

تقنيات الأداء الصوتي والجسدي للممثلة في السودان

حنار عوض لجاك ، فيصل أحمد سعد

جامعة السودان كلية الموسيقى والدراما

المستخلص

تتناول هذه الورقة موضوع تقنيات الأداء الصوتي والجسدي لدى الممثلة السودانية وتتلخص حول تدريبات الممثلة في مجال تقنيات الصوت والجسد من خلال اعتماد الممثلة السودانية علي خلط بعض تقنيات الأداء وأساليب التجسيد الصوتي المتوارث، مع اعتماد التكرار والميزات الشخصية الأخرى التي تعتمد عليها الممثلة السودانية ويظهر هذا الامر جليا في استصحابها لتقنيات الأداء المسرحي في معظم الاعمال الاداعية، مع تعدد مستويات التلوين الصوتي في الأداء التمثيلي المسرحي والإاعي أكثر منه في الاعمال الدرامية التلفزيونية في محاولة جادة لمعرفة الصعوبات التي تواجه الممثلة السودانية وايجاد الحلول لها على مستوى توظيف تقنيات الاداء الصوتي البحث عن برنامج تدريبي يتناسب مع طبيعة الممثلة السودانية من خلال إتباع الدارسة للمنهج الوصفي الحليلي . في المستوي الأول تناولنا الخلفية التاريخية لظهور الممثلة السودانية في المسرح السوداني ومن ثم درسنا أثر المناهج الغربية على تدريب الممثلة وكيف يبدأ الممثل عمله الحقيقي في بناء الشخصية، في محاولة للوصول الي منهج خاص بالممثلة السودانية بحيث يتلاءم هذا المنهج مع وتكوين الممثلة السودانية من النواحي الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية، مع الأخذ في الاعتبار ان هذا المنهج لن يكون بعيد عن مفردات حياتنا اليومية والبيئية. وخلصت الورقة في خواتيمها الي أي مدى يمكن أن تستفيد الممثلة السودانية من المصادر الشعبية ودى استجابتها وابداعها الخاص، وعلاقتها بالأدوات التي تمتلكها ووسائل تعبيرها الخاص، وذلك من خلال تدريبات الصوت والجسد التي تلائم تكوينه .

الكلمات المفتاحية: Body techniques تقنيات جسد ، Voice embodiment التجسيد الصوتي Training
program برنامج تدريبي ، Practices and rituals الممارسات والطقوس ، Oral speech الخطاب الشفاهي و
Sudanese Theater المسرح السوداني

Abstract

This paper deals with the subject of the techniques of vocal and physical performance of the Sudanese actress and summarizes the training of the actress in the field of sound and body techniques through the adoption of the Sudanese actress to mix some of the performance techniques and methods of sound reproduction inherited, with the adoption of repetition and other personal features on which the Sudanese actress depends and shows this clearly In the acquisition of the techniques of theatrical performance in most of the radio works, with multiple levels of coloration in the performance of the representation of theater and radio rather than in television dramas in a serious attempt to see the difficulties facing the actress

For the Sudanese and find solutions on the level of employing audio performance techniques to search for a training program commensurate with the nature of the Sudanese actress through the study of the descriptive analytical approach. At the first level we discussed the historical background of the emergence of the Sudanese actress in the Sudanese theater and then studied the impact of Western curricula on the training of the actress and how the actor starts his real work in building the character in an attempt to reach a special approach to the Sudanese actress so that this approach is compatible with the Sudanese actress form physiological and psychological And social, taking into account that this approach will not be far from the vocabulary of our daily life and the environment. Finally, the paper concluded the extent to which the Sudanese actress can benefit from popular sources, her responsiveness and creativity, her relationship with the instruments she possesses and her own means of expression through sound and body training that suits her composition.

المقدمة

من بين أساليب التمثيل المجتمعة وتقنيات الأداء الصوتي والجسدي المختلفة لدى الممثلة السودانية التي تتحرك بين السخرية والنهك وتقديرية الخطاب المباشر والتعليقات الساخرة تميزت من حيث تقنيات إنتاج الصوت بأسلوب أداء تمثيلي غلب عليه الطابع الميلودرامي في العديد من العروض المسرحية، الإذاعية والتلفزيونية وكان أسلوب التمثيل الميلودرامي حاضرا في معظم الدوار الكوميدي كجزء أساسي من أسلوب الممثلة السودانية في المسرح والإذاعة والتلفزيون. غير أنها انفردت في معظم الاعمال المسرحية بميل واضح نحو استخدام تقنية الخطاب الميلودرامي في العروض المسرحية علي خشبة المسرح على سبيل المثال مسرحيات مثل (بيت بت المنا بت مس عد" و"برلمان النساء" و "عنبر المجنونات" و "ضرة واحدة لا تكفي" و "معودة بيك" و"سوان برة الشبكة") ولم تذكر هذه النماذج الا لأنها مسرحيات جل أبطالها نساء.

المشكلة

تتلخص مشكلة هذه الورقة في ان تدريبات الممثلة في مجال تقنيات الصوت والجسد تنتقل بصورة تعتمد غ با على المكون الإبداعي الفطري في المقام الأول، وانه لا توجد مناهج بعينها تراعي فروقات النوع او التكوين الفيسيولوجي للممثلة السودانية.

الأهمية

اعتماد الممثلة السودانية علي خطأ بعض تقنيات الأداء وأساليب التجسيد الصوتي المتوارث، مع اعتماد التكرار والميزات الشخصية الأخرى التي تعتمد عليها الممثلة السودانية ويظهر هذا الامر جليا في استصحابها لتقنيات الأداء المسرحي في معظم الاعمال الإذاعية، مع تعدد مستويات التلوين الصوتي في الأداء التمثيلي المسرحي والإذاعي أكثر منه في الاعمال الدرامية التلفزيونية

الأهداف

1. معرفة الصعوبات التي تواجه الممثلة السودانية وايجاد الحلول لها على مستوى توظيف تقنيات الاداء الصوتي .

2. البحث عن برنامج تدريبي يتناسب مع طبيعة الممثلة السودانية .

3. تصميم برنامج تدريبي للتغلب على الصعوبات الصوتية التي تواجه الممثلة السودانية.

الفروض

١. . الادائي ا مطي يمثل أهم الصعوبات التي تواجه الممثلة السودانية.
٢. . نظرة المجتمع للممثلة السودانية تمثل عبئ إضافي يتطلب مناهج أخرى في التدريب من أجل تجويد الأداء.
٣. . غياب تقنيات تدريب الممثلة السودانية.

المنهج:

يتبع الدارس المنهج الوصفي التحليلي.

حدود الورقة

حدود زمانية: هي تشمل عمليات الممثلات اللاتي تخرجن من كلية الموسيقى والدراما منذ نشأتها وحتى الآن 969 - 2012 .

حدود مكانية: تشمل الممثلات اللاتي يمثلن في المسرح والاذاعة والتلفزيون والطالبات اللاتي تلقين التدريبات في كلية الموسيقى والدراما.

الدراسات السابقة

اطلعت الباحثة على دراسة سابقة للأستاذ عادل محمد الحسن حربي وهي دراسة لنيل درجة الماجستير في الدراما من اكااديمية الفنون بالقاهرة سنة 993 م وهي بعنوان (امكانية الاستفادة من الطقوس الشعبية السودانية في اعداد وتدريب الممثلة السودانية .

عدد فصول هذه الدراسة خمس فصول وتحدثت عن امكانية الاستفادة من الطقوس الشعبية السودانية في اعداد وتدريب الممثلة السودانية في حرفيته الخارجية والجسد والصوت وحرفيته الداخلية في الادراك والتركيز والخيال والحس والاحساس والانفعالات والتشخيص .

الدراسة أعطت المحاور التالي :

١. . اسلوب الاخذ من الممارسات والطقوس الشعبية بغية الاستفادة منها في إعداد وتدريب الممثل في حرفيته الداخلية والخارجية .

٢. . أسلوب الأخذ من التجربة الأوروبية استناداً على الذين استفادوا من هذه التجربة استانسلافسكي ومايبر هولد، وجروتوفسكي وبيتر بروك .

خلصت هذه الدراسة إلى أن المناهج الأوروبية والعالمية استفادت من الطقوس الشعبية في الهند والصين واليابان في إعداد مناهجها في إعداد وتدريب الممثل، فإن نفس الشيء يمكن أن يحدث في السودان وذلك بإعداد منهج من الطقوس والممارسات الشعبية السودانية والرقصات الشعبية - الألعاب - وتدريبات الممارسين أنفسهم إعداد أنفسهم) وذلك لتدريب الممثل السوداني.

الخلفية التاريخية للمسرح السوداني

تشير المراجع والخطاب الشفاهي المتناقل بين المهتمين بأمر المسرح السوداني له بدأ في مدينة رفاعة بالتحديد في مدرسة رفاعة الابتدائية بمنطقة النيل الأزرق والتي قام بإنشائها الاستاذ بكر بدري، فقد قام هذا النشاط في الفترة

903 913 م وقد ورد تفاصيل هذا النشاط الاستاذ بابر بدري في كتابه حياتي، ووضح انه كان ثائر ومعلم وفناناً مسرحياً، وقد سخر فنه لخدمة التعليم إذا كان العائد المادي من العروض المسرحية يساعده في احتياجات التعليم، وقد اعتاد ان يقدم كل عام عرضاً مسرحياً في خيمة المولد النبوي الشريف (هاشد صديق، كراسة تاريخ المسرح السوداني، كلية الدراما والموسيقى 996 م)

ومن أشهر المسرحيات التي قدمها مسرحه مسرحية المقصد، ايضاً هناك مسرح الجاليات في السودان كان هذا المسرح مقصور على الجاليات ومن هم الجاليات التي كانت تقدم مسرح هي الجالية السورية وكان مقر مسرحها النادي السوري وفرقة محبي التمثيل، وايضاً النادي المصري والانجليزي والنادي الارمني والايطالي.

والملاحظة التاريخية لتطور حركة المسرح السوداني أو المسرح في السودان يكتشف الخط التنموي لأغراض مسرح ودور الممثل فيه ويؤكد هذا المنحى كما جاء عند الدكتور خالد المبارك " أنه من أوائل العروض المسرحية في تاريخ السودان، كان في قرية القطينة عا. 909 م كانت مسرحية النكتوت" (*) ، والتي قام بتأليفها مأمور القطينة المصري وأسمه عبد القادر مختار ، يدور ملخص المسرحية عن طفلين أحدهما راج والآخر تلميذ ، وتفيد أن الراعي يسلك دربا يقوده إلي ارتكاب جريمة القتل أما التلميذ فيسير في طريق مستقيم حيث المستقبل الواعد . هذا النص ومن خلال قراءة مضمونه الفكري هو عبارة عن خطاب تنموي مباشر. الغرض العام والهدف الأساسي منه هو إضاح الأهالي بضرورة إرسال أبنائهم إلى المدارس جنبا إلى جنب مع ترك عاد شرب الخمر لأنها تورد الإنسان مورد المهالك، حيث كان التلاميذ حينه من أبناء الأجانب وكبار الموظفين وم تخصيص دخل المسرحية لبناء جامع بمنطقة القطينة إلا تأكيد علي الحس التنموي في نشأة المسرح السوداني دون الدخول في جدلية أنه سوداني أو غير ذلك بوصف أن المسرح إرث إنساني عوالمي القصدية والأهداف .

لم يقف خطاب المسرح السوداني من منطلق أنه تنموي في حدود الخطاب المباشر والتوعية الاجتماعية بل تعداها إلي حدود أخرى ثورية تتداخل مع الخطاب السياسي ويورد الدكتور عثمان جمال الدين ما مفاده كانت هناك حوجه وطنية لتأسيس أندية سودانية، لمناقشة قضايا الوطن، ففي عا. 1918 أسس أول نادي وطني للسودانيين وهو نادي الخريجين بأم درمان، ونادي الخريجين بالخرطوم ونادي الزهرة ونادي المريخ ونادي حي العمدة. ساهمت أندية الخريجين في النشاط الدرامي المسرحي في السودان وقد سجلت فترة جماعة الخريجين في بعض الطواهر الهامة وهي اشترك أحد مفجري ثور، 1924 علي عبد اللطيف في النشاط الدرامي المسرحي إدراكا منه بأن فن المسرح له دور تحريضي " . لم يقف تاريخ تطور الحركة المسرحية في السودان على هذا بل وعبر التراكمات العديدة للتجارب المسرحية السودانية كان الهم دوماً يتمحور في الخطاب المسرحي وأغراضه دون النظرة العميقة للمكون البشري السوداني المستهدف من هذا الخطاب. وحتى هذه اللحظة التي نحن بصدددها لم يتشكل مفهوم التلقي كمكون معرفي من منطلقات ضرورة المشاركة ولكن الأغراض ظلت تنموية بحتة تقرأ من سياق المفاهيم العامة للتنمية وتطور الخطاب المسرحي ذو الأغراض التنموية وحتى هذه اللحظة لم يظهر أي أثر لأدوار الممثلة السودانية وبعد عودة الاستاذ عبد النور من دراسته ببيروت قام بالإشراف على الفرقة وبهذا انتقل المسرح نقلة نوعية جديدة فقدم مسرحيته الأولى (الابن العاق)

وبعدھا انتقل النشاط إلى نادي الخريجين بأمر درمان عام 1920م، وبعدها قدم مسرحية مستمدة من التراث العربي مثل (وفاء العرب) وايضاً من المسرح الانجليزي مسرحية تاجر البنديقي .

وهذه المسرحيات جمعت حولها جمهور ضخم من الناس، وقد ساهم هذا المسرح في نقل الوعي للجمهور ورفعته لمستوى الاحداث . فقدموا اهم مسرحية في تلك الفترة من التراث الاسلامي مسرحية صلاح الدين الأيوبي، وقد أثار العرض عاصفة سياسية وبعد تقديم المسرحية ثار الجمهور وهتفوا، وهذه المسرحية كانت بمثابة اعداد المسرح العام (عثمان جمال الدين- إشارات مسرحية منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005 .)

عندم ظهر خالد ابو الروس قام بتقديم مسرحية مصرح تاجوج وكان في هذه الفترة قد دعا بابكر بدري لدعم مدارس الأحماد بأمر درمان الذي عاد من مدينة رفاعة وبدأ في تأسيس مدارس الأحماد .

توالى العروض المسرحية وقدم ابو الروس مسرحياً خراب سوبا. وظهر الشاعر ابراهيم العبادي الذي كتب واحده من اهم المسرحيات (عائشة بين صديقين) والمك نمر وهي تعتبر اول دعوى للقومية السودانية وهي تعتبر نقطة تحول في المسرح السوداني في فترة الثلاثينات .

وقد أبدع لعبادي في شكل الكتابة السودانية الوطنية مضموناً وطنياً كان متأثر في شكل الكتابة، وبنائها الشعري بمسرح شوقي لذلك كانت كتاباته دائماً ما يطفئ المضمون الوطني على الشعر .

ثم توالى المسرحيات الأخرى التي دعمت حركة التعليم والحركة الوطنية، وهناك ايضاً حركة مسرحية قادها الاستاذ عبد الرحمن على طه مسرحيته السودان عام 1934 .) في بخت الرضا بمنطقة الدويم. وظهر الاستاذ ميسرة السراج وقدم مسرحاً واطاف للمسرح عنصراً هاماً بان جعل لأول مرة المرأة السودانية تعطي خشبة المسرح وكانت تلك الرائدة المسرحية هي سارة محمداً (مما أدى إلى إثارة رجال الدين في وجه الاستاذ .

بعده ظهرت فرقة مسرحية كثيرة منها فرقة النجم الذهبي وكان مؤسسها احمد عاطف وقد اختارت هذه الفرقة الاعمال النفسية والمسرحيات الاستعراضية الغنائية .

وفي منتصف الخمسينات ظهرت الفرق الكوميديية عندما فكر الاستاذ عثمان حميد في ابراز شخصيته تور الجر " ثم تبعه الرائد المسرحي الفاضل سعيد ثم محمود سراج .

وفي عام 1985م تم تشييد المسرح القومي السوداني ليمارس فيه الفن المسرحي والغناء وكان هذا النشاط استمر حتى عام 1964 . .

وفي فترة 1967م في عهد الاستاذ الفكي عبد الرحمن نهضت الفرق المسرحية السودانية وتحميص التيارات الكلاسيكية ممثلة في المسرح الشعري القديم ليقدم على المسرح ومن أبرز المسرحيات التي قدمت على خشبة المسرح خراب سوبا و المك نمر " وبذلك تنوعت العروض وقدمت مسرحية مأساة الحلاج ' ومسرحية على عينك يا تاجر " لبدري الدين هاشم، وبعده ظهر الدكتور عبد الله عبد القادر وهو يعتبر من رواد الواقعية وقدم مسرحية خطوبة سهير .

وفي هذه الفترة نجحت المواسم المسرحية لأن الدولة اشرفت اشرافاً كاملاً على المسرح ورصدت له ميزانيات وتم التخطيط للمواسم المسرحية بصورة جيدة مع متابعة التطور في افساح المجال للفنانين للتعبير عن افكارهم بأدواتهم الإبداعية .

وقد ساهم الاستاذ الفاضل سعيد في الحركة المسرحية السودانية وقدم اعمال مسرحية كثيرة وكذلك قدم في اعماله شخوص عرف بها عند الجمهور مثل تحفتي بت قضيف، والعجب امو، والعديد من المسرحيات التي قدمها على خشبة المسرح ، كان لها اسهام في الحركة المسرحية .

ولقد ظهرت بعد ذلك العديد من الفرق المسرحية وأبرزها كانت فرقة الاصدقاء المسرحية التي ظهرت في اوائل الثمانينات وقدمت اعمال كثيرة منها حبظلم بظاظ ، المدرسة المختلطة، بيان رقم واحد، المهرج وكثير من المسرحيات ساهمت في تاريخ لحركة المسرحية .

وفي فترة الثمانينات ظهر مسرح الاستاذ عماد الدين ابراهيم وقد ساهم في تاريخ الحركة المسرحية في السودان، وقد اهتم هذا المسرح بالمهرجانات الغنائية الاستعراضية، وايضاً ما يميز هذا المسرح انه اهتم بقضايا المرأة في المجتمع والضغوط الاجتماعية التي كانت تفرض عليها وقد قدم العديد من المسرحيات التي ساهمت في تاريخ الحركة المسرحية . فقد قدم مسرحية بيت بت مصادا و برلمان النساء و عنبر المجنونات و ضرة واحد، لا تكفي" و موعودة بيك و نسوان برة الشبك . وايضاً هنالك فرق ساهمت في الحركة المسرحية منها الفرقة القومية للتمثيل وقد قدمت اعمال كثيرة . وكذلك اهتمت بالمسرحيات التجريبية وكان لها مساهمات كثيرة داخل وخارج السودان . وتوالى الفرق والجماعات الأخرى في تقديم مسرحيات ايضاً ساهمت في المسرح السوداني .

وكذلك عروض المسرحيات التي تقدم على المهرجانات الداللية مهرجانات ايام الخرطوم المسرحية ومهرجان البقعة السنوي، كل هذه الفرق المختلفة ساهمت في تطور العمل المسرحي في السودان .

ظهور المرأة في المسرح السوداني

ظلت الممثلة السودانية في المساهمة في المسرح بعدم فتح لها الطريق الاستاذة سارة محمد باعتبارها اول ممثلة سودانية، فقد استطاعت بعدها الممثلة السودانية ان تعطي خشبة المسرح وتساهم في التنوير المعرفي والتوعوي بضرورة محو الأمية، واهمية التعليم وقد ساهمت الممثلة السودانية في تقديم نماذج حية وهوية جديدة، بوجود المرأة خاصة ان هناك قضايا للمرأة استطاع المسرح ان يعالج نظرة المجتمع اليها، مثل الختان. وخروج المرأة للعمل، والزواج المبكر، العنف ضد المرأة .

فقد سجلت الممثلة السودانية في خريطة السودان ملامحها ووجودها الفاعل في شتى مناحي الحياة السودانية كم سجلت حضور فاعل في كل التخصصات .

فالمرأة في المسرح السوداني انتاج وابع ورافد للحياة السودانية وترسيب قيم الجمال في زمن بنونة بت المك تناعم مع تفاصيل مسابيرها الابداعية .

وفي عام 903م جاء تعليم المرأة على يد الشيخ بابكر بدري الذي كان متقدماً في فهمه المعرفي لقيمة المرأة . فالمرأة في المسرح اقتحمت هذا المجال وكانت لها بطولات في عدد من المسرحيات وكان لها دور في تشكيل فضاء المسرح بالحركة والاداء .

وهن علامات وتاريخ في المسرح منهن على سبيل المثال الأستاذة بلقيس عوض والأستاذة فتحية محمد أحمد وفائزة عسيب، وقد كانت المرأة في المسرح فاعلة تمثيلاً واخراجاً .

فعللاقة المرأة في المسرح اله وداني أي بفنون دراما المسرح تحديداً فيما يتعلق بجانب التمثيل، فالعلاقة شائكة ومعقدة على طول مسيرة المسرح في التجربة الانسانية، في كل الحضارات الانسانية، ولعل هذا مرده الى نظرة المجتمعات فيما يتعلق بتقسيم الادوار في المجتمع بين الرجل والمرأة (خالد المبارك - حرف ونقطه - نقد مسرحي) .

دراما المسرح منذ بدايتها شهدت نظراً لتناول قضايا كبيرة مجتمعية ووجودية ذات صلة بالمرأة والمرأة مشاركة فيه . وتاريخ دراما المسرح لم يشهد بمشاركة نساء مؤلفات او مخرجات او ممثلات الا مؤخراً جد حيث كان يقوم بالتمثيل بدلاً عنهن الرجل ، وقد حكمت هذه الظاهرة مسيرة الدراما المسرحية لفترة طويلة .

ان ممارسة المرأة للفنون في السودان وبشكل أخص لفن التمثيل كان هو التحدي لذلك كانت رائداته جميعاً بلا استثناء وفي كل المراحل من نون خاص لأنهن اتخذن من العزل والوضوح والتساؤل والمغامرة ابتداء من الاستاذة سارذ محمد وحتى ممثلات الجيل الجديد .

وتعد الفنانة بلقيس عوض من جيل يعتبره الكثيرون المرجعية الأولى للمرأة المبدعة في السودان وايضاً من الرائدات الأوائل اسيا عبد الماجد ونفيسة محمد محمود وسهام المغربي الذي كان نشاطهم الفني منذ الخمسينات على مسارح الجيات بالخرطوم واستمر حتى فترة السبعينات .

تدريب الممثل في المناهج الغربية

استانسلافسكي وأعداد الممثل

قال المفكر الفرنسي توماس كارليل Carlyle Thomas الممثل بلا خيال كمنظارات بلا عيوز .

لذلك كان استانسلافسكي يعتمد في تدريباته للممثل على الفعل action وكلمة لو السحرية او الخلاقة تستطيع ان تخلق لنفسك مشاكل للحل وصراعات لإيجاد الحل وايضاً في تدريباته يعتمد على الخيال imagination ويقصد به مقدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة وتخيل الشخصيات واستعادة صوره في الذاكره فلا بد من تحويل صورة معينة نريد تمثيلها الي واقف حي ملموس وهذا بحاجة الي التأكيد من ان مخيلتك تعمل بصورة مناسبة، وعليه ملاحظة الناس وتصرفاتهم وان يفهم افكارهم، وعليه ان يتعلم كيف يقارن ويتعلم، وكيف يحلده وكيف يخلق صوراً داخلية، كما يقول : على الممثل ان يتعلم من جديد كيف يرى ويمسك لأن حواسه ستعرض للشلل عند مواجهة الجمهور (استانسلافسكي اعداد الممثل الدرس الثاني الخيال الرابع تركيز الانتبا .)

تدريب تركيز الانتبا، والاصغا listening التركيز ضروري للاندماج فان يتحدث شخص ويصغي له الآخر والاصغاء معناه ان المصغي يرى ما يقوله الشخص المقابل لتمارين الانتبا قوي وحاً يصغي لأصوات الشارع وقل ماذا تستمع (المرجع السابق)

تدريب الاسترخاء العضلي للأعضاء القابلة للتوتر الساق، البطن، الظهر، الرأس، اليد للتخلص من كل ذلك لا بد من التركيز والاندماج في الدور الصوتي المفهوم من خلال كلام معتدل السرعة، مخارج حروف واضح صوت مسموع، حتى ولو كان همساً صوت سلسلاً مسترسلاً من خلال الوقف والوقف معناه لغة الكف في مواقف معينة. (أكرم اليوسف - الفضاء المسرحي / دراسة سيميائية - دار مشرق)

تمارين التنفس السليم

الرياضد : النود على الظهر والاسترخاء ثم اجراء التنفس الشهيد والزفير و اخيراً نصيحة على لسان صاحب الطريقة استانسلافسكي اوجدوا طريقتكم الخاصة (مرجع سابق) تدريبات الصوت والجسد عند استانسلافسكي عمق مبدأ اندماج الممثل في دوره من خلال وضع الاسر الخاصة بالإعداد للممثل القائمة على محاولة تحقيق التقمص للشخصية اثناء التمثيل وقد اثار في عملا النصوص المسرحية المأخوذة شخصياتها من الواقع، حيث ان الموضوعية تشكل كلمة السر الرئيسية بالنسبة للواقعية التي ركز في بناءه على الجانب النفسي ومدى التأثير المتبادل بين الفعل الداخلي والخارجي في صياغة البناء العام للشخصية وتم مراحل الشخصية عند استانسلافسكي في مجموعة من المحاور .

ولكي يبدأ الممثل عمله الحقيقي في بناء الشخصية يؤكد استانسلافسكي اهمية لو " السحرية في تحريكها للمثلة الجامدة لأن الطريق الوحيد للممثل ان يقدم يعتبر من الداخل والخارج عند حدث المسرحية وهو يسأل نفسه ماذا كنت سأفعل لو ان ظرفاً معينة كانت صحيحة وبالتالي فان الممثل في تدريب اعداد الممثل لا بد له ان يفتح الافاق لخياله في إدراك حقيقة الشخصية التي سيمثلها في المسرح .

ويطالب ايضاً في تدريباته على التركيز في كل شيء من شأنه ان يساهم ايجابياً في بناء الشخصية حيث يؤكد عدم التشنج اثناء لتمثيل والالغاء بل عليه ان يهتم بتحقيق الاسترخاء في عضلاته، الممثلون يضغطون على اعصابهم عادة في لحظات التهيج والاستثارة لذلك كان ضرورياً في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة ان يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تام .

ولا جرم ان يميل الممثل للاسترخاء في اللحظات العالية عند الدور ان يكون أقرب الي المعتاد من ميله الي التوتر . ولا بد للممثل ان يكون لديه القدر على استيعاب المشكلات التي تواجهه اثناء التمثيل وان يكون الدور قريباً لنفسه بحيث يتهيأ بالرجوع الي ذاكرته الانفعالية التي تقود على مشاهد حياتية ووقائ مرت بالممثل حيث يمكن من أحدهما في بناء دوره على الممثل ان يعالج هذه الالوان عند التجارب الانفعالية، ويعكف على دراستها ليلائم بتكوين مقتضيات الشخصية المسرحية التي يصورها) استانسلافسكي اعداد الممثل الدرس الثاني الخيال الرابع تركيز الانتباه.

وحتى يتحقق لتقمص الكامل للدور من قبل الممثل لا بد من تأكيد اهمية الاتصال الوجداني بين الممثل على المسرح لإدامة التواصل مع الجمهور اذ تكمن الخطورة في انقطاع هذا الاتصال فيجب ان يبذل الممثلون قصارى جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشاعر والافكار والافعال التي تروى وينبغي ان تكون النفسية لهذا التبادل مادة شيقة وهامة بحيث تكفل للممثلين السيطرة على انتباه المتفرجين فرديريك اوين بر وتولد بريشت حياته أعماله وعصره ترجم : إبراهيم العربي منشورات دار ابن خلدون بيروت الطبعة الثانية)

كما يلزم استانسلافسكي الممثل بتدريب لتركيز على التكنيك الداخلي والخارجي اثناء بناؤه للشخصية وذلك في خلق الظروف الداخلية النفسية المطلوبة للانبعث العضوي والحيوي للفعل الذي يمكن الممثل من تقديم الشخصية المسرحية بأحاسيسها ومشاعرها الداخلية وعكسها على التكنيك الخارجي لأدائه بحيث يسهم ذلك في عميقة تربية قدراته وتطورها في التمثيل .

اذ ان تربية التكنيك الداخلي والخارجي لا يمكن ان تتد بصورة منفصلة لانهما وجهان لعملة واحدة مع ان العنصر الرئيسي في هذه الوحدة هو التكنيك الداخلي .

وقد عزز استانسلافسكي في تدريباته على القوانين الفسيولوجية والسيكولوجية لفن التمثيل وأداء الممثل وذلك لمبدأ تعايش الممثل مع الدور وشعور بالإحساس الذي تعيشه الشخصية الممثلة التي يجسدها، وهنا لنا وقفة في منهج تدريب استانسلافسكي للممثل من خلال تدريباته، الفعل، الخيال، التركيز والانتباه، التواصل الوجداني، الاسترخاء وغيره . وهنا نجد ان طريقة استانسلافسكي في تدريباته للمقدرة الفعلية لكل الممثلين لتقف عائقاً امام الممثلة السودانية بطبيعتها لأن هذا التدريب يتماشى مع تكوينها الفسيولوجي والنفسي والاجتماعي وقد تكون طريقة استانسلافسكي في التدريب هي الطريقة الاقرب لطبيعتها من حيث المقدرة الفعلية .

تقوم تدريبات الجسد والصوت من خلال تمارين بسيطة، تمرين التوتر والاسترخاء يأتي ستة ممثلين، توضع الكراسي نصف دائرياً (وذلك من خلال تجاوز الموجودين هنا للصعوبات التي تعترض كلامهم حتى يكون على خشبة المسرح .

نحو منهج سوداني لتدريب الممثلات

هذه الدراسة ضمن ما روع البحث عن منهج خاص بالممثلة السودانية بحيث يتلاءم هذا المنهج مع تكوين الممثلة السودانية من النواحي الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية، مع الاخذ في الاعتبار ان هذا المنهج لن يكون بعيداً عن مفردات حياتنا اليومية والبيئية .

وتعتمد هذه الدراسة على مدى استفادة الممثلة من المصادر الشعبية ومدى استجابتها وابداعها الخاص، وعلاقتها بالأدوات التي تمتلكها ووسائل تعبيرها الخاص، وذلك من خلال تدريبات الصوت والجسد التي تلائم تكوينها .

هنالك ممارسات شعبية افرزت نتائج مهمة في محاولة الوصول الي منهج خاص لتدريب الممثلة السودانية واعدادها بحيث يفجر هذا المنهج الطاقات الابداعية الكامنة داخل الممثلة. وهي محاولة الغرض منها ان يكون منهج التمثيل منهجاً واقعياً، وان تختلف تدريبات الممثلة السودانية عن تدريبات الممثلة في الغرب التي تعتمد على مدارس ومناهج مختلفة خاصة بتكويناتها الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية والثقافية، وان كانت هذه المدارس قد اشتقت مصادرها من الشرق وتعد هذه الدراسة مكملة لسلسلة دراسات سابقة قام بها الباحث الأستاذ عادل حربي حول فنون الأداء التمثيلي في السودان وحتى تكتمل الصورة امام المستفيد من هذه الدراسة قمنا هنا بتلخيص اهم الافكار الاساسية في هذه الدراسة .

وتناولت الدراسات السابقة الحركة والتشكيل الصوتي في مصادرها الشعبية والدليل الحركي للممثلة السودانية. ولأن الحركاً لا تفصل عن التعبير الصوتي وخاصة في اشكال التعبير الشعبي .

فقد استخدمت التدريبات الصوتية على التقمص عند لكجور والذكر وفي الزار وايضاً نداءات الباعة بوصفهما افعالاً صوتية تستجدي تعبيراً حركياً وقياس مدى الخيال الصوتي لدى الممثلة السودانية .

كما لجأت الدراسات السابقة الي التعبير الحركي في رقصة الكمبلا ورقصة القفز ورقصة النقار، ورقصة السيف. وهي تعتبر مرجعياً مهماً في تشكيل حركة الممثلة الجسدية ومحاولة تكوين لغة لجسد الممثلة السودانية وحركة الجسم مع الإيقاع .

اما هذه الدراسات فسوف يقوم الدارس باستخدام التدريبات الصوتية والجسدية للمثلة السودانية وطرق التدريبات التي تتناسب مع طبيعتها الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية / نه من الملاحظ في المنهج الغربي هنالك العديد من التمرينات ما نجدد يتماشى مع طبيعة الممثلة السودانية من ناحية الفسيولوجية ومنها مم لا يتناسب مع طبيعتها مثل تدريبات الملاكمة والمبارزة فالمرأة السودانية لها طبيعاً خاصة ولها ظروفها الفيزيولوجية التي لا يمكن ان تقوم بمثل هذه التدريبات لذلك لا بد لنا من ايجاد تمارين تناسب الممثلة السودانية وذلك من خلال تحفظها اجتماعياً ونفسياً وفسيولوجياً ولا بد من عمل تدريبات خاصة تناسب طبيعتها وسوف تعد لها تمارين تناسبها في هذه الدراسات .

ان استخدام الجسد والرقص التعبيري والتدال ل مع اللاتشعور والتوحد لدرجة الوجد هو ما أطلق عليه في هذه المسارح بارتباطات الروح بالجسد، فالممثل لديه راهبي يخلق الطقس الدرامي ويقود اليه الجمهور في نفس الوقت . فريدريك اوين بر وتولد بريشت حياته أعماله وعصره ترجم : إبراهيم العربي منشورات دار ابن خلدون بيروت الطبعة الثانية .

لا بد للممثل من تدريب نفسه تدريبات شاقة لكل اجزاء التنفس والصوت والمرونة والحركة والاشارة وبناء الاقنعة بواسطة عضلات الوجه ومجموع تلك التدريبات تجعل الممثل قادر على اظهار أصغر الدوافع بواسطة الحركة والصوت وليس الغرض من التدريبات في منهجه تكسب المهارات المختلفة انه حذف أي معوقات جسدية او نفسية قد تعيق كشف ذاته وقدراته .

علاقة الصوت بالجسد

لغة الجسد هي تلك الحركات التي يقوم به بعض الأفراد مستخدمين أيديهم وتعبيرات الوجه ونبرات الصوت لكي يوصل للمتلقي المعلومة التي يريد إيصاله . وفي دراسة قام بها أحد علماء النفس اكتشف أن % فقط من الاتصال يكون بالكلمات 8 % بنبرة الصوت 5 % بلغة الجسد، وسائل استخدام لغة الجسد (انتونين أرتود، المسرح وقرينه - ترجمة سامية أسعد. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - الطبعة الاولى ماى 1973)

العين

تُعتبر واحد من أكبر مفاتيح الشخصية التي ندرك من خلالها بشكل حقيقي ما يدور في عقل من أمامك من الممثل .

الحواس

إذا رفع حاجبه واحداً فإن ذلك يدل على أنك قلت له شيئاً م لا يصدقه، أو يراه مستحيلاً، أما إذا رفعهما كليهما يدل على المفاجأة .

الأذنان

إذا حك أنفه أو مرر يديه على اذنيه ساحباً إياهما يقول لك إنه يفهم ما تريده أو يشك صحة ما يقول الآخر .

الجبين

فإن قطب جبينه ونظر للأرض في عبوس فإن ذلك يدل على أنه متحير أو مرتبك أو أنا لا يجب سماع ما يقوله الشخص الآخر، أما إذ قطب جبينه ورفعها إلى أعلى يدل على الدهش .

إذا نقر الشخص بأصبعه على زراع المفصل أو على المكتب يشير إلى العصبية أو نفاذ الصبر .

الأنف

عندما يلمس أنفه وهو يتحدث فهو دليلاً على أنه يكذب في الحديث الذي يقوله الف .

الصوت والجسد :

للممثل المسرحي أداتان تعبيريتان لا ثالث لهما على صعيد الموهبة أو الإداع وأعني بهما موهبتي الصوت والجسد . لقد بذل استانسلافسكي جهداً مثابراً لإيجاد وسائل يستطيع من خلالها الممثل التمكن من بعض السيطرة على طبقات صوته وإلهام جسده على منصات المسرح ضمن تمارين مسرحية شاقة هدفها الامتحان الصوتي والجسدي من أجل تنفيذ العمل الصحيح للممثل وكان هذا الاكتشاف بداية الصوت والجسد .

ثمة اختبارات مسرحية تدعو شخصية الممثل المسرحي في الصوت والجسد منها محاولات ديل سارت (لردود الفعل الخارجية والداخلية وأيضاً الاكتشافات التي حققها جيرزي غروتوفسكي في مسرحه الفقير في مقاطعة كراكوف البولونية) المر الذي يثبت أن هذين العنصرين (الصوت والجسد) يجب أن يعملتا متكافئتين من أجل تحقيق رسد شخصية متكاملة على خشبة المسرح .

ومن هذا المنطلق فإن أي تركيز آلي على جزء مفرد من جسد الممثل قد يدل على هوة أو انقطاع في عملية التعبير النفسي والجسماني وهذه الهوة يمكن أن ترتبط بتقل الرأس، أو القدم أو بحجره مسنودة بعوامل التأتأة والفأفة واللذائع بالراء .

فضلا عن الحركات الاعتبائية في النحنحة والإسراف في حركة الشفتين وهزات الرأس خلال الإصغاء، وهي من العوامل المميطة لعمل الممثل على صعيد تقنيات الصوت والجسد .

لقد ارتبطت جميع التجارب المسرحية بالأحاسيس الجسدية والصوتية . إذ نحن نتلقى المعرفة وأحداث العالء من خلال حواسنا ومدركاتنا الذهنية، وهذا يعني أن بالإمكان أن نقيم تواملاً كممثلين مسرحيين مع دوافعنا الأصلية عبر حواسنا الجسدية والتبصيرية الأخرى كالصوت والإيماءة، وهذه حقيقة من حقائق الحياة لا مناص بأنها تترك تأثيراً حيويّاً على سلوكنا اليومي .

إن استخدام تكتيك الكساندردين في فاعلية الممثل الصوتية والجسدية يترك تأثيراً مذهلاً في التخلص من التوتر الذهني والشد العاطفي فضلاً على تحقيق الاسترخاء الجسدي وهذا يتناسب مع طبيعة الممثلة عبر تمارين الاسترخاء التي تتناسبه . فالعناصر الصوتية في التعبير والإلقاء هي جزء كبير من نجاح الممثل . فهنا نموذج لتمرين تتماشى مع طبيعة الممثلة تمارين الإلقاء الواضحة، تغير الأصوات باستخدام الطبقات، تمارين السيطرة على التنفس، ومن ذلك تستطيع الممثلة أن تتعامل في الفراغ والزمن والنقل .

ويعتبر الجسد تحت وطأ شعور قوي يتفاعل فينتج صوتاً مقصراً أو تدفق الدموع في حالات أخرى بلا ضغط يصبح الصوت رخيماً ينساب في صفاء، أم الصوت فهو هذا الانبساط، هذه الاستطالة للجسد المصوت في تجاوزه لذاته في الفضاء، الحالة الانفعالية كثير ما تؤثر على درجة الصوت وطبيعته وقوته ونقاءه. ولا يشترك في نقاء الصوت فقط

الحنجرة والجهاز التنفسي بل توجد مجموعة من الرنانات التي تحدث اهتزازات ويتم ساعتها التواصل بين المخ والبطن والنفس وحتى أطراف اليد وأصابع القدم، لذلك نجد أن بعض الممثلين الذين ليس لديهم أي وعي بأجسادهم يجدون أنفسهم في مواجهة مشاكل صوتية أحياناً ما تكون بلا حل .

تقريباً الجسد يأخذ مكانة في التركيبة الهرمية بين وسائل التعبير والأداء فلم يعد هذا الجسد متقهماً بل أصبح يعبر بواسطة أوضاع تتسم بالفصاحة وتنقلات دالة في الفضاء .

الإلقاء الفعال تضمن ثلاث عناصر رئيساً هي الصوت، الجسد، اللغ .

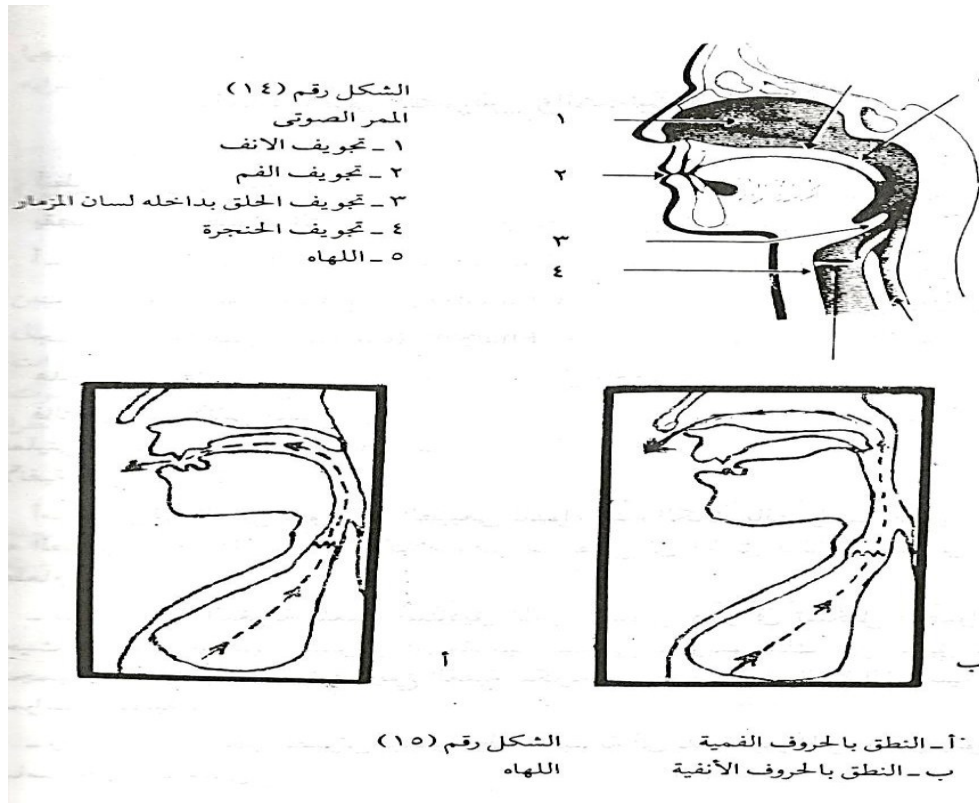
المظهر	الوقوف	الاتصال النصي	الحركة	الإيماءات
عناصر الإلقاء الجسدي				

جدول رقم ١

عناصر الإلقاء الصوتي : معدل السرعة والتوقفات .

الإلقاء الفعال يتضمن ثلاث عناصر رئيسية صوت حسن، لغ .

معدل السرعة	حجم الصوت	دقة الصوت وتغييراتها	نوعية الصوت وحجمه	النطق واللفظ
عناصر الإلقاء الصوتي				



جدول رقم ١

جدول يوضح الفرق بين جسم المرأة وجسم الرجل

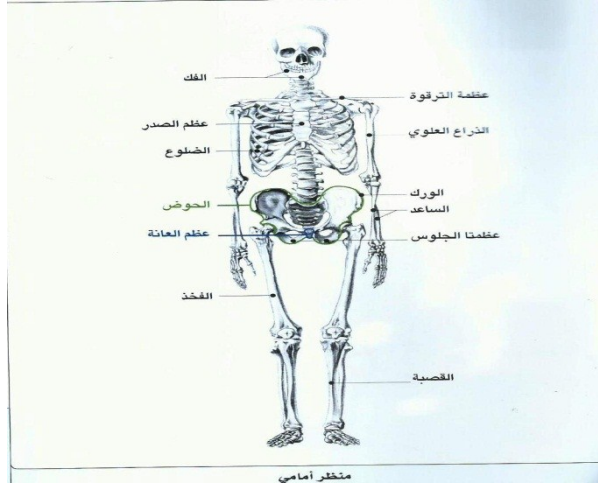
المرأة	الرجل
١ . طول المرأة أقل من معدل طول الرجل بمقدار 2 سم	
٢ . وزن المرأة 43 كيلوجرام	وزن جسم الرجل 47 كـ وجرام
٣ . الجهاز العصبي أصغر حجماً وأقل سرعة من الرجل وأضعف حركة بقدر الثلث.	
٤ . قلب المرأة أصغر وأخف بمقدار 60 جرام	قلب الرجل أكبر وأثقل
٥ . الجهاز التنفسي عند المرأة أضعف، تحرق المرأة 9,4 جرام في الساعة.	الجهاز التنفسي عند الرجل أقوى، يحرق 11 جرام من الكربون في الساعة
٦ . تركيبية جسم المرأة أقل متانة	تركيبية جسم الرجل أكثر متانة
٧ . عظام المرأة أقل صلابة وأقل ثقلاً من الرجل	عظام الرجل أصلب وأثقل من عظام المرأة
٨ . عظام الحوض أكثر اتساعاً من عظام الحوض عند الرجل وهذا يجعلها أقل قدرة على الحركة والانتقال	عظام الحوض أقل اتساعاً
٩ . فخذ المرأة أكثر ميلاناً ذلك لا يساعدها على الثبات وحمل الأثقال وخفة الحركة	فخذ الرجل أقل ميلاناً
١0 . قدم المرأة أكثر تسطحاً لذلك لا تستطيع أن تجاربه في المشي مسافات طويلة	قدم الرجل أقل تسطحاً
١1 . القفص الصدري للمرأة أقصر وأقل سعة واستدارة وبرزواً من صدر الرجل	القفص الصدري للرجل متسع
١2 . العمود الفقري عند المرأة أقل طولاً وفقراته أخف وزناً	العمود الفقري عند الرجل أكثر طولاً وفقراته أثقل وزناً من العمود الفقري عند المرأة
١3 . عظام الأطراف أخف وزناً وأقل طولاً	أثقل وزناً وأكثر طولاً
١4 . أكتاف المرأة أقل عرضاً	أكتاف الرجل أعرض

جدول رقم ٢ (المصدر: موسوعة العلوم الطبية الخامسة، دمشق، د. وليد بن صلاح الدين.

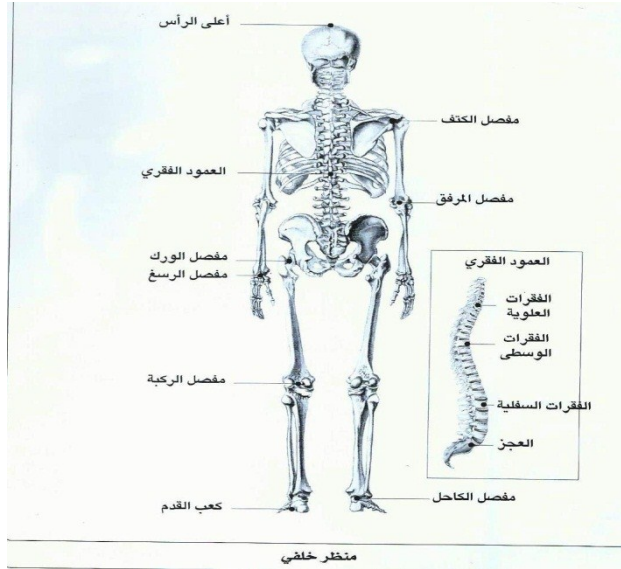
فبشكل عام فإن عظام المرأة أرق وأخف وأقل صلابة.

وأيضاً هنالك اختلاف في عضلات الرجل وعضلات المرأة، فالاختلافات التشريحية كما يلي:

عضلات المرأة	عضلات لرجل
١ . عضلات المرأة أضعف وتحتوي على سائل مائي أكثر مما تحويه عضلات الرجل، لذلك فهي (رخوة)	عضلات الرجل أقوى.
٢ . قلب المرأة أصغر حجماً وأقل وزناً عن قلب الرجل	قلب الرجل أكبر حجماً وأثقل وزناً من قلب المرأة
٣ . شرايين المرأة وأوردتها أضيق	شرايين الرجل وأوردته أوسع
٤ . حنجرة المرأة أصغر وأقل تصلباً	حنجرة الرجل أكبر
٥ . أوتار الصوت عند المرأة أرق وأنعم عن الرجل	أغلظ وقوية



صورة توضح الهيكل العظمي منظر أمامي



صورة توضح الهيكل العظمي منظر خلفي

جدول رقم 4 المصدر: أصل وطبيعة الجنسين، وتأثيرها على الأداء نقلاً عن صحيفة الهدف، العدد 247 ، من الشبكة العنكبوتية.

الجهاز التنفسي عند الرجل	الجهاز التنفسي عند الأنثى
	1. حجم الرئتين وسعة الحجم الهوائي الاحتياطي للشهيق والزفير وحجم الهواء أقل مقارنة مع الرجل
حركة الشهيق والزفير عند الرجل تتم بحركة الحجاب الحاجز + حركة الصدر (أعمق).	2. حركة الشهيق والزفير عند الأنثى يتم بحركة الجزء العلوي من الصدر فقط.

من الشبكة العنكبوتية

لذلك يجب على الدارس أن يبتكر تمارين للجسد والصوت تناسب طبيعة الممثلة لكونها أنثى ولها خاصيتها الفيزيولوجية.

النتائج

خلصت الباحثة إلى عدد من النتائج أهمها :

١. هناك ثمة فروق فردية في مستوى الأداء للتمارين الجسدية والصوتية بالنسبة للرجل الممثل والمرأة الممثلة، وقد تظهر في هذه الاختلافات التشريحية والفيزيولوجية والبيولوجية في الأداء الرياضي للتمارين بين الرجل والمرأة وتكون واضحة في الطول والوزن يتلخص الفرق بين الجنسين في الهيكل، كما أسلفنا سابقاً في الجدول .
٢. يمثل مركز الثقل عند الإناث أقل ارتفاعاً منه لدى الذكور بسبب طول جزع الأنثى وقصر أطرافها، يمثل هذا العامل عائقاً طبيعياً في تدريبات الجري والوثب، لكنه عامل إيجابي لحركات الاتزان، في المقابل .
٣. تدر الوظائف التنفسية والقدرة على استهلاك الأكسجين بالبناء الأساسي للأجهزة العاملة في هذه الوظائف، لذلك نجد أن ثمة فروقاً في مستوى هذه الوظائف بين الجنسين، لذلك تبدو الممرات التنفسية لدى الأنثى أقل حجم عن الذكور.
٤. كذلك حجم الرئتين ووزنهما لدى الأنثى أقل منه لدى الرجل.
٥. يتصف الجهاز التنفسي لدى الأنثى بزيادة سرعة التنفس وقلة عمقه وحجم هواء التنفس في الدقيقة مقارنة بالرجل.
٦. كذلك تقل سعة الأنثى الحيوية بحوالي 1000 إلى 1500 سم ويقل حد استهلاك الأكسجين الأقصى بحوالي 500 إلى 1500 ملل في الدقيقة عند الرجل .

التوصيات :

ومن الطبيعي أن يكون ثمة اختلاف في عمل الأجهزة الحيوية والكفاءة الفيزيولوجية لصالح الذكور مما يساعدهم على التفوق في تمارين محددة ورياضات مختلفة كنتيجة لوجود الاختلافات التشريحية والفيزيولوجية والبيولوجية وتفوق الذكور في معظم هذه الصفات .

ويرى الدارس انه متخصص في مجال الدراما الأداء الجسدي والصوتي يمكنه أن يقلل نسبة الفروق بين الجنسين عبر :

١. رفع كفاءة عمل أجهزة الأنثى الحيوية باستخدام طرق تدريب تناسبها .
٢. العمل على أن تتلاشى هذه الفروق نهائياً نتيجة للاختلافات الطبيعية التي سبق ذكره، حتى وإن تشابه الهيكل التركيبي والبناء التشريحي بين الجنسين سيخل تأثير الهرمونات الأنثوية والهرمونات الذكورية بالعمل على وجود اختلافات في الكفاءة الوظيفية .
٣. هناك فوارق في تكوين الجسد في ميكانيكية العمل، لذ يجب أن نراعي خصائص النوع عند التدريب .

٤ . التمارين المستمرة التي تناسب المممة نسبة لاختلاف تكوينها الفيزيولوجي وأيضاً هنالك اختلاف في الجهاز التنفسي الذي يساعد في تمارين الصوت فنجد هنالك فرق بين الأنثى والرجل في التركيبة الفيزيولوجية

المصادر والمراجع:

- ١ . أرسطو طاليس - فن الشعر - ترجمة وتقديم إبراهيم حماد -
- ٢ . مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة بدون تاريخ
- ٣ . أكرم اليوسف - الفضاء المسرحي / دراسة سيميائية - دار مشرق
- ٤ . / / ١٠٠٠٠ / مغرب للطباعة والنشر - دمشق 1994
- ٥ . الفيروز بادوي - القاموس المحيط فصل الميم باب ال لاء - الهيئة
- ٦ . المصرية العامة للكتاب 1980 . .
- ٧ . استانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ترجمة شريف
- ٨ . شاكر - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1997 -
- ٩ . انتونين أرتود، المسرح وقريتنا - ترجمة سامية أسع ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - الطبعة الاولى ماى 1973
- ١٠ . خالد المبارك - حرف ونقطه - نقد مسرحي - قصر قصير، - بدون دار نشر - مقالات ١٩٦٧ .
- ١١ . عثمان جمال الدين - إشارات مسرحية منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005 .
- ١٢ . فريدريك اوين بر وتولد بريشت حياته أعماله وعصره ترجم : إبراهيم العربي منشورات دار ابن خلدون بيروت الطبعة الثانية .