المجلد: 17 العدد: 02/ مارس 2022
ص769 - 786
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

سيميائية الجسد عند الممثل في مسرحية العيطة لمحمد بن قطاف

La sémiotique du corps chez l'acteur dans la pièce théâtrale "El-aïta" de Mohamed Ben Guettaf

العلجة حرايز *
جامعة باتنة 1(الجزائر)
elaldja.heraiz@univ-batna.dz

تاريخ الإرسال: 2021/05/31 تاريخ القبول:2021/07/31 تاريخ النشر: 2022/03/28

ملخص : إن التعبير الجسدي حتمية ضرورية في التعبير الفني بوصفه مسئولا أولياً عن *التعبير* لإنتاج الدلالة و تفجير المعنى على خشبة المسرح من خلال علاقته وعلامات العرض المسرحي الأخرى كما يمكنه أن يكون علامة يستدل بها مدى نجاح الممثل عند الجمهور،إنّ غاية هذا البحث هو النظرة إلى الجسد كظاهرة مسرحية تشكل جوهر العرض المسرحي، و اثبات أن كل ما ينتجه الممثل من تعابير *جسدية* على خشبة العرض هي علامات مشهدية متجانسة و متكاملة ،و لتحقيق ذلك انتهج البحث الإجراءات التي استأنس لها المنهج السيميائي من أجل قراءة التعبيرات البصرية الجسدية عند الممثل عامة و في مسرحية " العيطة" لمحمد بن قطاف خاصة ، و قد اتضح لنا من خلال هذه الدراسة المتواضعة كيف استطاع جسد الممثل في مسرحية " العيطة " أن يلعب دورا في عملية القراءة و التعبير

الكلمات المفتاحية : خطاب مسرحي– لغة الجسد – الممثل – محمد بن قطاف -العيطة

ABSTRACT : L'expression physique est un impératif nécessaire de l'expression artistique en tant que premier responsable de l'expression, qui doit donner sens à la signification et faire éclater le sens sur scène à travers ses relations et les autres signes de la pièce de théâtre. Une pièce qui constitue l'injustice de la performance théâtrale et prouve que toutes les expressions physiques produites par l'acteur sur la scène sont des signes scéniques homogènes et intégrés. Dans la pièce "Aita" de Mohammed binQattaf en particulier, nous essayonsde démontrer comment le corps de l'acteur dans la pièce "Aita" joue un rôle dans le processus de réalisation etd'expression

Keywords *discours théâtral - langage du corps - l'acteur - Mohamed Ben Guettaf- El-aïta .*

1. مقدمة .

إن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن و ليس النص المكتوب فقط، فإذا كان الخطاب المسرحي « يتفق مع أصناف الإبداعات اللغوية الأخرى في اعتماده على ما سماه الشكلانيون الروس الآلية ، فالكلمات لا تقدم اعتباطا أو دون تركيز و لا تشكل الوحدات اللغوية فيه علامة منقطعة عن الواقع ، بل تمتلك خصوصية في السياق الذي يشكل نسقا أدبيا متطورا ومقصودا بشكل تصاعدي» [1] ، و ما يميزه عن بقية أنواع الخطاب أنه « لا يقدم عبر وسيط، يشكل في السرد مثلا الشخص الغائب الحاضر الذي يقدم الأحداث و الشخصيات و

* المؤلف المرسل

يعرف كل شيء و يتحكم بكل شيء فهو وسيط بين الأحداث و المتلقين بينما يختفي هذا الوسيط ببراعة تامة في الخطاب المسرحي، حيث يترك للحوار و للشخصيات حرية تقديم الأحداث و الدلالة محتجبا مختفيا و يزداد احتجابه النسبي في حالة تنفيذ العمل فوق خشبة ليبرز المخرج و الممثل عنصريين أساسيين في عملية التواصل مع المتلقين يتوسلان خطاب المؤلف اللاشخصاني » [2]

إن طبيعة الخطاب المسرحي تقوم على « اصطناع لغة أدائية يختلط فيها الملفوظ بالأداء الجسدي، أي أن الكاتب المسرحي يضع في اعتباره أنه يوظف اللغة مع تصور أن جسد المتكلم مشارك في عملية تبادل التأثير، و تبادل المعلومات من خلال المستويين اللفظي و الحركي أي أنه يستخدم جسد المتحدث مباشرة في فعل الكلام .. مما يعني أن لغة المسرح تستدعي تدخل أداء الممثل حتى تكتمل معانيها ، و مثل هذه الخاصية تعد إجبارية تقيد الكتابة المسرحية ، بينما لا تؤثر كثيرا في أنماط الخطاب في الأجناس السردية مثلا »[3]، فالخطاب المسرحي يراعى فيه نمط الكتابة المسرحية من حوار و تقديم الملاحظات الإخراجية و الاهتمام بوصف الشخصيات و تقديمها و أن يترك شخصياته هي من تقدم ذاتها و رؤيتها المرتبطة بها كما يراعى فيه جانب إضافة و سائل مساعدة تغني الخطاب في حالة تنفيذ النص من و سائل صوتية و إضاءة و مناظر مسرحية ثابتة أو متحركة بالإضافة إلى حركة الممثلين الأدائية و معطيات الجسد و قدراته على ابتكار لغة مصاحبة للمنطوق اللغوي ، فلغة المسرح لا نقتصر على الوحدات اللغوية الصوتية المنطوقة فحسب بل الاهتمام بالإشارات و فترات الصمت و الحركات المصاحبة للوحدات المنطوقة .

2. الممثل ولغة الجسد

1.2 - مفهوم لغة الجسد :

يعتبر الجسد أحد الوسائل الأساسية للتعامل و التفاعل مع العالم الخارجي فيحاول فهم الغير و فهمهم له من خلال حركات أجسادنا و ردود أفعالنا العفوية التلقائية التي تعكس أفكارنا و مشاعرنا، فله الفضل في وجود الإنسان و التعرف على هويته حيث « يكتسب الجسد شرعية و جوده من خلال ممارسة فعل الغواية والإنارة ، فيحدث لدى المتلقي لذة حسية وبصرية لا تكون صامتة فقط وإنما تـتولد خطــابا معــبرا عن ذلك » [4] ، مما يجعلنا نستخلص أن « كينونة الجسد لا تتحدد إلا بوصفه بنية ثقافية و اجتماعية يتواصل فيها البدني بالتصوري ويتعلق فيه البدن الجسد ببدن العالم » [5].

هذا العالم الكبير الذي يوجد به الكثير من اللغات و اللهجات التي يصعب تعلمها و إدراكها، لكن هناك لغة واحدة يمارسها الجميع على اختلاف ألوانهم وأجناسهم و ثقافاتهم و هي لغة الجسد ، هذه اللغة التي أضحت من الركائز الأساسية في ترجمة خوالج النفس البشرية و تجسيدها على الركح المسرحي، باعتبار أن الجسد فن التعبير الإنساني في المقام الأول .

فجاءت حركات الإنسان موحية محملة بالرمزية و الدلالات التي تعمل على إيصال الفكرة للآخر في شكل أبلغ و أدق من الكلمة ،فثمة ألوف من الحركات الجسدية التي« تترجم مشاعرنا و انفعالاتنا المختلفة، إنها لغة

غير إرادية تشكل إطارا للفكر الحديث» [6] ،فلغة الجسد الإنساني هي« لغة المجتمعات القديمة لتبادل المعلومات دون استخدام لغة اللسان ، وهي أقوى من ذلك التأثير الذي تتركه الكلمات، و حتى بعد اكتشاف الكتابة ظلت الإيماءات الجسدية شكلا من أشكال الاتصال » [7] ، و هذا ما يطلق عليه الاتصال الصامت الذي « يجري بين الأطراف المعنية بالاتصال لا من خلال النطق، بل من خلال الصمت و الملامح العامة ،عبر قنوات الاتصال غير اللفظية - لغة الجسد-» [8] ، فإذا كان الصمت توقفا عن الكلام اللفظي فانه « ليس توقفا عن الكلام النفسي وبالتالي عن الاتصال » [9] .

يتخذ التجسيد صوراً تكاد تكون متعاكسة في الثقافات المختلفة تبعاً لصورة الجسد الثقافية في كل مجتمع على حدة كحركات الجسم و تعبيرات الوجه ، إن جسم الإنسان هو « الوعاء الذي يحتوي على كل حركة قام بها الإنسان منذ القدم نراه إلى حد الآن هو الأساس في احتواء كل المعاني التي يريد الفرد التعبير عنها و يقال إن الحركة لا تكذب » [10] ،فالجسد آلة الفكر يتم التواصل عن طريق «إشارات و إيماءات جسدية ترسل رسالات محددة في مواقف و ظروف مختلفة، تظهر لك المشاعر الدفينة و تخرجها للسطح، فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر، بحيث لا يستطيع إخفاء الأفـــكار التي تدور في ذهنه » [11] ، إن لغة الجسد تحقق الكثير من الفوائد أثناء التواصل و التعامل وتعطي مؤشرات لطبيعة الشخصية و توفر الآليات المناسبة للتعامل مع الآخرين .

2.2 لغة الممثل الجسدية:

يعد التمثيل من أهم العناصر الإخراجية فالمسرح يتحقق « بموجب العلاقة القائمة بين الممثل و المتلقي » [12] ، و قد عرف قسطنطين ستانسلافسكي (Konstantin Stanislavski) التمثيل على أنه « عملية خلق فني تستهدف ترجمة أفكار المؤلف المسرحي من حياة و حركة و فعل (..) في عملية الخلق هده تندمج ملامح الدور بملامح شخصية الممثل لتألف صورة مرئية و متجددة باستمرار فكل شخصية تظهر أمامنا على المسرح لها جانبان الجانب الذي صاغه المؤلف و الجانب الذي صاغه الممثل » [13] .

و من المعلوم أن التمثيل المسرحي، هو من أصعب أنواع التمثيل المعروفة، ذلك أنه يحتاج إلى آليات و خبرات يتطلبها الفن المسرحي على الخشبة، و بوصف التمثيل هنا، خطاباً موجهاً إلى جمهور نوعي و مختلف، ناهيك عن كون الممثل المسرحي مطالباً بتمرير مفرداته في إطار ما يتطلبه النص و بالتوازي مع بقية الممثلين و التفاعل مع بقية عناصر العرض المسرحي و تبعاً لإدارة المخرج، و يعتبر الممثل الوسيط بين العرض و الجمهور شخص يقوم بنشاط في المسرح يأمل من ورائه « اجتذاب اهتمام و إثارة خيال الآخرين- الجمهور- » [14] ، فالمسرح كان بالتعريف أداء خطابيا منتجا من قبل ذات ناطقة و في هذا يقول باتريس بافيس (Patrice pavis)في معجمه المسرحي أن « التعبير الدرامي أو المسرحي مثل كل تعبير فني يعد وفق للرؤية الكلاسيكية إظهار المعنى العميق أو عناصر خاصة كانت ، و هذا العبير عن معنى يتضح على خشبة المسرح من خلال الأداء الحركي و كذا الجسماني للمثل بوصفه أهم العناصر من عناصر الإرسال » [15] ،فالممثل هو إنسان حقيقي عضويا و نفسيا فوق خشبة

المسرح. مطالب بتجسيد شخصية خيالية أو حقيقية و يعتبر جسده علامة من علامات العرض المسرحي ، و في هذا يقول ألكسندر باكشي(ALEXANDER BAKSHY)(1855-1929) أن التنكر الجسدي « دافع طبيعي للحدث الدرامي يتواجد عند البشر جميعا إنه المجهود الذي يبذله الفرد كي يبدو مختلفا عن طبيعته ، إنه ممارسة التصنع ، فنحن نسعى في هذه الحياة الى تحقيق هذا التنكر الجزئي أو الكلي كي نحقق مجموعة من النتائج العلمية بعضها يكون حسن النية و بعضها يكون ذا نية سيئة ، بعضها يكون جادا و بعضها يكون ذا طبيعة مازحة و لكن أيا كانت النتيجة فالفعل الدرامي يشكل جزءا من تصرفاتنا ، و ربما نمارسه بلا و عي على الإطلاق » [16]، و المسرح في نظر نيكولاي « حسن التنكر و المتعة في خلق الوهم ، و عكس صورة النفس و الواقع على الآخر ، داخل هذا الفعل الذي ينقل الإنسان و يحوله » [17] و قد لعب جسد الممثل في الثقافة اليونانية و الرومانية « الدور الأساسي في نشأة الحاجة إلى المسرح و استمرارها عبر العصور التالية» [18] .

و قد كان سوفوكليس (Sophocles) أول من «سن سنة تدريب الممثلين على بعض المهارات الصوتية و الجسدية ، كما كانت أعماله المسرحية كلها تركز على أفعال الشخصيات في المقام الأول ،مما أعطى الفرصة للمثلين الثلاثة في استخدام أجسادهم بشكل تعبيري مقصود من اجل تحقيق هذه الأفعال و الدلالة على ما تحتويه من معان» [19] ،كما أن أرسطو ميز بين « فنون المحاكاة المكونة من الكوميديا و كذا التراجيديا ، و الملحمة واصطلح عليهما الدراما » [20] ، *و اهتم الرومان بتوظيف الجسد و اعتبروه أهم عناصر العرض المسرحي فأدرك الرومان إن المشاعر يعكسها « الوجه و العينين و أن الإيماءات قادرة على خلق ثورة من المعاني لنفس الكلمات و أدركوا أن الممثل يجب أن لا يجهل فن الملاكمة و المصارعة حيث أن بنيانه يجب أن يكون مرنا و قويا حتى تكون حركته رشيقة و دالة»21، وفي هذا الاتجاه نجد مايرهولد* (Meyergold) *ثار على « حضانة المؤلف و النص معا ، و على الجانب السيكولوجي من التدريب و اهتم في بناء شخصية الممثل بتدريبه جيدا جسديا ، و ذلك باستغنائه عن الأقنعة وكل المظاهر الخارجية و عوضها بالممثل » 22، يقول أوجينيو باربا* (Eugenio Barba) : *أن « الجسم في حالة حياة يمدد حضور الممثل و إدراك المشاهد،إنه لا يعني وجود شخص حاضر أمامنا و لكن تغييراً مستمراً ، و تفتحاً يتم تحت أبصارنا، إنه جسم في حالة حياة .لقد تم تحوير الطاقة المتدفقة أثناء سلوكنا الاعتيادي لتصبح مرئية بصورة غير متوقع» 23 ، ولذلك يكون جسد الممثل ضمن سينوغرافيا العرض المسرحي العلامة الأكبر و المهيمنة على سائر العلامات، بما يحويه من طاقات مخزونة بحاجة إلى أن تستثار لتفجر بما تحويه من مكنونات، و من أعراض هذه الإثارة « التنشيط الجسمي كالتصفيق، والتصفير، والصراخ ،وضرب الأرض بالقدمين، وهي أعراض تظهر لدى المتلقين ، الذين تم تحريكهم فعلا بفضل هذا الأداء» 24 ، إن المسرح شيء أكثر من الخشبة إنه « فضاء لإعادة الخلق الذاتي، حيث آخرون مدعوون بوصفهم فاعلين مستقبليين للكينونة، وهم مدعوون أولا كمتفرجين، ثم بعد ذلك كخالقين لأنفسهم و واقعهم، فالواقع ليس مكتملا بعد ، و غير مبني بعد ، و ببنائه تعود صحة خالدة» 25 .*

وفي المسرح الجزائري المعاصر يشكل الجسد الأهمية الأولى للنص ،فمهما عرى العرض من كل شيء يبقى جسد الممثل منبع الحركات، و التكوينات ، و الإشارات ، لأنه منتج العرض ،و صانع الجمال ، فيه من خلال المزج بين النص المكتوب ،و الحركة الجسدية ، و منح جسد الممثل أدواراً فاعلة في التأثير، بما يختزنه من رموز، و إشارات ،و تلميحات ، و أفعال حركية متنوعة ، عبر أدواته التعبيرية فالكلمات « لا تقول كل شيء ،و هذا يعني أننا بحاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح » 26 كما يقول ميرهولد(Meyergold) « *الممثل عندما يأتي إلى المسرح يجب أن يجلب مادته - جسمه-* » *27 .*

إن جسد الممثل لا يخص الممثل- الشخصية- فقط، بل و يخص كذلك الممثل - المبدع- ، لأن كل حركه جسدية لا تعبر فقط عن هذه اللحظة أو تلك من حياه الشخصية، بل و تخضع كذلك لسلسله من متطلبات المهارة المسرحية ، فكل حركه من حركات جسد الممثل يجب أن تكون محكمه، مرنه،إيقاعيه،مسرحيه و معبرة إلي أقصي حد كل هذه المتطلبات لا ينفذها جسد الشخصية بل جسد الممثل الفنان .

3. سيميائية الجسد لدى الممثل .

1.3 ملخص المسرحية:

كتبت هذه المسرحية في مرحلة حاسمة من التاريخ المعاصر للجزائر أي قبل أحداث أكتوبر 1988التي تمخض عنها التعددية الحزبية و الإعلامية انطلقت من نقد الواقع الاجتماعي و تكهنت بانفجاره و الثورة على الأحادية الحزبية و محاكمته، و تكهن بأن هذا الواقع قد يؤدي إلى انفجار

كتبها بن قطاف بلغة عامية بسيطة، و لكنها مفعمة بالصور التهكمية و الكاريكاتورية الساخرة ، ناقما على الوضع القائم ، يقول بن زيدان معلقا على لغة "العيطة": هنا اختار المؤلف محمد بن قطاف المهمة الصعبة في الكتابة الحاملة لأطروحة سياسية واضحة يتم نقلها إلى المتقبل ، و ذلك بلغة شعبية كسرت نخبوية اللغة» [28]، تتلخص حكاية النص حول ساحر له قدرات عجيبة يختلف عن باقي السحرة ، يبرهن قدراته للجمهور بخلق عبد من البولون (البرغي) ، ويأمره بالقيام بادوار مختلفة فيتقنها العبد ، يقدم لنا الجمعي ذلك الرجل الذي يعشق مهنته ، و في يوما ما تتعطل آلته بسبب ضياع برغي ،فيقرر البحث عليه في رحلة شاقة حيث يتعرض للإغراءات و المثبطات ، كاشفا عن بعض السلوكيات السيئة في المجتمع ، فيلجأ إلى السخرية من هذه السلوكيات ، تبدأ المسرحة بدخول ممثل إلى خشبة المسرح ، يدخل في علاقة مباشرة مع الجمهور يقول الفنان: «سيداتي ، أوانسي ، سادتي ، أولا وقبل كل شيء مرحب بكم ...ثانيا متظنوش أني دخلت الى هنا بسهولة... الضوء الأحمر في كل الطرقات ...و خاصة الضيقة مزية كاين السطوح نقدم نفسي: الاسم ماهوش مهم...المهنة سحار...و لكن بالدرقة المهنة سحار، كيف بابا وجدي و اللي سبقوهم ...ندبر راسي كيما كل السحارين المحليين مدبرين راسهم » ، هذا السحار بما يمتلك من قدرات خارقة ، في حقيقة الأمر ما هو إلا ذلك الفنان المسرحي الذي

يستطيع في ساعة من الزمن أن يطير بك في أزمنة و فضاءات لا تحدها حدود ،يقوم بدور الفنان كل من عز الدين مجوبي رحمه االله و صونيا بالتناوب، يبرهن الساحر على قدراته العجيبة، في السحر إلى أن يقول« السحار العادي يخرج كل شيء بيض و ناصع ، لكن أنا سحار عجيب ، قادر نطرطق صباعي نخرج من بولون عبد » ، يظهر محمد بن قطاف في دور العبد ويأمره بالقيام بعدة أدوار مسرحية، فيقوم بها على أحسن وجه، مما يدل على براعة الممثل و تمكنه، ثم يقدم لنا شخصية الجمعي بن محمد بن الخير:

« الجمعي : الجمعي بن محمد بن الخير

الفنان : هكذا ...المهنة

الجمعي : كنت عامل

الفنان : طبعا في معمل...هكذا ...في اي شركة

الجمعي : (لا يجيب)

الفنان : ساعات مايجاوبش...المهم كان خدام...الجمعي بن محمد بن الخير كان خدام عايش في وحد المجتمع ...مجتمع ...مجتمع

الجمعي : تغير

الفنان : تطور!

الجمعي : نحوم ماذا ؟

الفنان : نحو الرفاهية و الازدهار و التقدم ...

الجمعي : راك تنوم

الفنان : الخيال ينفع ساعات ...من مهامه الاساسية...

الجمعي : تنحي على خاطرك

الفنان : يا الجمعي بن محمد بن الخير متقطعنيش في كل مرة...قلنا مجتمع تطور نحو الرفاهية و الازدهار و التقدم، و هذا هو الواقع...

الجمعي : واش من واقع؟

الفنان : علاه كاين زوج؟

الجمعي: خاطيني الماتيماتيك

الفنان: تنكر بللي الناس راها اليوم خير من البارح

الجمعي :واش من ناس؟

الفنان:الناس...كل الناس! ...الناس اللي هما...

الجمعي :الأقلية الساحقة !

الفنان : شكون؟

الجمعي:اللي راهم خير من البارح. »

ثم بعرف لنا هذه الشخصية الغامضة في قوله :

« الفنان : يلزم مقدمة باش الناس تفهم أشكون أنت من أين جيت علا شجيت علاش هبلت؟

الجمعي : الناس تفهم أعطيها راس الخيط برك.

الفنان و انت خليتنا نمدو راس الخيط و الا كرعيه .

الجمعي : اسمع يا هذا ...أن الثورة اعطت ....

الفنان : خلاص سيداتي أوانسي سادتي ...نعتذر عن هذا الخلل الفني الخارج عن نطاقنا و اللي دخلنا في حاجات ما كناش حابين ندخلو فيها ...في الحقيقة هذا الانسان زلق.

من فمه كلام ماكانش ناويه ...هو ماهو ثوري ماهو سياسي...و لا حتى آدمي ...هو فقط انسان شعبي بسيط... كان خدام برك و من قوة ما خدم بانية، سكنه الغرام و هلكه...كان يحب المعمل امتاعه ...يحب الآلات اللي فيه الجمعي بن محمدبن الخير تربى في عالم وين كلمة الراجل عندها قيمة ...وين قيمة الراجل موزونة بقيمة حبه...وين الحب قيمته الهبال ...ما نقصدش ان الجمعي مهبول لا ...كان يحب

بزاف هذا المكان... عاشر وحدة الآلة خمسة و عشرين عام ...من بعد بدا يشوف فيها تتلاشى ، كل يوم تضيع لها حاجة من جلدها من مخها من روحها من ميثاقها اشتكى ...ماكان...حذر ماكان ...اهدر ما كان ، امالا بدا يجري من مدير لمسؤول ، من نقابي لوزير...»

و في رحلة البحث يتعرض للعديد من العراقيل ،و المثبطات ،و الإغراءات ،حيث يكشف الستار عن الفساد المتفشي ابتداء برب العمل "المْعلم" مرورا بـ "العساس" و الإمام "و المحاسبي" و ببعض الشخصيات التي أطلق عليها مسميات إيحائية دالة مثل الزربوط ، و أصحاب الفوق ، و الأطباء...،فالمحاسبي « رافد محفظة سمينة ، كيفه ، و يقول لي : وعلاش يا وليدي تهلك في صحتك ؟ حبست عيشوش الله لا يردها ، الناس الكل باعت زعافها و شرات الهنا ، اضربها انت ثاني بركلة ، و ازدم في المعمعة الكبرى ، الجهاد الاكبر ، في المسابقة الكبرى وراء الدولار ، في التجربة اللي تخليك امبراطور و لا محلي »

و المعلم الكبير« يجي على الحداش ، يتلاقى بيهم خارجين يرفد يده : الله يعاونكم ، الله يعاونكم، و يدخل يشوفني تحت عيشوش و السلك في يدي ، يخزر فيا مليح مليح، يهز راسه، و يتوجه للمكتب انتاعه و على الثناش بالضبط ، يخرج يعاود في مليح مليح و يقول لي : وقت الغذاء و بعد الثناش ممنوع الخدمة بعد الثناش ، و احترمو القانون » ، و الامام الذي يدعي الدين « المهابل راهم لاباس (نورمال) ، حاب تخرجهم من عقولهم و الا واش ؟انا اللي نعرف واش من بولون خاصهم و الا انت ؟من بعد نلتهي بيك ...زربوط كيف شاف الطبيب يهدد فيه قطع بطاقته النقابية و بدا ياكل فيها من ذاك النهارالامام رجع يمشي عريان و زربوط غير هكذا (يحرك راسه) » ، كما تعرض الى قضية سرقة أوقات العمل « كي كنا نخدمو ثمن سوايع في النهار ، هوما كانو يسرقو ثمن سوايع في النهار ، و طبعا ثمن سوايع مضروبة في خمسة و عشرين عام يتسمى ...يتسمى ... » ، و هذا ماجعل من الجمعي يرفض

الرضوخ و الابتزاز رغم الألم النفسي اذ يقول « عطشت و حبيت نشرب ..الشراب مهوش على خاطر نلقى لذة فيه ، لا باه نسكر..ننسى و نبكي ..بنادم ساعات يحب يبكي ..و الدمعة ساعات تحرن.. و متنزلش.. و في اوقات كيف هذه بنادم لو كان يلقاها بالذهب ، يشري ..لكن ما بقى ما يتباع ..غير و اش يقدر يشري الخدام الحمد لله و القنطة في هذه الكرة الارضية كل شيء غلى ..كل شيء غلى غير العرق و المبدأ ..عطشت ..و حبيت نشرب ..الشراب باه نسكر..ننسى و نبكي ..ماهوش على حالتي لا ..على الحالة ..تسعة آلاف و ميات نهار و زيادة نطوات على الاحلام ..تسعة آلاف و ميات نهار..و زيادة طاحت من الحساب .. تسعة آلاف و ميات نهار و زيادة نطوات على الأحلام .... » ، و ينهي المسرحية بصرغة مع الكثير من الأمل في التغيير و هي بمثابة صرخة رافضة للواقع جعلها الراحل محمد بن قطاف خاتمة لمسرحيته :

« و يا العيطة
ملكة النحل خطبها فكرون شرطت فيه يطير
الفكرون سرق جنحين الطير
راح للشمس ترده قمري
حرقاته الشمس..
دخلنه دار على الأرض
سبع دورات
و تزربع في السناء السابع..
نجمت الغرار فسخت...و الراعي تودر
صبت الشتاء و طاح القمر تكسر
لبست النجوم الأكحل..
راحت للشمس تشتكي لقاتها بردت
بكات النجوم..طاح الياقوت
في حجر بنت الغول
راحت للسوق تبيع بالحبة ..
وحدها تخبات في حجرها
شمها الغول..
قال بكيتي قالت لالا شعرك زيتي قالت لالا ..حبك راعي قالت ايه.
شد الغول شعر بنته و بدا يدور حتى طاحت في طيحتها زلقت الياقوتة جات على الأرض رجعت منجل شد الراعي قطع بيه راس الغول .. تلاح الراعي مسح بكفه خد البنية و قال لها ..نحبك !

رجعت عذرة لاحت بذرة ناضت شجرة ذيك الشجرة كانت تولد غير الياقوت بصح بدا ينقص الانسان ياكل اللي ينتكل ...الإنسان اذا جاع يضيع إنسانيته ...الإنسان ظلام لما يكون في راسه عرش وتاج

...الانسان كاف غامق ...و مع هذا بابا انسان...و امي الي حملتني تسع أشهر انسان ...و هوما في زوج علموني ان الشجرة اللي ولدت الياقوت ...ماشي موحال تولد الرجال...الخدامين ! **و يا العيطة** »

2.3 سيميائية الجسد في مسرحية العيطة:

لان لغة الجسد تقوم على «مظاهر ثقافية اجتماعية، يتفق عليها أفراد المجتمع، يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي ، تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية» [29]، فكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استنتاجها من « ميولنا أو نزعاتنا السلوكية» [30].

و قد قسم جوليان هلتون Juliane hilton «الحركة المسرحية باعتبارها مؤشرا على الشخصية التي تؤديها، و دالا على حركتها النفسية ، إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي » [31]:

- حركة تعبيرية بملامح الوجه .

- حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد .

- حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين.

و قد أدرك الراحل محمد بن قطاف أهمية الحركة المسرحية فكان لها حضورا مكثفا معبرا عن الألم، و الفرح ،و الانكسار ، و الظلم ،و الطموح .....يظهر الجسد في مسرحية العيطة منفتحا تارة ،و منغلقا تارة أخرى ، متعدد الدلالات ، يندمج و ينصهر مع الآخر ،مدافعا عن هويته ،و وجوده ،و أحلامه ،حيث عالج المؤلف قضايا مثيرة مستخدما التلميح الجسدي ، فكان مثالاً رائعاً لتوظيف الحركة التي كانت أبرز العلامات السيمائية في العرض التعبيري ،حتى استحال العرض إلى نص أدائي غني بالحركات و الإيماءات الجسدية ، و فيه راح الممثلون يسبحون في الفضاء ،مخترقين المكان و أطره التقليدية من خلال تلك الأجساد التي شغلت حيزاً فيزيائياً في الفراغ فاكتسبت و جودها الفيزيقي و الروحي معاً و من نماذج ذلك يذكر :

ج- 1- **الحركة الإيمائية (الإشارة) :**

تفسّرُ دلالة الإيماء في اللغة بالإشارة، و من ذلك قول ابن منظور أَوْمَأْتُ إِليه أومئ إِيماء، و الإِيماءُ « الإِشارة بالأَعْضاء كالرأْس و اليد و العين و الحاجب »[32] و يرى ابن فارس أن «العرب تشير إلى المعنى إِشارةً و تومئ إيماءً دون التصريح، فيقول القائل: لو أنَّ لي من يقبلُ مَشْورتي لأشَرْتُ و إنما يحث السامع على قبول المشورة» [33] *فالإيماء* هو لغة التواصل الأولى بين البشر قبل ظهور اللغات المنطوقة، فهو « يشكل الوسيلة التواصلية الأكثر شيوعا و ثراء بعد اللغة في كل الحضارات ،و يذهب دارسي الإيماء إلى انه بالإمكان توليد ما يناهز سبعمائة علامة باليدين و الذراعين فقط»[34] يوضح باتريس في قاموس المسرح « إن التعبير الدرامي أو المسرحي مثل كل تعبير فني يعد وفق للرؤية الكلاسيكية إظهار

المعنى العميق ،أو عناصر كانت خاصة و هذا التعبير عن معنى يتضح على خشبة المسرح من خلال الأداء الحركي، و كذا الجسماني للمثل ، بوصفه أهم العناصر من عناصر الإرسال »[35] كما يقع الإيماء في العرض المسرحي « بين نقطة تقاطع بين التخييل و الانجاز ،و لعل هذا هو ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه ، فهو قد يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا متفردا جسديا أو سيكولوجيا و عندها يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية ،و الإيماءات فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية ،ويكفي أن يغير الممثل إيماءاته ليدرك المتفرج انه انتقل إلى أداء شخصية أخرى »[36] ،إن الوضعيات التي يأخذها أثناء الأداء و حركته في الفضاء ،و قربه،و بعده عن أجساد بقية الممثلين ،و عناصر المكان هي التي تشكل جوهر العرض المسرحي، و ليس لغة الكلام، حيث «يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي، و يشير في كل مكان إلى خضوعه لشروط العرض المادية، و لا سيما في جسد الممثل و قدرته على تجسيد الخطاب داخل الفضاء المسرحي »[37] ،فالممثل في اللحظة الأكثر انفعالية من خطابه الذي كان مصحوباً بالحركات، يتوقف عن الحركة ،و يكتفي بالكلام أو العكس يتوقف عن الكلام و لا يعبر عن انفعاله إلا بالحركة حسب درجة انفعاله ،و من نماذج هذه الأنساق البصرية نذكر :

الإيماء بالرأس و هو « أداة ممتازة لتوليد الألفة ،و الحميمية ،و الحصول ،على موافقة الطرف الآخر و تعاونه »[38] ،حيث تشير الأبحاث إلى أن الإيماء بالرأس للدلالة على نعم أو الموافقة و الخضوع «هو شكل مصغر للانحناء و أداة للإقناع »[39] .

في الشكل(-01-1) نلاحظ ارتفاع الرأس للأعلى مع تقديم الذقن للأمام «فهذا يشير إلى التعالي، أو عدم الخوف أو الغرور »[40] ،و هو ما ينطبق على الساحر الذي كان في موقف إبراز قدراته السحرية

أما هز الرأس للدلالة على لا « عادة ، ربما تكون هي الأخرى إيماءة فطرية و يعتقد علماء الأحياء أنها أول إيماءة تعلمها البشر»[41]

كما أن **إمالة الرأس** إلى الجانب هي إشارة « خضوع لأنها تكشف منطقة الحلق ، و الرقبة ،و تجعل الشخص يبدو اصغر حجما و اقل تهديدا »[42] كما في الشكل(01-2)الذي يصور لنا الجمعي و هو يتودد ليعبر عن حبه.

أما **فرك الرأس** الشكل(01-3) فيعبر في الغالب عن التلاعب و عدم التصديق ، فالساحر هنا في موقف تقديم المجتمع الذي يعيش فيه الجمعي و الذي قدمه على أساس أنه مجتمع متطور نحو الرفاهية، و الازدهار ،و التقدم ،في حين الواقع عكس ذلك فكان الجمعي يقاطعه ليبين واقعه الحقيقي و بالتالي فالساحر في موقف ارتباك و تزييف للواقع .

أما عندما يكون **الرأس إلى الأسفل** فهي إشارة الى « وجود موقف سلبي أو انتقادي أو عدواني »[43] ، و من خلال توظيفها في المسرحية نجدها في هذا الموقف الشكل (01-4) تحيل على الاستخفاف فالساحر

يستهين بالقدرات السحرية لغيره و التي يراها بأنها سهلة الممارسة و ما يميز سحره عن غيره هو نوعية السحر.

في حين وضع **اليد على الرأس أو الجبين** فهو إشارة متعارف عليها في جميع المجتمعات ،فهي تشير إلى الضعف ،و الوهن ،و الحزن كما هو الحال بالنسبة على الجمعي الذي كان يتحسر على ما أصاب عيشوش (الآلة) ، و الظلم الذي تعرض له أثناء أداء مهامه بمصداقية الشكل (01-5) .

هز الكتفين يعتبر مثالا جيدا عن « إيماءة عالمية ،تستخدم لتبين أن الشخص لا يعلم أو لا يفهم ما تقول، إنها إيماءة متعددة الجوانب لها ثلاث أجزاء رئيسية : فتح راحتي اليدين لتبين انه لا شيء مخفي فيهما ،و أكتاف منحنية لحماية الحلق من الهجوم و رفع الحاجب هو أيضا إيماءة عالمية تدل على الخضوع »[44].

كما هو الحال في المواقف التالية التي يشير فيها الساحر لصعوبة دخوله إلى الخشبة ،و تعرضه للضوء الأحمر الذي يكشفه و هو الذي يتنقل فقط في الظلام الشكل (02) .

ج- 2- **حركة الممثل :**

الحركات اللاشعورية للجسد هي علامات مرئية لما نخفيه من محفزات، و مشاعر، فلا يخفى على أحد حقيقة أن لغة الجسد تؤدي دوراً في غاية الأهمية بالنسبة إلى الطريقة التي يتعامل بها الأشخاص بعضهم مع بعض .

يظهر الإنسان ما يُخفيه من أفكارٍ داخليةٍ عن طريق حركات جسدية، « الإيماءات و الإيحاءات الجسدية »، و التي هي حركات لا إرادية تصدر من الشخص يمكن السيطرة على بعضها، و البعض الآخر لا يمكن إخفاؤه أو تجنب ظهور، إذ يُدركُه متقني لغة الجسد فقط، فصعوبة التواصل مع الآخرين ليست في تصرفات الإنسان الذاتية بقدر ما هي قلة انتباهه، و إدراكه للرسائل الواردة من الآخرين الذين يُخاطبهم ، و يجب التمييز بين الحركات ،و الأفعال الطبيعية التي تُخلق مع الإنسان عند ولادتهِ، و هذه الأفعالُ يشتركُ بها جميع البشر بغضِ النظرِ عن انتماءاتهم اللغوية و بين الحركات و الأفعال المصطنعة ،و هذه الحركات يفتعلها الإنسان بنفسه، و بين الحركات و الأفعال المكتسبة، و هي التي يتعلمها الشخص بلا وعي، و للبيئة المحيطة بالشخص دورٌ في وجود هذه الأفعال و الأفعال التدريبية، التي يتعلّمها الشخص بوعي منه، فيتعلّمها و يُعلّمها لغيره.

إن التعبير الحركي هو « الأساس في المسرح على اعتبار أن المسرح حضور متبادل بين المنصة و الجمهور، فان المسرح يمكن أن يكون مسرحا بالحركة الجسدية فحسب، و لقد كانت بدايات المسرح القديمة راقصة و جسدية بحتة ففي اليونان كان الراقص الإيمائي يرقص رقصا رفيعا في الأسلوب ، و كان في العادة يصور قصة قريبة لأفكار التراجيديا أو الميثيولوجيا اليونانية و تصوراتها »[45] ،على أن تشمل حركته على التعبير القوي الذي يقوم مقام الحوار في بعض الأحيان ،و هذا لا يعني الإفراط في

الحركة من خلال الممارسة الركحية على الخشبة يصبح الممثل على « دراية بالتوترات الزائفة ،و التشويق المعتاد ،و يتعلم كيف يحافظ على طاقته ،فمرونة جسده يساعده على خزن المزيد من طاقته »[46] و لكي يشعر الممثل بانسجام داخلي لابد أن « يعرف كل جزء على حدة ثم يوضح كيف يشغل هذه الأجزاء أماكنها وكيف تتعامل مع بعضها البعض» [47].

و من أمثلة ذلك :

الحركة الدائرية و هي ذات محمولات دلالية ،تعبر عن دافع الشخصية و ما تترجمه هذه الحركة من ديناميكية للشعور النابع من الممثل ، فدافع شخصية الساحر هنا هو جذب الانتباه (الشكل 03) .

حركة مستقيمة تعبر عن الحزم ،و الاستقامة، و الصدق ،و الضغط ،و الصرامة، فالساحر يعتبر نفسه ذا قدرات عالية يعجز غيره عنها الشكل (04) .

ج- 3- **تعابير الوجه :**

و المقصود بها « مختلف هيئات الوجه و مظاهره و يمكن التمييز داخلها بين تلك التي تكون لا إرادية أي تمليها ضروريات النطق و استجابات السلوك العضوي اللاإرادية، و تلك التي تكون إرادية أي صادرة عن قصد و إرادة »[48] و تعتبر تعابير الوجه أحد الوسائل الأساسية لإيصال المعلومات الاجتماعية بين البشر.

فالوجه فعال في التواصل الاجتماعي إذ يعد « مرآة يفشي ماهية الشخص و ما يساوي أكثر من أي جزء آخر في الجسد ....فالوجع بالنسبة للجسد هو ما يمثله الجسد بالنسبة إلى العالم ، يلخص الوجه الجسد ، و يكشف العالم ، الوجه نافذة النفس و باب مسكنها الهش إنه كوة مفتوحة و التي يمكن أن تنبثق عبره الأهواء و تجد منفذا لها .... »[49]، و تعابير الوجه تعد شكل من أشكال التواصل الاجتماعي من خلال الاعتماد على الظواهر المرئية كالشكل ،و اللون، و الحركات و مواقف العضلات، التي تنتقل الحالة العاطفية للفرد إلى الأفراد حوله ، و هي جزء من لغة الجسد التي تعبر عن ، و الكذب و الصدق ،و الغضب، و السعادة ، و غيرها ،و هي تعتبر من الأشياء التي تقرأ لنا ما نستطيع قوله، كثير من المواقف المصيريّة و هذا ما يسمح بتحليل الشخصية و اكتشاف خباياها ، و قد تكون هذه التعابير فطرية لا إرادية تتحكم فيها الآليات العصبية و المواقف التي تصادف الإنسان في حياته ، وطبعا تختلف حسب من فرد لأخر فنجد البعض تظهر عليه هذه التعابير بنسب أكثر وضوح من شخص آخر.

إن معرفة كيفية قراءة و تفسير تعبيرات الوجه الدقيقة هي جزءٌ أساسي من فهم السلوك غير اللفظي و قراءة شفرات الآخرين ، فالابتسامة بأنواعها المختلفة الطبيعية أو المصطنعة تملك قوة كبيرة كونها تعمل على تحسين العلاقة أو تأزمها.

و يؤدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في العرض المسرحي ،فهو يؤشر على « سن الشخصية ،و جنسها ،و مزاجها ،و حالتها الذهنية و الفكرية ،و قد يدل كذلك على انتمائها العرقي ،و الاجتماعي و

الطبقي » [50] . على إن أهم وظيفة دلالية ينهض بها وجه الممثل هي « الوظيفة الانفعالية إذا تنعكس عليه إحساسات الشخصية و انفعالاتها و ردود أفعالها اتجاه تصرفات الآخرين و أقوالهم » [51] .

فرمق الآخر « بنظرة جانبية بطرفة عين و يصاحبها خفض الحاجبين علامة استهجان »[52] كما هو الحال في الموقف الذي كان يستخف فيه الجمعي بالساحر حينما صرح بأنه يعجز عن تحويله إلى عامل بسيط (الشكل 5-1).

و الابتسام « بشفتين مضمومتين عدم الصدق » [53] ، فالجمعي يقدم لنا الجمعي بن محمد بن الخير ذلك الرجل الذي يعشق مهنته ،و في يوما ما تتعطل آلته بسبب ضياع برغي فيقرر البحث عليه في رحلة شاقة حيث يتعرض للإغراءات و المثبطات ، كاشفا عن بعض السلوكيات السيئة في المجتمع ، فيلجأ إلى السخرية من هذه السلوكيات (الشكل 5-2) .

أما علامة **جانب الفم للأسفل و حاجباه للأسفل** فهي « علامة غضب »[54] كما في المشهد المقابل حيث يعبر الجمعي عن غضبه مما يصارعه من أوجاع القهر الذي فرض عليه بشتى صنوف الاستغلال، لتتضح معالم الغضب بشكل جلي (الشكل 5-3) .

أما علامة « تغميض العينين حتى لا يبصر الآخر و ميل الرأس للخلف تكبر » [55] فالساحر يبرز قوته و قدراته الخيالية في تحويل الأشياء كما يريد (الشكل 5-4) .

الشكل (01)

الشكل (02)

الشكل (03)

الشكل (04)

(04) (03) (02) (01)

الشكل (05)

5. خاتمة:

- لقد أدرك محمد بن قطاف في مسرحية العيطة الدور الفعال الذي يلعبه جسد الممثل ، فأولاه الأهمية الكبيرة حيث شكل نقطة انطلاق لباقي عناصر العرض المسرحي ، فكان علامة سيميائية تختزن الكثير من المدلولات التي تنفجر بقراءة جريئة لها و قد توصل البحث على جملة من النتائج أهمها :

- شكل الإيماء وسيلة تواصلية سيميائية هامة تحمل دلالة اجتماعية و اقتصادية ترتبط بسلوكيات و وضعيات موجودة في الأصل في الحياة العادية كاستخدام علامة اليدين و الذراعين ....

- عالج المؤلف قضايا مثيرة مستخدما التلميح الجسدي ، فكان مثالاً رائعاً لتوظيف الحركة التي كانت أبرز العلامات السيميائية في العرض التعبيري ،حتى استحال العرض إلى نص أدائي غني بالحركات و الإيماءات الجسدية حسب درجة انفعال الممثلين.

- أدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في العرض المسرحي من خلال الاعتماد على الظواهر المرئية كشكل من أشكال التواصل الاجتماعي كالشكل ،و اللون، و الحركات و مواقف العضلات، التي تنتقل الحالة العاطفية من الممثل إلى الجمهور.

هوامش البحث:

[1]- غسان غنيم ،الخطاب في المسرح ، مجلة الاثر، دورية أكاديمية محكّمة، *جامعة ورقلة*، العدد12، ص297.

[2]-المرجع نفسه ،ص288.

[3]-المرجع نفسه، ص292.

[4]- بوشية عبد السلام ، جمالية الجسد في رواية واسيني الأعرج ،رسالة ماجيستير ، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون ، (2005/2004)، ص12.

[5] - إيمان التوهامي ، سيميائية الجسد في رواية "أحلام مريم الوديعة "، مذكرة ماجيستير ، جامعة بسكرة ،كلية الآداب واللغات ، 2013 ، ص24.

[6]- احمد ياسوف ، جمالية المفردة القرآنية، ، إشراف وتقديم: الدكتور نور الدين عتر، ط2، دار المكتبي للطباعة والنشر، دمشق، 1999م.

[7] - ينظر، نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ،ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،1986،ص10

[8] - محمد الأمين موسى ، الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم ،تحقيق علي محمد شلو ، دار الثقافة والإعلام،ط1، الشارقة، الإمارات، 2003،ص73.

[9] - عودة عبد الله ، الاتصال الصامت وعمقه ألتأثيري في الآخرين في ضوء القران والسنة النبوية ، مجلة المسلم المعاصر، كلية الآداب ،جامعة عين شمس، مصر ، العدد112، 2004، ص4.

[10] - إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ج2، ط1،المؤسسة العامة للدراسات والنشر ،بيروت ،2002،ص110

[11] - محمد محمود بني يونس ، سيكلوجيا الدافعية والانفعالات،ط1، دار المسيرة، عمان، 2007م، ص340.

[12] - ستانسلافسكي ، إعدادا الممثل ، تر.محمد زكي العشماوي ، محمود مرسي أحمد ،دريني خشية ،دط، دار النهضة ، مصر،1987 ، ص15

[13] - جان دوفينيو ، ستانسلافسكس وفن الممثل المسرحي،تم الإطلاع عليه يوم (2021/05/1) ، http/www.awu_clam.orgk

[14] جلين ولسون ، تر. شاكر عبد الحميد ، سيكولوجية فنون الآداء، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،دط،عالم المعرفة ، ع258، الكويت ، مارس،ص16

[15] - بوجينيو باربا ، طاقة الممثل ، مقالات في انثربولوجيا المسرح، تر.سهيل الجمل ،د.ط، وزارة الثقافة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1996، ص7.

[16] - أديون ديور ، فن التمثيل الآفاق والأعمال ، ج1،تر. سامي صلاح، دط، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة، 1998، ص31.

[17] - جوزيت فيرال ، المسرحانية ، تر. صالح راشد ،مجلة فصول الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد الأول ، مجلد 14 ، 1995، ص62.

[18] - بوجينيو باربا ، وآخرون ،طاقة الممثل ،مقالات في انثروبولوجيا المسرح،مرجع سابق ، ص294

[19] - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مج 1 ، ط1 ، مطابع الأهرام التجارية، مصر، 2006 م ، ص59.

[20] - المرجع نفسه ، ص62.

[21] - أديون ديور ، فن التمثيل الآفاق والأعمال،مرجع سابق، ص125.

[22] - جميل حمداوي ، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج ، مقال على الانترنيت ، www.askoun.net

[23] -أوجينيو باربا ، وآخرون ،طاقة الممثل ،مقالات في انثروبولوجيا المسرح ، مرجع سابق ، ص294

[24] - جلين ويلسون ، تر. شاكر عبد الحميد ، سيكولوجية فنون الآداء ،مرجع سابق ،ص50.

[25] -ARTAUD. A (1948), Revue 84, no 5-6, « Spécial Antonin Artaud », textes d'Antonin Artaudsuivis de témoignages des amis d'Antonin Artaud. Paris, Éditions de Minuit.p. 124.

[26] - إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، مرجع سابق ،ص113

[27] -فيسفولد ، ميرهولد ،في الفن المسرحي ،تر. شريف شاكر ، ط1 ، دار الفارابي، ج2،لبنان، 1979، ص118.

[28] -عبد الرحمان بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، ط1 ، مطبعة سندي ،المغرب ،1997،ص 90

[29] -مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مرجع سابق، ص25.

[30] - جلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، مرجع سابق، ص54

[31] - جوليان هلتون،نظرية العرض المسرحي، تر. نهاد صليحة،ط ،1هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2000 ، ص186

[32] - ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، ط4، بيروت، لبنان، 2005 ، مادة (ومي)، 415/15.

[33] - أحمد بن فارس ،الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان،1993، ص 246.

[34] - ينظر ، محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،د.ط،دار الأمانة ، الرباط ، المغرب ، 2006 ، ص36

[35] - أوجنيو باربا، وآخرون، طاقة الممثل، مقالات في أنثربولوجيا المسرح ، تر. سهيل الجمل ،ط2، أكاديمية الفنون ، مصر ،2010، ص7.

[36] - ينظر ، محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،مرجع سابق ، ص41

[37] - أكرم اليوسف،الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي ،دط، دار مشرق مغرب، دمشق، 1994، ص42.

[38] -باربارا بييز آلان ، المرجع الأكيد في لغة الجسد،ط2 ، *مكتبة جرير*،المملكة العربية السعودية ،*2008 م، ص221.*

[3939] -م.ن ،ص230

[40] -م.ن ، ص.ن.

[41] -م.ن ، ص.ن.

[42] -م.ن ، ص.ن.

[43] -م.ن ، ص234

[44] - م ن ، ص19

[45] - أبو الحسن سلام الممثل و فلسفة المعامل المسرحي، ط2، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ،الإسكندرية ، مصر، 2004 ، ص44.

[46] - كارلسون مارفن ، فن الأداء ،مقدمة نقدية، تر.منى سلام، دط، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، أبو ظبي، دت، ص11.

[47] - بيسك، ليتز ، الممثل وجسده ، ت *الحسيني على يحيى* ، مراجعة، د. محمد حامد أبو الخير أكاديمية الفنون ، القاهرة ، 1996، ص8.

[48] - ينظر ، محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،مرجع سابق، ص45.

[49] - **FEKKE , LAFEMME SON CORPLISLAM,EDCNRSPARIS,1983 ,p13**

[50] ينظر ، المرجع نفسه، ص36

[51] ينظر ، م.ن ، ص.ن

[52] - ينظر ، باربارا بييز آلان ، المرجع الأكيد في لغة الجسد ،ص375

[53] - ينظر ، المرجع نفسه ،ص265

[54] - ينظر ، المرجع نفسه ،ص271

[55] - ينظر ، المرجع نفسه ،ص270

قائمة المراجع:

1. [55] -ARTAUD. A (1948), Revue 84, no 5-6, « Spécial Antonin Artaud », textes d'Antonin Artaudsuivis de témoignages des amis d'Antonin Artaud. Paris, Éditions de Minuit.p. 124.
2. إبراهيم عبد الله غلوم و آخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ج2، ط1،المؤسسة العامة للدراسات و النشر ،بيروت ،2002.
3. ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، ط4، بيروت، لبنان، 2005
4. أبو الحسن سلام الممثل و فلسفة المعامل المسرحي، ط2، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع ،الإسكندرية ، مصر، 2004 .
5. أحمد بن فارس ،الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان،1993.
6. احمد ياسوف ، جمالية المفردة القرآنية، ، إشراف و تقديم: الدكتور نور الدين عتر، ط2، دار المكتبي للطباعة و النشر، دمشق، 1999م.
7. أديون ديور ، فن التمثيل الآفاق و الأعمال ، ج1،تر. سامي صلاح، دط، مركز اللغات و الترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة، 1998.
8. أكرم اليوسف،الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي و الاقتصاد الدرامي ،دط، دار مشرق مغرب، دمشق، 1994.
9. أوجنيو باربا، و آخرون، طاقة الممثل، مقالات في أنثربولوجيا المسرح ، تر. سهيل الجمل ،ط2، أكاديمية الفنون ، مصر ،2010.
10. إيمان التوهامي ، سيميائية الجسد في رواية "أحلام مريم الوديعة "، مذكرة ماجيستير، جامعة بسكرة ،كلية الآداب و اللغات ، 2013 .
11. باربارا بييز آلان ، المرجع الأكيد في لغة الجسد،ط2 ، *مكتبة جرير*،المملكة العربية السعودية ،*2008 م*.
12. بوجينيو باربا ، طاقة الممثل ، مقالات في انثربولوجيا المسرح، تر.سهيل الجمل ،د.ط، وزارة الثقافة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1996.
13. بوشية عبد السلام ، جمالية الجسد في رواية واسيني الأعرج ،رسالة ماجيستير، جامعة وهران، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، (2005/2004)
14. بيسك، ليتز ، الممثل و جسده ، ت *الحسيني على يحي* ، مراجعة، د. محمد حامد أبو الخير أكاديمية الفنون ، القاهرة ، 1996.
15. جلين ولسون ، تر. شاكر عبد الحميد ، سيكولوجية فنون الآداء، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،دط،عالم المعرفة ، ع258، الكويت ، مارس.
16. جوزيت فيرال ، المسرحانية ، تر. صالح راشد ،مجلة فصول الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد الأول ، مجلد 14 ، 1995.
17. جوليان هلتون،نظرية العرض المسرحي، تر. نهاد صليحة،ط ،1هلا للنشر و التوزيع، مصر، 2000 .
18. ستانسلافسكي ، إعدادا الممثل ، تر.محمد زكي العشماوي ، محمود مرسي أحمد ،دريني خشبة ،دط، دار النهضة ، مصر،1987 .
19. عبد الرحمان بن زيدان، خطاب التجريب في المسرح العربي، ط1 ، مطبعة سندي ،المغرب ،1997.
20. عودة عبد الله ، الاتصال الصامت و عمقه ألتأثيري في الآخرين في ضوء القران و السنة النبوية ، مجلة المسلم المعاصر، كلية الآداب ،جامعة عين شمس، مصر ، العدد112، 2004.
21. غسان غنيم ،الخطاب في المسرح ، مجلة الاثر، دورية أكاديمية محكّمة، *جامعة ورقلة*، العدد12
22. فيسفولد ، ميرهولد ،في الفن المسرحي ،تر. شريف شاكر، ط1 ، دار الفارابي، ج2،لبنان، 1979.
23. كارلسون مارفن ، فن الأداء ،مقدمة نقدية، تر.منى سلام، دط، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، أبو ظبي، دت
24. محمد الأمين موسى ، الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم ،تحقيق علي محمد شلو ، دار الثقافة و الإعلام،ط1، الشارقة، الإمارات، 2003.
25. محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،د.ط،دار الأمانة ، الرباط ، المغرب ، 2006 .
26. محمد محمود بني يونس ، سيكلوجيا الدافعية و الانفعالات،ط1، دار المسيرة، عمان، 2007م.
27. مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مج 1 ، ط1 ، مطابع الأهرام التجارية، مصر، 2006 م .

28. نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ،ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،1986.