The Kinetic Rhythm of the Actor in Unexpected Short Performances (An Example: "Hissat" Play)

Lecturer Dr. Zain Al-Abidin Jassim Muhammad
University of Basrah / College of fine Arts
E-mail: nzainabbdeen.mohammed@uobasrah.edu.iq

Abstract:

The experience of the actor in unexpected short kinetic performances is of interest in this research. The focus is particularly on addressing rhythm-related aspects that serve as a tool to break the horizon of expectations and create a sense of shock. Therefore, the research explores the components of rhythm in acting, the mechanisms, and the metaphors associated with rhythm in this field. It provides an overview and analysis of the methods through which rhythm has been embodied and understood by actors, directors, theater teachers, and playwrights.

Key words: rhythm, elements of kinetic rhythm, actor's rhythm.

حركية إيقاع الممثل في عروض اللاتوقع الحركي القصير
(مسرحية هسهسات إنموذجاً)

المدرس الدكتور زين العابدين جاسم محمد
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة
E-mail: nzainabbdeen.mohammed@uobasrah.edu.iq

الملخص:

أن تجربة الممثل في عروض اللاتوقع الحركي القصير القائمة على الإيقاع الحركي تحظى بالاهتمام في هذا البحث، يتم التركيز بشكل خاص في معالجة جوانب الإيقاع ذات الصلة بالممثل والتي تستخدم كأداة كسر أفق التوقع وخلق الشعور بالصدمة، لذلك يستكشف البحث مكونات الإيقاع في التمثيل والآليات والاستعارات المرتبطة بالإيقاع في هذا المجال، ويقدم نظرة عامة وتحليلاً للطرق التي تم بها تجسيد وفهم الإيقاع من قبل الممثلين، والمخرجين، والمعلمين، وكتاب المسرح.

الكلمات المفتاحية : الايقاع ، عناصر الايقاع الحركي ، ايقاع الممثل.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

رافقت الحركة والإيقاع كعنصرين أدائيين المسرح منذ ظهوره الأول في اليونان بوصفهما وسيلة تعبير عن الرغبات والمشاعر وقد أرتبط تطور المسرح إلى حد كبير بتغيير نوع الحركة والإيقاع المصاحب لها في أداء الممثل .

في عروض المسرح المعاصر تتحدد قيمة العرض المسرحي ونوع الأداء وفق ترابط الحركة والإيقاع ليس بعدها عملية تواصل بسيطة للمشاعر كما كانت في المسرح الإغريقي لكن كمنتج للإشارات إذ تعد الحركة الممسرحة مصدر عمل الممثل وهدفه في الوقت نفسه.

في مسرح اللاتوقع الحركي القصير تظهر حركية الإيقاع كخاصية ضرورية لمستويات أداء الممثل كلها، إذ يتجلى في نفسه بوضوح كمبدأ للتمثيل والأداء اللاتوقعي، فجميع الأعمال من هذا النوع التي قدمها المخرج ماهر الكتيباني أنتجت نظاماً من الحركات الإيقاعية دفع حدود تعريف الحركة والإيقاع معاً في أداء الممثل وبذلك تأسس البحث من السؤال التالي (كيف شكل و اسس ماهر الكتيباني حركية إيقاع الممثل لكسر أفق التوقع)

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث بدراسته تجربة أداء تمثيلي مغايرة تفيد الممثل المسرحي والمخرجين، والباحثين، والدارسين في مجال التمثيل والمسرح .

هدف البحث:

يهدف البحث إلى دراسة حركية إيقاع الممثل في عروض اللاتوقع الحركي القصير .

حدود البحث:

الحد الزماني: من ٢٠١٣ إلى ٢٠٢٣

الحد المكاني: العراق – البصرة

الحد الموضوعي: دراسة حركية الإيقاع الممثل في عروض اللاتوقع الحركي القصير.

مصطلحات البحث:

١- **الحركية: لغة :" أسم مؤنث منسوب إلى الحركة "**[١] ويعرف ابراهيم أنيس الحركة: " **(حَرُكَ) –حَرَكًا، وحَرَكةٌ :خرج عن سكونه** " وكذلك هي " **انتقال الجسم من مكان إلى مكان آخر** "[٢]

اصطلاحاً: يستخدم مصطلح الحركية حسب باتريس بافي " **للدلالة على الخصائص المحدد للحركة، وخاصة تلك التي تقرب الحركات وتميزها من أنظمة التواصل الأخرى** "[٣]

٢ – الايقاع: لغة واصطلاحاً: " **الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوّقع الألحان و يبنيها**"[٤] وكذلك " **يرجع اشتقاق لفظ الإيقاع من التوقيع وهو نوع من المشية السريعة ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم الأصول الحيوية التي يرجع اليها الإيقاع، وفكرة الحركة بوجه عام تظهر في الأصلين اللغوي العربي واليوناني معاً فالانسياب حركة والمشي حركة** " [٥] إن مفردة الإيقاع " **هو الترجمة العربية للمصطلح الأوربي "Rhythm في الفرنسية وهما أي الإيقاع ولفظ "Rhythm مشتقان من "Rhuthmos اليونانية، وهي في أصل معناها الجريان والتدفق** "[٦] كذلك يذكر ثروت عكاشة أن " **أصل كلمة الإيقاع مشتق من اليونانية (RHUTHMOS) بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود بالإيقاع عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون وغيرها من المتناقضات، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني**"[٧]

أما خالدة سعيد فقد عرفت الإيقاع " **إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي) و هو كذلك صيغة العلاقات (التناغم، التعارض)، (التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية، ومعنوية، و شكلية** "[٨] أما سامي عبد الحميد فيعرفه " **تكرار وحدات حسية متفاوتة بالقوة، والضعف، وبالبروز ،والاختفاء وبين كل وحدة وأخرى مسافة أو زمن معين وبين كل عنصر من عناصرها أيضاً مسافة و زمن** "[٩]

من خلال التعريفات السابقة يستطيع الباحث وضع التعريف الإجرائي لحركية الإيقاع: تدفق حركات الممثل عبر الزمان والمكان تربطها علاقات مختلفة حسب علاقة الحركة بالسكون مشكلة أسلوب أداء تمثيلي مرتبط بالتكرار.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: العناصر المكونة لحركية الإيقاع في أداء الممثل

لتشكيل الدور من خلال الحركة المسرحية؛ فإن تعامل الممثل مع الوقت والمكان أثناء الأداء – سرعة الحركة ، حجم و نطاق الحركة، وما إلى ذلك ، كلها مرتبطة بالإيقاع لذلك يمكن تحديد مكونات حركية الإيقاع بما يلي:

١ – الوتيرة أو السرعة – Tempo :

بذلت محاولات مختلفة لتحديد السرعة والإيقاع. غالباً ما تميل هذه إلى أن تكون إما تعريفات دائرية أو تعريفات تستند إلى ثنائية داخلية – خارجية / ذاتية – موضوعية. يمكن أن يكون كلاهما إشكالياً في أنه، كإشارة جديدة، يجمع السرعة والإيقاع بين عنصرين من طبيعة مختلفة. في العمل الموسيقي ، يشير tempo إلى السرعة التي يتم بها أداء العبارة، في حين أن الإيقاع هو ديناميكي يتجلى في العلاقة بين النغمات التي تتكون منها العبارة " **يمكن أن نقيس الفرق بين السرعة والإيقاع، هكذا أيضاً: إذا كانت السرعة هي أجزاء متوالية من مستقيم ما، فالإيقاع هو توالي هذه السرعات المتغيرة وراء بعضها بعضا**"[١٠]

إن الإيقاع الحركي في أداء الممثل هو الذي يربط بين الزمن والمسافة لاستخلاص السرعة حسب قانون المسافة على الزمن تعطي السرعة، يمكننا أن نرى طريقتين يمكن استخدام السرعة في سياق أداء الممثل. يمكن استخدام tempo في لوصف السرعة الأساسية للمقياس الذي يتم وضع الإيقاع عليه. وقد يستخدم المخرج المصطلح لوصف السرعة الأوسع لتسلسل الحركة، والتي قد تختلف فيها العلاقة بين كل حركة فردية. نرى tempo المستخدم لوصف سرعة كل كلام محدد. قد نترجم هذا لوصف سرعة تأرجح الذراع، أو الحركة على طول المسرح ينعكس هذا الاستخدام المبسط والذي يصفtempo بأنه السرعة التي ننفذ بها فعل ما، يتعلق بالسرعة بالمعنى الشامل الواسع، أو الإحساس المحدد بفعل واحد، ولكن ليس العلاقة بين الأفعال: وهذا مغطى في الوزن والميزان.

٢ – الوزن أو الميزان – Meter:

يشكل الميزان تعاقب منتظم للنبضات الإيقاعية، يتم وصفه ٤/٣ و ٨/٦ بأنواع مختلفة من الميزان. يختلف الميزان عن الإيقاع من حيث أنه يوفر الإطار الأساس للنبضات التي يتم على أساسها تحديد الوحدة الإيقاعية لإيقاع معين والتي تتكون من " **عنصر إيجابي وآخر سلبي بينهما مسافة زمنية وزمن معين. وعندما تقصر المسافة ويقل الزمن يصبح الإيقاع أسرع** "[١١].

من الأمور الحاسمة في مناقشة إيقاع الحركة التمييز بين الإيقاع المتري metrical rhythm والإيقاع المقاس measuredrhythm فعلى الرغم من إمكانية وضع تسلسلات الحركة على إطار موزون، إلا أن الحركة نفسها قد لا تخلق إيقاعًا موزوناً. لكي يتم اعتبار إيقاع الحركة موزوناً، يجب أن يتضمن سلسلة متوالية من النبضات التي تساعد الجمهور على إدراك الميزان. قد يكون أحد الأمثلة الأساسية على ذلك هو قيام ممثل بالسير عبر المسرح بخطواته متتبعاً ميزاناً عادياً أثناء الختم، باستخدام

حركة مفاجئة وثقيلة في أول خطوة من كل أربع خطوات. من ناحية أخرى ، فإن الإيقاع المقاس هو الإيقاع الذي تتبع فيه الحركات قيم الوقت نفسها المحددة للميزان، ولكن لا تحدث نبضات منتظمة.

يساعد الميزان في التوضيح كل مشهد يمكن تصوره، كل إيماءة، كل جملة على المسرح منظمة بشكل إيقاعي. ومع ذلك ، فإن المتلقي في العرض المسرحي يشعر بفارق الإيقاع في حالتين محددتين: من خلال التباين بين تجربة الوقت في الأداء وتجارب الوقت من العادات اليومية، والتقاليد المسرحية، أو من خلال الميزان المتكرر. هناك العديد من الأمثلة المسرحية على الانحراف عن تجاربنا الإدراكية للوقت كما في عروض روبرت ويلسون الذي يستخدم حركة بطيئة جداً.

٣- التسلسل والتكرار Sequence and repetition :

التسلسل والتكرار عنصران لهما صلة وثيقة بدراسة الإيقاع كأداة مسرحية فأحد جوانب الإيقاع الاكثر وضوحاً هو " **تكرار وحدات حسية** "[١٢] أن إيقاع الحركة مرتبط بالعلاقة بين النبضات في الحركة، فإن أحد الجوانب المحددة لأي إيقاع هو التسلسل الذي تتبع فيه النبضات بعضها البعض.

لتكرار مجموعة من الحركات، يجب أولاً تحديدها على أنها تسلسل. إذا تم تكرار دلالة واحدة (مثل حركة واحدة) من تلقاء نفسها، فإن هذا التكرار يصبح تسلسلًا والتسلسل نفسه مهم لفهمنا للإيقاع لأن العلاقات بين الحركات هي التي تشكل الإيقاع نفسه. يمكن وصف التكرار بشكل أكثر دقة على أنه جانب من جوانب التسلسل لا يمكن تحديد الإيقاع من خلال استخدام التكرار أو الميزان فقط، ولكن يمكن تحديده بالتسلسل والسرعة، أو قد يحدث من خلال التكرار والميزان " **فالتكرار وحده لا ينشئ الإيقاع ;اي: أنه مبدأ تنظيمي يفترض التحول الدائم، ويعمل من أجل مزيد من التحولات** "[١٣] فمن خلال مفهوم الإيقاع ، فإن الترتيب المتسلسل للعناصر أو الهياكل ذات الصلة التي تتضمن هذه العناصر في كل عمل يخلق انطباعاً بالتكرار، لذلك يمكن ملاحظة عاملين في مرحلة خلق الشعور بالإيقاع، أولاً: كمية العناصر التي تشكل التكرار وثانياً: استمرارية العناصر المتكررة ضمن نظام معين ومستمر.

المبحث الثاني: إشتغالات حركية الإيقاع في أداء الممثل المسرحي:

تعد الحركة من أهم عوامل الجذب التي تؤثر بشكل لا إرادي على المتلقي، فالعين تتأثر لا إرادياً باتجاه الحركة، والحركة في المسرح من أهم عناصر التكوين في العرض المسرحي عموماً والأداء التمثيلي خصوصاً، ومن أهم عوامل تحقيق الحركة في التكوين الأدائي هي العلاقات البنائية بين الحركات العمودية والأفقية، فضلاً عن العلاقات الأخرى مثل حركة الفضاء داخل التكوين أو دلالته، ويبقى الأداء المسرحي جامداً ومملاً حتى وأن كان هناك تناسب في الأصوات، والأفعال، والخطوط، والأشكال ما لم يكن تعبيراً عن الحركة، ومن تغيرات هذه الحركة في صيرورة التناسب والانسجام والاتساق يولد الإيقاع الذي تلتقي

عنده الجدليات والتناقضات لذلك فأن " **النسيج الذي يتآلف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع. وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتآلف من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن** "١٤ أن الحركة في أداء الممثل ليست في غنى عن الإيقاع ولا الإيقاع في غنى عنها وهما ميزة مشتركة عميقة ولا خلط بينهما فطريقة عملهما أما تنتج الرتابة والملل أو المفاجأة واللاتوقع، فالرتابة تخص الإيقاع في استمرارية خاصة ومنتظمة وتعرف بالسيميترية أي قياس الأزمنة والأمكنة المتشابهة بالنسب والانتظام نفسيهما، أما المفاجأة و اللاتوقع يعتمد على تعدد الإيقاع في استخدام موازين وتقسيمات إيقاعية متباينة في وقت واحد ضمن تحولات سريعة ومفاجئة تولد الصدمة والدهشة لدى المتلقي " **التنويع في الإيقاع الحركي وسرعته يساعد كثيراً في تشويق المتفرج لمتابعة المسرحية ورفع الممل عنه** "١٥

فالإيقاع الحركيEurythmics عند الممثل يعمل على إثارة توقعنا على ما يحدث أو مالا يحدث وفي الغالب يكون هذا التوقع لا شعورياً ينشى من تتابع الانطباعات السمعية والبصرية والتي تهيئ الذهن لتقبل نمط معين دون غيره ويستبعد أي نمط آخر فالإحساس الناتج من التتابع الذي ما يلي فعلاً يعتمد على هذا التهيؤ اللاواعي الذي يتكون من تغير سياق مجرى التوقع لذلك يمكن أن نصف الإيقاع في حدود هذه التغيرات، ويختلف مدى التوقع والتهيؤ حسب طبيعة العمل الفني.

إن الإيقاع لا يتولد من حركة واحدة أو من عنصر شكلي منفرد بل يتولد من نسيج متآلف او متخالف من العناصر والحركات الأخرى من ناحية أخرى ويعد الإيقاع الحركي من أقوى عناصر المسرح كلها تعبيراً عن الزمن، فهو تنظيم للحركة خلال الزمن، أي أن الإيقاع يقوم بإدخال تنظيم الحركة المتدفقة في الزمنية بحيث نشعر في الإيقاع بأننا نتحكم على نحو ما في مجرى الزمن وننظمه بدلاً من أن ننساب معه دون وعي منا لذلك يعد الإيقاع تنظيم متوال لحركات متغيرة كيفياً في علاقات جدلية إذ" **يتأثر الإيقاع الحركي بعناصر الحركة وهي (١) الاتجاه (٢) السرعة (٣) الطاقة (٤) السيطرة** "[١٦] إن السمة المميزة للحركة هي سمة جميع أشكال الوجود، فهي تتطور في وقت واحد في كل من الفضاء و بمرور الوقت، يمكن أن تكون كل حركة قصيرة أو طويلة، ولكنها يمكن أن تكون أيضاً سريعة أو بطيئة. ليس من الصعب تنمية "مكانية" الحركة، أي تنظيم "امتدادها": تشير كل علامة مرئية إلى حد ونقطة بداية ونهاية. ولكن كيف ننمي "مدة" الحركة، أي تنظيم السرعة والبطء؟ يجب أن نخضع الحركة لمثل هذا الانضباط الذي قد يكون نتيجة لتقسيم الوقت، والذي سيتم بناؤه بحد ذاته على مزيج من السرعة والبطء؛ لا يوجد سوى نظام واحد من هذا القبيل هو الإيقاع الحركي يذكر سامي عبد الحميد بأن " **هناك نوعان من الإيقاع الحركي مما يستخدم في العمل المسرحي: البسيط: وهو الذي يستخدم عنصر أو أثنين من عناصر**

الحركة كالاتجاه والسرعة وعلى سبيل المثال مشي خطوتين ثم تغيير الاتجاه.. مشي خطوتين ثم تغيير الاتجاه.

المعقد: وهو الذي يستخدم عناصر عدة أو مضادات العناصر الحركية المختلفة باتجاهات متباينة وسرع مختلفة مثلاً المشي ثلاث خطوات ثم تغيير الاتجاه و المراوحة بأربع ضربات ثم الرجوع إلى الاتجاه السابق ثم الركض بأربع خطوات وهكذا " [١٧]

يتم التعبير عن الإيقاع، الذي يزامن القدرة الإدراكية والبعد الحركي للإنسان، بشكل أفضل في الأداء إذ تعتمد خصوصية أداء الممثل في دور معين أيضاً على إيقاع حركاته. يجب أن يأخذ أي تحليل للإيقاع الحركي في الاعتبار مراحل الحركة المختلفة: بداية التمديد، وانخفاض التوتر، ولحظة الراحة. إلى جانب شكلها وطاقتها، تعد سرعة صنع الحركة عاملاً مهماً. تعد الإيقاعات الثنائية أو الثلاثية أساسية. معظم الحركات في الأداء ليست بسيطة، ولكنها معقدة، وتشمل أجزاء مختلفة من الجسم؛ الاتجاه والسرعة والامتداد وشكل الإيماءات هذه عناصر تساهم أيضاً في تكوين الهياكل الإيقاعية. غالباً ما تتكون الإيماءات من مجموعات، أو تسلسلات، محددة بالتكرار أو بمدى مشدد؛ هذه التسلسلات التي غالباً ما تستند إلى تناوب الحركات والمحطات تشكل هياكلها الهرمية العليا. لذا فان أداء أي ممثل يعتمد على سرعة حركاته وسرعة تسلسلها. فالحركات غالباً ما تتكرر مساراتها التي يتم إجراؤها في الفضاء المسرحي. أوضح هيكل إيقاعي هو تناوب الحركة والسكون. عندما يكون الممثلون بلا حراك، عندما يشغلون مواقع في الفضاء، فيما يتعلق بالممثلين الأخرين، من المحتمل أيضاً أن تخلق المواقف ونقاط الدعم المستخدمة هياكل إيقاعية. يؤثر الكود الإيمائي والقريب لتقليد مسرحي معين على قيمة الهياكل الإيقاعية.

تعتمد الطبيعة العضوية للسلوك الجسدي على المسرح في إيجاد السرعة الدقيقة للحياة الداخلية للممثل، والتي تفرض فعلاً جسدياً على سرعة الإيقاع مناسب. فعند فصل أو استبعاد تأثير سرعة إيقاع الحياة أو الحالة الداخلية فان الأفعال الجسدية، سوف تتميز بالجوانب التالية: القياس، والسرعة، وسمات الفعل، والجهد العضلي. إن وتيرة العمل الجسدي ليست سوى تنظيم الحركات في الزمان، والمكان، والتسلسل المنطقي للأفعال الجسدية المجزأة ليس أكثر من مخطط للأفعال المادية. إذ ما تمت المحافظة على تسلسل هذا المخطط، وتم تغير العوامل الخارجية التي يمكن أن تغير إيقاع التجربة الداخلية، فستحدث التغييرات في كل من سعة الحركات ووقت تحقيقها. سرعة تنفيذ الحركات، أي الإيقاع، هو عامل مهم بالقدر نفسه في إنجازها (من الأفعال الجسدية). لذلك، يرتبط كل فعل ارتباطاً وثيقاً بوتيرة تنفيذه. تم تسمية هذا الارتباط الطبيعي بواسطة ستانسلافسكي Tempo سرعة الإيقاع.

من ناحية أخرى عند أداء فعل تمثيلي ما، يرتبط الإيقاع المسرحي مبدئياً بإيقاع مسرحي آخر؛ يُنظر إلى إيماءة على أنها أسرع أو أبطأ مقارنة بإيماءة أخرى. تسمى هذه بالعلاقة الزمنية الجوهرية. ثانياً، يمكن

أن يرتبط الإيقاع بتوقع مسرحي إضافي للمشاهد – فمشي الممثل في إنتاج ويلسون، على سبيل المثال ، يكون أبطأ مما يتوافق مع تجربتنا اليومية. تسمى هذه بالعلاقة الزمنية الضمنية. وثالثاً، يتم تحديد الإيقاع المسرحي بناءً على الكثافة النسبية وكثافة وكمية الأحداث خلال فترة زمنية معينة. العديد من المظاهر السريعة والمغادرة في وقت قصير، كما هو الحال في الكوميديا، تخلق انطباعاً بخطى أسرع في هذا المستوى من غيرها تسمى هذه بعلاقة الإيقاع التقدمي لذلك يمكن القول أنه يتم تحديد انطباع الإيقاع من خلال الفترة الزمنية بين التوقع والإدراك.

المبحث الثالث: مسرح اللاتوقع الحركي القصير

تطورت ممارسات الأداء المسرحي المعاصرة في رفضها التقاليد الأرسطية والمسرح الملحمي، وتحديداً استبعاد المبادئ الدرامية والتي تجعل العرض المسرحي عرض محاكاة قائم على حبكة مليئة بالصراع تتجسد في تمثيل شخصيات درامية وحوار لفظي، فقد حاول بعض المخرجين استكشاف طرق بديلة للأداء بعيداً عن السرد القصصي، فعلى مدى العقدين الماضيين طور المخرج ماهر الكتيباني ممارسته الجمالية الخاصة والتي تختبر الطاقة الإيقاعية للأداء المسرحي إذ أستطاع صياغة أسلوب فني جديد قائم على الحركة السريعة والقصيرة ومثل المخرجين البارزين من قبله يرفض تقليد التمثيل المحاكي والمحاكاة الجسدية لذلك يقول عن مسرحه بأنه " **ينزاح مسرح (اللاتوقع الحركي القصير)عن ثقافة البناء الدرامي التقليدي الذي ينطلق من مرحلة المعلومات يرتفع فيها الحدث وصولاً إلى ذروة ثم يتهادى باتجاه النهاية والحل** "[١٨] بدأ هذا المسرح بالتحول إلى مجال الدلالة الحركية – وعلى الأخص في إعادة اكتشافه لـ الإيقاع – وإدراك الظواهر المرئية، وبالتالي وضع عمله ضمن الخطاب الأكاديمي الحديث حول الجسد.

أطلق المخرج ماهر الكتيباني على عروضه المسرحية أسم (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) وهذا كلمات لم توضع بشكل اعتباطي أنما تدل على السمات التي تنطوي عليها عروض هذا النوع من المسرح فكلمة اللاتوقع تشكل حجر الزاوية الذي يستند علية إذ " **تعمل فلسفة اللاتوقع الحركي القصير على إحداث الصدمة وتكرارها فالمعنى له وحدة كامنة غائبة وموضوعية، فيما تكتسب المكونات البشرية والمادية حضورها وإشراقاً في حركيتها السمعية والبصرية** "[١٩]

وكمنهج ثابت في عروض ماهر الكتيباني وانطلاقاً من اللاتوقع يعمل على هدم المعنى وتمزيق أطر الدلالة المحددة وتشتيت علاقات السبب والنتيجة بين أحداث العرض المسرحي إذ لا تتجمع الصور والإيماءات بترتيب هامورني لكنها ترتب بشكل متزامن لكي يشوش الواحد على الآخر فالكلمات لا تدل ولا تتوافق مع الفعل وخارج إيقاع الحركة وتتعارض معها لذا تختلف وسائل الاتصال المسرحية وتمزق كل

منها الآخر مما يؤدي إلى عرض مفكك ليس له معنى ثابت، وقد حدد (مدحت الكاشف) بعض آليات مسرح اللاتوقع الحركي بما يلي

- " أسلوب التتابع الحركي المتواصل والمصمم بشكل هندسي غاية في الدقة لا مجال فيه للعشوائية أو التلقائية الاعتباطية أو المجانية .
- الفعل المتحرك في تشكيلات أقرب إلى تجارب ميرخولد .....
- العمل وفق تكنيك حركي خارجي لا ينطلق من دوافع نفسية أو داخلية .
- استخدام الإضاءة المسرحية المتحركة بألوانها الموحية والدالة.
- توظيف الملابس المؤسلبة المحايدة التي لا تدل على مكان وزمان محدد " [٢٠]

من ناحية أخرى ، فإن المخرج ماهر الكتيباني، بوصفه عبوراً متمرساً للحدود بين التنظير والتطبيق، يجعل الإيقاع كفئة مسرحية حاضرة دائماً، والتي تشكل بنية أساسية لإدراك التجربة السمعية والبصرية للمتلقي، وبالتالي يربط الجوانب الموضوعية والذاتية بالإيقاع المسرحي مما يجعل العرض المسرحي ممتعاً ومشوقاً، إذ يرجع شكري عياد جودة العمل الفني إلى سببين رئيسين أولهما " **الشخصية المبدعة بفلسفة وفكر معينين ثانيهما: الحركة الإيقاعية في العمل الفني، وهو الذي تتحقق من خلاله وحدة العمل الفني، والتي تتمثل في وحدة الشكل والمضمون، والوحدة بين الحركة والسكون** "[٢١]

أن أهم سمة تشكل أسلوب ماهر الكتيباني في مسرح اللاتوقع الحركي القصير هو هيمنة لحظات مؤقتة، وسريعة، ومتغيرة من التوترات الداخلية، والتناقضات من خلال الغايات والشكوك الفضاضة والتي تعمل على عرقلة معنى محدد وخلق عدد كبير من المعاني الممكنة لذلك يصبح التناقض وكسر التوقع جزء بنيوي في هذه العروض التي تتجنب الثيمات المركزية مما يجعلها تبدو عروض غير مكتملة وأنها تفتقر الى الحدود الواضحة كقطعة فنية وكنظام في تقدم مستمر ومتراكم يفضي إلى نتيجة محددة وبالتالي افتقادها إلى الاتساق في الأفعال التي تميز عادة الدراما الجيدة، ومن خلال ما تقدم نستطيع تحديد أهم سمات عروض ماهر الكتيباني في اللاتوقع الحركي القصير:

١- لا يمكننا العثور في عروض اللاتوقع الحركي القصير على حبكة خطية أو قصة متراكمة ويستعاض عنهما بالعناصر الشكلية للزمان والمكان.

٢- الحوار يفقد وظيفته الدرامية لا يعدو كونه كلمات متقاطعة لا تدل على شيء محدد ومن الصعب استخلاص منه أي معنى يحيل إلى خارج العمل .

٣- لا وجود لشخصية مركزية ذات هوية متماسكة وسلوك إنساني طبيعي أو دافع نفسي ولا تحمل حتى أسماء بل هي رموز بدون معنى مثل لا أحد١ و لا أحد٢ ، كائن ١ وكائن٢ ، لا ١ و لا٢ وهكذا .

٤- يستعاض عن الفعل الدرامي المتنامي بأفعال مفككة لا يمكن التبوء بها تقوم على أداء حركي فيزيقي منضبط في إيقاع ديناميكي سريع متتابع .

٥- من أجل تحقيق هدف تأجيل المعنى وكسر أفق التوقع يجمع العرض الواحد أساليب عدة من عروض المسرح البديل فهو يأخذ من " **الانطباعية لحظتها الهاربة، ومن التعبيرية لغتها التلغرافية، ومن الرمزية إيحاءاتها وتلميحاتها الخفي، ومن السريالية فنطازيتها الحالمة، ومن العبثية لعبها غير المجدي، ومن اللامعقول غرابة مواقفه ولحظاته** "([٢٢])

٦- من أهم ما يميز هذه العروض هو الزمن (الوقت القصير) فبالرغم من قصر زمن هذه العروض والتي تتراوح مدة العرض المسرحي الواحد بين (١٥ الى ١٨) دقيقة فقط يتم الشعور بالوقت وكأنه تمدد من خلال الحركات السريعة والشعور بالحاضر دائماً.

٧- في عروض اللاتوقع الحركي القصير يكون الفضاء غير محاكي وغير تمثيلي لا يشير إلى زمان ومكان محددين إنما هو بمثابة حيز خالي يتم ملؤه بمكعبات أو مسطبات أو أشياء أخرى تستخدم لغرضها المادي فقط .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١- إن وضوح الحركة وعمقها الذي يهتم به المسرح يأتي من خلال الأنماط المتناوبة من الركود والديناميكية، والاسترخاء والتوتر، والتسارع والتباطؤ، هذا يعد تشكل إيقاعات مستمرة للعرض المسرحي

٢- السرعة والميزان والتسلسل والتكرار عناصر إيقاع الممثل تحدد طريقة تآلفها وتخالفها نوع الإيقاع وبالتالي نظام تشكيل حركة الأداء .

٣- حالة اللاتوقع قائمة الإيقاعات المتعددة في الموازين المتباينة من خلال حركات متغيرة قصيرة جدًا تؤدي إلى شد إيقاع الأداء وتدمر الحالة المزاجية للمتلقي.

٤- أحد جوانب الإيقاع في أداء الممثل يتعلق بالتكوينات المكانية التي تتسم بالسلاسة واللحظة المتغيرة إذ يتم إعطاء أهمية للمكان مع الإيقاع الزماني.

٥- إيقاع الممثل شكل من أشكال الحركة الحيوية والنشاط يستند على التغير المستمر بانحلال الطاقة والتوترات والتي تعتمد على الطرق التي ترتبط بها الحركات وتؤدي إلى بعضها البعض.

٦- للإيقاع في أداء الممثل معنى شكلياً، إذ يمكنه تنظيم العلاقة بين المكونات في الزمان والمكان وفقاً لعلامات (السرعة) القوة والشدة في تنفيذ الحركات مما يؤدي توحيد مكونات كل فعل أدائي تمثيلي على أساس التكيف المتبادل .

٧- الميزان في أداء الممثل يقتضي الانتظام والتجديد وهو محدد بالطريقة التي تنجز بها الحركة والفترة الزمنية التي تستغرقها .

٨- التسلسل والتكرار يسهمان بخلق الإيقاع عندما يكونان في ترتيب معين يشكلان نمط يمكن التنبؤ به وقد لا يكون كذلك .

الفصل الثالث: إجراء الباحث

١- مجتمع البحث:

تألف مجتمع البحث من (٦) عروض مسرحية، قدمت على خشبة مسرح كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة للمدة (٢٠١٣ – ٢٠٢٢)

٢- عينة البحث:

قام الباحث باختيار العينة أدناه اختياراً قصدياً بما يخدم هدف البحث .

أسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	التاريخ
هسهسات	ماهر الكتيباني	ماهر الكتيباني	كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة	٢٠١٣

٣- منهج البحث:

أعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) كونه يتفق مع هدف البحث .

٤- أداة البحث:

أ- أعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها .

ب- الملاحظة المباشرة من قبل الباحث في تشخيص مشكلة البحث وتحليل نموذج العينة .

ت- المشاهدة العينية للعروض من قبل الباحث .

٥ – تحليل العينة:

إن الأداء التمثيلي في مسرح اللاتوقع الحركي بطبيعته طارد للاستقرار بل هو يتعمد التفكك والتشتت بواسطة الحركة المترددة، والحرجة، والقلقة، والمهزوزة، والميل إلى المبالغة أو الافتعال في الصوت والحركة والتي ينتج عنها عدم ارتياح للمتلقي وتوتر دائم فطيلة العرض تكون الحركة بلا هدف واضح وبلا وظيفة فتكرار اللا ترابط الحركة مبني على إيقاع سريع لا يؤدي إلى تكرار حقيقي للنفسية الفيزيائية الدافع ضروري. تختفي الموانع، ويسمح مجرد التأثير اللاحق بالتوفير في الدافع المتجدد. بل يستمر استخدام الإيقاع ليس كأداة للوصول إلى الحالات العاطفية والحيوية الداخلية وجذبها، وإنما كآلية عمل تركيبية لتشكيل الأداء المسرحي وتجربة الممثل الخاصة بالوقت.

إحدى الطرق الرئيسية عند الكتيباني هو استخدامه للإيقاع من خلال الحركة الجسدية كأداة لربط وتوحيد للممثلين فالقدرات التنسيقية مهمة جداً في العروض اللاتوافق الحركي فهي ذات مهارات معقدة التي تتطلب مستوى متقدماً من التحكم في الأداء، وهو ما ينعكس في توافر معدل مرتفع من التحكم أثناء الأداء الحركي؛ مما يؤدي إلى سرعة أداء وتنوعه في أنماط متناوبة من الركود والديناميكية، والاسترخاء والتوتر، والتسارع، والتباطؤ ضمن تصميم الحركات خالي من السرد والتي تعمل على إعادة تقيم الجسد فالمتلقي في هذه العروض وبفعل نفي الجسد والأداء التمثيلي المحاكي يصبح الأداء هنا نموذج التشويش بين الذات والموضوع إذ أن حركات الممثلين خالية من المنطق والتماسك فهي إيقاعية مولدة للصور والأفكار، تبتعد الحركات أن تكون أيقونية مباشرة إنما محفزات إدراكية .

من الأمور المركزية في ممارسة الكتيباني بصفته فنان ومدرب وأكاديمية، عد الإزاحة، والإيماءات، والمواقف، والتجمعات كنوع من التناغم، أي أنه يحاول الاستفادة من أداة كل جودة فردية مع مراعاة تأثير المجموعة، لذلك هو يعمل من خلال قوانين معينة للاقتصاد العضلي، التضحية بالصفات الفردية للممثل، والتأثير على الفضاء، والقضاء على الجهد غير المجدي، وتنسيق المواقف والتكيف الفوري مع الأجواء المختلفة، فالإيقاع هنا يحدد الإجراء الكامل لمرحلة الإنتاج؛ من البنية الكلية للمشهد والتسلسلات (المستوى التكويني) إلى البنية الدقيقة لكل جملة وإيماءة (المستوى الحركي) مما يجعل أدائه تجربة إيقاعية في المقام الأول .

يشتغل أداء الممثل في إيقاع موزون بشكل هندسي متآلف ومتخالف في الوقت نفسه اعتماداً على التكوينات المكانية فمثلاً أحد الممثلين ينخفض إلى الأرض فيما يرتفع ممثل آخر يتكرر هذا الفعل مرتين ثم يفترقان في اتجاهين مختلفين بثلاث خطوات وبعدها يعودان إلى نفس المكان ممثلي وكأنهم مصابون بفرط الحركة المشوه والقصيرة المستندة على إيقاع سريع متغير، فهم يتحركون أكثر ثلاث مرات من النسبة الطبيعية على شكل اندفاع حركي من قبل الممثل بسرعة مفاجئة: والنتيجة هي أداء حركي متقطع يعمل على ضغط الوقت وكسر أفق التوقع.

أن الحركات الأدائية عند الكتيباني لها نظامها وتناسقها في الزمن ضمن مسافات وحدود خاصة يشكل نبض موحد من التركيب الإيقاعي الذي تتساوى حركاته في مدتها الزمنية فهناك حركات بمختلف السرعات السريعة جداً والمتوسطة وتبعاً لسياق الأداء يمكن أن نميز أنواع مختلفة من الموازين إنهم ينتمون إلى النظام الأوسع لصفات الحركة وينقسمون إلى فئتين أساسيتين: إيقاعات متسامحة وإيقاعات قتالية. الإيقاعات المتساهلة لها انعكاسات سلسة (الانعكاسات هي التحولات من التوتر إلى الاسترخاء والعكس صحيح؛ أمثلة للإيقاعات السلسة هي الامتصاص أو التأرجح) وتخدم الانغماس المبهج في سلوك جديد،

في حين أن إيقاعات القتال لها انعكاسات حادة (على سبيل المثال، التحولات المفاجئة مثل القطع أو العض) وتخدم الفصل الضروري من السلوك القديم والدفاع ضد المطالب الخارجية أو الداخلية.

شكل ماهر الكتيباني نظامه الأدائي على الحركة الإيقاعية المنسقة والمنتظمة والمتعاقبة في تناسب من الحيز المكاني الذي يحوي على حالتها من الكبيرة أو الصغيرة، ومن الإسراع أو الإبطاء، حسب التدفق الأدائي (الانتشار المكاني) أو بالعكس في حيز مكاني ضيق من جهة أخرى يشكل الإيقاع الحركي تدفق منظم للطاقة خال من المغزى، والدلالة، والاشكال الثابتة وهو أقرب إلى حركة موج تسير إلى ما لا نهاية وبلا عودة، فلا تعيد نفسها كما كانت ولكن في جوهرها مماثلة لنفسها، بمعنى آخر هو أداء متناقض ومتكامل فهو فوضى منظمة تعيق المعنى وتكسر أفق التوقع .

اختفى الأداء التقليدي المستند على شخصية ذات الأبعاد الثلاثة وأعطي للإيقاع شكلاً مرئياً فقد أعتمد ماهر الكتيباني في أسلوبه الإخراجي على الحركة المحسوبة بدقة كبيرة وعدم وجود أي حركات إضافية غير منتجة فقد أستبعد الحركة التلقائية الصادرة عن الممثل بأن يشرح له الحالة المطلوبة ثم يترك له ان يتحرك بالشكل الذي يميله عليه إحساسه بل هو يصمم للممثل حركته لإنتاج مجموعة واسعة جد من الدلالات والصور السمعية والبصرية التي يمكن فك رموزها وشفراتها من خلال جسد الممثل وحركته داخل الفضاء اليسنوغرافي فهو لا يبحث عن الحركة التي تخلق العاطفة أو الحركة المحاكية لأفعال الحياة فالحركة منزوعة المعنى أي الحركة من أجل الحركة فقط وبشكل ديناميكي يضاعف الفعل اللامعياري من أجل حسابات جمالية مرئية وكذلك الغرض الأساس هو كسر أفق التوقع بإيقاع حركي .

الفصل الرابع

أولاً – النتائج:

١- أسس ماهر الكتيباني الأداء التمثيلي من خلال تقلبات الإيقاع والحركة المتناقضة لكسر أفق توقعات المتلقي .

٢- يتكشف عمل الممثل بالحركة والإيقاع وبتكثيف الحركة والإيماءة فقد أعتمد على أسلوب الأداء الحركي في إيقاع غير مترابط الذي يشتت المعنى .

٣- أعتمد الكتيباني في الأداء التمثيلي على القطع المفاجئ في الآلية الحركية والجمل المقطعة الناقصة التي لا تهدف إلى توحد المتلقي مع الحدث المسرحي فهو يتجنب في عروضه الثيمات المركزية .

٤- أستبدل الأداء التمثيلي اللغة المنطوقة التقليدية بالفعل الحركي فأصبحت حركات الممثل هي كلماته وتشخيصه للأفعال تشخيصاً متشظياً ومنقسماً .

٥- حركات الممثل سريعة جدًا لدرجة أن الحركة الإيقاعية الذاتية فقدت وأصبح الأداء ديناميكي مفرط بالنشاط مما يخلق تدفق حركي في فضاء المشهد .

٦- أن طبيعة الحركة الإيقاعية تتبع قواعد دقيقة ومقننة تتميز بالتكرار المنتظم .

٧- شكل ماهر الكتيباني الأداء التمثيلي على أساس مفهوم الإيقاع كوسيلة لتنظيم الوقت وإعطاء نظاما للحركة.

٨- نجح ماهر الكتيباني في التأكيد على الإيقاع كجودة أدائية مستقلة للتجربة الحسية والانتقال بعيدًا خارج الإطار للمسرح التقليدي .

ثانياً- الاستنتاجات:

١- يُعزى الإيقاع في المقام الأول إلى التطور المستمر بانحلال الطاقة والتوترات، وفي الطرق التي ترتبط بها الافعال وتؤدي إلى بعضها البعض .

٢- أن الأنماط الإيقاعية المنتظمة تنتج مشاعر مقبولة أكثر من الأنماط غير المنتظمة وأن الإيقاعات الأسرع تسبب الإثارة ، في حين أن الإيقاعات البطيئة تميل إلى أن تكون أكثر هدوء ورتابة .

٣- يتم تحديد إيقاع كل عملية محددة من خلال الغرض منها .

٤- أن الحركات الإيقاعية هي قدرة تأخذ وظيفة تطورية مهمة من خلال تمكين وتسهيل التواصل والتعاون، وهما أمران ضروريان للتفاعل المسرحي.

٥- من أجل إتقان إيقاع الأداء والتعامل معه، يجب أن يتمتع المخرج والممثلون بإحساس قوي ومميز بالإيقاع.

الهوامش:

١- احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، (القاهرة : عالم الكتب ،ط١ ،٢٠٠٨) ص٤٨٠

٢- ابراهيم انيس وآخرون ،المعجم الوسيط ، (مجمع اللغة العربية – مكتبة الشروق الدولية ،ط٤ ،٢٠٠٨) ص١٦٨

٣- باتريس بافي ، معجم المسرح .تر : ميشال ف .خطار ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ،ط١ ، ٢٠١٥) ص٢٥٩

٤- مجد الدين ابي طاهر، القاموس المحيط، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979) ص94

٥- أميمة أمين فهمي – عائشة سعيد سليم، الموضوعات الدالكروزية بين النظرية والتطبيق في الإيقاع الحركي (كتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٢) ص ١

٦- خليف ادريس عمر ، البنية الايقاعية في شعر البحتري ، (ليبيا ، بنغازي : منشورات جامعة قاريونس ، ٢٠٠٣) ص٣٣

٧- ثروت عكاشة ، ، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية ، (الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ب، ت) ص ٤٠٠

٨- خالدة سعيد، حركية الإبداع ، (بيروت : دار العودة، ، ط٢ ، ١٩٨٢) ص ١١١

٩- سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح ، (بغداد: دار ومكتبة عدنان ، ط1 ، 2015) ص٢٧.

١٠- يوا.ا .كرينكي ، المنهج العلمي في تربية الممثل ، تر : اكثم وهيب حمادة (سورية- دمشق :منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ، ٢٠١٢) ص ١٢٥ .

١١- سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ص٢٧ .

١٢- المصدر نفسه ، ص٢٧ ،

١٣- ايريكا فيشر – ليتشه ،جماليات الاداء : نظرية في علم جمال العرض ، تر : مروة مهدي (القاهرة :المركز القومي للترجمة ،ط١ ،٢٠٢١) ص٢٤٤

١٤- أ.أ ردنشاردز : مبادى النقد الادبي والعلم والشعر ، تر : محمد مصطفى بدوي ،(المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٥) ص١٨٨

١٥- سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، (العراق بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، ٢٠٠٦) ص٢٧.

١٦- المصدر نفسه ، ص٩٣

١٧- المصدر نفسه ، ص٩٣

١٨- ماهر عبد الجبار الكتيباني ، مسرح اللاتوقع الحركي القصير ، بيان الرؤية ونصوص (العراق ، البصرة ، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ،ط١ ،٢٠٢١)، ص ٣١ .

١٩- المصدر السابق نفسه ، ص٢٢

٢٠- محدت الكاشف ، ((الجسد السارد في تجربة اللاتوقع الحركي القصير عند ماهر الكتيباني)) اللاتوقع الحركي القصير ، مسارات الفلسفة ومعالم الانجاز ، تأليف حسن عبود الخيلة (العراق ، البصرة : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٢١) ص ٢٥-٢٦ .

٢١- شكري محمد عياد ، بين الفلسفة والنقد (القاهرة ، منشورات اصدقاء الكتب ، ١٩٩٠) ص ٦٠ .

٢٢- مجيد حميد الجبوري ، قراءات في مسرح اللاتوقع الحركي القصير (العراق ، البصرة : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر و التوزيع ، ط١ ، ٢٠٢٢) ص ٤٢ .

مصادر البحث ومراجعه:

أولاً- الكتب:

١- ا .كرينكي (يوا)،. المنهج العلمي في تربية الممثل ، تر : اكثم وهيب حمادة ، سورية- دمشق :منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية ، ٢٠١٢ .

٢- أ ردتشاردز (أ.): مبادى النقد الادبي والعلم والشعر ، تر : محمد مصطفى بدوي ،المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٥

٣- الجبوري (مجيد حميد)، قراءات في مسرح اللاتوقع الحركي القصير ، العراق ، البصرة : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر و التوزيع ، ط١ ، ٢٠٢٢ .

٤- سعيد (خالدة) ، حركية الإبداع ، بيروت : دار العودة، ، ط٢ ، ١٩٨٢ .

٥- عمر (خليف ادريس ى)، البنية الايقاعية في شعر البحتري ، ليبيا ، بنغازي : منشورات جامعة قارينوس ، ٢٠٠٣

٦- (عبد الحميد) سامي ، حركة الممثل في فضاء المسرح ، بغداد: دار ومكتبة عدنان ، ط1 ، ٢٠١٥ .

٧- عبد الحميد (سامي) ، نحو مسرح حي ، العراق بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، ٢٠٠٦ .

٨- (عياد) شكري محمد، بين الفلسفة والنقد ، القاهرة ، منشورات اصدقاء الكتب ، ١٩٩٠ .

٩- (الكتيباني) ماهر عبد الجبار، مسرح اللاتوقع الحركي القصير ، بيان الرؤيو ونصوص ، العراق ، البصرة، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ،ط١ ،٢٠٢١ .

١٠- (الكاشف) مدحت، ((الجسد السارد في تجربة اللاتوقع الحركي القصير عند ماهر الكتيباني)) اللاتوقع الحركي القصير ، مسارات الفلسفة ومعالم الانجاز ، تأليف حسن عبود الخيلة (العراق ، البصرة : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٢١) .

١١- ليتشه(ايريكا فيشر) -،جماليات الاداء : نظرية في علم جمال العرض ، تر : مروة مهدي (القاهرة : المركز القومي للترجمة ،ط١ ،٢٠٢١) ص٢٤٤

١٢- فهمي (أميمة أمين)- عائشة سعيد سليم، الموضوعات الدالكروزية بين النظرية والتطبيق في الإيقاع الحركي ، كتبة الأنجلو المصرية .٢٠٠٢.

ثانياً- المعاجم والقواميس:

١- انيس (ابراهيم) وآخرون ،المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية – مكتبة الشروق الدولية ،ط٤ ، ٢٠٠٨
٢- ابي طاهر (مجد الدين)، القاموس المحيط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 .
٣- بافي(باتريس)، معجم المسرح .تر : ميشال ف .خطار ، بيروت : المنظمة العربية للترجمة ،ط١ ، ٢٠١٥ .
٤- عمر(احمد مختار)، معجم اللغة العربية المعاصرة ، (القاهرة : عالم الكتب ،ط١ ،٢٠٠٨) ص٤٨٠
٥- عكاشة (ثروت) ، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية ، (الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ب، ت) ص ٤٠٠.