جامـــعة واســـط
مجلـــــــة كليـــــــة التربيـــــة

العـدد الرابع والأربعون
الجزء الثاني / آب /٢٠٢١

توظيف تقنية الأداء التمثيلي في تشكيل أبعاد الشخصية في العرض المسرحي

م.د. سعد فاخر شبوط
جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة
sfakhir@uowasit.edu.iq

الملخص :-

يعتبر الأداء المسرحي من أهم العناصر الرئيسية والأساسية في صناعة الخطاب الفني المسرحي لما يمثله الأداء من تأسيس للفعل والحدث وتطورهما عبر الأحداث داخل العرض المسرحي ولما يؤسس الاداء له من الفعل الدرامي والعلاقات الداخلية والخارجية بين عناصر العرض والمتلقي فاختار الباحث العنوان الموسوم" توظيف المعالجات التقنية الحديثة للأداء التمثيلي في تشكيل ابعاد الشخصية في العرض المسرحي " لما يشكله الموضوع من اهمية في عملية صناعة وانتاج الخطاب الفني المسرحي وقد قسم الباحث بحثه هذا حسب ما معمول به في البحث العلي فجاء الفصل الأول في تحديد الاطار المنهجي عبر مشكلة البحث التي تحددت في السؤال الآتي :- ما تأثير التقنية على الأداء التمثيلي في بناء وتشكيل الشخصية داخل العرض المسرحي العراقي ؟

ومن ثم تجسدت أهمية البحث بالفئات التي تستهدفها الدراسة ليستفيدوا منها ومن ثم هدف البحث وكان كالآتي : التعرف على التقنية الحديثة المؤثرة في عملية الأداء لتشكل وبناء الشخصية المسرحية في أداء الممثل على وفق متطلباتها ورسمها وتنفيذها في العرض. ومن ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات .

ثم جاء الفصل الثاني يحتوي الاطار النظري للبحث وقسم الى مبحثين المبحث الأول كان بعنوان المفهوم التقني لأداء الممثل ومن ثم المبحث الثاني وكان بعنوان البناء التقني للأداء التمثيلي في تشكيل الشخيصة ومن ثم مؤشرات الاطار النظري ومباشرة الدخول الى الفصل الثالث اجراءات البحث وكان الابرز فيه تحليل العينة المتكونة من نموذج واحد مسرحية روميو وجوليت في بغداد ومن ثم كان الفصل الرابع الذي احتوى النتائج والاستنتاجات والمصادر .

الكلمات المفتاحية : حداثة ، تقنية ، الأداء، ابعاد ، مسرحي

Employing representational performance technology in shaping personality dimensions in theatrical performance

Prepared by the researcher
saed fakhir shubut

Summary :-

Theatrical performance is one of the most important and fundamental elements in the production of theatrical artistic discourse. It represents the performance of the establishment of the act and the event and their development through the events within the theatrical performance and the basis of performance of the drama act and the internal and external relations between the elements of the presentation and the recipient. The researcher chose the title entitled " Representative in the formation of the dimensions of the character in the play "for what constitutes the subject of importance in the process of production and production of artistic discourse Theater The researcher divided this research, as is the case in the higher research came the first chapter in the definition of the methodological framework across The problem of research identified in the following question: What is the impact of modern technical treatments on the performance of the representative in the construction and character formation within the Iraqi theater?

And then the importance of research in the categories targeted by the study to benefit from them and then the goal of the research was as follows: to identify how modern technical treatments affecting the performance process to form and build the character of the play in the performance of the representative according to the requirements and the design and implementation in the presentation. And then the limits of research and terminology.

Then came the second chapter contains the theoretical framework of the research and divided into two sections the first topic was entitled the technical concept of the performance of the representative and then the second section was entitled the technical construction of the performance of the representative in the formation of cheap and then the theoretical framework indicators and the direct entry to Chapter III Research procedures The most prominent analysis of the sample formed Of one model play and then the fourth chapter containing the findings, conclusions and sources.

modern ،technical ،the performance ، dimensions ، theatrical

الفصل الأول: الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث:

يتشكل الخطاب الفني مهما كان نوعه من عمليتين أساسيتين في صناعته وانتاجه العملية التقنية والعملية الفنية وهما متلازمتان عبر طريقة واسلوب العمل فيشتغلان بشكل متناوب ، متبادل او متزامن في عملية تشكيل وصناعة الخطاب الفني على مختلف أنواعه عبر عملية المعالجة ان كانت صورية أو سمعية في انتاج الأداء كجزء من عملية صناعة وانتاج العرض المسرحي .

وتدخل العملية الفنية والتقنية في انتاج الشكل والمضمون على حد سواء في عدة جوانب وعناصر ان كانت سمعية في اشتغال المنظومة الصوتية (الحوار، الموسيقى ، الجو العام ، المؤثرات الصوتية) أو بصرية (الديكور، المشهد ، المؤثرات البصرية) في العرض المسرحي ومنها الأداء التمثيلي عبر تجسيد الأدوار للشخصيات في العرض المسرحي .

وعبر الفترات الطويلة لمسيرة الفن المسرحي حدثت متغيرات عديدة على المستوى التقني والفني ووظفت في عمليات المعالجات للأداء التمثيلي في تجسيد الشخصيات داخل العروض المسرحية بالاعتماد على الوسائل والمناهج والنظريات الحديثة .

وتتجسد مشكلة البحث حيث يبلورها الباحث في السؤال الاتي :-

ما تأثير المعالجات التقنية الحديثة على الاداء التمثيلي في بناء وتشكيل الشخصية داخل العرض المسرحي العراقي ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تتجسد اهمية هذا البحث في تقديم الافادة الى المختصين والعاملين والباحثين في الفن المسرحي ممن لهم علاقة مباشرة في عملية الاداء التمثيلي وايضاً كونه اضافة متواضعة الى المكتبة المختصة في عملية الاداء التمثيلي .

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث الى التعرف على كيفية المعالجات التقنية الحديثة المؤثرة في عملية الاداء لتشكل وبناء الشخصية المسرحية في اداء الممثل على وفق متطلباتها ورسمها وتنفيذها في العرض.

رابعاً: حدود البحث:

١- الحد الموضوعي: التعرف على تقنية الأداء التمثيلي.

٢- الحد الزماني: تتناول العروض المسرحية ما بين الفترة ٢٠١٠ – ٢٠١٥.

٣- الحد المكاني: العروض المسرحية التي قدمت في بغداد على خشبة المسرح الوطني .

خامساً: تحديد المصطلحات:

١- التوظيف:

والوظيفه "هي العمل الخاص الذي يقوم به الشيء او الفرد في مجموعة مترابطة الاجزاء ومتضامنة " (صليبا ، ١٩٨٢، ص١٨٥٠)

ويعرفه (سكوت): بان"التوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء" (سكوت،١٩٨٠،ص٧)

ويعرفه (روزنتال): بان "مظهر خارجي لأوصاف اشياء معينة في نسق من العلاقات" (روزنتال ،١٩٨٥=

٢- التقنية :

التقنية "جملة من المبادئ او الوسائل التي تعين على انجاز شئ او تحقيق غاية ، وتقوم اليوم على اسس ومبادئ علمية دقيقة وتختلف عن العلم من حيث ان غايتها العمل والتطبيق ، في حين ان العلم يرمي الى مجرد الفهم " (مدكور،١٩٨٣،ص٥٣)

والتقنية(Technique)"دراسة المعدات والوسائل المفيدة لإنجاز الاشياء بصورة علمية ، وكيفية توصل الانسان الى اختراع الاجهزة والمعدات لتحقيق غاياته ومقاصده " (جريو، ٢٠٠٦، ص٥)

"اسلوب العمل المحدد الذي يستعمل عمليات خاصة ومحددة بأدوات معينة تسهم في تحقيق النتيجة المطلوبة " ((Henry,1999,p78

٣- الشخصية:

(اصطلاحاً): عرف علم النفس (الشخصية) بانها:

"الصورة المنظمة المتكاملة لسلوك فرد ما يشعر بتمايزه عن الغير، والشخصية في مرآة الذات شخصية ذاتية وهي شعور الشخص ذاته وذاتيته في حين هي مرأة الغير شخصية موضوعية او الاثر الذي تتركه المظاهر السلوكية للشخص في مشاهديه، او في خلقه هو لنفسه" (ذريل، ١٩٦٣،ص٦٨) في حين عد عالم النفس(يونج) الشخصية كونها "نوع من القناع يسمح بالتكيف مع البيئة الاجتماعية" (وهبة،٢٠٠٧،ص٣٦٠)

كما ويعرفها (جوردن البورت) بانها "ذلك التنظيم الدينامي للاستعدادات الجسمية والنفسية والذي يمكن داخل الفرد والتي تميز فردا بالذات عن سائر الافراد وتحدد اسلوبه الذي ينفرد به للتكيف مع البيئة" (سعيد،١٩٨٩،ص٢٠)

(اجرائياً): عرف الباحث الشخصية المسرحية اجرائيا على انها ((مجموعة الصفات التي تكونها الظروف المعطاة وتشكل سلوكها الوضعي التكويني عن طريق صوت وجسد الممثل والتي تتطلب منه صفات تكنيكية في رسم المعنى لتتشكل مع منظومة العرض المسرحي)).

٤- الأداء:

وكذلك يعرف الاداء "بأنه..يعادل الانجاز،ان اي أداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الإدراك والأساليب والوسائل والمحاضرات التي يتم من خلالها الاداء " (جيلين ويلسون،،٢٠٠٠،ص٨)

"فن الاداء في مظاهره الاولى مهتمُ بدرجة كبيرة بعمليات الجسد، التي يطلق عليها: حركات ، احداث اداء واشياء متنوعة، ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد. فجسد الفنان يتحول الى موضوع. والمحرك للعمل ، حيث يصبح الطفل والموضوع شيئاً واحداً، وتصبح معدات المشاعر اوتوماتيكياً هي نفسها معدات الفعل" (شو،١٩٩٧،ص١٣٨)

اما(هايز جوردن) فقد عرف الاداء في كتابه (التمثيل والاداء المسرحي) انه: "القدرة على التنظيم الأدري للعمل أو المشروع في الواقع وعلى المسرح فالأداء المسرحي يعني ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً". (هايز،ب ت ،ص٢١)

التعريف الاجرائي للأداء:

هو السلوك الفني الذي يقوم فيه الممثل لتجسيد وتحديد الشخصية في ابعادها النفسية والطبيعية والاجتماعية .

الفصل الثاني

الاطار النظري :

المبحث الاول : أداء الممثل والمهام

يعتمد الاداء التمثيلي في جوهره على امكانيات الممثل المادية والروحية، تقنياً وفنياً في السيطرة على ادواته التي يستخدمها ومديات قدرته في توظيف تلك الامكانيات. ومن خلال تسنم الممثل شخصية مسرحية معينة، فانه يعمد في اداءه لها بتوظيف مخزونه الثقافي والمعرفي عبر السيطرة على الصوت والجسد تقنياً وفنياً للوصول الى اكتشاف محددات الشخصية الدرامية من اجل تجسيدها على خشبة المسرح، فان الممثل في تجسيده لتلك الشخصية الدرامية، لا يتعامل مع اجهزته التكوينية كما هو في الحياة الواقعية بل ينتجها فنياً لإظهار الصورة السمعية والبصرية بكل مكوناتها التركيبية، لان باستعمالها ستتحول من حالة ثباتها اليومي الى متغيرها الفني "من خلال سعي الفن الى تجريد

الادراك من عاداته اليومية ويحيله الى القيمة الجمالية". (هول،١٩٩٢،ص٣٠)، ان اداء الممثل يتركز في تحويل الواقع الاجتماعي الى واقع فني على خشبة المسرح في اداءه للشخصية الدرامية التي افترضها المؤلف واقترحها المخرج بإيجاد اسلوب خاص لتمثيله، هذا الاسلوب في اداءه للشخصية يتطلب من الممثل القدرة الكافية على تحقيق التحويل والتعبير والتجسيد من خلال تكنيكه هذا التحول من الذات الانسانية الى الشخصية المسرحية تقتضي من الممثل في تكنيكه في استخراج المعنى والمخرج في تكتيكه لتحقيق المبنى وايجاد الايقاع العام الذي تتحرك فيه الشخصية في احداث المسرحية، الايقاع الحركي والصوتي وطبيعته ومدياته وايقاع الكلام واسلوب التلفظ الذي ينسجم مع سلوك الشخصية، ويمثل الايقاع ضرورة اساسية في بناء تكنيك الممثل للشخصية المسرحية، اذ لا يرتبط بالبناء الفني للعرض المسرحي فقط من حيث الحركة وتوالي الافعال، وانما يرتبط بقدرة الممثل على تقمص شخصيته، اذ يتشكل الايقاع في تكنيك اداء الممثل من طبيعة الحوار الذي يقوم بإلقائه بكيفية معينة وتناغم هذا الايقاع الحواري مع الايقاع الحركي والادائي للشخصية المسرحية فالإيقاع تقنية يحددها ويبتدعها الممثل للشخصية على وفق معطياتها والتي يقترحها المخرج ويحددها في المعنى التكتيكي على وفق معالجتهم للشخصية. فلكل شخصية يؤديها الممثل تتميز بإيقاع خاص بها وبطبيعة بناءها إيقاع بطيئاً او سريعاً من حيث الحركة والحوار والقوة والسرعة، اذ ان الايقاع يعتمد على "شكل الكلام ونبرات الالقاء (ضمن المعنى العام للكلام) وان الحدس وابتكاره يستند على البناء التكنيكي الجيد للممثل، اي ان يكون صوته وجهاز النطق والسماع متطورة وحساسة بشكل كبير، لتساعده في التعبير عن ادق التغيرات في الفكرة" (كريستسي،٢٠٠٢،ص٢١٢)، فالإيقاع في التمثيل هو ملاحظة التالفات الصوتية والحركية وهو التراتب السمعي البصري ومدى ارتباطاتها مع بعضها البعض، فإيقاع التمثيل هو ايقاع الشخصية المجسدة حيث ايقاع الفعل يتصاعد تدريجيا ليمد الايقاع العام.

وبما ان الممثل هو الذي يخلق الايقاع الشخصي والكلي للمسرحية لأنه العصب النابض وحلقة الوصل للعرض مع المتلقي في خلق الايقاع، ويرى الباحث بان الايقاع في العرض المسرحي يخضع الى جملة من التراكيب الادائية التي تحققها مواقف شتى، فضلا عن السينوغرافيا التي تؤمن بيئة مسرحية متكاملة يعيش وسطها الممثل، ينبغي في معالجة الشخصية القدرة على الامساك بالايقاع العام في التكنيك الادائي لمعنى الشخصية وان تكون حاضرة في ذهنية وتصور ذلك المرتسم التقني الذي وضع لها، وهنا يشير الباحث بان من اجل توفر عامل الاقناع لأداء الشخصية بضرورة الارتفاع بالجانب التقني في اداء المعنى لتحقيق متطلبات الشخصية ومعالجتها ، من ناحية طريقة والية نطق

الحوار وطبيعة الحركة وسرعتها والكيفية التي يتعامل بها مع كافة عناصر السينوغرافيا التي تشكل المعنى العام.

كما ان دور التكتيك في تنفيذ المرتسم الإخراجية لإداء الممثل من العوامل الاساسية لتطوير خاصية التفكير لدى الممثل في امتلاك المهارة الفنية، لان الاتقان الجيد للمهارات الفنية للممثل يساعد كثيراً في القيام بالتفكير المبدع الموجه في تنفيذ المرتسم الإخراجية وكذلك الاتقان مختلف المهارات التكتيكية من قبل المخرج ازاء رؤيته للعرض بشكل عام وللشخصية والممثل وتكنيكه بشكل خاص يساعد الأداء في اظهار التكنيك المناسب الذي سيظهر به. (عودة،٢٠٠٧،ص١١٦)

وهنا تتضح القدرة التي يمتلكها المخرج يمكن ان تتضاعف وتثمر ويأتي نتاجها بشكل افضل في تنفيذ مرتسمه التكتيكي عندما تتجادل مع الرؤية للممثل والتحضيرات المسبقة للعرض، وتعد النافذ الرؤية في استكشاف الممثل بطريقة افضل اثناء التدريب في معرفة امكاناته ولياقته ومدى قدرته التكنيكية في تنفيذ خطته التكتيكية.

ان الطريقة الاساسية في تنفيذ المرتسم التكتيكي للمخرج من قبل الممثل هو التكرار في التمارين والتدريب والعمل في تحديد خطط معينة وموضوعه مسبقاً، ويبدأ بتوضيح ذلك المرتسم بشكل نظري للممثل قبل التطبيق في التدريبات، لان مخيلة المخرج في هذا السياق تعني توسيع عمل الممثل على النص بشكل دقيق وتساعده على كشف العديد من مستويات للنص وعلى فتح افاق جديدة للعمل، فان الرسم التكنيكي للمخرج يساعد الممثل في تكنيكه على تطوير روح الابتكار في اداءه (عودة،٢٠٠٧،ص١١٦)

يعد المخرج النافذة الرئيسة التي يطل من خلالها الممثل على المتلقي اثناء حمله للشخصية التي يظهر بها وفي تطوير قابلياته ومهاراته التكنيكيه الذي يجعله يخرج من تلك الشخصيات التي قام بأدائها ويساعده على ابتكار وكشف شيء جديد يتوافق مع هذه الشخصية ومختلف عن ما شاهده منه في اداء شخصيات اخرى من خلال قدرته كمخرج في النفاذ الى نفسية الممثل بشكل عميق، اذ ينبغي به عن طريق رؤيته للشخصية بانه يرى بهذا الممثل في تكنيكه ما يتوافق مع معطيات الشخصية وايقاعها المتصور وتكنيكها الادائي، ويرى الباحث بان قابليات التوافق بين الشخصية وبين الممثل من قبل المخرج ينبغي لها ان تخرج من افاق المستوى التمثيلي عند الممثل في اداءه لتلك الشخصيات الاخرى التي اداها سابقاً، وموكداً بان كل شخصية مسرحية لها متطلباتها ومعطياتها الخاصة لأجل الاقناع، فهنا ينبغي التفريق بين الاختيار العام لإداء الممثل اي (اختبار المستوى العام لقدرات وقابليات الممثل) وما بين الاختيار الخاص له بهذه الشخصية المعنية لأدائها من قبل (اختبار نواحي

قابلياته الخاصة وتكنيكيه لإداء هذه الشخصية)، ويعني التوافق بين القابليات الخاصة واللياقة في الجانب الذاتي تجاه بناء واستخراج المعنى ودلالاته للشخصية في الاداء فعليه ان يخرج من افاق الشخصيات الاخرى التي اداها سابقاً ويدخل في اعماق هذه الشخصية التي يروم تجسيدها.

المبحث الثاني : البناء التقني للأداء التمثيلي في تشكيل ابعاد الشخيصة

تتمثل دائرة الابداع في منظومة متكاملة لعناصر بنية العرض المسرحي مركزها اداة الممثل وتعامله مع عناصر العرض المسرحي باستخدام تقنيته الخاصة التي نمت وتكاملت تدرجيا حتى وصلت مستوى النضج بما اكتسبه من خبرة وتجربة وتكرار الحالة الادائية بظروف مشابهة ومختلفة لتقنية بنية العرض المسرحي بشكل عام الذي يختلف بالترسيمات من تكتيك لاخر بحسب الرؤى الاخراجية المختلفة لكل مخرج وصولاً الى مستوى مران متقدم بتمثل في سرعة الانسجام للتكنيك الادائي الشعوري المؤثر متمازجاً مع اي مفردة من مفردات البنية المسرحية، فعناصر بنية العرض مركزها الممثل بمساحته المادية والفكرية والروحية مرتبطاً بأواصر مباشرة بتلك العناصر اي ان هناك ما يربط بالممثل مباشرة يؤثر بتكنيك اداءه ويكسب منه الدلالة والمعنى التكتيكي ومنه ما هو غير مباشر ويمنح اداء الممثل المعنى التكتيكي والمبنى التكنيكي والتأثير عبر وجوده في تكامل الصورة وتواصل المعنى وتداخله بين العناصر.

يرتبط اداء الممثل بتناغم بنية العرض المسرحي في دائرة الابداع بتفاعل العناصر وانصهارها لتوليد سلسلة دلالات ومعاني متوالدة بالتفاعل بشكل منفصل وثنائي وجمعي عبر علاقات متداخلة مبنية تنتج صور نهائية لتصورات المخرج في مرتسمه لاستخراج التقنيات وتطويرها في بناء وتشكيل اداء الممثل للشخصية المسرحية ومعالجتها .

ومن تلك العناصر علاقة الممثل بالنص الذي يؤسس عن طريق الممثل في اداءه للشخصية المسرحية من خلال افكار المؤلف التي يطرحها في النص، يتعرف على مواصفاتها العامة عن طريق وصف شكل المظهر الخارجي والسلوك الذي تسلكه الشخصية في افعالها واقوالها تتوضح الدوافع والرغبات التي تظهر على شكل افعال، يدرس ذلك مع تمازج افكاره وقابلياته التكنيكية التي تسير بشكل متوازي مع افكار المؤلف ويعمل اضافة الى الفهم والتعرف على الشخصيات بعملية غربلة وانتقاء الافكار والافعال بما يتناسب مع قناعاته وافكاره لتعزيز العمل وتأسيس وابراز الشخصية، اذ يحلل فكرة النص والاحداث المتعلقة بالشخصية بصورة مباشرة او غير مباشرة وتأثير ذلك على افعالها وسلوكها والخطوط التي تسير عبرها علاقاتها مع الشخصيات الاخرى وما يتضمنه العمل من ابعاد تاريخية وظروف بيئية وطبيعية اللغة او اللهجة ويستنبط ما كتب ما بين السطور والاشارات التي

ضمنها المؤلف في نسيج النص وما هي الرسالة التي تحملها كلمات النص فمن خلال ما يطرحه المؤلف يستطيع الممثل ان يتعرف على شعور الشخصية تجاه الشخصيات الاخرى وموقفها من كل فعل وحدث ضمن سياق الافعال في النص ليصل الى فهم تسلسلي ومنطقي لأفعال الشخصية يتناسب مع الخط الذي رسمه المؤلف حتى ان وجدت مواقف لم توضح فيها الافعال وردود الافعال بإمكانه التوقع عن كيفية تصرف الشخصية وتحدد قدرة الشخصية وارادتها.

وفيما يخص علاقة الممثل بالمخرج فيعد الاخراج المسرحي احد اهم نقاط الارتكاز الاساسية للعرض المسرحي بوصفه العملية العملية التنظيمية والتشكيلية في بناء المبنى التكتيكي الجمالي لبناء صورة العرض البصري فضلا عن كونه يقدم للمتلقي وجهة النظر الموضوعية للفكرة المقدمة لهم كما ويعد المخرج المحطة الاولى لولوج الممثل الى عالم الشخصية المسرحية ويعد الممثل من اهم وابرز ادوات المخرج في العرض المسرحي لأنه الوسيلة التي يتمكن المخرج من خلالها في تنفيذ واستخراج المعنى التكتيكي لمرتسمه الابداعي وايصال افكاره وفلسفته الى المتلقي بالتكنيك الادائي. فالممثل اداة فاعلة يستطيع المخرج تحريكها بالكيفية التي تؤمن علاقات بنائية فاعلة ما بين جسده وحركته وفضاء العرض المسرحي وان طبيعة العلاقة ما بين المخرج المسرحي والممثل تتمركز في كونها علاقة استكشافية فالمخرج هو من يفسر النص ويرسم حدود الحركة وطبيعة الاداء وما على الممثل الا ان يقوم بعملية استحضار التفاصيل التي تتناسب وتفسير المخرج للشخصية وهنا يتكامل التفسير مع اليات الاستحضار التي ترتبط بالقراءة العميقة ليس لظاهرة النص فقط وانما لأعماقه التي تكشف عن ابعاد الشخصية وكيفيات حضورها داخل العرض المسرحي بما يؤمن القدرة على اضافة الاشارات والدلالات التي تمنح اداء الممثل تلاحم مبدع مع باقي عناصر العرض.

ويرى الباحث اذا كانت مرحلة اختيار النص تشكل خطوة مهمة للعرض المسرحي، فان عملية توزيع الادوار والشخصيات هي الخطوة والقرار الاهم في العمل الفني فاختيار الممثلين لتمثيل الشخصيات في المسرحية انما ينم عن فهم للمسرحية يختلف عن فهم اخر لو اخترنا ممثلين اخريين بما يؤهل كل ممثل وتكنيكه في تقاربه مع ذلك التصور التكتيكي لمخرج العمل الذي لابد له من معرفة قدرات الممثل وتكنيكه الادائي وطريقته في معالجة الشخصية بالتقاط اللحظات التي يدخل بها داخل الشخصية واللحظات التي يخرج منها بما يحقق توافق فكري وادائي بين رؤية المخرج وجسد الممثل وتكنيكه وهو يحاول ترسيخ ابعاد الشخصية ليتخذ من سماتها وسيلة للوصول الى عرض الافكار ليتوافق فعل الحركة مع الجملة الحوارية التي لابد من التدريب عليها حتى تصبح الكلمات مفعمة بالإحساس وصادقة وهي تكشف عن مستويات وعي الشخصية ولا سيما ان "المهم في اي

عبارة هو المعنى والافكار وليس الكلمات". (سونيامور، ب ت،ص٢٥)، اي ان الممثل في المسرح معني بالكيفية والطريقة التي يتم بها اشتغال اللفظ وليس اللفظ في نطقه وانتاجه وبثه لان الوهر الوظيفي للحوار هو ايصال المعنى بصورة صحيحة دون حدوث اي لبس في عملية الفهم.

كما يعتبر المحيط المكاني حاضنة الاحداث والشخصيات ولا يمكن عزل الشخصية عن المكان فالمكان بكل امتداداته المتشعبة يفرض على الممثل وتكنيكه طرائق التفاعل المطلوبة من حيث الديكور على المسرح والمناطق التي يستطيع ان يتحرك فيها ويكون في مركز الاهتمام او العكس فان الممثل اثناء عملية صياغة النسق الايمائي للحركة يجب ان يكون قادراً على الاستفادة من الديكور ودلالاته التعبيرية على اعتباره "تلك المواد التي يتعامل معها الممثل وينتظم على اساس وجودها سلوكه التعبيري" (عبد الحميد، ب ت،ص٤٦)، فان اي تعبير يرد في نسيج الديكور يكون محفزاً للممثل في اداءه.

أما الاكسسوار فيعزز من الامكانيات الادائية للممثل ويكون قادراً بما يحتويه من علامات ظاهرة اهمية كبيرة في عملية صياغة المعنى و"هناك نوعين من الاكسسوار اكسسوار خاص بالشخصية ويكون مكملاً للمظهر الخارجي لها واكسسوار موافق للديكور". (بيتر،ب ت ، ص٣٣) ، فيجب على الممثل ان يدرك الوظيفة الدلالية لكل اكسسوار وما يشكله من اهمية للمعنى سواء كان ايقونة او تعويذة سحرية أو هدية من شخص عزيز أو غيرها كل تلك التفاصيل يبني عليها رسم التعبير المطلوب من قبل الممثل.

اما فيما يخص الدور الهام للزي في رسم المعنى فتتعدى الازياء دورها الوظيفي الى ما هو ابعد من ذلك فهي الاداة الفاعلة في عملية ايصال صفات المظهر الخارجي للشخصية وما يمكن لها ان تقوم به في ايصال الافكار الغير منطوقة "تفرض الازياء اسلوباً اوتوماتيكيا للتمثيل". (عبد الحميد، مصدر سابق،ص٤٤)، فالصفات التكوينية للأزياء وما لها من ارتباط زماني او مكاني او فكري والطبقة الاجتماعية يفرض على الممثل التفاعل مع هذه العوامل التي تبث المعنى والذي يتطلب المبنى من خلال تكنيكه الادائي وان يتكيف معها ليكون قادراً على تجسيد الفعل الحركي المطلوب بقدر كبير من الوعي، اذ ان الزي المسرحي بالنسبة للممثل هو من "يتحكم في حركته وتعبيراته ويؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة وللملابس وظيفة جمالية في تشكيل الصورة العامة للعرض هذا بالإضافة الى طاقته الاشارية التي تساهم بالإفصاح عند الاحداث ودلالات الشخصيات". (هلتون،٢٠٠١،ص١٦٧)، اذ تمثل عملية انتقاء الزي المسرحي واختياره مسالة حساسة يعبر الممثل من خلالها الى معالم الشخصية وتمفصلاتها الدقيقة.

وتعد الاضاءة عاملاً اساسياً في ابراز اداء الممثل وحركاته بالإضافة الى انها تقوم بمهمة توجيه انتباه المتلقي نحو نقاط الفعل الرئيسة وتمثل لغة تعبيرية قادرة على التأثير في المتلقي عبر اللون وما يمكن لها من خلق الجو العام للعمل الفني فقد ارتبطت الاضاءة بحركة الممثل والسينوغرافيا وذلك في دعمها وتنشيطها للتلقي البصري وبإمكاناتها في "بلورة شفرات اولية ترتبط بعمل الممثل على خشبة مثل اختيار الرؤية وكشف الشكل والتكوين والمزاج التي بدورها تنتج خصائص حيث يتم ضبطها وتركيبها مثل قوة الاضاءة وتوزيعها حركتها ولونها". (مهدي،٢٠٠٦،ص١١)، فان الالوان تتيح امكانية الكشف عن الدلالات السيكولوجية والانفعالات الداخلية والاكسسوارات والازياء في انتاج معنى العرض ولما تنطوي عليه الالوان من خصائص دلالية تختلف من ثقافة الى اخرى تلك الخصائص الدلالية التي تبثها الالوان والاضاءة قد ازاحت بعض الوسائل التي يستخدمها الممثل في الدخول الى اعماق الشخصية وتقمصها مثل المكياج والقناع بوصفهما من وسائل الممثل التي تهيء له الولوج في الشخصية سواء اندماجا او عر ض.

اذا يخلق العرض المسرحي من خلال مكوناته الجمالية صوراً مرئية يشكل الممثل علامة فاعلة في تكوين تلك الصورة عن طريق قدرته على التحكم بأدواته ومهاراته الفنية وفي اشغاله للفضاء المسرحي بديمومة متواصلة مع المتلقي فان "الممثلين الذين يحددون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة الحركة الاشارة بمساعدة الادوات المسرحية والاضاءة والمؤثرات السمعية وداخل هذه المساحة فقط يصبح للمسرحية (امتداد حسي)". (الكاشف،٢٠٠٦،ص١٨٨-١٨٩)، وهنا يرى الباحث من خلال ما تقدم عبر نص المؤلف وما يتوافر فيه من معطيات للشخصية وما يتم من رسمه لتقديم المعنى على وفق الرؤية الاخراجية والمنظومة البصرية وعناصرها يتطلب ذلك الممثل الذي يستوعب الشخصية ونص المؤلف ويحقق الجانب التكتيكي للمعنى عبر قدراته ومهاراته التكنيكية في المبنى.

مؤشرات الاطار النظري:

١- تستند عملية الاداء التمثيلي الى جانبين اساسيين الجانب التقني والجانب في صناعة العرض بصيغة نهائية فيتفاعلان فيما بينهما لتوليد لتشكيل أبعاد الشخصية وتحديد اسلوب الأداء لتجسيد العمل المسرحي .

٢- نمط واسلوب الأداء يستند الى التغير في التقنيات المستخدمة كمعالجات تعمل على التغير في الادائية من نمط ونوع واسلوب التجسيد للشخصية على خشبة المسرح .

٣- الافعال الدرامية تتطلب تحقيق المشابهة والمماثلة بين المعطيات الخارجية للشخصية والمعطيات الخارجية للممثل في الاداء لتحقيق الاقناع على مستوى الشكل اولاً، والكيفيات التي ينطق بها الحوار ثانياً.

٤- يشكل الايقاع سمه اساسية ومهمة في تقنية الممثل بأدائه للشخصية المسرحية واستخراجه للمعنى ويشترط الامساك به لحظات الاداء والذي يسعى المخرج اليه في تحقيقه للمبنى.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة بحثه.

ثانياً: مجتمع البحث:

يشمل مجتمع البحث العروض المسرحية المحلية لعام (٢٠١٠-٢٠١٥) والتي عرضت على المسرح الوطني في مدينة بغداد.

ثالثاً: ادوات البحث:

١- اتخذ الباحث من مؤشرات الاطار النظري اداة في تحليل عينه بحثه.

٢- المشاهدة المباشرة للعرض من قبل الباحث.

رابعاً: عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث عن طريق (العينة القصدية) لأنها بنظر الباحث تمثل المجتمع تمثلاً صحيحاً وبطريقة الاختيار القصدي .

خامساً: تحليل العينة:

التحليل :-

مسرحية روميو وجولييت في بغداد

تمثيل

سامي عبد الحميد ، فوزية عارف ، ميمون الخالدي ، حيدر منعثر ، زهرة بدن ، حسين سلمان احمد مونيكا ، سروة مالك

اعداد واخراج ، د. مناضل داود

تحليل نموذج العينة :-

من التشكل الاول للخشبة وبداية المشهد الاستهلالي لعرض مسرحية روميو وجولييت في بغداد يرصد الباحث تقنيات اداء الممثلين واليات اشتغالاتهم الجسدية وتحديدها عبر التشكلات الخارجية للجسد والصوت

ان المؤشر الأول :

والذي يعتمد على الجانبين التقني والفني في تجسيد الاداء التمثيلي في عرض روميو وجوليت في بغداد يمكن تقسيمها الى مستويين المستوى الاول النص والمستوى الثاني العرض وام ما يخص النص فقد استند الى ابراز ووضع السمات الخاصة في المجتمع العراقي بتحويل النص الى نص محلي وكانت هذه التقنية الخاصة بالنص مما جعل واجب على الممثلين بالاشتغال تقنياً لتجسيد النص عبر التقنيات الخاصة بمحلية الاداء وهذا ما يتبادر الى الذهن عند قراءة العنوان فكانت لكلمة بغداد تحديدها المكاني والجغرافي والذي بدوره اكمل فيما بعد بعناصر العرض الباقية منطلقاً من عملية الاداء بمستوييها التقني والفني فهنا استخدمت علامات النص وحولت النص من نص عالمي الى نص محلي من خلال الكلمات والمفردات واللهجة على مستوى اللغة والكلام ام على مستوى العرض فقد تم مغادرة العرض التأسيسي الموجود في النص وتأسيس مكان وعرض مغاير ذات طابع محلي يعتمد على المحلية العراقية في الاشتغالات البصريه من خلال الكتل والتكوينات والتشكيلات البصرية التي يقوم بتشكيلها الممثل ككتلة متحركة ومد العلاقات مع عناصر السينوغرافيا الاخرى ككتل ثابته بالإضافة الى الحوار فاستخدمت التشكيلات مرة على شكل سفينة ومرة على شكل ملعب واخرى على شكل مكان وصالة للفرح وبعدها كنيسة مما حددت اداء الممثل تقنياً وفنياً للتشكيل الصوتي والتشكيل البصري حيث كانت في تشكيلاتها البصرية مضامين محلية توحي بالمحلية الخاصة عبر الاستناد الى التأسيس البيئي مكان اسس عبر التلاعب بالتراكيب المكونة للتشكيلات والتكوينات البصرية من بداية العرض الى نهايته والتي استندت الى العلاقات المتنوعة بين افراد العائلتين عائلة روميو وعائلة وليت من حيث التوافقات والخلافات بين العائلتين فبرزت التقنيات الادائية التي اعتمدت على تسيد الغضب والحقد من خلال الصوت وحركات الجسد العنيفة والقوية مما اوضح وفسر عملية الخلاف والمشاكل بين كل من والد روميو ووالد وليت كما حصل هذا على مستوى الازياء حيث استخدمت ازياء حديثه ومعاصره بالإضافة الى ازياء فلكلورية واخرى عسكرية وهنا مغايرة مرة اخرى عن النص الاصلي بجعل جزء من الازياء بطابع محلي في الزي النسائي والرجالي حيث اكملت هذه العملية تشكيل الشخصيات للممثلين وابراز السمات الخاصة بكل شخصية

بالاعتماد التصرف الخارجي والتشكيل الحركي والصوتي في عملية الاداء اما فيما يخص الاكسسوارات والملحقات فكانت تقنيات وفنيات مضافة الى الاسلوب والاداء في تحديد ملامح الشخصيات ومن ثم المساهمة في عملية التشكيل الخاص بكل شخصية فرصد الباحث في العرض تبديل للعلامات الاصلية للعرض السيوف والخناجر بالمسدسات التي هي اصبحت حالة ملازمة للمجتمع العراقي لأكثر من ٩٧ سنة متتاليه كون الظروف التي مر بها العراق على المستوى الداخلي والخارجي فتحملت طابع محلي على اثره وب التعامل بشكل تقني وفني مغاير للعملية الادائية في تجسيد الشخصية الخاصة بكل ممثل فاستخدام السلاح يتغير تقنياً من نوع سلاح الى اخر من حيث التشكيل الخارجي للجسم والحركات المستخدمة لإبراز السلاح او استخدامه للقتال .

المؤشر الثاني :

ان رصد التغيرات في العملية التقنية والفنية في حالة متممة للمؤشر الاول اتت عبر الاعتماد على الظروف المحيطة البيئية العامة من جهة والخاصة من جهة اخرى فالزي للممثلين الاب والابن والام والابنة وتوظيف الشال والوزرة الخاصة بالبحارة والغواصين والرقص وفرقة الخشابة واللهجة والزوجة الثانية هي جزء من الفلكلور والثقافة المحلية ،والتكوينات المستخدمة من سفينه وكنيسه وساحه وبيت هي تأثيرات مكانية فرضتها عملية التأسيس البيئي المغاير وكذلك طبيعة وواقع المكان وهي ما تجسدت عبر عملية الاداء في عملية تشكيل الشخصية ما جاء عن طريق الازياء مرة ومرة اخرى ما جاء عن طريق الحوار والمكياج والصراعات الداخلية والخارجية بين العائلتين ،وكانت الاسباب السياسية والاقتصادية مجتمعة في ادارة الصراع وتحولاته من خلال الصراع على السلطة وقيادة السفينة واستخراج اللؤلؤ على حد تعبير الاخوين اب (روميو) واب (جولييت) في حواراتهما ونقاشاتهما حول من هو الاحق في القيادة والسيطرة والنفوذ والتسلط .

المؤشر الثالث :

ان عملية البناء الدرامي بكليتها تعتمد على ما يظهره الممثل عبر الصوت والجسد بشكل رئيس وهي الأساس لانطلاق وحركة الفعل وتحوله من حال الى حال حيث بينت العلامات بتحولاتها المختلفة على الصراعات والاختلافات من جهة ومن جهة اخرى على توافقات او تضادات فالعائلتين مختلفتين في ما بينهما في العلاقة بين الاباء وجزء من الابناء ومتجاذبتين عبر علاقة حب فيما بين الابناء (روميو وجولييت) لتحدث صراعات من جهة ومن جهة اخرى تتشكل علاقات جديدة فالصراع بين الاباء هو عبارة عن تحول العلامات الخاصة والتابعة والفرعية والرئيسية كمنظومة متداخلة تعبر عن الاباء وعلاقتهم ببعضهم والصراع الحاصل بينهم والتغيرات التي تجري على الصراع من خلال

حواراتهم وازيائهم وحركتهم وتأثيرهم على المجريات الاخرى من الاحداث والافعال التي تحدث على الخشبة فالحوار والايماءات والتصادم والاختلاف والمغايرة في الاراء هي كلها تقنيات وفنيات وتصبح تحت عباءة المحلية ،كرة القدم،الزي المستخدم لفريق برشلونه ،الزي العسكري ، الملابس الحديثة المستخدمة في العديد من ارجاء العالم ،الاسلحة الحديثة كلها منظومات علاماتيه تحتم على الممثل ان يتعامل معها بطريقة مغايرة تقنياً وفنياً على مستوى الحوار او الصورة النخلة، والسفينة ،العباءة ،العقال ،الصايه ،الشماغ وصراع الحوار الذي يجعل كل ما موجود تحت عباءة المحلية رغم عالمية المفردات المستخدمة.

المؤشر الرابع:

رصد الباحث بهذا الخصوص مجموعة من المنظومات الايقاعية التي تحتم على الممثلين تشكيلها عبر عملية الاداء التمثيلي حيث تحولت الكتل الموجودة من خلال تغير تركيبها وتشكيل تشكيلات جديده الى سفينه من خلال اضافة شراع والى قاعه من خلال جعلها مدرجات والى كنيسة من خلال اضافة جرس وتغير الشكل وفي نفس الوقت استخدم المكان الفارغ مع الاضاءة هذه العمليات حتمت على الممثلين في تشكيل حركات بإيقاعات ذات طابع خاص بها عن طريق الممثلين والاكسسوار والمفردات بالإضافة الى التكوينات فعلى سبيل المثال عند تحول المكان الى سفينه تم تشكيله من خلال الانبوب الاسطواني والمدرجات في بداية ونهاية الانبوب ومن ثم اضافة الشراع فالتحول هنا حدث في جزئية منه من خلال الاضافة وفي التحول الثاني حذف الشراع والكتلة الأسطوانية وتراصف المدرجات واضيف لها بسط عراقية فلكلورية لتحويلها الى مكان خاص بالأفراح وهذه عملية تحديد للأنماط الحركية وإيقاعاتها من جهة ومن جهة اخرى تزايد الايقاع عبر تزايد الخلافات والصراعات .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج ومناقشتها:

١- توظيف اداء الممثلين لشخصياتهم جاء متوافقا لقدرة الصوت العالية المستوى، تمكن فيه الممثل من فك مغاليق اللغة العالية من خلال النبر والوقف الصحيح والقدرة في التحكم بطبقة الصوت .

٢- اسهمت ال التقنية الجسدية وتشكيلاتها التي قام بها الممثلون عبر تشكيل شخصياتهم وأبعادها.

٣- اعتمد الاداء التمثيلي على فاعلية الجسد وحركته المستمرة في ايصال المعنى.

٤- البناء التقني اعتمد في عملية التصاعد على تشكيل الشخصية ان كانت على المستوى التقني والفني في عملية التجسيد على الخشبة عبر عملية بناء الايقاع بشكل عام للعرض وبشكل خاص لكل شخصية بما يناسب ابعاده

ثانياً: الاستنتاجات:

١- شكل اداء الممثل بأداواته ابعاد الشخصية المسرحية على مهاراته مستعينا بقدراته الصوتية بالإضافة الى الجانب الحركي للجسد والذي اضاف قوة تعبيرية في اداء الشخصية .

٢- أسهمت قدرات الممثل الذاتيةوالتقنية في تجسيد ابعاد الشخصية.

٣- تميز الأداء التمثيلي على الموائمة على البعد الداخلي والخارجي للممثلين من الناحية الوجدانية والموضوعيةحقق الاقناع بين الذات والموضوع

٤- ان الاقناع يتحقق عن طريق الاداء التمثيلي (الصوتي والجسدي) لان عملية الاداء هو سفر بين الذاتي والموضوعي، ذلك التداخل والتمازج في رحلة الذهاب والاياب من الممثل للشخصية ومن الشخصية للممثل تتطلب من الممثل اعداد (صوته وجسده) لان من دون احدهما في الاداء المسرحي لا يتحقق الاقناع.

٥- تفاعل الممثلين مع العناصر الاخرى بشكل هارموني في العرض المسرحي في توجيه الايقاع للتواصل مع المتلقي في المشاركة الوجدانية والفكرية .

قائمة المصادر والمراجع:

١) روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نظرية، تر: رعد عبد الليل جواد، (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٢).
٢) سامي عبد الحميد، مدخل الى الفنون المسرحية، (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١).
٣) سامي عبد الحميد، مدخل الى فن التمثيل، (بغداد وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة).
٤) سامي عبد الحميد، معالجة الحبكة في الدراما الاذاعية، مجلة الاكاديمي، العدد ١٠، (العراق، بغداد، ١٩٩٥).
٥) عدنان بن ذريل، فن المسرحية، (دمشق، ١٩٦٣).
٦) عقيل مهدي يوسف، توتر الصورة بين المرئي والمسموع (تشكيل العر المسرحي)، (بغداد، ٢٠٠٦).
٧) كريستي، ج.ف، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، تر: عقيل مهدي يوسف، (لبنان، دار الكتب الجديدة، ٢٠٠٢).
٨) مارتن اسلن، تشريح الدراما، تر: اسامة مندلجي، ط١، (دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٧).
٩) محمد العجمي، في الخطاب السردي.. نظرية قريماس، (تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣).
١٠)مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، (اكاديمة الفنون، مصر، دراسات ومراجع المسرح، ٢٠٠٦).
١١)مراد وهبة، المعجم الفلسفي، (دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧.
١٢)هارولد كليرمان، حول الاخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، (دار الطليعة، لبنان، بيروت، ١٩٨٧).
١٣)سكوت رو برت جيلام :أسس التصميم، تر:محمد محمود يوسف،(مصر:القاهرة ، دار مصر للطباعة، ١٩٨٠) .
١٤)روزنتال م.يودين:الموسوعة الفلسفية ، تر: سمير كرم ،(لبنان:بيروت، دار الطليعة ، ط٥ ، ١٩٨٥) ، .
١٥) – مارتن اسلن، تشريح الدراما، تر: اسامة مندلجي، ط١، (دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٧)،.
١٦) – هارولد كليرمان، حول الاخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، (دار الطليعة، لبنان، بيروت، ١٩٨٧)،.
١٧) – سامي عبد الحميد، معالجة الحبكة في الدراما الاذاعية، مجلة الاكاديمي، العدد ١٠، (العراق، بغداد، ١٩٩٥).
١٨) – صلاح القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، كلية الفنون الجميلة، بحث مقدم الى الحلقة الدراسية لدورة التعليم المستمر، (العراق، بغداد، ٢٠٠١).
١٩)إبراهيم مدكور:المعجم الفلسفي،معجم اللغة العربية،(جمهورية مصر العربية –القاهرة،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٣).
٢٠)داخل حسن جريو ، تطور التقانة عبر العصور ،(بغداد : منشورات المجمع العلمي العراقي دار الكتب والوثائق،٢٠٠٦).
٢١)عبد الغني النبوي الشال : مصطلحات في الفن والتربية الفنية ،(السعودية :الرياض ،مكتبة جامعة الملك سعود ،١٩٨٤).
٢٢)جون لان : التقنية والعلم بحث في الاشكاليات ،تر:محمود عباس ،(المغرب:الدار البيضاء،دار كازبلانكا للنشر ،٢٠٠٢) .
٢٣)لويس معلوف : قاموس المنجد في اللغة ، (سوريا:دمشق، مطبعة الغدير ،منشورات ذوي القربى).
٢٤)حسن سعيد الكومي : معجم المغني الوجيز ،(لبنان:بيروت،سن الفيل ،مكتبة لبنان١٩٩٨،ط١،).
٢٥)عدنان بن ذريل، فن المسرحية، (دمشق، ١٩٦٣).

٢٦)جودمان، اليزابيث، وجين دي مان: المرشد في السياسة والاداء ، تر: د. محمد لطفي نوفل، د. امين الرباط، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون الجميلة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠١.

٢٧)جودمان–المصدر نفسه، ص١٦٣.

٢٨)شو، بازكير، سياسات الاداء المسرحي، ت د. امين الرباط، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون الجميلة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٧.

٢٩)جوردن، هايز: التمثيل والاداء المسرحي، ت د. محمد سيد، اصدار مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، دولة الامارات، د.ت.

٣٠)ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني ،(بيروت:صادر للطباعة والنشر، ١٩٥٥) .

٣١)زهران، محسن، " فلسفة التصميم – قيم التشكيل والنقد المعماري تجاه المتغيرات المعاصرة "، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م،.

٣٢)سامي عبد الحميد، معالجة الحبكة في الدراما الإذاعية (مجلة الأكاديمي ، عدد ١٠، :–١٩٩٥)،.