفرداً او اجماعياً، يمكنهم التخلص مما يشعرون به من ضغوطات، تشكل لهم عوائق في حياتهم اليومية، والوصول إلى الوضع الاعتيادي الجيد بتغلبهم وتجاوزهم على تلك المعاناة، فالشيء المختلف بين تقنية البيسكودراما العلاجية التمثيلية عن طرق الأداء الأخرى، سواء الأرسطية أو الواقعية النفسية عند ستانسلافسكي, او مسرح القسوة وغيرها, أنه تقدم المريض/ الممثل وهو يؤدي الفعل/ المرض، ولا يبحث عن تقليد أو ابتكار الفعل، فعند مورينو تظهر الإنمائية الأدائية بالشكل الحقيقي – الواقعي – كوصفة علاجية طبية، تتيح للمريض/ الممثل الحرية التامة بالبوح والحركة والتفريغ, بما يعتصر داخله الى اقصى درجة, تصل به الى الشفاء– والراحة والسعادة بعد ان ينتهي من تقديم دوره.

ويرى الباحث أن هذا لا يعني ان طريقة مورينو، بعيدة كل البعد عن أداء الممثل في المسرح الآخر –السوي، فالممثل يتعرف على الشخصية، ويتعامل معها ويلبسها بكل ما تحمله من أعباء، كما هو الممثل/ المريض عند مورينو، لكن الفرق هنا، ان الإنمائية الأدائية عند الأول –حرفة وفن وجمال، يسعى

* جاكوب ليفي مورينو Jacob levy Moreno (١٨٨٩– ١٩٧٤م) عالم نفس روماني، أسس أول جمعية للعلاج بالسيكودراما عام ١٩٤٢م.

ليشاهده الآخرون في العلن، ما يتطلب منه بذل الجهد والطاقة وحبس الانفاس كل ليلة، ليرضي نفسه والاخرون ويحافظ على مهنته كمصدر للعيش، أما الثاني فالانمائية الأدائية تكون من داخل المريض/ الممثل، تظهر باتباع وسائل الكشف والتصريح المفتوح، بما يرغب ويريد من الفعل والقول، مستفزاً كل المنبهات الداخلية، في الحفاظ والسيطرة على الشخصية الجديدة، كما في السابق، بذات التألق والإصرار، تقديم المرضي والمقنع والمبهر للجمهور.

المبحث الثاني

(تمظهر الإنمائية في الأداء الممثل في المسرح المعاصر)

أخذت الإنمائية الجديدة في تمظهراتها المتعددة، من العلوم والمعارف المتنوعة، وأهمها ما يعرف حديثاً الاقتصاد البرتقالي، إذ يعد الفن المسرحي من المعارف الإنسانية، الذي شكل عنصر الصراع المصاحب لمجمل الاقتصادات العالمية في عصر الصناعة وما بعدها، فجاءت في المجال الاقتصادي (قيمة)، وفي علم النفس (ذاتاً)، أما اشتغالها مع الممثل فهي (تقانة)، لذلك عمل الممثل على إنمائية قدراته الأدائية، لتقديم مختلف الشخصيات والادوار المسرحية، والظهور باحترافية وفنية عالية، تكسبه الصدارة والحضور الدائيم بين الممثلين، لذا سيتناول الباحث بعضاً من الآراء والمناهج والتنظيرات لطرق الأداء التمثيلي التي ابتكرها المحدثين والمنظرين في هذا الحقل الفني.

يعد (جورج الثاني –الدوق ساكس ميننغن)، من أهم المحدثين في عمل الممثل وشغله الادائي الذي ركز على التفاصيل والحيثيات التي انتقل بها صوب المراقب الصارم، الذي يقف على مسافة قريبة من خشبة المسرح، ليوجه –ويغير –ويضيف –ويعيد مرات ومرات ما يحتاجه الممثل، للوصول إلى مرحلة التقانة الإنمائية الأدائية للشخصية –الدور المسرحي، كونه يتعامل مع ممثلين ناضجين ومحترفين، مكتملة بحسب رؤيته أي (المخرج) الذي أصبح سيد العرض والمعلم والمرشد –والديكتاتور– والمفسر وغيرها، وجملة ما نادي به فيما يخص التقانة الإنمائية الأدائية للممثل هي:–

١–الدقة في أداء الممثلين استكمالاً للصورة المسرحية, بكل اركانها – حركة الممثلين – المعمار المسرحي – الازياء المسرحية.

٢–الاهتمام بالتفسيرات الخلاقة للنص, اي الاخذ والالتزام بكل ما كتبه المؤلف من حوارات واشارات مسرحية.

٣–أن تجسد الحركة، والايماءة، والاشارة أسلوب العصر، وتتفق معهُ بدقة، أي الالتزام بالدقة التاريخية.

٤-لا تعرف فرقته أسلوب مسرح النجم، كما شاع ذلك في مسرح القرن الثامن عشر، فالكل يعمل وفق متطلبات الفرقة ممثلين متساويين، فالممثل يقوم بأداء كل الأدوار البطولة، وتارة أخرى يلعب الأدوار الثانوية بالتعاقب.

٥-اهتم الدوق بالادوار الثانوية، ومنحها نفس القدر من الأهمية، بوعي تام منه بأن هذه الأدوار، ومشاهد المجموعات حلقات متصلة مهمة في العرض، لذا كان يستدعيهم لحضور التدريبات من بدايتها وحتى عرض المسرحية، بعكس ما كان سائداً قبل ذلك، يتم استدعاء هؤلاء قبل أيام من العرض.

٦-كانت حركته المسرحية (الميزانسين Mise- En-Scene)، سلسلة رشيقة، تربط بعناية المشاهد ببعضها، لا فرق بين حركة النجم وحركة أصحاب الأدوار الثانوية، أو حتى المجاميع.

٧-اهتم بحركة المجاميع، فبعد أن كانت قبل ذلك مجرد لوحات أوتابلوهات ساكنة جامدة، أصبحت تابلوهات تتسم بالحيوية الحركية، والدينامية المتجانسة الدائمة, كي تنسجم وايقاع المشاهد الفردية.

صب الدوق تركيزه، لخلق ممثل شامل متكامل، يجيد تقديم كل الأدوار، لعدم إهماله أو تمييزه بين ممثل واخر، فكانت إنمائيته ذات توجه علمي عملي، قائم على الاهتمام بالتدريبات لجميع أعضاء الفرقة. (عبد الوهاب شكري، ٢٠٠٧م، ص ٦٢ – ٦٣).

وضع المُحْدَث والمنظر والمعلم الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي)، نظريته الأدائية جامعاً وموحداً, كل تعلمه وتأثر به أيضاً ومشاهداته مختلف الاشكال الادائية، من الكوميديا الإيطالية – الارتجالية وعروض فرقة الدوق ساكس ماينغن والممثل الإيطالي توماسو ساليفي والممثل الروسي العظيم مخائيل شبيكين ونظرية علم النفس، واضعاً منهجاً في الأداء التمثيلي (الطريقة)، وكما تأثر بمن قبله، فقد أثر بتلاميذه، وبالكثير من المسارح وخصوصاً المسرح الأمريكي، اثناء زيارة فرقة مسرح موسكو الفني لأمريكا، تاركاً طريقته هناك، التي مازالت حتى يومنا هذا الأساس في المنهج الادائي للممثل، ولا بد من الإشارة هنا ان نظرية ستانسلافسكي في مجملها سعت ان يكسب الممثل التقانة الإنمائية الأدائية، وهذا فحوى نظريته التي يمكن ان نطلق عليها (الطريقة الإنمائية الأدائية للممثل)، وفي كتابه (إعداد الممثل الذي ضم ستة عشر فصلاً، يؤكد جملة مفاهيم على الممثل أن يكسبها –يتعلمها، كي نلحظ في أداءه تلك التقانة الإنمائية الأدائية الرائعة) ومن هذه المفاهيم, أن على "الممثل عندما يشعر بان حياته الداخلية والخارجية وهو فوق خشبة المسرح تتدفق بطريقة طبيعية وعادية[...] في اثناء ذلك فقط يشعر بان أعمق مصادر علقه الباطن تنفتح في رشاقة ولطف، وتصدر عنها تلك الاحاسيس التي يمكننا دائماً أن نحللها". (ستانسلافسكي، ١٩٧٣م، ص٣٤-٣٥).

أما كرتوفسكي فقد جرد الممثل من كل شيء ممكن أن يعيق عملهُ –شغلهُ– الادائي، فاعتبر ان كل إضافة قد تبعد المسرح عن هدفه الأساسي، الذي يجب ان يتميز عن السينما والتلفزيون بما فيهما من تقنيات حديثة، فصب عملهُ في تحقيق أرضية عملية لانماء قدرات الممثل، الذي بدوره يقوم بانماء العرض المسرحي، الامر الذي جعله يذهب "إلى استبعاد الموسيقى، والمنظر المسرحي الذي يقوم على المحاكاة، كما استبعد ((الماكياج)) والاضاءة الايهامية، ولم يبق إلا على ابسط الملابس المسرحية" (آينز، كريستوفر، ص٢٨٦). فهو يؤكد على ابراز طاقات الممثل وتأكيدها، فوسائل الممثل عنده تتضمن:

١–الجزء العلوي –المرئي، الوجه وما يحمله من تعابير –العيون الحاجبين الوجنتين –الشفتين.

٢–الجزء الغير مرئي –الأطراف واليدين.

ساعياً بذلك إلى تحقيق تلك العلاقة الحميمية بين الممثل والمتفرج.

المؤشرات التي استخلصها الباحث من الاطار النظري

٢– تهدف الإنمائية الادائية إلى تنمية القدرات السمعية –البصرية –الحركية والذهنية، والارتقاء بالذائقة الجمالية و الحسية وكسب مختلف المعارف للممثل المسرحي.

٣– تظهر التقانة الإنمائية في أداء الممثل واحده من صورها اثناء التعبير عن مكونات الشخصية وطبيعة مشاعرها من خلال المشاعر الحقيقية للممثل نفسه ، وهي تكفي في تقديم الشخصية –الدور المسرحي بحسب متطلبات العرض ونوع وشكل المسرحية ، كون الممثل له القدرة و التكنيك الادائي الاحترافي والمتقن يمكنه تقديم الشخصية بالكيفية والاسلوب المطلوب.

٤– تتخذ التقانة الإنمائية الادائية عند اشتغالها المادية (الفعل) في أداء الممثل ميزة الاستمرار والديمومة ، ما يجعل الممثل في تواصل دائم وتقديم المزيد من الأدوار ، لأن الانقطاع أو الترك يؤدي إلى التراجع وفقدان سمة التمايز والإتقان الادائي المحكم ويؤدي أيضاً التعثر وفقدان الحضور الفني.

٥– التقانة الإنمائية الادائية منهج ونظام أدائي ثابت لعمل الممثل المحترف ، سار عليه المحدثين والمنظرين تأكيدا لسيادة الممثل وحضوره بالطاقة الممتلئة المعنى، بوقوفه أو جلوسه ، او بهمسه أو رمش عينه اوتصبب عرقه.

٦– تأخذ التقانة الإنمائية الادائية للممثل المحترف، فرصة انطلاقها من وحي اللحظة الادائية الآنية ، والتي تنبثق من مخزون التجارب والخبرات والعمل الدؤوب ، فهو لايكرر كل شيء تدرب عليه ، بل ينفعل ويتفاعل بما يفرضه الموقف الدرامي في ال (هنا والان) مع الممثلين ، ذلك أن كل لحظة الأداء

في العرض المسرحي تسير بإتجاه تصاعدي لا يقبل التوقف أو الاعادة، بعكس الاداء التمثيلي في السينما أو التلفزيون ممكن الإعادة أو التكرار من أجل إكمال صورة المشهد التمثيلي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

عينة البحث

اختار الباحث عينة البحث عرض مسرحية (الحافة)، تأليف عباس الحربي، إخراج خضر عبد خضير بشكل قصدي كونه يتلاءم مع موضوع البحث وغاياته.

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) طريقاً لرصد متطلبات البحث الاجرائية، وذلك لملائمة هدف البحث بوصف وتحليل العرض المسرحي.

اداة البحث:

اعتمد الباحث مؤشرات الاطار النظري, بوصفها (اداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها, فضلاً عن مشاهدة العرض المسرحي, مشاهدة حية في مكان عرضها.

تحليل العينة:

اولاً: مسرحية: الحافة

تأليف: عباس العربي

اخراج: خضر عبد خضير

فرقة مسرح النشاط المدرسي/تربية الرصافة الثانية/بغداد

الوقت٣٥:٣٧ دقيقة

العرض:

مع بداية العرض المسرحي، توحي لنا الاجواء التي رسمها ممثل ومخرج العمل، بانها تدور في الليل وفي مكان بعيد هو المقبرة، ولابد ان ينتهي كل شيء قبل طلوع الشمس، يظهر أمنامنا في وسط وسط المسرح هيكل حديدي متحرك، ينكشف لنا عبر المصباح المعلق في اعلى السقف، والذي يعطي

اكثر من دلالة ومعنى، بحسب التشكيلات والحوارات التي ترسمها مجريات الأحداث، فمرة كوخ ريفي، وفي الاخرى سجن تتحاور الشخصيات من فتحات قضبانه، ومرة عامود للشنق، ورابعة عزاء، ما اتاح للشخصيتين حرية الحركة والتنقل سواء بقطعة الديكور او بدونها الى اكثر مكان.

من خلال زي الشخصيتان الاخ(سويلم) بدشداشته ذات اللون الرمادي، ومعطفه الاسود الطويل، واليشماغ الذي يلفهُ على رقبته، اما الاخت (عناية) فهي موشحة بالسواد من الاعلى الى الاسفل، دلالة على الحزن والالم والانكسار، اذ تفرض علينا الشخصيات الواقع البيئي للأحداث وثقافتهم.

يتوقف (سويلم) عن بحثه بعد ان يصدم بأقدام (عناية)، يرفع راسهُ، ثم يغير من وضعيته من حالة الحبو الى وضع الجلوس الاعتيادي، ليستمر الصراع بينهما، يستغل الممثل كل خبرته وطاقته الصوتية _والحركية، وهو يتعامل مع الشخصية بكل حذر وذكاء، بوصفه يمتلك مهمته/ حرفه, اذ نرى ان الانمائية الادائية تبدو واضحة المعالم, وهي تتدرج في اداه بمراحلها (البداية–والتطور–والتحقيق–وصولاً الى الاكتمال)، من خلال الاحساس بالمنطوق، وازاحة كل ما هو غير نافع ومجدي لإيصال خطاب العرض، بتواتر الحوارات القصيرة، التي اتسمت بإيقاع متنوع ومركز، يتصاعد الاداء التمثيلي تماشياً مع تطور الاحداث، للوصول الى الحقيقة التي يسعى لها(سويلم) عبر جدلية السؤال /والجواب.

إحتشد المشهد الاخير بالكثير من الافصاح والفعل والتجسيد، عبر تواصلية إنمائية مدروسة من الممثلين، بما يمتلكانه من خبرة واحترافية ادائية، مكنتهما من التفاعل المستمر والتواصل الوجداني والعاطفي، أظهرت قدراتهم الإنمائية الادائية العالية، موسومة بخفة الحركة ومرونة الجسد وتنوع الالقاء، على الرغم من قصر الحوارات، والتجوال في اماكن مختلفة في المسرح لكسر الرتابة، وعملية الخروج والدخول المحكم من وإلى مكان الحدث الدرامي، يرى الباحث ان الممثل/والممثلة قد وضعا في بؤرة التركيز، من لحظة الانطلاق الأولى للأداء حتى اخر لحظة، بالارتكاز على الفعل–الشغل الانمائي للارتقاء بالأداء التمثيلي، والتواصل مع المتلقي وجذبه من جهة، ومن الجهة الاخرى التواصل الانمائي للممثل مع نفسه واحتوائه للشخصية في الثبات والتماسك، فضلا عن فعله الانمائي التصاعدي بالمقابل مع الممثلة /الشخصية الاخرى لذات الامر.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

النتائج:

١- ظهرت الانمائية الادائية واضحة المعالم في تدرجها البنائي كما في مسرحية (الحافة) من خلال الأداء التمثيلي بمراحلها (البداية – التطور – و التحقيق وصولاً إلى الاكتمال) من الاحساس النابع من الجوانية الداخلية للممثلين والنطق الواضح–والنقي.

٢- وظف الجهاز الانمائي الادائي وظهرت أدواته واشتغالها عند الممثلة في شخصية (عناية) في مسرحية (الحافة) بما امتلكه من خبرة و ثقافة و معرفة بفن الأداء التمثيلي، والاستخدام المتقن و السليم لكل من الموهبة – والانضباط – المخيلة – و الطاقة – وتقنية التدريب و الابتكار – الرغبة و الاندفاع.

٣- من اجل تدعيم حدة التواصل الوجداني والعاطفي، برزت الإنمائية الأدائية العالية قدرات الممثلين متسمة بخفة الحركة ومرونة الجسد وتنوع الالقاء على الرغم من قصر الحوارات كذلك التجوال في مناطق المسرح لكسر الرتابة، كون الممثل/ والممثلة شكلا بؤره التركيز لانهما الشخصيتان الرئيستان.

٤- تم التأكيد على التقانة الانمائية الادائية وإتاحة فرصة تمظهرها القوية التي انبثقت من وحي اللحظة الآنية ، من خزين التجارب والخبرات والعمل الدؤوب، فالممثل لا يكرر بالضرورة كل شيء تدرب عليه، بل الموقف الدرامي في ال (الان /وهنا)هو الذي يفرض ذلك.

٥- تجعل الإنمائية الأدائية الممثل منفتحاً على كل تطور– وابتكار علمي يمكن إظهاره في منظومته الأدائية ليكون عنصرا مضافا الى عناصره الأدائية، يسهم ويساعد في تدعيم حضوره وفعله الادائي.

الاستنتاجات

١_ إن الإنمائية الأدائية تظهر واضحة في اشتغالها وتدرجها البنائي المحكم، من خلال الأداء التمثيلي، بمراحلها (البداية–والتطور–والتحقيق، وصولاً إلى الاكتمال) بما قدمه الممثل من الاحساس العالي والواضح بالمنطوق.

٢- إن توظيف الجهاز الانمائي الادائي واستغلال أدواته وتشغيلها بالشكل الصحيح والمطلوب، يظهر امتلاك الممثلين الخبرة و الثقافة والمعرفة بفن الأداء التمثيلي.

٤–إن تدعيم حدة التواصل الوجداني والعاطفي، جاء مبرزاً للإنمائية الادائية لقدرات الممثلين، متسمة بخفة الحركات و مرونة الجسد وتنوع الالقاء.

٥- إن التأكيد على التقانة الانمائية الادائية، و اعطائها فرصة الانطلاق التي تتشكل من وحي اللحظة الانية، تأتي من الخزين التجارب والخبرات، فالممثل لا يكرر بالضرورة كل ما تدرب عليه.

التوصيات : -

يوصي الباحث بالاتي:

١- ان توضع دراسة استراتيجية معمقة _ومفصلة ، من قبل المختصين في الحقل المسرحي، من أساتذة الفنون الجميلة ونقابة الفنانين ودائرة السينما والمسرح، حول استثمار (الصناعات الابداعية) في مجالات الفنون كافة، وبالأخص الفن المسرحي.

المقترحات :

١_توظيف الانمائية في رؤية المخرج المسرحي العراقي في عروض الحداثة وما بعد الحداثة.

٢_اشتغال الإنمائية تقنية حديثة في سينوغرافيا العرض المسرحي.

٣_علم اقتصاد المسرح.

Sources and references

-١Ahmed Ezzat: Fundamentals of Psychology, Cairo: Dar Al-Manabir, 2011 AD.

-٢Eins, Christopher: Avant-garde Theater, Trans.: Sameh Fikry, Cairo: Academy of Arts, Center for Languages and Translation, 1994.

-٣Pavy, Patrice: Theater Dictionary, Trans: Michel F. Khattar, Beirut: Arab Organization for Translation, 2015.

-٤Al-Bustani, Fouad Ephrem: Munjid Al-Talaba, Beirut: Catholic Press, 1966 AD.

-٥Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr Abd, Mukhtar Al-Sahah, Beirut, Lebanon Library, 1989.

-٦Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr Abd, Mukhtar Al-Sahah, 5th edition, Beirut, Dar Al-Ma'rifa for Printing, Publishing and Distribution, 2012.

-٧Ray, (Katnerbury) A Brief History of Economics - Aesthetic Approaches to the Study of Dismal Science, Trans.: Samir Karim, (Cairo: General Authority for Princely Printing Affairs, 2011 AD.(

-٨Al-Rashdan, (Abdullah Zahi): On the Economics of Education, 3rd edition, Amman: Dar Wael for Publishing and Distribution, 2008 AD.

-٩Stanislavsky, Constantine: Prepared by the Representative, Translated by: Muhammad Zaki Al-Ashmawi and Mahmoud Morsi Ahmed, (Cairo: Dar Al-Hana Printing, 1973 AD.(

-١٠Al-Samman, (Muhammad Marwan) and others, Principles of Economic Analysis (Micro- and Macro), Amman: Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution, 1998 AD.

-١١Smith, (Adam): Research into the Causes and Nature of the Wealth of Nations, Trans.: Hosni Zeina, Baghdad - Erbil - Beirut: Institute for Strategic Studies, 2007 AD.

-١٢Saab, Hassan: Modern Developmentalism - A New Ideology, Hiwar Magazine, Beirut, third year, third issue, March-April, 1965 AD.

-١٣Abdel Amir, Ahmed Muhammad: Silent Theater - Between Concept and Technology, (Amman: Dar Al-Ayyam for Publishing and Distribution, 2016 AD.(

-١٤Abdel Hamid, Sami, Innovations of Playwrights in the Twentieth Century, a previous source.

-١٥Abdel Wahab, Shukri, Scientific and Theoretical Foundations of Theater Directing, Alexandria: Horus International Foundation, 2007 AD.

-١٦Al-Ghalayini, Mustafa bin Muhammad Salim: Jami' al-Durus al-Arabiyah, vol. 1, 28th edition, (Beirut: Sidon, Al-Malikiyah Al-Sariya, 1993 AD.(

-١٧Carlson, Marvin, Performance Art, A Critical Introduction, Hala Publishing and Distribution, 2002.

-١٨Madkour, Ibrahim, The Philosophical Dictionary, Cairo: General Authority for Princely Press Affairs, 1983.

-١٩Hall. Calvin - S: Principles of Freudian Psychology, Arabic: Dahham Al-Kayyal, (Baghdad: Al-Ani Press, 1968 AD.(

-٢٠Elias, Mary and Hanan Kassab, Theatrical Dictionary, 2nd edition, Beirut, Library of Lebanon Publishers, 2006.