مجلة آفاق سينمائية | المجلد 07 والعدد 02 | السنة: 2020 | ص – ص : 29–44

الأشكال الفنية عند التوارق بين المسرح والسينما – مقاربة أنثروبولوجية–

The artistic forms of the Touareg between theater and cinema -Anthropological approach -

سعسع خالد [1]*، تحت إشراف أ.د.طامر أنوال [2]

[1] جامعة وهران 1 ،الجزائر، khaledsasaa@gmail.com

[2] جامعة وهران1،الجزائر، tameurennouel@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/09/17 تاريخ القبول: 2020/12/06 تاريخ النشر: 2020/12/15

ملخص:

يسعى هذا المقال الموسوم ب:" الأشكال الفنية عند التوارق بين المسرح والسينما – مقاربة أنثروبولوجية–" لتناول الرقص عند التوارق كظاهرة أنثروبولوحية من خلال تشكيل هذه الرقصات دراميا وإمكانية تجسيدها سينمائيا، فالرقص في الدراما يكتسي قيمة وأهمية من خلال تقليص الفعل الدرامي وتجسيده بصريا مجسدا بذالك دلالات جسدية في لوحات إيقاعية تنتج عدة معاني، فلجسد الإنسان الدور الكبير لتغيير مسار الفعل الدرامي و تنوعه، و كذلك كان السبب في تطور المدارس الإخراجية المسرحية التي استعمل فيها الجسد كأنواع عدة من التعابير كالحركة و الرقص.

الكلمات المفتاحية: الصورة السينمائية، الأداء، التوارق، أنثروبولوجيا، الأشكال الفنية، سببية.

Abstract:
This article entitled: "Artistic forms among the Touaregs between theater and cinema - An anthropological approach" seeks to treat dance among the Touaregs as an anthropological phenomenon through the staging of these playwright dances and the possibility of adapting them to the cinema. The dance plays a very important role in dramatic art; it allows to optimize the playwright action and to adapt it visually by embodying physical connotations through rhythmic paintings conveying several meanings.Also, the human body is important in changing the orientation of dramatic action and in its diversity. In addition, he contributed to the development of schools producing theatrical staging's in which the human body was the object of several expressions such as action and dance, which the cinema tried to contain and use. In terms of beauty and activity.
Key words: Cinematographic image, performance, The Touaregs, anthropology, artistic forms,, sabiba.

مقدمة:

تبقى المعارف والفنون قاسماَ حضارياَ مشتركا منبعها وجوهرها الإنسان وباستثناء المعارف العلمية الصرفة فإن بقية النتاجات الإنسانية تتخذ لها مظاهر متعددة تميزها تبعا لظروف ولادتها وتطورها .وهي تميل إلى التعبير عن سمات الفرد أو خصائص الفئة لأسباب مختلفة، تكمن في طبيعة آينونة الفنون و الآداب على وجه الخصوص و تعادل الفنون و الآداب قيما بعينها، و ليست القيمة التي نشير إليها هنا هي المعايير المحددة القياسية إما هي في العلوم الصرفة، وإنما هي قيمة من نوع خاص تتجسد فيما تحمله من ثنائية ما أن تنفصل أو تتفكك حتى تسقط في تمثيلها القيمة الأدبية أو الفنية وهذه الثنائية هي ثنائية المتعة والمنفعة أو إشباع رغبة انفعالية في ذات الوقت الذي يتم فيه تحقيق غاية إدراكية ملموسة. ومن هذه الحقيقة يصبح لزاما التحدث عن الوظيفة الاجتماعية للفن المسرحي والسينمائي اللذان يشتركان في الوظيفة الدلالية بالنسبة للمتلقي، ما يمكن الحديث عن الرقص الدرامي كونه اللبنة الأولى لظهور الجنس الدرامي ،ولما كانت هناك العديد من الأشكال المشابهة للدراما كالرقص نجد أن ثقافة التوارق تزخر بأشكال ماقبل مسرحية كالرقص ومثالا على ذلك نجد رقصة "سبيبة " الموسمية عند التوراق، وسنحاول من خلال دراستنا أن نبرز إمكانية تجسيدها سينمائيا .

ولما كانت هذه الرقصات سليلة مجتمع معين فرض المنهج الأنثروبولوجي نفسه للدراسة وذلك إنطلاقا من عدة فرضيات مفادها إذا كانت هذه الرقصات تحمل بذورا درامية هل بالإمكان إفتراض أنها دراما مجسدة ؟ وهل أداء الممثل فيها مسرحيا يمكن أن يجسد بصريا سينمائيا ؟ هل ستفقد هذه الرقصات طابعها الخاص إذا عرضت سينمائيا للمتلقي ؟

1. جمالية الأداء التمثيلي بين الكادراج السينمائي والحضور المسرحي:

يكتسي دور الممثل القيمة الحضورية الأولى في السينما والمسرح بحكم خصوصية كليهما سواء كان من خلال تواجده داخل الكادر السينمائي أو شخوصيه على خشبة المسرح، وبهذا يعد " الممثل هو الإنسان الذي يجسد شخصية أمام جمهور ما، ويقوم بذلك عن قصد ويقال في مثل هذه الحالة: مثل شخص: أدى دور ،لعب دور والكلمة اللاتينية **Actor** تعني ذلك الذي يتصرف أو يفعل"1

إن النص أو السيناريو المكتوب من طرف المؤلف عبارة عن كلمات تحتاج لترجمتها لأفعال وأقوال من طرف الممثل بواسطة التمثيل الذي هو " عملية خلق في تستهدف ترجمة أفكار المؤلف ... من حياة وحركة وفعل فعملية الخلق هذه تندمج ملامح الدور بملامح شخصية الممثل لتؤلف صورة مرئية فريدة ومتجددة باستمرار فكل شخصية تظهر أمامنا ... لها جانبان: الجانب الذي صاغه المؤلف والجانب الذي صاغه الممثل"2 ولا يتأتى ذلك إلا من خلال فطنة ودهاء الممثل وعدم محدودية ثقافته الفنية التي تعينه على ترجمة أفكار المؤلف بصريا .

إن تجسيد الشخصية بصريا يتطلب حرفية الممثل، وقد نستطيع القول أن صعوبتها تكمن في الأداء الحي لها على خشبة المسرح على غرار السينما التي يستعين الممثل في أدائه التمثيلي على تقنيات المونتاج– القص واللصق– للوصول للأداء المطلوب " فالتمثيل هو حرفية الممثل ومهمته تجسيد الشخصية ... والمحاكاة عن طريق التعبير القولي والجسمي والشعوري"3 حيث لابد من أن يلمس المتلقي حضور شخصية الممثل في أدائه .

إذا نظرنا إلى المسرح كفن الأداء الممثل الجيد على الخشبة لتوصلنا إلى أن التحرك الجيد لهذا الأخير يعتبر هو الآخر من الضرورات الأولى في العمل المسرحي

وهذا لا يعني أن تكون جميع الحركات التي يقوم بها الممثل جميلة منمقة بالرشاقة مصطنعة بل يتوقف هذا على المسرحية " ويقصد بالحركة الجيدة النشاط الذي يتحكم فيه الممثل ، أي للحركة السلسة المتحررة مما يعتريها من تقلصات وتوترات عضلية يسببها الرعب من خشبة المسرح "4 لأنه غالبا ما يرجع ذالك إلى انعدام حسن تقدير الممثل وكذا جودة فهمه للدور الذي يلعبه بالحركة خاصة ، إذ لا بد عليه أي الممثل أن يراعي ثقافته ونوع حياته ووسطه الإجتماعي ، وهذا ما يجعل الوصول إلى حسن التقدير وغرس الفطنة أمر سهل وإلا فقد يلاقي صعوبات " وتأتي الصعوبة من أن حركات وسكنات الممثل لا يقوم بها لذاتها وإنما للتأثير بها في المشاهدين وطريقة التأدية إنما تكونت الفكرة عنها خارج المسرح وفي حياته الخاصة ، وهو يكيف حركاته وسكناته تبعا لهذه الفكرة "5 كم أن هناك مقولة تقول إذا أراد الحركة تحرك وإذا أراد السكون سكن أي الممثل ومن هذه المقولة قد يكون السكون أبلغ من الحركة نجد مثال على ذالك أن بعض الحيوانات في هذا الكون عندما تحس بالخطر تسكن متظاهرة بالموت جاعلا الخصم يصدق ذالك وتنجو بهذا السكون ثم تتحرك من جديد ناجية من الموت المحتم وما بالك بالممثل الذي يمثل على الخشبة .

2. العرض بين الحضور الحي وتقنيات المونتاج :

تعتمد العديد من الفنون على خاصية الإطار في تمييز الأعمال الفنية عن الحياة الواقعية، وتعتمد السينما بوجه الخصوص على الكادر **Cadre** لتمييز العمل الفني إلا أن "الإطار بوصفه شكلا هندسيا، هو خاصية مشتركة بين السينما وبين العديد من الفنون، وحتى الحركة التي يحويها إطار اللقطة ليست سمة سينمائية خالصة، بإعتبار أن المسرح هو الآخر يؤطر الحركة ويحتويها"6 ليس داخل الإطار

ولكن الشكل الهندسي لرؤية المسرحية يتخذ شكل الإطار الذي يضم العمل المسرحي ككل بحث نقيد الجزء الواقعي الذي يحيط بنا

داخل مربع.

إذا كان المسرح قد أعطى للسينما الكثير من التقنيات وقدم لها اللبنة الأولى لجوهرها، إلا أن "السينما ليست مجرد أداة لتوسيع مجال العرض المسرحي ،وإنما هي وسيلة تعبير تذهب إلى أبعد بكثير مما يمكن للمسرح أن يعبر عنه"7فالسينما فن جميل غني بالتجربة الجمالية بما يولد وينتج من الخبرة، فهو أنقى نماذج الفن بما يتمتع من تجارب في متعة الخيال والإثارة وما يثير الإنسان في العالم الخارجي، وان نشاطه الحر ما يجعله فنا ممتعا يثير الدهشة فينا جماليا، وهنا تكمن قيمته لا بتصنيفه الزمني بل بكونه جامع الفنون و رمز الكمال الفني.

يعد الفعل المقوم الأول الذي بدأت به الدراما، فهو الذي يميزها عن باقي الأجناس الأخرى حيث "إن وسيلتي الدراما الأساسيتين – الفعل واللغة– موجودتان أيضا في الفلم ، المشكلة الكبرى في الإعداد المسرحي هي في معالجة المكان والزمان وليس اللغة .إذا ترك المعد السينمائي آلة التصوير في لقطة بعيدة وقيد المونتاج بالإنتقالات إلى المشاهد فإن النتيجة تكون مشابهة للأصل"8 وتبقى دائما السينما تسبق المسرح في تعاملها الحر على المشاهد والزمن فهي أوسع من يحتويها المسرح الذي يعايش باللحظة الآنية في المشاهد والحوارات.

إن سبق المسرح للسينما جعل من هذه الأخيرة دوما تستقي من المسرح مادتها سواء الممثلين أو الحوار بل حتى الأداء داخل الإطار، حيث "ولدت السينما بوصفها فنا من خلال تقليدها للمسرح وما زالت إلى يومنا هذا تفيد ليس من ممثلي المسرح فقط وإنما توظيف وسائط متنوعة من التعبير المسرحي يصبح أحيانا من الصعوبة

بمكان معرفة أين ينتهي المسرح وأين تبدأ السينما "9 هذا التقاطع بين هذين الفنين يجعل منها يصنعان التكامل ومشاركة المسار في طريق الفن، فلا السينما تستغني عن المسرح ولا المسرح يسبقها .

3. أوجينيو باربا وجسد الممثل :

يعد يوجينو باربا أول من أطلق مصطلح أنثروبولوجيا المسرح، وقد انطلق بحثه معتمدا لغة الجسد "ولذا فهو يرى أن الإستخدام الإجتماعي للجسد هو نتاج ثقافة معينة ،تملكت منه واستعمرته،ولذا فإن هذا الجسد لا يعرف سوى تلك التوظيفات والإستخدامات التي استعمر من أجلها داخل ثقافته ،ومن ثم كانت دعوته إلى الإنسلاخ من هذا التوظيف المفروض للجسد ،والتوجه إلى ثقافات أخرى مغايرة ، يقوم الممثل من خلال هذه الثقافات الأخرى بإستعمار ثان لجسده"10وبناء على ذلك تركز عمل باربا في تدريب الممثل وأدائه وعى مفهوم حضور الممثل وعلى الأخص في المرحلة التي تسبق التعبير لديه , وقد أطلق عليه ما بعد التعبير.

وفي مفهوم باربا لأنثروبولوجيا المسرح بأنها , دراسة اجتماعية وحضارية لسلوك الإنسان في موقف أدائي , وان مسرح باربا يعيش على الهوامش , وغالبا ما يوجد خارج حدود المراكز والعواصم الثقافية "ففي البداية كان بحث باربا تأمليا حول المفاهيم العامة للمسرح مثل ماهي قيمة المسرح؟وما هي القيمة الحقيقية لفن الممثل؟..وما إلى ذلك ورأى أن المسرح ليس مجرد منتج لعروض مسرحية فحسب ، بل دوره الحقيقي هو أن يقدم من خلال هذه العروض ...نتاجات ثقافية الأمر الذي يمسح على المسرح قيميته الإجتماعية تلك القيمة التي تتبلور من خلال العلاقات الإنسانية التي تتولد بين الممثين من أعضاء فرقته أثناء فترة الإعداد والتدريب للعرض المسرحي وصولا إلى العلاقات التي تتولد بين هؤلاء الممثلين وبن المشاهدين"11 فمسرحه كان يهدف

للعمل على اكتشاف مسرح ثالث كما أطلق عليه مسرح يتجاوز العواصم والمدن الكبرى ليمتد لثقافات بعيدة توطد العلاقات الإنسانية بين الممثل وزميله وبين الممثلين والجمهور .

يحدد إيوجينيو باربا ميدان عمل أنثروبولوجيا المسرح من خلال محاولة منه لإيجاد تقنية لمسرحه تعتمد الحركة وذاتية الممثل واكتساب طرق معينة للحركة والنطق والايماءات أثناء التدريب، وهذا التحديد الذي يذهب إليه باربا بوصفه المؤسس الحقيقي لأنثروبولوجيا المسرح، "وكان باربا قد استمد مفهومه هذا من علم الإنثروبولوجيا الثقافية –العام– والذي يدرس السلوك الإنساني على مستوييه الثقافي/الإجتماعي ..والفيزيولوجي ،ومن ثم فالأنثروبولوجيا المسرحية لديه ...لا تبحث عن مبادئ تعتبر حقائق عامة ، بل عن إرشادات مفيدة ...من أجل تشخيص المعارف المفيدة لفعل الممثل فهي لا تبغي اكتشاف قوانين ، بل دراسة قواعد السلوك"12 فالمسرح عند باربا يجد في الثقافة والحضارة المعاصرة موضوعا مهما في انتاجه الجمالي , وفي محاولة لجعل الذاتي الفرداني المحلي موضوعا عالميا.

كان تركيز باربا على جسد الممثل في بناء مسرحه "ومن ثم فإن انثروبولوجيا المسرح تهتم بدراسة الاستخدامات الغير عادية للجسد **Extra daily** على ذلك يمكن اعتبارها "..دراسة سابقة للثقافة"...وهو المفهوم الذي ينطلق منه باربا –باحثا– عن السمات السلوكية المشتركة في كل الثقافات عملا بالمبدأ الأنثروبولوجي الذي يفترض بأن داخل كل أنواع السلوك الإنساني أساس ثقافي مشترك يسبق كل الثقافات ،وفي هذا الصدد يذكر باربا جل اهتمامه على مرحلة ما قبل التعبير **Pre–expressivity's** من خلال سمات هذه المرحلة والتي تشترك فيها كل الثقافات ،

معتمدا على بديهية مؤداها..."13 وهذا بالرجوع لأساس مسرحه حيث حاول البحث في الثقافات المتعددة التي كانت المادة الخام بالنسبة له.

وبهذا فإن تركيز باربا على جسد الممثل أثناء التدريبات والعرض، حيث يكون للجسد في ذلك النسق الجمالي والذي يولّد أثناء العرض حالة خاصة تتركز وظيفتها في تحريض الممثل على خلق دوره بنفسه، وليس على إعادة إنتاج الشخصية حسبما تخيلها ووصفها الكاتب" فإن الجسد يكتسب شرعية ووجوده من خلال ممارسة فعل الغواية والإثارة، فيحدث لدى المتلقي لذة حسية وبصرية لا تكون صامتة فقط وإنما تولد خطابا معبرا عن ذلك..."14. أي إن ما يتعرفه المشاهد في العرض هو سيناريو جديد نتج من حال الارتجال مع الممثل في أثناء التدريبات.

4. أنثروبولوجيا الرقص والرقصات في مجتمع التوارق"رقصة طاكوبا"أنموذجا

قبل البدء بالحديث عن الرقصات أو الرقص التارقي لابد من الحديث عن التوارق "فهذه الطبقة من صنهاجة هم الملثمون المواطنون بالقفر وراء الرمال الصحراوية أبعدو في المجالات هناك منذ دهور قبل الفتح لا يعرف أولها فأصحروا عن الأرياف ...وعفو في تلك البلاد وكثروا وتعددت قبائلهم من كذاله ولمتونة، فمسوفة، فوتركبه، فناوكا، فزغاوه ثم لمطه أخوة صنهاجة كلهم مابين البحر المحيط بالمغرب إلى غدامس من قبيلة طرابلس وبرقة"15 هذا ما أدرجه ابن خلدون عنهم وأهم ما ورد هو عنه أن التوارق استوطنوا الصحراء وعرفوا بالتلثم.

"وكان الطوارق يعرفون من بين هذه القبائل في العصور الوسطى بإسم "اسجلماس" ولما انتشر الإسلام واللغة العربية ترجمت هذه الكلمة بمقابلها بالعربية

(الملثمون) فأصبحت مصطلحا يطلق على قبائل البربر في الصحراء الكبرى وذلك للزومهم عادة التلثم ووضع العمائم على رؤوسهم"16

"ويحتمل أن تكون هذه الكلمة قد اشتقت من اسم الوادي الذي تسكن فيه قبائل لملثمين...وهو وادي (درعة) الواقع جنوبي مركاش الذي يسمى بالطارقية (تاركا)ومعناه الوادي أو مجرى النهر والنسبة إلى (تاركا) (تارك) وجمعه توارك فأخذت هذه الكلمة من الكتابات الأوروبية التي نقلتها من المراجع العربية في غرب أفريقيا فكتبت باللغة العربية على شكلها الحالي الطوارق بإبدال التاء طاءأما قبائل الطوارق فإنها تسمي نفسها "إمازغن"ومعنى إمازغن كما يرويها محمد عبد الرحمن :"..نسبة إلى جدهم (إمازيغ) بن حام بن نوح"17

"في حفلات الرقص يرقص الجميع وحتى كبار السن تراهم يحركون رؤوسهم وأكتافهم في مجالسهم على أنغام الموسيقى وقرع الطبول ويصرخون صرخاتهم المميزة وحتى الجمال (المهاري) ترقص إذ تهرول على إيقاع الطبول أو (تيندي) وللتوارق مجموعات من الرقصات بعضها يخص الرجال وبعضها يخص النساء وقليل منها الرقصات المختلطة"18

5. الأداء الدرامي في رقصة "سبيبة" التارقية بين السينما والمسرح

السبيبة بكسر الباء الأولى وفتح الثانية، هو احتفال تقليدي سنوي يقام بمدينة جانت وتنفرد به وحدها في الجنوب الجزائري، وتعتبر تقليدا تراثيا، من أهم المناسبات المحلية العريقة التي الطوارق في شهر محرم كل سنة في اليوم العاشر من محرم في التقويم الهجري، حيث ترمز هذه المناسبة إلى السلم المدني والسلام والالتحام الإجتماعي، وتعود الاحتفالات إلى قرون عندما تعاقدت قبائل التوارق في

الجنوب الجزائري على الصلح والسلام بين سكان القصرين العتيقين "أزلواز" و"الميهان" الموجودين في مدينة جانت .

وتتميز هذه الرقصة بالعديد من التحضيرات التي تصاحب أيام محرم من كل سنة ويم التحضير لها عن طريق إجراء منافسة بين الأحياء في الرقص وكذا الحلة التي ترتديها كل فرقة راقصة، حيث أن التارقي "كونه راو، و مغنّ وشاعر، فتبيّن كذلك أنّ التّارقي رقّاص ممتاز. يزداد فنّ الرّقص خاصة بتاسيلي آجر، شرفا أين ماتزال رقصة قديمة جدا، سبيبه التي تعرض بقوة يوم أول السّنة الإسلاميّة والتي يتم التّحضير لها بشكل محموم على الأقل خمسة عشر يوما مقدما..."19 يرتدي فيها الراقصون زيا رسميا خاص بهذا الحفل، ويحملون في الأيدي سيف السلام وفي الأخرى منديلا.أما النساء، فيؤدين إيقاعات موسيقية على إيقاع طبول غانغا، يصحبها بتراتيل شعرية .

إن عملية البناء في الخطاب الدرامي لرقصة سبيبة تنطلق من الكتابة الأولى كمشروع أو مقترح فكري جمالي وعبر الكتابة الجديدة أو المسرحة المنقولة للآخر بوسائل عديدة تتضمنها بيئة مسرحية متخيلة ومغايرة بزمنها، ومنفتحة للمقروء الأدبي والفلسفي والاجتماعي والنفسي والأنثريولوجي. إن الكتابة وفق هذا المستوى من التمسرح لهذه الرقصة ترتقي بدرامية النص وتخصب علاماته المتحولة ليصبح بنية وخطابا تجاوزيا ضمن فضاء مغاير يصنعها الفضاء المفتوح إلى جانب الممثل والمتلقي معا وبهاذا تتحقق هذه الكتابة المشهدية أو المسرحة .

ورغم العديد من الروايات التي جاءت في سبب الاحتفال بسبيبة إلا أنه يجمع التوارق أن سبب الاحتفال هو الفرح بانتصار سيدنا موسى على فرعون .

"آسْ يَغْرَقْ فِرْعَوْنَ يا نَّنَام ِوينْ الدُّنْيَا تَانْ إِكُوفَارْ تَوَّاتْ سَبَّيْبَه، تَانْ الشَّرِيفَنْ، تَانْ النَّبِيتَنْ تَوَّاتْ تْهَمَّاتْ، تَلاَّ دَغْ الْكَتَّابَنْ.

بمعنى : عندما غرق فرعون بدأ الكفرة يعبرون عن فرحتهم بإيقاعات سبيّبه، بينما الشرفاء، آل النبي عبروا بإيقاعات تهمّات."20

كل هذه الاحتفالات تؤدى في مساحة مفتوحة "تاغزيت"* بساحة "دوغيا" يجتمع فيها المؤدين والمتفرجين، وهي تبعث على راحة الأداء وكذا حرية لمشاهدة وفي هذا يقول بيتر بروك:"لا ينكر أحد أن المساحات تفرض شروط معينة ,ومن السهل أن نلاحظ الثمن الذي ندفعه مقابل كل العوامل التي تحدد اختيار المساحة"21 على عكس المساحة المغلوقة أو صالات العرض التي تحد من قدرة المؤدين وكذا سعة استيعاب الجماهير .

خاتمة

وفي ختام هذه الدراسة يمكن رصد أهم النتائج التي استخلصت من خلال الحديث عن الرقصات التارقية وعلى وجه الخصوص رقصة "طاكوبا"و" سبيبة" أن هناك عدة أشكال فنية ما قبل مسرحية يمكن الإشتغال عليها إخراجيا لتجسيدها مسرحيا أو سينمائيا، والعمل عليها سيكون إثراء لهذه الثقافة، وكذا محاولة إخراج هذه الرقصات للضوء سعيا للإطلاع عليها، وتبقى دوما الدراما بحاجة للتعبير الجسدي للممثل الذي يعمل على التنويع من الصور الفنية داخل العمل الدرامي، كما أن هذه الرقصات عند إنتاجها سينمائيا تبقى دوما تحمل طابع الحضور الفعلي–الحي– للجمهور هذا إذا نوهنا أن بعضا منها لا يؤدى سوى في مواسم مخصصة كرقصة "سبيبة" التي تؤدى سوى في عاشوراء .

الهوامش

1–حنان قصاب حسن . ماري إلياس .المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون .بيروت.1997. ص 48.

2–جان دوفينو .ستانسلافسكي وفن الممثل المسرحي .http/www.awu_clam.org

3–إبراهيم حمادة .معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية .دار المعارف .مصر .1985.ص80.

4– هند قواص .مدخل إلى المسرح العربي . دار الكتاب اللبناني.بيروت .1981.ص 120

5– المرجع نفسه.ص146.

6– دومينيك قيلان،تر:شحات الصادق،الكادراج السينمائي ،مركز اللغات والترجمة،أكاديمية الفنون ،دط،دت، ص08.

7– ألبيرت فولتوم، تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل، السينما آلة وفن، مكتبة مصر، القاهرة،1960.ص209.

8– لوي دي جانيتي، تر:جعفر علي، فهم السينما، منشورات عيون، المغرب، 1993 ،ص78.

9– عقيل مهدي يوسف تأملات في الذاكرة البصرية، دراسة تحليلية في المسرح والسينما، بغداد، 2006، ص155

10 – المرجع نفسه. ص114.

11 –مدحت الكاشف. اللغة الجسدية للممثل.أكاديمية الفنون.دط.2006.ص111

12 – أوجينوباربا، أنتروبولوجيا المسرح (مسيرة المعاكسين)، تر: قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1990، ص100.

13 – مدحت الكاشف. مرجع سابق.ص116.

14– بوشيبة عبد السلام، جمالية الجسد في روايات واسيني الأعرج، إشراف: شريفي عبد الواحد، رسالة ماجيستير، جامعة وهران السانيا، 2004–2005، ص12.

15 –تاريخ ابن خلدون .المجلد السادس .دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.بيروت لبنان.2000.ص171/170.

16 –محمد سعيد القشاط.التوارق عرب الصحراء الكبرى.مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء.ط2. 1989. ص27.

17 –المرجع نفسه ص.28/27.

18 –المرجع نفسه.ص148.

19– Lehuraux, L. La danse chez les Touaregs. Algeria, n° février 1956, p : 14 نقلا عن مريم بوزيد سبابو. غضب دوغيّه طقوس عاشوراء بواحة جانت

20– مريم بوزيد سبابو. غضب دوغية طقوس عاشوراء في أقصى الجنوب الجزائري. مركز الشارقة للتراث، 2016.ص99.

*فضاء مفتوح وغالبا ما يكون مجرى وادي

21– بيتر بروك.تر:فاروق عبد القادر.النقطة المتحولة.عالم المعرفة. الكويت.1991.ص 157.

قائمة المصادر والمراجع:

المعاجم:

1– إبراهيم حمادة .معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية .دار المعارف .مصر .1985.

2– حنان قصاب حسن .ماري إلياس .المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون .بيروت.1997.

المراجع العربية

3– تاريخ ابن خلدون .المجلد السادس .دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.بيروت لبنان .2000.

4– عقيل مهدي يوسف تأملات في الذاكرة البصرية، دراسة تحليلية في المسرح والسينما، بغداد،2006.

5– مريم بوزيد سبابو. غضب دوغية طقوس عاشوراء في أقصى الجنوب الجزائري. مركز الشارقة للتراث، 2016.

6– هند قواص .مدخل إلى المسرح العربي . دار الكتاب اللبناني.بيروت .1981.

7– محمد سعيد القشاط.التوارق عرب الصحراء الكبرى.مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء.ط2. 1989.

8– مدحت الكاشف. اللغة الجسدية للممثل.أكاديمية الفنون.دط.2006.

المراجع المترجمة

1– ألبيرت فولتوم، تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل، السينما آلة وفن، مكتبة مصر، القاهرة،1960.

2– أوجينوباربا، أنتروبولوجيا المسرح(مسيرة المعاكسين)، تر: قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1990.

3– بيتر بروك.تر:فاروق عبد القادر.النقطة المتحولة.عالم المعرفة. الكويت.1991.

4- دومينيك قيلان،تر:شحات الصادق،الكادراج السينمائي ،مركز اللغات والترجمة،أكاديمية الفنون ،دط،دت.

5- لوي دي جانيتي،تر:جعفر علي، فهم السينما،منشورات عيون،المغرب،1993

المراجع الأجنبية:

1- Lehuraux, L. La danse chez les Touaregs. Algeria, n° février 1956.

الرسائل الجامعية:

1- بوشيبة عبد السلام، جمالية الجسد في روايات واسيني الأعرج، إشراف: شريفي عبد الواحد، رسالة ماجيستير، جامعة وهران السانيا، 2004-2005.

المواقع الإلكترونية:

1-جان دوفينو.ستانسلافسكي وفن الممثل المسرحي .http/www.awu_clam.org