مجلة الحقيقة للعلوم الاجتماعية والانسانية
EL - HAKIKA (the Truth)
Journal for Social and Human Sciences

المجلد: 21 / العدد: 01 / السنة: 2022 ص ص:464 - 485

خصائص أداء الممثل المسرحي في عروض المايم

Characteristics of A Theatrical Actor's Performance In Mime Performances Research

علي صلاح العبادي

جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة (العراق)، Alabadiwe@gmail.com

تاريخ الاستلام:2021/08/30 **تاريخ القبول:** 2022/03/14 **تاريخ النشر :** 2022/03/30

ملخص:

اشتملت الدراسة على أربعة فصول، الفصل الأول ضم (الإطار المنهجي) مشكلة البحث والحاجة إليه، والتي تلخَّصت بالسؤال الآتي: (**ماهي الخصائص الادائية لدى الممثل المسرحي في عروض المايم ؟**)، وأهمية البحث تتجلى افادة المشتغلين في الحقل المسرحي من خلال التعرف على خصائص أداء الممثل في عروض المايم، هدف البحث تجلى في: (التعرف على خصائص أداء الممثل المسرحي في عروض المايم).

أما الفصل الثاني: قد ضم (الإطار النظري والدراسات السابقة) وقد تجلى بمبحثين، المبحث الأول: (المايم: النشأة والمفهوم) ، المبحث الثاني: (تقنية أداء الممثل المسرحي في عروض المايم) وفي ختام الإطار النظري جاءت الدراسات السابقة ومناقشتها، ثمّ التطرق إلى ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

1- الفصل الثالث (اجراءات البحث) قام الباحث بتحليل عينة البحث مسرحية(طابور) قصديا مستخدما المنهج الوصفي التحليلي، واشتمل (الفصل الرابع) على نتائج البحث ومناقشتها، توصل الباحث الى: كان للحركة الأثر الواضح في أنتاج معان متعددة عبر التحولات الدلالية التي قام بها الممثلين في العرض.

2- شكلت الايماءة بعداً جمالياً وتواصليا، من خلال التفاعل التقني لبيئة العرض .

الكلمات المفتاحية : خصائص؛ اداء؛ الممثل مايم.

Abstract

The research problem is summarized in the following question: (What are the performance characteristics of the theatrical actor in mime performances?), and the importance of the research is reflected in the benefit of those working in the theatrical field by identifying the characteristics of the actor's performance in mime performances. in mime shows).

The results reached by the researcher are:
The researcher found:
1- The movement had a clear impact in producing multiple meanings through the semantic transformations made by the actors in the show.
2- The gesture formed an aesthetic and communicative dimension, through the technical interaction of the presentation environment.
Keywords: characteristics; performance; actor; mime.

مقدمة:

دأب الإنسان منذ العصور البدائية عن التعبير بشتى الوسائل ، سواء أن هذا التعبير عن المشاعر أم من أجل اشباع حاجاته الضرورية للبقاء على قيد الحياة ، وقد مر التعبير الانساني بمراحل شتى من أجل أن يحقق المرء حضوره اللافت في الحياة في سبيل اشباع رغباته، وكان للفن دوراً مهماً في اسقاطاته على الذات الانسانية فيما يتعلق بإشباع نهمها الجمالي والفكري، وفعاليته في رسم خطابات ديالكتيكية تحاول أن تبحث عن أفق أوسع في قراءة الظاهرة الإنسانية وفق معطيات جمالية وفكرية، محاولة أن تفرض هيمنتها وفق تلك المعطيات، من أجل تربية وتدريب المجسات لدى الفرد في اشتباكه أو قراءته لأي ظاهرة ما .

إن المسرح بوصفه خطاباً ديالكتيكية يعبر عن الذات الانسانية بكل حمولاتها الظاهرة والمضمرة، ويتجلى ذلك التعبير عبر الممثل من خلال انتاجه للخطاب البصري للعرض المسرحي، للتفاعلات الفيزيائية لمنظومته الأدائية أو تفاعلاته مع عناصر العرض وبما تحمل أفكار معرفية وجمالية، وقد مر الحراك الأدائي التمثيلي بمراحل عدة، وكانت لكل مرحلة خصوصيتها في انتاج الخطاب المسرحي، ومن هذه الفنون الأدائية ظهر بما يسمى (المسرح الصامت) وأن هذا المسرح هو ليس حديثا، بل هو قديم قدم الانسان، ويشتمل على أنواع عدة من الفنون الأدائية منها: (البونتومايم، الرقص التعبيري، المايم) وقد ارتأى الباحث أن يدرس خصائص أداء الممثل المسرحي في عروض المايم بتجلياته المتعددة (الموضوعي، والجسدي، والذاتي، تماثيل، شوارع، خيال الظل)،

من أجل الكشف عن خصوصية الفعل الأدائي لدى الممثل في هذا النمط من المسرح الصامت، طارحاً التساؤل التالي :

(ماهي الخصائص الادائية لدى الممثل المسرحي في عروض المايم ؟)

تتجلى أهمية البحث في الخطاب الأدائي للمسرح الإيمائي الصامت وما يتمتع به من بلغة عالمية، وما يشكله هذا الخطاب من جمالية في مستوياته الأدائية المتعددة، وهذا أحد الأسباب التي جعلت من الفن الإيمائي الصامت وبالأخص (المايم) له حضوراً بارزاً في اشتغال العديد من المسرحيين، لذا يأتي هذا البحث :

1. الكشف عن خصائص الأداء التمثيلي في عروض المايم.
2. افادة المشتغلين في الحقل المسرحي من فنانين وطلبة قسم الفنون المسرحية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

يهدف البحث إلى التعرف على خصائص الأداء التمثيلي في عروض المايم .

الحد المكاني : العروض المسرحية التي قدمت في المحافظات العراقية التالية : (بغداد- بابل) .

الحد الزماني : (2013-2019) .

الحد الموضوعي : دراسة الخصائص الاداء التمثيلي في عروض المايم .

تحديد مصطلحات البحث:

1- الأداء : لغة

يعرفه (ابن منظور) : " (من الفعل أدى. وأدى الشيء أوصله ، والاسم الأداء. وهو أدى الأمانة منه. وأدى دينه تأدية أي قضاه، والاسم الأداء. ويقال تأديت إلى فلان من حقه إذا أديته وقضيته. ويقال: أدى فلان ما عليه أداء وتأدية إليه الخبر أي انتهى)"**(ابن منظور،1970، ص 37)** .

اصطلاحا: الاداء :(تجسيد العواطف والانفعالات تظهر من خلال صوت وحركة وايماءات وانفعالات ممثل الشخصية)" (**الخطيب، 1981، ص 36)** .

وعرفه (ماري الياس) و(حنان قصاب حسن)الأداء "هو عمل الممثل على الخشبة، ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل" (الياس، حسن، 1997، ص 14) .

التعريف الاجرائي(الاداء) :

هو(الآلية التي يتخذها الممثل في التعبير عن رؤى وتصورات خطاب المدونتين النص والعرض).

2- المايم : اصطلاحا:

يعرفه (مارسيل مارسو)" التمثيل الايمائي فن الصمت والحركة .. فن العقل ذاته والاحساس، فن مرتبط بحياة الانسان" (اصلان، 1970، صفحة 559) .

اما (فتحي) فيعرف (المايم) بأنه: " فن تصوير شخصية أو حالة معينة باستخدام الايماءات ووضعيات الجسد بعيدا عن الكلام" (فتحي، د.ت، ص 106) .

التعريف الاجرائي :

(التمثيل في المايم) : هو التمثيل الذي يستند على المنظومة الدلالية للجسد في التعبير عن حالة معينة موظفاً أدوات عدة من (أكسسوارات وديكور) يتعامل معها في انتاج الفعل الادائي، ما عدا (المايم الجسدي) الذي لا يستخدم فيه (الادوات) .

المبحث الأول: المايم (النشأة و المفهوم)

بدأ الانسان ومنذ البدايات الأولى للخليقة بمحاكاة الطبيعة بغية سد حاجاته اليومية وبالتالي تشكلت الكثير من المفاهيم والقيم الإنسانية التي أفرزتها الطبيعة وأسهمت في بلورة نظام اجتماعي قائم على الصراع بينه وبين الطبيعة، من أجل البقاء على قيد الحياة وإشباع حاجاته وغرائزه، لم يكن آنذاك الإنسان القديم يعرف ماهية الأشياء، فتعامل مع كشوفاته للظواهر الطبيعية بصورة فطرية قائمة على الصراع، إذ أنه" رأى العالم الذي يعيش فيه مسرحا للصراع بين قوى يجهل كنهها وظواهر طبيعية لا يعرف أسبابها، لأن عقله لم يكن مهيئا بعد لتفسير هذه الظواهر، بل

كانت الغرائز الفطرية والمكتسبة هي الباعث او الدافع للسلوك لكي يؤمن سير حياته وبقائه" (**شناوة، 2016، ص 19**)أي أنه يتحرك في حدود الغريزة، التي غلبت بسطوتها العقل، والتي كانت الأساس في إنتاج حيل وطرائق في تأمين عيش الإنسان واستمراره في الحياة. وهو بذلك يعيش بطريقة مزدوجة بين اللهاث وراء العيش وبين مراقبته للكشوفات التي أفرزتها الطبيعة، وكان لهذا التفاعل تمثلاته في الخطاب الفني بكافة تشكيلاته الإبداعية وفي كافة مجالات الفنون، وقد أفرز هذا التفاعل بين الإنسان القديم والطبيعة صور متعددة تمثل حركات وإيقاعات تشير إلى الفن الدرامي من خلال" تعبيرات وعلامات متبعة بسلوك حركي بوساطة اليدين والوجه، بحيث أضحت هذه التعبيرات وما يمكن ان تحمله من دلالات، لتعبر عن الخوف او الالم او الفرح، وحملت في الوقت نفسه انماطا ادائية لا تخرج عن نطاق الفعل المسرحي" (**شناوة، 2016، صفحة 19**) وبهذا سبقت اللغة الإشارية أو الإيمائية لدى الإنسان القديم اللغة اللفظية؛ مما جعل لغته الإيمائية ذات تعابير أدائية مهدت فيما بعد لما يسمى (بالتمثيل الصامت) الذي تفرعت منه العديد من الفنون الأدائية الصامتة، "فإنسان المجتمعات البدائية كان يستخدم اللغة الإيمائية قبل أن ينمي قدراته اللغوية اللفظية التواصلية، لذا اتخذت غريزة المحاكاة طريقاً إيمائياً تخاطبياً من الداخل الى الخارج"(**الامير، 2017، ص 33**) ووفقاً لذلك أن مرجعيات الأداء التمثيلي التي رسم أفاقها الانسان القديم في ضوء حاجاته إلى التواصل هي اللغة الإيمائية الصامتة.

كانت غريزة الاكتشاف لدى الإنسان القديم بدأت بنزوعه نحو مراقبة الظواهر الطبيعية التي أثارت في نفسه نوازع الخوف والرهبة؛ مما حدا به إلى البحث عن عوامل تعيد له الطمأنينة ، ففكر بعبادة الآلهة التي قد تعيد له توازنه الطبيعي وتزيل عنه مخاوفه التي بدأت تهدد كينونته؛ لذلك وردت لديه " فكرة(الطوطم) فقام بعبادته والتضرع إليه في المعبد الذي أقامه له، وهذه العبادة كانت مصحوبة بالحركات والرقصات والإشارات والهمهمات والأصوات والصراخ، ليمنح نفسه الهدوء والاطمئنان" (**شناوة ، 2016، ص 20**) في سبيل حياة مثلى .

إن الفعل الديني الذي أنتجه الإنسان قديما ساهم في تدشين فضاءات درامية جمالية من خلال تجلي المعطيات الأدائية للفن الدرامي عززت من قدرته في إنتاج معاني ومفاهيم دلالية وإنتاج صيغ خطابية إشارية اسهمت بتطور إمكاناته في محاكاة الظواهر الكونية المتنوعة، الأمر

الذي كان له صداه على قدراته الأدائية؛ مما يؤكد على أن فن التمثيل الصامت له جذر تأريخي ضارب في القدم .

يرى (مارفين شبارد لوشكي) أن" المايم هو أحد أكثر وسائل التعبير/ الذاتي قدماً، وهناك دليل على أن أقدم إنسان استخدم المايم ليعبر بشكل مسرحي عن دياناته، ورموزه، وأساطيره، وتقاليده، وعن عصوره" (**لوشكي، 2002، ص 33**) وهذا يؤكد ما أشرنا إليه سلفاً من أن فاعلية الإنسان في الطبيعة قد ساهم في وضع اللبنات الأولى لتشكل الخطاب الأدائي الإيمائي عبر رحلته اليومية في البحث عن مواطن تعزز من وجوده، لذلك لجأ إلى محاكاة الحياة والطبيعة وأن ما رشح عن تلك الممارسات الكثير من الحركات التعبيرية التي اتخذها الإنسان البدائي وسيلة لحمايته من أهوال الطبيعة التي تحيط به من كل جانب، وهي تحمل بين ثناياها العديد من مكونات العرض (الإيمائي الصامت) "فهو يسجد ويركع ويرفع يديه (حركه مسرحية) ويتمتم ويصدر صوتا(حوار)، فمعالم المسرح فيه متوفرة من مكان وحوار وحركة، فضلا عن توفر الجو النفسي الذي تولده هذه الطقسية المتمثل بالخوف والخشوع" (**شناوة، 2016، ص 21**) .

يرى الباحث أن تلك الممارسات والطقوس التي كان يحاكيها الإنسان البدائي في تلك الحقبة أفرزت الملامح الأولى للفن المسرحي، وقد أخذ التمثيل الإيمائي حيزاً في التطورات التي حدثت في بنيته الأدائية والجمالية والدلالية، بكافة أنواعه (الرقص الدرامي ، البونتومايم ، المايم بأنواعه) .

مرّ (المايم) بمرحلة طويلة من التحولات في بنيته الأدائية وفقاً للحاجة التي شكلت هذا التحول، إذ نرى أن (المايم) كان عند اليونان أداة للنقد والسخرية من الواقع، في حين كان أسلافهم الرومان ولخشونة بنية المجتمع وكثرة الحروب التي خاضوها سطروا تلك الانتصارات ودونوها في المناسبات الدينية والسياسية عبر (فن المايم)"(**الأمير، 2009، ص 163**)، إذ أن الشعب الروماني كان محباً للفرح والتسلية، ويرى الدارسين في الحقل المسرحي أن الشرق مليء بالعناصر الأدائية الصامتة من (رقص، غناء، حركة، انشاد)، وعد المسرح الشرقي واحد من أهم المسارح التي عرفتها البشرية، بما يمتاز من غنى في عناصره الدرامية التي كان لها تأثيراً واضحاً في تطور المسرح العالمي وخصوصاً في الطروحات المسرحية التي قدمت مطلع القرن العشرين، وإن خطاب عناصر المسرح الشرقي التي كانت تقدم آنذاك، ماهي إلا عبادة راقصة"(**الأمير، 2009، 167**) .

أما في العصر الوسيط الذي شهد إقصاء شبه تام للمسرح من قبل الكنيسة بدعوة أن الأعمال التي تقدم تتناول موضوعات وثنية تتناول آلهة تُعبد من دون الله، غير أن الشعب في تلك الفترة كان معجب(بفن الميم) وأقتصر هذا الفن على قصور الأغنياء وكبار رجال الدولة من خلال الحفلات التي يقيموها، وإزاء هذا الإصرار من قبل الشعب لم تمنع الكنيسة تقديم هذا النمط الادائي بل طلبت من رجال الدين الانسحاب أثناء تقديم تلك الفرق عروضها" (**المرزوك، 2013، ص 69**) .

جاء بعد فترة من الزمن ونتيجة لحاجة الكنيسة لجهود هذه الفرق في الجانب العبادي، سمحت الكنيسة للفنانين في مزاولة عملهم في الحقل المسرحي، من أجل نشر تعاليم الدين، وبما أن لغة الكتاب المقدس قد دونت باللغة اللاتينية، وهذه اللغة بطبيعة الحال غير معروفة لدى عامة الناس؛ مما أدى إلى عودة (الفن الايمائي) إلى الظهور ثانية، خدمة للكنسية في تحقيق مسعاها الديني. وقد جاء فن التمثيل الصامت في (المسرح الإليزابيثي) كفسحة للترفية عن المجتمع إزاء ما تعرض له من حروب ونزاعات ونرى ذلك جلياً في مشهد حفار القبور في مسرحية (هاملت) عبر شخصية المهرج وما تجلى من فعله لدى الملك والحاشية من حركات وإيماءات، وعند الإنتقال إلى القرن الثامن عشر لم تكن المرامي القصدية في نشأة (فن التمثيل الصامت) بعيدة عن (العصر الإليزابيثي)، لأن نشأة هذا الفن بدافع التسلية، إذ كانت التسلية المسرحية على أربعة أنواع هي : (الأوبرالي ، والمشهدي ، والرقص الإيمائي ، والمحاكي) وبعد هذه الرحلة من التطورات والتحولات التي شهدها (فن المايم) ووفقاً لحاجة المجتمع لها، ومع حلول القرن التاسع عشر و القرن العشرين، حيث الثورة الصناعية والاكتشافات العلمية وظهور نظريات علم النفس الحديث التي رصنت خطاب فن التمثيل الصامت من خلال إنشاء المدارس والمعاهد ودعم الممثل معرفياً من خلال البحث العلمي" (**الأمير، 2009، ص ص 169–172**) .

استوحى الكثير من المخرجين في القرن العشرين عبر اشتغالهم على تقنيات الأداء المسرحي وعودتهم إلى الأصل في تقديم الظاهرة المسرحية ومحاكاة الواقع من خلال إعادة قراءة للراسب في العقل الجمعي لدى المتلقي والاشتغال على الطقس من خلال مبدأ العودة إلى الأصول الأولى التي تأسس عليها الفن المسرحي من أجل تحرر العرض المسرحي من هيمنة اللغة واستبدالها بالإيماءة والحركة المعبرة. وتأسيساً على ما تقدم يرى الباحث أن ثمة ظروف اجتماعية وسياسية

وبيئية أسهمت في نشأة وتطور (المايم) عبر هذه المراحل التاريخية المختلفة، وتقف الحاجة في مقدمة الأسباب التي ساهمت في ظهور أو تطور هذا النمط الأدائي، ويمكن تضمينها بالآتي:

1. الحاجة للبقاء على قيد الحياة.
2. الحاجة الى الطمأنينة.
3. الحاجة للتهكم على السلطة من جراء الواقع المؤلم.
4. الحاجة الى التعليم العبادي.
5. الحاجة الى التسلية والمرح.

هذه الحاجة التي تحققت أعلاه، ماهي إلا نتاج للكبت الذي ترزح تحتها النفس الإنسانية؛ لذلك هي تبث عبر وسيط لتفريغه أو الافصاح عنه بشتى الوسائل ويأتي (المايم) كوسيلة للبحث عن فضاءات مغايرة للمتداول لدى المجتمع في محاكاته الجمالية. إذن الحاجة هي تحاول أن تؤسلب كل هذا عبر الممثل الإيمائي في الإشهار عن تداعيات الذات بطرق جمالية معرفية، ومن هنا يؤكد (مسرح المايم) كمعطى جمالي عبر الإيحاء والرمز والإيماءة على دوره كضرورة اجتماعية تؤسس إلى معنى جديد ناتج عن صيغ تعبيرية مغايرة في دلالاتها بالشكل والمضمون.

المبحث الثاني: تقنيات أداء الممثل المسرحي في عروض المايم

يعد الجسد من أبرز أدوات التمثيل التي تسهم في انتاج العلامة عبر مساراته التفاعلية في فضاء العرض المسرحي، من خلال بثه "للدلالات بفعل اندماجه في كل مستويات الاداء، ذلك ان جميع مظاهر التعبير شكلاً ومضموناً تؤشر حضور الممثل بجسده وروحه معًا وتؤكد تفاعلهما" (**عبد، 2021، ص 601**) وبهذا يشكل الجسد سلطة على كافة الاصعدة سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو فنية، وبذلك "شغل جسد الممثل خلال التاريخ المسرحي الطويل مكانة مهمة في العرض المسرحي، كحتمية ضرورية في تعبير الممثل، الأمر الذي يؤكد الأهمية القصوى للغة الجسد عند الممثل كأداة معبرة ودالة وحاملة للمعاني" (**الكاشف، 2008، ص56**) .

وانطلاقا من ذلك تتجلى قيمة الجسد في الفن المسرحي جمالياً ومعرفياً من خلال تدشينه لآفاق وفضاءات تساهم في إثراء الوعي ومشاكسته بمنظومة إيمائية يشكلها الجسد مفصحاً

عنها من خلال بنيته الحركية التي يقود مساراتها عبر فعله الأدائي الإيمائي والذي يتمتع بتقنيات أدائية عديدة، وسنقتصر على ذكر بعض منها وهي كالتالي : (الحركة، الإيماءة، المرونة) .

اولا: الحركة

تعد الحركة أساس الفعل المسرحي الذي ينتجه جسد الممثل كلغة بصرية لها خطابها الخاص، بالإمكان ان تتجلى فيها الكثير من البلاغة وفقا لمعطيات تشكلها من خلال الاستعارة والرمز، وقد نلمس ذلك الاشتغال الحركي بوضوح تام في (المايم الجسدي)، لأن "عادة ما يكون للإيهامات المستخدمة في المايم [الجسدي] معنى أعمق يتضمنها فهي غالبا رمزية في محتواها" (**لوشكي، 2002، ص 174**) أي أن هذا النمط الأدائي من (المايم) تزخر حمولاته الحركية بالكثير من الرموز والإبعاد الدلالية، إضافة إلى ذلك إن هذا النمط يختلف عن بقية أنماط (المايم) الأخرى على صعيد التلقي، وهنا المتلقي، يقرأ الخطاب المقدم له ويحلل أنساقه في ضوء مرجعياته المعرفية والعاطفية والثقافية" (**ليبهارت، 2005، ص 65**)، اذ يعتمد (المايم الجسدي) في تشكيل خطابه الحركي على البنية الجسدية للممثلين في تأثيث الفضاء بدلاً من الأدوات التي يتعامل معها الممثل، وبذلك يتحول من بنية دلالية إلى أخرى حسب السياق الدرامي، وهو بذلك يستعير حالات وأشكال تولّد رموز لدى المتلقي الذي يحاول أن يقرأها، إذا سلمنا أن الجسد بوصفه نصاً بصرياً يتعالق مع نصوص أخرى في استعارة نص ما يحاول من خلاله أن يقرأ ظاهرة أو خطاباً معيناً بطريقة "مغايرة فإنشاء شيء بمفردات شيء آخر تنتج عنه وجهة نظر معينة حول الشيء ... فإن الاستعارات تبرز بعض أبعاد المجال المستهدف وتخفي أخرى" (**سيمينو، 2013، ص 80–81**) .

للخطاب الاستعاري في بنية الحركة الإيمائية (المايم) دور كبير في تشكيل معماريتها، ويؤكد (آبيا) على أن الحركة لها القدر في إنتاج رؤى مختلفة من حيث خلق الزمكاني افتراضيا وبآلية قصدية"(**الامير، 2017، ص 63**) إذن أن مديات الخطاب الحركي في منظومة الفعل (المايم) واسعة لم تقف عند حد معين، فهي لها القدرة على إنتاج حدود ومتغيرات زمكانية لبيئة العرض المسرحي من خلال حركة الممثل .

يلاحظ أن الاستعارات والرموز هي المرجع المهم لتشكل الحركة، وبذلك يحتاج (الممثل المايمي) إلى لغة جسدية إيمائية قادرة على إنتاج حركة تساهم في خلق الخطاب البصري، "فالحركة

التعبيرية لجسد الممثل هي مفردات للغة معرفية في الفضاء الديناميكي المكتظ بالدلالات والرموز والمعاني" (**عبد الغني، 2013، ص7**) فالجسد (المايمي) هنا هو نص متحرك في الفضاء المسرحي ينتج لغته ضمن سياق أدائه الحركي في منظومة العرض وتتم قراءته من قبل المتلقي في ضوء التحولات الدلالية للحركة وما تتركه من أثر لدى المتلقي في استيعاب الخطاب الحركي وتفكيك انساقه وإحالته على خلفية مصدره الدلالي .

ووفقاً لذلك أن "العمل الفني لا ينبغي أن يكون شكلاً في الفضاء وإنما تشكيل للفضاء، ... بأن تكون التنقلات الحركية ذات معنى وأن الأفعال هي الموضوعات التي تمنح المكان إشاراته الدلالية بفعل الأجسام الفاعلة"(**مرعي، 2002، ص 30**) وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه في قراءة فاعلية الخطاب الحركي للجسد (المايمي) في إنتاج البعد الدلالي للفعل الدرامي في ضوء سياق ومتطلبات العرض ومقصدياته في البوح عن فعل ما من خلال فاعلية حركة الممثل (المايمي) في العرض المسرحي من أجل "الكشف عن المعنى الباطن وإظهاره عن طريق ماتبرزه الحركة، أي بكل ما يُشكل الجانب الخارجي(الفيزياوي) للأفعال المسرحية" (**عبد الغني، 2013، ص 80**) .

ثانيا: الايماءة

يؤثث الجسد ارهاصاته ومواقفه من الحياة ومن الفاعل الاجتماعي والثقافي والنفسي من خلال البنية الايمائية خالقاً فضاءً دلالياً جمالياً محاولاً من خلاله بث رؤى وتصورات يتم نسجها من خلال التفاعلات الفيزيائية للجسد، وتعد الإيماءة واحدة من الأدوات الأساسية لدى الممثل المايمي في إنتاج البنية الدلالية لمساره الأدائي وتشكلاتها في الجسد، وإن العمل الصامت بأنواعه العديدة تعد الإيماءة فيه العتبة الأولى في قراءته من قبل المتلقي" (**الامير، 2009، ص 83**)الذي يقوم برصف الرموز والاستعارات الدلالية لحركة الممثل في ذهنه وإعادة قراءتها في ضوء مرجعياته في التلقي، اذ يرى (الأمير) أن الإيماءة ما هي إلا اختزال لأنواع حركية من سلوك الإنسان في تفاعله مع الواقع، فهي تشكل قصديات لخطابات ما ترنو الذات الافصاح عنها، كاشفة عن البيئة والبعد الثقافي لدى الفرد" (**الامير، 2017، ص1**) .

يرى الباحث أن الجسد الصامت يمكن قرأته من خلال الإيماءة بوصفه نصاً بصرياً ينتج دلالات ورموز تشكل في المحصلة النهائية خطاب العرض المسرحي والذي يسرد متنه الحكائي جسد الممثل المايمي "وتختلف قوة التأثير الجسدي ... وفق اختلاف أوضاعه واتجاهاته الحركية، وباختلاف الأماكن التي يتموضع فيها لتحقيق التشكيل الفضائي المعبر بصرياً، والناتج عن احتكاك الجسد بالعناصر المسرحية ضمن علاقة معبرة تشكل الصور المؤلفة للمنجز الفني بأكمله" **(المهنا، وآخرون، 2016، ص 148)**.

يؤكد الباحث أن قدرة الممثل المايمي في الافصاح عن لغته الجسدية تكمن في إنتاج الإيماءة التي كلما كانت عميقة ومنسجمة ومنضبطة تسجل لها حضوراً جمالياً في ذاكرة المتلقي الذي يعيد قراءة مدخلاتها بما يتماهى مع خبراته الفنية، وهنا الممثل ينطق بالجسد بكل كينونته، ويقرأها المتلقي وفق مفاهيمه في تفكيك أنساق الإيماءة، ويود الباحث الإشارة إلى أن الإيماءة تتراوح فاعليتها الأدائية ومستواها في الجذب وتحقيق غاياتها من ممثل إلى آخر بفعل التراكم الأدائي من ممثل إلى آخر، وحضورها التقني في مسار الجسد، إضافة إلى ذلك لا تقتصر الإيماءة بوصفها مجتزأ حركي؛ بل هي تنفتح على الصوت أيضاً كما في (المايم الصوتي) وما يفرزه من إيماءات صوتية .

ثالثا: المرونة

تشكل المرونة لدى الممثل الايمائي(المايمي) العصب الأدائي، لما تحمل من خصوصية في قيادة بنية الجسد وتحولاته واستجاباته الحركية تبعاً للسياق الدرامي ومتطلباته ضمن نسق العرض المسرحي "وإن أهم وسيلة للتعبير في الفضاء المسرحي هي الجسم المرن" **(الامير، 2017، ص 69)** وإن المرونة التي يمتع بها الجسد الأدائي الباث للخطاب المسرحي هي بوح داخلي لفضاءات الروح التي تنسج بنياتها الدلالية من خلال التعالقات الحركية والتي تتشكل كينونتها في منظومة الخطاب الجمالي، وهي تعد مركز في إنتاج اللغة الكلية للخطاب الإيمائي الصامت، من خلال استجابتها للمتغيرات التي تتطلبها الشخصية أثناء فعلها الأدائي ضمن مسارات البث الجسدي في منظومة العرض المسرحي، لذلك "كانت اللغة الجسدية، هي المحور الدلالي الفعال الذي ركز عليه باربا في بحثه [الدؤوب] عن وسائل أداء جديدة ... والارتقاء بطاقات الجسد القصوى ايمانا منه بان جسد الممثل هو موطنه الذي يرتحل معه أينما كان" **(المهنا، واخرون، 2016، ص131)** وتتراوح فاعلية اللغة الجسدية في إيصال الخطاب الإيمائي تبعاً لمستويات مرونة الجسد التي يتمتع بها الممثل

(المايمي)، والذي يؤسس عبر مرونته الجسدية مستويات متعددة من (الابهار والدهشة)؛ لذلك كثيراً ما ركزت التنظيرات في مجال الأداء التمثيلي مطلع القرن العشرين على أهمية مرونة (الجسد والصوت) لدى الممثل، وخصوصا في طروحات (قسطنطين ستانسلافسكي)، إذ يرى " أن على الممثل أن يمرن جسده وصوته ليكونا مطواعين يستجيبا إلى كل المتطلبات التي يتطلبها التعبير الجسماني للشخصية في الوقت والمكان المطلوب" (**شناوة، 2016، ص 150**) .

يرى الباحث أن الممثل الذي يشتغل في حقل (المايم) لابد أن يؤسس مشغلاً ذاتياً يحاول أن يرصف به مهاراته الأدائية ويعيد قراءتها بين فترة وأخرى من أجل أن يحقق مديات واسعة للجسد في البوح عبر المرونة التي يمتلكها، وعلى الممثل المايمي أن "يكافح من اجل امتلاك سيطرة تامة على جسده وانفعالاته، وإخضاعه لصياغة وتكوين الحركات والإشارات والإيماءات المنسجمة مع التفاصيل الدقيقة التي تساعد على تكوين الصور والتشكيلات القادرة على إيصال المعنى المحفز لذهن المتلق" (**المهنا، واخرون، 2016، ص 147**)أي أن المرونة الجسدية لدى الممثل هي من تساهم في تشكيل البنية الأدائية الكلية للعرض جمالياً وفكرياً من خلال البث الحركي ومدى طواعيته في إنتاج الخطاب، ولابد للمثل أن يكون جسده مرنا "سواء ماهو متعلق برشاقته وخفة حركته، أو بمرونته وسرعته، أو تناسقه، أو التحكم فيه، أو إيماءاته وقدرته على الهيمنة على الفراغ" (**غالب، 2006، ص 106**) .

ما أسفر عنه الإطار النظري من المؤشرات

1. تعد الإيماءة الحركية والصوتية في الأداء الإيمائي (المايمي) العتبة الأولى في قراءة الخطاب المرسل من قبل الممثل إلى المتلقي.
2. يعبر الأداء الإيمائي عن بواطن النفس الإنسانية من خلال أنماطه التالية: (الذاتي، الموضوعي، الجسدي، تماثيل، شوارع، خيال الظل).
3. حركة الممثل الإيمائي في المايم لها أبعاد دلالية مختلفة تسهم في تشكل معان متنوعة.
4. يعد المرونة لدى الممثل الايمائي في المايم هي العصب الأدائي لما تحمل من خصوصية في قيادة بنية الجسد وتحولاته واستجاباته الحركية .

5. إن التحول الدلالي للجسد يسهم في تشكيل البنية الجمالية والتواصلية للعرض.

الفصل الثالث \ إجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

تألف مجتمع البحث الحالي عرض مسرحية صامتة (مايم)، قدّمت على مسرح في محافظة (بابل) (2019) .

ثانيا: عينة البحث

قام الباحث باختيار العينة ادناه من مجموع مجتمعه اختياراً قصدياً كعينة للبحث وقد تم اختيار العينة وفقاً لأهداف الدراسة الحالية .

ت	أسم المسرحية	المؤلف أو المعد	المخرج	مكان العرض	السنة
1	طابور	أحمد محمد عبد الأمير	أحمد محمد عبد الأمير	بابل	2015

ثالثا: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي(التحليلي) في تناول الإطار النظري وإجراءات البحث، وذلك لاتساقه مع مسار البحث وغايته، لغرض التحليل وصولا لتحقيق أهداف البحث .

رابعا: أداة البحث

اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه على :

أ- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها اداة البحث .

ب- المشاهدة العيانية للعرض .

ت- المقابلات الشخصية .

ث- كل ما كتب عن العمل .

خامسا: تحليل العينة

مسرحية : طابور [*] .

إخراج : أحمد محمد عبد الأمير [**] .

عن القصة واحداثها :

تدور أحداث المسرحية حول سرقة المساعدات الانسانية التي يتلقاها الفقراء في ظل الذل والقهر والاستلاب الذي يعانون منه من جراء لصوص السلطة، وسعيهم للحصول على طعام من أجل مواصلة الحياة، لذا يحاولون ان يقفون في طابور حسب توجيه من يدير توزيع هذه المساعدات، فيلعب الشخص الذي يدير توزيع المساعدة لعبته من خلال تهميشهم والعبث ببنيتهم الجسدية، وتقطير المساعدات عليهم، وبعد إقصائهم، يحاول أن يهرب بمعية حقيبة تضم ما كنزه من أموال المساعدات التي سرقها، ليأتي شخص يخطف الحقيبة معلناً عن انتهاء العرض .

يبدأ العرض بحضور سلطة التقانة الرقمية من خلال عرض مشهد فيديو على الستارة البيضاء بحركة كاميرا (Tilt up) لتأخذ الحركة مساراً افقياً كاشفة عن أواني الطعام لتستقر على أحد الأواني حيث تدخل الكاميرا (zoom in) فيه، لينتقل الفعل الأدائي الظلي للممثل في

---

[*] قُدمت على مسرح كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل في (9 / 5 / 2015) من قبل (ورشة دمى للتمثيل الصامت) التابعة للكلية ، مثل فيه مجموعة من طلبة الكلية / قسم المسرح .

[**] أحمد محمد عبد الأمير (1970) : من مواليد الحلة ، مخرج ومؤلف وممثل مسرحي ، من أعماله : (في انتظار ... ، أسطورة عودة التنين ، الشاهد والمشهود ، معقول ، حافلة الزمن المفقود ...) . ومن أعماله الصامتة : (شك ، لاصقي إعلانات ، كرستال) ، وله عدة جوائز فنية مهمة : جائزة أفضل عمل متكامل في مهرجان منتدى المسرح ، وجائزة نقاد المسرح العراقيين (1998) ، جائزة أفضل ممثل وافضل نص في مهرجان المسرح البابلي الأول .

الدخول إلى فضاء الحدث وحسب التسلسل الادائي وهم كل من (أحمد محمد، جمال ناصر، كمال ناصر، علي المؤمن، حسين مالتوس) .

يفتتح الممثل (أحمد محمد) المشهد بدخول جزء من جسده تمثل بقدمه ويديه فقط، وأثناء دخوله يومئ للفقراء (الممثلين) بالدخول، ليضج الفضاء بالفوضى، فما كان منه إلا أن يبادر في تهدئة الوضع، إذ طلب منهم الهدوء والوقوف في طابور بشكل منتظم .

يؤسس الممثلون اشتغالهم على الإيماء بدخولهم في فضاء العرض؛ لكونها العتبة الأولى في تشكيل بنية العرض وقراءة حمولات الجسد الفيزيقية من قبل المتلقي، ومن خلال محاولة اصطفافهم في الطابور نلحظ انعكاس الفعل الاقتصادي على السلوك الاجتماعي واضحاً من خلال محاولة أحد الفقراء الممثل (حسين مالتوس) بخرق النسق الاجتماعي الذي يدعو إلى النظام عند محاولته التخفي في الوصول الى صدر الطابور، مما يجعله هذا الفعل يلاقي ردة فعل عنيفة من الجهة المانحة للمساعدات الممثل(أحمد محمد) بركله خارج بؤرة الحدث، في هذه الجزئية الإيمائية من المسرحية حاول الخطاب (المايمي) أن يؤثث لبنية احتجاجية عند عرضه لمدى الاستلاب الذي يعاني منه الانسان في ظل حكومات جائرة، استلبت قيمة الإنسان وجعلته في آخر قائمة اهتماماتها.

وهنا تأتي حاجة الإنسان الذي يعاني من الكبت للتعبير عن طريق الاحتجاج، بكشف انساق الخراب الذي أكل جسد الدولة والمجتمع، متشكلاً هذا الاحتجاج عبر الجسد الايمائي (المايم الموضوعي)، والذي يؤكد حضوره بهذا العرض بقربه من الواقع .

لا يشغل الممثلون الفقراء (كمال، جمال، مؤمل، حسين) الاصطفاف بطريقة منظمة؛ بقدر انشغالهم بالجوع واستجدائهم للطعام من الجهة المانحة (أحمد محمد)، عبر ترسيمة فضاء العرض بإيماءاتهم الدالة على الفعل الأدائي هذا، وقفزاتهم تحت ملعقة الطعام الكبيرة .

حملت حركة (الممثل المايمي) دلالة تعبر عن مدى الوجع الذي يعتري هؤلاء (الفقراء)، وهنا الدلالة انتجت معنى لاضطراب هذا الجسد الراقص تحت سياط الملعقة، لتشكل الأواني بيد الممثلين المرفوعة إلى الأعلى من أجل الحصول على الطعام الذي تحمله ملعقة الجهة المانحة الممثل

(أحمد محمد) علامة في خطاب العرض المسرحي، وتشير إلى شدة الجوع، وفي غضون تلويح الممثل(أحمد محمد) للفقراء بالملعقة، يحاول أحد الفقراء (مؤمل علي) أن يلوح للأول معبراً عن جوعه الشديد، فما كان من الأول؛ إلا أنه يقوض بنيته الجسد عند اخفاء رأسه وجعله أقرب إلى الدمية، مما كشف العرض عن بنية المجتمع المتهرئ التي تزيد من فداحة المشكلة لا معالجتها وقد تمثل ذلك بالفقير(حسين مالتوس) عبر ركله لـ (مؤمل علي) وهو يخرج من فضاء الحدث، لكن (مؤمل علي) لم يستجيب لهذا الفعل الادائي من قبل (مالتوس)، وفي الاغلب انه مرتجل من قبل الأخير.

هذا مؤشر على أن الوعي الأدائي لدى (مؤمل علي) لم يكن عميقاً في تعاطيه مع بنيته الجسدية، كذلك الحال مع (كمال) عند حركته التي اعقبت خروج (مؤمل علي) قد تعثر ب(جمال)، وهنا لا نجد مهيمنات للوعي الأدائي على البنية الجسدية للممثل (كمال) في حين نرى أن الوعي الادائي لدى (كمال) كان مقبولاً إلى حد ما في ضوء المعطى الحركي الذي قدمه ضمن السياق الدرامي للفعل، على العكس مع (مالتوس) حينما انهال عليه (أحمد محمد) بالضرب بطريقة ايمائية على رأسه لأكثر مرة وبطريقة تواصلية وانتهى به الامر بركلة خارج فضاء الحدث، فقد اشتغل بوعي أدائي عميق من خلال التحكم ببنية جسده، وبمقاييس دقيقة جداً، وكذلك الحال مع (أحمد محمد) على طوال العرض نجد أن حضور وعيه الأدائي واضحاً في إدارة بنيته الجسدية والمحافظة عليه، مما ساهم ذلك في خلق بعداً دلالياً جمالياً لجسده عبر مسارات العرض المسرحي، بدأ من دخول جزء من جسده إلى الانقضاض عليه بواسطة الحقيبة .

ووفق لذلك نستطيع القول أن المرونة لدى (أحمد محمد) و(حسين مالتوس) كانت العصب الادائي في قيادتها لبنية الجسد من خلال تحولاته واستجاباته الحركية على مسار العرض، في حين أن (كمال وجمال ومؤمل) قدموا مرونة جسدية جيدة على مسار العرض، بالرغم من بعض المثالب التي وقع بها (مؤمل وكمال) وقد تم الإشارة إليها انفاً من جراء عدم حضور مهيمنات

الوعي الأدائي لدى الممثلين في قيادة جسده، بالإضافة إلى أن المرونة الجسدية لدى (كمال وجمال ومؤمل) لم تشكل حضورها في بداية تحول معمارية الجسد إلى (تمثال)، وهنا لم يؤكد الوعي الأدائي حضوره بوصفه سلطة على خطاب الجسد (المايمي) السرد لبنية الحدث.

انفتحت الإيماءة على فضاءات التقانة الرقمية بفعل التحول الدلالي للجسد؛ مما شكل حضور جمالياً للخطاب الإيمائي الباث، وقد تجلى ذلك بدفع الباخرة المعروضة على الشاشة من قبل (أحمد محمد) بيده، وكذلك الحال مع الممثلين (كمال وجمال وحسين ومؤمل) الذين شكلوا هيئة تمثال يحمل أواني الطعام، مقريناً بالعبودية إلى السلطة المانحة له فتات الطعام والنقود، ليشكلوا بأجسادهم تمثال آخر بهيئة أخرى على هيئة كرسي، يجلس فيه (أحمد محمد) بوصفه سلطة تعتاش على جوع واستلاب المجتمع بفعل الفساد الإداري والمالي التي تحترفه.

وهنا نجد التحول الدلالي للجسد وتأثيره في تشكيل الخطاب جمالياً وتواصلياً عبر التقانة الرقمية، وقد تجلى بهذا الفعل البعد الدلالي لحركة الممثل (أحمد محمد) في دفع الباخرة، كونه أصبح ثرياً، وجلوسه على الكرسي وورمي النقود في الفضاء وعلى رؤوس الممثلين (التمثال)، تأكيداً لحضوره السلطوي، وأيضاً نجد البعد الدلالي واضح لدى الممثلين في تشكيلهم لهيئة (التمثال) من خلال التحولات الحركية التالية .

1. إنسان عادي .
2. تمثال يحمل أواني طعام .
3. تمثال يتحول جزء منه إلى كرسي .
4. التمثال يحتج عبر الحركة لينتفض على السلطة .

هذه التحولات الدلالية للحركة التي قام بها الممثلين انتجت لنا معان عديدة، منها : (السلطة، الثراء، العبودية، الاحتجاج)، وبدخول الممثل (جمال) الذي يقوم بسرقة الحقيبة التي تضم الأموال التي سرقها (أحمد محمد) والمخصص للمساعدات الإنسانية، ينتهي العرض بعد أن يسحق (أحمد محمد) بالحقيبة من خلال وضع الحقيبة أمام جهاز (الداتشو) ليصبح حجمها موازياً للستارة

البيضاء الباثة لخطاب التقانة، لتنزل على جسده تدريجيا، لتعلن قتله، وهي بذلك تعلن البقاء للشعب وليس للسلطة، من خلال البعد الدلالي للحركة .

يرى الباحث أن المعطى المتحقق من الخيال عبر فاعلية الأداء (المايمي) لدى الممثلين في محاكاتهم للأشياء قد تحقق قدر كبير منه، وقد تجلى المعطى المتحقق بصورة عميقة لدى (أحمد محمد) و(حسين مالتوس) على طوال العرض بفعل إدراكهم لتقنيات الأداء التمثيلي (المايمي) والذي تجلى واضحاً في (الحركة، المرونة، الإيماءة، الوعي الذاتي) عبر تحولات بنية الجسد وتعاطيه مع السياق الدرامي في منظومة العرض المسرحي، وبالرغم من المعطى المتحقق من الخيال عند (كمال وجمال ومؤمل)؛ لكن لم يصلَ إلى حد عميق في بعض الجوانب من الأداء، وفقاً لما أشرنا إليه انفاً من مثالب طفيفة في تقنيات أدائهم التمثيلي (المايمي).

الفصل الرابع

النتـائج

إستناداً لما ورد في الإطار النظري وبعد تحليل العينة بالاستناد إلى (أداة البحث) وبغية تحقيق هدف البحث توصل الباحث إلى جملة نتائج ،وكالآتي :

3- لعبت الايماءة دوراً واضحاً في أداء الممثل في انتاج البعد الدلالي للفعل الدرامي على مدى مسار العرض، وهذا أدى الى كشف مقصديات الخطاب الجسدي الباث، مثل (القهر والاستلاب) الذي يعاني منه المجتمع من جراء السلطة .

4- أتسم أداء كل من الممثل (حسين مالتوس) والممثل(أحمد محمد) بمرونة عالية من خلال معطيات الجسد الباث لخطاب العرض، في حين كان مستوى المرونة أقل لدى الممثلين (كمال ناصر) و(جمال ناصر) و(مؤمل علي) في ضوء ما كشفه الأداء .

5- كان للحركة الأثر الواضح في أنتاج معان متعددة عبر التحولات الدلالية التي قام بها الممثلين على مسار العرض، وعلى سبيل المثال لا الحصر، التحول من (إنسان) الى (تمثال) ولأكثر من هيئة .

6- شكلت الايماءة بعداً جمالياً وتواصليا، من خلال التفاعل التقني لبيئة العرض، والذي تجسده بالتحول في أداء (أحمد محمد) عند بلوغه الثراء الفاحش، نتيجة سرقة أموال المساعدات .

الإستنتاجات

على ضوء النتائج توصل الباحث الى جملة استنتاجات منها :

1. تعد الايماءة عند الممثل المايمي أداة مهمة في الكشف عن مقصديات الفعل الدرامي دلالياً وجمالياً وتواصلياً .

2. المرونة لغة الكتابة بالجسد عند (الممثل المايمي) على وجه التحديد، وإن أي تلكؤ في منظومتها الأدائية ينعكس سلباً على أداء الممثل.

3. الحركة لدى الممثل المايم ليست وسيلة انتقال من (هنا) إلى (هنا) ؛ بل هي تنتج بعداً دلالياً ضمن السياق الدرامي للفعل .

4. يعتمد الممثل في عروض(المايم) بشكل كبير على الخيال في انتاج الفعل الدرامي والتفاعل مع البيئة .

5. ان قلة الخبرة الادائية، والمشاهدة، والملاحظة تنتج وعيا ادائيا ليس بالمستوى المطلوب في تحقيق الفعل الجمالي .

التوصيات

وفق ما تبلور من نتائج وإستنتاجات يوصي الباحث بالآتي :

1- تعزيز الخطاب المعرفي فيما يخص (المايم) بكافة انواعه في الكليات، والمعاهد المختصة في تدريس الفنون المسرحية .

2- تقديم ورش متخصصة في فنون الاداء المايمي، لما لها من اهمية في رفع كفاءة الاداء لدى الممثلين وخصوصا الهواة المشتغلين في هذا النمط الادائي .

المقترحات

تعزيزاً للفائدة المرجوة من البحث و استكماله، يقترح الباحث دراسة الآتي :

1- سمات الاداء التمثيلي في عروض المايم شوارع .

2- جماليات الاداء التمثيلي في عروض المايم خيال الظل .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

الكتب

- أصلان ، أوديت ، ت : سامية أحمد أسعد ، ج 2، 1970، فن المسرح، القاهرة : مكتبة الأنجلو.
- الخطيب، ابراهيم وآخرون، (1981)، فن التمثيل، (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر،).
- النوره جي، أحمد خورشيد، (1990)، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، (بغداد: دار الشؤون الثقافية،) .
- المريني، الحسين، (1996)، تقنيات أداء الممثل المسرحي، (المغرب: البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع)
- الشرقاوي، جلال، (2002)، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب).
- الكاشف، مدحت، (2008)، المسرح والإنسان- تقنيات العرض المسرحي المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) .
- المرزوك،عامر صباح، (2013)، تأريخ وأدب المسرح العالمي، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع) .
- سيمينو، ايلينا، (2013)، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، (القاهرة: المركز القومي للترجمة) .
- شناوة، محمد فضيل، (2016)، أساليب أداء الممثل المسرحي، (عمان: دار الرضوان للنشر والتورزيع).
- مرعي، عبد الصاحب نعمة، (2002)، التشكيل الحركي -الميزانسين في العرض المسرحي، (الشارقة : إصدارات وزارة الثقافة) .
- عبد الأمير، أحمد محمد،(2017)، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية(التمثيل الايمائي، الرقص الدرامي، مايم خيال الظل)، (عمان: دار الايام للنشر والتوزيع) .

- غالب، رضا، (2006)، الممثل والدور المسرحي، دراسات ومراجع المسرح، (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية).
- لوشكي، مارفين شبارد، (2002)، كل شيء عن التمثيل الصامت فهم واداء الصمت المعبر، تر: سامي صلاح، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة) .
- ليبهارت، توماس، (2005)، فن المايم والبونتومايم، تر: بيومي قنديل، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) .
- المهنا ، عبود حسن وآخرون، (2016)، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، (عمان: دار المنهجية للنشر والتوزيع) .

الدوريات والنشريات

1-جبر، يوسف رشيد وعباس علي عبد الغني،(2012)، الحركة بين الدافعية والاصطناعية في العرض المسرحي، مجلة الاكاديمي، العدد(62).

2-عبد، سهيل نجم،(2012)، الابعاد الفكرية والجمالية لفنون مابعد الحداثة فن الجسد- انموذجاً، مجلة جامعة بابل، كلية العلوم الانسانية، المجلد(20)، العدد(2).

3-صلاح، سامي، د.ت، التمثيل الصامت مهارة متخصصة أم منهج لتدريب الممثل، مجلة النقد الادبي، (الكويت،د.ن).

الرسائل والأطاريح:

4-الربيعي، علي، (2004)، مفهوم الخيال في المسرح العراقي المعاصر، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بابل: (كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية).

5-عبد الرزاق، هيثم،(2003)، مهارات فن الاداء في التمثيل والخطاب الاجتماعي، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد: (كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية).

6-عبد الأمير، أحمد محمد،(2009)، الدلالات المعرفية والجمالية للإيماءة في التمثيل الصامت (المسرح العراقي أنموذجا)، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بابل: (كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية).

المعاجم والموسوعات

7- ابن منظور، (1970)، لسان العرب، المجلد1، (بيروت:دار لسان العرب) .

8-العيلاني ، عبد الله، (2007)، الصحاح في اللغة والعلوم ، (بيروت دار المشرق) .

9-فتحي ، إبراهيم ، د. ت، معجم المصطلحات الأدبية، (تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين)

10- ألياس، ماري وحنان قصاب حسن،(1997)، المعجم المسرحي ـ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط1، (لبنان:مكتبة لبنان ناشرون).

11- مصطفى ، ابراهيم واخرون ، د.ت ، المعجم الوسيط،ج1، ط3، (طهران: مؤسسة الصادق).

شبكة الانترنت

12- عبد الأمير، أحمد محمد،(2018)، التمثيل الإيمائي الصامت (المفهوم والتقنية الأدائية)، موقع مجلة أقلام الثقافية،
http://www.aklaam.net/newaqlam/index.php?option=com_content&view=article&id=2618:2014-01-05-19-12-03&catid=64:2008-10-14-08-39-18&Itemid=176 ، تأريخ الولوج : 2021/1/5.

13- القاهرة، سارة،(2019)، (البانتوميم) رؤى فنية وإنسانية يقدمها عراقيون، موقع نقاش، https://www.niqash.org/ar/articles/society/5338/ ، تأريخ الولوج : 2021/1/7.

14- الساعدي، محمد كريم، (2018)، الجسد والاختلاف الثقافي، صحيفة المثقف الالكترونية، https://www.almothaqaf.com/b2/928374 ، تأريخ الولوج : 2021/1/10.