مجلة جماليات
المجلد 05 / العدد:01 (2019)، ص 375- 408

الإخراج المسرحي بين النص والعرض – مسرحية يامنة للمخرجة صونيا أنموذجا

Text and Performance Production – the Play «Yamna» directed by Sonia as a Case Study

بشير بويجرة سميرة[1]، منصوري لخضر[2]

[1] جامعة أحمد بن بلة وهران1،الجزائر، bachirbouyedjra.samira@edu.univ-oran1.dz

[2] جامعة أحمد بن بلة وهران1،الجزائر، theatredupoint@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2019/10/04 تاريخ القبول: 11 /2019/11 تاريخ النشر: 2019/12/27

الملخص:

يعمل المخرج المسرحي على تحويل العلامات الموجودة في النص من دال ومدلول إلى علامات بصرية سمعية حركية. تناولت الباحثة في هاته الدراسة مسرحية **يامنة** للمخرجة **صونيا** أنموذجا، لدراسة آليات اشتغال المخرجة في تحويل علامات النص اللفظية إلى علامات بصرية حركية، وذلك لنبين إحدى الموقفين الذي تبنته في هذا العرض المسرحي، فالنص المسرحي محل تساؤل منذ بدايات المسرح إذ اعتبره أصحاب الموقف الكلاسيكي مهما وإحدى ركائزه المهمة، وقد طالبوا بالمحافظة عليه وترجمته حرفيا دون الإخلال به، غير أن أصحاب الموقف الطلائعي ثاروا عليه، واعتبروه إحدى مفردات العرض المكملة. وهنا تتغير العلامة وتأخذ عدة دلالات وإيحاءات، ويستعمل المخرج من أجل ذلك أدواته الخاصة المتمثلة في التشكيلات الحركية والسينوغرافيا، والإضاءة، والموسيقى، حيث يتم ذلك وفق أسلوب إخراجي، منطلقه منهج إخراجي معين، يكون واقعيا أو مضادا للواقعية.

كلمات مفتاحية: النص المسرحي؛ المخرج المسرحي؛ العلامة؛ العرض المسرحي؛ يامنة؛ المخرجة صونيا.

Abstract :

Theatrical directors commonly works on converting the signs of the text from signified and significant to visual auditory motor signals. The present research paper deals with a play by the director Sonia as a case to study the mechanics of the director's work in converting the signs of the verbal language into dynamic signs. From this note, we could point out one of the two positions adopted by the director in this play; Yamna. The theatrical text is questionable, they demanded to preserve its authenticity and translate it literally. But the position of the pioneers revolted and considered it as one of the items of the complementary presentation, and here changed the sign and took several indications, and used the director's special forms as in for animation, synography, lighting and even music, this is done according to the method of directing, starting from a specific directing approach, realistic or anti-realism approach.

Keywords: Theatrical text; Stage; director; Sign; the stage; Yamna; Sonia

1 . مقدمة:

يعد الإخراج المسرحي تقديم صورة سمعية بصرية وحركية للتشكيلات الحركية التي يتماشى على ضوئها الممثلون، حيث يعرفه **باتريس بافيس** Patrice Pavic على أنه "انتقال النص من الصفحة إلى خشبة المسرح، وبهذا من الكتابة إلى اللعب والأداء"[1]، هذا الانتقال الذي يتحدث عنه **باتريس بافيس** يكون وفق مخطط إخراجي، مبني على رؤية إخراجية ينطلق منها المخرج المسرحي عند تناوله للنص المسرحي فيقوم بفك شفراته وعرضها ركحيا، وتقديم ما يسمى بالدال، والمدلول، والمرجع الموجود في النص ليصل إلى دال ومدلول ومرجع العرض. وهذا التحليل الذي قدمته **آن أوبرسفيلد** Anne Ubersfeld يمكننا من تحليله سيمائيا، فإذا تناولنا الموقفين: الكلاسيكي والطلائعي، فالأول"يرجعنا إلى التكافؤ الدلالي بين النص المكتوب والعرض المرئي"[2]، وهذا يعكس الاتجاه الواقعي الذي يعتبر المخرج مفسرا وخادما للنص المسرحي حيث إن الشكل والمضمون نفسهما.

تكون علامات العرض نفسها عند تحوّلها من نظام علامات النص إلى نظام علامات العرض، حيث توحي بعدة مدلولات وتفسيرات تتجاوز النص المكتوب من خلال مفردات العرض كالإضاءة والأكسسوار والديكور والأزياء، لذلك توجب علينا طرح بعض التساؤلات:

- هل نظام العلامات الموجود في العرض هو نفسه الموجود في النص ؟
- كيف سيقرأ المخرج نصه ؟
- كيف سيفك رموزه ؟
- كيف يمكن للمخرج أن يقدم نسخة مطابقة لكل العلامات الموجودة في النص؟

تجدر الإشارة إلى أنّ الأدوات التي ندرس بها علامات النص تختلف عن الأدوات التي ندرس بها علامات العرض، على الرغم من أن بعضها يحمل عدة قراءات وعدة تفسيرات.

يعتبر المخرج **قسطنطين ستانسلافسكي** Constantin Stanislavski، و**آندري أنطوان** André Antoine، و**ساكس مينجن** Sax Mienengin، رواد الواقعية والطبيعية التي نادت بترجمة النص بكل ما يحتويه وذلك عن طريق جميع مفردات العرض من أزياء وديكور وموسيقى وإضاءة كلها تتلاحم ولا تهمل أيّ جزء منه.

بينما الموقف الطلائعي فهو المضاد للواقعية ويعتبر النص إحدى مفردات العرض، وجزءا مكملا له، وهنا التكافؤ الدلالي لن يكون لأنه من البداية اختار أصحاب هذا الاتجاه اللجوء إلى لغة تتجاوز الكلمات، لكونها خاصة بالركح، وهدفها المتلقي بالدرجة الأولى.

فظهر عدة مخرجين ثاروا على المسرح الكلاسيكي أو الأرسطي من بينهم : **فيزفولد مايرهولد** Vsevolod Meyerhold، و**برخت** Bertolt Brecht، و**آرطو** Antonin Artaud، و**قروتوفسكي** Jerzy Grotowski، و**كوردن كريج** Edward Gordon Craig، أسماء كثيرة تدل على أن عصر النهضة هو عصر التجديد والثورة على كل القيم.

يعود الفضل الأول للفلاسفة والنقاد والكتاب الذين أسهموا في الانقلاب الفكري والبحث عن قيم جمالية ورؤى فكرية معاصرة، وقام المخرجون بتحويل هذه النظريات إلى حقيقة ملموسة عن طريق التطبيق، والتجربة إلى أن آثروا الساحة الركحية. كان لهذا كله أثر على مسرح الوطن العربي، إذ كان عليه أن يجعل من هذه النظريات، والاتجاهات أرضية له ليعرض عن طريقها عروضا تحوي مواضيع سياسية واجتماعية وثقافية، حيث وجد عدة نقاط مشتركة بينه وبين الإنسان الأوروبي، لأنه في الأخير المسرح هو فعل إنساني، وبذلك هو

فعل تشترك فيه كل الشعوب تحمل الآلام نفسها والمعاناة، والاختلاف سيكون في المضمون والفكرة لأن لكل أمة تراث وحضارة وتاريخ تتميز به.

مازلنا نبحث في الوطن العربي عن الشكل الذي يحتوي هذا الموروث بنظرة معاصرة ومتجددة حتى نصل إلى اتجاه إخراجي خاص بنا، ونظريات نبني من خلالها مسرحا ذي بيئة عربية محضة. وتعد الجزائر إحدى البلدان العربية التي أسهم فيها المخرجون بعدة أعمال وتجارب كان لها صدى وامتداد داخل الوطن وخارجه، نذكر منهم تجربة المخرج والكاتب **عبد القادر علولة** وتبنيه للمسرح البرختي الذي وظفه في ما يسمى "بالحلقة" حتى يجعل المتلقي في قوقعة ينتمي إليها من خلال عدة أعمال مسرحية، ولعل أهمها مسرحية **الأجواد**، وتجربة المخرج والدراماتورج **ولد عبد الرحمان كاكي** في مسرحية **القراب والصالحين** والتي اقتبسها عن النص البرختي **الإنسان الطيب في ستشوان** وقدمها بنكهة شعبية تراثية جزائرية تحاكي الموروث.

لجأ الكتاب إلى الاقتباس والترجمة التي أصبحت ممرا لعدة أعمال، وما كان يميزها اختيار عناوين وأسماء شخصيات مغايرة، كما نلمس في المضمون إسقاطات خاصة بالمجتمع الجزائري. وهناك فئة من المخرجين الذين قاموا بإخراج مسرحيات عالمية، ولكن حافظو على النص الأصلي، فقاموا بترجمته ركحيا عن طريق سينوغرافيا واقعية لخلق الإيهام، هدفهم الأول من الالتزام بالنص هو تعريف المتلقي العربي بحكايات وأساطير لها مدلول وهدف عميق وإسقاط خاص بالواقع الاجتماعي. إذ عندما نقوم بتفكيك رموز العرض سنجدها تقترب من مصدرها، والاختلاف يكون طفيفا بحيث يعلق أو يشرح أكثر ذلك النص، كاللجوء إلى التعبير الجسدي والإضاءة الملونة الموحية، فضلا عن الموسيقى المساهمة في بناء الحدث الدرامي.

التكافؤ الدلالي لن يتحقق كليا لأن المخرج سيضفي رؤيته الخاصة والذاتية، فالعرض سيحمل توقيعه، والنص المسرحي صمم خصيصا ليتم عرضه، فعرضه الوهمي كان قد تمّ في مخيلة الكاتب قبل أن يقوم بتخطيطه، وهناك نصوصا أنتجت من خلال العرض عن طريق الممثلين والمخرج الذين انطلقوا من فكرة معينة، وهنا تدخل كذلك تقنية التأليف الجماعي ولكن من الركح مباشرة وهنا يولد نص خاص بالعرض.

حافظ الكلاسكيون على البنية النصية وإطارها العام لأن هدفهم كان الإيهام، وهنا الدال لا يعمل بمعزل عن المدلول لأنه ينتج العلامة، التي تحقق التطهير، ولذا طالب المخرج الروسي **ستانسلافسكي** بضرورة الاعتماد على الفعل الداخلي والخارجي، والذي يبنى من خلال التحليل الدقيق للنص وتشريحه؛ ولكن قضية ذلك التكافؤ تبقى قيد الدراسة لأن في الأخير ستصل للمتلقي تلك الرسالة المنشودة من العرض، وكل سيكون له قراءته الخاصة عن هذا العرض، وسيبقى علينا دراسة نص العرض الذي يعتبر نصا مغايرا خصوصا مع رواد اللاواقعية الذين تمردوا على النص واعتبروه إحدى مفردات العرض المكملة فقط وليس الأساس.

وانطلاقا من هذه الاعتبارات النظرية، تستند هذه الدراسة إلى تجربة المخرجة الجزائرية **صونيا**، من خلال عملها المسرحي المعنون بـ**يامنة**[3]، من اقتباس **بوزيان بن عاشور**[4]، وذلك من خلال اكتشاف المنهج الإخراجي الذي اتبعته، وكيفية تقديمها لهذا العرض من خلال نص الكاتب، فضلا عن الأسلوب الإخراجي المتبع، الذي سنعرض من خلاله كيفية استغلال السينوغرافيا وتوظيفها، للموسيقى والإضاءة، وعملها مع الممثل باعتبار هذين العنصرين مكملين لبعضهما البعض: فحوارات النص المنطوقة ستكون على لسان الشخصيات، والسينوغرافيا ستكون حاملة لمدلول النص؛ وذلك من أجل الوصول في الأخير إذا ما كانت المخرجة قد حافظت على النص أم تجاوزته.

تعد المخرجة **سكينة مكيو** المعروفة **بصونيا**، من المخرجات الجزائريات اللواتي مارسن مهنة الإخراج المسرحي مند نهاية التسعينات، بعد تجربة طويلة في التمثيل، وقدمت المخرجة عدة أعمال مسرحية قبل وفاتها وكان آخر أعمالها **امرأة من ورق** اقتباس **مراد سنوسي** عن رواية **أنثى السراب** للروائي الجزائري **واسيني لعرج**.

وأول عمل إخراجي قامت به كان عملا ثنائيا قدمته "فيما بين سنتي 1997-1998 مع المخرج الجزائري **مصطفى عياد**، في مسرحية "**حضرية والحواس**"[5]. وتعد هذه التجربة متميزة إذ كانت بمثابة نص وليد اللحظة، خاص بمرحلة "العشرية السوداء" آنذاك، تحاكي همجية وعنف الإرهاب، ذلك أن المسرح يساير ويواكب أوضاع المجتمعات السياسية والاجتماعية ويتماشى مع الأحداث الراهنة.

إنّ المتتبع لمسار المخرجة يدرك أنها أولت الاهتمام بجميع المواضيع السياسية والاجتماعية والثورية من خلال الأعمال التالية: **ثورة بلحرش، أسوار المدينة، امرأة من ورق، حضرية والحواس، الشهداء يعودون هذا الأسبوع؛** والمواضيع الخاصة بنضالات المرأة الجزائرية وبطولاتها من خلال مسرحيات: **حدة يا حدة، رأس الخيط، لغة الأمهات، الجميلات؛** وقدمت مواضيع تخص معاناة المرأة من ظلم الرجل المتسلّط والمسيطر، وهنا تسلّط الضوء على عدة مواضيع تعد من المسكوت عنها خصوصا في المجتمعات العربية التي ترى دائما الخطيئة مصدرها المرأة، من خلال الأعمال التالية : **ليلة الطلاق، حتى لتم، بلا زعاف،** ومسرحية **يامنة** التي نحن بصدد دراستها.

مسرحية يامنة:

اقتباس: بوزيان بن عاشور عن مسرحية **يارما** للكاتب الإسباني **فيديريكو غارسيا لوركا**.

إخراج : صونيا

مساعدة الإخراج : ليندة سلام.

السينوغرافيا: حبال البخاري.

الكوريغرافيا : نعمان محمد.

الموسيقى: جعفر آيت منقلات.

2. نص مسرحية يامنة بين الأصل والاقتباس:

نص مسرحية **يامنة** مقتبسة عن نص **يارما**[6] Yerma (1934) للكاتب الاسباني **فيديركو غارسيا لوركا**[7] Federico Garcia Lorca، تحاكي حياة امرأة تدعى **يارما** تسكن بالريف الاسباني، وبعد فترة تكتشف أن زوجها عقيم، فترتكب أكبر جريمة من أجل أن تصبح أما، فتقوم بقتله، وتعود بنا هاته الحكاية إلى الأساطير اليونانية والنهايات المروعة التي تخلق فزعا لدى المتلقي. يضعنا الكاتب أمام أكبر تحدي وهو غريزة الأمومة، وهذا الانتقام المرعب يذكرنا بمسرحية **ميديا** للكاتب اليوناني **يوربيدس،** وقتلها لأولادها عندما اكتشفت خيانة زوجها لتقهر قلبه، وهذا التصور حيال المرأة آنذاك، يعود بنا إلى إعادة النظر في التركيبة النفسية للزوجة والأم، وكيف يمكن لقوتها المروعة أن تحل، ما إن تعرف حقيقة معينة. والمقتبس المسرحي **بوزيان بن عاشور** يعرض لنا هاته المرأة من منظور آخر، إذ جعلها تواجه الزوج وجها لوجه فبعد أن يطلعها الحقيقة تقرر البقاء معه، وعدم تركه وتتخلى عن حلمها بأن تصبح أما، وهنا كان الاختلاف بين النصين، والتي أراد المقتبس من خلالها تقديم صورة شريفة عن المرأة الجزائرية، وكيف يمكن لها أن تصبر مع زوجها. غير أن الكاتب **لوركا** أراد أن يبرز غريزة الأمومة التي لا تعرف احترام قوانين الحياة، والمخرجة **صونيا** تبنت نهاية النص الأصلي نفسها في العرض، ولكن الاختلاف في طريقة الموت: **فيامنة** لم تقتله بيديها، وإنما مات بسكتة قلبية وهنا جعلت موته قضاء وقدر، لأنها جعلت الزوجة تواجهه أمام نساء أهل الدشرة التي يقطن فيها على أنه هو العقيم، فتقرر تركه،

ولقوة الصدمة يسقط ميتا، وهنا تظهر غريزة الأمومة عند المخرجة من خلال هذا التغير، في المقابل جعل الكاتب المرأة مجرد خاضعة وراضية بمصيرها وهذا من خلال الحوار التالي :

يامنة: *اليوم نرقد رقدة صحيحة، ما نخلع نفسي من انوض، ما اننخلع من اقولولي خلاص جسمك ماليه والي، خلاص لا ما تقربوش مني، أنا لقتلت ابني في عنق راجلي، أنا لضحيت بحياتي الزوجية من أجل ابني، اليوم نرقد رقدة صحيحة، عاقر عاقر أنا اليوم متأكدة، عاقر عاقر اليوم في نفسي أنا جامدة في جسم زوجي هامدة* [8].

1.2 . ملخص المسرحية:

يامنة امرأة تعيش في الريف، متزوّجة برجل ثري، ولكنها لم تتمكن من الإنجاب بعد أن مر على زواجها سنتين، وتحلم بالأمومة إلا أن زوجها دائم التهرب منها وحجته أنه مشغول بسقي أشجار الزيتون، وتربية الحيوانات، ليوفر لها حياة رغيدة ويمنعها من الخروج حتى لا تسمع ما يقال عنه؛ ولكن هوسها بالأمومة لا يتوقف، لدرجة أنها تسمع صوت رضيع يناديها، وهنا تبدأ رحلة بحثها والانطلاقة ستكون عن طريق العرافة التي تنصحها بالذهاب إلى **الطاووس** التي تقيم في الطريق المهجور عندها ستجد الحل، عندما تقصدها يكتشف زوجها ذلك فيلحقها ويتهمها بالخيانة، حتى لا يكتشفون حقيقته، لكن **يامنة** تواجهه بأنه هو العقيم الذي لا ينجب، فتقرر تركه ومن قوة الصدمة، يسقط زوجها ويموت بسكتة قلبية.

2.2. موضوع المسرحية :

المسرحية مبنية على فكرة العقم، وهي من المواضيع المسكوت عنها في المجتمعات العربية خصوصا عندما يكون الرجل هو العقيم، فكيف يمكن للمرأة أن تواجه هذا الأمر؟ وهنا إحالة على المرأة التي يمكن أن تضحي من أجل زوجها، ولا يمكن لها أن ترتبط برجل آخر أو حتى تفكر في خيانته خصوصا أنها تعيش في وسط اجتماعي مغلق وفي بيئة ريفية، ولكن تنقلب الموازين عندما يتهمها بشرفها، وبالخيانة حتى يشوّه صورتها أمام

المجتمع، ويبقى هو الضحية البريء من التهم. ويتضح من خلال هذه المسرحية، أن هناك الكثير من النماذج النسوية مثل **يامنة**، ولا سيما في المشهد الأخير، عندما قصدت **يامنة** البيت المهجور الذي تسكن فيه **الطاووس**، التي تسعى إلى مساعدتهن وهناك ستجد من سيساندها في ذلك المكان، ولعل المكان المهجور هو إحالة وطلب إلى هجر هاته العقليات الرجعية المتخلّفة.

3. الأسلوب الإخراجي المعتمد في مسرحية يامنة:

تعد المخرجة **صونيا** من المخرجات التي اشتغلت كثيرا في مجال الإخراج إلا أنها لم تكن تعمل بما يسمى بكتيب الإخراج وتسميه **آن أوبر سفيلد** "نص الممارس المسرحي أو نسخة الإخراج المسرحي، ويستخدم كراسة الإخراج، وليس بالضروري أن يكون هذا النص مكتوبا، بل يمكن أن يكون شفويا، كأن يكون بصوت المخرج"[9] . وفعلا ما كانت تقوم به المخرجة أثناء تحضيرها لعمل مسرحي هو الاعتماد على إحساسها دون كتابة مخطوطها الإخراجي، وقد صرحت بذلك أثناء حوار أجري معها[10] .

وقد توصلنا إلى المنهج الإخراجي من خلال مشاهدتنا للعرض وتحليلنا له فتم الاشتغال بمنهج الواقعية النفسية، وهو اتجاه إخراجي هدفه جعل المتلقي في دائرة الوهم المسرحي، وتحقيق خاصية الإيهام التي نادى بها المخرج **ستانسلافسكي**، الذي يعتبر النص أحد الركائز المهمة التي ينطلق منها المخرج. فيقوم بتفسير النص وتحليله بالمحافظة على أفكار المؤلف، وترجمتها من خلال تشريح النص وتقسيمه إلى وحدات كبرى ثم صغرى حتى يستوعب فكرته الرئيسية، ويصل إلى الفعل المتغلغل بتحديد الأهداف الصغرى، ليصل إلى الهدف الأعلى الذي أراده المؤلف، وضرورة اكتشاف بناء الأحداث، والمواقف، والصراعات، وتحديد هدف كل شخصية ويرسم عرضه من خلال النص، والتعامل معه بأمانة واحترام لأنه ذو وظيفة اجتماعية مهمة، وتحليل كل أجزائه وتفكيكه حتى يتمكن الممثل من التعرف على

أبعاد الشخصية المراد عرضها والتمكن من بنائها الكلي "فالكاتب المسرحي يقدم فقط ما تقوله الشخصية وتفعله فوق الخشبة، ولكن هذا غير كاف بالنسبة للممثل "[11] وإنما الممثل سيبحث عن هاته الشخصية في المجتمع وفي علاقاتها مع باقي الشخصيات ومحاولة إيجاد ما يتناسب معها.

اكتشفنا عند دراستنا لنص العرض، أنّ المخرجة دعمت النص، وملأت ثغراته وغيّرت من النهاية وجعلتها قريبة من نهاية النص الأصلي، كما ذكرنا ذلك سالفا،لأن كل نص كما ترى "**آن أوبر سفيلد** يحتوي بذور مسرحية، أرحام نصية، يأخذ العرض المسرحي على عاتقه رتقها" [12]، وتعني هنا برتقها توضيحها وملئها، وقراءة ما وراء السطور كما طالب **ستانسلافسكي**، ويكون هذا عن طريق الحركات، والوضعيات، والتشكيلات التي يختارها المخرج التي تسعى إلى تكثيف المعنى وتحقيق الإيهام المسرحي.

تجسيد النص يتواصل عن طريق الأداء التمثيلي، الذي يُسهم في إبراز البناء الداخلي والخارجي للشخصية، ويعتبر الأداء من أهم النقاط التي يرتكز عليها المخرج لأنه سيعرض عن طريقها الحركات التي يختارها، ويفسر بها دلالات النص فإذا "كان الإخراج هو تفسير للدلالات فإنّ الأداء هو نقل هاته الدلالات من مواقعها وتبديل ودمج الحركة في إطار حيزماني محدد لهذه الدلالات"[13]. وهي نقطة أخرى سنوضح اشتغال المخرجة عليها من خلال عملها مع الممثل، وكيف قامت بتفكيك وشرح وحدات النص، والعمل على تفسيرها.

4 . الأداء التمثيلي في مسرحية يامنة:

الممثل المسرحي عبارة عن نوتة "صوتية وحركية يدون فيها كافة الدلالات السلوكية واللفظية وما فوق الصوتية مما يوحي للمشاهد أنه أمام شخصية حقيقية"[14]، بمعنى أن الممثل والشخصية هما واحد، ولذا سيُسهم بنسبة كبيرة في تحويل علامات النص المسرحي

وشرحها. وبما أن المخرجة استعانت بالمدرسة الواقعية فإنها ستعمل وفق نقطتين: تدريب الذات وبها نصل إلى معايشة الدور، والعمل للوصول إلى الدور عن طريق الانفعالات والمشاعر المجسدة صوتيا، وحركيا وبإحساس صادق، ومن أجل الوصول إلى تحليل عمل الممثل في عمل مسرحي ننطلق أولا من خلال "الحضور الفعلي للممثل الإلقاء الصوتي والحركي وضبط الانفعال"[15]. وفي مسرحية "**يامنة**" نحن أمام الشخصيات التالية :

الممثلة **نصيرة بن يوسف** في دور **يامنة**، الممثل **الحسين آيت قني السعيد** في دور زوج يامنة "**الفردي كعوان**"، الممثلات : **فاطمة حسناوي**، و**كنزة طالبي**، **ونصيرة شرف** في دور **الجارات**؛ **رزيقة نهليل** في دور **العرافة** "**أم الدياب**"؛ الممثلتان **عوماري وردية**، **وأزرويل دليلة** في دور **أخوات زوج يامنة**؛ الممثلة **عايدة قشود** في دور **الطاووس**؛ الممثل **محمد زياد طافر** في دور **أخ زوج يامنة عمور**؛ ، ولهذا سوف ندرس هاته الشخصيات من خلال:

1.4.الحضور الفعلي للممثل:

إن الممثل موجود فوق الركح فهو شخصية حقيقية واقعية، وبهذا هو فعلا موجود في العالم الواقعي، وبعدها نراه في العالم الخيالي حينما يبدأ بتجسيد الدور ويصبح الشخصية المسرحية، وهنا نكتشف أول خاصية للممثل، ثنائية الحضور الحقيقي والخيالي: "فهو جزء من الواقع، عندما يعبر عن الإنسان الذي على المسرح وفي نفس الوقت صورة للواقع، يعبر عن شيء آخر"[16]. ومنه، تتجسد أهمية التمثيل لدى الممثل، حينما يجعلنا نصدق أنه هو تلك الشخصية، على الرغم من أننا نعرف أنه يمثل فقط، وهذا الذي يعطي للمثل حضورا ووجودا فوق الركح، فالممثل لابد أن يبقى في تقمصه الإيهامي، وعدم فقد صلته بالشخصية التي يؤديها خصوصا في المنهج النفسي.

2.4. الإلقاء الصوتي والحركي:

المخرج يعمل مع الممثل على ثلاثة وسائط دلالية متمثلة في الجسد، والإيماءات الخاصة بالوجه، والأداء اللفظي، فيستعمل ما يتناسب مع دلائل خاصة به ويعكسها في الشخصية التي سيتقمصها. يرى الممثل في أعماقه الدفينة ويبحث في ذاكرته الانفعالية عن تلك الشخصية وبعدها يضفي عليها من إحساسه وصدقه الفني حتى لا تظهر مصطنعة ثم العمل على صوته وإلقائه، ويحافظ على وتيرة الأداء، وطبعا الأداء التمثيلي الصادق وبهذه الطريقة التمثيلية فإنه لا محال يصل إلى عاطفة المتلقي ويجعله في دائرة الإيهام المسرحي.

ممثلا الاتجاه الواقعي والطبيعي يعتمدان على الكثافة والتباين من خلال مفردات العرض والتشكيلات الحركية التي يعتمد عليها المخرج، وكلها تحقق التأثير وتثير الإحساس، وهي أدوات تساعد في الولوج إلى بناء الشخصية المراد تقمصها.

3.4. ضبط الانفعالات:

عندما يقدم للممثل دور، يقوم بتحليله والسيطرة عليه من خلال نبرة الصوت والحركات التي يقوم بها، حتى يتسنى للمتلقي تفسيرها، فتقمصه لدوره لا يعني الذوبان فيه حتى تأخذه عاطفة تلك الشخصية ويزيد من انفعالاته، وإنما ضبط مشاعره وأفعاله. ويتجسد ذلك عن طريق عمل المخرج مع الممثل أثناء التدريبات المتواصلة، والتي تجعله يهضم الشخصية ويتعود عليها. تعمل هاته العناصر مع بعضها البعض، حتى يتضح الدور الذي يقدمه الممثل وهنا يظهر عمل الممثل والمخرج لأنهما سيرسمان جل ما يتعلق بهذا الدور، والممثل هو المنفذ المبدع الذي يضفي عليها جماليات خاصة، وبصمته الإبداعية.

سنحلل الشخصيات الرئيسة في هذا العرض المسرحي وهما الزوج **الفردي كعوان،** والزوجة **يامنة،** باعتبارهما النقيضين في هاته التمثيلية، ونتكلم بصفة عامة عن باقي الشخصيات وكيف ساهمت في بناء الحكاية إنطلاقا من هاته العناصر الثلاثة.

أدت الممثلة **نصيرة بن يوسف** دور شخصية **يامنة**، وهي نموذج لكل امرأة تعيش في الريف تنتظر أن تنجب طفلا بعد زواجها، ولكن مع مرور الوقت تكتشف أنها لم تحمل بعد، وزوجها دائم التهرب، وهمه الوحيد أشجار الزيتون وتربية الحيوانات وهي إحالة على الإهمال المتعمّد للزوجة وهذا ما يوضحه الحوار التالي :

الفردي كعوان : *خليلي الوقت*

يامنة : *عامين فاتت على زواجنا،وانت في نفس الحكاية،وزيد حزين تقول غضب الله طايح عليك*

فردي كعوان: *غي أسكتي ! ربي ابعد علينا العين !....أيا تهلي في روحك ! راني ماشي نسترزق،سقي الزيتون مايستناش .....وحرام عليا أنعطشه* [17]

كان للمثلة حضور فعلي منذ بداية المسرحية، فلم نلحظ خلال فترات العرض أنها خرجت عن الشخصية التي تقمصتها، وبقيت في دورها الدرامي وحافظت على إيقاع الشخصية، الذي ساهم في بناء إيقاع المشاهد، وجعلت المتلقي يتعاطف مع حالتها لبساطتها وحبها لزوجها، وفي الأخير يظهر غضب هاته الشخصية وعدم تحملها، وهذا ما يوضحه الحوار التالي :

يامنة: *مافيكش أمل،أمل مودر لموه،نلقطوه،نقوه ؟؟؟؟*

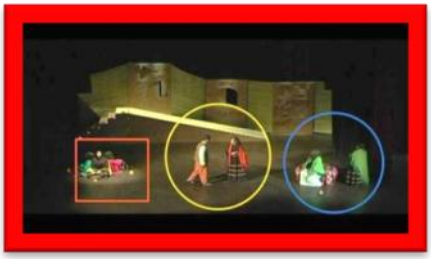
الفردي كعوان : *لا .....لا*

يامنة : *عاقر ....عاقر* [18]

ركّزت المخرجة على الأداء اللفظي ومخارج الحروف، خصوصا لما قالت كلمة **عاقر**، فقد جعلتها تشدد على هذه الكلمة حتى تبين الثقل الذي تحمله، والتي هي محور المسرحية، وللتأكيد أكثر على هذا الحوار جعلته يتردد كذلك على لسان الشخصيات النسوية التي وجدتها **يامنة** عند **الطاووس** وترديدهن كلمة **عاقر** عن طريق الحركة والحوار. والحركة التي لجأت إليها المخرجة هي دفع الزوج من امرأة إلى أخرى، وهي إحالة على تأكيد ما قالته المخرجة أنها مسرحية تعكس "مآسي ألاف اليامنات في موطن القسوة "[19].

ولكن في بعض الأحيان كنا لا نفهم بعض الكلمات التي تقولها الممثلة، وهذا عائد إلى التركيز على الحركة أكثر من النطق، أما إيماءات الوجه وحركات الأيدي فكانت معبرة عن الحزن الذي تعيش فيه، خصوصا لما ذهبت عند **الطاووس** لتعرف حقيقة زوجها، فقد استعملت حركة اللطم على الوجه والصدر والصراخ والآهات والتألم لحالتها، والإيماءة التي كانت أكثر إيحاء على حالتها وعدم تحمّلها هي ضربها برأسها على صدر زوجها، والتي توحي بمحاولتها كسر الحاجز الذي سيوصلها للحقيقة.

والحركة نفسها كانت تؤديها النسوة الثلاثة التي كانت في منطقة أسفل اليمين فتلك الكتلة أولا توحي بالصرامة والقوة، وأنها ليست الوحيدة، وهذا ما سيزيدها قوة وإرادة في مواجهة زوجها، وقد اتخذن وضعية الجلوس وحددنا ذلك بإطار أحمر، وهي وضعية ضعيفة لكي تجعل من الزوج والزوجة اللذين يتخذان وضعية الوقوف وفي منطقة أسفل الوسط، وهي منطقة قوية وحددنا ذلك بدائرة صفراء، وهما مركز هذا التشكيل وهذا ما توضحه الصورة **01**



الصورة رقم**01**

وفي منطقة أسفل اليسار نرى **الطاووس** اتخذت وضعية الجلوس فوق الكتلة الديكورية، ونظرها اتجاه الشخصيتين لتؤكد أكثر على هذا الموقف أما الشخصية التي بجانب **الطاووس** وهي العرافة التي تتخذ وضعية المواجهة الكاملة بالظهر، وهي الظاهرة بالدائرة الزرقاء، وطبعا هي مواجهة أقل قوة، وهذا يدل على قدرة المخرجة التحكم في آليات التشكيل الحركي الذي يعتبر لغتها الركحية، وتحقيق خاصية الإيهام والتأكيد على حوارت النص الملفوظة والتي كانت كالتالي :

يامنة *:كل واحد فيكم لازم يعرف بلي بابا جابني في بلاصة ألف راجل، والشرف لتحكي عليه أنت أنا رضعتو من يما* [20] .

اتخذت الممثلة بجسدها عدة وضعيات، التي يلجأ إليها المخرج للتعبير عن الحالة الشعورية التي تعيش فيها الشخصية، فوضعية الجلوس هي مستوى ضعيف، استعملتها كثيرا لتدل على ضعف هاته الشخصية في مواجهة زوجها، وفي الأخير تلجأ إلى الحركات الدائرية وهنا لتعبر عن الصراع بين الزوجين ويعبر عن حالة التوتر وهي حركات تمهيدية لجأت إليها المخرجة للولوج إلى الشخصية الداخلية وما الذي تريده **يامنة**.

استعملت الممثلة كذلك التأكيد بالارتفاع وهو مستوى قوي وفي منطقة يمين الوسط لتؤكد على هوس الزوجة الدائم لسماعها صوت الرضيع كما هو موضح في الصورة رقم 02 **وعمور** صديق الطفولة يتخذ وضعية المواجهة الكاملة بالظهر للتأكيد على **يامنة**، واستعملته كذلك عندما صرخت بأعلى صوتها في منطقة وسط الوسط كما هو موضح في الصورة رقم 03.

الصورة رقم 02

الصورة رقم03

وبمواجهة كاملة وهذا ما توضحه الصورة رقم 03 والذي حددناه بالسهم الأصفر، وهو نداء لكل امرأة أن لا تقف حائرة وجامدة في مكانها بل السعي لتحقيق مرادها دون اللجوء إلى الخيانة أو أمور أخرى بل بالمواجهة والتصدي.

عايشت الممثلة تلك الشخصية حتى النهاية وتحكمت في انفعالاتها وضبطتها، وظهر أداؤها الصادق والذي كان نتيجة التوازن الداخلي والخارجي لهاته الشخصية وإيمانها بالدور، فالحالة الشعورية التي كانت تعيش فيها الزوجة تحس بها كل امرأة لا تملك أطفالا، خصوصا لما يكون المشكل هو الزوج. وهنا تكمن صعوبة الإفصاح عن الأمر خصوصا في الأماكن الريفية، التي تفتقر إلى التعليم والتثقيف والمواجهة الجريئة.

تقمص الممثل **الحسين آيت قني السعيد** دور **الزوج الفردي كعوان**، فشاهدناه أولا الزوج المهتم بعائلته وزوجته، فينهض باكرا ويلبي حاجات البيت اليومية، ويجعل المتلقي يتعاطف معه لأنه دائم العمل ومنهمك من أجل توفير حياة زهيدة، ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي:

الفردي كعوان: *الخيبة في الجيب الفارغ، وأنا راني نعمر في الجيب ونوسع، باه أنا منحتاج وأنت متتضري*[21] .

تبدأ تظهر حقيقته شيئا فشيئا، خصوصا عندما يجدها في الخارج فيطلب منها عدم الخروج ثانية، خوفا أن تسمع ما يقال عنه. وهذا ما يوضحه الحوار الذي جاء على لسان **الطاووس** التي ستذهب عندها الزوجة بعدما تعبت من الانتظار:

الطاووس: *سر ما نقدرش نسكت عليه اليوم، سر كامل اسطوحة القرية أوصلها، الغلطة غلطة زوجك، راكي تسمعي ولا لا!كلهم جابوا أولاد من جد لجد، إلا هو لعنة نزلت عليك، لعنة اختارتك أنت من دون نسوان العائلة الكبيرة*[22].

تنفجر هاته الشخصية في آخر لوحة لتظهر حقيقة ما تخفيه، وتظهر أنانيته لأنه يعلم بعقمه، وهذا ما يوضحه الحوار التالي:

الفردي كعوان: *أشحال من امرأة تمنات أتعيش، أتعيش حياتك بلا أطفال، أنزيد نأكد لك الغلطة ماشي منك*[23].

تظهر حقيقة هاته الشخصية في آخر المطاف، وأنه ليس في الطيبة التي صورها لنا في البداية وهنا نكتشف عمل المخرج في طريقة إبراز قدرات الممثل في التقمص وجعل المتلقي يصدق الحدث.

وقد كان الإلقاء الصوتي لهاته الشخصية متناسبا مع الدور، ويعكس محاولة التستر على أمر ما، من خلال خوفه الذي يظهر عن طريق الحركات التي يؤديها عندما يجد زوجته في الخارج وإعطائها قفة الخضار بقوة، وتتعالى نبرة صوته. وحتى الوضعيات التي اختارتها المخرجة لهاته الشخصية، من قبيل وضعية الجلوس فوق الأريكة التي بجنب البيت وزوجته تصب الماء ليغسل يديه، تُحيلُ على دور الزوجة في البادية واهتمامها بزوجها. ووضعية الانحناء التي تؤديها **يامنة** تجعل أعين النظارة تركز على شخصية الزوج، ممّا يجعل من هاته الوضعية وضعية قوية، وفي الوقت نفسه تشكل لنا كتلة، وهذا ما توضحه الصورة رقم 4.

الصورة رقم 04

ويظهر جبروت هاته العائلة من خلال أخوات الزوج وقد أدت الدورين الممثلتين **عوماري وردية**، و**أزرويل دليلة**، حيث ركزت المخرجة فقط على تعبيراتهم الجسدية وإيماءات الوجه والمتمثلة في طريقة النظر إلى يامنة، والنفور منها، والبصق عليها، والمعاملة السيئة

وتكليفها بمهام البيت وعدم محادثتها كليا وإنما دورهما مجرد مراقبتها لكي لا تخرج من البيت وهذا ما يوضحه الحوار الآتي:

الفردي كعوان: *يامنة كاش متحتاجي أخواتاتي راهم هنا، منحبكش تخرجي من الدار*[24].

والحوار الوحيد الذي جاء على لسان الشخصيتين، عندما اكتشفتا ذهاب **يامنة** عند **الطاووس**، حيث تظهران كرههما الشديد **ليامنة** وتحاولان ضربها لمحو العار الذي سيلحق بالعائلة، إذ تمسك الأخت الأولى **يامنة** بكلتا يديها وتصرخ عليها، ثم تأتي الأخت الثانية وتعيد الحركة نفسها بتكرارها هذا الحوار:

واش جابك لهنا، شفيتي فينا ليسوى وليمسواش، علابالنا بكل شي، حرام المرأة تخرج بلى راجلها[25] .

بقي الممثل في دوره المسرحي حتى النهاية، إلا أنه في اللوحة الأخيرة عندما تحدث مع أختيه، خرج عن الأداء الذي اتبعه منذ البداية، إذ تغيّرت نبرة صوته ونحس أنه ابتعد عن الشخصية المتقمصة، ولكن بعدها مباشرة يعود إلى الشخصية مرة أخرى، ويكمل صراعه مع الزوجة.

أما شخصية صديق الطفولة **عمور** الذي أداها الممثل **محمد زياد طافر**:

يامنة: *خلعتني*

عمور: *خلعتك اههههه، كما ككنا صغار*[26] .

ومن خلال حديثه مع **يامنة** يظهر أنه مهتم لأمرها خصوصا لما تضع يدها على وجهه وتسأله:

يامنة: *واش بيك وجهك راه أحمر*[27].

وقد لجأت المخرجة إلى الإيماءة للتعبير عن هذا الشعور، وهو سعادة **عمور** بهذا الموقف، وهي إحالة أن **يامنة** لا تهتم لأحد إلا لزوجها.

أما عن باقي الشخصيات التي ظهرت في هذا العرض المسرحي فأولا نشاهد شخصية **أم الدياب**، التي أدت دورها الممثلة **رزيقة نهليل** فتقمصت دورها وجسدت شخصية العرافة،

المعروفة في المعتقدات الشعبية والتي كانت تجوب القرى والأسواق لقراءة الطالع والكف. هي أول شخصية تظهر للمتلقي وتبدأ بالغناء بنبرة حزينة وكأنه بكاء على الأطلال والتمهيد لمجريات الأحداث القادمة، وبهذا كان بمثابة "برولوج" تمهيدي اختارته المخرجة، ثم بعدها ستكون الرابط بين **يامنة** و**الطاووس** ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي:

أم الدياب: *الحل موجود عندك، لو كان تعولي تصبيبه، روحي عند الطاووس.*

يامنة: *شكون الطاووس*

أم الدياب: *لساكنة قدام الطريق المهجورة، هي لتحلك عقدتك، بقاي على خير*[28].

لقد كان لهذه الممثلة حضور ملحوظ فوق الركح، إذ كانت لها مخارج حروف سليمة، واختارت لها المخرجة حركات وإلقاء تناسب مع الشخصية التي أدتها، وبهذا كانت هاته الشخصية بمثابة البوابة والمحرك الرئيسي لتوالي الأحداث، كانت بسيطة، متفائلة، محبة للحياة، وكانت الأمل والصوت الداخلي الذي كانت تبحث عنه يامنة.

أما شخصية **الطاووس** فقد أدتها الممثلة **عايدة كشود**، وهاته الشخصية لفتت انتباه المتلقي منذ البداية ويتشوق لمعرفة من تكون هاته الشخصية، **الطاووس** صوت الحقيقة الذي كانت تبحث عنه **يامنة**، وقد ظهرت في اللوحة الأخيرة، عندما قصدتها **يامنة** فتظهر أنها شخصية قوية وواثقة من نفسها ومن قدراتها على معالجة النساء حتى يحملن، ولها قدرة في إقناعهن، ويظهر هذا من خلال الحوار التالي:

الطاووس: *متزعفيش من كلامي يابنتي، انت الكلام عليك، ردم ماضبيك، قلبك سخون كما الثيران لمربيهم راجلك، وانت ألف راجل يتمناك*[29].

وتواصل اقناع الزوجة على التخلي عن زوجها، ولكن بعد مناقشات بينهما، تقرر **يامنة** الرجوع إلى بيتها ولكن زوجها يلحق بها وهنا تنقلب الموازين. إذ تواجه **الطاووس** زوج **يامنة** بعد أن اتهمها بالخيانة، ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي:

الطاووس: *عيب هاذ الشي لراك تقولو على هاذ الطفلة، مرتك مدارت حتى شي، مرتك مدارت حتى شي*[30] .

وهنا ركّزت المخرجة على هذا الحوار من خلال نبرة الصوت الحادة للممثلة، وإعادة الحوار للتأكيد عليه، والتشديد على "**مادارت حتى شي**"، وهنا تتغيّر الوضعية من مستوى الجلوس إلى الوقوف، حيث تكمن أهمية تلك الوضعيات، في ما تقدمه من شرح وتوضيح المعنى الذي تحتويه، وهاته الحركة من "مستوى منخفض إلى مستوى أعلى تعتبر حركة قوية" [31] وتضيف معنى وتأكيدا آخر على ما تنطق به الشخصية، والتي تندرج ضمن الأداء الصوتي والحركي للشخصية التي عملت المخرجة على إبرازه.

أما بخصوص الجارات "**امرأة 1**،**امرأة** 2" [32] ، فقد أدت الأدوار الممثلات **فاطمة حسناوي، وكنزة طالبي، ونصيرة شرف**، فكن بمثابة المتمم للصورة الكلية في رسم مشاهد نسوة أهل الريف، فنشاهدهن في البداية عندما يفتحن النوافذ ويلقين التحية الصباحية على **يامنة** وهذا ما توضحه الصورة رقم 05 .

الصورة رقم 05

ركّزت المخرجة على إيماءات الوجه المستعملة عند فتحهن للنوافذ مرة أخرى وتجسسهن على **يامنة** عندما جلست مع العرافة، وكل واحدة تؤدي إشارة كأن تهز رأسها، ووضع اليد على نصف الوجه وتحريكه، وكلها إشارات تعبر عن التطفل، وبعدها تأتي عندها **نفيسة** جارتها التي تتباهى بحملها، وهي الشخصية الوحيدة من الجارات التي جعل لها اسم، وهنا يجن جنون **يامنة** وتلوم حالها، ولكن تعود **نفيسة** بمواساتها وتطلب منها أن تصبر:

يامنة *: طال صبري يانفيسة*

نفيسة *: علاه ديري في عمرك قاع هاذ الشي، مازالك صغيرة، جارتي مريم لوليدها الشوفار،حملت بيه بعد تسع سنين، بعد ما قطعت لياس* [33].

وكذلك تم الاستعانة بهن لمساعدة **يامنة** إلى الوصول إلى **الطاووس** وذلك عندما يجتمعن عند الجب لغسل الملابس، ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي :

يامنة : *تعرفو الطاووس*

الجارة الأولى : *لتسكن حدى الطريق المهجورة*

يامنة : *هيا يقولو عليها يدها مليحة*

الجارة الثانية : *راني رايحة عندها اليوم مع الفجر*

يامنة : *أنا تانيمدابيا نروح*

الجارة الأولى : *لتحبي نوروك الطريق*

يامنة : *مدابيا* [34]

لتجسيد هاته الحوارات اعتمدت على وضعية الجلوس ووضع النسوة الثلاثة في المستوى نفسه، وذلك لرسم الخط الأفقي والذي "يخلق شعورا بالراحة أو الضيق أو السكينة، والثبات "[35]. وذلك للتعبير عن الحالة النفسية التي تعيش فيها **يامنة**، لأن المخرجة اعتمدت كثيرا على الخط الأفقي في رسم تشكيلاتها الحركية التي تعطي شعورا بأمر عارض سيحدث، وبهذا عبرت مرة أخرى عن البنية التحتية للنص، وما تخفيه الحوارات الملفوظة وتمكنت من تركيب الصورة المراد ايصالها للمتلقي .

نرى أن كل هاته الشخصيات ماهي إلا لتكملة وتوضيح للصراع الداخلي والخارجي الذي تعيش فيه **يامنة**، فكلها تلتقي في مكان واحد بجانب بيت **يامنة**، الخيط الرئيسي للحكاية. وبهذا يرسم المتتبع لشخصية **يامنة** ما تعانيه من خلال باقي الشخصيات، سواء من خلال كلام النسوة وتنكيد أخوات الزوج لها، أو تباهي **نفيسة** بحملها. وهي الصورة البصرية (المركبة من خلال هاته الشخصيات) التي ساهمت في تصاعد الأحداث إلى النهاية، بل إنّ **الطاووس** والنسوة اللواتي كن موجودات عندها، ليست إلا لتعكس ثقل المعاناة التي تعيش فيها المرأة التي تعاني في صمت، وتخاف من كلام الناس وعدم جرأتها على

مواجهة الزوج عندما يكون هو سبب العقم. ومن هنا، تم توضيح كل خفايا النص وملء ثقوبه اللاشعورية.

أوضحت المخرجة النقاط الثلاثة المتعلقة بالجسد والإيماءات والأداء اللفظي والتي تعمل معا وتقدم لنا الإلقاء الصوتي والحركي، فضلا عن التشكيلات الحركية والوضعيات التي اتخذتها الممثلات التي أسهمت في التعبير عن حالات الشخصية. ومنه، ننتقل إلى السينوغرافيا ونرى كيف ساهمت في تحليل النص عن طريق الصوت والصورة.

5. لغة السينوغرافيا في مسرحية يامنة :

قدم الفضاء السينوغرافي صورة قريبة من الواقع وجسد مكان الأحداث، والمتمثلة في البيئة المكانية التي تعيش فيها **يامنة**، وهي البيئة الريفية والتي تجسّدت عن طريق ثلاثة مستويات: المستوى الأول وحددناه بسهم لونه أخضر، كان في أعلى الركح يجسد خلفية تمثل وجود عدة نوافذ والتي تمثل وجود عدة مساكن منزلية وبها ألواح قصبية لتعكس بساطة المكان وتوحي بالمستوى المعيشي البسيط. أما المستوى الثاني حددناه بسهم لونه أزرق، يمثل الطريق وقد كان في منطقة الوسط كلها، وبجانب الوسط الأيمن والذي يمثل الطريق والممر الذي ستمر من خلاله جميع الشخصيات، تم المستوى الثالث حددناه بسهم لونه أصفر المتمثل في بيت الزوجة **يامنة**، أما أسفل اليسار تم وضع البئر وحددناه بسهم لونه أبيض والذي كان محطة الالتقاء لعدة مشاهد وهذا ما توضحه الصورة 06.

الصورة رقم 06

يستعمل البئر مرة أخرى ليجسد عن طريقه بيت **الطاووس** ويستعمل ككتلة ديكورية تجلس عليها، ويتم إزاحة البيت الخاص **بيامنة** وهذا ما توضحه الصورة 07.

الصورة رقم 07

هاته المستويات تندرج ضمن المؤثرات البصرية التي تسْهِمُ في تحقيق خاصية الإيهام ومدلولاتها تكون واضحة بالنسبة للمتلقي، ولتكتمل هاته الصورة تم توظيف الأزياء والأكسسوارت والإضاءة التي زادت من إقناع المتلقي بصدق الحدث.

5.1. الأزياء والأكسسوارات في مسرحية يامنة :

يعتبر الزّي المسرحي من المكملات التي يلجأ إليها المخرج مع السينوغراف من أجل إبراز الوضع الاجتماعي والملامح التاريخية والإنسانية والطبقة التي تنتمي إليها هاته الشخصية، ويختار لها لون معين الذي له دلالة الإيحاء بالحالة الشعورية ترتبط بالفكرة المراد إيصالها للمتلقي، "فالأسود يعبر عن الحزن والظلام والخوف والغموض والشر، والأحمر يعبر عن القتل والدم والنار والقوة والغضب"[36]. وبذلك، يقدم الزّي القراءة الأولية عند ظهور الممثل فوق الركح، لأنه يمثل علامة لها دلالة وتأثير من خلال ما يحمله من تكوين ولون وملمس. والأكسسوار هو لغة مترجمة يستعين بها المخرج للتعبير عن خبايا النص، ويمكن أن يقدم به عدة دلالات رمزية، لذا سندرج الزّي والأكسسوار معا باعتبارهما مفردات مكملة لبعضهما البعض.

اختارت المخرجة **صونية** لشخصية **يامنة** زيًا باللون الأحمر الداكن الذي يوحي بالثورة والغضب والحب كذلك، وهذا ماهو موضح في الصورة رقم 08.

الصورة رقم 08

وللتعبير الدائم على حالتها نجدها تغني بنبرة حزن، فمرة تحمل أكسسوار المكنسة على أنه طفلها، ومرة تحمل النسيج الذي تريد حياكته لجارتها **نفيسة** على أنه رضيعها. وكل ذلك من أجل التأكيد على حلم **يامنة** بأن تصبح أما، وفي الأخير نشاهدها بزيّ لونه أسود الذي يدل على النهاية الحزينة وانتهاء معانتها وكشفها للحقيقة، ويتضح زيّ **يامنة** بدائرة زرقاء في الصورة رقم 09.

الصورة رقم 09

لقد وظفت المخرجة أكسسوار الوشاح الأحمر الذي كانت تضعه **يامنة** فوق فستانها الأسود، للتعبير عن الحركة التي قامت بها عندما تكتشف حقيقة زوجها فترمي عليه أكسسوار الوشاح، وتقول له: *عاقر، عاقر*[37] .

وأصبح هذا الأكسسوار بمثابة قوة لتعبير عن الغضب الذي حلّ بالزوجة، وكأنها تقول لزوجها سأرميك مثلما رميت هذا الوشاح؛ بغية تقديم قراءة أخرى لهذا الحوار الملفوظ، وتدعيمه أكثر، استعانت المخرجة بالحركة أولا ثم الحوار، لتؤكد أكثر على ما ستقوله **يامنة**،

فيمكن للأكسسوار كما يقول **باتريس بافيس** أن "يتحول إلى فاعل الشخصية في الحوار المسرحي" [38].

هذا، واختارت المخرجة **للطاووس** الزّي الأبيض الذي يمثل "رمز الضوء والنقاء والبراءة والحقيقة والسلام والتضحية"[39] ، ووشاح أخضر وهذا ما توضحه الصورة نفسها رقم 09، وقد وضعنا **للطاووس** دائرة صفراء، لكون هاته الشخصية ذات بركة تلجأ إليها النساء من أجل أن يحملن، وهي معروفة في المعتقدات الشعبية والأعراف.

أما النسوة اللاتي كن عند **الطاووس** يرتدين زيا موحدا لونه أسود، ووضع الزوج في دائرة بين تلك النسوة الخمسة واللاتي أصبحن يشكلن كتلة واحدة قوية، ويشير اللون الأسود إلى حالتهن الشعورية المأساوية. وطبيعة الزّي الموحد دعا إليها **برخت** في منهجه الملحمي الذي يحقق خاصية التغريب، ويجعل المتلقي مشاركا في اللعبة المسرحية، غير أن المخرجة وظفت هذا الزّي الموحد لتعبر عن المستوى الاجتماعي نفسه، وتجعل المتلقي يرى تلك الصرامة والقوة التي تحققت من خلال هذا الزّي والتشكيل، وهذا ماتوضحه الصورة رقم10.

الصورة رقم10

وقد تجسد ذلك، من خلال تعبيرات جسدية كوريغرافية، يسقط على إثرها الرجل بسكتة قلبية، وهي إحالة أخرى على موت السيطرة والعجرفة التي يعيش فيها الرجل الذي يريد أن يثبت رجولته على حساب المرأة ويراها دائما هي المذنبة، وأنه لا يتقبل فكرة أنه هو العقيم. ومثل هاته الشخصيات كثيرة في المجتمع الجزائري، خصوصا في بيئة ريفية منغلقة ترفض

فكرة العقم، وتعتبر المرأة مجرد كائن ساكن مهمته الاهتمام بالبيت وبالزوج ولا يحق لها مناقشة أمور أخرى.

وفي ضوء ما تقدم، نكون قدمنا الأزياء والأكسسوارات المهمة في هذا العرض، التي أسهمت في تقديم رؤية المخرجة، حيث كانت مجمل الأزياء بسيطة وموحية لطبيعة المستوى المعيشي لأهل الريف، كاستعمال سروال "اللوبيا" (كما هو معروف في اللهجة الجزائرية)، هذا السروال العريض الذي كان أجدادنا يلبسونه، وقد لبسه كل من الزوج و**عمور**، وباقي أزياء النسوة فساتين عادية خاصة بنساء البادية واستعمال أكسسوار القفة والقبعة المصنوعة من نبتة الحلفاء، والتي كانت متاعا لا يستغنى عنه في العائلات الجزائرية. واستعمال العرافة أكسسوار الورق لقراءة الطالع، ينضاف إلى ذلك توظيف أكسسوار المكنسة المصنوعة من الحلفاء التي تقدمها أخت الزوج **فردي كعوان** ل**يامنة** بحركة قوية، للدلالة على المعاملة السيئة لهاته الزوجة وأنها مجرد خادمة. وبهذه الصورة الكلية والشكل الخاص بالريف وبأهله، تمّ الاشتغال عليه، حتى تظهر للمتلقي على أنها حقيقية وبهذا ساهمت في الإيحاء عن مضمون النص وقدمت مدلولات عديدة.

5.2.الإضاءة ودورها كمؤثر بصري ودرامي :

تعد الإضاءة من أبرز العناصر التقنية المكوّنة للعرض المسرحي إذ تكشف عن الأجواء النفسية التي تعيشها الشخصية، وتعبر عن الحدث المسرحي ونوعه الدرامي (تراجيدي أو كوميدي)، ولها كذلك وظيفة جمالية، بصرية، توحي بزمن الأحداث، ولها دلالات متعددة، فيمكن أن " تضخم حركة من الحركات أو جزءا من الديكور، أو تغييرهما، بل أن تضيف إلى ما تسلط عليه قيمة سيميولوجية جديدة"[40]. فقد تمّ توظيف الإضاءة الكاشفة، التي استعملت لتظهر كل مناطق التمثيل والصورة العام للمشهد، وذلك لانعكاس

مصادرها ومساقطها في المكان المخصص لتؤكد الجانب التمثيلي والجانب السينوغرافي، أما الاضاءة الخاصة فاستعملت من أجل إبراز الحالة الشعورية التي تمر بها **يامنة** والولوج إلى عالمها الداخلي النفسي لتقتنع بالذهاب إلى **الطاووس**. وقد سُلطت على المستوى الأول من الديكور أثناء حركة انغلاق النوافذ وانفتاحها التي أحدثت إيقاعات متناسقة، وكانت تخرج منها أصوات تساندها من العالم الخارجي، والتي كانت تردد حوار العرافة:

روحي لعند الطاووس لساكنة قدام الطريق المهجورة، روحي لعند الطاووس لساكنة قدام الطريق المهجورة، روحي لعند الطاووس[41].

وهاته الأصوات تعتبر من المؤثرات الصوتية التي تجعل المتلقي يعيش أحاسيس وترددات **يامنة** بين الذهاب أو البقاء، وهنا تداخلت المؤثرات البصرية والصوتية مع مؤثر الإضاءة، فكانت لغةً صوريةً إيهاميةً أضفت الإحساس على هذا المشهد، وساهمت في التأكيد على الجو النفسي العام .

كانت السينوغرافيا بمثابة نص علاماتي تجسد من خلال وسائل مادية وسمعية ساهمت في بناء وتكملة الصورة النهائية التي أرادت المخرجة تحقيقها بصريا. فالممر استعمل لمرور الشخصيات وقد جسّدت من خلاله المخرجة عدة تشكيلات حركية، والبئر هو رمز للحياة، إلا أن الزوجة والعائلة تعيش في عطش من نوع آخر، وهو الافتقار إلى نعمة الأطفال، وذلك البئر فيما بعد يتحوّل إلى منبر تجلس عليه **الطاووس** يُمثل منبر الحقيقة. ولذا هاته الكتلة الديكورية ستتحدد وظيفتها الدلالية من خلال استخدام الممثل لها وبالتالي تأخذ "نوعيتها من طبيعة المشهد بحيث تتحوّل من قيمتها الشيئية إلى قيمتها العلاماتية" [42]. أما باقي الديكور فبقي ثابتا، ليوحي كذلك برتابة الحياة اليومية لسكان الريف وبهذا أسهم في خلق صورة إيهامية مشابهة للواقع، واستخدم فيه أغراض مأخوذة من حياة الريف حتى يظن المشاهد أن ما يراه حقيقة.

6.الموسيقى والمؤثرات الصوتية في مسرحية يامنة :

الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المسرح الواقعي والطبيعي تكون في خدمة الحدث وتطوراته من قبل أن يرفع الستار وتهيئ المتلقي في إثارة الأحاسيس وتعطيها عمقا أكثر وتحقق الاندماج الكلي بحيث لا تبدو منفصلة، لأنها لغة ثانية للعواطف والأحاسيس، وقد بدأت المسرحية على توليفة موسيقية حزينة تستمر في جميع اللوحات.

استعانت المخرجة كذلك بالمؤثرات الصوتية والمتمثلة في تغريدة العصافير وأصوات الحيوانات كنباح الكلاب وخوار البقر وصياح الديك التي استعملت في البداية للدلالة أولا على زمن الحدث وهو الصباح الباكر، وثانيا للإحالة على المكان الريفي. وقبل الولوج في الحدث تدخل العرافة وتغني بنبرة حزن لملامسة مشاعر المتلقي وتهيئته من أجل الاندماج في الأحداث القادمة. كما تمّ توظيف صوت الطفل وبكائه الذي تسمعه فقط **يامنة:**

***يامنة** : راك تسمع*

***عمور**: لا ماراني نسمع والو*

***يامنة** : بكاء نتاع طفل صغير*

***عمور** : اسمحيلي، ماراني نسمع والو*[43].

وهنا تكشف المخرجة مرة أخرى عن الصوت الداخلي **ليامنة،** حتى يتضح للمتلقي ثقل معاناتها النفسية، والذي يوحي دائما بحبها وحلمها وهوسها الدائم بأن تصبح أما.

وظفت الموسيقى الإيحائية من أجل تكملة العنصر الإيهامي فعبرت عن جميع الأجواء الموجودة في العرض المسرحي، واندمجت ضمن الحدث للإيحاء على معاني النص، فكانت بمثابة المكمل لمفردات العرض؛ ومن أجل تكثيف الإيهام طالب **ستانسلافسكي** "بتحقيق المشهد الصوتي Paysage Sonore واعتبره مهما لوفاء المشهد المسرحي لمرجعيته في الحياة" [44] ، وقد تم الاستعانة به خصوصا في آخر مشهد عندما تمّت الإحاطة بالزوج.

7.الخاتمة:

تستند الواقعية إلى الواقع أو جزء منه أو نسخة عنه، وقد وجدت المخرجة **صونيا** في هذا النص إسقاطا حقيقيا، ذلك أن مقتبس النص أصلا عمل على إبراز هذا الجانب وتوضيحه، والعرض جاء لتكملة ما يحتويه النص ويكشف عن كل وحداته، والسعي إلى تحقيق وإبراز جمالياته من خلال التأثير على المتلقي نفسيا من خلال الأداء التمثيلي، والحالات الشعورية التي مرت بها **يامنة**، وبصريا من خلال الشكل الذي تعكسه السينوغرافيا بحيث يرى كل شيء حقيقي من أكسسوارات، وأزياء، وديكور وموسيقى التي تخاطب مباشرة المشاعر وتساهم في تحقيق الإيقاع العام للعرض. ومنه، تكون المخرجة قد حافظت على النص واشتغلت على كل علاماته المسرحية، بغية تحقيق التكافؤ الدلالي الذي يتجسّد عن طريق مفردات العرض. ولكنها لن تقدم قراءة واحدة، بل تتجاوز ذلك، فكل وله تأويله بالصورة التي يقدمها، وكل حركة يستعين بها المخرج تحمل معاني متعددة تجتمع كلها لتقدم تفسيرا خاصا بالنص المسرحي وتكون بمثابة الشارح والمحلل للبنية التحتية التي تختفي في الحوارات المنطوقة. وأخيرا ، يبقى أيّ عرض مسرحي هو نتاج تجربة ورؤية خاصة بنظرة المخرج تجاه موضوع معين، ويمكن له الانطلاق من فكرة الكاتب والانتهاء بفكرة مغايرة، أو متممة، وذلك بحسب الأسلوب والمنهج اللذين يتبعهما منذ اختياره للنص.

الإحالات والهوامش:

1 باتريس بافيس، الإخراج المسرحي المعاصر : النشأة، الاتجاهات، الأفاق المستقبلية، تر: منى صفوت، مراجعة : سلوى لطفي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة المسرح التجريبي، ط 2010، ص.112.

2 باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، مقالات في سميولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1992، ص.87.

3 مسرحية يامنة، انتاج المسرح الجهوي تيزي وزو 2013، شاركت بها المخرجة في المهرجان الوطني للمسرح المحترف 2014، وقد كتبت الناقدة ليلى بن عائشة دراسة نقدية حول العرض. ينظر: يامنة، صرخة الأنوثة، مقال صحفي نشر في نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، العدد 115، الأربعاء 3سبتمبر 2014، www.tna.dz

4 الكاتب والروائي والناقد الصحفي بوزيان بن عاشور، بدأ مشواره صحفيا في جريدة الجمهورية (وهران)، ثم انتقل إلى التمثيل، وبعدها اتجه إلى الكتابة المسرحية باللهجة العامية ، والرواية باللغة الفرنسية، ومن بين مؤلفاته المسرحية: ناس مشرية، ملحمة كارمان، ملحمة سنعود يوما، هبيل السلطان، يامنة، صياد الملح، باب العسة، الشكوى، شوف يا أحمد، مرة مرة؛ ومن بين الروايات : عشر سنوات من الوحدة، قمر، مجنون، صابرينال، قريبا ستنتهي المأساة "باللغة الفرنسية "، بندقية أكتوبر، حقرة .

5جميلة مصطفى زقاي،المسرح النسائي في الجزائر بين الوجود والنفي، مقال نشر في كتاب المرأة في المسرح، التجربة العربية من الواقع إلى المستقبل، الهيئة العربية للمسرح، الندوة الثانية، ط.1، 2012، ص.215.

6مسرحية يارما من بين الثلاثية التراجيدية الشهيرة بيت برنالداآلبا، وعرس الدم، والتي كتبها غارسيا لوركا مابين سنة 1933–1936 والتي تحاكي قهر المرأة في المجتمع الإسباني. ينظر: ريكاردو دومينيك، تر: عبد الجبار العلمي، صحيفة القدس العربي.

https://www.alquds.co.uk

7فيديركو غارسيا لوركا دراماتورج وشاعرورسام إسباني (1898– 1936)، كتب العديد من المؤلفات المسرحية والشعرية، وكان عازفا ومؤلفا موسيقيا، وله العديد من اللوحات الفنية، وأول كتاب أصدره سنة 1918 بعنوان "الانطباعات والدفعات" والملفت لهاته الشخصية أنه لم يتم العثور على جسده بعد أن قتل من طرف متمردين مناهضين للجمهورية، وبيته الذي يقع في غرناطة هو حاليا متحف لأعمال غارسيا لوركا، ينظر:

Robert Maillard, «Federico Garcia Lorca » sur la République des lettres.

8 المخطوط النصي، يامنة عن مسرحية يارما، اقتباس بوزيان بن عاشور، إنتاج 2013.

9Anne Ubersfeld, Les termes clés de l’analyse du théâtre, Paris , Seuil,1996, p. 35.

10 سيد إسماعيل، المخرجة الجزائرية صونيا وندوة المرأة والإخراج المسرحي في الوطن العربي، "تجارب وشهادات"، أيام الشارقة المسرحية 2016

www.maghress.com

11جان ميلنج، وجرهام لي، نظريات حديثة في الأداء المسرحي، من ستنسلافسكي إلى بوال، تر: إيمان حجازي، مراجعة: نبيل راغب، أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 16،القاهرة، وزارة الثقافة، 2004، ص.35.

12 Voir : Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre, Paris, édition Belin, 1996, p.142.

13 باتريس بافيس، الاخراج المسرحي المعاصر : النشأة، الاتجاهات، الأفاق المستقبلية، مرجع سابق، ص. 182 .

14 ينظر: باتريس بافيس، مرجع سابق، ص. 98.

15غيبرت جيرهاد، الارتجال وفن التمثيل المسرحي، تر:حامد أحمد غانم، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 13، 2002، ص. 45.

16المرجع نفسه، ص. 48 .

17حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، الدقيقة 4:02، إنتاج المسرح الجهوي تيزي وزو 2013، إخراج : صونيا، اقتباس: بوزيان بن عاشور .

18 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 34:35.

19ليلى بن عائشة، يامنة "صرخة الأنوثة"، مقال صحفي منشور في نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، مرجع سابق، ص. 02.

20حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 33و30ثانية .

21 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة د5.

22 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 28.

23 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 33ثا: 38د.

24 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة د6.

25 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 42 ثا: 29د.

26 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة : 33ثا: 14د.

27 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة : 45ثا: 15د.

28 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 54ثا:21د.

29 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 15ثا : 27د.

30 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 06ثا : 29د.

31 ينظر: ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم، مراجعة : محمد فتحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص. 278.

32 لم يقدم لهما الكاتب أسماء، فدوّن في مخطوطه النصي امرأة 1، وامرأة 2، نص يامنة، اقتباس بوزيان بن عاشور، م س.

33 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 12.

34 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 59ثا :24د.

35 ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص. 243.

36 المرجع نفسه، ص. 243.

37 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، م س، الدقيقة 59ثا :34د .

38 Patrice Pavic, Dictionnaire du théâtre, Paris, ed.Dunod, 1990, p.3 .

39 ينظر: لافر جيمس، الدراما أزياؤها ومناظرها، تر:مجدي فريد، الإسكندرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963، ص.118.

40 ينظر: عبد الرحمان دسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة، سلسلة دفاتر أكاديمية الفنون2005، ص.53 .

41 الصوت المسجل مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 22ثا :22د .

41 ينظر: عبد الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، حكومة الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، 2003، ص. 52.

43 حوار مأخوذ من نص العرض المسرحي يامنة، المصدر نفسه، الدقيقة 16د.

44 سعيد الناجي، المسرح الملحمي والشرقي، قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية، ط.1، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، 2012، ص.56.

8 . قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. النص المسرحي **يامنة**، اقتباس: بوزيان بن عاشور عن مسرحية **يارما** للكاتب الإسباني **غارسيا لوركا** متحصل عليه من المسرح الجهوي لتيزي وزو.

2. العرض المسرحي **يامنة**، نسخة متحصل عليها في قرص مضغوط من المسرح الجهوي لتيزي وزو، إنتاج 2013.

المراجع باللغة العربية:

1- بافيس (باتريس)، الاخراج المسرحي المعاصر : النشأة، الاتجاهات، الافاق المستقبلية، تر: أ.د منى صفوت، مراجعة :أ.د سلوى لطفي، 2010، مطابع المجلس الأعلى للآثار، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة المسرح التجريبي.

2- بافيس (باتريس)، لغات خشبة المسرح، مقالات في سميولوجيا المسرح، تر: أحمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1992.

3- جيرهاد (غيبرت)، الارتجال وفن التمثيل المسرحي، تر: د.حامد أحمد غانم، وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 13، 2002 .

4- دسوقي (عبد الرحمان)، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة، سلسلة دفاتر أكاديمية الفنون، 2005.

5- دين (ألكسندر)، أسس الاخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم، مراجعة : محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.

6- لافر (جيمس)، الدراما وأزياؤها ومناظرها، تر:مجدي فريد، الاسكندرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963.

7- مصطفى زقاي (جميلة) وآخرون، المرأة في المسرح، التجربة العربية من الواقع إلى المستقبل، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، الندوة الثانية، ط.1، 2012.

8- ميلنج (جان) و لي (جرهام)، نظريات حديثة في الأداء المسرحي، من ستنسلافسكي الى بوال، تر: د.ايمان حجازي، مراجعة : د.نبيل راغب، أكاديمية الفنون، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 16، وزارة الثقافة، القاهرة، 2004 .

9- الناجي (سعيد)، المسرح الملحمي والشرقي، قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية، ط.1،الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، 2012.

10-نعمة مرعي (عبد الصاحب)، التشكيل الحركي: الميزانسين في العرض المسرحي، حكومة الشارقة، اصدارات دائرة الثقافة والاعلام، 2003.

المراجع باللغة الأجنبية:

1- Pavic (Patrice), Dictionnaire du théâtre, Paris, ed.Dunod, 1990.

2- Ubersfeld (Anne), Les termes clés de l'analyse du théâtre, Paris, Seuil,1996.

3- Ubersfeld (Anne), Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre, Paris, édition Belin, 1996.

المواقع الالكترونية:

1- إسماعيل (سيد)، المخرجة الجزائرية صونيا وندوة المرأة والإخراج المسرحي في الوطن العربي، " تجارب وشهادات"، أيام الشارقة المسرحية 2016.www.maghress.com : https:

2- بن عائشة (ليلى)، يامنة صرخة الأنوثة، مقال صحفي نشر في نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، العدد 115، الأربعاء 3سبتمبر 2014، www.tna.dz

3- دومينيك (ريكاردو)، تر: عبد الجبار العلمي، صحيفة القدس العربي https://www.alquds.co.uk.

4- Maillard (Robert), « Federico Garcia Lorca » sur la République des lettres.