# الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية (الأكسسوار) في العرض المسرحي العراقي

# The aesthetic function of theatrical accessories (accessory) in the Iraqi theater

م.د. فلاح كاظم حسين
مديرية تربية واسط/ وزارة التربية

**ملخص:**

**لم يسلط الضوء كثيراً على موضوعة الملحقات المسرحية ولم يتم إغنائها نظرياً ولا تطبيقياً إلا ملامسة لبعض جوانبها الظاهرية، مما استدعت الضرورة إلى كتابة هذا البحث. وقد اشتمل البحث اربعة فصول، تم في الفصل الأول (الإطار المنهجي) تناول مشكلة البحث والحاجة إليه، ثم أهمية البحث وأهدافه وحدود البحث وتحديد أهم المصطلحات الواردة في البحث، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تناول الباحث ثلاثة مباحث إضافة إلى الدراسات السابقة والمؤشرات، ناقشنا في الأول المعنى والخصائص، من خلال تسليط الضوء على ماهية الأكسسوار (الملحقات) إذ تناولنا نظرة تاريخية موجزة أولاً وتعرفنا على مفهوم النوع في الملحقات المسرحية ثانياً حيث تبين أن هناك أربعة أنواع رئيسية للملحقات. أما في المبحث الثاني فقد تصدينا لمفهوم الملحقات وعلاقتها بفن الإخراج من خلال دراسة الملحقات المسرحية بين الميزانسين والسينوغرافيا، ثم بيان القيمة الجمالية للملحقات في العرض المسرحي، وبعد ذلك تناولنا الملحقات بين الحالة الواقعية والرمزية، وفي المبحث الثالث قدمنا التوظيف الدلالي والجمالي للملحقات في منظومة العرض المسرحي والدلالات المصاحبة لها، وختمنا الفصل الثاني بالدراسات السابقة، وتبين بأن هناك دراسة سابقة واحدة حول الموضوع، تحت عنوان دلالات الملحقات في عروض المسرح العراقي، وهي أطروحة دكتوراه للطالبة عتاب جاسم نصيف، ومجموعة من مؤثرات الإطار النظري من أهمها:**

**1- إن الملحقات تؤثر سلباً وإيجاباً في تكوين الشخصية الدرامية في العرض المسرحي.**

**2- تؤدي الملحقات المسرحية وظائف جمالية متنوعة تبعاً لاستخدامها في العرض المسرحي.**

**أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد تناولنا فيه مجتمع البحث وعينة البحث وطريقة البحث وأدائه ثم تحليل العينة، وختمنا بحثنا بالفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات والمصادر.**

**Abstract;**

**Not much has been highlighted on the subject of theatrical accessories and has not been enriched in theory or applied only in contact with some of its apparent aspects, which necessitated the writing of this research.**

**The study included four chapters. The first chapter dealt with the problem of research and its need, then the importance of the research and its objectives and the limits of the research and identify the most important terms in the research. The second chapter (the theoretical framework) In the first, we discussed the meaning and the characteristics by highlighting the accessory. We took a short historical view first and we learned about the concept of genre in the second play accessories, where there were four main types of accessories.**

**In the second topic, we addressed the concept of accessories and their relation to the art of directing through the study of theatrical accessories between the mezzanine and the synography, and then the aesthetic value of the accessories in the theatrical presentation, and then we dealt with the accessories between the real and symbolic situation. In the third section we provided the semantic and aesthetic employment of accessories in the theater system And the implications associated with it, and concluded the second chapter of previous studies, and show that there is one previous study on the subject, under the title of the implications of accessories in the Iraqi theater performances, a doctoral thesis of the student Attab Jassim Nassif, and a range of influences The theoretical framework of the most important:**

**1- The attachments negatively and positively affect the formation of the dramatic character in the play.**

**2- Theatrical accessories perform various aesthetic functions depending on their use in the theater.**

**The third chapter (research procedures) dealt with the research society, the sample of the research and the method of research and its performance, and the analysis of the sample, and concluded our research in Chapter IV with the results, conclusions and sources.**

## الفصل الأول – الاطار المنهجي

**أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:**

تعد الملحقات (الأكسسوار) واحدة من العناصر الفعالة في انتاج سينوغرافيا العرض المسرحي لما تحققه من أهداف جمالية وفلسفية وفنية مهمة في اسناد عمل الممثل وتطوير أدائه وذلك من خلال التعبير عن الزمان والمكان وحتى البيئة التي يجري فيها الحدث المسرحي، وكذلك تعمل تلك الملحقات على ايصال المعنى الفكري والجمالي للمشهد، وتساعد على إقامة علاقة متينة وفعالة مع المتلقي، عبر عملها مع باقي عناصر العرض المسرحي ابتداءاً بالممثل وانتهاءاً بالماكياج مروراً بالإضاءة والديكور والملابس.

إن عمل الملحقات في العرض المسرحي عملاً حساساً، لأن استخدامها ينبغي أن يكون موظفاً بشكل دقيق، وإن وضع أي قطعة اكسسوارية على خشبة المسرح لا يحتاجها العرض المسرحي يعتبر عبئاً على ذلك العرض، وإن إهمالها بنفس الوقت يعد خللاً وظيفياً في سينوغرافيا العرض، وهذا يتطلب بطبيعة الحال معرفة كبيرة بالملحقات التي ينبغي استعمالها في أي عرض مسرحي، لأن لكل عرض ملحقاته الخاصة به والمختلفة بالتأكيد عن تلك التي تستخدم في عروض مسرحية أخرى – حتى وإن تشابهت القطعة الاكسسوارية- ولهذا السبب استدعت الحاجة إلى وجود مصمم خاص بالقطع الاكسسوارية، وله دور أساس حتى في عملية اختيار القطع الجاهزة والموجودة في المخزن، وهذه الحاجة استدعت كذلك إلى وجوب الاستخدام الفني والعلمي في عملية تصميم تلك الملحقات. وإن الكثير من العاملين في المسرح من مخرجين وفنيين لم يعيروا أهمية لهذا الجانب، ومن أجل ذلك سلط الباحث الضوء على تلك العملية التصميمية للملحقات، مؤكداً على أن الحاجة قائمة لمثل هذه الدراسة لتوضيح التساؤل التالي: ما الوظيفة الجمالية للملحقات في العرض المسرحي العراقي؟

**ثانياً: أهمية البحث:**

إن لهذا البحث أهمية جليّة وواضحة من خلال تسليط الضوء على تلك الملحقات وأنواعها وأهدافها ودلالاتها في العرض المسرحي، وأنه يفيد جميع العاملين في المسرح من المؤسسات الفنية، ويفيد جميع طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة وكافة المهتمين بدراسة المسرح وحتى السينما والتلفزيون.

**ثالثاً: هدف البحث:**

يهدف البحث إلى كشف الوظيفة الجمالية للملحقات في العرض المسرحي العراقي.

**رابعاً: حدود البحث:**

الحدود الموضوعية: دراسة الملحقات المسرحية في العروض.

الحدود المكانية: العروض المسرحية المقدمة على مسارح بغداد.

الحدود الزمانية: العروض المقدمة في عام 1992.

**خامساً: تحديد المصطلحات:**

الوظيفة

أ - عرفها ابن منظور بقوله "الوظيفة من خلال إلزام الشيء ووضعه في مكانه ويقال، وظّف فلان وظفاً، تبعه مأخوذاً من الوظيفة، ويقال استوظف، استوعب ذلك كله".[1]

ب- وعرفها عبدالغني بأنها الموائمة والتنسيق في عملية المزاوجة بين عناصر اللغة السينمائية والمسرحية، بما يخلق صورة فنية في العرض المسرحي.[2]

ت- وعرفها سعيد علوش، بأنها نزعة مثالية في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل المسرحي في جمالياته[3].

لم يجد الباحث في هذه التعاريف ما يتناسب وطبيعة البحث، ولكنه استفاد منها جميعاً في صياغة تعريف مناسب للوظيفة وفقاً للبحث الحالي وهو:

**التعريف الإجرائي:**

الوظيفة: هي طريقة للتعبير عن القيم المعرفية والجمالية والسايكولوجية في كيان المادة وتنظيمها الاجتماعي، واستيعاب الملحقات لخلق آلية للتفاعل مع المتلقي.

**الملحقات:**

أ- جاء في مختار الصحاح: بانها لحق، ملحق، بمعنى لحقه وأدركه، أو ألحق بغيره، والحق بمعنى ألحق بعضه بعضاً.[4]

ب- عرفها قاموس لاروس: بوصفها شيئاً موجوداً خارجاً، شيء موضوعاً في المقدمة بما له من سمة مادية، وهي شيء أعيدت صياغته بفعل استخدام الناس له[5].

ت- ويطلق عليها المهمات المسرحية، وهي جميع الأدوات والأشياء التي تستخدم في تحقيق الأحداث المسرحية أثناء العرض المسرحي، وتعتبر عنصراً فاعلاً في تشكيل المسار الدرامي للعرض[6].

والباحث يقترب من التعريف الثالث في صياغة تعريفه الإجرائي:

**التعريف الإجرائي:**

الملحقات: هي مادة أو عنصر يلحق بعناصر العرض المسرحي من ممثل وديكور وإضاءة وملابس وماكياج وتؤدي دوراً فعالاً في تحقيق خطة المخرج وايصالها بشكل واضح إلى المتلقي.

الفصل الثاني - الإطار النظري

**اولاً : المبحث الأول: المعنى والخصائص**

**ما الاكسسوار (الملحقات المسرحية) ؟**

ليس صعبا على الباحث والمتابع لفن العرض أن يجد الجذور الأولى للملحقات المستخدمة في العروض المسرحية. حيث أن الإنسان ومنذ بداية نشوئه حاول ايجاد الكثير من الوسائل والمواد التي تساعده في مواصلة حياته العامة والتي بدأت بمراحل عديدة منها مرحلة الصيد – والزراعة – والتجارة – والصناعة. فابتكر في بداية المرحلة الأولى الوسائل والأدوات التي تساعده في عملية الصيد (كالرمح والحجارة المدببة) التي استخدمها لعمل النار التي كان يتجمع هو وقبيلته حولها. ثم ابتكر الحبال التي تساعده على ربط اشيائه وأدواته، وكذلك استخدمه في عملية الصيد وملاحقة الفريسة. وابتكر قطع الأزياء والملابس التي كان يرتديها اتقاءاً من

برد الشتاء وحرارة الصيف. حيث كان يصنعها من جلود الحيوانات، وابتكر وسائل جديدة تساهم في إعطاء الهيبة والرفعة ضمن القبيلة نفسها ومن ثم ضمن المجتمع القبلي الذي يعيش فيه مثل (الصولجانات والتيجان والمحابس...إلخ) وإذ أدت هذه المواد والوسائل دورها وتطورت بتطور الحياة الاجتماعية. كل هذه بالتأكيد ساعدت القائمين على العروض المسرحية في زمن الاغريق واليونان والرومان على توظيف هذه المواد والمستلزمات في عروضه المسرحية.

فقدم المسرح الاغريقي عروضاً مسرحية بمصاحبة ومساعدة تلك الملحقات أو المستلزمات (القطع الاكسسوارية) واستخدم الحذاء والكعب العالي لكي يبدو (طويلاً) واستخدم السلاح للتعبير عن شخصية الجندي أو المبارز واستخدام الخوذة العسكرية وكذلك استخدم القناع بشكل لافت للنظر على اعتباره أي (القناع) من القطع الاكسسوارية المستخدمة لمساعدة الممثل في أداء دوره. وتعزز الملحقات دور ووظيفة الأزياء والديكور وإظهار الممثلين الذين يقومون بتمثيل أدوار الآلهة وأنصاف الآلهة، حيث امتازت أزيائهم بالألوان اللامعة والزخارف المركبة، وكان لكل شخصية ملحقاتها الخاصة بها(). وكذلك استعمل الخنجر وعصا الكاهن (رجل الدين) واستخدم القلادة وبعض الحلي المتداول استعمالها في ذلك الوقت، وبرزت الأقنعة باستخدامها في المسرح الاغريقي وبعدها في المسرح الروماني ولكن الملاحظ هنا أن تلك الأدوات والملحقات لم يستخدم بداعي تحقيق الشكل الجمالي بقدر ما هي وسيلة من وسائل الممثل في سبيل تحقيق الدور المطلوب، وقد ازداد استعمال هذه القطع الاكسسوارية في المسرح الروماني باعتباره مسرحاً أكثر زخرفة ودقة في التفاصيل اليومية أو متطلبات الحياة بالنسبة للممثل، وأصبح بإمكاننا أن نشخص الكثير من هذه القطع والملحقات الاكسسوارية التي صاحبت الممثل في أداء دوره والتي تشمل بكل تأكيد كل المتطلبات والوسائل التي تحتاجها الشخصية في المسرحية المراد تقديمها. وعند دخول المسرح إلى الكنيسة حيث استفاد من مسرحيات (الاسرار) التي تظهر تعاليم الدين المسيحي والتي تبشر بالجنة كثواب والنار كعقاب أصبحت المواد والملحقات المستخدمة في مثل تلك العروض الكنسية هي عبارة عن بعض أو كل ما يستخدمه رجل الدين في الكنيسة من الصليب والشمعدان وحاملة الشموع والكؤوس والقرابين... إلخ. فتنوعت بذلك استعمالات القطع الاكسسوارية المصاحبة من أجل التعبير عن الشخصية ودعم الفعل المسرحي وإعطائه مصداقية في تحقيق التأثير على المتفرج، لم يكن استعمال تلك الملحقات والأدوات والقطع الاكسسوارية استعمالاً رمزياً أو تجريدياً أو موحياً، وإنما كان استخدامه واقعياً ويعبر عن واقعية الحياة للممثل والشخصية على حد السواء، وفي مسرح العربة (كارو) (*) كان يستخدم الممثل تلك الملحقات التي ذكرت في العهد المسيحي إلى أن جاء عصر النهضة وهو عصر العلم والاكتشافات العلمية التي استفاد منها المسرح كثيراً في تحقيق عروضه المسرحية وبدأ يضيف كثيراً على تلك الملحقات المعبرة والوسائل التي تساعد الممثل في تحقيق دوره في المسرحية وبعد هذا التاريخ بدأت العناصر التقنية تأخذ نوعاً من الاستقلالية (كالديكور والإضاءة والملابس) وخاصة في العلاقة الجمالية الرابطة بينها كأدوات فعالة وبين القطع الأكسسوارية باعتبارها جزءاً منها.

**مفهوم النوع في الملحقات المسرحية .**

إن الملحقات (القطع الاكسسوارية) في العرض المسرحي متنوعة وعديدة، غير أننا يمكن أن نرصد كل الأنواع ونقسمها إلى أربعة أقسام كما يشير إلى ذلك الكسندر دين.[7]

1- ملحقات المنظر (مقاعد، منضدة، سجاجيد... إلخ) كمفروشات توضع على أرضية المسرح، ساعات معلقة على الجدارية، لوحات منظرية.

2- ملحقات اليد (خطابات ورسائل، بنادق، صحون طعام، أقلام، سيوف، خناجر، مناديل، عصي، وأدوات أخرى يمكن أن يستعملها الممثل مباشرة على خشبة المسرح).

3- ملحقات الزينة (وتمثل لوحات زيتية، مزهرية، ستائر... إلخ) من الأدوات والقطع التي يمكن أن تستخدم لأغراض الزينة سواء من خلال تعليقها على الجدارية أو وضعها على الموائد والأرضيات.

4- ملحقات مؤثرات (وتشمل الثلج الخفيف، زجاج يتكسر، أو ثريات أو قناديل أو فوانيس) لا تدخل ضمن الإضاءة ويمكننا كذلك تقسيم تلك الملحقات إلى أنواع أخرى كملحقات الزي (كالقلادة، والمحبس، والاقراط، والحقائب اليدوية التي قد تندرج تحت عنوان ملحقات اليد حيث يستخدمها الممثل بيده) وملحقات الماكياج كالباروكات واللحى المستعارة، وكذلك الأقنعة بكل أنواعها... إلخ. وملحقات الإضاءة مثل (التورج) والمصابيح المنضدية والكرات الفسفورية... إلخ.

**ثانياً : المبحث الثاني: الملحقات وفن الإخراج .**

**الملحقات المسرحية بين الميزانيس والسينوغرافيا:**

من خلال التفاعل في العمل المسرحي ما بين المخرج والممثل والمصمم نستطيع أن نرصد تلك القطع الأكسسوارية المستعملة في العرض المسرحي وهي تقوم بأداء دوراً مركزياً من خلال اعتبارها حلقة الوصل ما بينهما فتلك القطع تقوم على ربط الميزانيسن في المسرح كلغة إخراجية بسينوغرافيا العرض كلغة تصميم عن طريق الممثل وفعله واستخدامه لتلك العناصر (واقعياً كان أم رمزياً) فالعصا يمكن استخدامها كمنظر ويمكن أن تعبر عن طريق تحديد حركة الممثل في أداء دوراً اساسياً في تحديد الميزانيس على المسرح، وهنا نستطيع أن نرصد ذلك في مسرحية (رسالة الطير) [*] لقاسم محمد ويمكننا أن نشير إلى أن لكل قطعة أكسسوارية دلالة خاصة بها وعلى المخرج والممثل والمصمم معاً ان يعطوا القيمة الدلالية المناسبة لتلك القطعة الأكسسوارية حتى تتكامل جمالياً مع القيم الدلالية للعرض المسرحي وبالتوازن مع باقي العناصر في العرض المسرحي بضمنها الممثل.

وفي المسرح يجب أن يتوفر هذا التوازن لكي يتحقق المنظور الجمالي والدلالي للفضاء المسرحي (الذي تؤدي فيه القطع الأكسسوارية دوراً مهماً وفعالاً) من خلال توزيع القطع المنظرية وقطع الأزياء والقطع الخاصة بمجاميع الممثلين على خشبة المسرح لكي يبدو العمل منطقياً ومتجانساً، رغم أننا قد نجد نزعة غريزية إنسانية في تقديم كل ما هو غير متوازن في المنظر والشكل العام للعرض المسرحي وخاصةً في المسرح الحديث جاعلين اكتشاف النقاط الرابطة والدلالات الموحية والمختفية بالمعنى والشكل خلف التنويع في الاستخدام القابل للتأويل عند المتلقي.

وبما إننا في صدد الحديث عن التوازن فإننا لايمكن أن نستخدم القطع الأكسسوارية بصورة عشوائية وبعيدة عن الهدف لأن كل شيء زائد على المسرح إنما يؤثر بشكل أو بآخر في العرض المسرحي ، وفي المعنى الدلالي لذلك العرض، آخذين بنظر الاعتبار العلاقة المنطقية بين القطع الأكسسوارية المستخدمة في العرض المسرحي، فشكل القطعة الديكورية والأكسسوارية ولونها وطبيعة مكانها والمشهد الذي تظهر فيه ينبغي أن تأتي منسجمة مع كل القطع الأكسسوارية الأخرى المستعملة سواء في المنظر أو القطعة بما يتيح لها إنتاج معنى دلالي متوازن ومترابط معبر عنه بفعل الممثل الذي يعتبر أساساًومنطلقاً للوحدة الفكرية الدلالية لتلك القطع الأكسسوارية من حيث الميزانيسن والسينوغر افيا في العرض المسرحي.

**القيمة الجمالية للملحقات (الاكسسوار) في العرض المسرحي.**

لا تشكل الملحقات المسرحية (القطع الأكسسوارية) لوحدها أي قيمة جمالية – شكلاً ومضموناً – إلاّ من خلال علاقتها –الفنية والفكرية- مع باقي العناصر المرئية والمسموعة المشاركة في تشكيل العرض المسرحي – (كالإضاءة والديكور والمكياج والملابس) وهي بهذه الكيفية لاتنفصل جمالياً في عملها عن الممثل وأدائه في العرض، فهي تساعده كثير اً في تشخيص المكان والزمان والفعل الأدائي ضمن النص المفترض والمتحول إلى عرض مفترض.

ويعمل الفنان المصمم على إبداع أو إيجاد أو رسم أو بحث تلك الملحقات التي تساعد في تحقيق العرض المسرحي، أن يقوم بتحقيق الحالة الجمالية إلى جانب الحالة الفكرية ولا يتم له تحقيق الحالة الجمالية إلاّ من خلال توفير مجموعة من العوامل والأسس الجمالية أولها خلق حالة التناسب بين تلك الملحقات عب موجودات العرض المسرحي لأنه أساس الحكم على جمال الأشياء بمختلف أنواعها، وهو ضروري في الفنون (والعرض المسرحي واحد من أهم الفنون لتحديد الجمال فيها) ، فحالة التناسب ليس اتساق بين الأجزاء فحسب بل هو تناسب بين روح الشيء ومادته أو شكله الخارجي وهذا المبدأ هو الذي خضعت له أشكال الأشياء المختلطة كالسيوف والدروع والمدافع والعصي، والأقلام، والخوذة ، والمظلات.. الخ وهنا يتعدى المعنى الظاهري للتناسب باعتباره نسبة بين ارتفاع الجسم وعرضه أو طول الساق وسمكه ، وهذا يدل على أن أي كلام عن نسب رياضية في الجمال هو محض هراء كما يقول وليم هوجارت، وهو يؤكد أن أعيننا لوحدها هي التي تستطيع إدراك الشيء (المادة) المستحب، والتجربة هي أهم فيصل في إدراك قواعد الجمال.

وثانيها هي خلق حالة التنوع في اختلاف الألوان والأشكال داخل حدود التناسب وبما يريح العين عند النظر إليه، لأن التنوع في اختلاف الألوان والأشكال داخل حدود التناسب وبما يريح العين عند النظر إليه ، لأن التنوع هو أحد العوامل المهمة في شعور المتلقي بالتذوق واللذة ، وإن العكس قد يشعر المتلقي بالملل. وقد قالوا أن أشكال الملحقات المسرحية وتناسبها مع طولها وهيئاتها لا يمكن أن يكون عشوائياً أو فوضوياً ( بمجرد خلق تنوع في الألوان والأشكال بدون هدف).

وثالثهما تحقيق حالة الاطراد بين السكون والثبات أي بمعنى خلق زوايا الرؤيا في الثبات والحركة، ومن جميع الجوانب، فإننا قد نرى الأشياء من حيث المنظر الجانبي أجمل منها في المنظر الأمامي أو بالعكس.

ورابعها البساطة، والتي بدون تحقيق التنوع لا تعني شيئاً فرؤيتنا للأجسام الدائرية تختلف عن رؤيتنا للأجسام المكعبة، والأشكال العمودية تختلف عن الأشكال الأفقية والأجسام المثلثة تختلف عن الاجسام المربعة بالرغم من بساطة التكوين، ولكننا بوساطة التنوع الذي نضفيه على البساطة نستطيع أن نحقق أشكالاً متعددة.

وخامسها هو عنصر التعقيد، وهذا العنصر يمكن أن نرجعه إلى الأسس السايكولوجية في التفسير والتحليل، وما تحققه بصعوبة تشعر فيه، بلذة شديدة، وقد نجد هذه اللذة واضحة في الصيد والقنص فالولع بالمطاردة كامن في نفوسنا، نسوق هذا المثل لكي نؤكد على أن العين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد أشياء ومواد متعرجة ومنحنية ومتداخلة فيما بينها (كأشكال الزخارف المعقدة والمركبة) والقصد هنا ليس ايجاد اشكالاً ومواداً معقدة من أجل التعقيد، بل من أجل خلق حالة التنوع المطلوب أولاً والابتعاد عن الأشكال المستقيمة والمباشرة في بعض الحالات ثانياً.

وآخرها (سادساً) هو الحجم، حيث أن ضخامة وضآلة الملحق يؤثر في رؤية المتلقي للعرض المسرحي، وهذا هو الذي يدفع المصممين إلى إطالة العباءة التي تلف حول الممثل في المسرح الاغريقي، وأن تكون العصا بطول واضح وبحجم متناسب مع الممثل الذي يؤدي الدور المسرحي.

ومن خلال ما تقدم نجد أن الأداة والملحقات الفنية في العرض المسرحي انما تساهم في الصورة وبساطتها وتنوعها وتداخلها مع باقي عناصر العرض لخلق المتعة واللذة عند المتفرج وهو يشاهد فعلها وحركتها في العرض المسرحي المفترض.

وليس من الغريب أن نجد بعض الملحقات المسرحية قد تؤدي وظائف جمالية مختلفة ومتنوعة تبعاً لاستخدامها في العرض المستند على النص، فالمنديل في مسرحية عطيل له وظيفة جمالية تساهم في خلق حالة الهيجان والاندفاع لدى عطيل من أجل الانتقام من دزدمونة لأهمالها له وتجاهلها المفترض لحبه لها، في حين قد نجد للمنديل وظيفة جمالية أخرى في عرض مسرحي آخر قد لا يثير نفس الدلالة الجمالية كالمنديل في مسرحية (المس جوليا) حيث يشير جماليا إلى مكانة جان الاجتماعية وعلاقته بالمجتمع.

إن منظومة الملحقات بتنوعها في المنظر والإضاءة والأزياء والماكياج انما تفعل فعلها بشكل متفاعل مع كل العناصر الموجودة في العرض المسرحي، وجمالية أداءها انما لا يعتمد على استقلاليتها فحسب بل بتداخلها الفكري والفني والفلسفي مع كل عناصر العرض، وتحقيق الشكل الجمالي والفني للملحقة الموجودة على المسرح والمطلوب استعمالها كمفردة من مفردات الملحقات المسرحية وليس كمنظر أو عنصر إضاءة وعنصر ملابس، فعناصر الإضاءة إنما تساهم في تحقيق الإضاءة في وظيفتها الأساسية، أما الملحقات الخاصة بالإضاءة، عندما تكون على المسرح إنما تعبر عن استقلاليتها وعدم تحقيقها لوظيفة المنظر أو الإضاءة وفقاً للتوصيف الفني للديكور والإضاءة، بل هي تنتمي للإضاءة وتنفصل عنها في التأثير، وكذلك في المنظر والملابس والماكياج.

والأبعاد الفنية والجمالية المتحققة من خلال تلك الملحقات المسرحية إنما تكتسب قيمتها الجمالية من خلال خلق حالة التأثير الفردي والجماعي بالمتلقي، ونقصد الفردي (المفردة الملحقة لوحدها) استقلالية

الملحقات والجماعي هو تداخل عملها واشتراكها في تحقيق التجانس والانسجام بينها من جهة وبينها وبين باقي العناصر التقنية في العرض المسرحي من جهة أخرى، وهذا هو ما يفسر حيوية علاقة المسرح بالمتلقي بفضل العناصر التقنية وبالذات (الملحقات المسرحية) حيث تساهم في خلق الايهام من جانب وخلق الشكل المناسب في العروض المسرحية الشكلية من جانب آخر كمسرح الصورة على سبيل المثال الذي يعتمد كثيراً على تنوع تلك الملحقات، وتنوع استخدامها من قبل الممثل بحيث إننا نجد بأن المفردة الاكسسوارية الواحدة لها أكثر من فعل وأداء على المسرح اعتماداً على الممثل أو بالأحرى على علاقة الممثل جمالياً مع الملحقات المسرحية.

فالممثل يتحرك ديناميكياً في فضاء المسرح بأزيائه ومكياجه وبأدوات الاكسسوارات التي يحملها أويرتديها أو يجلس عليها أو يقف بجانبها فإنها أكثر من مجرد شكل هندسي موجود فوق المسرح، وهي تؤثر بشكل أو بآخر بالمتلقي على طول مجرى العرض المسرحي، وإن الفضاء المسرحي جمالياً يبدعه جسد الممثل وحركاته وأزياؤه والاكسسوارات المستخدمة (عربات يدوية، واعلام، وشمعدانات، وثريات، وعصي، وأقلام، وساعات يدوية، ومظلات، ومناديل، وحقائب، وقلائد، وصولجانات، ومحابس... إلخ. مع الأخذ بنظر الاعتبار التداخل اللوني لألوان الأزياء والمناظر والإضاءة مع ألوان الملحقات المسرحية.

وقد يكون استخدام الأدوات (الملحقات المسرحية) الاكسسوارية رمزياً وخاصة الموائد والمقاعد والكراسي الخشبية التي تستخدم للتعبير عن بناء الابراج، أو قد يستعمل الممثل الاعلام السوداء لتمثيل العواصف، أما إذا استخدم الاعلام الزرقاء فهي تمثل أمواج البحر.

فإذا كان بناء الفضاء المسرحي في المشهد شيئاً أساسياً والملحقات المسرحية التي تبني ذلك الفضاء بسيطة، تصبح الخاصية الجمالية والقوة الرمزية للمشهد في أكثر حالات ثرائها هي التكوين والتجسيد الديناميكي الذي يبدعه الفنان.

**<u>الملحقات في العرض المسرحي بين الواقعي والرمزي .</u>**

إن الملحقات والقطع الاكسسوارية مهما تعددت انواعها وأهدافها وأساليبها إنما تساعد على دعم الحالة الواقعية للعرض المسرحي أو الحالة اللاواقعية وهي في الحالتين إنما تعبر عن المعاني الدلالية والايحائية لاستعمالها مع أداء الممثل المسرحي.

يحتاج العرض الواقعي إلى استخدام مجموعة من القطع الاكسسوارية التي تتطابق مع روح العصر من جانب ومع طبيعة أداء الممثل في المسرحية من جانب آخر فهي (القطع الاكسسوارية) لا تتعدى معناها الواقعي (رغم تعدد المعنى الواقعي للقطعة)، في مثل ذلك الاستخدام في المشهد المطلوب. فحينما يستخدم الممثل العصا بيديه قد يحيلنا ذلك الاستخدام إلى مرضه أو شيخوخته أو مهنته، وكل ذلك خاضع للتفسير الواقعي لدلالات تلك العصا، رغم أنها قد تستخدم ضمن التفسير الرمزي البعيد عن الواقعية كما نرى ذلك واضحاً في شخصية (بريك) في مسرحية (قطعة على سطح صفيح ساخن) لتنيسي وليامز حيث يكون استخدامها دلالة على عجزه الجنسي.

وعند استخدام الممثل للمنديل فإننا نعرف الاستخدامات الواقعية للمنديل كملحقة ذات دلالة جمالية واقعية، ولا يصعب علينا الكشف عن الاستخدامات اللاواقعية للمنديل كما في مسرحية عطيل لشكسبير حيث يكون المنديل عبارة عن دلالة رمزية لخيانة دزدمونة، وكذلك المنديل في مسرحية (مس جوليا) لأبسن حيث يعد ترجمة لمكانة جان الاجتماعية والطبيعية كخادم، وكذلك السيف المسموم في مسرحية هاملت يعتبر ترجمة للشر والخيانة. وكذلك الخنجر في مسرحية (مكبث) يقوده ويرشده إلى الجريمة وإلى الدلالات المصاحبة لذلك الخنجر ولفعل الخنجر على خشبة المسرح.

وقد يكون هناك بعض المغالاة في الاستخدام الواقعي في استخدام بعض القطع الطبيعية كما في محاولات دايفيد بيلاسكو لمحاكاة الطبيعة ومقاربتها نحو الحقيقة، وهو ما يبرز في استخدام الملحقات والمهمات الخاصة بالملابس، أو الخاصة بالقطع الديكورية، حيث حرص على استخدام الملحقات بعيداً عن الحالات الوهمية والاقتراب إلى كل ما هو حقيقي، في حين نرى عند الكثير من المخرجين المحدثين أن الاستخدام الواقعي والحقيقي لتلك العناصر الاكسسوارية غير وارد حيث يتجه نحو القيم الدلالية ذات القدرة التوليدية للعلامة المسرحية، ليس في المسرحية والعرض المسرحي حسب بل وفي تقبل المتلقي لتلك الملحقات والقطع الاكسسوارية ذات الدلالة المقصودة، فالعنصر الواحد قد يحل على المسرح محل مدلولات مختلفة طبقاً للسياق والمعنى (زمانية البصر وبطرق شتى) فما يظهر في مشهد على أنه مقبض سيف يتحول دلاليا في المشهد التالي إلى صليب بمجرد أنه يتغير وصفه كما يتحول المنظر الذي يظهر في سياق ما في شكل أوتاد خشبية على الفور وبدون أي تعديل في بنائها إلى حائط أو سور حديقة بمجرد تغيير أداء الممثل وطبيعة المشهد.

فتحول الخنجر –على سبيل المثال- من عنصر من عناصر الزي الذي يحدد مكانة حامله، إلى المشاركة في العمل كأداة رمزية دلالية تساهم في الكشف أو التعبير عن جريمة قتل يوليوس قيصر حينما يظهر ملطخاً بالدماء للدلالة على فعل القتل، وهنا بإمكاننا أن نشير إلى الدور الذي قدمه صموئيل بيكيث في مسرحيته الصامتة (فعل بدون كلمات) حيث يعمل على (قلب الأدوار الذاتية إلى موضوعية فيصبح الشخص البشري محدداً بالدوال المسرحية التي تحيط به، الحبل، العلبة.. إلخ ويصبح ضحية لهما بينما يصبح المنظر وملحقاته هي الممثل الوحيد في مسرحية الثانية)[8].

**ثالثاً : المبحث الثالث: التوظيف الدلالي والجمالي .**

**التوظيف الدلالي للملحقات في منظومة العرض المسرحي المعاصر.**

إضافة إلى تأكيد الكثير من الوظائف والديكور والملابس فإن الملحقات تساعد بصورة خاصة على خلق التأثير العاطفي للمشاهد والأحداث المختلفة، فأن (الوسائد والزهور والستائر) تثير احاسيس معينة خاصة بينما تثير نفايات السكائر المليئة بالأعقاب أحاسيس أخرى، وقد تثير قطع الاكسسوار إلى دلالات درامية موحية فمثلاً:

قد يدل الزي العسكري على دلالة اصطلاحية تشير إلى فصيلة (الدروع) على سبيل المثال ولكنه بالإضافة إلى هذه الدلالة قد يحمل إلى الجمهور معنى الرجولة أو البسالة .. الخ وتطفي في كثير من الأحيان

هذه الوحدات الدلالة الثانوية، المحددة ثقافياً وعلى أساسها الاصطلاحي وقد تتحكم قوة التقاليد الدلالية الفاعلة في العمل على تحديد المعاني المصاحبة تحديداً يتراوح بين الضيق والاتساع ففي مسرح (النو Noh) الياباني تتحدد الوحدات الدلالية مسبقاً تحديداً صارماً يجعل النتائج "دلالات اصطلاحية – دلالات مصاحبة شبه غائبة، فكل دلالات أولية وصريحة إلى حد بعيد، أما في القرب فلا تتقيد الدلالات الثانوية في عنصر معين يمثل القيود الصارمة، وقد تتغير من مشاهد إلى آخر، وأنه كان ذلك في حدوث شفافية محدودة ضمن المستبعد إلى من يحمل التاج) في مسرحية ريتشارد الثاني دلالة مصاحبة تشير إلى العناية الإلهية، وهذا بالنسبة لأي فرد من أفراد الجمهور المعاصر ولا تنفرد السمطقة المسرحية بالدلالات المصاحبة فترتكز قدرة المشاهد على إدراك الدلالات الثانوية الهامة أثناء عملية فك شفرات العرض- على القيم الشفافية العامة الخارجية عن المسرح، والتي تحملها بعض الأشياء أو طرائق الحديث وأنماط السلوك[9].

أما بالاصطلاح (القدرة التوليدية) للعلامة المسرحية فقد رسم بنائيو (براج) مصطلح (القدرة التوليدية) بسمات مختلفة، رافقت نشأة هذه القدرة وهي حركتها وديناميكيتها أو قابليتها للتحول، وقد يكون الدال متقلباً دلالياً، لا على مستوى الدلالات المصاحبة فحسب بل أيضاً على مستوى الدلالات الاصطلاحي في بعض الأحيان. فقد يحل العنصر الواحد على المسرح محل مدلولات مختلفة طبقاً للسياق الذي يظهر فيه.

وتصل المشكلة الجدلية بين الحي والجامد، او لنقل بعبارة أدق بين الذاتي والموضوعي، على المسرح مركزاً هاماً في قضية الانتقال من شفرة إلى أخرى، او من وظيفة إلى أخرى في الحركة السيميوطيقية . فعندما تفكر في العرض المسرحي المفروض أن تعرف بطريقة حاسمة وآلية بين الذات الفاعلة والتي يجسدها الممثل، وبين الأشياء التي ينتسب إليها، والتي تشارك في العرض من خلال فاعلية غير أن هنالك من فند هذا التضاد واستبدله بمفهوم آخر هو مفهوم (الخط المتصل) بين الذاتي والموضوعي الذي تتحرك عليه خلال العرض كل الدوال المسرحية من أحياء وجوامد، فبينما ينظر في العادة بطريقة آلية إلى البطل أو الممثل الرئيس "على أنه محور الذات الديناميكية التي تحرك قوتها الفاعلة "(10) عملية السمطقة، وينظر إلى الملحقات وعناصر المنظر على أنها مثال الموضوع السلبي ، فإن العلاقة بين هذين القطبين الظاهرين قد تغير أو تستبدل عناصرها وقد تتحقق القوة الفاعلة التي يصلها الممثل غلى درجة الصفر حيث يسند إليه ادوار مماثلة إلى دور الملحقات مثل ما يحدث بالنسبة للشخصيات النمطية التي تقترن بوظائف معينة، مثل رئيس الخدم في صالون نمطي في الأربعينات في مسرحية كوميدية أو كما قال فلتروسكي " الجنديان الواقفان أمام بوابة مبنى، فإن ذلك يشير إلى ان هذا المبنى هو ثكنة عسكرية "(11)، وعلى هذا فإن الممثل هنا يوظف بطريقة فعالة كجزء من المنظر ، وفي نفس الوقت قد ترفع عنصر جامد من عناصر المنظر على الخط : موضوعية - ذاتية فتكسب قوة فعالة في حد ذاتها..

ويضرب فلتروسكي مثلاً نموذجاً على ذلك بالخنجر المسرحي الذي ينتقل من دوره الهامشي المحض كعنصر من عناصر الزي محدداً مكانته حاملة، ينتقل إلى المشاركة في العمل كأداة (في جريمة قتل يوليوس قيصر ثم ينتقل إلى الالتصاق بالمستقبل بفعل ما، كما يحدث عندما يظهر ملطخاً بالدماء للدلالة على فعل القتل. وقد يستغنى في حالة قصوى بالطبع عن القاتل البشري تماماً. وتستند المبادرة السيميوطيقية إلى المنظر

والملحقات " التي تدرك على أنها ذوات تساوي شخص الممثل ومن الملاحظ أن كثير مما يسمى بالتجارب الطليعية في القرن العشرين يقوم على ارتقاء المنظر إلى وضع الذات الفاعلة في السمطقة ويصاحب ذلك تخلي الممثل عن القوة الفاعلة ويسيطر المنظر على الأداء المسرحي الذي يعتبره (أدوارد جوردن كريك) مثالياً وتنبثق من المنظر، هنا الدلالات المصاحبة بشكل مكثف بينما يسند غلى الممثل دور "محدد"(13) , تحديداً صارماً هو "الدمية"(15) ويلعب صمويل بكيت في مسرحيته الصامتة (فعل بدون كلمات ) على قلب الأدوار الذاتية الموضوعية فيصبح الشخص البشري محدداً بالدوال المسرحية التي تحيط به (الشعيرة، الحبل، علبة...الخ) ويصبح ضحية لهما بينما يصبح المنظر هو الممثل الوحيد في مسرحيته الثانية [16]

**رابعاً : الدراسات السابقة:**

قام الباحث بإجراء مسح لرسائل الماجستير واالدكتوراه والبحوث المتعلقة بالفنون الجميلة ومن خلال اطلاعه عن قرب لهذا الموضوع داخل العراق.اتضح وجود دراسة سابقة لهذا الموضوع تحت عنوان دلالات الملحقات في عروض المسرح العراقي، وهي أطروحة دكتوراه للطالبة عتاب جاسم نصيف أنجزت عام 2008 ولم يتسنى للباحث الاطلاع عليها. وإن هناك من كتب عن الملحقات بشيء من الإيجاز أو بالأحرى لم يتطرق إلى دراستها بشيء من التفصيل ، فلا يتعدى بعض المواضيع البسيطة.

**خامساً : ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات.**

1- إن الملحقات في العرض المسرحي تشكل جدلاً بينها وبين مفردات وكتل ولغة العرض المرئية وغير المرئية.

2- إن الملحقات تؤثر سلباً وإيجاباً في تكوين الشخصية الدرامية في العرض المسرحي.

3- الملحقات تؤثر بشكل مباشر وغير مباشر بالتشكيل الحركي للعرض المسرحي (الميزانسين).

4- استنطاق دلالات وفيرة من الملحقات وارتباطها عموماً بسينوغرافيا العرض المسرحي.

5- تؤدي الملحقات المسرحية وظائف جمالية متنوعة تبعاً لاستخدامها في العرض المسرحي.

الفصل الثالث - إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من العينة التي قدمت في بغداد عام (1992) والتي كانت الملحقات عنصر أساسي من عناصر العرض المسرحي وهي تمثل مجتمع البحث نفسه.

ثانياً: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث قصدياً من مجتمع البحث، وذلك لما تمثل فيها من مؤشرات الإطار النظري وتوفر الصور الفوتوغرافية والمقابلة مع مخرجها أو بعض الممثلين ممن شاركوا فيها وشملت العينة المسرحية (الذي ظل في هذيانه يقظاً) تأليف: عدنان الصائغ وإخراج غانم حميد، 1992.

ثالثاً: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي خلال وصفه الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بجوانبه كافة ولاسيما مادة البحث (الملحقات) والتعرف على وظيفتها الجمالية ودورها في العرض وصولاً للنتائج التي يتوخاها الباحث.

**رابعاً: أداة البحث: اعتمد الباحث على:**

1 - **مؤشرات الإطار النظري.**

**2- الصور الفوتوغرافية.**

**3- مشاهدات الباحث للعرض المسرحي.**

**4- المقابلات الشخصية.**

**خامساً: تحليل العينة :**

**مسرحية "الذي ظل في هذيانه يقضاً"**

**تأليف عدنان الصائغ**

**إخراج غانم حميد**

**1992 على قاعة مسرح الرشيد.**

**المشهد الأول:**

المسرح خالي من قطع الديكور وتفترش الأرض أعداد كبيرة من البيريات، جسد هذا التكوين بالملحقات أرض المعركة بعد انتهاء المعركة دخول عشوائي لعدد من النساء وسط شعور بالخوف والترقب من أماكن متفرقة، ووسط هذا الشعور الانفصالي العالي للنساء وكل واحدة تبحث بين البيريات، فكل بيريه تمثل شخص معنوي (شهيد) فهذه تركض نحو واحدة وأخرى تمسك بها وتقبلها وأخرى تنتفض على ثالثة تحضنها بحرارة وتقبلها وامرأة أخرى تصرخ وهي تركض في اتجاه آخر، فكل إمرأة من النساء تبحث عن شخص، الأم تبحث عن ولدها والزوجة تبحث عن زوجها والأخت تبحث عن شقيقها، جميع النساء في حالة بحث مستمر وسط صراخ وبكاء وأنين وألم الكل يبحث عن من يهمه، فقد تحولت أرض المسرح إلى ساحة تتناثر فيها الأشلاء والأشياء الفاسدة وتتعالى الصيحات وتتصاعد المشاعر وتتدافع النسوة تحو بعضها لتشكل جسداً واحداً وصوتاً واحداً يصرخ نحو السماء ليعطي للمشهد عمقاً دلالياً لألم الأمهات:

أ- ففي هذا المشهد كانت الملحقات الأداة الرئيسة الذي شكله بناء المشهد فيها.

ب- لعبت الملحقات دوراً فعالاً في اسناد الفعل المسرحي وعمل الممثل في وقت واحد.

ت- جعلت الملحقات (شخصاً معنوياً) فقد تحولت من كونها أداة مادية إلى (شخصية معنوية جسدت شخصية الشهيد في هذا المشهد).

ث- شغلت الملحقات أرضية المسرح وأعطت رمز دلالي لعمق الصورة الجمالية ولكونها شغلت حيزاً كبيراً أغنى المشهد من استخدام أي قطعة للديكور.

ج- كونت مع جسد الممثل تشكيل حركي أعطى صورة جمالية للمشهد.

**المشهد الثاني:**

فضاء واسع شغلته حشود المجاميع التي ترتدي العباءة العربية ذات اللون الصحراوي والمخطط باللون المرقط (زي القوات الخاصة) وكل شخص من المجاميع يحمل سماعة تلفون مقطوعة أعطت تشكيل متداخل

للمجاميع ، التشكيل خلفية وراء الممثل البطل الذي يقف وسط المسرح، بزيه العسكري ويقف من خلفه شخصية القناص.

في هذا المشهد حركات متداخلة بأجساد المجاميع وتداخل حوارات متقطعة الكل يصرخ لوحده فلا أحد يسمع الآخر، الكل يصرخ عشوائياً (ألو.. هل تسمعني؟؟) فقد جسدت سماعة التليفون المقطوعة وسط صراخ المجاميع انقطاع عن العالم أو بالأحرى انقطاع الإنسان العراقي عن الآخرين في العالم في آن واحد. تشكيلاً أعطت الملحقات دوراً فعالاً في ايصال الأفكار للمتلقي وعبرت عن عمق دلالي أعطى البطل اسناداً فقد حولت الملحقات التركيز على عمل الممثل (الجندي القناص) لتجسيد فكرة المشهد أن الحياة مقطوعة عن العالم، وأن الحقيقة الباقية هي هروب الجندي من الموت ومطاردة القناص.

1- في هذا المشهد استغنى المخرج عن أي قطعة ديكور واكتفى بالملحقات مع الأزياء زائداً جسد الممثل لتعطي صورة أو تشكيل حركياً شغل فضاء العرض إلى جانب الإضاءة.

2- شكلت الملحقات أداة فعالة في عمل الممثل وايصال فكرة المشهد إلى المشاهد.

**المشهد الثالث:**

هذا المشهد الختامي استعمل المخرج ملحقة ديكورية (سكله) متحركة تخرج من عمق المسرح وسلط عليها إضاءة حمراء بعد أن حول أجسام الممثلين إلى قطع ملحقات علقت هذه السكله لتصل مقدمة المسرح، حيث عبرت عن كوكبة من الشهداء.

1- في هذا المشهد استطاع المخرج أن يحول جسد الممثل في الشخصية معنوية حية إلى ملحقة مادية.

2- لعبت الملحقات في هذا المشهد دور فعال ذو دلالات رمزية وجمالية في الوقت نفسه.

3- استخدان الإضاءة والماء في هذا المشهد عزز من عمق المعنى الدلالي للمسرحية ( الماء + الإضاءة)

الفصل الرابع – النتائج والاستنتاجات

**اولاً: النتائج:**

1- ساعدت الملحقات على خلق تأثير عاطفي للمشاهد المختلفة.

2- ساعدت الملحقات في نقل القيمة الدرامية للمشاهد من خلال ما عبرت عنه الملحقات في المشاهد.

3- أعطت المشاهد الثلاثي قيماً جمالية من خلال انسجام الملحقات في المشاهد مع عمل الممثل أو أعطت الملحق عمقاً جمالياً للمشاهد.

4- أثبتت الملحقات (دورها الفعال وإمكانية استعمالها دون وجود الديكور المسرحي).

5- حلت الملحقات في بعض المشاهد شخصية معنوية.

6- استطاع المخرج أن يحول أجساد الممثلين إلى ملحقة ذات دلالة جمالية في العرض المسرحي.

**ثانياً: الاستنتاجات**

1- يتم اكتشاف دلالات الملحقات من خلال تنسيق أجزائها وعلاقتها بعناصر العرض المسرحي.

2- عبرت الملحقات عن الشخصية وأبعادها في العرض المسرحي.

3- توظيف شكل الملحقات ووضعها في المكان المناسب ساعده على فهم وفك شفرات الشخصية أثناء العرض المسرحي وأعطاه قيمة جمالية للمشهد.

ثالثاً : المصادر والمراجع

1- اوبرسفيلد آن، مدرسة المتفرج.
2- بوبوف، الكبسي، التأمل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، دمشق، وزارة الثاقافة والإرشاد القومي، 1976.
3- تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، القاهرة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976.
4- تيلر جون رسيل، الموسوعة المسرحية، تر: سمير الجلبي، بغداد، دار المأمون جـ1، 1990.
5- الشرقاوي، جلال، الأسس فس فن التمثيل.
6- حامد، محمد علي، الإضاءة المسرحية.
7- حياوي، محمود، دلالات الأزياء في عروض مسرحيات الطفال، رسالة ماجستير، بغداد، 2005.
8- دوفينو، جون، سوسيولوجية المسرح، نر: حافظ الجمال، ج1، ج2، دمشق: مطبعة وزارى الثقافة، 1979.
9- علوش، سعيد، المصطلحات الادبية المعاصرة.
10- كليرمان، هارولد، حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دمشق، دار دمشق، للنشر والتوزيع، 1988.
11- لافر، جيمس، الدراما، أزياءها ومناظرها، تر: مجدي فريد، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ب.ت.
12- ماركون، هربرت، البعد الجمالي، تر: جورج طرابيش، بيروت، دار الطليعة، 1979.
13- مهدي، عقيل، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سلمى، الحديثة، 1988.
14- هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صيليحة، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
15- هوارتينج، فرانك .م، المدخل إلى الفنون المسرحية، نر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، 1970.
16 - هيجل، المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيش، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980.