

الإخراج المسرحي في الجزائر على ضوء التيارات الحديثة

The Algerian Theatrical Directing in the Light of the Modern Currents

مسعودي فاطمة الزهراء¹، أ.د. أوراجي سيد أحمد²¹ جامعة تلمسان أبو بكر بلقايد ، الجزائر ، messaoudi.fatimazohra@ univ-tlemcen.dz² جامعة تلمسان أبو بكر بلقايد ، الجزائر ، ahmed.ouraghi@ univ-tlemcen.dz

مختبر بحث الفنون والدراسات الثقافية، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

تاريخ الاستلام: 2020/09/05 تاريخ القبول: 2020/10/10 تاريخ النشر: 2020/12/31

الملخص:

عرف الفن المسرحي في الجزائر متأخرا، ما جعله يعاني في بداياته مشاكل التكوين وقلة المتخصصين، وقد كانت التجربة الجزائرية منذ بدايتها تحاول مواكبة المدارس الإخراجية الحديثة، إلا أن الظروف الصعبة التي مرت بها البلاد، ونخص بالذكر الجانب الثقافي ما بعد الاستقلال الذي مر بمراحل من الأزمات والركود وقلة الإنتاج، قد تغير بالفترة المعاصرة الأخيرة وعرف تطورا شاملا في عناصر العرض. ومن خلال هذه الدراسة التطبيقية التي تحلل أهم العروض المسرحية في العشر سنوات الأخيرة، نؤكد انفتاح المسرح الجزائري على تيارات الإخراج الحديثة وتنوعها، والمحافظة على نظريات كل مدرسة إخراجية، ما يثبت تمكن المخرج الجزائري اليوم من مواكبة وتحقيق معايير الإخراج العالمي، كما ننفي وجود أزمات فكرية مسرحية كما هو متداول، واعتبار التجارب الإخراجية الأخرى التي تعرف تداخلا بالاتجاهات، ما هي الا نتيجة للبحث عن مسرح جزائري أصيل.

كلمات مفتاحية: الإخراج المسرحي؛ المسرح الجزائري؛ التيارات الحديثة.

Abstract:

Theatrical art in Algeria was known lately as it suffers in its beginning from formation's problems and lack of specialists. And the Algerian experience was from its beginning trying to keep up with the modern directing schools but the difficult circumstances that the country went through in particular the cultural aspect after the independence which went through periods of crises recession and lack of production, changed recently and knew general development in show elements.

Thus, this practical study discuss the most important theatrical performances in the last ten years, confirmed the opening of the Algerian theatre to the new directing streams with its diversity particularly preserving the theatrical producing techniques for each stream with its theories, which proves the ability of the Algerian director today of managing to meet and realise the international theatrical directing standars, it also denies the existence of theatrical intellectual crises, and considers the other directing experiences facing overlapping trends, which is only the result of a search for an authentic Algerian theater.

Keywords : Theatrical Directing; Algerian Theater ;Modern Streams.

* مسعودي فاطمة الزهراء ، messaoudi.fatimazohra@ univ-tlemcen.dz

1. المقدمة:

إن نشأة الفن المسرحي في العالم الغربي بداية بالمسرح الاغريقي منذ قرون طويلة، لم يمنع بلدان العالم العربي من التعرف عليه وممارسته، رغم تباعد الفترة الزمنية بينهما، ومرور المسرح منذ بداياته بحقب من التغييرات والتطورات الشكلية وتفرعه لمدارس واتجاهات على مستوى النص المسرحي والعرض التي انبثقت عنها تيارات عديدة حديثا. فحاجة البلاد العربية المضطهدة، وغيرها من دول العالم الثالث للتعبير وللدفاع عن هويتها والتحرر، كان دافعا لممارسة الفن المسرحي من خلال الاحتكاك بثقافات الغرب الناتجة عن الاستيطان

والاستشراق، وقد نشأ المسرح الجزائري مثله مثل البلدان العربية الأخرى، في ظروف بسيطة كانت وليدة لغاية الاستقلال من الاحتلال الفرنسي، ما جعل رواد المسرح الجزائري يعملون على النهوض به فترة الخمسينات وبداية الستينيات ليجعلوا من القضية الجزائرية قضية رأي عام عالمي، ولتتضح بعد ذلك أهمية المسرح كسلاح أدبي فني فعال في الثورة التحريرية الجزائرية، ما دفع بالاعتراف به فعليا بعد الاستقلال وتأميم المسارح الجهوية وتشجيع البعثات العلمية للتخصص والتكوين المسرحي.

تعتبر الكثير من الدراسات الأكاديمية التي تقوم على المنهج المقارن للعروض المسرحية الجزائرية بتقنيات الاتجاهات الاخراجية العالمية، أن عروض المسرح الجزائري لم ترق بعد لأن تصنف كعروض ناضجة تحافظ على معايير المدرسة الاخراجية الواحدة، وعلى سبيل المثال الموضوع الذي أثار جدلا كبيرا بمدخلة تحت عنوان **المدارس الاخراجية في الجزائر بين التقابل والتداخل**، للناقد المسرحي **سوالمي لحبيب** بدايات سنة 2020م بمنتهى المسرح الوطني الجزائري، فنتج عن هذا الطرح مجموعة من الآراء المتضاربة، بين التأكيد بأنها ظاهرة جاءت نتيجة لقلّة النضوج المسرحي ولضعف التكوين، وبين التبرير لها بأن المخرج الجزائري في محاولة مستمرة للبحث عن شكل مسرحي جزائري أصيل، وهذا ما يعل مصطلح التجريب الذي يطلق على العروض المسرحية المعاصرة في الجزائر.

وفي ضوء ما ذكر، فإن إشكالية هذا المقال تطرح تساؤلا حول "توفر مسرحيات معاصرة تؤكد أو تنفي التزام المخرج الجزائري المسرحي بتقنيات العرض العالمية"، وذلك من خلال استنباط التطورات والتحويلات التي أنتجها التكوين والبعثات الخارجية طيلة السنين الماضية كنتيجة، بالاعتماد على دراسة لأهم نماذج العروض المسرحية في العشر سنوات الأخيرة، المختلفة الاتجاهات والتي نالت رضا النقاد وطنيا وعربيا.

2. الإخراج في المسرح الجزائري :

1.2 الأهراسات الأولى للعروض المسرحية في الجزائر :

إنّ الدراسات الأكاديمية الحديثة، ونخص بالذكر البحوث الدراسية التي قام بها الكاتب مخلوف بوكروخ، تؤكد أن الفن المسرحي عرف في الجزائر في القرن التاسع عشر، وذلك من خلال مخطوط لمسرحية باللغة العربية لمؤلفها ذي الأصول الأمازيغية إبراهيم دانيوس بعنوان **نزهة المشتاق و غصّة العشاق في مدينة تريباق بالعراق سنة 1948م**، وعلى الرغم من أنه لم يذكر ما إن تمّ عرضه، إلا أنّ هذا لا ينفي ريادة المسرح الجزائري عربيا باعتباره أول نص مسرحي تمّت طباعته آنذاك¹، وهو نص أعيد نشره سنة 1996م في كتاب **الإسهامات اليهودية في المسرح العربي في القرن التاسع عشر للباحثين فيليب سادغروف Philip Sadgrove، وشموئيل موريه Shmuel Moreh**، قبل أن يقوم الكاتب مخلوف بوكروخ بتحقيقه وتقديمه مؤخرا².

إنّ تعرف الشعب الجزائري الفعلي على الفن المسرحي، جاء بعد الزيارات التي قامت بها الفرق العربية المسرحية للجزائر، هذه التجربة التي أثرت على الكثير من المثقفين الجزائريين ووجهت أنظارهم نحو ممارسة المسرح، فبرزت بذلك جمعيات تتضمن فرق مسرحية عديدة؛ يقول الباحث مجيد صالح بك، في كتابه **تاريخ المسرح عبر العصور (2002م)**، أن "المسرح الجزائري استطاع أن يقدم أول عرض مسرحي من خلال مسرحية في **سبيل الوطن**، حيث كان عرضها في يوم 22 ديسمبر 1922³ من إخراج محمد رضا المنصالي.

وعلى الرغم من المبادرات التي قامت بها الجمعيات المسرحية الأولى، إلا أنها لم تعتبر ميلادا حقيقيا للمسرح الجزائري، لأنها لم تحظ بالتأطير تاليفا وإخراجا، فاعتبرت

مجموعة من الاجتهادات، " فهذه المرحلة التاريخية تدخل في نطاق المحاولات الأولى التي تهدف إلى تأصيل المسرح في الأدب الجزائري والتجريب له"⁴، لكنها أخفقت ولم تتل انتباه الجمهور الجزائري البسيط، إضافة إلى معارضة الإدارة الفرنسية لمواضيعها الثورية والفكرية.

2.2 عروض المسرح الشعبي في الجزائر :

لقد دفعت المحاولات الأولى للنخبة في الجزائر إلى ظهور جماعة من الشباب المسرحيين نذكر أهمهم: **سلالي علي** (1902-1992)، الملقب بـ **علالو**، و**محي الدين بشطرزي** (1897-1986)، و**رشيد القسنطيني** (1887-1944)، الذين استنبطوا أسباب فشل مسرح النخبة، وقاموا بتأسيس مسرح شعبي يتوافق مع المعطيات الاجتماعية للجمهور الجزائري، والتي اعتمدت الارتجال كعنصر أساسي وسميت بالسكتشات، وقد صرح **بشطرزي** في **صحيفة الشعب** لسنة 1985م، أنه: "لم يكن هناك جو فني بآتم معنى الكلمة، بل انتشرت الحفلات الشعبية المقامة في المناسبات، والتي كانت تقدم خلال فواصلها بعض السكتشات الفكاهية القصيرة"،... "وكان **علالو** من الذين غنوا في حفلات أوروبية باللغة العربية"⁵، التي جسدت قضايا اجتماعية بلغة عامية مهذبة وبأسلوب كوميدي ساخر، بالاعتماد على التأليف الجماعي مع وصف الاخراج كتابيا، "حيث ظهر في هذه الفترة ما يسمى **"بالمخرج المؤلف"** الذي يكتب نصه المسرحي بطريقته الاخراجية مباشرة تسهل عليه مهمة تحريك النص، فقد بني المسرحيون الأوائل لأهداف وظيفية، أي انها كانت تكتب من أجل العرض وليس القراءة والنشر"⁶.

3.2 ملامح التجربة الإخراجية في المسرح الجزائري :

لقد كانت تجربة **علالو** في مسرحية **جحا** (1926م)، تأخذ ملامح الاتجاه الواقعي، إلا أنّ النقاد قد اعتبروها مثل كل المسرحيات المعروضة خلال تلك الفترة، مجموعة من

المحاولات، ولم يتم تصنيفها ضمن أي اتجاه أو مدرسة مسرحية إخراجية، إلا أنّ **علالو** كان يثني على تجربتهم المسرحية، التي اعتمدت على فريق عمل فرنسي في تسيير عناصر السينوغرافيا؛ يقول **علالو** حول أعماله الأولى: "كيف يمكنك نسيان الإخراجات الكبيرة **أبو الحسن** أو **النائم واليقظان** سنة 1927م و**الصياد والعفريت** سنة 1928م، حيث كانت ديكورات عديدة وكل ما كان ضروريا لتلك المشاهد السحرية التي تحدثت عنها صحافة ذلك الوقت"⁷. وعلى الرغم من تأكيد **علالو** على أن أسس الإخراج لم تكن واضحة في تلك الفترة، إلا أنها قد أعطت الحياة على خشبة المسرح.

3. الإخراج في المسرح الجزائري المعاصر :

إنّ القواعد الإخراجية هي مجموع القوانين الفنية التي تتحكم بتشكيل عناصر العرض، التي قد ترتبط أحيانا بإرشادات النص في توجيه الممثل وتشكيل بعض عناصر السينوغرافيا، والتي يتبعها المخرج وفق المدرسة التي يراها مناسبة لرؤيته الإبداعية، فالقواعد الإخراجية هي ما يصنع الفارق بين المدارس المسرحية، وقد واكب المسرح الجزائري معايير الإخراج المسرحي وقواعده، رغم الفترة القصيرة التي تعرف فيها على المسرح، خاصة انفتاحه على التيارات الحديثة التي انبثقت في القرن الماضي والتي جاءت باحثة عن محطة لخدمة المجتمع بعيدا عن ذاتية المسرح الأرسطي؛ فلفتت بذلك انتباه المسرحيين الجزائريين بعد الاستقلال إلى حاجتهم إلى سبل تخدم مجتمع دولة نامية باحثة عن طرق للنهوض والتطور بعد قرون من الاستعمار والاحتكار، ما جعلها تضي الجانب السياسي على كل المواضيع الاجتماعية التي طرحتها خاصة وأنّ نشأة هذه التيارات جاءت وليدة الرغبة بالتغيير السياسي والاجتماعي والاقتصادي عالميا.

1.3 تجربة المخرج محمد شرشال في المسرح البيو ميكانيكي مسرحية جي.بي.أس- GPS(2019) :

مسرحية جي بي أس، هي مسرحية من تأليف وإخراج محمد شرشال، تدور فكرتها حول عقليات المجتمع التي تفرض على الفرد، فتدفعه لتغيير فطرته، وقد جسدت ست شخصيات رئيسية شرائح المجتمع المختلفة، لتلخص وتحدد المراحل الحياتية التي يعيشها الفرد من خلال أربع لوحات فنية: بداية، بمشهد يلخص موضوع المسرحية، ثم مشهد عن الخروج للدنيا، مشهد لمدرسة الحياة الأولى، ثم محطات الحياة من الشباب إلى العجز، وقد اتجه المخرج بطريقة تصاعدية إلى تفسير النتائج الوخيمة التي يتعرض لها الإنسان نهاية حياته واثبات أن الإنسان ما هو إلا نتيجة قراراته الماضية.

الممثل المفكر: بالنسبة إلى **فسي فولد مايرهولد**-Vsevolod Meyerhold (1874-1940)، فإن الممثل عليه أن يخضع للفعل المسرحي معتمدا على قواه الفكرية والعضلية، فالبيو ميكانيكية منهج يقوم بتطبيق قوانين فيزيائية على جسد الممثل من أجل تقديم حركات أدائية آلية، إلا أن الممثل ملزم بترتيب الأفكار وتسلسلها، يقول **مايرهولد** بخصوص ذلك: "إننا كممثلين مطالبون أن نفكر، ونحن بحاجة لأن نعرف لماذا نمثل، وماذا نمثل، ومن هم الذين نمثل من أجلهم ونعلمهم أو نهاجمهم من خلال العرض المسرحي"⁸. ولهذا فقد اعتمد المخرج شرشال في مسرحية "جي بي أس" على مجموعة من الأفكار ولم يخضع في إخراجها إلى نص مسرحي مكتوب ومحور، فهو على رأي **مايرهولد** يؤكد على استحالة وضع خطة صحيحة لفكرة تجسدها حركات جسدية قبل خوض التمارين والتدريبات الميكانيكية اللازمة للجسم، مع اختيار الممثل الصحيح وإشراكه في العملية الإخراجية؛ يقول شرشال بخصوص ذلك: "الممثل هو روح الفعل المسرحي، وهو المتعامل الأهم بالنسبة الي، وعليه نمناه فضاء

للإبداع داخل المخبر يقترح فيه تشكيلاته وأدائه ومشاهده وحركاته، هناك حرية مطلقة عندي للممثل، وكل ما شاهدتموه في مسرحية **جي بي أس** من اقتراحات الممثلين⁹.

المشهد البيو ميكانيكي: يؤكد **مايرهولد** على انقسام الحوار إلى حوار ظاهري يتألف من الكلمة التي تدعم الفعل المسرحي، وإلى حوار داخلي لا يسمعه المتلقي بل يفهمه في الصمت من خلال إيقاع الحركة الايحائية الجسدية: "الفنان على خشبة المسرح مثل النحات يجسد بشكل ملموس المضمون نفسه أي نفحات روحه وأحاسيسها، وإنّ مادة عازف البيانو هي أصوات آتته، ومادة المغني صوته أما مادة الممثل فهي جسمه ونطقه وتعابير وجهه وإيماءاته، والمؤلف الذي يؤديه الفنان المسرحي هو شكل إبداعه الخاص"¹⁰؛ إنّ هذه المقولة تلخص بشكل حرفي المشهد الأول من مسرحية " جي بي أس "¹¹، كما هو موضح كالتالي في الصور رقم (1) ورقم (2) :



الصورة رقم (2)



الصورة (1)

حين وظف المخرج حركات ايحائية مرنة لشخصية الفنان الكاتب (في مقدمة الخشبة يمينا)، وشخصيات التماثيل الست، والتي انفصل أحد التماثيل عنهم ليجسد تماثلا مثاليا(يسار الخشبة)، بينما سعت الشخصيات الخمس الأخرى (وسط الخشبة) بشكل تدريجي بين البناء والهدم البيو ميكانيكي للجسد إلى محاكاة شكله المثالي، مترجمة بذلك أفكار شخصية الفنان الكاتب، التي يعيد صياغتها على ورق، وقد حقق بذلك المخرج شروط المسرح الشرطي "التي تجعله يحرر الممثل من الديكورات ويعطيه فراغا ذا أبعاد ثلاثة،

ويضع في خدمته البلاستيكية (هكذا) النحتية الطبيعية¹²، ويقصد بها الطريقة التدريبية الجسدية في فن الأداء التي تنتج حركات ايحائية مرنة بشكل آلي.

الإضاءة البعيدة عن العاطفة: لقد استعان المخرج بتسليط اضاءة عمودية باللون

الأزرق على الشخصيات الآلية، لإضفاء البرودة على المشهد، إضافة إلى المؤثرات الصوتية لتحركاتها وموسيقى مدمجة بصليل الحديد، والتي استطاعت أن تبعد المتلقي عن جوّ الأحاسيس وتشعره ببرودة المشهد وتتشرب جوا من القسوة، تعبيراً عن "قسوة الحياة" وهو العنصر الأساسي لتحقيق تقنية البيو ميكانيك بعيداً عن العاطفة والأحاسيس.

الصوت والموسيقى التعبيرية: من المبادئ التي وظفها مايرهولد في تجاربه الإبداعية

" تطبيق مبادئ الفن الموسيقي في الدراما وأساليب مسرح الأطفال، إذ لا يؤدي الممثل حياة الشخصية المصورة بكل زخمها وتتوّعها وإنما يعبر عن نغمة دالة رئيسية على نحو تزييني مؤسلب"¹³، ولهذا قد استعان الممثل بالأسلوب The stylization، في شعوره الدرامي مستغلاً بذلك صوته في ترجمة السمات الداخلية بطرق إبداعية، من خلال استعمال الأنماط الصوتية الغريزية غير اللفظية، وقد كان هذا سجياً في مشهد حوار بين الأب والأم بالحركة والنوتات الموسيقية المختلفة الإيقاع، التي عبروا من خلالها عن الاختلاف بين الأنتى والذكر¹⁴، كما هو موضح في الصورتين رقم (3) ورقم (4) :



الصورة رقم (04)



الصورة رقم (03)

وقد اعتمدت الأم على التعبير صوتيا لتجسيد آلام المخاض (الصراخ دون الاعتماد على الكلمة)، كما رافق صراخها مقاطع من نغمات صوتية مُلَحَّنَةً بطريقة بهلوانية طريفة؛ أما بعد الإنجاب، وفي كل مرة، عبّر صغارها الشغوفين لحب الحياة بأصوات طفولية جسّدت بالصفير، رافقتها حركات بهلوانية قريبة من الحركات المتداولة في مسرح الطفل فأعطت بذلك جوا مرحا لحظات خروجهم¹⁵، كما يظهر في شكل الصورتين رقم (5) ورقم (6):



الصورة رقم (6)



الصورة رقم (5)

وقد كانت لهذه الطريقة الخاصة نفسها التي اعتمدها مايرهولد في مسرحية موت تيناجيل The Death Of Tinagiles (1907)، حيث "أعطى طريقة بلورة الحوار الداخلي بمساعدة موسيقى الحركة الإيحائية، وإمكانية اختبار النبرات الفنية عوضا عن النبرات المنطقية"¹⁶، وفي المشهد الثالث لجأت الممثلة الشابة إلى غناء الأوبرا للتعبير عن وقوعها في الحب ولتخلق جوا رومانيا جعل من حبيبها يشاركها بالرقص على موسيقى صوتها¹⁷، كما توضحه الصور رقم (7) و(8) :



الصورة رقم (8)



الصورة رقم (7)

السينوغرافيا الرمزية: إنّ المنهج البيوميكانيكي يسعى للفت انتباه الجمهور من خلال المزج بين سحر قوام الممثل في ترجمة أحاسيسه والمنظر الممتع، ولهذا فالمنهج البيوميكانيكي

ميكانيكوي يستبعد تلك الديكورات المألوفة، ويعوضها بديكورات رمزية وبسيطة، وفي ذلك يقول مايرهولد مقتبساً عن الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور (Arthur Schopenhauer 1788-1860): "إنّ التماثيل الشمعية رغم أن نسخ الطبيعة يبلغ فيها الحد الأقصى، لا يحقق تأثيراً جمالياً، ولا يمكن اعتبارها نتاجاً فنياً، لأنها لا تقدم شيئاً إلى خيال الرائي"¹⁸، وهذا ما لجأ إليه المخرج شرشال في مسرحية **جي بي أس**، فعبر عن ارتباط الإنسان بطفولته بالحبل السري، وعن مدرسة الحياة بأزياء مدرسية، وعبر عن سيرة الحياة بمحطة قطار، وعن الوقت بساعة حائط، وعن مجيء الفرص في حياتنا بسكة القطار، التي إن لم نلحق بها فاتنا الأوان، وفاتتنا بذلك فرص الحياة واحدة تلو الأخرى، فأحاط الفضاء المسرحي بديكور يحفز المتلقي توسيع خياله لفك شفراته.

لقد تميّزت مسرحية **جي بي أس** بكونها مسرحية ناضجة ذات دلالات عميقة مضمونا وشكلا، وتمتعت بقوة التعبير في موضوع فلسفي قدم بطريقة جمالية راقية، ما جعلها تحصد جوائزاً عديدة أهمّها كأفضل عرض مسرحي في المهرجان العربي القاسمي لسنة 2020 م .

2.3 تجربة المخرج لطفي بن سبع في المسرح الفقير "مسرحية افتراض... ما يحدث فعلاً"
(2013):

مسرحية **افتراض ما يحدث فعلاً** (2012)، للمخرج **لطفي بن سبع**، وهي مسرحية من تأليف الكاتب العراقي **علي عبد النبي زبيدي**، التي تجسد الديكتاتورية، وتتهم بشكل خاص النظام الفاسد بالتسبب بإنتاج الجثث والضحايا، وتقع أحداثها في مصحة عقلية بين ثمانية مجانين يلعبون لعبة الحرب، يترأسهم شخصية **المارشال** الذي يكلف مساعده على إيجاد جثة جندي لدفنها، في فضاء يسوده جوّ من المعارك والنقاشات الحادة بين الجنون والحكمة، والافتراض واليقين، يفشلون في العثور على جثة، ليقرروا في الأخير دفن أحد جنودهم

الأحياء (أحد المجانين)، الذي يهرب بعد أن يحدثهم عن حلمه بالزواج من حبيبته، بحوار رمزي يعاتب من خلاله الأنظمة الدكتاتورية التي تحرم شعوبها حق عيش أحلامها.

الممثل جوهر المسرح : لقد أبدى **بيجي غروتوفسكي** Jerzy Grotowski (1933-

1999)، رأيه حول المخرجين الذين يتسارعون إلى توظيف التقنيات التكنولوجية فهم حسب رأيه "يقومون بترسيخ حالة ضدية للمسرح نفسه لأن المسرح يمكن أن يقوم، وينهض بواجباته دونما حاجة للنص الدرامي ودونما حاجة أيضا للماكياج أو الإضاءة وغيرها من وسائل التقنيات التكنولوجية لأن جوهر المسرح كما يقول هو يتمثل في الممثل وحده فحسب"¹⁹.

ف**غروتوفسكي** يقدر الممثل لدرجة الاستغناء عن بقية العناصر الأخرى للعرض، ويعتبر أن التضخيم في العرض من خلال اعتماد سينوغرافيا مفصلة للواقع أو رمزية لا هدف لها فهي فقط تشتت انتباه المتلقي ليفلت تلك التفاصيل الحركية التي تجسد أحداثا مهمة في العرض. ولأجل ذلك، يُبرر المخرج **لظفي بن سبع** اختياره للشكل المسرحي في إخراج هذا النص الرمزي: "لقد تساءلت ما هو الشكل الذي يناسب إخراج هذا العمل، فاتجهت إلى فكرة المسرح الفقير ل**غروتوفسكي**، فقدمتها دون ديكور، اعتمدنا كثيرا على الدلالة والإيحاء بعيدا عن الديكورات والإكسسوار الكثيرة والمكلفة"²⁰ ، كما توضحه الصور التالية رقم (9) ورقم (10) :



الصورة رقم (10)



الصور رقم (9)

التعبير الجسدي في المسرح الفقير: يقول **غروتوفسكي** "إنّ المسرح هو الممثل، وكل

شيء آخر إضافي نستطيع الاستغناء عنه، فالمسرح يستطيع أن يحيا من غير ملابس، ومن

غير مناظر، ومن غير موسيقى وتأثيرات ضوئية، لكنه لا يستطيع أن يحيا من دون لب العمل - الممثل - الناقل لفكرة المخرج نحو المشاهد" ²¹؛ وفي مسرحية افتراض ما يحدث فعلا، قد استغلّ المخرج الفضاء المسرحي لإبداع ممثليه، الذين شكلوا بأجسادهم المرنة ديكورات لأماكن مختلفة، كحركات التجذيف، دلالة على البحر في الصورة رقم (11)، وحركات الضرب بالسلاح الرشاش، دلالة على الحرب في الصورة رقم (12):



الشكل رقم (12)



الشكل رقم (11)

وقد دعمت حركات الممثلين، أصواتهم التي استخدموها كمؤثرات صوتية، لصوت الطائرات والرشاشات وغيرها، إضافة إلى استعمال الأغطية البيضاء اللون التي ساعدتهم على تشكيل مختلف الأثاث بشكل بسيط وواضح بالتعبير جسديا، كالسرير، والنافذة، والدراجة، والحصان، والقبر، والصواريخ، والمراكب، كما توضحه الصور التالية رقم (13-14-15):



الصورة (15)



الصورة (14)



الصورة (13)

وبهذا فقد نجح المخرج بإيهام المتلقي بديكورات خيالية ومنعه من الاحساس بالفراغ السائد على الخشبة، وقد اكتفى المخرج بمنظر خلفية رمزية لهيكل انسان مبتور الأطراف، عليه إضاءة بلون أحمر، للدلالة على الدماء التي تخلفها الحروب وهي انعكاس لموضوع المسرحية، كما يوضحه الشكل التالي في الصورة رقم (16) :



الصورة (16)

إن مسرحية افتراض ما يحدث فعلا من المسرحيات التي نالت رضا الجماهير في الجزائر وفي الوطن العربي، التي أثنى النقاد على احترامها لتقنيات المسرح الفقير، ونالت بذلك الجائزة الكبرى لمنافسة المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة في دورته السابعة سنة 2012م.

3.3 تجربة المخرج محمد الطيب دهيمي في المسرح الملحمي: "مسرحية الصالح باي" (2015):

مسرحية صالح باي من تأليف سعيد بو المرقّة وإخراج محمد الطيب الدهيمي، تروي سيرة حياة الباي صالح، الذي هرب وهو طفل من بلده تركيا إلى الجزائر، ليشتغل نادلا في المقاهي، ثم يبدأ مسيرته جنديا بالجيش الانكشاري، يلتقي بامرأة عرافة تخبره بأنه سيكون ذا شأن عظيم، لكنه ينصرف قبل أن تنتهي حديثها لتحذيره من أمر سيء، تجمع شخصيته بين الشجاعة والتسلق نحو الحكم، فيتخلى عن حب حياته ويتزوج بسيدتها ابنة أحمد الباي القلي، ويصبح بعد فترة قائدا لدار الشاوية، ثم باي قسنطينة، فيقرر الداى حسان استبعاده

خوفا على منصبه من شخصيته المتسلقة فينصب إبراهيم النقاش مكانه، ليقته الصالح باي انتقاما للداي حسان ، فيأمر هذا الأخير بإعدامه ويتخلص منه نهائيا.

التاريخ في المسرح الملحمي: يقول برتولت بريشت Bertolt Brecht (1898-1956)،

في تأكيده إلى الرجوع إلى التاريخ في انتقاء النصوص المسرحية "يقدم المسرح صور الحياة من خلال اللعب وهذه الصور يراد منها التأثير على المجتمع، كما يراد أن تجري أمام أنظار بناء هذا المجتمع أحداث الماضي والحاضر مصورة بواسطة المسرح بطريقة تستطيع أن تصبح معها المشاعر والتأملات والحوافز التي يستخلصها من الحوادث التاريخية والمعاصرة"²²، وقد تزامن إنتاج المسرحية مع الظروف السياسية والاقتصادية المتدهورة التي تعيشها الجزائر والتي تدعو إلى التغيير، فقد رجع المخرج لتلك الحقب الزمنية التاريخية التي عرفت الكثير من الدسائس والتحايل في الحكم، لتذكير المتلقي الجزائري بأهم المحطات السياسية التاريخية، وربط الماضي بالحاضر لدفع المتلقي إلى إسقاط الأحداث التاريخية على الحاضر، من أجل استخلاص المغزى وتطبيقه، "واكتشاف العالم كله على أنه كل مترابط، والشعوب فيه واحدة... وأنّ مصائر البشر واحدة...، ولذلك، بات على المسرحيين أن ينوّعوا من أجل أن يصلوا بالحرية والسلام ونبذ الحروب وانفتاح على ما يعاش الآن، وما سبق أن عاشه الآباء، وما سوف يمكن أن يعيشه الأبناء"²³، فبريخت يجزم أن تغير الماضي يثبت القدرة على تغيير الحاضر.

لقد قدّم المخرج أهمّ الأحداث في محطات حياة صالح باي، مع تسليط الضوء على الأطراف المتضادة في القصة والعلاقات الانسانية والاجتماعية المتغيرة بينهم، لأنّ "المسرح الملحمي يصوّر التاريخ في العالم بأنه مجموعة أنشطة، المتغيرات فيه متتابعة"²⁴، فقد ركّز

المخرج على اعتبار **الباي صالح تركي الأصل**، وقدم نظرة حقيقية عن المؤامرات التي تقام في نظام الحكم رغبة في التسلط أكثر من رغبتهم بالنهوض بالبلاد.

التغريب بالعودة إلى التاريخ: يؤكد بريشت على أن "تاريخية الأحداث، أي بعدها عن

الجمهور زمنيا، وانفصاله عنها عاطفيا، مما يتيح له امكانية مناقشتها، ومن ثم الحكم عليها"²⁵، ولهذا فإنّ التعامل مع موضوع تاريخي فوق الخشبة يخلق مسافة بين القصة التاريخية والمتلقي ويؤكد له أن ما يحدث فوق الخشبة لا علاقة له بالواقع الذي يعيشه المتلقي، وأنها غريبة عن البيئة التي يعيشها، وهذا ما يدفع المتلقي بالتعامل مع المسرحية بطريقة عقلانية علمية بعيدة عن الايهام والعاطفة للاستفادة منها.

الراوي وتقطيع الأحداث: إنّ الراوي في المسرح الملحمي "الراوي الابعادي" يسرد

الأحداث بطريقة إخبارية عكس راوي المسرح الأرسطي "الراوي التقريبي"، فالراوي الابعادي الذي يعتمد على السرد الابعادي لا يشجع القارئ أو المشاهد على أن يشبه نفسه بشخصية المروي له في حين يشجع الراوي التقريبي على مثل هذا التشبيه"²⁶، كما يعمل الراوي الابعادي على تقطيع القصة بشكل يسمح له بفصل الأحداث عن بعضها وتحديد أهمّ الأحداث التي تصنع القصة وتستقرّ عقل المتلقي لا عواطفه، "الفكر لا يظهر مكتملا دفعة واحدة ولا في مرحلة معينة ولا في مكان واحد، بل يتمّ ظهوره عبر تشكيلات اجتماعية، اقتصادية، ثقافية، وفي أزمنة متباعدة وأمكنة مختلفة، هذا الخط المتعرج صعودا في التجارب، ونزولا في التواريخ، هو ما يؤلف فكر المسرح الملحمي"²⁷، وقد رافق الراوي أغنية **الصالح الباي** بموسيقى المؤلف القسنطيني، تسرد أحداثا من قصة **صالح باي**، والتي أضفى نوعها الموسيقي "المالوف" الجوّ الخاص التاريخي الذي يعبر عن مدينة قسنطينة.

التكرار: إن المخرج في المسرح الملحمي يلجأ إلى تكرار بعض المواقف والحوارات من

القصة في كل مرة، للتذكير بأهميتها ودفع المتلقي إلى التركيز عليها، وهي طريقة

"يستخدمها المؤلف ليعيد عرض المشهد أو الموقف بشخصه فيعطي للجمهور امكانية الرجوع إلى الخلف والتفكير، ومن ثم الحكم بدل اتباع الأحداث في خطها المستقيم والاندماج معها"²⁸، وقد لجأ المخرج إلى تكرار صوت العرافة محذرة الباي صالح، حتى يلمح أنه كان على الصالح باي أخذ كلام العرافة بعين الاعتبار لأهميته، وبنبه عقل المتلقي للتفكير ويجهزه لنهاية بانسة جراء التسلق للحكم.

السينوغرافيا: يقول بريشت "إنّ تأثير التغريب يحدث حين يتغيّر الشيء المطلوب فهمه، ولفت النظر إليه من كونه شيئاً عادياً معروفاً جيداً في الوقت الحاضر، إلى شيء متميز، غير متوقع، إن هذه أمور تحدث كل يوم، فالسيارة تصبح مغرية عندما نعتاد قيادة سيارة حديثة فنجد أنفسنا فجأة نركب سيارة فورد موديل كذا، وسنسمع ثانياً أصوات الفرقعات فنتحقق من أن الآلة هي آلة احتراق داخلي"²⁹، فبالنسبة إلى بريشت التغريب هو كل ما يختلف مع الشكل الواقعي في الحاضر سواء كانت لنا معرفة سابقة به أم لا، فالسينوغرافيا في المسرحية خلقت جواً تاريخياً، وقد حافظ المخرج على قصة صالح باي من حيث التدقيق في عرض المعلومات التاريخية بما فيها تصاميم الأزياء التراثية التي تنوّعت بين الزيّ الشاوي صورة (17)، القسنطيني الصورة (18)، والعثماني في الصورة (19) :



صورة (19)



صورة (18)



صورة (17)

كما اعتمد المخرج على تجسيد جسر قسنطينة العريق ديكورًا لأماكن مختلفة بداية

بالمرفأ صورة (20) ، والمقهى بالصورة (21) ثم طريق في الغابة بالصورة رقم (22):



الصورة (20)



الصورة (21)



الصورة (22)

معركة بالبحر صورة (23)، وغرفة ابنة الباي (24)، وقصر الباي في الصورة (25) :



الصورة (23)



الصورة (24)



الصورة (25)

لقد كان إنتاج مسرحية صالح باي مناسبًا لافتتاح العروض المسرحية لمهرجان قسنطينة عاصمة الثقافة العربية، لما تزخر به المسرحية من أشكال تراثية وتاريخية لمدينة قسنطينة العريقة، كما أن التدقيق في الحقائق العلمية والمحافظة على تقنيات العرض الملحمي قد جعل النقاد يثنون على الشكل الإخراجي للمسرحية الذي يحافظ على التاريخ.

4.3 : تجربة المخرج أحمد مداح في مسرح العبث، مسرحية "ليكستا" (2017):

مسرحية ليكستا هي مسرحية مقتبسة من مسرحية نهاية اللعبة، لصمويل بيكيت Samuel Beckett (1906-1989)، اقتباس وإخراج أحمد مداح، وهي مسرحية جاءت ناقدة للأوضاع النفسية والفكرية والضياع التي تعيشها المجتمعات، ما جعلها تتخذ الشكل العبثي،

"فمسرح يونيسكو "مسرح العبث"، يعالج بشكل ساخر موقف استنكار لأسلوب حياة الانسان المعاصر وتفكيره، من حيث المضمون، ومن حيث الشكل، ومن حيث القلب المسرحي"³⁰، ومصطلح "ليكستا" مصطلح يطلق على نوع من الحبوب المخدرة التي تجعل متعاطيها يعيش هلوسةً وهذياناً، وقد شبه المخرج تأثير هذا المخدر على العقل بالضياع والهذيان الذي تعيشه المجتمعات اليوم.

وسط غرفة صغيرة تملؤها القمامة والخردوات تجسّد المسرحية مجموعة من المواقف العبثية التي يعيشها **كلوف** وهو إنسان بقناع كلب، رفقة سيده الأعمى، الذي يرغبه على رعايته وتقبل معاملته السيئة مقابل العيش معه، يقول السيد مخاطباً **كلوف** بازدراء :

"السيد : علاه بقيت ؟

كلوف : علاه تبقيني أنت؟

السيد : ما كانش وحد آخر...

كلوف : ما كانش مكان آخر..."

فما يجعل السيد يستعبد **كلوف** ويقوم بتجويعه مرارا هو رغبته بالتأكد من تلبية طلباته، يقول السيد وهو يقدم بعض الأكل ل**كلوف**:

السيد : نعطيك شوية بش نمنعك من الموت... المهم تبقا جيعان...

كلوف : المهم منموتش..."

يقول سامي خشبة في كتابه **قضايا المسرح المعاصر**: "إنّ الكون نفسه قد فقد معناه، والتاريخ يكشف عن مهزلة سخيفة، والإنسان حوّلته المؤسسات القديمة والآلات والأشياء إلى آلة أو إلى مجرد شيء مدفون وسط أشياء كثيرة"³¹، فعلاقة السيد ب**كلوف** المستبّدة والمتسلّطة تجعل **كلوف** آلة بيد السيد الأعمى التي يستخدمها ويرميها للقمامة كلما

انتهى منه، وهي إشارة مباشرة لسياسة التجويع التي تمارسها السلطات الديكتاتورية للتحكم بالفرد وجعله يرضخ لكل أوامرها، وما أن أسقطنا مسرحية **ليكستا** على مسرحية **الدرس** لـ **ليوجين يونيسكو** Eugene Ionesco (1909-1994)، وهي مسرحية عبثية، وشبهنا علاقة **كلوف** مع سيده بعلاقة التلميذة مع أستاذها المتسلط، سنستخلص ملامح اضطهاد السلطة وهي من أهم المعايير التي يركز عليها مسرح العبث، يقول **سامي خشبة**: "يخلق الموقف الذي يؤكد أن صاحب السلطة (السيد)، بامتلاكه السلطة لابد أن يتحوّل إلى طاغية، دون مضمون تاريخي للسلطة، والمتسلط عليه (الطالبة) بممارسة السلطة عليها أو ضدها لا تملك إلا أن تصبح ببغاء عاجزة عن الفهم" ³².

يقول **أحمد جمعة قجة** عن علاقة الشخصيات في مسرح العبث، "إن البشر يتحاورون من وراء أقنعة تُخفي أكثر مما تظهر ذواتهم الحقيقية"³³، فالسيد يرفق بحديثه كل مرة اعتذارا لـ **كلوف** حتى يخفف وتيرة استفزازاته ويتأكد من بقاء **كلوف** معه عندما يحسّ بالتهديد بالترك، لكن **كلوف** يعلم جيّدا نية سيّده الخبيثة، ورغم هذا هو لا يملك خيارا آخر، غير استغلال علّة سيّده (فقدانه البصر والحركة)، للدعاء بانشغاله بخدمته، حتى لا يشعر السيد أن **كلوف** يضيّع وقته في اللهو والاستمتاع، كأن يدعي بأخذ سيّده في فسحة تحت أشعة الشمس وهو في الحقيقة لا يحركه من مكانه على الكرسي، أو الادعاء أن رأسه هو جدار حتى يؤكد له أنه خارج غرفتهما، فيجيبه السيد الذي يتلمس رأسه أن الجدار مصنوع من ياجور جوفه فارغ³⁴، وهي صفات تدلّ على فراغ عقل **كلوف**، إشارة إلى المواطن الساذج الذي يفضل السكوت مقابل الثورة على حقوقه.

العبث بقوانين الدراما: إنّ ما يميّز مسرح العبث هو مخالفة أساسيات الدراما، "فكتاب مسرح العبث يتجاهلون في ثورة عديمة المعالم عبقرية **أرسطو** وطروحاته الثلاثة في الحكم على العمل الدرامي، وهي العقدة والزمان والمكان، ولم تظهر أي عقدة في مسرحياتهم،

واستبدلوها بالحوار... الذي غلبت عليه العامية وأحيانا السوقية"³⁵، ولم تحدد مسرحية ليكستا بوقت معين، فمن خلال سؤال السيد المتتالي حول وقت الدواء، يجيبه **كلوف** "ليس بعد"، ثم يسأله السيد عن الساعة، ليخبره **كلوف** في كل مرة أنها "كالعادة"، كما لم ترتبط المسرحية بمكان معين، فهي غرفة في مكان ما، بديكور واقعي ورمزي، مساحته ضيقة، على جانبيه تلفزيونين، استعملت كنافذتين، وعازف طبل موسيقى يظهر على خلفية الخشبة لإسقاط الإيهام الدرامي، كما يتوسط الديكور ركام من القمامة التي ترمز بشكل كبير إلى الوضع المزري الذي يعيشه **كلوف** والسيد وهي وصف لمعيشة الفرد اليوم كما يوضحه الشكل التالي في الصور رقم (26) ورقم (27):



الصورة (27)



الصورة (26)

لقد تضمن النص عبارات متناقضة عبثية على مستوى الحوار، كأن يصرخ **كلوف** بداية المسرحية "... هذي هي النهاية"، وعبارات تتمرد على المنطق مثل "زواج بلا مرا"، "خبز بلا طحين"، "حلم بلا نوم"، "بحة بلا الحلق"، كما تضمنت المسرحية كلمات سوقية شعبية "ماسافاش، مانورمالش" وأمثالا شعبية.

إنّ مسرحية ليكستا العبثية قد حافظت على كل تقنيات مسرح العبث، ما جعلها تنال

جائزة أفضل عرض لمسرح الهواة لتأهل وتشارك في المسرح المحترف لسنة 2017.

4. خاتمة:

إنّ تأكيد النقاد على أن الأشكال المسرحية للعروض التي قدّمت في المسرح الجزائري المعاصر تميّزت بالتداخل، لا ينفي قدرة المسرح الجزائري من إنتاج كم معتبر من العروض المسرحية التي تتوافق وتقنيات الاخراج العالمية، فعلى الرغم من الفترة الزمنية القصيرة لنشأته والظروف والأزمات التي عرفها المسرح الجزائري، إلا أنّ المخرج الجزائري، قد أثبت كفاءته في تسيير عناصر العرض محترما المعايير الأساسية ونظريات كل اتجاه، وهذا ما يمكن استخلاصه من هذه الدراسة التحليلية والمقارنة والمنتوعة بين التيارات: البيو ميكانيكي، والمسرح الفقير، والمسرح الملحمي ومسرح العبث، والتي تؤكد أن فترة التكوين المسرحي والاحتكاك بثقافة الغرب قد أسهمت اليوم بشكل كبير على إنتاج جيل مثقف ومبدع استطاع خلال فترة زمنية قصيرة خلق ابداع يضاهي الابداع العالمي بكل زواياه، ومدركا للفوارق بين تقنيات العرض المختلفة، ويمكن استخلاص أهم النقاط التالية :

- إنّ العروض المسرحية التي تتوفر على تداخل اتجاهات مسرحية، هي بحد ذاتها اثبات على انفتاح المخرج الجزائري وتعرّفه على التقنيات الإخراجية في المسرح العالمي.

- يعمل المخرج الجزائري على اتخاذ الاتجاهات الإخراجية أو المدارس الإخراجية التي تتوافق وموضوع النص المسرحي والظروف الاجتماعية والسياسية للجمهور الذي تقدم له العروض، كما أنه يأخذ بعين الاعتبار الاسقاط على الوضع الحالي الذي يعيشه المجتمع الجزائري حتى لا يحسّ المتفرج أنه يشاهد عرضا لنص عالمي أو تاريخي بعيد عن ثقافته فيسهل عليه التفاعل معه .

- اعتماد التقنيات الإخراجية كما هي في المدارس العالمية مع تحقيق النظريات وأهدافها، وهذا ما حققت مسرحية **جي بي أس** ذات الاتجاه البيو ميكانيكي الذي يمجد تطور العلم، والاتجاه الملحمي في مسرحية **صالح باي** الذي يدعو إلى التخلي عن

العاطفة وتشغيل العقل من خلال الرجوع إلى التجارب التاريخية، واتجاه المسرح الفقير في مسرحية افتراض ما يحدث فعلا الذي يؤكد أن الممثل سيّد العرض لا شيء غيره، والمسرح العبثي في مسرحية ليكستا الذي يعمل على نقد الوضع المزري المعاصر بين الفرد وأهدافه وي طرح نقاطا مهمة تسببت في تدهور العلاقات الاجتماعية والسلطة.

- إنّ مجموعة العروض التي تمّت دراستها مزيج بين فئة أكاديمية وأخرى عمامية النشأة وبين فرق مسرحية محترفة وبعض العناصر الهاوية للمسرح، تثبت اهتمام المخرج الجزائري والممثل، على تطوير قدراته الفنية والإخراجية بشكل دائم، ويظهر هذا من خلال الجوائز الوطنية والدولية التي تفوز بها الفرق المسرحية بشكل سنوي في المهرجانات المسرحية.

الهوامش :

¹ مخلوف بوكروح، مناظرة في سبيل ريادة كتابة النص المسرحي العربي، 2016/12/30،

<https://youtu.be/SRG6fBG-8yc>، 2020/10/01

² ينظر كمال بونوار، مع صدور "نزهة المشتاق"... بوكروح يتمسك بريادة المسرح الجزائري

عريبا، 2019/02/20، 2020/10/01، أرم نيوز <https://eramnews.comtheatre/165084/amp>

³ مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، ط.1، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، 2002، ص. 23.

⁴ ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، فنون درامية، تحت إشراف: د.محمد

بويجرة بشير، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2007/2006، ص. 96.

⁵ أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته و تطوره، الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر، 2011، ص.33.

⁶ سوالي لحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، أطروحة ماجستير،

قسم الفنون الدرامية، تحت إشراف: د.ميراث العيد، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2011/2010، ص. 75.

⁷ أحمد منور، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علاو عن فترة نشاطه المسرحي 1926-1932،

الجزائر، منشورات التبيين، 2000، ص. 77.

- ⁸ إيدوارد براون، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين الرباط، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، 2004، ص.19.
- ⁹ كامل الشيرازي، رحلة محمد شرشال نحو البحث في الفعل المسرحي، 2020/07/05 ، 2020/08/24 ، <https://www.facebook.com/groups/9>
- ¹⁰ عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، ليبيا، دار الكتاب الجديدة ، 2001، ص. 181 .
- ¹¹ مسرحية جي بي أس، إخراج محمد شرشال، إنتاج المسرح الوطني ، د 11:48.
- ¹² عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، مرجع سابق، ص. 184
- ¹³ المصدر نفسه، ص. 170.
- ¹⁴ مسرحية جي بي أس، إخراج محمد شرشال، مرجع سابق، د 15:30
- ¹⁵ المصدر نفسه، د 22:24 .
- ¹⁶ عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، مرجع سابق، ص. 174.
- ¹⁷ مسرحية جي بي أس، إخراج محمد شرشال، مرجع سابق، د 01:00:28
- ¹⁸ عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، مرجع سابق، ص. 176.
- ¹⁹ المرجع نفسه، ص. 271 .
- ²⁰ ياسين سليمان، الجزائري لطفي بن سبع : أنا أفضل مخرج مسرحي، 2013/02/03 ، 2020/08/24 ، <http://www.masrahona.com>
- ²¹ جبرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر : كمال قاسم نادر، بغداد- العراق، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام، 1982، ص.31.
- ²² برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر : نصيف جميل، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1973، ص. 225.
- ²³ ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، سورية، دار نينوى للنشر، 2010، ص. 74-75.
- ²⁴ المرجع نفسه، ص.83.
- ²⁵ جازية فرقاني، تجليات التعريب في المسرح العربي، الجزائر، مخبر أرشفة المسرح الجزائري، 2012، ص.124.
- ²⁶ روبن ورهول، نحو نظرية للراوي التقريبي، تر : سلمان حسن العقيدي، مجلة الثقافة الأجنبية (العراق)، ع:2 ، 1992، ص.75.
- ²⁷ ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، مرجع سابق، ص. 81-82.
- ²⁸ جازية فرقاني، تجليات التعريب في المسرح العربي، مرجع سابق، ص.128-129.

- ²⁹ عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، مرجع سابق، ص.243.
- ³⁰ منى صادق، أهم اتجاهات الإخراج المسرحي المصري في السيتينيات، مصر، أكاديمية الفنون، 2005، ص.47.
- ³¹ سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، العراق، منشورات وزارة الاعلام، 1977، ص.25.
- ³² المرجع نفسه، ص.32.
- ³³ جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2009، ص.285.
- ³⁴ مسرحية ليكستا، إخراج أحمد مداح، جمعية النوارس، 2017، د 11:24.
- ³⁵ جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مرجع سابق، ص.276.

قائمة المصادر والمراجع :

المصادر :

1. العرض المسرحي **جي بي أس**، المسرح الوطني الجزائري .
2. العرض المسرحي **افتراض ما يحدث فعلا**، المسرح الجهوي أم البواقي.
3. العرض المسرحي **صالح باي**، المسرح الجهوي قسنطينة.
4. العرض المسرحي **ليكستا**، المسرح الجهوي سيدي بلعباس.

المراجع:

1. براون (إيدوارد)، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين الرباط، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، 2004.
2. بريخت (برتولد)، نظرية المسرح الملحمي، تر : نصيف جميل، عالم المعرفة ، دت.
3. بيوض (أحمد)، المسرح الجزائري نشأته و تطوره، الجزائر، دار هومه للطباعة والنشر، 2011.
4. خشبة (سامي)، قضايا المسرح المعاصر، العراق، منشورات وزارة الاعلام، 1977.
5. صادق (منى)، أهم اتجاهات الاخراج المسرحي المصري في السيتينيات، مصر، أكاديمية الفنون، 2005.
6. صالح بك (مجيد)، تاريخ المسرح عبر العصور، ط.1، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر، 2002.

7. غروتوفسكي (جبرزي)، نحو مسرح فقير ، تر: كمال قاسم نادر، بيروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، 1982.
8. فرقاني (جازية)، تجليات التغريب في المسرح العربي، الجزائر، مخبر أرشفة المسرح الجزائري، 2012.
9. قاجة (جمعة أحمد)، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ط.1، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2009.
10. منور (أحمد)، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علاو عن فترة نشاطه المسرحي 1926-1932، الجزائر ، منشورات التبيين، 2000.
11. مهدي يوسف (عقيل)، أسس ونظريات فن التمثيل، ط.1، ليبيا، دار الكتاب الجديدة، 2001.
12. النصير (ياسين)، أسئلة الحداثة في المسرح ، سورية، دار نينوى للنشر، 2010.

الأطروحات:

1. ميراث (العيد)، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، فنون درامية، تحت إشراف: د.محمد بويجرة بشير، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، 2006/2007.
2. سوالي (الحبيب)، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، أطروحة ماجستير، تحت إشراف: د.ميراث العيد، قسم الفنون الدرامية، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، 2010/2011.

الدوريات:

1. ورهول (روبن)، نحو نظرية للراوي التقريبي، تر: سلمان حسن العقيدي، مجلة الثقافة الأجنبية (العراق)، ع:2، 1992.

المواقع الإلكترونية :

1. بوكروح (مخلف)، مناظرة في سبيل ريادة كتابة النص المسرحي العربي، 2016/12/30 ، <https://youtu.be/SRG6fBG-8yc>، 2020/10/01
2. بونوار (كمال)، مع صدور "تزهة المشتاق"...بوكروح يتمسك بريادة المسرح الجزائري عربيا، 2019/02/20، 2020/10/01، <https://eramnews.comtheatre/165084/amp>

3. سليمانى (ياسين)، الجزائرى لطفى بن سبع: أنا أفضل مخرج مسرحى، 2013/02/03،
<http://www.masrahona.com> ، 2020/08/24
4. الشيرازى (كامل)، رحلة محمد شرشال نحو البحث فى الفعل المسرحى، 2020/07/05،
<https://www.facebook.com/groups/9> 2020/08/24