التجانس واللا تجانس بين أداء الممثل وخشبة المسرح

أ. د. راسل كاظم عوده
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq

م . م عقيل رحيم كريم سليم
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
aqeel.almndlawi@gmail.com

الخلاصة :

الممثل هو العنصر الفاعل في بناء فضاء العرض المسرحي عبر التوافق مع عناصر السينوغرافيا، وتجانس أو عدم تجانس أداء الممثل مع هذه العناصر يخضع إلى جملة من الاشتراطات التي لابد للممثل أن يكون على دراية كاملة بها، لهذا برزت الحاجة لهذه الدراسة حيث ضم البحث مقدمة وإطار نظري من ثلاثة مباحث الأول: مفهوم التجانس واللا تجانس، المبحث الثاني: أدوات الممثل واشتغالها على خشبة المسرح، المبحث الثالث: العلاقة بين الممثل وخشبة المسرح، أما إجراءات البحث فقد اعتمد الباحثان العينة القصدية، وثم نتائج البحث والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية : التجانس، اللا تجانس، أداء الممثل، خشبة المسرح

Abstract :

The actor is the active element in building the theatrical performance space through compatibility with the elements of scenography, and the homogeneity or inconsistency of the actor’s performance with these elements is subject to a number of requirements that the actor must be fully aware of, so the need for this study arose as the research included an introduction and a theoretical framework Of three topics, the first topic : the concept of homogeneity and heterogeneity, the second topic: the actor's tools and their work on stage, the third topic: the relationship between the actor and the stage. as for the research procedures, the researcher adopted the intentional sample, and then the research results and conclusions .

Keywords : homogeneity, heterogeneity performance of the actor, the Stag .

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

العرض المسرحي عبارة عن صورة مشهدية فنية معبرة ومتكاملة، تتكون من عناصر ووحدات وأنظمة مختلفة، وبأشكال مختلفة إشارية ورمزية وأيقونية، تتفاعل وتنتظم وتتجانس هذه العناصر فيما بينها لتشكيل المعنى الوظيفي والجمالي، ويتحقق بذلك الهدف في التواصل بين الممثل والمتلقي، للوصول إلى الفكرة والقيمة الفنية والتعبيرية، وخشبة المسرح أو مكان العرض هو المركز الأساس الذي يتفاعل معه كل من الممثل والمتلقي، وله اثر مهم وبارز في التشكيل البصري، باعتباره البودقة التي تنصهر فيها جميع العناصر المسرحية، وبالتالي تتشكل العلامة المسرحية من كل العناصر، ويعتبر الممثل هو المحفز الأول والأساس لكل العلامات الموجودة على خشبة العرض .

يشكل أداء الممثل مع باقي عناصر العرض المسرحي منظومة صورية وحسية حيوية، ذات أبعاد فكرية وجمالية، لإبراز سمات الشخصية الاجتماعية أو الوجدانية أو المعرفية من خلال قدراته الأدائية الصوتية والجسدية المتمثلة بالإيماءات والإشارات والحركات، ويتطلب ذلك أن يمتلك الممثل المهارات الأدائية ويكون متمرساً له القدرة على الانسجام والتجانس والترابط والتوليف مع مجموعة المتناقضات، أي أحداث تفاعل ووفاق بين الممثل ومحيطه المادي من خلال أيجاد العلاقة بين أدواته الأدائية وبين شكل ومساحة خشبة العرض المسرحي، وبالتالي تحقيق الفكرة والوصول إلى الأقناع عند المتفرج .

ومن خلال مشاهدة الكثير من العروض رصد الباحث ان هناك بعض الارباك في هذا التجانس وهو يتوقف على مدى قدرة الممثل في إبراز مهاراته الإبداعية الفنية، ونسبة التركيز والتناسق بين الممثل وأنواع الأماكن والفضاءات المسرحية، لذا برزت مشكلة البحث والتي تمثلت في السؤال الاتي: كيف يمكن للممثل التجانس والتركيز والتحكم في أدائه مع وجود تغيرات في مساحة خشبة المسرح ؟

أهمية البحث :

تأتي أهمية البحث لتطوير قدرات الممثلين المسرحين في التحكم بأدواتهم الصوتية والجسدية وفقاً لمتغيرات خشبة العرض .

هدف البحث :

الكشف عن التجانس واللا تجانس في أدوات الممثل المسرحي مع خشبة المسرح .

مصطلحات البحث :

١_ يعرَّف (التجانس واللاتجانس) :

أ_ (تجانس) لغة :

التجانس " هو توافق سِمات الكلام من إيقاع ونبر واختيار ألفاظ لِما فيها من معان وأصوات متجانسة بحيث يصبح حسَن الوقع في السَّمع أو خلاباً للذِّهن" (وهبة و المهندس، ١٩٨٤، ٨٧)

ب_ (تجانس) اصطلاحاً :

هو "حالة الاثر الفني الذيّ تتلاءم جميع أقسامه وتتكامل في سبيل إحداث تأثير عام مشترك" (عبد النور، ١٩٨٤، ٣٧)

ج_ (اللاتجانس) لغة :

اللاَّتجانس: "عدم التوافق في الميول والآراء والأفكار والأذواق" (مسعود، ١٩٩٢، ٦٨٠)

د_ (اللاتجانس) اصطلاحاً :

وتعني " لا تواز، لا تماثل" (لالاند، ٢٠٠١، ٢٩٠)

ويعرف الباحثان (التجانس واللاتجانس في أداء الممثل) إجرائياً :

هي جدلية الممثل في جعل أدواته الفنية الصوتية والجسدية تتوافق وتتلاءم بشكل منطقي مع الحيز المكاني للعرض الذي يتضمن مجمل العناصر الإنشائية والتشكيلية

المبحث الأول

مفهوم التجانس واللا تجانس

يستخدم مصطلح التجانس واللا تجانس لعلاقات التوافق والتوازن والتعارض بين الحجم والشكل واللون والطول والتوزيع واللغة والمكان والتصميم المعماري، وأيضاً يستخدم في الكثير من التخصصات مثل العلوم والرياضيات والكيمياء والفيزياء، وكذلك التجانس واللا تجانس يستخدم في علم الاجتماع، أي المجتمع الذي يضم أفراداً من خلفيات ثقافية أو أعراق مختلفة أو اعمار مختلفة والتنوع في الأفكار، وأن مصطلح التجانس في موسوعة (لالاند) الفلسفية " يدل على الوحدة العضوية لأن أي نوع من النظام قوامه عدم التعارض بين مختلف أجزائه أو مختلف وظائفه وتآزرها في سبيل عمل إجمالي واحد" (لالاند، ٢٠٠١،٥٤٤)، أذاً التجانس هو التقارب أو التشابه بين الأشياء في صفات أو سمات معينة .

والتجانس يعني توافق الظواهر وتشابهها، وتماثل العناصر أو احد الصفات أو نوع المحتويات أو الخواص، أي هو عبارة عن مجموعة من العناصر أو هو خليط من نفس الجنس أو من مركبين أو أكثر ومن جنسين مختلفين، وقد يكون بنفس الشكل أو اللون قابلين للامتزاج، أما في المنظور الفكري فالتجانس "هو المرادف للوحدة العضوية التي تمثل الكل الذي يتكون من مجموعة من العناصر الثانوية المترابطة والتي تجمع بينها وشائج وصلات كثيرة ومتعددة تصل به إلى شكل متكامل يشبه الجسم الواحد متعدد الأعضاء، والتي يحركها بحسب حاجة الجسم إليها" (تروش، ٢٠١٨،٢٨)، وخاصة تلك الأشياء التي تمتلك نفس الطابع بكل أجزائه .

أما فكرة اللا تجانس هو بمعنى النقيض من التجانس، أي هو عبارة عن خليط من مادتين أو مركبين أو مجموعة من أشياء أو أشكال غير منتظمة ومختلفة بشكل واضح وبمستويات عدة، وأيضاً هو عدم التوافق في الأذواق والأفكار والآراء، وقد يحدث اللا تجانس في المنظومة التركيبية الاجتماعية من خلال عدم التوافق في السلوك بين أفراد المجتمع، أو قد لا يتجانس الفرد مع المكان أو المحيط الجديد الذي أنتقل اليه .

ونجد التجانس في الشعر والأدب والمسرح والموسيقى والرسم، إذ أن كل فن من تلك الفنون يطرح الفكرة أو يظهر المعنى بالطريقة الخاصة لديه، ويهتم كل عمل فني بكيفية التجانس بين عناصره ومكوناته المختلفة، وعلاقة الترابط مع بعضها البعض وتجانس مفرداتها لخلق وتشكيل فكرة فنية ذات أبعاد جمالية، وفي كتاب (فن الشعر) تحدث (أرسطو) عن أهمية التجانس والتألف بين أجزاء العمل الفني لتحقيق المتعة، إذ يقول " ان تحاكي عملاً واحداً، وأن يكون هذا العمل الواحد تاماً، وان تنظم

اجزاء الافعال بحيث انه لو غير جزء ما او نزع لانفرط الكل واضطرب، فان الشيء الذي لا يظهر لوجوده او عدمه أثر ما ليس بجزء للكل" (أرسطو، ١٩٦٧،٦٢_٦٣)، فبترابط أجزاء العمل الفني يحدث تجانس الشكل مع المضمون .

وكذلك حدد (شكسبير) بعض المفاهيم التي تخص تجانس أداء الممثل الصوتي والحركي مع طبيعة الشخصية المسرحية ومع الحيز المكاني، إذ وجه (شكسبير) للممثلين نصيحته في مسرحية (هاملت) فيقول " أنه يزعجني كثيراً أن أرى ممثلاً يمزق الحماس إلى اسمال بالية ويشقق آذان المستمعين القريبين منه" (عبد الحميد و فريد، طرق تدريس الإلقاء، ١٩٨٠، ١٤٨)، إذ يؤكد (شكسبير) على ضرورة تجنب الممثل الصراخ من خلال حساب المسافة بينه وبين المتلقي، إذ لابد للممثل أن يدرك العلاقة التي بينه وبين المكان، أي أن خشبة المسرح هو المحيط الذي يحدد أداء الممثل، وللمكان دور كبير في اختزال الصور والمعاني وقطع الديكور والأكسسوارات، إذ يعد هو المسؤول عن ترتيب وتوزيع وتنظيم الأشكال كما هو موجود في الحياة الطبيعية، بالإضافة إلى قدرة خشبة المسرح في التحكم بشكل أداء الممثل، ولكي يتجانس الممثل مع ذلك المكان ومع محيطه عليه أن يحس بالأشياء والموجودات الأخرى التي تحيط به، ولابد من أن يدرك أنه جزء من الكل، أي أن أداء الممثل يمكن أن يتغير حسب شكل وطبيعة تضاريس المكان، إذ أن أداء الإنسان بطبيعته هو مختلف ومتغير من مكان إلى أخر .

ويعد التجانس والمزاوجة في العروض المسرحية مع الفنون المجاورة الاخرى كالموسيقى والرسم والخط والزخرفة والسينما هو من أساسيات الإبداع، " فالبنى الداخلية، والموضوعات الاساسية، والمشروع الذي يكمن خلف كل تجربة إبداعية ... كلها عناصر تلتقي في الوعي الإبداعي وتعزز مفهوم التجانس" (حسن، ١٩٩٠،٧٢) ، ففيها توظيف الأنظمة اللسانية وغير اللسانية، إذ تتشكل البنية البصرية والسمعية من المؤثرات الصوتية والموسيقى وقطع الديكور والأكسسورات والأزياء والإضاءة، وكذلك جسد الممثل وما ينتجه من الحركات والإشارات والإيماءات .

والممثل هو المعبر والمؤشر عن صورة العصر والمجتمع، وهو البؤرة المركزية للعرض المسرحي، وحامل للفكرة والرؤية الجمالية للعرض، إذ يبدأ الممثل " بتكوين علاقة بين الأرض التي يقف عليها وبين مركز الحركة في جسده ثم يجسد هذه العلاقة على المستوى النفسي بحيث تتحول علاقة الإرتكاز الجسدي في المكان إلى علاقة إرتكاز نفسي أيضاً" (هلتون، ٢٠٠٠، ٢١٢)، فتلك

العلاقة المتجانسة تتم من خلال قوانين التوافق لفن تمثيل الممثل مع المكونات المادية وخشبة المسرح للارتقاء بالعمل المسرحي .

المبحث الثاني

أدوات الممثل واشتغالها على خشبة المسرح

يدل مفهوم الاداة بشكل عام على ما يعين الإنسان في الحياة اليومية لإنجاز عمل أو فعل معين، أما الفنان فهو يعتمد على أدواته الفنية لإنجاز تطلعاته وأفكاره، وترجمة الصراعات والمشاعر والأحاسيس، وبالتالي الوصول إلى القيمة الفنية الجمالية، إذ يستخدم كل فنان أدواته الفنية حسب نوع الفن ووسائل التعبير لديه لإيصال مضمون الفكرة، فالرسام يستخدم الفرشاة واللوحة والألوان، أما الموسيقي يستخدم آلة العزف بأنامله لإبهار المتلقي .

ويستخدم الممثل أدواته الصوتية والجسدية في تجسيد الدور المسرحي، للتعبير عن انفعالات ومشاعر الشخصية المسرحية، إذ أن المسرح " مجال الكلمة المتحركة وفي هذا المجال عناصر جسدية وحركية تتوحد مع العناصر الكلامية" (إبراهيم، ٢٠٠٥، ٢٦)، لخلق الوحدة الفنية بين ذات الممثل وذات الشخصية بنحو متجانس شكلاً ومضموناً .

ولكل فنان خصوصيته الفنية التي تميزه في استخدام أدواته عن باقي الفنانين الاخرين، ومن تلك الخصوصيات توفر الموهبة، والقدرة على التركيز في أنجاز متطلبات الدور، والمرونة الجسمانية ليكون مطواعاً له القدرة في الاستجابة للأفعال وردود الأفعال، وتوفر المرونة الصوتية ليتمكن من الاستجابة لكافة التعبيرات الصوتية، " انطلاقاً من تركيب القاء الممثل، وتركيبة الفضاء بخطوطه وتوجهاته ومنظوراته وترتيباته والوانه التي تناقض تركيبة الواقع، وتنفصل عنه لأنها تعرض بواسطة نظام تصويري افتراضي متجانس" (بنبراهيم، ٢٠٠٩، ٩٥)، وكذلك القدرة على خلق التجانس بين أدوات الممثل الفنية وكافة عناصر العرض المسرحي، المتمثلة بخشبة المسرح وكل ما يحويه .

ويتحكم طبيعة المكان وحجم خشبة المسرح بطريقة الألقاء الممثل وبمستوى شدة صوته، إذ يتناول (الجاحظ) في كتاب البيان والتبيين ظروف وجو القاء الكلمة، إذ يقول " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار

المعاني.. ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين.. وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً" (عسر، ١٩٧٦، ٣٠)، إذ على الممثل أن يعطي الاهتمام بشكل كبير في إقامة نوع من التوازن على خشبة المسرح بين ما يريده وما هو ضروري أن يفعله، أي أن يتكلم بوضوح ويتحكم بمستوى شدة الصوت بما يتناسب وحجم الخشبة وقرب المتلقي منه، وكذلك التحكم بحركته الجسدية وعلاقته مع باقي عناصر العرض المسرحي .

ويتوقف قوة صوت الممثل على خشبة المسرح على عوامل عدة منها (عبد الحميد و فريد، فن الإلقاء، ١٩٨٠، ٤٠)

١ – أن قوة الصوت يتوقف على الحالة الشعورية التي يمر بها الشخصية كالعنف والحماس والمشاجرة، إذ يتطلب ذلك قوة عالية في الصوت .

٢ – يتوقف قوة الصوت على عدد الجمهور، إذ على الممثل إيصال صوته لهم .

٣ – يتحدد قوة الصوت على حجم المكان وشكله الذي يلقي فيه الممثل، إذ كلما كان حجم المكان كبيراً، أقتضى على الممثل زيادة القوة في صوته، وكلما كان حجم المكان صغيراً، يتطلب من الممثل خفض الصوت .

٤ – يتوقف قوة صوت الممثل على طبيعة المكان، ففي الأماكن المفتوحة أو التي فيها ضجيج أو الأصوات الأخرى، يتطلب من الممثل زيادة في قوة صوته .

أن التعبير الحركي هو نشاط فني يصدر من الممثل بشكل مدلولات رمزية، تعزز القدرة على التواصل بصورة غير لفظية، أي أن " الجسم في حالة حياة يمدد حضور الممثل وإدراك المشاهد ... لقد تم تحوير الطاقة المتدفقة أثناء سلوكنا الاعتيادي لتصبح مرئية بصورة غير متوقعة" (باربا و وآخرون، ١٩٨٦، ٢٩٤)، ويجب أن تكون لتلك الحركات مبررات منطقية متأثرة بالمتغيرات الشعورية ومتجانس مع الحوافز الداخلية، وينعكس النسق الحركي على الحالة الإيقاعية، إذ تكون بثلاثة أشكال " نسق بالمكان، نسق بالوقت، ونسق بالقوة، فهناك انموذج من الناس يمشي بخطوات واسعة(نسق مكاني) ويؤدي ايماءات بطيئة (نسق وقتي) ويعبر عما في نفسه بتعبيرات حادة (نسق نوعي)" (اؤكسنفورد، ١٩٨١، ١٢)، وهذه الحركات تحتاج إلى المهارة والتدريب، كونه قادر على توليد علامات سيميائية لها القدرة التعبيرية على التحول والمراوغة والانشطار " فالممثل هنا عبر

تعبيرات الجسد يقوم بتحريف الاداء من مستواه، مستواه الإشاري المرجعي إلى مستواه الإيحائي" (علي، ١٩٩٦، ١٠٩)، لتولد قوة وتنوع في البعد البصري، إذ يتفاعل الممثل مع معطيات العرض المسرحي، الذي ينعكس على أداء الممثل، وبالتالي يتحدد استجابة الممثل في إيصال الفكرة بشكل إيجابي أو بشكل سلبي.

ويتطلب طريقة تكيف حركة الممثل مع شتى تغيرات جغرافية خشبة المسرح إلى مهارات جسدية ومرونة عالية، إذ تمتلك كل شخصية على خشبة المسرح عدة علاقات متجانسة، تشمل علاقته مع ذات الممثل، وعلاقته مع الشخصيات الأخرى، وعلاقته مع المتلقي، بالإضافة إلى علاقته مع عناصر خشبة المسرح، " فحركة المؤدي سواء كانت مرسومة أو عفوية لا تكتسب طاقتها وشكلها إلا من خلال علاقتها الجدلية مع حدود خشبة المسرح " (هلتون، ١٨٣،٢٠٠٠)، وهذه العلاقات يجعل حركة الممثل مستمرة على خشبة المسرح خلال العرض ولا يتوقف، وطالما هناك فعل وقوة دافعة يبقي الممثل متفاعل وفي حالة معايشة مع الدور، وأن الممثل قد يحتاج أحياناً إلى السكون أو الثبات، وبهذه الحالة يحتاج الممثل إلى إشارة او إيماءة تدل على معنى الفعل .

المبحث الثالث

العلاقة بين الممثل وخشبة المسرح

خشبة المسرح هو المكان المحدد الذي يفصل الممثلين عن المتلقي، حتى وأن تحدد بخط وهمي، أي أنها البيئة الخاصة بالشخصيات التي يعرض فيها أحداث العمل المسرحي، بالإضافة إلى أنه يظم عناصر العرض المسرحي من مناظر وقطع ديكور، وقد اختلفت خشبات العرض المسرحي منذ نشوء المسرح لأول مرة وإلى يومنا هذا، إذ يكون ذلك المكان بأحجام وأشكال مختلفة بحسب معمارية خشبة المسرح، فمنها " أبعاد خشبة المسرح على الطريقة الإيطالية، أو بشكل مواجه، وظهور أماكن جديدة مثل المدارس، والمصانع، والساحات، والأسواق" (بافي، ٢٠١٥، ٣١٢)، أي أصبح المسرح يتمركز في كل مكان وبطرق مختلفة، وغاية العمل المسرحي هو إرضاء المتلقي، وتلك الغاية تحقق الارتقاء بالعمل المقدم، أي عن طريق مراعى أحاسيس المتلقي من خلال تجانس عناصر العرض المسرحي من " حيث اشتغالها بشكل دقيق ومتجانس في إبراز الشكل البصري" (اليوسف، ٢٠٠٠، ٩٢)، أي بمعنى اعتدالية توزيع مفردات العرض المسرحي على الخشبة .

ومضى خشبة العرض المسرحي بمنعطفات ومراحل عدة، إذ كانت العروض المسرحية تقدم كطقس ديني أو احتفالي في الساحات العامة الكبيرة، لتتحول بعد ذلك على يد الممثل (ثيسبس) إلى العربة، ثم تحول عند الإغريق إلى المسارح الكبيرة المكشوفة، وبعدها تحول عند الرومان إلى المسارح المشيدة، ليكون العروض بعد ذلك داخل المباني في الكنائس، ومن ثم إلى المسارح المغلقة في عصر النهضة، وبالتالي وصول خشبات المسارح إلى ما نحن عليه الان من امكانيات تقنية هائلة على كافة مستويات عناصر العرض المسرحي، ويكون المخرج المسؤول الأول عن " تنسيق العناصر المرئية ضمن اعتبارات مكانية ومعمارية من شأنها أن تحدد رؤية المشاهد من خلال المسافة بين المشاهد والعرض ثم زاوية النظر وأخيراً مستوى النظر وهذه بمجملها محكومة بمعطيات مكانية العرض وأسلوب المعالجة الإخراجية الذي يختلف من عرض إلى أخر" (رشيد، ٢٠١٣، ١٣٧)، إذ يكون لكل عنصر من عناصر العرض المسرحي دوراً مهماً ومستقلاً بذاته، وله دلالتها في أنتاج مجموعة من المدلولات في ذهن المتلقي، وكذلك تفاعل كل من تلك العناصر مع بعضها بشكل متجانس ومتناسق ومتناغم مع باقي مكونات العرض المسرحي .

ويكون للممثل الاثر الكبير في عملية تشغيل واشتغال هذا المكان، فهم " الذين يحددون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة، الحركة والإشارة وبمساعدة الأدوات المسرحية أو المشهد والإضاءة والمؤثرات السمعية" (ميردوند، ١٩٩٦، ١٤)، إذ اختلف تصميم كل نوع من تلك المسارح عن بعضها البعض، فمنها التي تتصف بالترف والفخامة ومنها التي تختلف في العمق والحجم والارتفاع .

ولكل خشبة مسرح خصوصية ومتطلبات عرض خاصة، تفرض على الممثل والمتلقي التشكيلات البصرية والسمعية، أي أن " المكان يمتلك عاملاً مهماً وهو خلق التأثير على الممثل وأدائه واحساسه" (لطيف و حسن الأسدي، ٢٠٢٢، ٢٤٢)، فضلاً عن أن كل ما تلمسه عين المتلقي في تصميم وتركيب خشبة المسرح كمادة تعبيرية وبين حجم وحداتها، تعتبر عناصر أبلاغية، و" توليد إشارات مسرحية بلا حدود، ومعاني لا متناهية ناتجة عن إمكانية إعادة تشكيل لا نهائية لمساحة المسرح" (هوري، ٢٠٠٠، ٢٩)، ويقوم المتلقي بدوره في تقبل أو النفور من تلك الأنساق البصرية والسمعية، أي ان العناصر غير المنتظمة وغير المنسقة في توزيع الأشكال الهندسية والكتل مع حالة الصغر أو الكبر في الحيز المكاني، يعد هو النسب اللا تجانس في توزيع مفردات العرض المسرحي، ويؤثر ويعرقل التدفق الأدائي للممثل فيتسبب في الإبطاء أو الإسراع في الحركة، إذ على الممثل أن يعمل " على التركيز

على الحدث الدرامي القائم على الخشبة وأن لا يهتم أو لا يشغل اهتمامه بما يحدث خارجها" (صلال و عودة، ٢٠٢٢، ١٢٥) وبالتالي يؤثر على دلالات طرح المعنى وتفسيرات الشكل والمضمون والأثارة والإيحاء في العمل الفني .

أما الممثل عليه مراعاة كل احتمالات التقلبات في العمل ومنها تغير أماكن العرض، لأن " طبيعة كل عرض مسرحي تفرض ما ينبغي أن يكون عليه شكل العرض أو مكانه، بل أكثر من ذلك تحدد العلاقة التي يجب أن تتم بين هذا العرض وجمهوره من المتلقين" (النصير، ١٩٨٩، ٤١)، وبالتالي على الممثل أن يضبط أدائه ويتكيف مع مساحة خشبة العرض في أثناء قيامه بأداء الدور أمام المتلقي، " فالممثل يضع علامات العرض وعلاماته هي جسده وصوته وحركته" (محمود، ٢٠٠٧، ٦٠) أي أن يكيف الممثل أدواته الادائية الصوتية والجسدية تبعاً لتضاريس خشبة العرض، إذ لخشبة المسرح وجغرافيته القدرة في التأثير على شكل أداء الممثل من خلال توزيع كتل الأثاث والديكور وعلى ضوء ذلك يرسم الخطوط العامة لحركة الممثل .

وأن الممثل كمدرك قائم ومهم على الخشبة يحقق التكامل والتجانس ما بين الشكل والمضمون، إذ أنه يجسد بعلاماته الأدائية الشخصية والصورة المسرحية بحرفة عالية، والذي يتشكل مع "العلاقة بين الممثل واجزاء خشبة المسرح وعلاقته بالجمهور وعلاقته بالممثلين الاخرين" (دين، ١٩٨٣، ٥٣)، ويأتي ذلك من خلال شبكة متداخلة من العلاقات بين ذات الممثل وذات الشخصية، والممثل مع الممثلين الأخرين، والممثل مع موجودات خشبة المسرح، وأخيراً الممثل والجمهور، إذ أنه ليس بمعزل عن المحيط الأصلي ولا المحيط المصطنع، فهو يتحرك من خلال تلك الخشبة ويستعين بكل موجوداته.

وقد يفرض حجم خشبة المسرح جملة من الاشتراطات التي تساعد العرض، أو تكون عائقاً أمام عناصر العرض المسرحي ومن ضمنها أداء الممثل، لذا يجب أن تتوفر في كل خشبة التقنيات اللازمة التي تساعد الممثل مع باقي عناصر العرض المسرحي في بث الأفكار، إذ أن تعامل الممثل "مع المكان الذي يدور فيه العرض سيكون بشكل أخر، إذ يعد مكاناً أدائياً، لأنه يفتح إمكانات خاصة للعلاقة بين العارضين والمتفرجين، إمكانات في الحركة والاستقبال" (ليشته، ٢٠١٢، ٢٠١)، إذ يتمتع خشبة المسرح بخصوصية عالية من ناحية احتوائه وتشكيله لعناصر العرض المسرحي ومن ضمنها الإضاءة التي " تحقق الرؤية للمتلقي ويتعرف من خلالها على ملامح وتعبيرات الممثلين ومعرفة حدود ابعادهم

وحركاتهم" (سعدون، ٢٠٠٥، ١٠٤)، وبالتالي يحدد المكان مع مجمل ما يحتويه طبيعة الأداء، ويكون المنظم لحركة الممثل، والمسؤول عن فضاء العرض المسرحي .

مؤشرات الإطار النظري

١_ تتأثر زاوية رؤية المتلقي بحجم وشكل خشبة المسرح، وبالتالي قد لا تصل بعض الإشارات والإيماءات الصادرة من الممثل إلى المتلقي بالطريقة المناسبة .

٢_ يتأثر أداء الممثل بالمتغير المكاني لخشبة المسرح، وينعكس ذلك على الصيغة التعبيرية في نقل مشاعر وأحاسيس الشخصيات والأحداث من خلال تغير الوضعيات الجسدية التشكيلية .

٣_ يحدد خشبة المسرح الإيقاع الحركي للممثل، وسرعة انتقال الجسم من موضع إلى أخر .

٤_ خشبة المسرح له القدرة في التحكم بقوة صوت الممثل وطريقة الألقاء .

٥_ شكل ونوع خشبة المسرح يؤثر على الأداء الحركي للممثل .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

مجتمع البحث

الممثلون في العروض المسرحية العراقية

عينة البحث

تم اختيار العينة بالطريقة القصدية وتمثلت في الاداء التمثيلي لعرض مسرحية (الموت والعذراء) عن نص فلاديميرو آرييل دورفمان وإخراج : ابراهيم حنون – سينوغرافيا فلاح ابراهيم

قدمت في بغداد _ منتدى المسرح عام ٢٠٠٨

ثم في بغداد _ المسرح الوطني عام ٢٠١٣

تمثيل _ خالد أحمد مصطفى _ ميلاد سري _ ماجد فريد

وذلك لتنوع العروض الأدائية للممثل على أكثر من خشبة عرض مسرحي التي تحقق هدف البحث في تلك العينة

منهجية البحث

المنهج الوصفي الذي يتفق مع طبيعة الدراسة .

أداة البحث

اعتمد الباحثان على طريقة الملاحظة المباشرة في تحليل عينة البحث

وسيلة القياس

أعتمد الباحثان المؤشرات التي رشحت من الإطار النظري كونها تمثل معياراً في التحليل .

فكرة المسرحية :

تتزاحم وتتنوع التأويلات والأسئلة في مشاهد مسرحية الموت والعذراء، لأنه يتكون من موضوع معقد وشائك، وهي تعرض الكثير من الأبرياء إلى جرائم بشعة في زمن الفوضى والاختلال والقانون غير العادل، وفي الجانب الآخر قدرة النفس البشرية على التسامح في لحظة تمكنها من الانتقام، فمسرحية الموت والعذراء يتكون من ثلاث شخصيات رئيسة هم (الزوج) و(زوجته) و(الطبيب)، وأن الجو النفسي يكون مؤثراً وفاعلاً في سير طبيعة الأحداث من خلال اغتصاب الطبيب على أنغام موسيقى (شوبان) للزوجة المعتقلة لدى سجون النظام الدكتاتوري السابق، وبالتالي لا تحب الزوجة سماع تلك الموسيقى، إذ نجدها تصر على الانتقام بعد كل هذه الفترة من مغتصبها، بعد أن تلتقيه مصادفة، بينما يحمل زوجها رسالة التسامح التي تُسدل الستار على هذا العرض، بقصدية اللاجدوى من الثأر.

تحليل العينة

أداء الممثلين (خالد أحمد مصطفى) و(ميلاد سري) و(ماجد فريد) في المسرح الوطني ومسرح المنتدى .

كان العرض الأول على خشبة المسرح الوطني، أي أن شكل خشبة المسرح كان بطريقة مسرح (العلبة)، إذ يجلس المتلقي بمواجهة العرض، ويكون زاوية الرؤية بشكل أمامي مباشر، وكان بناء خشبة العرض بشكل عمودي من خلال وضع سلميين حديديين يؤديان إلى غرفة زجاجية في الأعلى، ففي بداية المشهد الأول كانت إيماءات وإشارات الممثل (ماجد) ذات دلالات معبرة وواضحة، إذ كان يعتلي السلالم بدون أن يحجب تلك السلالم إيماءات الممثل، أما صوت الممثل كان واضحاً ويتناسب قوة صوته وشدته مع حجم الحيز المكاني .

أما العرض الثاني في بناية مسرح المنتدى، الذي يختلف بشكل جذري عن خشبة المسرح الوطني من حيث الشكل وحجم مكان العرض وتوزيع مفردات الديكور، وهي عبارة عن منزل بغدادي قديم يحتوي على عدد من الغرف الجانبية والامامية، لاسيما وأن بعض المشاهد تدور في تلك الغرف، وباحة وسطية وسلمين وسطيين وسطح، إذ كان بناء خشبة العرض في هذا الفضاء أيضاً بشكل عمودي، أنطلق المخرج في هذا المبنى من فرضيات مختلفة اعتمد على اختزال المنظر المسرحي .

ففي المشهد الأول لم يقم الممثل (ماجد) بنفس الإلقاء الصوتي للحوار، إذ كان الممثل محكوماً بوضعية المكان، الذي جعله يقوم بخفض شدة صوته، الذي ينص أن يتحكم طبيعة المكان وحجم خشبة المسرح بتجانس أو اللا تجانس قوة صوت الممثل ومستوى شدة صوته مع الدور في نقل مشاعر وأحاسيس الشخصيات، وبالإضافة إلى أن حركة الممثل لم يكن بشكل يتناسب مع الإلقاء الحوار، وكذلك الإيماءات والإشارات لم تكن واضحة بسبب توزيع الإضاءة السيء .

أما من حيث توزيع الطاقة الجسدية للممثلين في المسرح الوطني، فلم يكن الممثل (ماجد) والممثل (خالد) موفقاً في توزيع الطاقة الجسدية بشكل يتناسب مع الفعل التعبيري، إذ تطلب أغلب المشاهد إلى جهد كبير في الأداء وزخم أكبر في الفعل الحركي والإيمائي، فنجد الإجهاد واضحاً لحظة احتدام الصراع بين كل من (المرأة) و(الطبيب)، إذ فقد شخصية (الطبيب) توازنه الحركي في أكثر من مشهد، وبدت الحركة بشكل غير متوازن وعشوائي، إذ لم يتمكن الممثل (خالد) من الثبات من خلال فقدان مركز ثقل الجسم على الخشبة، إذ نلاحظ أن هناك تباين في الأداء بين العرضين، الذي ينص يتأثر الأداء الحركي للممثل بمعمارية خشبة المسرح وشكلها ونوعها، إذ يتطلب بعض أنواع الخشبات إلى جهداً عضلياً إضافياً، وزخم أكبر في الفعل الحركي، وذلك بسبب انعكاسات المكان عليه، وبالتالي توزيع الطاقة بشكل يتناسب مع حجم الخشبة .

وفي المسرح الوطني وخلال قيام الممثل (خالد) في شخصية (الطبيب) باستعادة مشاهد الاغتصاب بشكل فني من خلال حبس (المرأة) في داخل القفص، نجد أنه أحتاج إلى بذل جهد عضلي أكبر، لتحقيق نوع من الدهشة في صياغة الصورة التعبيرية

وفي هذا المشهد وعلى منتدى المسرح كان قوة الصوت وشدته متجانس للمثل (ماجد) مع المكان وبعده عن المتلقي، وأيضاً كان اللا تجانس واضحاً في قوة الصوت وشدته للممثل (خالد) في نفس المشهد، إذ لم يتناسب مع المسافة التي بينه وبين المتلقي، الذي ينص أن يتحكم طبيعة المكان وحجم خشبة المسرح بتجانس أو اللا تجانس قوة صوت الممثل ومستوى شدة صوته مع الدور في نقل مشاعر وأحاسيس الشخصيات، أي أن أداء الممثل يمكن أن يتغير حسب شكل المكان وطبيعة تضاريسه، إذ كان الأداء الصوتي عبارة عن صراخ عالي، أما الأداء الصوتي من حيث قوة الصوت وشدته على المسرح الوطني، كان اداء كل من الممثلين (ماجد) و(خالد) و(ميلاد) مناسب مع حجم الحيز المكاني .

وفي المشهد التالي نجد أن إيقاع الممثلين الحركي متغير في كل من المسرح الوطني ومنتدى المسرح، إذ لم يكن الأداء وفق مقتضيات ومعطيات فعل الشخصية، الذي ينص يحدد جغرافية خشبة المسرح تجانس الإيقاع الحركي والجسدي للممثل مع الدور، إذ أن حركة الممثل السريعة والبطيئة لها دلالاتها الخاصة، فهي تعطي إيقاع وانطباع خاص لكل حالة، وبالتالي إظهار الصورة التعبيرية والدوافع المكبوتة للشخصية، إذ أصطدم أداء الممثل الحركي ببنيتين سينوغرافيتين متناقضتين .

وفي مشهد أخر استخدمت الممثلة (ميلاد) الفعل النفسي كدافع في أدائها الحركي من خلال تجانس الحركات الجسدية والإشارات والإيماءات وحركة العيون الالتفاتات الحادة للوجه، إذ كان ذلك واضحاً على خشبة المسرح الوطني، أما على خشبة منتدى المسرح فلم تكن تلك الإشارات والإيماءات واضحة، بسبب معمارية المسرح التي حجبت بعض تلك الحركات، بالإضافة إلى طريقة توزيع الَاضاءة وبعد المسافة بينها وبين المتلقي .

أما الممثلة (ميلاد) أجبرت عن الابتعاد عن الشخصية في بعض المشاهد، ففي منتدى المسرح وفي مشهد الاعتراف عن الذي فعله بها الطبيب، كانت المسافة بينها وبين المتلقي قليلة جداً، فضلاً عن تغير التشكيل الصوري، إذا كان المشهد على المسرح الوطني، نزول الممثلة (ميلاد) على السلم وهي تلقي حوارها، أما في منتدى المسرح حجب جسد الممثلة في أثناء إلقاء الدور، وذلك بسبب تأثير شكل خشبة المسرح في كيفية ظهور الممثل، الذي ينص أن لجغرافية خشبة المسرح القوة في تغير الصيغة

التعبيرية للممثل في نقل مشاعر وأحاسيس الشخصيات والأحداث من خلال تغير الوضعيات الجسدية التشكيلية، إضافة إلى أن عازف الكمان الذي كان يسير مع الممثلة ويعزف، أحدث ذلك نوع من الضجيج والصراخ العالي الذي رافق القاء الممثلة .

وفي نفس المشهد وعلى المسرح الوطني، تنزل الممثلة (ميلاد) من على السلالم بطريقة متوترة وبإيقاع حركي سريع مع الإلقاء الحوار الذي كان يعبر عن الخوف، وهي تلتف يميناً ويساراً، متوجهة إلى المكان الذي وظفه المخرج ليكون منطقة مخصصة للتعذيب، وهي توزع حوارها على المسافة بين منطقة السلم وبين منطقة التعذيب والاغتصاب، أما في منتدى المسرح تنزل الممثلة من على السلم وهي لا تظهر عليها أي نوع من التوتر والخوف، فضلاً عن أن إلقاء للحوار كان هادئ، مما جعلها تبتعد عن الشخصية، الذي ينص، يحدد جغرافية خشبة المسرح تجانس الإيقاع الحركي والجسدي للممثل مع الدور، إذ أن حركة الممثل السريعة والبطيئة لها دلالاتها الخاصة، فهي تعطي إيقاع وانطباع خاص لكل حالة، وبالتالي إظهار الصورة التعبيرية والدوافع المكبوتة للشخصية .

أما إيماءات والحركات الجسدية للممثل (خالد) كانت مغايرة في المسرح الوطني عن منتدى المسرح، ففي مشهد الاعتراف على المسرح الوطني يلقي الممثل حواره وهو واقف ويظم ذراعيه إلى صدره، ومن ثم يقوم ببعض الحركات بفتح ذراعيه، أما في منتدى المسرح يلقي الممثل حواره وهو جالس على كرسي وبيده ماكنة حلاقة، يقوم بحلق لحيته، أما القاء الحوار كان عبارة عن صراخ، إذ لم يقدر الممثل المسافة بينه وبين المتلقي .

وفي المشهد نفسه نجد الممثلين الثلاثة الذين اخذوا دور الكورس في المسرح الاغريقي بصورة واضحة على المسرح الوطني، إذ كانت الإضاءة مسلطة عليهم بشكل جيد، وهم يحملون العصي يضربون بها الأرض مزامنة مع الإلقاء حوار الممثل (خالد)، أما في منتدى المسرح لم يظهر أجساد ولا وجوه الممثلون الثلاثة، بسبب عدم تسليط الإضاءة عليهم، إذ فقط نسمع ضربات العصي الذي كانوا يحملونها بأيديهم، الذي ينص على تشكل حجم خشبة المسرح البنية البصرية والسمعية من المؤثرات الصوتية والموسيقى وقطع الديكور والأكسسورات والأزياء والإضاءة، وبالتالي ينعكس ذلك على زاوية رؤية المتلقي لما يصدر من الممثل من الإشارات والإيماءات .

وكذلك نجد الممثل (خالد) في المشهد التالي على خشبة المسرح الوطني يكون في داخل القفص، ويعتلي الممثلة (ميلاد) ذلك القفص، إذ وظف المخرج ذلك القفص كسرير أيضاً، أما في منتدى

المسرح نجد الممثل (خالد) يعتلي ذلك القفص، بينما تكون الممثلة (ميلاد) داخل القفص، الذي ينص على أن لجغرافية خشبة المسرح القوة في تغير الصيغة التعبيرية للممثل في نقل مشاعر وأحاسيس الشخصيات والأحداث من خلال تغير الوضعيات الجسدية التشكيلية، وبالتالي وجود أكثر من مستوى في الأداء من حيث الحركة والإيماءة .

وفي المشهد التالي يظهر الممثلون الاربعة وهم محتجزون في الغرفة الزجاجية، الذي يعتلي السلم، وهناك ممثل أخر يقوم بمسح زجاج الغرفة، أما في منتدى المسرح لم نجد هذا المشهد، إذ لم يوظف المخرج تلك الغرفة الزجاجية، وعمل على آليات الاقتصاد في الديكور، إذ كان لمعمارية خشبة المسرح القوة في فرض أو أقصاء بعض الديكورات أو عناصر العرض المسرحي الأخرى، وبالتالي أدى ذلك إلى حذف بعض المشاهد .

وفي المشهد الذي تمهل فيها الممثلة (ميلاد) للممثل (خالد) مدة عشرة ثوان ليطلب العفو والمغفرة من السماء، تبدء صوت الطائرات المروحية مع نزول الممثلين على جانبي السلم، وهم يحملون بأيديهم الآت العزف الكمان لعزف موسيقى (شوبان) بطريقة توحي بأنهم يحملون بأيديهم الأسلحة الرشاشة، أما في منتدى المسرح لم يظهر الممثلين الذين يحملون الآت العزف الكمان بأيديهم، إذ نسمع فقط صوت الطائرات المروحية مع صوت الموسيقى .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج

١_ يتناسب الطاقة الجسدية للممثل طردياً مع حجم خشبة المسرح، إذ يوجد تباين في الطاقة المبذولة للممثل بين المسرح الوطني وبين منتدى المسرح .

٢_ عمل حجم المكان في العرضين إلى تباين الإيقاع الحركي للممثلة في بعض المشاهد، إذ أنعكس ذلك على الحالة النفسية الانفعالية الهستيرية ومشاعر الشخصية.

٣_ شكل وحجم المكان في العرضين أدى إلى عدم تجانس قوة صوت الممثلين مع المسافة الفاصلة مع الجمهور .

٤_ فرض مكان العرض قدرته على تغير الممثل لتقنياته وأسلوبه الأدائي في العرضين .

٥_ يؤثر عناصر ومكونات خشبة المسرح على أداء الممثلين، إذ عملت الإضاءة على إخفاء إيماءات وإشارات وملامح وتعابير وجه الممثلين .

الاستنتاجات

١_ كلما كان أداء الممثل متجانس مع خشبة المسرح كلما اقترب أدائه عن الدور المناط له، وكلما كان أداء الممثل غير متجانس مع خشبة المسرح كلما أبتعد أدائه عن الدور .

٢_ هناك تفاوت في الإيقاع الحركي للممثلين بين خشبات المسارح، وهذا يعود إلى قدرات وإمكانات الممثل .

٣_ كلما أزداد معرفة وخبرة الممثل بأدواته الفنية الصوتية والجسدية أزداد تجانسه مع خشبة المسرح .

٤_ لمعمارية خشبة المسرح وعناصر الديكور الدور في حجب الإيماءات والإشارات للممثلين

٥_ لحجم خشبة المسرح التأثير في تغير التكوينات والتشكيلات الجسدية للممثلين .

التوصيات

١_ يحتاج الممثل إلى مدة زمنية لإقامة التدريبات على خشبة المسرح لحصول التجانس بين الممثل ومفردات العرض المسرحي .

٢_ على الممثل أن يطور أساليبه التقنية الأدائية عن طريق التدريبات الفكرية، ليتجانس مع أنواع الخشبات المسرحية .

٣_ إقامة ورش تدريب لتطوير أدوات الممثل الصوتية والجسدية، تؤهله ليتجانس مع عناصر العرض المسرحي .

قائمة المصادر والمراجع

١_ أرسطو. (١٩٦٧). *فن الشعر*. شكري عياد، المترجمون القاهرة: دار الكتاب العربي.

٢_ أكرم اليوسف. (٢٠٠٠). *الفضاء المسرحي*. دمشق: دار رسلان.

٣_ الكسندر دين. (١٩٨٣). *أسس الإخراج المسرحي*. سعدية غنيم، المترجمون القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤_ أندرية لالاند. (٢٠٠١). *موسوعة لالاند الفلسفية* (المجلد ٢). خليل أحمد خليل، المترجمون بيروت: عويدات للنشر والطباعة.

٥_ أوجينيو باربا، و وآخرون. (١٩٨٦). *طاقة الممثل*. سهير الجمل، المترجمون ،القاهرة: مركز اللغات والترجمة.

٦_ أونا شود هوري. (٢٠٠٠). *المكان المسرحي*. أمين حسين الرباط، المترجمون، القاهرة: مركز اللغات والترجمة.

٧_ ايريكا فيشر ليشته. (٢٠١٢). *جماليات الأداء*. مروة مهدي، المترجمون، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

٨_ باتريس بافي. (٢٠١٥). *معجم المسرح*. ميشال ف . خطار، المترجمون، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

٩_ جُبران مسعود. (١٩٩٢). *الرائد* (المجلد ٧). بيروت: دار العلم للملائين.

١٠_ جبور عبد النور. (١٩٨٤). *المعجم الأدبي* (المجلد ٢). بيروت: دار العلم للملائين.

١١_ جوليان هلتون. (٢٠٠٠). *نظرية العرض المسرحي*. نهاد صليحة، المترجمون، القاهرة: هلا للنشر والتوزيع.

١٢_ جيمس ميردوند. (١٩٩٦). *الفضاء المسرحي*. محمد سيد الحسين بن يحيى، و حسين البديري، المترجمون، القاهرة: مركز اللغات والترجمة.

١٣_ حسين تروش. (٢٠١٨). *تمفصلات الذات وعلاقتها بالآخر*. الأردن: مركز الكتب الأكاديمي.

١٤_ حمادة إبراهيم. (٢٠٠٥). *اللغة الدرامية*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

١٥_ سامي عبد الحميد، و بدري حسون فريد. (١٩٨٠). *طرق تدريس الإلقاء*. بغداد: دار المعرفة.

١٦_ سامي عبد الحميد، و بدري حسون فريد. (١٩٨٠). *فن الإلقاء* (المجلد ٢). الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر.

١٧_ سرمد ياسين محمود. (٢٠٠٧). تدريب الممثل للتحول من ذاته إلى ذات الشخصية الدرامية في المسرح العراقي (أطروحة دكتوراه). ٦٠. بغداد: جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة.

١٨_ عبد الكريم حسن. (١٩٩٠). *الموضوعية البنيوية*. دمشق: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

١٩_ عبد الوارث عسر. (١٩٧٦). *فن الألقاء*. القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٠_ عقيل علاوي صلال، و راسل كاظم عودة. (٢٠٢٢). مهارات الممثل في عروض البانتومايم المسرحية. *مجلة الأكاديمي العدد ١٠٥* ، صفحة ١٢٥.

٢١_ علي سعد لطيف، و مضاد عجيل حسن الأسدي. (٢٠٢٢). المعالجات الأخراجية لتوظيف المكان في العرض المسرحي. *مجلة الأكاديمي العدد ١٠٦* ، صفحة ٢٤٢.

٢٢_ عواد علي. (١٩٩٦). *شيفرات الجسد*. عمان: دار ازمنة.

٢٣_ فاتن جمعة سعدون. (٢٠٠٥). مرجعيات التماثل في هيئة الشخصية في العرض المسرحي (أطروحة دكتوراه). ١٠٤. جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة.

٢٤_ لين اؤكسنفورد. (١٩٨١). *تصميم الحركة*. سامي عبد الحميد، المترجمون، الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر.

٢٥_ مجدي وهبة، و كامل المهندس. (١٩٨٤). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (المجلد ٢). بيروت: مكتبة لبنان.

٢٦_ نوال بنبراهيم. (٢٠٠٩). *جماليات الأفتراض*. الرباط: منشورات الأمان.

٢٧_ ياسين النصير. (١٩٨٩). *بقعة ضوء بقعة ظل*. بغداد: دار الشؤن الثقافية.

٢٨_ يوسف رشيد. (٢٠١٣). *الأنشاء المسرحي وعناصره*. بغداد: دار الشؤن الثقافية.