مجلة آفاق سينمائية | المجلد 07 والعدد 02 | السنة: 2020 | ص – ص : 528–543

جمالية التلقي في الفضاء المفتوح بين السنيما والمسرح

Aesthetic reception in an open space between cinema and theater

خوجة بوعلام[1]*، تحت إشراف د. اميمون بن براهيم[2]

[1] مخبر أرشفة المسرح، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، دولة الجزائر، Rezaubusi@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2020/10/25 تاريخ القبول: 2020/11/27 تاريخ النشر: 2020/12/15

ملخص:

شهد القرن العشرون تمرد السنيما والمسرح على صالة العرض، وخروجهما إلى الشوارع والساحات، وذلك لجملة من الأسباب كالبحث عن متلق غير تقليدي، مما أدى إلى ميلاد أنواع جديد من المسرح كمسرح الشارع ومسرح المقهى وسنيما الشاطئ وسنيما السيارات...، وهذه الأنواع أنتجت طبيعة جديدة للتلقي، وفرضت على العاملين في السنيما والمسرح التفكير في طرق العرض من أجل الوصول إلى شرائح اجتماعية جديدة. كما فرضت تصورات جديدة خاصة في الإخراج المسرحي، وقد ذهب هذا البحث إلى تتبع طبيعة التلقي في الفضاءات المفتوحة، والبحث عن الأسباب التي أدت إلى هذه الثورة على الصالات المغلقة.

كلمات مفتاحية: السنيما– المسرح–الفضاء العام– التلقي –الجمهور

Abstract:

The twentieth century witnessed the rebellion of cinemas and theater against the auditorium, and they took to the streets and squares, for a number of reasons, and in search of an unconventional recipient, which led to the birth of new types of theater such as street theater, cafe theater, beach cinema, and car cinema ..., and these types produced a new nature of receivingand ,imposed on workers in the cinema and theater to think about the methods of presentation in order to reach new social groups. It also imposed new perceptions, especially in theater directing, and this research

went to trace the nature of reception in open spaces, and to search for the reasons that led to this revolution on closed halls.
Keywords: cinema, theatre, public space, reception, audience.

1. مقدمة:

ظهرت نظرية التلقي في ستينات القرن الماضي في جامعة كونستانس بألمانيا على يد الناقدين هانس روبرت ياوس و ايزر وسط صراع سياسي وايديولوجي بين الالمانيتين، يقول ياوس عن هذه النظرية(ان هذه النظرية ستلقى انتقادات من انصار البرجوازية من جهة، ومن أنصار الماركسية من جهة أخرى)[1] وقد حاولت هذه النظرية تفسير العمل الإبداعي من خلال المتلقي، بعد أن كان هذا العمل يفسر من خلال مبدعه، حيث حاولت هذه النظرية تتبع الأثر الذي يتركه العمل الفني في المتلقي، أي محاولة تفسير العمل الإبداعي في لحظة زمنية معينة (ان النص الذي نقرأه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وان الأفق الذي يبدو فيه أولا ربما يكون مختلفا عن أفقنا ،او هو جزء منه).[2] وقد استمدت هذه النظرية أسسها الابستمولوجية من:

1- ظواهرية انغاردن.

2- فلسفة التأويل عند غادامير.

3- الشكلانية وفكرة قصدية الكلمة.

4-البنيوية وفكرة موت المؤلف.

5- سوسيولوجيا الأدب.

6-نظرية الاتصال التي ظهرت في أمريكا.

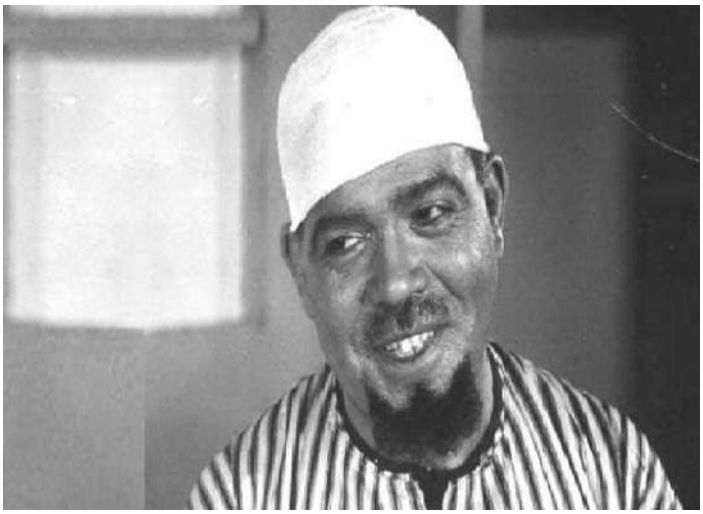
واتجهت جهود هذه النظرية نحو المتلقي لتفتح أفقا جديدا في النقد الأدبي والفني.

2. السنيما والبحث عن فضاءات مفتوحة للعرض:

إذا كانت الفنون تتقاطع فيما بينها ويخدم أحدها الاخر، فالرواية مثلا أخذت الحضور من المسرح والسينما لتنتج لنا صنفا ادبيا جديدا ألا وهو المسرواية (والعمل على تفعيل خاصية الحضور في النص الروائي لم يسمح بظهور المسرواية فحسب ،انما أتاح المجال لتواصل الفنون مع الرواية مثلما اخترقت السنيما النص الروائي بعين الكاميرا بوصفه مطلبا جماليا مثل رواية ألن روب قريية)[3] ، كما اخذت السنيما عن المسرح بعض مسرحياته وحولتها إلى أفلام سنيمائية ناجحة مثل مسرحيات الكاتب المسرحي الأمريكي تنيسي وليامز والتي تحولت 15من مسرحياته إلى أفلام نافست على 43 جائزة للأوسكار مثل مسرحية لعبة الحيوانات الزجاجية التي تحولت إلى فلم للمخرج هارفي روبر بطولة كير دوغلاس وجين وايمان.

مسرحية الحيوانات المتوحشة لتنيسي وليامز التي تحولت إلى فيلم سنيمائي ناجح

واستعانت السنيما بالممثلين المسرحيين ليصبحوا نجوم الشبابيك، وليدفعوا بهذا الفن إلى الأفاق، ويقدموا خبرتهم المكتسبة على خشبة المسرح خدمة للسنيما.



علي الكسار ممثل كوميدي مصري تحول من المسرح إلى السنيما

ولكن ما يبدو من تعاون وتأثير بين السنيما والمسرح يخفي صراعا ضمنيا وخفيا حول المتلقي أي كيف يمكن لهذين الفنيين البحث عن متلقي غير تقليدي، أي بمعنى آخر جمهور لا يأتي في نهاية الأسبوع إلى قاعة السنيما أو المسرح ويقتطع تذكرته ويدخل إلى القاعة، هذا ما أدى بالسنيما وبالمسرح إلى البحث عن فضاءات جديدة للعرض، فكان لابد لهذين الفنين من الخروج من ضيق القاعات إلى سعة الشوارع والساحات أي إلى الفضاءات العامة.

ويعد مفهوم الفضاء العام (Espace Public) أو المجال العام كما يسميه "هبر مارس" MARS (HOBERT) من المفاهيم المهمة في الفكر السياسي لأنّه يحمل معان تعبر عن الديمقراطية، كما أنّه يشير إلى مساحة للرأي، ومجالا مفتوحاً لتفاعل الآراء، والتداول الفكري والاتصال بين الناس، فقد استعملت البرجوازية الفضاء العام كوسيلة للتعبير السياسي وقد أظهرت ميلاً إلى تكييف المجال العام مع الظروف والمتغيرات من أجل إخفاء التناقضات بين مصلحها الخاصة ومصالح المجال العام (يعد التمييز بين المجال العام والمجال الخاص إحدى السمات الأساسية للنظرية الليبيرالية، وهو ليس مجرد بعد بين مجالين للفاعلين الاجتماعيين، بل تتضمن أيضاً تمييز للقواعد التي تحكم كلا منهما، فالأول

تتحكم فيه المتعة والمنافسة وعلاقات القوة، والثاني تحكمه العلاقات الإنسانية والمشاعر والتلقيائية)[4] وقد تحدث هبر مارس في كتابه "التحول البنيوي للمجال العام" عن الجذور التي يحملها المجال العام، والتي تعود إلى المدينة الإغريقية التي كانت تعيش فصلا بين مجال الدولة ومجال الشعب الذي كان يتجسد في ساحات السوق، ويمكن تأكيد مجموعة من الحقائق التي يمكن ربطها بالمجال العام:

– يبدأ المجال العام من خلال ساحات داخل المجتمع تتميز بأنها تشهد تجمعا كبيرا من الأفراد.

– إن تجسيد هذا المجال العام مرهون بالأفراد المشاركين في التواجد داخل هذه الساحات وفي الحوارات القائمة داخلها.

– يتطلب هذا المجال تفاعلا بين المشاركين وهو تفاعل محكوم بالعديد من المبادئ مثل العقلانية، الحرية، قبول الآخر[5]والإيمان بالحق في الاختلاف.

وقد عمدت البرجوازية في القرن الثامن عشر إلى امتلاك الفضاءات الثقافية بعد أن كان النبلاء والأمراء هم الذين يراقبون الإنتاج الفني والأدبي (وقد عمدت البرجوازية إلى ابتكار فضاءات للإبداع وترويج أشكاله مثل الصالونات والمقاهي وقاعات الموسيقى... وعملت على تمويلها من خلال تذاكر الدخول)[6] وعندما يخضع المتفرج للشروط يصبح يساهم في المناقشات الفنية ويبدي رأيه بكل حرية. وأصبح السياسيون والمفكرون والفنانون يبحثون عن موضع قدم لهم في الفضاء العام، فخرجت السنيما إلى الشوارع والساحات تحكمها أسباب اقتصادية وايديولوجية مثل مبدأ دمقرطة السنيما أي السماح للجمهور الذي لا يملك القدرة على شراء التذكرة على التمتع بهذا الفن ،ففي بيروت مثلا يقام مهرجان cabiriolet film festival على درج مارنقولا ومهرجان outobox film festival على سلالم الحمامات الرومانية في وسط بيروت ،وجاءت فكرة هذا المهرجان على يد المسرحي جلال خوري محاولا استنساخ تجربة المسرح الإغريقي ا لذي بدأ في الهواء الطلق[7].

سنيما الشارع تصل إلى المناطق المهمشة في غزة

وقد ظهرت تجربة جديدة في العرض السينمائي أو ما أصطلح على تسميته بسينما السيارات حيث تبث الأفلام من خلال اللوحات الاشهارية المنتشرة في الشوارع، ويقف المتفرج داخل سيارته للتمتع بالعرض محافظا على مبدأ التباعد الاجتماعي الذي فرضته جائحة كورونا (لم يعد أمام مهرجانات السنيما في الفصل الثاني من 2020 خيارات كثيرة، ولكن يبدو أن صناع المهرجانات لديهم أمل كبير في عودة الحراك السنيمائي...وسط ظروف كورونا التي تتطلب تباعد اجتماعي)[8] وهي تجربة حاولت التخفيف من التوتر الذي عاشته البشرية بسبب الحجر الصحي.

سنيما السيارات

ويختلف التلقي في الشارع عن التلقي داخل الصالة حيث الانارة والصوت متحكم فيهما، أما في الشارع فيختلط صوت الفيلم مع أصوات المكان وإنارة الفيلم مع انارة المكان مما قد يشتت انتباه المتلقي وقد تنقطع عملية التلقي ويصبح من المستحيل التقاط جميع الرسائل التي يبعثها الفيلم وبالتالي يتعذر وصول الخطاب الذي يحمله الفيلم إلى المتلقي، لهذا كان لابد من الاتجاه إلى عرض الأفلام القصيرة والتي تراعي طبيعة القلقة للمتلقي المعاصر. وفي المقابل تعطي هذه الأماكن المفتوحة حرية أكثر للمتلقي حيث يمكنه الحديث مع من بحانبه، كما تمكنه من المغادرة والعودة ثانية لمشاهدة ما تبقى من الفيلم هذا النوع من الحرية يفتقده المتلقي داخل صالة العرض.

3.المسرح والتلقي في الفضاء المفتوح:

لقد استمدت البنيوية من العمارة أهم مفاهيمها ألا وهو مفهوم الهيكل Structure فتصورت موضوعها خاضعاً لنظام دقيق ومتماسك في تناغم وتكامل، وبذلك يمكن القول أنّ العمارة حاضرة في اللاوعي البنيوي، ويعرف إيكو العمارة فيقول (إنّها كل مشروع يرمي إلى تغير واقع ثلاثي الأبعاد، قصد تحقيق بعض الوظائف المرتبطة بالحياة الاجتماعية، فما هو أكيد أنّ للمكونات المعمارية وظيفة نفعية استعمالية. بحيث يمكن لهذه الوظائف تعد مدلولات أيضاً، بل أنّ الدوال الهندسية تتجاوز الوظائف لتحيل على مدلولات إيحائية كالمشاعر والأجواء)[9] و حيث يمكن اعتبار العمارة المسرحية دالة معمارية تحيل إلى مدلول وظيفي

واستيعاب الفرجة المسرحية، وتخضع البناية المسرحية إلى تطورات الحياة وإلى الثقافة السائدة، فبناية المسرح الإغريقي تختلف مثلا عن بناية مسرح العلبة الإيطالية والذي يسمى أيضاً المسرح على الطريقة الإيطالية، والخشبة الإيطالية، والخشبة الإبهامية، وعلبة المعجزات وتسمى بالألمانية علبة الفرجة، وقد ظهرت العلبة الإيطالية في القرن السادس عشر على يد المعماري أندريا بلاديو Andria Palladio في المسارح التي كانت تقدم عروض الأوبرا، ومفهوم العلبة الإيطالية وإن دل على شكل معماري فإنّه لا يبقى عند حدود هذا المفهوم بل يتجاوزه إلى مفهوم له علاقة بشكل من أشكال التلقي، وبتحقيق ما يعرف بالإيهام ولهذا سمي مسرح العلبة الإيطالية بمسرح الايهام.

وقد كانت الحاجة إلى وجود أمكنة مغلقة مخصصة للعرض بعدما كانت معظم العروض تقدم في الهواء الطلق أو قصور الأمراء، وقد استمدّ مهندس عصر النهضة المبادئ التي وضعها الروماني فيتروف Vitruve في كتابه "حول العمارة" وفيه يصف شكل المسرح الروماني الذي يحتوي على مكان مخصص للمتفرجين Cavea ومكان مخصص للتمثيل Saena يتكون من خشبة يحدها من الخلف جدار[10]، وتشكل الصالة في مسرح العلبة الإيطالية حذوة حصان، تحيط بالثلث الأمامي للخشبة وتتوزع مقاعد المتفرجين بين الأرضية وبين الطوابق العليا حيث حافظت العلبة الإيطالية على التراتبية الاجتماعية (على الرغم من اكتمال البناية الإيطالية، إلا أنّها لم تحد من الآثار الجانبية السلبية كالديكورات المرسومة أو المبنية التي لم تكن في بادئ الأمر تكتسي أهمية لذاتها، أو لخدمتها أهداف العرض الفنية والفكرية، بقدر ما كانت تعبر عن النبل والرقي والرفعة تقديراً للملك أو الأمير، أو راعي العرض)[11] ، أمّا الخشبة في العلبة الإيطالية فهي أرضية مستطيلة لها فتحات تؤدي إلى ممرات تحت الخشبة، وغالباً ما تأخذ شكلا منحدراً حيث تميل بشكل خفيف نحو المقدمة وتأخذ الخشبة شكل علبة أو مكعب تغلقه ما يعرف بالستارة الحديدية التي تفصل بين عالم المتفرج وعالم الممثل.

العلبة الايطالية

لقد ظهرت في القرن التاسع عشر محاولات لتحسين العلبة الإيطالية، أهمها محاولات Wagner الألماني حيث فكر في أهمية الشكل المعماري الداخلي للمسرح في تلقي العمل، فأخذ بعض التغييرات على مستوى المقاعد وابتعد عن التراتبية وذلك بتشكيل مدرج نصف دائري يسمح بتعديل زاوية النظر[12]، ويمكن تقسيم محاولة الخروج على العلبة الإيطالية إلى نوعين هما:

1- نوع آثر تعديل الهندسة الإيطالية، أو الابتعاد عنها ولكنه حافظ على انغلاق مكان المسرح.

2- نوع عمد إلى إخراج المسرح من البناية وإقامة العروض في الهواء الطلق وهو ما يعرف بإخراج المسرح من المسرح Théâtre hors Théâtre[13].

وقد أدى النوع الأوّل إلى تكسير مركزية المدن التي كانت تبني المسارح في الوسط، وذلك بالخروج إلى الهوامش وكسر الحواجز بين المتلقي والممثل وذلك بإشراف المتفرج من خلال مخاطبته مباشرة، أو مقاسمته الطعام، أو ترك له الحرية في التنقل داخل القاعة (في المسرح الإيطالي تكون منطقة اللعب معزولة عن المشاهدين، الشيء الذي يصعب فيه

تفاعل الجمهور والممثلين، أمّا في المسرح الفقير فتجمع المنصة بين أماكن جلوس المتفرجين ولعب الممثلين)[14] ، أمّا أولئك الذين اختاروا المسرح خارج المسرح استغنوا عن العلامات المعمارية، واختاروا لأعمالهم الساحات والشوارع والأسواق محطمين الحواجز بين فضاء التلقي وفضاء الإلقاء من جهة، وفضاء المسرح وفضاء المدينة من جهة أخرى، ويمكن حصر الأسباب التي أدّت إلى التمرد على العلبة الإيطالية فيما يلي:

1- استرجاع المرونة المكانية التي كانت توفرها أشكال معمارية سابقة اختفت بظهور البروسينيوم الذي حدد حيّز التمثيل وأقام جداراً وهمياً بينه وبين المتفرجين.

2- استرداد الشعور بالحميمية التي توفرها اللحمة المكانية بين المتفرج والعرض والتي كانت متوفرة في الأماكن المتسمة بالطقس الديني والاجتماعي الجمعي.

3- التخلص من سطوة الديكورات الضخمة والمؤثرات الفنية التي أثرت من وجهة نظر بعض المسرحيين على سحر المسرح خاصة بعد أن قدمت السنيما تقنيات هائلة على مستوى الزمان والمكان.

4- الاستفادة من التأثير الجمالي والنفسي والاجتماعي التي تحدثها الأماكن المفتوحة خاصة تلك الواقعة في مباني أو قصور قديمة أو كنائس.

5- إعادة التركيز على فعل الأداء التمثيلي بوصفه جوهر العرض المسرحي، وهذا ما دفع إلى التمثيل في أماكن بكر لا تحمل معطيات تاريخية أو فكرية محددة، بل تستجيب لما يضعه العرض من إشارات ودلالات مكانية.

6- ما وفرته بعض الأماكن الحقيقية من مواضع تطابقت أحيانا مع مكان الحدث فلم يعد هناك حاجة لإنشاء مناظر مصطنعة.

7- عجز عدد كبير من فرق الهواة والمحترفين عن امتلاك مبالغ مالية تساعدها على تحمل تكاليف الدور المسرحية، وما تكلفه العروض المسرحية ذات المناظر المتعددة من أجور باهظة لتنفيذها مما دفع بتلك الفرق للبحث عن أماكن بديلة.

8- اندفاع عدد من الفرق المسرحية للبحث عن جمهور آخر غير ذلك الذي اعتاد شراء تذاكر المسرح الباهظة، لأجل الحصول على المتعة والتسلية وغالبا ما كان وراء ذلك مسعى لنشر أفكار أو إثارة أسئلة من أجل التحريض لاتخاذ موقف ما، وذلك ما صنعت منه الفرق المسرحية الأمريكية ظاهرة من ظواهر المسرح السياسي الحديث خاصة من الستينات من القرن العشرين، حيث كانت تهدف إلى دعم حركة اليسار واليسار الجديد في أعقاب الحكم المكارثي.[15]

ولا تتوقف عملية التلقي على المسرح على المشاهدة بل بتفاعل المتلقي مع العرض ويرى محمد فراح أنّ المتلقي المسرحي يستقبل المرسلات بطريقة مباشرة حيث:

- لا توجد مسافة فاصلة بين البث والتلقي فنجاح المرسلة المسرحية أو فشلها يتم بشكل فوري.
- التلقي المسرحي عملية عابرة وآنية، لأنّ العرض المسرحي لا يترك آثارا ولأننا لا نستطيع مشاهدة فرجة معينة أكثر من مرة[16].

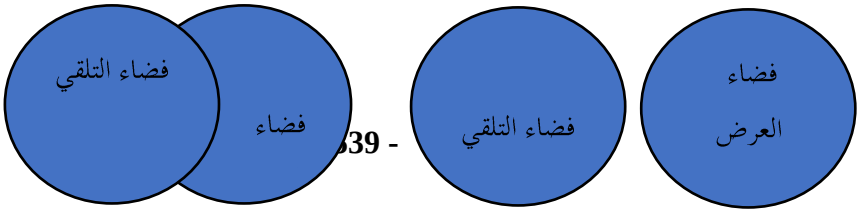
والعرض المسرحي لا يوجه خطابه إلى ذوات منفردة ومستقلة في الزمان والمكان، إنما يوجه خطابه إلى جماعة تربطها علاقة الآن وهنا، كما أنّ الرسالة تمّر عبر قنوات متعددة كالممثل والديكور، الموسيقى، الملابس وكل عناصر العرض المسرحي التي تعتبر كلها حوامل للخطاب المسرحي.[17]

إذا كان المتلقي في مسرح العلبة الإيطالية هو متلقي سلبي يقف أمام الخشبة مسلوب الإرادة ليس أمامه إلا الدموع يبكيها من أجل التطهير فإنّ التجارب التي تمردت على العلبة الإيطالية نظرت إلى المتلقي نظرة مغايرة فهو فاعل ومشارك في العمل المسرحي ولقد قدم Filipo Martin أساليب مختلفة فوضع مساحيق على المقاعد تسبب العطس والحكة، وقام بطلاء المقاعد بمادة لاصقة، كما كان يبيع التذكرة الواحدة لأكثر من متفرج بغية إثارة

الشغب، كما دعا ماير خولد المتلقين إلى الصعود إلى الخشبة ومشاركة الممثلين في العرض الذي لا يتم إلا بالتأثير المتبادل بين المتلقي والممثل[18].

لقد فرضت العلبة الإيطالية الايهام على المتلقي ولكن الفضاءات المفتوحة بحثت عن متلق من نوع آخر، متلق يشارك في العرض المسرحي من خلال محاورته، ومن خلال إلغاء المسافة بين الممثل والمتلقي، وكذلك بتغريب عناصر العرض المسرحي كما دعا براخت إلى ذلك (لقد كان براشت يهدف إلى صقل وعي المتلقي بواسطة توظيفه لتقنية التغريب وأسلوب تأرخة الأحداث، بهدف خلق إنسان واعي بأحداث وجوده الاجتماعي، إنسان يمارس النقد من أجل التغيير لا التكريس)[19]. وهو بذلك كان يهدف لاخراج المتلقي من السلبية وبعث روح التفكير فيه. كما قدم أرتو نقداً لاذعا للعلبة الإيطالية التي تفصل بين فضاء العرض وفضاء التلقي، والتي أوجدت جمهوراً غير مبال بما يقدم له، وعمد المسرح الفقير إلى إلغاء كل الحواجز بين الصالة والخشبة وتعامل مع المتفرج على أنه جزء من العمل المسرحي.

ويرى جوليان هيلتون في كتابه نظرية العرض المسرحي أنّ العروض التي تقام داخل العلبة الإيطالية وتفترض وجود جدار وهمي بين الممثل والمتلقي، تنهض على فرضية أنّ الايهام يتطلب حركة في الفضاء المسرحي تشابه الحركة في الواقع، وفي هذه العروض يمثل منتصف الخشبة مركز القوة، ويختلف الحال في العروض القائمة على التمسرح الصريح في هذا المفهوم تعد المساحة التي يشغلها الجمهور النصف المكمل لمساحة الممثلين فينتقل المركز من الوسط إلى منتصف مقدمته، أي بقعة تقاطع قطري المسرح كله بخشبته وقاعته ومتفرجيه[20].ويبين الشكل التالي طبيعة العلاقة بين فضاء التلقي وفضاء العرض في العلبة الإيطالية وفي الفضاء المفتوح.



التلقي في العلبة الإيطالية التلقي في الفضاء المفتوح

الشكل يبين طبيعة التلقي بين العلبة والفضاء المفتوح

4.خاتمة:

يمكن القول ان هناك أسباب اقتصادية وايديولوجية أدت بالسنيما والمسرح إلى الخروج من ضيق الصالات إلى سعت الساحات والشوارع، مما مكن المسرح خاصة من التجدد والبقاء، ومكن السنيما من كسب جمهور جديد والوصول إلى الطبقات الاجتماعية المختلفة، حيث ساهمت الفضاءات المفتوحة في استمرار هذين الفنين وسط منافسة الوسائل والوسائط التكنولوجية المختلفة.

5.هوامش:

[1]خوجة بوعلام–الشخصية والتلقي في مسرح علولة–رسالة ماجستير –جامعة وهران1–2012–ص30.

[2]م ن، ص33.

[3]جميلة مصطفى زقاي –المسرواية الجنس العابر للآجناس–مجلة فضاءات المسرح–مختبر أرشفة المسرح الجزائري–جامعة وهران 1–العدد2–فبراير2013–ص79.

[4]كاظم أبو دوح – مفهوم المجال العام عند هوبرماس-مجلة إضافات – الجمعية العربية لعلم الاجتماع – العدد 15 – 2011 ص139.

[5]م ن ، ص142.

[6]حسن المنيعي – حركة الفرجة المسرحية – المركز الدولي للفرجة – المغرب – ط1 – 2011 ص59.

[7]علي الكشوط –مهرجانات النيما والنصف الثاني من2020–موقع اليوم السابع–11أوت 2020–السعة العاشرة و36د.

[8]حسن ساحلي –سنيما الشارع في بيروت التمرد على الصالة–جريدة المدن الالكترونية – 2015/05/11.

[9]محمد هامي العماري مدخل لقراءة الفرجة المسرحية–دار الأمان–الرباط–المعرب–ط1–2006–ص58.

[10]ينظر :عزوز بن عمر السينوغرافيا واشكالية المكان في المسرح الجزائري*أطروحة دكتوراه–جامعة وهران– 2010–ص98.

[11]ماري الياس حنان قصاب–العجم المسرحي–مكتبة ناشرون–بيروت–ط2–2002–ص314.

[12]عزوز بن عمر–المكان المسرحي الإيطالي مصادره وجمالياته–مجلة فضاءات المسرح –جامعة وهران1–العدد2–2013–ص39

[13]ماري الياس حنان قصاب المعجم المسرحي،م س، ص315.

[14]ينظر: محمد تهامي العماري – مدخل لقراءة الفرجة المسرحية – م س – ص66.

[15]عقا مهاوش – الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة – الشركة الجزائرية السورية للتوزيع – ط1 – 2013 – ص110.

[16]كريم رشيد – جمالية المكان في العرض المسرحي المعاصر من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث – مكتبة عدنان – العراق – 2013 – ص120/118.

[17]محمد فراح –الخطاب المسرحي واشكالية التلقي –ايديسوفت–المغرب–ط1–2006–49.

[18]ينظر: جازية فرقاني النص المسرحي بين الارسال وتلقي –فضاءات المسرح– مختبر ارشفة المسرح الجزائري–جامعة وهران–العدد2–2013–ص27.

[19]ينظر: مخلوف بوكروح–التلقي والمشاهدة–مؤسسة فنون الجزائر–2004–ص29/28.

[20]ينظر: جوليان هيلتون –نظرية العرض المسرحي –هلا للنشر –مصر –ط1–2000–ص105.

5- مراجع البحث:

أ- العربية

1- حسن المنيعي – حركة الفرجة المسرحية – المركز الدولي للفرجة – المغرب – ط1 – 2011.

2- جوليان هيلتون –نظرية العرض المسرحي –هلا للنشر –مصر –ط1–2000.

2- كريم رشيد – جمالية المكان في العرض المسرحي المعاصر من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث – مكتبة عدنان – العراق – 2013.
محمد فراح –الخطاب المسرحي واشكالية التلقي –ايديسوفت–المغرب–ط1–2006.
3–محمد هامي العماري مدخل لقراءة الفرجة المسرحية–دار الأمان–الرباط–المعرب–ط1–2006.
4– مخلوف بوكروح–التلقي والمشاهدة–مؤسسة فنون الجزائر–2004

ج– **المعاجم:**

1– ماري الياس حنان قصاب–العجم المسرحي–مكتبة ناشرون–بيروت–ط2–2002.

د– **الدوريات:**

أ– **الأطروحات:**

1– عزوز بن عمر السينوغرافيا واشكالية المكان في المسرح الجزائري–أطروحة دكتوراه–جامعة وهران– 2010

ب–الرسائل:

1– خوجة بوعلام–الشخصية والتلقي في مسرح علولة–رسالة ماجستير –جامعة وهران1–2012.

ت–المجلات:

1– جميلة مصطفى زقاي –المسرواية الجنس العابر للآجناس–مجلة فضاءات المسرح–مختبر أرشفة المسرح الجزائري–جامعة وهران 1–العدد2– فبراير2013.
2– جازية فرقاني النص المسرحي بين الارسال وتلقي –فضاءات المسرح– مختبر ارشفة المسرح الجزائري–جامعة وهران–العدد2–2013.
3– كاظم أبو دوح – مفهوم المجال العام عند هوبرماس-مجلة إضافات – الجمعية العربية لعلم الاجتماع – العدد 15 – 2011.

ج– **مواقع الأنترنيت:**

1- حسن ساحلي –سنيما الشارع في بيروت التمرد على الصالة–جريدة المدن الالكترونية – 2015/05/11.

2- عزوز بن عمر –المكان المسرحي الإيطالي مصادره وجمالياته–مجلة فضاءات المسرح –جامعة وهران1–العدد2–2013.

3- عقا مهاوش – الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة – الشركة الجزائرية السورية للتوزيع – ط1 – 2013.

4- علي الكشوط –مهرجانات السنيما والنصف الثاني من2020–موقع اليوم السابع– 11أوت 2020–السعة العاشرة و36د.