



اساليب تدريب الممثل لدى طلبة قسم التربية الفنية مسرحية الانكسار انموذجا

م . م : عزالدين محمود خلف جواد الجبوري
جامعة تكريت / كلية التربية للعلوم الانسانية / قسم التربية الفنية

azaldin.mahmoud103@tu.edu.iq

المخلص :

تسعى اساليب تدريب الممثل لدى طلبة قسم التربية الفنية الى تطبيق النظم العلمية المبتكرة لعملية التدريب والتعلم في جميع المجالات العلمية ولرفدها في صياغات لعدة موضوعات تمتلك القدرة على اعادة انتاج المعنى للعرض المسرحية وتمكين الطالب من صناعة منظورا جماليا جديدا للعرض لذا عمد الباحث الى دراسة تلك الاساليب وقسمها الى اربعة فصول اذ تناول في الفصل الاول مشكلة البحث التي اختصرها بالسؤال التالي (ما اساليب تدريب الممثل لدى طلبة قسم التربية الفنية مسرحية الانكسار انموذجا) اما الحاجة اليه هو دراسة تهتم بتعليم طلبة قسم التربية الفنية وكذلك هدف البحث (الكشف عن اساليب تدريب الممثل لدى طلبة قسم التربية الفنية مسرحية الانكسار انموذجا) فضلا عن تحديد المصطلحات الواردة في موضوع البحث وفي الفصل الثاني الاطار النظري وقسمه الباحث الى مبحثين تناول في المبحث الاول (اساليب التدريب) وتناول في المبحث الثاني (التدريب والتعلم واثره على عمل الممثل) ثم اختتم الباحث الفصل بأبرز ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات وفي الفصل الثالث حدد الباحث عينه بحته القصديية وهي مسرحية الانكسار ومنهجية البحث الوصفية وقام بتحليل العينة وفي الفصل الرابع استخرج الباحث النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات فضلا عن قائمه المصادر والمراجع وملخص البحث باللغتين العربية والانكليزية .

الكلمات المفتاحية : الاسلوب – التدريب – الممثل

Acting Training Methods for Students in the Department of Art Education: The
Play "The Fracture" as a Model

Ezzeldin Mahmoud Khalaf Jawad Al-Jubouri

Tikrit University / College of Education for Humanities / Department of Art
Education

azaldin.mahmoud103@tu.edu.iq

Abstract:

The methods of actor training for students in the Department of Art Education aim to apply innovative scientific systems to the training and learning process in all scientific fields, and to enrich it with formulations for several topics that possess the ability to reproduce the meaning of the theatrical performance and enable the student to create a new aesthetic perspective on the performance. Therefore, the researcher studied these methods and divided them into four chapters. In the first chapter, he addressed the research problem, which he summarized in the following question: (What are the methods of actor training for



students in the Department of Art Education, using the play "The Fracture" as a model?) The need for this study is to focus on the education of students in the Department of Art Education, and the research objective is to reveal the methods of actor training for students in the Department of Art Education, using the play "The Fracture" as a model. He also defined the terms used in the research topic. In the second chapter, the theoretical framework was divided into two sections. The first section dealt with (training methods), and the second section dealt with (training and learning and its impact on the actor's work). The researcher concluded the chapter with the most prominent indicators resulting from the theoretical framework. In the third chapter, the researcher defined his purposive research sample, which is the play "The Fracture," and the methodology of The research was descriptive, and the sample was analyzed. In Chapter Four, the researcher presented the results, conclusions, recommendations, and suggestions, in addition to a list of sources and references and an abstract of the research in both Arabic and English.

Keywords: Method – Training – Actor

مشكلة البحث :

لعل ابرز الكيفيات التي يلجا اليها المدرب او المخرج لحل مشاكل الممثل الشائعة في عملية التدريب هي الافادة من التجارب السابقة التي تسعى الى صقل منظومة الاداء التمثيلي للممثل والتي تختلف من فكر لآخر تبعا لثقافة الممثل ونوعيته ما بين مبتدئ وهاوي ومحترف , اهتماماً متزايدا بتدريب الممثل وصقل تقنياته لكونه العنصر الأهم في تحقيق عملية التواصل مع المتلقي , خاصة إن المسرح ليس ببعيد عن المتغيرات السيسولوجيا وتأثيراتها في ظهور مدارس وتيارات مختلفة الاتجاهات في التعبير عن وجهات نظر مبدعيها بهذه المتغيرات , وكرد فعل إزاء الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية ومن ضمنها حربان عالميتان وظهور حركات ثورية تقود تمرداً ضد النظام الرأسمالي القائم في أوروبا. دفع الكثيرين في المسرح من منظرين وعاملين بإعطاء أهمية إلى تطوير تقنية الممثل على خشبة المسرح , وفي المسرح الاكاديمي يواجه الطلبة بعض الصعوبات التي تعطل عملية التدريب على التمثيل في نتائجهم فمنهم من يبتكر ومنهم من يقلد تجارب الاخرين واخرين يسعون الى تطبيق تلك التدريبات عبر الدراسة الاكاديمية لذا عمد الباحث الى اختصار مشكلة البحث في السؤال التالي : (ما اساليب تدريب الممثل لدى طلبة قسم التربية الفنية مسرحية الانكسار انموذجا)

أهمية البحث والحاجة إليه :-

تتجلى أهمية البحث في أنها تتعرض لدراسة مفصلة لأساليب التدريب العالمية عبر نظريات التعلم وكيفية تدريبهم للممثل .

أما الحاجة إليه : - فهو مشروع مهم :

1. يفيد الدارسين من طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها , من خلال الاطلاع على أهم اساليب التدريب الاساس للممثل .
2. يفيد المختصين في مجال التربية الفنية لتنمية مهاراتهم المسرحية .

**هدف البحث :-**

الكشف عن اساليب تدريب الممثل لدى طلبة قسم التربية الفنية مسرحية الانكسار نموذجاً

حدود البحث :-

الحدود الزمنية :- 2025-2020

الحدود المكانية:- قسم التربية الفنية - كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

الحدود الموضوعية : دراسة اساليب تدريب الممثل لدى طلبة قسم التربية الفنية- مسرحية الانكسار نموذجاً

تحديد المصطلحات :

اسلوب – style

لغة : الأسلوب "كما يقول ابن منظور في لسان العرب: يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد، فهو اسلوب. فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال انتم في اسلوب سوء، ويجمع اساليب، والاسلوب الطريق تأخذ فيه والاسلوب الفن، يقال اخذ فلان في اساليب من القول أي في افانين منه" (صلاح، 1992، ص82).

اصطلاحاً :

عرفه (محمد) هو طريقة التعبير المتميزة لكاتب معين (او الخطيب او المتحدث) او جماعة ادبية او حقبة ادبية، طريقة في التعبير من حيث الوضوح والغاية والجمال وما الى ذلك (محمد، 1996، ص106)

التدريب – Training

اصطلاحاً :

عرفه (أكرم رضا) بأنه "مجموعة الأنشطة التي تهدف إلى تحسين المعارف و القدرات المهنية ، مع الأخذ في الاعتبار دائماً إمكانية تطبيقها في العمل (رضا، 2003، ص15) وعرفه (قيس المؤمن) على انه : تطوير منظم للمعرفة و المهارات و الاتجاهات التي يحتاج إليها الفرد حتى يتمكن من القيام بأداء واجباته بكفاءة (المؤمن، 1997، ص137) التعريف الاجرائي : هو الكيفية في عملية اكتساب وتطوير المهارة الجسدية ، والصوتية ، والذهنية ، عند الممثل لتنمية وتنظيم ، قدرته الأدائية .

الفصل الثاني / الاطار النظري**المبحث الاول : اساليب التدريب**

تمكنت استراتيجية المخرج وأفكاره من طرح أسس عملية مشتركة ومنظمة لصناعة العرض المسرحي من خلال التعاون الشامل مع كل وسائل التعبير (الممثل – الأزياء – الإضاءة – الموسيقى – المناظر) في المسرح . وعلى وفق الرؤية (vision) الإخراجية الفنية التي عكسها المخرج إلى صورة درامية من مخيلته ، بعدما كانت سرد قصصي وليد فكرة قد نسجها المؤلف على شكل كلمات مكتوبة في سطور ، استطاع المخرج أن يكتشف و يفسر ما وراء تلك السطور ويحوّله إلى ما هو دلالي مرئي متحرك مسموع ، ومحسوس يؤثر في المتلقي ، بتكامله الفني والجمالي المشترك (العرض)، والمقدم بأفعال وأحداث يحكمها زمن في مكان معين ، ولهذا يعد المخرج " العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكماليات العرض المسرحي : هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية " (هلنون، 2000، ص95-ص96).

ولم تكن هذه العمليات ناتجة عن إرادة ذاتية أو العدم من المخرج ، وإنما عن طريق أفكار ثقافية فنية مرسومة من قبله بدأت من القراءات الأولى و توزيع الأدوار على الممثلين مروراً بساعات حافلة من التدريب والملاحظات و انتهت بالعرض . أن المخرج تقع عليه كل المسؤوليات الخاصة بالعمل المسرحي



من الفكرة إلى تبلورها عرضاً مسرحياً , وبوصفه مدرباً ينصب الجهد الأكبر في هذه المبدأ التعليمي بتفاعله مع الممثل أثناء فترة البروفات الصوتية على المائدة , والجسدية على خشبة المسرح , التي بمجملها تخص تدريب الممثل على الدور وهي تعد من أهم المبادئ لتأسيس العرض , كذلك مع المصممين لاستكمال وسائل التعبير وتفاعل الممثل معها ليخلق جواً حقيقياً مؤثراً داعماً للممثل , وكل هذا وفق قراءة المخرج وتحليله وتفسيره للنص . وتسعى تدريبات المخرج المسرحي التي هي عملية استيعاب وتكييف إلى تحقيق هدفين متصلين في آن واحد هما " الإدارة والتنظيم (أي الاستيعاب) من ناحية والتفسير (أي التكييف) من ناحية أخرى . فمن ناحية الهدف الأول يسعى التنظيم الإداري لجدول التدريبات إلى ضمان حفظ المؤدين لأدوارهم ومعرفة بمواعيد الحضور والانصراف , وأماكن دخولهم وخروجهم على خشبة المسرح ومن ناحية الهدف الثاني وهو التفسير , تسعى التدريبات إلى توفير الوقت الكافي اللازم لسير أغوار الشخصية واكتشاف أبعادها وملاحظتها المميزة في تفرداتها وأيضاً في علاقتها مع الشخصيات الأخرى ومع المفهوم الكلي للعرض " (ارشد، 1979، ص94)

أما الملاحظات وتدوينها سواء كانت في مرحلة القراءات أو أثناء الحركة على خشبة المسرح فهي جزء لا ينفصل عن مهمة التدريب ولو استعان على سبيل المثال بأحد النماذج المشهورة من المخرجين العالميين (برخت) مثلاً إذ يقول : (أيها الممثل عليك أن تجيد الملاحظة أكثر من أي فنان آخر . في مهنتك لا يهم الشكل , ولكن ما لاحظته وما تستطيع أن تبديه . تأمل جيداً كل ما تعرفه فالجمهور سوف يراقبك ليعرف مدى ما لاحظت أنت من الحياة . ويشير أيضاً أن فن الملاحظة حين نجعل البشر موضوعه لا يمثل إلا فرعاً من فن معاملة الناس . ومهمتك أيها الممثل هي أن تكون باحثاً ومعلماً في فن معاملة البشر , فإذا علمت طبائعهم و أظهرتها , علمتهم كيف يتعاملون مع أنفسهم , بل وعلمتهم أيضاً فن التعايش معاً) (الشرقاوي، 2002، ص297)

ويعني ذلك يتلاءم مع الاندماج , لان البيئة الشعرية تلغي العقل . أي أن الممثل يستجيب لأراء المخرج ولا يمل منها , لان مفاتيح سر نجاحه ونجوميته في تنفيذ تلك التعليمات ليتمكن من إتقان أفعال الشخصية . ويعني ذلك يتلاءم مع الاندماج , لان البيئة الشعرية تلغي العقل . أي أن الممثل أن يستجيب لأراء المخرج ولا يمل منها , لان مفاتيح سر نجاحه ونجوميته في تنفيذ تلك التعليمات ليتمكن من إتقان أفعال الشخصية , والحكم الأخير هو للجمهور حيث يقيم أدائه . ولا تتعلق التعليمات والملاحظات الإخراجية حول الممثل فقط , بل أيضاً نرى المخرج (برخت) يوجه احد منفذي الإضاءة المسرحية من خلال الملاحظات إذ يقول له : " أعطنا المزيد من الضوء يا مهندس الإضاءة لأنه كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح وممثلوه ان نقدم رؤيتنا للعالم في العتمة والظلام أن ضوء الغسق الخابي يجعل النوم يتسلل الى جفوننا ونحن في حاجة إلى يقظة مشاهدنا بل وتحفزهم لمراقبتنا , وحتى إذا ما أصروا على ان يحلموا فليحلموا في ضوء غامر " (شفيق، 1972، ص73)

وهنا يصبح المخرج معالجاً للجوانب البصرية أثناء البروفات للعرض , وقبل كل ذلك توجد مبادئ وأساسيات يسلكها المخرج كي يقوم بإخراج النص المسرحي ليحوّله من كلمات مكتوبة الى ما هو بصري سمعي عبر مراحل معملية يتم فيها صناعة الشخصيات التي تدور حولها الأحداث لشد المتفرج ومعالجة قضاياها , وهي عبارة عن إجراءات نظرية وعملية جماعية مشتركة لكل الكادر فضلاً عن ذلك يتبع المخرج في تدريبه للممثلين أسلوباً تربوياً لتقويمهم عن طريق الملاحظة والتشجيع " شجع الممثلين على ان يعطوا أفضل ما لديهم في الاختبار وان يكونوا بحالة استرخاء " (أونيل، 1999، ص450)

أن ابرز هذه المبادئ لصناعة العرض هي اختيار الممثلين وعملية توزيع الأدوار , وقراءة النص بحضور الكادر بالكامل , وتعد هذه المبادئ هي التوجه نحو خلق حياة جديدة وواقع جديد على المسرح .



أما المرحلة الثانية بعد القراءات هي مرحلة توزيع الأدوار و يشار إلى هذه المرحلة " هي أهم قرار في العمل الفني... فاختيار الممثلين لتمثيل شخصيات المسرحية أنما يشهد على فهم للمسرحية يختلف عن فهم آخر لو اخترنا ممثلين آخرين . للشخص ذاتها " (هبنر، 1993، ص100)

ومن الأخطاء الشائعة لدى المخرجين المبتدئين هذه الأيام قيامهم بتوزيع الأدوار على الممثلين قبل اختيارهم لتمثيل الشخصية و قراءة النص والإصغاء لهم , إذ يعتقد بعض المخرجون أنهم مناسبون لأداء الشخصية مستندين على الشكل الخارجي لا على المضمون الداخلي للممثل , لذلك يتوجب على المخرج اختبار الممثل قبل اختياره لتمثيل الدور .

المبحث الثاني : التدريب والتعلم واثره على عمل الممثل

من الواضح أن التدريب يعمل على اكتساب الخبرة والمهارة وتوظيفها لتجاوز الصعوبات لدى الأفراد في أعمالهم , بالإضافة إلى انه عملية نشاط مستمر لتزويد الفرد بالخبرات والمهارات التي تجعله صالحاً لمزاولة عمل ما , ويعرف بأنه " عملية تعلم تتضمن اكتساب مهارات ومفاهيم وقواعد أو اتجاهات لزيادة وتحسين أداء الفرد " (أبو طاحون، 2000، ص51)

فالتدريب عملية تعلم . ويمتد هذا التعلم على مدى حياة الإنسان من المهد إلى اللحد , و في كل مرحلة من مراحل التنمية يختلف من حيث الشكل والمضمون , ومن حيث الطرائق والأساليب , ومن حيث النواتج والآثار الناجمة عنه , ويتم في كل الأوقات وفي جميع المجالات , ويتحقق بصورة واعية ومقصودة وإرادية , والتعلم هو المصدر الذي يزود السلوك بعناصر التغيير والتجديد أي هو " جوهرى للوجود الإنساني وأساسى للتربية " (مصطفى، 1986، ص15) وأيضا يعتبر الطاقة التي تجعل الفرد ديناميكياً مرناً، وتعمل على تحسينه وترقيته , وقد عُد السبيل الذي أدى إلى تراكم الإنجازات الثقافية والحضارية العظيمة التي توصل إليها المجتمع الإنساني عبر العصور , و استطاع بفضل تسجيلها وحفظها وتطويرها ومن ثَم نقلها من جيل إلى جيل لتوفير أسس راسخة لاستمرار التقدم البشري في مجالات العلم والتكنولوجيا , وكذلك في المعرفة والعمل بشتى مجالات الحياة . وفي عالمنا المسرحي يلعب التعلم الدور الأساسى في إثراء أدوات الممثل صوته , جسده , مخيلته , حتى يتمكن من انجاز الإبداع عن طريق ما يؤدي . ويجد بعض الممثلين طيلة فترة التعلم أثناء التدريبات والاستمرار عليها تضجرهم وتسبب لهم الملل , والسبب هو إصرار المخرج بالكثرة و الإعادة والتغيير في بعض أدائهم إثناء البروفات ولإعادة صياغة ذلك نحو التوجه الصحيح ثم تقبلهم لكل شخصية يؤديها, أما البعض الآخر فيجد العكس أي كلما طال فترة التدريبات ازداد نشاطا وتركيزا وأيمانا بالدور .

واكتشف أشياء كانت مكبوتة في ذاته تدخل في تطوير جوهر أدائه , وتحسن عملية سلوك الشخصية التي يؤديها , لذلك يجد هذا النوع من الممثلين عند تدريبيه وتعليمه المتعة والاستفادة بالحضور الفاعل و بالتواصل المستمر لغرض التوجه نحو نضوج العرض بحرية ونشاط فني دائم , وفي الوقت نفسه سهولة اكتساب الملاحظة وعملية توظيفها بصورة مؤثرة لخدمة العمل المشترك , حتى لو استمرت بروفات المخرج على تدريب وتعليم الممثل أطول مدة بأيام متتالية .

تشير نظريات التعلم والسلوك إلى أن المعرفة الحقيقية تنبع من التجربة العملية والتطبيق، وذلك عبر دراسة دقيقة لسلوك الكائن في بيئة مختبرية محكمة يتم ربط السلوك بالعوامل البيئية من خلال علاقات محددة، حيث يُستنتج أنه لا يمكن أن تحدث استجابة دون وجود مثير. كما توضح النظريات أن عملية التعلم تتم من خلال تكوين ارتباط بين المثير والاستجابة، بحيث إذا ظهر ذلك المثير مجدداً، فإن الاستجابة المرتبطة به ستظهر أيضاً (خير الله، 1983، ص245) فالطفل يتعلم اللغة عن طريق حدوث ارتباطات بين الألفاظ والأشياء التي ترمز لها هذه الألفاظ .



أن التعلم هو عملية تخزين مهارات ، ويتكون الموقف التعليمي من سلسلة ارتباطات أولية بين المثيرات والاستجابات المعززة التي تكون في مجموعها ما يعرف بالعادة .
وعلى الرغم من إن هناك علاقة بين التعلم والتعليم فلا تعلم بدون تعليم إلا إن يمكن القول بأن التعلم هو تغيير شبه دائم في الأداء عن طريق الممارسة أو التدريب الذاتي. لذا اتفق علماء النفس التربويين على إن التعلم هو التحول والتعرف ، أي انه نوع من التعديل الديناميكي في الأداء ، ولأنه شكل من أشكال التعليم الذي يحتاج إلى التدريب المستمر للحصول على تطوير المهارات الفطرية والمكتسبة .
لذلك فقد تعددت نظريات التعلم التي نجد لها اتصال مباشر مع نظريات علم النفس التي شاركت مشاركة كبيرة في تطور التعلم على المستويين العلمي ، والأدبي ومنها : النظرية الاشتراكية (ليافلوف) والتي اعتمدت أساسياتها على أن الجهاز العصبي جهاز ربط وتوصيل بين أنحاء الجسم المختلفة وبين العالم الخارجي ، ولكي يتم التوازن بين الكائن الحي والبيئة الخارجية يجب أن يستجيب الكائن بطريقة معينة تحقق التوازن بينه وبين البيئة الخارجية ، وهذه الاستجابة هي مهمة الجهاز العصبي المركزي ، والجهاز العصبي يقوم بتحليل المجال الخارجي إلى عناصره الأولية ، و ان الفعل المنعكس الشرطي هو الوحدة الوظيفية الخاصة والشكل الرئيسي للنشاط العصبي الراقى . وأيضا أساس العادات والتعلم والسلوك المنظم ، اما المثير الطبيعي قد يتحول الى استجابة شرطية عندما تتحول الى مثير شرطي لاستهداف موضوع او غاية كالخوف او التدجين ، والمثير الشرطي هو مثير محايد يصبح بعد اقترانه بالمثير الطبيعي لعدة مرات قادر بمفرده على انتزاع الاستجابة التي ينتجها المثير الطبيعي والتي تسمى في هذه الحالة بالاستجابة الشرطية التي يستثيرها المثير الشرطي ، والاستجابة الغير شرطية هي الاستجابة الطبيعية والمؤكدة التي يحدثها المثير غير الشرطي وتعتبر الاستجابة غير الشرطية عادة انعكاسية قوية يستدعيها وجود المثير غير الشرطي . ومن العوامل المؤثرة في التعلم ، سيادة الاستجابة فالعلاقة بين الطعام وإفراز اللعاب أكثر سيطرة من العلاقة بين الجرس والانتباه لمصدر الصوت ويدعم العلاقة بين المثير والاستجابة حافظ قوى وإفراز اللعاب ليس إلا جزء من استجابة أكبر وهي الاستعداد للأكل (وآخرون، 1986، ص80)

ومما تقدم نجد ذلك في عمل الممثل عندما يدمج انفعالاته مع المثير الذي يستجيب له من حوار ، موسيقى ، حركة ، مناظر، وموقف الأداء بين الممثلين .

ويجد الباحث إن ما تقدم يمثل شكلا إجرائيا يؤكد التعزيز على تزايد قوة أو احتمال ظهور الاستجابة الشرطية فكل ممثل منعكسات شرطية خاصة به ، والسبب في ذلك هي البيئة التي يعيشها ، أي إن التعزيز يعقب الاستجابة ويقف عليها لا على المثير الذي استدعى هذه الاستجابة ، فعندما يتعلم طفل على القراءة يتم تعزيز سلوكه عندما ينطق الكلمة بشكل صحيح . وهنا نستطيع القول إن التعلم هو المضمون الذي يميز الكائن العاقل عن الكائن غير العاقل ، بمعنى ما مدى قدرة الممثل على التعلم واكتساب المهارات من خلال التمرين الذي ينشأ عن المحاولة والاستجابة والتجربة .

أما النظرية السلوكية لـ(جون-ب- واطسون) فقد دعت إلى أن يتخلص علم النفس من كل إشارة إلى الشعور، ومن ملاحظة الحالات النفسية دون الإشارة إلى الشعور ، وفحوى الخبرة، والإرادة ، والتصور ، وإنما النظر إليها في حدود المثير والاستجابة وتكوين العادات وتكاملها. كما رفض استخدام مصطلحات العقل الواعي والوجدان مفضلاً دراسة الأفعال السلوكية بصورة مباشرة. لأن الوعي بالنسبة له مفهوماً مبهم يعيق الفهم وما الحالات النفسية سوى حركات ومن ثم فإن غرض علم النفس هو معرفة السلوك أي مجمل الاستجابات على المثيرات التي يحدثها الوسيط. أن اللاوعي اسم آخر للعضوي وهو كالضوء الذي ينبعث من موقد القطار نلمس وجوده لكنه ليس السبب في تحريك القطار. كما تعود العواطف والانفعالات



إلى نشاطات والكائن عبارة عن آلة فكل تصرف هو نتاج منعكس شرطي وكل شخصية هي مجموعة عمليات تشريطية. (فطيم، 1988، ص134) وان النظرة إلى الجسم، كوحدة متماسكة وآلة معقدة واحدة. ويجب أن يكتفي العالم النفسي بملاحظة ما يعمله الجسم أو ما يقوله. وأن الخبرة تؤثر أكثر من الوراثة في السلوك والقدرات والسمات. وأكد بعدم الإيمان بالاستبطان وإفساح الطريق للطرق الموضوعية (التجريب، والملاحظة، والقياس)، وان الاستجابات الأكثر تكراراً في مواجهة مثيرات معينة هي الاستجابات الأكثر قابلية للتعلم، فإذا ما عززت هذه الاستجابات. مال الكائن الحي إلى تكرارها في المواقف المشابهة، و أن التكرار في حد ذاته معززا للاستجابات التي يتكرر صدورها. فضلا عن إن هناك استجابة فورية من نوع ما لكل مثير، وكذلك فإن كل استجابة لها نوع مختلف من المثير، والنتيجة هناك حتمية بين المثير والاستجابة. و أشار إلى ثلاث انفعالات أساسية عند البشر، وهي الخوف، والغضب، والحب. أما الاستجابات الانفعالية الأخرى فهي تقوم على أكتاف تلك الانفعالات الأساسية عن طريق الاشتراط، وان التفكير اللفظي يمكن أن يحد في شكل حركات عضلية يعتادها الشخص، وهذه الحركات العضلية التي تصبح من قبيل العادة لا تكون مسموعة، وبعد أن نتعلم كيف نتكلم يصبح التفكير هو الكلام الصامت الذي نتحدث به إلى أنفسنا، كما ان العلاقات الأساسية لهذا الكلام الصامت هي حركات الحنجرة واللسان. والحنجرة أداة للتفكير، وثمة حركات أخرى تشير إلى عملية التفكير هي إيماءات الوجه وتكثيرا ته وهز الكتفين، وهي كلها ترمز إلى ردود أفعال لمواقف مختلفة (ربيع، 1986، ص331-366)

ومن وجهة نظر عالم النفس الأمريكي (أدوين جاثري) لا يتم التعلم فقط من خلال تحقيق النجاح أو الحصول على التعزيز، بل يأتي التعلم الحقيقي نتيجة العمل ذاته. فمن خلال الممارسة، يتم اكتساب المعرفة والخبرة، سواء كانت نتائجها نجاحاً أو فشلاً. ومن هذا المنطلق، ظهرت فكرة "التعلم بالممارسة" لتكتسب أهمية كبيرة، حيث تبناها العديد من علماء التربية. كما بدأ الخبراء في مجال المناهج وطرق التدريس بإيلاء اهتمام خاص بها كواحدة من أبرز أساليب التعلم، لاسيما في المراحل الأولى من عمر الإنسان. (الشرقاوي، أ.، 1988، ص116)

إن الحركة من وجهة نظر(جاثري) نمط من الاستجابات الغدية، أما الفعل فهو سلسلة حركات تؤدي إلى نتيجة. وعلى الرغم من أن الفعل هو ذاته حركة، فإن الحركة ليست فعلا، ذلك أن الفعل أوسع مدى. هو فعل يتكون من حركات منفصلة.

وأشار إن (ثورندايك) كان مهتما بدراسة الفعل ككل، أي بدراسة اكتساب المهارة، وهذه المهارة عبارة عن مجموعة من الحركات الفردية الفعلية، وهذه الحركات الفردية تُكتسب من محاولات فردية، ولكن تعلم الفعل كله يستدعي تكرار الممارسة، وهذه الحركات أو هذه الأجزاء للفعل المتعلم هي المادة الخام في نظرية (جاثري) التعليمية التي تشير إلى ان التعلم يتم عن طريق اقتران مجموعة مؤثرات من المشاهدة تتناول الفقرة آليات استجابات الأفراد عند التعرض للمؤثرات، مع التركيز على أهمية الحفاظ على الرابط بين المؤثر والاستجابة دون الحاجة إلى تعزيز إضافي. يُفترض أن تُصان هذه الرابطة من خلال منع استجابات أخرى قد تتداخل أو تنافس في وجود هذه المؤثرات. وإذا ارتبط مؤثر معين باستجابة جديدة تختلف كلياً عن الاستجابة الأصلية، فإنه قد يؤدي إلى إلغاء الارتباط الأول أو حدوث ما يُعرف بالكف الارتباطي بين المؤثر والاستجابة القديمة، ويُفسر هذا بأن الكف الارتباطي ينشأ نتيجة تعلم استجابة مضادة أو متضاربة. وقد صنّف جاثري المؤثرات إلى ثلاثة أنواع رئيسية: المؤثرات الخارجية، المؤثرات العضلية، والمؤثرات الباطنية. ترتبط كل من هذه الأنواع بالاستجابات المصاحبة لها منذ لحظة الاقتران



الأول في موقف التعلم ولا يحدث التعلم بعد المحاولة الأولى لأن الكائن الحي يحتاج إلى متابعة المحاولات الكثيرة حتى ترتبط الاستجابة الصحيحة بمؤثراتها

ان الشواهد تدل على ان الممثل اذا أُتيح له ان يؤدي الدور عدة مرات , فانه في كل مرة سيكون مختلفاً عن السابقة , وليس كل الاختلاف مرجعه الإجابة وإنما يكون الأمر ناتج عن عدم فهم أو ضالة اندماج , وما يهمننا في هذا السياق هو الاختلاف والتباين الذي يحدث للممثل المقتر لأبعاد الدور المسيطر على إمكانياته السلوكية بما يجعله قادراً على التنوع في الأداء التمثيلي , وذلك بالقدرة على الطلاقة التي هي من مهمات أداء الممثل والمقصود بها طلاقة الألفاظ والحركة في سياق طلاقة السلوك . ومما تقدم نجد ان هذا النوع من الأساليب . هي التي يتعلمها الممثل للوصول إلى أداء التمثيلي

يحاول به الكشف عن موهبته وذكاءه في استقراء الشخصية المؤداة على المسرح. أما نظرية التعلم بالملاحظة والتي تدخل في عملية التدريب في المسرح , فيشير العالم النفسي (البرت بانديورا)* " إن الناس يستطيعون تعلم استجابات جديدة بمجرد ملاحظة سلوك الآخرين الذين يعتبرون نماذج تعليمية ويسمى اكتساب الاستجابات من خلال هذه الملاحظة الاقتداء بالملاحظة. " (العمر، 1999، ص184). وهناك أربعة عوامل تساعد على اكتساب الملاحظة عن طريق التعلم هي :

1. يُعدّ هذا شرطاً أساسياً للتعلم، وهو الخطوة الأولى في التعلم بالملاحظة. عند تقليد سلوك شخص ما، يجب الانتباه إلى أفعاله وكلماته وسلوكه. على سبيل المثال، إذا كنت ترغب في تحسين مهاراتك التمثيلية، فعليك الانتباه إلى كلمات المدرب وإيماءاته وانفعالاته. يُعدّ هذا أمراً بالغ الأهمية لأنه يسمح للممثل بالانتقال من مرحلة إلى أخرى.
2. الحفظ: هذه هي الخطوة الثانية في التعلم بالملاحظة. لتعلم سلوك نموذج ما، يجب عليك ترميز المعلومات المتعلقة به، وتخزينها في الذاكرة، وتنظيمها ليسهل تذكرها. على سبيل المثال، إذا كنت ترغب في تعلم الرسم، يجب عليك حفظ حركات الرسام، مثل كيفية إمساك الفرشاة ومزج الألوان.
3. الاستنساخ الحركي: يشير هذا إلى قدرة المراقب على تقليد سلوك النموذج بحرية. على سبيل المثال، إذا كنت ترغب في تعلم السباحة، فعليك تقليد حركات المدرب، مثل حركات الذراعين والساقين والرأس. تكرر هذه الحركات يُحسن من إتقانك، خاصةً عند أدائها أمام عارض أزياء.
4. إعادة الإنتاج الحركي : ويقصد به قدرة الملاحظة على تكرار السلوك الذي صدر عن النموذج بحرية. أي إذا أردت تعلم السباحة فسوف تكون بحاجة لتكرار حركات المدرب كحركات الذراعين والقدمين والرأس ، فتكرار هذه الحركات تزودك بتغذية راجعة عن درجة إتقانك لهذه الحركات وبالأخص عندما تكررهما أمام النموذج.
5. التعزيز: يُعدّ هذا العنصر الأخير والحاسم في عملية التعلم بالملاحظة. يميل الطلاب إلى تكرار السلوكيات المُعززة وتجنب السلوكيات المُعاقبة. يلعب التعزيز دوراً حاسماً في اكتساب السلوكيات التي يتعلمها الأفراد لأول مرة. (حجاج، 1988، ص66)

أي ان التعلم بالملاحظة يحدث من خلال اطلاع الفرد على سلوك الآخرين ، وهو يترك آثار متنوعة على سلوك الإنسان تتراوح بين تعلم اللغة إلى تعلم كيفية الإحساس والتصرف , و بملاحظة الغير عن طريق تفاعلنا الاجتماعي نستطيع تعلم سلوكيات جديدة لم تكن معروفة سابقاً , وهنا يمكن القول إن ما تجري ملاحظته يصبح إشارة لما يجري عمله فالإنسان يستطيع تعلم الاستجابة الجديدة بمجرد ملاحظة سلوك الآخرين وهؤلاء الناس من الناحية التقنية يعدون نماذج , لذا يتبين لنا إن الوظيفة أو القضية الرئيسة للملاحظة هي تفسير اكتساب الاستجابات الجديدة كنتيجة لملاحظة شخص آخر.



وهذا ما جعل علماء النفس يؤكدون إن ملاحظة الناس حتى في مواقفهم اليومية العادية تكشف عن نواحي سلوكية متناقضة .

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

1. لا يمكن الفصل بين المضمون الداخلي (السيكولوجي) و الإطار الخارجي (الآلية الحية) في تدريب الممثل على الدور , لكونهما يتوجهان إلى تحقيق هدف واحد وهو أداء الشخصية بصورة حقيقية وفعالة .
2. يكون تدريب أدوات الممثل , الجسد والصوت و المخيلة إما بالاعتماد على النص المسرحي (البعد الاجتماعي) فحسب , أو بطريقة الارتجال .
3. إن استخدام التدريب كنشاط منظم يُحدث تغييرًا إيجابيًا:
4. تسهم المعرفة والمعلومات، ومستوى أعلى من الفهم، لتحقيق النتائج المرجوة.
5. تسعى نظريات التعلم الى تنظيم عمل الطالب في عملية التدريب فهي وسيلة ارشادية وعملية لها فاعلية في عملية تدريب الممثل .
6. يشكل التدريب هو وسيلة التطوير والتحسين للأفراد والمنظمات والمجتمعات.

الفصل الثالث / اجراءات البحث

عينة البحث : قام الباحث باختيار عينة البحث وهي مسرحية الانكسار التي قدمت عام 2009 في برك قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة – بغداد والتي اشترك في تدريباتها التدريسي والطالب .
ادوات البحث :

1. ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات
2. الخبرة الذاتية للباحث كونه متخصص بالتربية الفنية
3. كون الباحث احد افراد العمل المسرحي .

منهجية البحث :

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي للخروج بنتائج نهائية للبحث .
تحليل العينة :

مسرحية الانكسار معدة عن مسرحية (مشاجرة رباعية)

تأليف : اوجين يونسكو

إخراج: عبد الكريم عبود كريم .

2009/ برك قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

موضوع العرض:

تصور المسرحية صراعاً بين عمال مصنع فخار. يدور هذا الصراع حول الإتقان والاجتهاد والدقة في العمل، ويتخلله قدر من الفكاهة يتجاوز الحدود الأخلاقية وينحرف عن آداب التعامل الاجتماعي. أي أنه يتجاوز الحدود، كما يقولون، بل يلجأ إلى لغة سوقية، وإن كان ذلك بطريقة غير مباشرة. وهذا أمر شائع في بيئات العمل، تُستخدم للترقية وتبديد أي رتبة قد تتسلل أثناء العمل.

نلاحظ أن الصراع يبلغ ذروته بمجرد دخول شخص آخر، وهي (الأنثى) التي تريد شراء بعض الجرار. يتغير مسار الأحداث بينهما، ويتجه انتباههما نحو تلك الفتاة الجميلة التي تمتلك كل مقومات الأنوثة والإغراء. ينبهران وينبهران بما يصل إليهما حتى تتزايد مطالبهما وتتفجر رغباتهما تجاهها. يمزقان



ملابسهما، فتستغيث بالناس، ولكن دون جدوى. ينتهي الصراع بهروبها، وينكر كل منهما الآخر، مُحَمَّلاً إياه مسؤولية ذلك، حتى يقررا حزم أمتعتهما والهرب. هذا ملخص القصة.

التحليل :

يقول المخرج (كريم عبود) " أحاول أن اجعل الممثل يجرب حظه في الأداء , كما يتطلب العرض , وبعد ذلك أحاول تخفيف المبالغة في الأداء الصوتي والغلو والوضعيات , وطرق الانتقال , والحالات الوصفية للشخصية . فاحذف حيناً , وأضيف حيناً آخر , واعدل في أحيان أخرى , حتى نصل إلى نقطة نجدها قادرة على الإفصاح عن الأداء المطلوب للممثل " (المالكي، 2008)

تمكن المخرج عبر التدريبات التي كانت عنصراً فاعلاً على مستويات عدة ، منها قدرته على إيصال أفكار المؤلف من خلال تفاعله مع لغة النص الدرامي الممزوج على نحو فاعل مع رؤيته الإخراجية التي يعمل المخرج من خلالها على تحويل أجساد ممثليه إلى أسلحة فكرية استطاع من خلالها أن يؤسس نوعاً من المراسلة ما بين لغات العرض المسرحي.

يؤكد (المخرج) بعدم وجود طريقة لديه في تدريب الممثل , ولكنه يقوم بتدريب واختيار الممثل , ضمن شروط ومعايير موجودة فيه سلفاً وفي هذا المجال ينتقي الممثل لأداء الدور وفق سمات داخلية وخارجية تنطبق على الشخصية (الدور) وهي متوقفة على رؤاه للشخصيات وسلوكها , أي يختار الممثل الجاهز ذو المخزون المعرفي وعند مرحلة تدريبه تتحول ذاته (الممثل) إلى ذات الشخصية . عندما يقوم بتدريبه على الدور . معتمداً على مخزون الممثل . ثم يقوم في بعض التصحيحات على ذلك المخزون عند الأداء على المسرح , ليحذف ما هو غير ضروري ويستفيد من ما يصحح . وهذه العملية لا تتطلب وقت قصير لصقل جسد الممثل وصوته ليكونا ذات جاهزية وحضور .

لقد انتقى المخرج الممثل المناسب في ضوء :

1. قدرته التخيلية . أي ذات مخيلة واسعة قادرة على الارتجال في حالات ما. ثقافته المسرحية. أي ما يمتلكه من معلومات مسرحية عامه
2. مرونة جسده وصوته , أي مخزونه الفني والتطبيقي المسرحي .
3. رغبته في أداء الدور من خلال قراءته وتأثره بالنص , وتدريبه مع نفسه على دوره .
4. التزامه واحترامه لوقت التدريب و لرؤية المخرج وللعمل ككل .

لقد عمل المخرج على تدريبات مكثفة مع طلبته من أجل صقل مهاراتهم ومحاولة تنفيذ المشاهد على ضوء نظريات التعلم تبعاً لكل رصيد ثقافي في ذهن الممثل (الطالب) ومما تقدم يرى الباحث ان هذه الصفات هي نسبة نجاح كبيرة تجعل أي مخرج يلقي حصيلة جيدة وغير متعبة مع الممثل , وكذلك وقت أسرع لإنهاء العمل وأداء مناسب ليرصد له الإبداع في مشاريعه عن طريق ما يقدم له .

ان البروفة مع الطلبة تشكل المحور الأساس لتحريك كل أجزاء النص والسينوغرافيا وتفاعل الممثل مع عناصر العرض يصبح العرض ذو أسلوب واقعي مبالغ به في النهاية ليحقق الواقعية الخيالية أو السحرية الناتجة عن تذوق المتلقي لها .

وعن تمرين الإحماء يؤكد المخرج بأنه يتبع تمارين الإحماء الجسدي مع الممثل في كل يوم من تدريباته على أي عمل من أعماله .



ويجد الباحث مما تقدم أن هناك تناقض في إجابة المخرج على هذا السؤال . لان وقت العمل المخصص لا يكفي بتمارين الإحماء الجسدي للممثل , كما لا يتبع المخرج تمارين الإحماء مع ممثليه لأنه سبق وان أشار للباحث بأن الممثل الذي يتعامل معه ذو تجارب ومتهيي ولا يحتاج إلى أي تمرين إحماء من قبله لكونه ممثل محترف .

وبالتالي كان العرض لا يشغله التطابق التام بين حياتية الشخصية , والدور , بل العكس لديه هو الأساس , حيث يرغب بانزياح الممثل عن الواقعية الفوتوغرافية , لكي يتألق الممثل , بفضاء مفتوح مبتكر , بدوره الجديد , الذي يتجاوز النمطية , ويبتعد عن روح الروتين الثقيلة ' والقادر أبدا على تفكيك الواقع , بجموح مخيلة إبداعية .

وعن تنظيمه لوقت التدريب والعمل مع الممثلين , فهو يستغرق ثلاث ساعات يوميا , حتى لا يرهق الممثل , ولا يشعر بالملل , ويتم في هذه المدة المحددة التفاعل بين المخرج والممثل على أكمل وجه .

وغالبا ما يحاول أن يجمع كادر العمل , ويستثمر وجودهم لكي يجري التمارين على اكبر عدد ممكن من المشاهد , في جو من المباراة , والمنافسة على الأداء الخلاق , والبحث الاستقصائي عن طبيعة الشخصية , وحركتها .

ومنطق الأحداث من حيث الأسباب والنتائج , على وفق المخيلة الفنية , والقراءة الجمالية للعرض , وحركة الشخصية فيه .

وعن رياضة الإحماء , فهو يستخدمها مع الممثل خلال خمسة دقائق بحركات سويدية , وتمارين تنفس , وهرولة , وحركة الساعدين , والدوران , ومن ثم يشرع بأجراء التدريبات على العمل .

ومما تقدم يرى الباحث أن هذه التمارين تجعل جسم الممثل يكتسب الملاحظة من المخرج وتنفيذها من دون صعوبة وتوتر.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج :

1. تمكن المخرج (التدريسي) والممثل (الطالب) من تطبيق كل نظريات التعلم والتدريب في جميع مشاهد العرض .
2. امتلاك الاداء فاعلية كبيرة في اكساب الممثل مهارات التعلم وسرعه استجابة الملاحظة في تنفيذ الملاحظات الاخراجية .
3. ابتعد الاداء عن التصنع والتقليد وتوجه بالمتلقي نحو الجدية والحقيقة في صناعة واقعا موضوعيا يجسد الوطنية والتضحية .
4. حولت كثافة التدريبات على الدور النص المكتوب الى لوحات مرئية حملت موضوعات اثرت بالمتلقي عبر تطبيق نظريات التعلم .
5. امتلكت اساليب التدريب الاخراجي القدرة على فتح افاق الممثل وتمكينه بأسلوب تعليمي على اداء الدور الذي اسهم في افناع المتلقي .

الاستنتاجات :

1. يشير تدريب الممثل على فاعلية الاداء والقدرة على تجسيد الدور .
2. تمتلك القدرة على تطبيق النظريات الفاعلية الادائية في تصوير مضمون العرض .



3. تسعى التدريبات الادائية بين المخرج (التدريسي) والممثل (الطالب) على تبادل الخبرات والمهارات الثقافية .
4. تعد الاساليب والنظريات في التعلم الى اكتساب المهارات في مواجهة التحديات بين الممثل والشخصية .
التوصيات :
1. يوصي الباحث بتكثيف المعرفة بالاساليب والنظريات التي تحتوي موضوع التدريب والتعلم نظريا وتطبيقيا .
2. ضرورة تبادل المهارات بين الطالب والاساذ من اجل وضع سبل حل التحديات امام الموضوعات الفنية.
3. ضرورة الالمام بثقافة الاخر من اجل بلورتها في صياغة فنية وجمالية .
المقترحات :
- طرائق اعداد الممثل للدور عالميا وتطبيقها لدى طلبة قسم التربية الفنية .

المصادر والمراجع

1. اراج و أن.ام،بورتز أونيل. (1999, ص450). المخرج فنانا . بغداد: دار المصادر للنشر.
2. أكرم رضا. (2003, ص15). برنامج تدريب المدربين. القاهرة : الدار الإسلامية للنشر والتوزيع.
3. أنور محمد الشرقاوي. (1988, ص116). التعلم نظريات وتطبيقات . القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
4. بدر عمر العمر. (1999, ص184). المتعلم في علم النفس التربوي. عمان: دار الوفاق للنشر.
5. جلال الشرقاوي. (2002, ص297). الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
6. جورج أم غازادا وآخرون. (1986, ص80). نظريات التعلم دراسة مقارنة. (على حسين حجاج، المترجمون) الكويت: عالم المعرفة.
7. جوليان هلتون. (2000, ص95-96). نظرية العرض المسرحي. (نهاد صليحة، المترجمون) مصر : هلا للنشر والتوزيع.
8. زيجمونت هينر. (1993, ص100). جماليات فن الإخراج. (هناء عبد الفتاح، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
9. سعد اردش. (1979, ص94). المخرج في المسرح المعاصر. الكويت : سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة.
10. سيد محمد وآخرون خير الله. (1983, ص245). سيكولوجية التعلم بين النظرية والتطبيق. عمان: دار النهضة العربية.
11. عدلي علي أبو طاحون. (2000, ص51). إدارة وتنمية الموارد البشرية والطبيعية. الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.
12. عنابي، محمد. (1996, ص106). المصطلحات الادبية الحديثة – دراسة ومعجم انجليزي-عربي. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.



13. فضل، صلاح. (1992، ص82). علم الاسلوب مبادئه واجراءته. القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع.
14. قيس , وآخرون المؤمن. (1997، ص137). التنمية الإدارية. عمان : دار زهران للنشر والتوزيع.
15. كريم عبود المالكي. (2008). محاضرات في فن التمثيل والخراج. بغداد: محاضرة بتاريخ 2008/4/16.
16. لطفي وآخرون فطيم. (1988، ص134). نظريات التعلم المعاصرة وتطبيقاتها التربوية . القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
17. محمد شحاتة ربيع. (1986، ص331-ص366). تاريخ علم النفس ومدارسه. سوريا: دار الصحوة .
18. مقار ، شفيق. (1972، ص73). دراسات في الأدب الأوربي المعاصر . بغداد: وزارة الثقافة والإعلام مطبعة الأدب البغدادية.
19. ناصف، مصطفى. (1986، ص15). نظريات التعلم، دراسة مقارنة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
20. نايف خرما، وعلي حجاج. (1988، ص66). اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها. الكويت: عالم المعرفة ، (سلسلة كتب ثقافية شهيرة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

Sources and references

1. R.J. and N.M. Portz O'Neill. (1999, p. 450). The Director as an Artist. Baghdad: Dar Al-Masadir Publishing.
2. Akram Reda. (2003, p. 15). Training of Trainers Program. Cairo: Al-Dar Al-Islamiya for Publishing and Distribution.
3. Anwar Muhammad Al-Sharqawi. (1988, p. 116). Learning: Theories and Applications. Cairo: Anglo-Egyptian Library.
4. Badr Omar Al-Omar. (1999, p. 184). The Learner in Educational Psychology. Amman: Dar Al-Wifaq for Publishing.
5. Jalal Al-Sharqawi. (2002, p. 297). Foundations of Acting and Directing. Cairo: The Egyptian General Book Organization.
6. George M. Gazzada et al. (1986, p. 80). Learning Theories: A Comparative Study. (Translated by Ali Hussein Hajjaj). Kuwait: Alam Al-Ma'rifa.
7. Julian Hilton. (2000, pp. 95-96). The Theory of Theatrical Performance. (Nihad Saliha, Translators) Egypt: Hala Publishing and Distribution.
8. Zygmunt Hepner. (1993, p. 100). The Aesthetics of Directing. (Hanaa Abdel Fattah, Translators) Cairo: The Egyptian General Book Organization.



9. Saad Ardash. (1979, p. 94). The Director in Contemporary Theater. Kuwait: Cultural Book Series published by the National Council for Culture, Arts and Letters, World of Knowledge Series.
10. Sayed Muhammad et al. Khairallah. (1983, p. 245). The Psychology of Learning: Between Theory and Practice. Amman: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
11. Adly Ali Abu Tahoun. (2000, p. 51). Management and Development of Human and Natural Resources. Alexandria: Modern University Office.
12. Annabi, Muhammad. (1996, p. 106). Modern Literary Terminology – A Study and English-Arabic Dictionary. Beirut: Library of Lebanon Publishers.
13. Fadl, Salah. (1992, p. 82). Stylistics: Principles and Procedures. Cairo: Mukhtar Foundation for Publishing and Distribution.
14. Qais, et al. Al-Mu'min. (1997, p. 137). Administrative Development. Amman: Dar Zahran for Publishing and Distribution.
15. Karim Aboud Al-Maliki. (2008). Lectures on the Art of Acting and Directing. Baghdad: Lecture dated April 16, 2008.
16. Lotfi, et al. Fatim. (1988, p. 134). Contemporary Learning Theories and Their Educational Applications. Cairo: Egyptian Renaissance Library.
17. Muhammad Shahata Rabi'. (1986, pp. 331-366). A History of Psychology and Its Schools. Syria: Dar Al-Sahwa.
18. Muqar, Shafiq. (1972, p. 73). Studies in Contemporary European Literature. Baghdad: Ministry of Culture and Information, Baghdad Literature Press.
19. Nasif, Mustafa. (1986, p. 15). Learning Theories: A Comparative Study. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
20. Nayef Khurma and Ali Hajjaj. (1988, p. 66). Foreign Languages: Teaching and Learning. Kuwait: Alam Al-Ma'rifah (a well-known cultural book series published by the National Council for Culture, Arts and Letters.)