المسرح الجزائريّ المعاصر ورهانات التلقِّي ..
مسرحية "جي.. بي.. أس" لمحمد شرشال نموذجًا

Contemporary Algerian theater and issues of receptivity
Muhammad Sharshel's play " GPS " is a model

البشير ضيف الله*

DOI: 10.15849/ZJJHSS.211130.03

الملخص

إنّ هذه الدراسة تأخذ على عاتقها إبراز علاقة المتلقّي الجزائري الراهن بالعروض المسرحية المقدّمة؛ والآمال المعلّقة عليه، من أجل العودة إلى الرّكح بوسائل ومقاربات جديدة أكثر واقعية، من شأنها مواكبة التحولات العالمية التي ألقت بظلالها على شتّى الفنون، خصوصًا وأنّنا نعيش عصر الرقميات، والنتاج الثقافي الرّقمي؛ كما تحاول البحثَ في تمثلات العروض المسرحية التي تحقق الاستقطاب، وتقدّم الإضافة اللاّزمة على غرار مسرحية "جي بي أس" التي تواكب هذا المنحى.

إنّ المشاريع المسرحية الجزائرية المقدّمة والمنجزة التي هي قيد الإخراج أمام رهان حقيقي لاستعادة المتلقّي ومحاولة استقطابه ورقة مهمّة، يقف عليها نجاح العرض رغم حالة العزوف والتردي التي شهدها في فترة من فترات الجزائر المعاصرة؛ غير أنّه رغم سوداوية الصورة التي يحاول البعض ترسيخها إلاّ أنّ هناك حراكًا مسرحيًا بدأ يأخذ في الحسبان أهمّية المتلقّي واستدراجه بتنويع العروض، ومراعاة اهتمامات المثقفين والعامة، واستثمار كلّ الوسائل الفنية المتاحة.

فما هي التجارب المسرحية التي استطاعت تجديد العلاقة بالمشاهد الجزائري؟

الكلمات المفتاحية: التلقّي، المتلقّي، المشاهد، الجمهور، البانتوميم.

Abstract

The objective of this study is to highlight the relationship of the current Algerian recipient with the theatrical performances presented, and the hopes attached to it, in order to come back to mind with new and more realistic means and approaches that would meet the global transformations that cast shadow on the different arts, especially since we live in the era of the electrical circuit and digital cultural production. It also tries to seek representations of theatrical performances that achieve polarization, and provide the necessary addition, similar to the "GPS" game that follows this trend.The Algerian theatrical projects presented and completed, which are in progress, are before a real bet to restore the recipient and try to attract him as an important card on which rests the success of the show, despite the state of abstention and deterioration observed in a period of contemporary Algeria, but despite the obscurity of the image that some are trying to establish, there is a new cultural movement, at the theater level in particular, which has started to take into account the importance of the recipient and to attract him by diversifying the performances, with special consideration of the interests of intellectuals and the public, and by investing all the technical means

* أستاذ النّقد المعاصر، جامعة يحيى فارس، المدي. تاريخ استلام البحث 2021/06/25، تاريخ قبوله 2021/08/16.

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

available. That said, What are the theatrical experiences that have renewed the relationship with the Algerian receiver?

Key Words: Receiving, Receiver, Viewer, Audience, Pantomim.

المقدمة

لعلّ السمة المشتركة بين الفنون جميعها هي ضرورة وجود المتلقّي عنصرًا فاعلًا ومتفاعلًا في الوقت نفسه حتّى تؤدي دورها الفاعل والمؤثّر، وهو مكون حضاريّ لا غنى عنه. والمسرح واحد من هذه الفنون التي تجعل من المتلقّي سيدًا بكلّ ما تحمل الكلمة من دلالة ومن مسوغات؛ والرّكح في هذا المعطى طرف في عملية التقاطب/الاستقطاب الممارسة بجميع مؤثراته، وتمثلاته: الديكور، الممثلون، الإضاءة، الموسيقى، الأزياء، الماكياج،... ولكلّ عنصر من هذه العناصر السابقة فنياته وأدواته التي تخدم في النهاية رسالة المسرح، لذلك كله فإنّ العلاقة بين المُنتَج–أيْ العمل المسرحي– والمتلقّي مصيريةٌ حتمًا، ونجاحها نجاح لعملية العرض بأبعادها الفنّية والفلسفية، بلْ إنّني أعتقد بحميمية هذه العلاقة، علاقة قائمة على التّذوق والتفاعل والتّماهي–على تعدّد الأذواق وتعدّد خلفياتها الفكرية ومرجعياتها– وهذه العلاقة لا تختلف كثيرًا عن علاقة النّص بالقارئ، حيث "ينبغي أن يتكهن مؤلفه بقارئ –نموذجي– قادر على المشاركة في العصرنة النصية بالطريقة التي يظنها المؤلف قادرًا عليها وقادرًا أيضًا على التصرف تفسيريًا كما تصرف هو توليديًا..."[1] بلْ وجب التأكيد على أنّ المتلقّي عنصر مفصلي في هذا التشكيل إنْ لم يكن هو المسرحُ ذاته، ما يبرّر هذا التوجّه الجديد في المسرح العالمي نحو الاستثمار في المتلقّي وجعله أكثر تفاعلًا وفاعلية في العرض، فهناك مسرحيات ينزل فيها الممثلون إلى الجمهور ويمارسون أدوارهم المتميّزة في انسجام تام بإعطاء فرصة حقيقية للمتلقّي، وتحديد الدّور المنوط به وفقًا لموضوع المسرحية وفلسفتها القائمة على هكذا تشابكات، فوحدة المشاهد والممثل قد اكتسبت اليوم دلالة جديدة ...

إن الروح الجماعية التي تساندنا جميعاً وتتجاوزنا أفرادًا هي التي تمثل القوة الحقيقية للمسرح، وتردنا إلى المنابع الدينية القديمة لمهرجان الطقوس الدينية. وفي المسرح المعاصر هناك الكثير الذي ينبئ بهذا التطور..."[2]

إنّ نجاح العرض المسرحي مهما كانت قوّة نصّه ومؤثراته مرهون في النهاية بمدى قدرته على تحقيق اللّحمة بالمتلقّي، واستثارته واستقطاب انفعالاته التي تنفتح في "حالة استجابته" لأسئلة العرض الظاهرة والمضمرة؛ لأنّ المسرح "يبدأ فعلًا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها، وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو

[1] محمد خير البقاعي، بحوث القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1998م، ص: 49.

[2] جادامر هانز جيورج، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني، ت: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية مسقط، عمان، 1997م، ص: 158.

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

الذي ينفي الظاهرة المسرحية"[1]، ومن ثمّة يمكن الحديث عن الأثر الإيجابي للمسرح ودوره الثقافي والحضاري في تشكيل وعي جماعي راق.

لقد خطا المسرح الجزائري في هذا الشأن خطوة بارزة في الاهتمام بالمتلقّي ومحاولة استقطابه ورقة مهمّة يقف عليها نجاح العرض؛ رغم حالة العزوف والتردي التي شهدها في فترة من فترات الجزائر المعاصرة حيث عرفت انتكاسة في مختلف الميادين في ما يُسمّى بالعشرية السوداء، مع تصريحات هنا وهناك تشير إلى أزمة يعيشها المسرح على مستوى التلقّي/الإنتاج /النصوص/سوء التسيير[2].. غير أنّه رغم سوداوية الصورة التي يحاول البعض ترسيخها إلاّ أنّ هناك حراكًا ثقافيًا جديدًا بخاصة على مستوى المسرح الذي بدأ يأخذ في الحسبان أهمّية المتلقّي واستدراجه بتنويع العروض، ومراعاة اهتمامات المثقفين والعامة، واستثمار الوسائط الإلكترونية ووسائل التواصل الاجتماعي لتقريب المنجز المسرحي من الجمهور، ومحاولة رأب الصّدع الحاصل بفعل معطيات سوسيو–سياسية –ثقافية كان لها الأثر السلبي، وعاد بالجزائر خمسين سنة إلى الوراء، وهو ما دفع ثمنه المسرح الجزائري باعتباره الفنّ الأكثر تأثيرًا، والأكثر فاعلية في تحقيق التنمية بكلّ روافدها... لذلك كله نلمس هذا التحول في التعامل مع المتلقّي الجزائري ومحاولة إرضاء ذائقته الفنية من جهة، وتشجيعه على المساهمة في إحياء فعل العرض، فإلى أيّ مدى وصل اهتمامُ المتلقّي الجزائري بالمسرح؟ وهل الخطوات الملحوظة التي شهدها المسرح الجزائري –مثلا تتويج مسرحية "جي، بي، أس "لمخرجها "**محمد شرشال**" بجائزة أفضل عرض مسرحي عربي في ختام الدورة الثانية عشرةَ لمهرجان المسرح العربي الذي نظمته الهيئة العربية للمسرح بعمان– قادرة على صناعة/خلق متلقّ جديد بأدوات مختلفة، وخلفيات معرفية متعددة، متلقّ يستقطبه العرض المشوّق، ويحرّك فيه فعل المشاركة والتفاعل؟

إنّ هذه الدراسة تأخذ على عاتقها إبراز حالة المتلقّي الجزائري الراهن، والآمال المعلّقة عليه من أجل العودة إلى الرّكح بوسائل ومقاربات جديدة أكثر واقعية من شأنها مواكبة التحولات العالمية التي ألقت بظلالها على مختلف الفنون، مستعينة بما جاءت به نظرية التلقّي في هذا الشأن، ومعتمدة منهج التوصيف والتحليل في جانبها التطبيقي، مستندة في شقها النظري إلى نظرية التلقّي، محاولة البحث في تمثلات العروض المسرحية التي تحقق الاستقطاب، وتقدّم الإضافة اللاّزمة على غرار مسرحية "جي بي أس" التي تواكب هذا المنحى.

من كلّ ما سبق نلحظ تدرّجًا مدروسًا في آليات الخطاب المسرحي عند "محمد شرشال" الفنّان الموسوعي ذي النزعة التجريبية بخاصة الشّكل الإيمائي الصّامت الذي تجسّد كلّيًا في مسرحيته الأخيرة "جي بي أس" 2019م؛ والتي كشفت عن إلمامه بالدراما والسينما وقدرته على توظيف كلّ الممكنات الفنية المتاحة... وكأنّه كان يهيئ الجمهور شيئًا فشيئًا؛ لتلقّي عرضه الجديد والتفاعل الإيجابي معه.

---

[1] سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، عدد: 104، 1970م، ص: 08.

[2] : نوارة لحرش، ندوة: هل يعيش المسرح الجزائري أزمة؟ كراس الثقافة، جريدة النّصر، عدد: الثلاثاء 21مارس2020م: https: //www.annasronline.com/index.php/2014-08-09-10-34-08/2014-08-25-12-21-09/144845-2020-03-17-10-38-47

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

1. توصيف العرض "جي بي أس...(G.P.S)":

جدير بالذكر أنّ "مسرحية "جي بي أس" للمخرج المسرحي والفنّان "محمد شرشال" نالت جائزة مهرجان المسرح العربي بعمّان 2020م كأحسن عرض مقدّم على الرّكح؛ حيث تُعتبر تتويجًا للمشروع المسرحي الذي يشتغل عليه "محمد شرشال"، والذي استهلّه بمسرحية "الهايشة" 2015م المستوحاة من مسرحية "الكركدن" للمسرحي "أوجين يونسكو"، والمنذّدة بالسلوكات الحيوانية للإنسان المؤدية إلى ارتكاب جملة من الحماقات معتمدًا لغة عامية أقرب إلى وعي الجمهور، ثم مسرحية "مابقات هدرة"2017م المعبّرة عن صراع مختلف الفئات الاجتماعية مع السلطة، ولفتتْ الانتباه إلى الفصل المتعلق بالممثل الصامت بعد فصلين كاملين منطوقين عن طريق الإشارة والإيماء وحركات الجسد في إحالة على أنّ الصمت كيفما كان شكله لغة أيضًا، وفتح بذلك المجال لنقاش نقدي ساخن؛ غير أنّ نقطة الاشتراك البارزة بينها وبين مسرحية "جي بي أس" هو تيمة الانتظار، الانتظار المتواصل لقدوم فصل الشتاء برمزيته والذي لم يأت مطلقا وحلّ مكانه الصّيف الحارّ / صيف العطش الذي لا يرحم أحدًا، وكأنّ المخرج والكاتب "محمد شرشال" تنبّأ بهذا الواقع الذي حصل فعلًا بعد سنتين فقط! فغياب الأفق والجفاف حالة عاشتها الجزائر نهايات 2019م وبداية 2020م.

"جي بي أس" للكاتب والمخرج المسرحي الجزائري "محمد شرشال"، تنفيذ الإضاءة "شوقي المسافي" وسينوغرافيا "عبد المالك يحي" وموسيقى العرض "عادل لعمامرة" من إنتاج المسرح الوطني... مسرحية إيمائية يمكن تصنيفها ضمن المسرح العبثي ذي الأبعاد الفلسفية التي تناقش بعمق أسئلة الإنسان المعاصر، الإنسان المتلهّف إلى الحرية والتمرّد، الباحث عن موقعه وخلاصه، الإنسانُ كيفما كان بكلّ تمثلاته، طموحاته، أفكاره، الخائف من عالم لم يصنعه –بتعبير كولن ويلسن – ورغم عبثية محاولاته إلاّ أنّ النتيجة في النهاية لن تكون غير الانتظار، انتظار القادم الذي لا يأتي ولن يأتي... في هذا السياق جاءت مسرحية "جي، بي، أس" طافحة بكثير من الطروحات والأفكار، ناطقة بلغة غير اعتيادية، لغة يفهمها الجميع –وهو ما سنعود إليه– لغة يمكن أن تجعلها مسرحية بنفَس عالمي، وتتويجها بالجائزة الكبرى لم يكن صدفة، وإنما كان لتميّزها بدء من اللغة وانتهاء بمحطة انتظارها.

تداول على تجسيدها ركحيًا الفنانون: "عديلة سوالم" و"محمد لحواس" و"صبرينة بوقرعة" و"سارة غربي" و"عبد النور يسعد" و"مراد مجرام" و"ياسين ابراهمي" و"محمود بوحموم" و"أحمد دحام".. وجاءت مشاهدها منفصلة كتقنية اعتمدها المخرج بحثًا عن الفرجة وتأثيثًا لحيثياتها في محاولة لصنع الاستثناء.

يتكشّف المشهد الأول للمسرحية عن "نحّات" يحاول وضع آخر الرتوشات لمنحوت على هيئة كائن بشري دون ملمح مميّز ولا أعين، هذا النّحات الشّيخ يبدي بعض التذمّر من إنجازه الذي لم يكتمل –في نظره على الأقل– وفي لحظة غفلة تولد من الصخر منحوتات أخرى في حركة دائبة بوضعيات مختلفة ترمز –في نظري– إلى الأفكار التي تشاغل هذا النحّات الهرم ولم يستطع تجسيدها في المنحوت البشري الذي يكاد يتهاوى أمامه رغم محاولاته المتكرّرة ليصحب ذلك الفعل ردّ فعل عكسي، وهو تمرّد المنحوتات الخمس الأخرى، وعودتها إلى نقطة البدء، إلى بطن الأمّ لتتجلّى عن ستّة أطفال بملامح غير واضحة تمامًا... إنّه التحوّل من حال إلى حال، ومن وضع إلى وضع. خمسة

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

منهم أشقياء يغلب عليهم طبعُ العنف الذي يتجسّد في تصرفاتهم اتجاه والدهم من خلال تطويقه بحبالهم السُرّية، إضافة إلى تصرفاتهم في المدرسة؛ أمّا سادسُهم فهو كفيف–على رمزية العمى وتجلياته في المسرح العالمي– وُلِد بصعوبة شديدة، مختلف عن الباقين، يحملّ فكرًا تغييريًا، يجسّده ردّة فعله من محيطه الذي يرفضه، ومن المواقف المحزنة محاولته الانتحار –عن طريق خنق نفسه بحبله السّرّي– لوجوده في عالم متناقض، عالم تغيب عنه المُثلُ وتحفّه المآسي من كلّ جانب، لذلك فإنّ رغبته في العودة من حيث أتى كانت جامحة وهو ما تجسّدهُ حركته السّريعة باتجاه صوت والدته مستعملًا حبله السُرّي كوسيلة للوصول إليها، غير أنّ استحالة الأمر توقعهُ في ارتباك شديد. هؤلاء الأطفال– بنتان وأربعة ذكور– ينتقلون إلى المدرسة فيما بعد– مدرسة شبه طبية على ما يبدو– حيث يصنع الكفيف التميّز بآلة "الهارمونيكا" التي لديه ويربط علاقة حميمة بالممرضة حيث تشدّه بعزفها أوّلا على "الهارمونيكا" التي انتزعتها منه، ثمّ بجمالها إثر تحسُّسها حينذاك، ممّا أثار لديه شعورًا بالفرحة سريعًا ما تهاوى لحظة إدراكه أنّه من غير ملامح واضحة، وكأنّ التعاسة قدره، فيصدر صوتًا مدوّيًا معلنًا رفضه وضعه الحالي!

في هذا التّصعيد الدرامي، تجد الممرضة الحلّ، وتلجأ إلى أحمر شفاهها من أجل رسم ملامح وعينين لهذا الطفل ذي النّزوع الفنّي على أمل إخراجه من ورطة ليس له ضلعٌ فيها؛ فتكون المفاجأة بفتح عينيه ورؤيته المباشرة جمال الممرضة، فيأخذ بدوره أحمر الشفاه ليعمّم التجربة على باقي إخوته برسم ملامح وعينين لكل واحد منهم رغبة منه في مساعدتهم على الخروج من دائرة الظلام نحو أفق مختلف، لتكون نهاية المشهد الأوّل بكثير من الدلالات الرّمزية التي تحرّك في الإنسان الرّغبة في إنارة دروب الآخرين والسّعي المتواصل نحو نشر الوعي الفنّي والجمالي، وعي الجمال والشعور بالحياة الذي لا يحسنُ أداؤهُ إلاّ الفنانُ.

في المشهد التالي تتجسّد على الركح محطّة القطار ذات الطّراز القديم تعلوها ساعة عتيقة في جوّ عاصف، حيث الانتظار قاسم مشترك بين الشخصيات –على اختلافها– بتكرار المشهد نفسه خمس مرات مع تعديلات في كلّ مرة؛ هذه الشخصيات تجسيد واقعي لنسيج اجتماعي غير متناسق تمامًا: "الفنان، السياسي، المثقف، الإخواني..." وقد يكون للأنانية فيه دور مفصلي في تحديد طبيعة هذا التناقض، بخاصة وأنّ كل واحد من هؤلاء يمنّي النّفس بركوب القطار في أقرب لحظة ممكنة دون التفكير في بقية المسافرين، حيث يعلن رئيس المحطة عن طريق الجرس عن اقتراب القطار الذي يمرّ سريعًا دون أن يركب أحد، وسرعان ما يتحوّل هؤلاء إلى محاولة ربط علاقات غير بريئة مع الحاضرات في المحطة بدءًا بالسياسي الذي يحاول استثارة الإخواني في زوجته المتجلببة، ثمّ المثقف قارئ الجرائد الذي يتستّر بما يقرأ من أجل مغازلة الفتاتين تحت غطاء الثقافة أو هذا ما تحيل إليه اللّقطة على الأقل، والأمر ينسحب على الإخواني ورئيس المحطة أيضًا، ورغم محاولة الفتاتين إثارة الفنان واللّعب على وتر شهوته إلاّ أنّه بقي يلحظ الأمر دون استجابة ملتزمًا حدوده بشكل لافت.

يفاجئهم للمرّة الثانية القطار، ويمرّ سريعًا وهم في غمرة شقوتهم، لتعود الشلّة إلى غرفة الانتظار حيث يلفت الانتباه الفنان بعزفه المنفرد الذي يتنوع عبر توالي اللّوحات المشهدية مستعرضًا قدراته في الرقص وحركاته المتناسقة، هذا الفنان الذي يُعدّ الاستثناء في النسيج الشخصياتي للمسرحية، فلم تتغيّرْ مواقفه ولا سلوكاته، وإنما بقي وفيًّا لصفته بكلّ ما تحمل من معان وتمثلات. للمرة الثالثة يمرّ القطار محدثًا جلجلة وهم في حالة من المشادّات ثمّ يخيّم هدوء

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

طفيف متبوع باستعراضات حركية على الرّكح، تنجلي عن تمرّد السيدة المتجلببة وكشفها عن مفاتنها في إحالة على النفاق الاجتماعي الذي "ينمّط" سلوكات الإنسان في كثير من المجتمعات وقد لا تكون عربية بالضرورة.

يلفت الانتباه بعد ذلك بروز معالم الشيخوخة على أفراد المسرحية بعد انتظار طويل وقد طالت لحاهم وتعثرت حركاتهم، ليخيّم عليهم نوم طويل ينتهي بمكيدة للفنان خطّط لها الرجل ذي اللّباس الرسمي الأسود والقبعة البارزة في إحالة على شخصية السياسي؛ حيث تبدأ لحظة تجريم الفنان وهو يصلح ساعة المحطة بدعوى محاولة سرقتها، فيتكوّن موقف عدائي مشترك ينتهي بقتل الفنان، رغم أنّ الشخوص كلها كانت بوجهين مختلفين، وبقناعات مهزوزة إلاّ الفنان الذي بقي بوجه واحد ولم يغيّر قناعاته، القناعات التي كانت سببًا في نهاية مأساوية وبتهمة جاهزة دبرها مثقف "براغماتي" وسياسي "ليس له صديق دائم ولا عدوّ دائم"، ومتديّن ملتحٍ يعتقد أنّ الله "خاصّته" بخلاف الواقع الذي يكشف زيف هؤلاء جميعًا.

تنتهي المسرحية على وقع الموت، فلم يبق إلاّ حقائب المسافرين الذين تقدَّم بهم العمر شيئًا فشيئًا، وهم ينتظرون القطار الذي لم يأت، ولن يأتي... الموت المحتّم نتيجة لحالة من التوهان والضياع... حالة أشبه بالفقد في زمن الـ : جي بي أس.

إنها مسرحية "تطرح قضية الإنسان ككائن مسلوب الإرادة، وجاءت من خلال ما تعايشه الجزائر والوطن العربي والعالم بكوننا مجتمعات موجهة تتحكم فينا عناصر عديدة بينها البيت، المدرسة والإعلام وغيرها"[1].

2. "جي بي أس...(G.P.S)" وإحالات العنونة:

إنّ العنوان هو "المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز العمل وتسهيل مأمورية الدُّخول في أغواره وتشعباته الوعرة.."[2] وهو إلى ذلك فنٌّ يبرز قيمة المنجز الفنّي وأهميته خصوصًا في الأعمال المسرحية لعلاقتها المباشرة بالجمهور، ويعطي ملمحًا جماليًا لافتًا، فهو أول لقاء بالمتلقّي[3] يُنظر إليه من زاويتين:

- في سياق.
- خارج السياق.

والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السّيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامَّة.."[4] واعتبارًا من هذه التعاريف يمكننا القول إنّ العنوان بمثابة "فيزا" عبور الأثر الأدبي أو الفنّي نحو القارئ لذلك فهو موضوع اشتغال مهمّ، وكثير من الأعمال الفنية والأدبية تأخذ مكانًا لها لدى المتلقّي من خلال عناوينها اللاّفتة، المستقطبة للانتباه، فالعنوان – بتعبير دريدا – بمثابة "الثريا التي تحتلّ بعدًا مكانيًا مرتفعًا يمزج لديه بمركزية الإشعاع على

---

[1] شرشال محمد، حوار صحفي، تاريخ الإدراج: 2020/01/21م:
www.sabqpress.net/culture.

[2] حمداوي جميل، السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، المجلد: 25، عدد: 23، يناير/مارس 1997م، ص: 90.

[3] الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985 ص: 263.

[4] علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء المغرب، 1984م، ص: 89.

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

النّص"[1] غير أنّه في هذا المنجز الفنّي يركّز على ما يمكن أن يحملهُ الرّكح، فالمسرحية معادل موضوعي للرّكح قبل كلّ شيء، وعليه فإنّ عنوان المسرحية "جي بي أس" يصبّ في هذا السياق، وهو اختصار للمصطلح (Global Positioning System) الذي يعني نظام تحديد المواقع العالمي، ولعلّ الإحالة الأولى في المسرحية لا تعني بالضرورة نظام الملاحة وتحديد المواقع بقدر ما تعني الخطاب المسرحي ذا الصبغة العالمية، هذا الخطاب الذي كانت لغته الإشارة فحسب، الإشارة والإيماءات وأحيانا الهمهمة، فهي عالمية اللغة –على بساطة لغتها– والفنّ الآسرُ –بتعبير تيري إيجلتون– يمكن أن يتولّد من مواد تبدو هزيلة أو ضئيلة في أثرها، لذلك فإنّ هذه المسرحية موجّهة صوب الإنسان المعاصر أينما كان. الإنسان الرّقمي الذي يعيش حالة توهان وسط زخم من الأسئلة المتراكمة التي جعلت الإنسان ذئبًا لأخيه الإنسان –بتعبير "هوبز" –وهو ما يفسر النهاية المحتومة للفنان.

أمّا الإحالة الثانية فهي الانتظار، انتظار الإنسان المعاصر للمخلّص الذي قد لا يأتي رغم حضوره الفعلي!! هذا التوهان العبثي يحيلنا بدروه إلى فلسفة الانتظار لدى "صمويل بيكيت"، بخاصة في مسرحيته الخالدة "في انتظار غودو"، ومن ثمّة فإنّ العنوان حمل دلالتين مختلفتين: دلالة الموضوعة وهي الانتظار، ودلالة الخطاب العابر للحدود والمسافات على اختلاف مستوياته من خلال لغة الإيماء طبعًا.

لقدْ وفّق "محمد شرشال" إلى حدّ بعيد في السيطرة على التّلقّي الأولي للمسرحية من خلال العنوان المثير "جي بي أس" الذي يستوحي "حمولته الفكرية الخاصة من ثورته على المألوف في التركيب السياقي والزماني"[2]، ويحمل دلالة عصرية تنبئ ولو مبدئيًا بأنّ المشكلة المطروحة للعرض راهنة مفتوحة على كثير من الأسئلة حتى قبل بداية العرض، ومفتوحة على كثير من التأويلات المفاجئة لأفق التلقّي، وهي "فضيلة" فنّية تُحسبُ لهُ بخاصة وأنّ كثيرًا من المسرحيات لا تلقي كثير اعتبار لهذا الجانب الذي أخذ حيّزًا مهمًّا من الدراسات النقدية المعاصرة، فالدلائلُ اللّسانية – بتعبير لوي هوك – لها جانب تعييني وإشاري جمالي من أجل جذب الجمهور المقصود[3].

3.البانتوميم... أو عندما يصير الجسدُ لغةً:

إنّ المقصود باللغة الأم في هذا الشأن هو لغة الإيماء أو الإشارة أو ما يُعرف اصطلاحا "البانتوميم"، وهو "تقديم الفرجة المسرحية عن طريق الإيماءات والإشارات والحركات وترويض الجسد لعبيًا وسيمولوجيا ودراميًا، أيْ هو الفن الدرامي الذي يحقق التواصل غير اللّفظي عبر مجموعة من العلامات السيمولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة، كما يُقصد به أيضًا كل ما يتعلّق بتعابير الوجه والنّظر والتي تترجم الانفعالات مثل الحزن والخوف والفرح..."[4] كما أنّ هذا الشكل المسرحي يتطلّب احترافية عالية الأداء، حيثُ يبرز مدى قدرة الممثل على التكيف مع مختلف الأدوار وشموليتها، حيث يؤكد أقطاب المدارس التمثيلية الحديثة مثل "بروك" و"جاك بارو" و"ستانسلافسكي"

---

[1] خالفي حسين، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2011م، ص: 143.

[2] بن زيدان عبد الرحمان، قضايا التنظير في المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 1992م، ص: 157.

[3] الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2010م، ص: 226.

[4] حمداوي جميل، المسرح الصامت، موقع المثقف:

https: //www.sabahalanbari.com/panto-essays/jameel-7amdawi.htm.

على أهميّة هذا النّوع في تكوين وصُنع شخصية الممثل الشامل، وبالإسقاط على مسرحية "جي بي أس" نجدها تخاطب الإنسان حيثما كان، ومهما كانت لغته، مستواه الثقافي، جنسه، لونه.. وهذا النسق من الخطاب القائم على الإشارة يعدّ من نقاط قوّة المسرحية التي يمكن تمثيلها في الصين أو روسيا أو حتى في أدغال إفريقيا، فالرسالة المراد تمريرها تحقّق الهدف من جهة، وتفتح هامشًا لتعلّق الجمهور بالعرض، ما يفتح أبوابًا للتأويل والنقاش وهو ما سجّلته قاعات العرض فعلًا بعد انتهاء العرض، وكان أكثر ما أثار فضول الجمهور لغة المسرحية الصامتة، ففلسفة الصّمت أقوى تأثيرًا في المتلقّي من الكلام، والكلمات ليست كلّ شيء، ولا تقول كلّ شيء –بتعبير سعد أردش–فحقيقة العلاقات بين الأشخاص تقررها الإشارات والأوضاع والنظرات ولحظات الصمت [1]

إنّ هذه الشكل الخطابي/الجسدي الذي يجمع بين الصمت والحركة يقول الكثير ويحمل في ثناياه رسائل أكبر أحيانًا مما يمكن أن يقوله الكلام، فهو إذا "دخل الفنّ المسرحي يكتسب البلاغة الجسدية، ولطالما سعى المسرحيون إلى فنّ لا يشبه الفنون الأخرى، ولا يتّكئ عليها رغم أنه أبوها... وكانت لغة الجسد الخلاص من عبودية الأدب. في المسرح الأدبي كلّ شيء منوط بالكلام... فيتحول الفنّ البصري إلى سمعي؛ لأنّ الانتباه يركّز حول ماذا تسمع؟ متجاهلًا طبيعة الأساس: ماذا ترى؟"[2] وعليه فإنّ مسرحية "جي بي أس" جسّدت البانتوميم بكفاءة عالية كان من الطبيعي احتضانها وأن يتفاعل الجمهور العربي والتفاعل معها ثم الجزائري بخاصة، ومن ثمّة فإنّ فوزها بجائزة أحسن عرض لم يكن مفاجأة بحكم تركيبتها الفنّية التي تبرز الاشتغال الكبير عليها، والاحترافية المتجاوزة لحدود النّصوص المسرحية المكتوبة التي كثيًرا ما تفرض ترتيبات صارمة، ففي غياب النّص حضر العرض، وفي حضور العرض ارتفع منسوب التفاعل الجماهيري وهو ما يثبته الارتياح المسجّل على أغلب الحاضرين في آخر عرض مسرحي لها(2020/01/25).

إنّ الخيار الصّامت للمخرج "محمد شرشال" يكشف عن فلسفة المشروع المسرحي لديه، والذكاء في اختيار شكل الخطاب باعتباره "مجموعة من الاستراتيجيات لموضوع إنتاجه.."[3] والذي يعبّر عن رغبة في توسيع مساحة التلقّي وتجاوز كل العقبات التي يمكن أن تكون طبيعة اللغة/ الكلام سببًا في محدودية انتشار المسرحية أو عدم تلقّيها بالقدر المنتظر، ومن ثمّة فإنّنا نكتشف سعة طموح هذا المشروع الروائي الذي يراهن على الاستمرار والتألق.

يقول "محمد شرشال" في حوار له:

"وإذا تكلمنا عن الاختيار الجمالي فقد كان فيها نوع من الاختبار على وقع هذا النوع من الأعمال على الجمهور الجزائري الذي تعود على المسرحيات المنطوقة، فقد كان فيها فصلان؛ أحدهما ناطق، والآخر صامت، لأنني كنت أريد اكتشاف مدى تقبل الجمهور السمعي للآداء الصامت، والذي هو حقيقة ليس أسلوبي بل شكل متعارف عليه في العالم أجمع لكنه فقط في الجزائر غير مألوف.."[4]

---

[1] أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للفنون والآداب، العدد: 19، الكويت، يوليو 1979م، ص: 234

[2] معلاّ نديم، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2004م، ص: 47

[3] Dominique Maingueneau, initiation aux méthodes de l’analyse du discours ; paris, hachette université,1976, p: 147.

[4] شرشال محمد شرشال، حوار سابق، تاريخ الإدراج : 2020/01/21م:

إنّ العمل المسرحي الصامت– بتعبير الدكتور أحمد محمد عبد الأمير في المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية (التمثيل الإيمائي، الرقص الدرامي، مايم خيال الظل)[1]– يمثل "مادة أولية يجري تنظيمها على أنه شيء بإمكانه أن ينطوي على مغزى، وذلك فقط بوصفها مثيراً فيزيقياً لحالات سايكولوجية؛ ويتعين عليه أن ينطوي على مغزى ما عملي ونافع أو مؤثر... والمادة التي يصنع منها العمل المسرحي الصامت ليست مجرد شيء صنع منه هذا العمل، وإنما أصبح ينظر إليها على أنها غاية في ذاتها، وتملك كيفيات حسية خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الجمالي."[2]

4. سينوغرافيا العرض:

نشير أولًا إلى أن القائم بالسينوغرافيا في عرض "جي بي أس" السينوغراف "عبد المالك يحي"، وكما هو معلوم، فإنّ كلمة "سينوغرافيا" مشتقّة من الكلمة اليونانية skenegraphia التي تعني زخرفة المسارح وتجميلها، أيْ المؤثرات التي تحيط بالعرض من ديكور وأزياء وموسيقى وأصوات... لوضع الجمهور في إطاره المسرحي، فكأنما يعيش الواقع بعينه من خلال تلك المؤثرات، و"السينوغرافيا تصف اتجاهاً كلياً لصناعة المسرح من منظور بصري. وهي تشتق اسمها من المصطلحين الإغريقيين (سينو وجرافيكا)، وتترجم إلى كتابة فراغ المسرح. إنها كلمة مسرحية دولية. ومع انتشار الكلمة بشكل موسع في البلاد التي لم تكن تعرفها من قبل تم تفسيرها وترجمتها محلياً.."[3] كما أنّ المخرج يلعب "دوراً كبيراً في استنطاق عناصرها؛ ليحيل تفاعلاتها إلى لغة صورية، حيث أن لهذه اللغة علاماتها وإشاراتها، وهي تؤدي إلى معنى، وبالتالي من خلال تجليات البصري والسمعي يستخلص هذا المعنى، ويتحقق هدف العرض المسرحي"[4] وعليه، فإنّ السينوغرافيا من أهمّ ركائز العرض المسرحي، حيث تتحمّل مسؤولية " خلق فضاء فوق خشبة المسرح، والسينوغرافيا عمل غير كامل دائمًا حتى يدخل الممثل في فضاء التمثيل ويلتحم بالجمهور"[5] ولأنّ العرض المسرحي بناء متكامل ومتناسق، فإنّ عناصر السينوغرافيا فيه تكمّل بعضها بعضًا، فالممثلون بحركاتهم وأصواتهم، والديكور والإضاءة والمشهدية ومختلف المؤثرات لها ارتباط وثيق بمدى نجاح أيّ عرض فنّي، وكل ارتباك أو إخلال ينجمُ عنه أثرٌ ما قد لا يخدم المسرحية في النهاية، لأنّ المشاهد والعناصر السينوغرافية اللاّحقة بها، والمحرّكة لها هي ما يستقطب المتلقّي/ الجمهور المتعدّد الأذواق والقراءات، لذلك فإنّ الاشتغال عليها ومتابعة حيثياتها بالتدقيق أمر بالغ الأهميّة، يأخذ من

www.sabqpress.net/culture

[1] صدر هذا الكتاب عن دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016م.

[2] نفسه.

[3] ميليت، فردب، وجيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة : محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، 1986م، ص: 61.

[4] الحسب جواد، الحوار المتمدن، تاريخ الإدراج: 2011/03/11م:

http: //www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=250146&r

[5] هاورد، باميلا، ماهي السينوغرافيا؟ ترجمة: محمود كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، 2004م، ص: 7

السينوغرافي والمخرج جهدًا مضاعفًا لإنتاج العرض؛ لأنّ "فهم بناء تركيب الصور والقطع وعلى فهم كيفية تربيط الألوان هي الإسهام الخاص الذي يمكن للسينوغرافي أن يقدمه للعمل المسرحي.."[1].

لقد طغى على مسرحية "جي بي أس" الجانب الحركي بالدرجة الأولى سواء الإيماءات أو مختلف الحركات الجسدية للمثلين، إضافة إلى الديكور المتحرك حيث كشف الممثلون عن قدرات جسدية استعراضية حركية مائزة مفتوحة على التأويل؛ كون الجسد لغةً أيضًا، مقدّمين في ذلك ملامح بصرية راقية، لها هدف منشود ومعنى متطلَّعٌ إليه، وهو ما استطاعَ الممثلون تجسيده فعلًا في ملمح فنّي محترف حركي راقص، يشدّ المتفرّج ويشبعُ جوعه الفنّي، فقد فرضت سلطتها على الجمهور الجزائري بالخصوص، والعربي عمومًا، فالمسرح "كوكتال" متكامل من الرّقص، والحركة، والموسيقى ولو بآلات بسيطة تمّ توظيفها بنجاح لإثراء هذا العرض، وهو ما سنأتي إليه بالتفصيل في هذه المقاربة.

ومن عوامل نجاح المسرحية في هذا الجانب عنصر الزمان – بخلاف المكان الثابت وهو محطّة القطار – الذي أحدث نقلات "ديكليكية" متسارعة تدعّم الرؤى التي تطرحها، بدءًا من مرحلة "النحت" ثمّ التحول، ثمّ الولادة، ثمّ النّمو، ثمّ الشيخوخة، وانتهاء بالموت الذي لا ينتظر أحدًا في فلسفة المسرحية القائمة على الانتظار أصلًا، ما يبرز اشتغالًا سينوغرافيًا مكثّفًا، وجهدًا احترافيًا لا مجال فيه للصّدفة، فالعلاقة بين الخشبة والمتفرّجين وجهًا لوجه قائمة على الشدّ والاستقطاب بمختلف العناصر السينوغرافية من بداية العرض إلى نهايته، بلْ إنّ الهيمنة على المتفرّج يبدو كأنّه هدف أساسيّ، لم يسقط مطلقًا من حسابات المخرج الذي تبدو لمساته واضحة، ورسالته موجهة إلى المتلقّي بكافة أشكاله حتى "ذلك الجاهل بالقراءة والكتابة كان قادراً على قراءة تلك المفردات الفنية التي تكون لغة خشبة المسرح باعتبارها أحد الروابط التي تربطهم بأنفسهم، وبالعالم من حولهم، وبالآخرين.."[2]

تتّسمُ خصوصية الإشارات السينوغرافية المكثّفة والمتداخلة في عرض "جي بي أس" بالقوّة والانفتاح على التأويل والإبهار صوتًا وصورة وأداء في وعي جمالي فنّي تام متكامل الملامح، تؤثثه الموسيقى والأضواء والأزياء وتناسقها مع المكياج الذي كان وحده لغةً بالغة الأداء، محكمة النّسج، فكأنّ كلّ عنصر من العناصر التي سبق ذكرها شخصية مستقلّة وحدها، إلاّ أنها في النهاية لا تعني إلاّ "جي بي أس" العرض المسرحي الطافي بكلّ الألوان، المعبّر بكلّ لغات العالم، ورموزه في وجود ممثلين فنّانين بحقّ أدّوا أدوارهم باحترافية عالية وبامتياز كثيرًا ما صفق لهم الجمهور تعبيرًا منه عن رضاه، رغم أنّ الجمهور الجزائري جمهور خاص من الصعب تحقيق رضاه وتفاعله مع تنوّع المشاهد وتلاحقها، وهو ما يتجلّى في حالات الهدوء التي تخيّم على القاعة في مواقف الحزن والخوف، وحالات الانفعال والحراك في مواقف الانفراج اللّحظية التي تخلّلت المسرحية إلى نهايتها، حيث بقي معلّقًا بتفاصيلها، مشدودًا إلى رسائلها المكثفة التي أرادت تمريرها، حتى أنّ هناك من لايزال مصرّا على إعادة مشاهدة العرض ولو على "اليوتيوب" وهو ماوقفنا عليه أثناء إنجازنا لهذا البحث.

1.4.الديكور:

[1] المرجع السابق، ص: 104.

[2] والتون مايكل، المفهوم الإغريقي للمسرح، نظرة جديدة إلى التراجيديا، ترجمة: محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 1998م، ص: 10

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

لعلّ من مزايا المدّ الرقمي الذي نعيشه سهولة التعامل مع الوضعيات المختلفة للديكور وإنْ كان بسيطًا واقعيًا في مجمله بحكم طبيعة المسرحية "جي، بي، أس" القائمة على فلسفة التناقض والصّراع بين العبث من جهة وأنانية الإنسان المعاصر من جهة أخرى؛ إلاّ أنّ اللّمسة التكنولوجية ساهمت في مرونة التحول من مشهد إلى آخر وما يقتضيه ذلك من تعديلات طفيفة على الديكور الذي يتّسم بالحركة المتواصلة –كما سبقت الإشارة إليه – وحين " فكر المخرجون التوّاقون إلى الارتقاء بالظاهرة المسرحية، أن يقتربوا بالمسرح من التكنولوجيا، فكروا بالتشكيل في الفضاء وبفنون التنسيق فيه بوساطة السينوغرافيا"[1] إضافة إلى العناصر الأخرى المكمّلة له على غرار السينما، الموسيقى والألوان والإضاءة والمنحوتات... كلّها إضافات تؤدي إلى "تطوير وسائل الديكور وإغنائه بإمكانيات تعبيرية جديدة..."[2] لذلك يمكن أن تعوّض التكنولوجيا بعض الفراغات بخاصة في ما تعلّق بالإضاءة ونقاط الظلّ في هذه المسرحية ذات الديكور المتحرّك في المشهد الأوّل تقريبًا، والمستقرّ بعدها، متمثّلًا في محطّة القطار حيث مكان تموقع رئيس المحطة من خلال السلّم المؤدي إلى أعلاها والساعة المعلّقة المشيرة إلى المراحل/ المحطّات الزّمنية المختلفة المعيشة من قبل المسافرين المنتظرين دون بارقة أمل وحيدة تلوح في أفق انتظارهم الطويل والمستمرّ إلى ما لا نهاية، وهو ما يعطي دلالة واضحة على رمزية هذا الديكور كما توضحه الصور (1، 2، 3) فلكلّ منها إحالة خاصة، فالأولى ترمز إلى التمرّد والتحول، والثانية تجسّد حالة الصراع المستمرّ بين الحقّ والباطل، أما الثالثة فرمزيتها عميقة جدًا، بتجسّد الانتظار اللاّ محدود المفضي إلى العدم... وهي حالة لها امتدادها في المسرح العالمي بخاصة عند "صمويل بيكيت".

–1–

التحوّل والحركية ..

[1] عقيل مهدي يوسف، القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 2005م، ص: 168

[2] ابن يونس الهواري، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2004م، ص: 282

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

-2-

الصّراع المستمرّ..

-3-

محطّة القطار والانتظار الأبدي

2.4.الأزياء:

جدير بالقول إنّ الأزياء عنصر مفصلي في المسرحية، فالأزياء تقوم " بتعريف الجمهور بأداء الدور الذي يؤديه الممثل من خلال الزي الذي يرتديه حيث يعمل على خلق إيهام العمر والمهنة والجنس رجل أو امرأة، وزي الممثل يساهم في إعطاء مغزى للمسرحية، وإيضاح الاختلاف في بناء الشخصيات وطبقاتها الاجتماعية وفارق العمر فيما

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

بينها وأمزجتها، فمزاج الشخصية يتغير كلما تطورت الأحداث في المسرحية من مشهد إلى آخر، فتأتي الأزياء لتكشف الأفكار غير الظاهرة للشخصية ..."[1]

يبرز اشتغال المخرج على هذا الجانب بشكل لافت خصوصًا وأنّ المسرحية صامتة، حيث تشكّل الملابس المختارة مؤشرات حقيقية لطبيعية الشخصيات ومحمولاتها الفكرية وهواجسها المختلفة وتطلعاتها وحتى ذوقها، كشخصية المثقف أو السياسي أو الفنان في هذه المسرحية –على سبيل المثال لا الحصر– فكأنّ الملابس "فهرس كامل يلخّص على مستوى الصورة طبع الشخصية وطبيعتها. وحين تلتزم الملابس والماكياج بفترة تاريخية محدّدة وتحاكي أسلوبها بدقة صارمة فإنها تتحول أيضًا إلى حامل يجسّد نسقًا خاصًا من القيم التاريخية والاجتماعية..."[2] والملاحظ أنّ الأزياء كانت مختارة بعناية فائقة خصوصًا في مختلف المراحل العمرية للممثلين حيث تميّزت مرحلة الطفولة عن المراحل المتتالية، وكان اكتمال هذا العنصر في شكله النهائي عند محطّة القطار، حيث أمكننا من خلاله تمييز شخصيات المسرحية بصورة مكتملة، وكانت الأزياء فعلًا عنوانًا [3] بارزًا لها، كما في صورة الملتحي وزوجته المنقّبة، حيث يمكن للمتلقّي من خلال هذا الشكل فهم السلوكيات المترتّبة عن هذا الثنائي مثلها مثل سلوك السياسي وتورطه في اضطهاد الفنان والقضاء عليه .

–4–

صورة توضّح مدى تعبير الأزياء عن الشخصيات

[1] النصّار محسن، الأزياء المسرحية وأهميتها في العرض المسرحي، الحوار المتمدن، 2011/08/18م:
http: //www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=271924

[2] هولتن جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة وتحقيق: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2000م، ص: 127

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

في الصورة السابقة يمكن تمييز الشخصيات واهتماماتها بطريقة مباشرة انطلاقًا من الأزياء وبعض اللّواحق الخاصة، فشخصية الفنّان مثلا تقول كلّ شيء من خلال الألوان المختارة وتسريحة الشعر والآلة الموسيقية التي يحملها وحتى النّظارات فتنسيق "الألوان في تصميم الأزياء بينها وبين الديكور حتى لا يكون هناك تضارب أو تنافر في تشكيل الألوان لا بد أن يحدث الانسجام بين العناصر"[1]... والأمر نفسه ينسحب على أزياء باقي الشخصيات.

3.4. الإكسسوارات:

عنصر مهمّ في العرض المسرحي مهما كان نوعه، خصوصًا وأنها تحمل دلالات رمزية عميقة، واستخدامها في العرض المسرحي ليس جانبًا تأثيثيًا أو من باب الترف بقدر ما هو إضافة فنّية ترسّخ الفكرة المراد إيصالهما، وتعطي انطباعًا يتلقّاه الجمهور من زوايا مختلفة، فهي "عبارة عن أشياء محسوسة موضوعة على الرّكح، يستعملها الممثلون أو يحركونها أثناء تمثيل المسرحية، ويُستثنى منها الديكور والملابس.."[2] كما أنّها –أيْ الإكسسوارات – تخدم "علاقة الوساطة التي تساعد على الوظيفة التواصلية مع الجمهور، الشيء الذي يفرض البحث عن هذه الموارد التصويرية الحاملة للخبر.."[3]

والملاحظ أنّ مسرحية "جي بي أس" تمّ تحميلها بكمّ معتبر من "الإكسسوارات" على غرار الحقائب، والنظارات، والأقنعة، والآلات الموسيقية، والجرائد ما يجعلها تكثّف الخطاب الرّمزي –على صمتية المسرحية– وبالتالي تربط علاقة وثيقة مع المشاهد الذي يدرك تمامًا الأبعاد الرمزية لتلك الإكسسوارات التي أثّثتْ الأداء وشدّتْ من عضد الفلسفة التي تقوم عليها المسرحية .

أ/– النظارات :

تمّ استعمال النظارة في المسرحية في عدّة مشاهد، لكن رمزيتها تختلف من شخصية إلى أخرى، فهي لدى شخصية الفنّان إحالة على بعد النّظر وعمق التفكير، بخلاف السياسي حيث ترمز إلى المكر والدهاء والمراوغة، أما بالنسبة لشخصية المثقف فقد لا تعدو كونها "بريستيجًا" يخفي كثيرًا من الارتباك، وقد تكون طبية تدلّ على كثرة القراءة، قراءة الجرائد مثلًا التي كان لها حضور في المسرحية.

---

[1] الحسب جواد، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، م، س:

http: //www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=250146

[2] patrice pavice ,dictionnaire de théâtre ,édition sociales ,paris ,France,1980,p : 18

[3] ابن يونس الهواري، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، م، س، ص: 288

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

-5-

شكل من أشكال النظارات المستعملة في المسرحية

في الصورة شكل آخر مختلف ومثير من أشكال النظارات المستعملة بطريقة تبرز شكل وطبيعة الخطاب المراد تمريره في مشهد يقول الكثير ويفسح المجال للجمهور؛ كي يربط بين هذه المتغيرات التي تختلف دلالاتها ورمزياتها حتمًا.

ب/- الماكياج والأقنعة:

الماكياج فيما يعنيه إعداد الممثل أو تهيئته "للولوج في الشخصية سواءً اندماجًا أو عرضًا، إنه الوسيلة التي من يعبرُ الممثل من خلالها إلى الشخصية .." [1] فالممثل يحتاج إلى تغيير أو تحوير؛ ليتقمّص الدور المنوط به، ويخرج من واقعه إلى الرّكح من خلال لغة الماكياج الذي يعدّ علامةً مَشاهدة ومقروءة من خلال الجمهور، وهو يعدُّ "مؤشرًا عامًا لجنس الشخصية، أو لانتمائها الديني أو الاجتماعي، ويومئ الماكياج إلى ماهو نفسي أيضًا، وقد يغدو مادة دلالية للشك.."[2] هذه المؤشرات وقفنا عليها في المسرحية من خلال شخصيات "الأطفال، النحات، الفنان، السياسي، المثقف، الفتاة اللعوب..." فقد وفّق الفنان "محمد شرشال" في تقديم كلّ شخصية وفق ملمحها المرسوم لها سلفا في تنسيق بديع، وانسجام تام بين الألوان والتسريحات؛ بما يتوافق مع خطّ العرض المسرحي تبعًا لكلّ مشهد من المشاهد المتلاحقة والمنفصلة؛ لغاية فنّية بحتة، ولعلّ أبرز أثر يلحظه الجمهور ذلك التحول من الشباب إلى الشيخوخة في محطة انتظار القطار، حيث كشف هذا العنصر-أيْ الماكياج- عن دوره الأساسي في الانتقال من مرحلة إلى مرحلة، ومن زمن إلى زمن من خلال بياض الشعر، واللِّحى الكثة والتجاعيد في عملية تجعل الجمهور متتبّعًا للتفاصيل والتحولات بانفعال وتركيز شديدين، إنّه "الماكياج المسرحي يضيف خطوطًا وتجاعيد على الوجه، ويلوّن الشعر الأسود ليغدو أبيض، وإذا كان العكس هو المطلوب، فإنّ طبقات كثيفة من الأصباغ كفيلة أن تعيد إلى الوجه بعضًا من حيوية الشباب... غاية الماكياج مشابهة الصورة النمطية السائدة؛ لأنّها ترمي إلى إيصال رسالة إقناع للمتلقّي بأنّ ما يراه مقنع"[3]

---

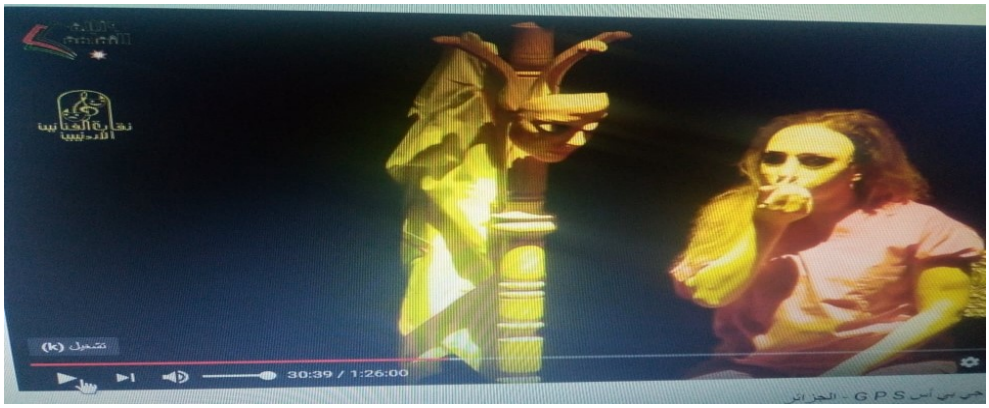
[1] معلا نديم، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص: 85.

[2] المرجع نفسه، ص: 87.

[3] المرجع نفسه، ص: 90.

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

أمّا الأقنعة فهي امتداد للماكياج كونهما يشتركان في لعبة التخفّي، وإن اختلفت الأهداف كما في هذه المسرحية، وهي من أهم الإكسسوارات المستعملة في المسرح العالمي قديمًا –المسرح اليوناني الذي أبرز محمد شرشال تأثره به في أكثر من مناسبة– وحديثًا، ففي القديم كانت خلفيته مقدّسة، أما راهنًا فقد اتخذ أبعادًا مختلفة، بخاصة عند "براندیللو" وفلسفته المسرحية، إضافة إلى إحيائه فكر "المسخ" كما عند "بريشت" ومسرحيته (رجل برجل1929م)، الذي "اتخذ دلالته الحقيقية في الفترة المعاصرة –أي مسرح الأقنعة– في المجتمعات المتأزمة التي تجرب فيها توجهات المنع"[1] مما يؤكّد أساسية هذا الإكسسوار، حيث لم يتمّ الاستغناء عنها في كثير من محطات مسرحية "جي بي أس "في إحالة على أوهام الإنسان المعاصر، وما تخفيه تركيبته النفسية من اهتزازات تُظهر ما لا يخفيه من أنانية وجشع وخوف، وفي الوقت نفسه يدّعي امتلاك الحقيقة والأحقية، ومن ثمّة بسط قوانينه التي لم تكن يومًا عادلة، وهو ما تجسّد في النهاية المأساوية للفنان بفعل مؤامرة كشفت حقائق الأقنعة التي يتزيا وراءها الكثيرون.



–6–

صورة تجسّد الماكياج والقناع وتماثلهما

ج/– الجرائد:

بعد أن كانت الجريدة محمولًا لإحدى الشخصيات لم تلبث وأنْ صارت قناعًا في ما بعد تُمارس خلفه سلوكات غير سويّة، ما يدعّم وجهة نظرنا في كون مدلولات ورمزية هذه الإكسسوارات "النظارات والأقنعة والجريدة" متشابهة، حيث درس المخرج هذه النقطة بعناية، والجريدة لم تختلف عن كونها أخفت وجهًا آخر غير لائق لإنسان هذا العصر الذي يُصدّر صورة للمجتمع لا تعبّر عن حقيقته المضمرة التي سرعان ما تتكشّف في موقف أو حدث ما، قد يكون قاتلًا، والإنسانُ ذئب لأخيه الإنسان– بتعبير "توماس هوبز"– ولعلّ المسرحية تقول شيئًا من هذا، ولم ينجُ من هذه الخطيئة إلاّ شخص الفنّان الذي كان يراقب عن كثب في حالة من التعجب والتساؤل، ولعلّ هناك رسائل سياسية أراد

(1) Philippe Ivernel, De Brecht à Brecht : métamorphoses du masque, masques de la métamorphose, in Le Masque du rite au théâtre, p : 164

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

المخرج "محمد شرشال" تمريرها كون الجرائد ووسائل الإعلام تمارس التعتيم عن القضايا الكبرى للوطن، ولا تعرّي الواقع كما هو، وبالتالي فقد دخلت اللعبة هي الأخرى ولم تمارس دورها كسلطة رابعة .

د/-الآلات الموسيقية:

يلفت الانتباه في هذه المسرحية العزف بآلة "الهارمونيكا"-ذات الأصول الألمانية- في المشهد الأول، هذه الآلة التي بدأت تفقد حضورها في المشهد الحياتي اليومي، لكن تبقى سلطتها الرمزية قائمة خصوصًا لدى الأطفال والمراهقين، والدليل ما أوقعه العزف من أثر في الطّفل، كما أن لها شعبية كبيرة في أوساط الجماهير، ومن ثمّة فإنّ توظيفها يحقّق شيئًا من الفرجة والتفاعل، وينشّط العلاقة القائمة بين المشاهدين والرّكح.

-7-

الممرضة التي تنزع عن الطفل "الهارمونيكا"

كما نجد البوق الفرنسي "الهورن" الذي رافق شخصية الفنّان في إحالة على توجهات واهتمامات هذه الشخصية، والمعروف أنّ هذه الآلة لها امتداد تاريخي في الحضارات الشرقية القديمة حيث كانت تُصنّعُ من قرون الحيوان ومن الأخشاب، وصارت إلى ما هي عليه الآن في شكلها المصنوع من المعدن، وما يهمنا في هذا الشأن التأكيد على قصدية إدراج هذه الآلات، وحقيقة تأثر المخرج بالمسرح القديم والحضارات الشرقية، وكذا ببعض مدراس الإخراج المسرحية المعاصرة على غرار المخرج المسرحي "ستانيسلافسكي" وتوظيفه لمختلف الآلات الموسيقية، كما في مسرحية "طائر البحر" لـ: "تشيخوف" وهو ما لم ينفهِ "محمد شرشال" في حوار له بقوله:

"من الجانب العملي، أعتبر نفسي من خدَّام الواقعية الانفعالية لمؤسسها قسطنطين ستانيسلافسكي ولا يمكن فصل ستانيسلافسكي عن أنطون تشيخوف فكلاهما يشتركان في المنظور البنائي نفسه للحبكة المسرحية من خلال البناء النفسي للشخوص الصغيرة الكبيرة..."[1]

[1] شرشال محمد، حوار أجراه الشيرازي كمال لموقع إيلاف، التاريخ: 2008/03/2م:
https: //elaph.com/Web/Entertainment/2008/3/314741.html

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

-8-

آلة "الهورن" رفيقة "الفنان" الدائمة

إنّ توظيف هذه الآلات نوع من استحضار الماضي بكلّ محمولاته فيما يشبه الحنين إلى الإنسان الأول، إلى الطفولة حيث الصّفاء والانسجام؛ انسجام الفرد مع ذاته من غير "تجميل" أو "تقنيع" من جهة، ومن جهة أخرى محاولة الإفادة من مخرجات المسرح العالمي بكلّ تمثلاته وتأثيث عرضه بهكذا إضافات جمالية؛ تعكس لمسة المخرج لتكثيف الخطاب دلالة وإيحاءً.

4.4. الإضاءة:

الإضاءة لغة فنّية أخرى، تتجسّد على الرّكح وتعبّر عن احترافية العرض العالية، يمكن تعريفها بكونها الإسقاطات الضوئية التي تنصبّ على خشبة التّمثيل بوساطة التمثيل عن طريق أضواء اصطناعية بمواصفات خاصة، لذلك تُعتبر من أهمّ الوسائل التي لا يمكن للمسرح الاستغناء عنها بوصفها تعبيرًا بصريًا أساسيًا يوحد العمل المسرحي بشكل عام[1]، وينسّق حركاته وسكناته ويضبط إيقاعاته ويواكب انفعالاته، بلْ إنها "لغة أخرى قادرة على التعبير، وإنشاء بلاغتها الخاصة بعيدًا عن البلاغة اللغوية التي لم تعد تغوي متفرجًا يبحث عن فرجة..."[2] وهي ذات مصادر وألوان متعدّدة، تغطّي منطقة التمثيل، وليس الممثل وحده فقط المعني بالإضاءة وإنّما العناصر الأخرى كالأثاث، والإكسسوارات والأزياء... باعتبارها من صميم العرض المسرحي، وعليه يصبح للإضاءة "أثرها المباشر في كل عنصر من هذه العناصر، وعلى قدر نجاح مصمم الإضاءة في عمل علاقة مناسبة بين هذه العناصر والممثل، على قدر ما يصبح التكوين النهائي للصورة المرئية مريحًا للمشاهد، ومقنعًا له، ومؤثرًا فيه.."[3] وهناك ما هو أهمّ في الإضاءة حيث "تحقق صفتيْ الزمان والمكان للنّص المسرحي..." [4] كأنْ تعبّر عن الليل أو النهار أو الموسم أو عن كيان معماري، ضباب، عواصف رملية، مطر...كما أنها بشكل أو بآخر تنقل اهتمامات المخرج وأفكاره ورسائله؛ لأنّ توظيفها ليس اعتباطيًا، فهي أوّل عنصر يمكن أن يتلقّاه المتفرّج ويتفاعل معه، فإذا تمّت العملية الأولى بنجاح، وتمّ إيصال الفكرة وتحقيق

---

[1] موسى محمود فاطمة، قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1996م، ج1، ص: 10.

[2] معلا نديم، لغة العرض المسرحي، م، س، ص: 119.

[3] شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1985م، ص: 358

[4] حامد علي محمد، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، ط1، بغداد، 1975م، ص: 08.

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

الاستقطاب الأوّلي؛ فإنّ تلقّي باقي العرض سيكون إيجابيًا حتمًا. ولا ننسى في هذا الشأن دلالة الألوان الضوئية فهي أيضًا "بشكل من الأشكال ترميز لمعان معينة، تأتي داعمة لفكرة ما أخرى جوهرية في العرض..."[1]

من خلال ماسبق يمكن تمييز وظيفيتين أساسيتين للإضاءة، تتعاضدان لتشكيل عرض متكامل، فأما الأولى فهي وظيفة عملية تنصبّ على مكان العرض في حدّ ذاته بكلّ مكوناته من ديكور وممثلين ومساحات، وأمّا الوظيفة الثانية فجمالية قائمة على فعل التأثير في المتلقّي، إذْ تعبّر "عن الخيالي أو المجازي لتتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات معلّقة أو موضحة، أو مثيرة... إلى دواخل تلك الشخصيات وما تنطوي عليه من حزن، أو فرح، أو خوف، أو رغبة، أو قلق، أو تحوّل.."[2]

سهر على تنفيذ الإضاءة في مسرحية "جي بي أس" المبدع "شوقي المسافي" والتي كانت من نقاط قوة المسرحية، وحققت تجاوبًا كبيرًا من الجمهور الجزائري خصوصًا، والعربي عمومًا في أكثر من عرض، حيث كانت حاضرة في كل حركات وسكنات الممثلين، كما كان مدّها قويًا لافتًا في مشاهد كثيرة، خصوصًا المشهد الذي يسلط الضوء بدقّة على علامة المرور التي تفيد بوجود محطة للقطار في ملمح مغطّى بالسواد، قدّم خلاصة لمآلات المسرحية، فعندما يتقاطع الأحمر "لون علامة المرور" بالسواد الغامق المخيّم على الركح فإنّ الدلالة قاتمة، والنهايات لن تكون إلاّ محزنة.

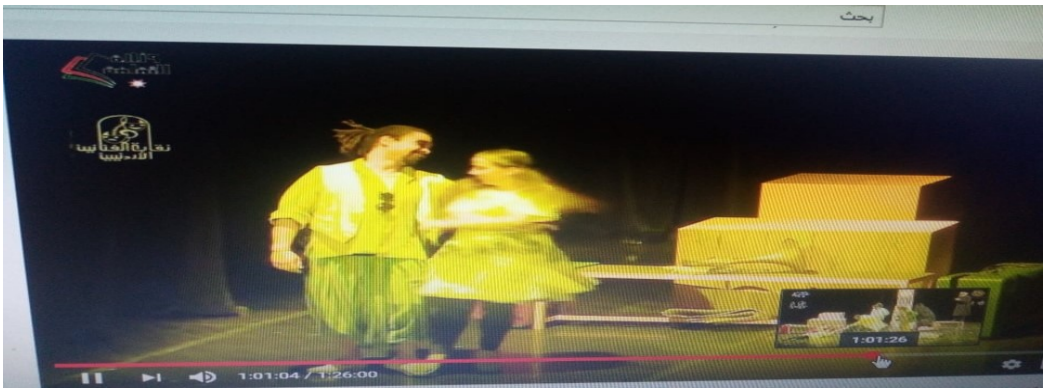
-9-

إضافة إلى التمزيج بين الألوان على غرار الأصفر الجيلاتيني، والأزرق أحيانًا، إضافة إلى استعمال ضوء "البلان فو" في بعض المشاهد، وأحيانًا التركيز على مساحة/ دائرة ضيقة وسط ظلام تام في توزيع فنّي بديع، غير أنّ أهمّ ما يميّز هذا الجانب هو الدقّة المتناهية والمسايرة الملتزمة لحركات الممثلين وسلوكاتهم الذين يتميّزون بالحركية الشديدة ما يفرض على مهندس الإضاءة إلمامًا تامًا بتفاصيل العرض وجهدًا خرافيًا يلمسه الجمهور ويتفاعل معه، فقد رسم الخشبة، خشبة العرض -بتعبير ماكس راينهارت- بالإضاءة الملونة والمتباينة الحدة بشكل باذخ.

[1] معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2004م، ص: 100.

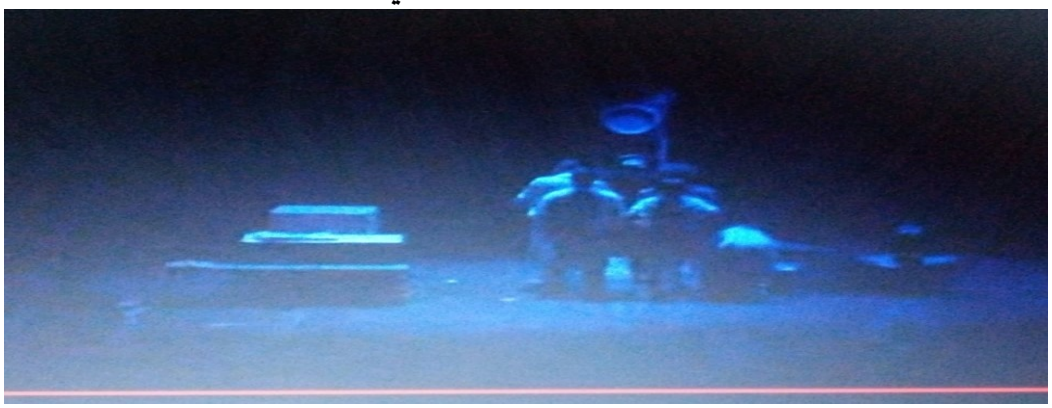
[2] المرجع نفسه، والصفحة.

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021



-10-

الضوء الأصفر الجيلاتيني



-11-

الضوء الأزرق القاتم

-11-

"البلان –فو"

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

-12-

5.4. الموسيقى:

الموسيقى لغة اللغات، وعنفوان العرض المسرحي، خصوصًا إذا كانت مرجعياتها عالمية كلاسيكية، وهي بذلك "تساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض التي ستعطي فيما بعد قدرة المحاكاة الحقيقية أو الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي"[1] ولا يمكن تصوّر نتاج مسرحي دون موسيقى أو حتى مؤثرات صوتية، فهي روحه وجسرُ عبوره نحو أعماق الجمهور، فتثير انفعالًا وتفاعلًا جميلًا لديه كلّما كانت بجرعات مدروسة، فالموسيقى إذن "لغة علينا أن نفهمها كي نعرف كي نوظفها بشكلها السليم، ولا ضير إذا استخدمنا الموسيقى بدلًا من ديالوج حواري أو حتى مشهد؛ لأنّ الموسيقى هي لغة يمكن للجمهور أن يتلقاها إذا استخدمناها استخداما صحيحا.."[2] والحال أنّ "عادل لعمامرة" أبدع في هذا الجانب، وقدّم الإضافة اللاّزمة، فكان العرض غنيًا باللوحات الفنية والاستعراضية، خصوصًا رقصة الفنّان مع الممثلة على إيقاع عالمي، شكّل فاصلًا فنّيًا متعاليًا، إضافة إلى مواضع أخرى .

يمكن القول إنّ الأداء الموسيقي أكمل الملحمة الفنّية "**جي بي أس**"، وساهم في تمرير رسائله للجمهور بأقصر السبل وأيسرها، فهي غذاء الروح، وملاك العقول، فكيف إذا اجتمعت هذه المؤثرات بالطريقة الممنهجة التي شاهدناها والتي أحدثت ردّ فعل مفعم لتساهم في تكامل العرض؟

---

[1] نقلا عن: أحمد سمير، المسرح العربي المعاصر، الجناردية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2015م، ص: 121.

[2] المرجع نفسه والصفحة.

النتائج

من خلال هذه الدراسة وقفنا على مجموعة من النقاط أهمها:

- إنّ الجمهور المسرحي الجزائري خصوصًا والعربي عمومًا جمهور واعٍ، يحتفي بالأعمال الناجحة، ويتفاعل معها، وكلّ حديث عن وجود أزمة تلقٍّ هو مجرّد حديث لا أكثر، والدّليل أنّ العرض موضوع دراستنا حقّق رقمًا جماهيريًا مهمًّا، لا على الصعيد الجزائري فحسب؛ بلْ حتى على الصعيد العربي في انتظار عرضه دوليًا.
- إنّ النّص المسرحي لم يكن يومًا مشكلة، ولا يمكن الحديث عن أزمة نصّ في وجود بدائل فنّية وموضوعية، يمكن استغلالها بعيدًا عن تكرار التجارب نفسها، فالتجديد ضرورة واقعية أملتها التحولات الرقمية التي يعيشها العالم، والجمهور في ظلّ هذه المعطيات يريد مسرحًا واقعيًا قريبًا منه، يلامس مستويات تفكيره، ويجيب عن كثير من أسئلة الراهن المُلحّة، ويعبّر عن طموحاته، ويشبع جوعه الفنّي للأعمال الراقية، المتباينة، فالمتفرّج الراهن يبحث عن المختلف لا السّائد.
- هناك اجتهادات ومبادرات فنّية، وأصحاب مشاريع مسرحية فنية، يشتغلون في هدوء، ويؤسسون لحراك مسرحي، أثبت الميدان وجاهة ما يقدّمون، وشرّفوا الركح الجزائري على المستوى العربي في أكثر من مناسبة وعلى مستويات عليا، على غرار مشروع "محمد شرشال" الذي قدّم أعمالًا ناجحة قبل العرض "جيب ي أس"، مثل "مابقات هدرة"، و"الهايشة"، ونجاح هذه الأعمال لم يكن بمحض الصدفة، وإنّما بجهد يُبذل، وتفكير مستمرّ لصنع الفرجة بأساليب جديدة مختلفة.

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

العربية والمترجمة

- أحمد سمير، المسرح العربي المعاصر، الجناردية للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2015م
- أيزر فولفانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم : حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ط1، فاس، المغرب، 1994م، ص: 31
- باتريس بافيس، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة: أمين الرباط وسامح فكري، مركز اللغات والترجمة، ط1، القاهرة، 1995م.
- برنس جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة : السيد إمام، ط1، دار ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م
- جادامر هانز جيورج، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني، ت: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة/المشروع القومي للترجمة طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية مسقط، 1997م.
- جوليان هولتن، نظرية العرض المسرحي، ترجمة وتحقيق: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2000م

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

- حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2011م
- خرماش محمد، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، عدد: 5، بغداد، 1999م
- سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، عدد: 104، 1970م
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:
- دار الكتاب اللّبناني، ط1، بيروت، 1985م
- مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء المغرب، 1984
- سلون رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ت : سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1996م
- شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1985م
- عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير في المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 1992م
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985
- فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1996م
- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2010
- محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، ط1، بغداد، 1975م
- محمد خير البقاعي، بحوث القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1998م.
- محمود عباس عبد الواحد، قراءة في النّص وجماليات التلقّي بين المذاهب الغربية وتراثنا النّقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1996م
- مجموعة من المؤلفين: بحوث في القراءة والتلقّي، تر: محمد خير البقاعي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1988م
- معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2004م
- ميليت فردب، وجيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، 1986م.
- هاورد، باميلا، ماهي السينوغرافيا؟ ترجمة: محمود كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، 2004م
- الهواري بن يونس، إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2004م
- والتون مايكل، المفهوم الإغريقي للمسرح، نظرة جديدة إلى التراجيديا، ترجمة: محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 1998م

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

- يوسف، عقيل مهدي: القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، 2005م

ثانيا: الأجنبية

- Michaïl Riffaterre, Essais de stylistique structurale, traduction de Daniel Delas, flammarion, éditeur, Paris, 1972
- Dominique maingueneau ,initiation aux méthodes de l'analyse du discours ;paris , hachette université,1976
- patrice pavice ,dictionnaire de théâtre ,édition sociales ,paris France,1980
- -Philippe Ivernel, De Brecht à Brecht : métamorphoses du masque, masques de la métamorphose, Le Masque du rite au théâtre; Paris, CNRS Éditions, 1999.

ثالثا: الرسائل الجامعية

- برمانة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقّي لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: أ.د فرقاني جازية، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2008/2009م

رابعا: المجلات والجرائد والمواقع الإلكترونية والمدونات

- بلخير أرفيس، سيمولوجيا المسرح بين رؤى التأويل وواقع التمثيل، مجلة ابحاث، العدد الأول، جامعة المسيلة، 2017م
- جميل حمداوي:

السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، المجلد: 25، عدد: 23، يناير/مارس 1997م

المسرح الصامت، موقع المثقف:

https: //www.sabahalanbari.com/panto-essays/jameel-7amdawi.htm

- جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، م، س:
- http: //www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=250146&r=0
- حفيظة زين، استراتيجية أفق الانتظار وآلية بناء القصيدة، العدد 2، جويلية 2010م، جامعة محمد خيضر، بسكرة.
- خرماش محمد، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، عدد: 5، بغداد، 1999م

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021

- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للفنون والآداب، العدد: 19، الكويت، 1979م.
- محسن النصّار، الأزياء المسرحية وأهميتها في العرض المسرحي، الحوار المتمدن، بتاريخ: 2011/08/18م:
- http: //www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=271924&r=0
- محمد شرشال:
- أجراه كمال الشيرازي لموقع إيلاف، التاريخ: 2008/03/2م:
- https: //elaph.com/Web/Entertainment/2008/3/314741.html
- تاريخ الإدراج: 2020/01/21م:
- www.sabqpress.net/culture
- حوار صحفي، تاريخ الإدراج: 2020/01/21م:
- www.sabqpress.net/culture
- مسابقات هدرة ترافع للمسرح الجزائري بإقناع، الشروق الجزائرية، عدد: 2018/01/12م:
- https: //www.echoroukonline.com
- نوارة لحرش، ندوة: هل يعيش المسرح الجزائري أزمة؟ كراس الثقافة، جريدة النّصر، عدد: الثلاثاء 21مارس2020م:
- https: //www.annasronline.com/index.php/2014-08-09-10-34-08/2014-08-25-12-21-09/144845-2020-03-17-10-38-47

©جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي/ جامعة الزيتونة الاردنية 2021