تحديات التجديد الدرامي في مسرحية "جي بي أس" لمحمّد شرشال

Dramatic Renewal Challenges in Mohamed Charchal's Play "*GPS*"

بهناس علي[1]، د. عيسي أحمد [2]

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، ali.bahnas.etu@univ-mosta.dz

[2] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، ahmed.aici@univ-mosta.dz

مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2021/09/30 تاريخ القبول: 2021/12/07 تاريخ النشر: 2021/12/30

الملخص:

منذ البذور الأولى للمسرح وهو يخضع للتغيير، حيث لم يكن الأقدمون بمنأى عن التطوير والتجديد والتجريب. ومع الزمن، إذْ تطوّرت جميع الأجناس الأدبية والفنية، عرف المسرح هو الآخر موجة من التجديد، خاصة مع دخول الإخراج المسرحي في القرن التاسع عشر. وظهرت بعد ذلك مصطلحات نقدية مهمّة مثل الدراما الجديدة والمسرح ما بعد الدرامي.

وممّا لا شك فيه أن المسرح الجزائري، بحكم التعدّد في الرؤى لدى المهتمين به، فإنه شهد أيضًا بعض التجارب التي تراهن على التجديد الدرامي والمسرحي، من ناحية الأسلوب الإخراجي وكذا من حيث الأساليب الدرامية للنصوص، وفي هذه الورقة البحثية سنتطرق إلى نموذج من أعمال المخرج **محمد شرشال** وهي مسرحية "**جي بي أس**" مبرزين أهم علامات التجديد الدرامي للعرض.

الكلمات المفتاحية: الإخراج المسرحي؛ الدراما الجديدة؛ المسرح ما بعد الدرامي؛ مسرحية "جي بي أس".

Abstract:

Since the first origin of theater, It's been always changing. Ancients did not quit renewing and improving the theater. All literary and artistic genres have been developing over time. On the other hand, the theater has witnessed a number of changes since the raise of theater directing in the nineteenth century. During this period new critical terms have been brought to the surface such as neo-drama and post dramatic theater. Accordingly , it is no wonder that it is due to various factors including the diversity of visions that the Algerian theater has seen some experiments in order to renew the theater and drama from both perspectives : directing style as well as types of dramatic texts. Furthermore, the present study discusses one of Mohamed Charchal's works "*GPS*" including the important signs of renewing drama in this play.

Keywords: Theater Directing; Neo-Drama; Postdramatic theater; The "*GPS*" play.

المؤلف المرسل: بهناس علي، **الإيميل:** ali.bahnas.etu@univ-mosta.dz

1. مقدمة:

لم يعرف المسرح عبر تاريخه الطويل ثباتًا على مستوى الأشكال والمضامين والأفكار، إذ لم يقف في زمن محدّد إلا وخضع لأساليب واتجاهات أفضت به إلى التجدّد، ومع بزوغ الحركات الطليعية بدا ذلك جليًا على التجارب المتعدّدة، والتي ظلت إمّا تُطارح أفكار بعضها وإمّا تنهل من معين بعضها الآخر، ويتّضح ذلك في وفرة الأعمال التي تُراهن على نقلة نوعية من حيث المحتوى والتقنية. بعضها يركن إلى تهميش النص والاعتماد كليًا على العرض أو على أداء الممثل، وبعضها يفضّل الاهتمام بخصوصيات المتفرج بشتى أنواعه. فيما تذهب أنواع أخرى مستقلة إلى ضرورة وجود نص قوي يكون دعامة لعرض قوي. من بين أبرز تلك الأمثلة نجد المسرح العبثي والمسرح الملحمي والاحتفالي ومسرح

القسوة. ومع دخول التكنولوجيا أصبحت تلك النماذج موغلة في التطوّر، لتساعد المسرحيين على مواكبة الظروف الاجتماعية والاقتصادية الحاصلة، ولم يقتصر تطورها على نوع التيار المسرحي فحسب؛ بل استرسلت في تحديث أساليبها في كل مرة، حتى أن المسرحية الواحدة تشهد اختلافًا صريحًا بين أشكال عرضها.

إن محاولة استجلاء صور المسرح الجزائري تتطلّب مسايرة نشوء الحركة المسرحية وفهم خصوصياتها وظروفها. ولعلّ المتابع لمسار تلك التجارب يدرك تمام الإدراك ذلك النقص الفادح في خلق نموذج مسرحي جزائري خالص، لكن ذلك قد لا يعيب التجربة المسرحية ككل طالما تبيّن أن هذه الإشكالية ليست حكرًا على الجزائر فقط، فقد شهدتْ ذلك الكثير من البلدان غير المتأصلة في جذور المسرح، لعدم توفّر التقاليد العريقة تخصّه.

حين بانت خيوط المسرح الأولى في الجزائر، كان قد مر على نشأته في الغرب قرون عدة. كل ذلك الزمن لم يتوقف، أي المسرح الغربي، عن التغيّر والتطوّر والمحاولة، ومردّ ذلك كثرة التجارب ووفرة المصادر المسرحية؛ وبالعودة إلى الجزائر فإنه منذ تفتّحت بذور المسرح وهو يساير التطور الحاصل عليه في العالم، بيد أنّ التنوّع الثقافي في الجزائر جلب بعض النماذج التي تخوض في غمار التجريب المسرحي محاولةً التجديد على مستوى القالب الدرامي، ومن هنا تأتي الإشكالية: هل عرف المسرح الجزائري التجديد الدرامي الحاصل في شتى البلدان الغربية؟ أين تكمن ملامح الدراما الجديدة في مسرحية **جي بي أس لمحمّد شرشال؟**

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة الأشكال الدرامية الجديدة، والتغييرات التي طرأت على المسرح الحديث، وكذا التعريف بأهم ما حدثَ من تجديد في المسرح الجزائري متمثلة في أحد النماذج الحديثة.

2. مفاهيم حول الدراما الجديدة:

يعدّ القرن العشرين من أكثر القرون التي شهدت مسمّيات جديدة تخص حقول الآداب والفنون. تداخلت فيه نظريات النقد ووُلدت أخرى. كذلك نشأت علوم مستقلة بكنايات جديدة تربط العلوم الاجتماعية بالفن والأدب... وحينما يتعلّق الأمر بالمسرح، فقد تضاعفتْ حدّة التجديد حوله نظرًا لما يحمله هذا الفن من خطابات؛ وعلى الرغم من أن القرن الذي سبق، أي القرن التاسع عشر، كان مهدًا للكثير من النظريات النقدية التي تمسّ الدراما حيث ارتبطت بدخول الإخراج المسرحي إلا أن ظهور المصطلحات الجديدة مثل "الدراما الجديدة" و"المسرح ما بعد الدرامي" جاء بعد تطوّر الإخراج وتنامي التيارات المسرحية وغيرها و"إذا كان الاختلاف في تحديد معنى الدراما الجديدة ملتبسًا بالتباس كل التجارب المسرحية التي واكبت تشكل ميلاد جديد، وإذا كانت معاني الاختلاف نابعة من طبيعة المسيرات التغييرية المحكومة بجدل الإبداع مع واقعه ومع سؤاله الوجودي والنقدي، فإن الوقوف على معنى الاختلاف لا يزيد مصطلح الجديد إلا انفلاتًا من كل تحديد"[1].

إذاً من الجدير أن يتم إدراك الجدل الحاصل حول تحديد مفهوم الدراما الجديدة طالما أنّ الأمر متعلق بتشكيلات مسرحية جديدة تقوم على نبذ الكلاسيكي أو تحيينه بشكل مبتكر، فمولد التيارات المسرحية كان أساسه التمييز بين دراما ودراما أخرى من حيث النوع؛ بين قديم وجديد من حيث الشكل؛ بين كلاسيكي وكلاسيكي جديد من حيث المضمون؛ "ولم يتم الانزياح المسرحي وتكسير بنيات المسرح الأرسطي بشكل جذري إلا مع الدراماتورجيا البريختية وفلسفات الفن في القرن العشرين التي ثارت على مقاييس العقل والمنطق واقتصاد الإنتاج الرأسمالي الرقمي مستبدلة ذلك بمسرح الهذيان واللاعقل والحرية ومسرح التجريد والعبث ومسرح التغيير الجدلي والتوثيق الريبورتاجي"[2]. ومن البديهي أنّ الفنون كلها تخضع للتجديد والتجريب، ويتم اعتبار ذلك بمنزلة انزياح من شكل إلى آخر. كلمة دراما هي نفسها

مفردة الدراما في شتى اللغات وعبر مختلف الأعمال المسرحية، وإضفاء كلمة الجديد عليها أمر حتميّ خاضع لعقل الفنان المتجدد الذي يبحث عن إثبات نفسه، وكثيرًا ما كان "الجديد هو خلق غير العادي من العادي، خلق غير المألوف من المألوف، الارتقاء بالحدث اليومي إلى مستوى الفن، دون الانزلاق في مطلق المباشرة"[3] وهذا منطق كل الفنون والعلوم التي تقوم على الابتكار وكسر الرتابة عن طريق رجاله الذين يمتهنون المجال كما هو حال **بريخت** Bertolt Brecht (1898–1956) و**آرتو** Antonin Artaud (1896–1948) و**غروتوفسكي** Jerzy Grotowski (1933–1999) وغيرهم بعد أن قاموا بالتغيير، كلٌ على منواله الخاص.

الحديث عن المجال المسرحي، ذلك المجال المتعدّد الذي يشمل النص والعرض، والذي له كُتابه وله مخرجوه ومنظروه، يأخذنا إلى ضرورة معرفة الخصائص التي كان يفرضها هؤلاء المخرجون في سعيهم نحو الابتكار والتجديد الدرامي، فكان يظهر بين الفينة والأخرى من يفرض سلطته على مسرحهِ الخاص ليكون مرجعًا بعد ذلك، "إن الدراما الجديدة بعيدًا عن اعتبارها مذهبًا جماليًا مكتمل العناصر والمقومات، هي في تناقضها مع المسرح الكائن تتميز بكونها – حسب الحكم النقدي العام– معارضة لكل التقاليد المسرحية الموروثة في رفض المحاكاة والوهم، ومعارضة لتكبير صورة البطل على حساب موضوع القلق، ومعارضة لمفهوم البطل الإيجابي"[4]. يتبيّن أن اتجاهات المسرح مثل المسرح الملحمي أو المسرح الفقير أو مسرح القسوة.. بمنزلة دراما جديدة تهدم أسس المسرح الأرسطي، بيد أنها ظلت خاضعة له في خصائص درامية أخرى. ورغم أن مفهوم الدراما الجديدة يختلف اختلافًا كبيرًا من حيث المصطلح عن كونه متعلقًا بالحركات والتيارات المسرحية، إلا أنّه يبقى محتويًا على كل تغيير يطرأ على مستوى النص الدرامي أو العرض المسرحي الذي يبحث عن الجديد، سواء يتعلق الأمر بالحوار أو بالتمثيل؛ بمفهوم البطل أو بنوع المسرحية.

إن المسرح بمقوماته، مهما كان المكان والزمان، يُتيح للمشتغل عليه فرصة المساهمة في تطويره بالنظر إلى ما يوّفره من خطاب، وبعيدًا عن نظرياته المتشعّبة فإن "هدم الجماليات المسرحية التقليدية والتوق إلى خلق الجديد، كان ولا يزال الشغل الشاغل للفنان وعلى مدى التاريخ، وإذا كان المسرح الأوروبي، قد استنفد معظم مخزونه التجريدي إن لم يكن كله، فإن المسرح الشرقي بعامة والعربي بخاصة، مازال قادرًا على خلق المثير والمدهش والمبهر وغير المألوف، والسبب واضح وبسيط: الأرض بكر.. والواقع غنيّ، والمجربون الباحثون عن التعبير بوسائل جديدة قلّة"[5]. ومن هنا، وجب التفكير في قضية التجديد المسرحي والدرامي على اعتباره قضية لا تحدها ظروف، فهذا موضوع لا يكفّ عن طرح نفسه في سياقات مختلفة، تارة نراه في طور التجريب وطورًا نراه في حلة تسمّى التجديد الدرامي أو الدراما الجديدة، لكن الموجة الأهم، بلا شك، هي الدراما الجديدة وما تحمله من تحولات ورؤى وأفكار تُشرك مقومات الحداثة والعولمة في المسرح وتطلق عليه فيما بعد صفة الجدّة، تلك الصفة التي تتكرّر كلازمة ضرورية في شتى الحقول الدرامية والأدبية.

3. مرتكزات الدراما الجديدة:

تشتغل الدراما الجديدة، بصرف النظر عن القوالب المسرحية التي تأتي فيها، على عدّة قضايا لطالما كانت تعتبر دعامات أساسية منذ مسرح الشعراء اليونانيين القدامى، ومنذ كِتاب **فن الشعر** ل**أرسطو** (384-322 ق.م) Aristote. بيد أن هذه الدعامات تم بلورتها في الدراما الجديدة بشكل خاص، والمقصود هنا هي قضية البطل المسرحي وكذلك اللغة المسرحية وشكل العرض وصولًا إلى الفرجة المسرحية ثم المتعة المسرحية...، ومن بين الخلفيات التي استقر عليها المسرحيون في العالم باختلاف مرجعياتهم الثقافية: البطل في العروض الدرامية الجديدة لا وجود له كما هو سائد في المفهوم الكلاسيكي.

إنّ الشكل في الدراما الجديدة محدّد بكونه شكلًا معارضًا للدراماتورجيا الاتباعية، وأنه انفتاح لرؤية تقود في سبيل التجديد إلى هدم الأشكال الفنية الداخلية المغلقة بالأخص في فنون العرض. وفي ما يخص الفضاء الدرامي فإنه يتحوّل بفعل تفضية البنيات الدرامية وتحويلها إلى عملية بناء للصور في عوالم الفرجة زمن العرض[6]؛ وحين يتم الغوص والتفكّر في تفاصيل الدراما الجديدة نجد بوادرها في المسرح الطليعي بصفة عامة، فدعائم المسرح العبثي تقوم على ذلك تمامًا، وهذا ما يفسّر اعتبار المسرح العبثي صنفًا من أصناف الدراما الجديدة القائمة على التضاد مع المسرح الكلاسيكي في الكثير من الأمور.

إن الحوار والصمت ثنائية تطرح نفسها في عروض الدراما الجديدة، فالمنطوق وغير المنطوق يدخلان في حيّز اللغة، واللغة في العرض المسرحي تتطوّر شأنها شأن اللغة في النثر والشعر وغيرهما وقد "كان تيار الطليعة برّمته– إذًا– متوجها ضد المسرح التقليدي؛ خاصة ضد تلك الثوابت التي حافظ عليها هذا المسرح في علاقته بالنص الأدبي، والوظيفة المسرحية للممثل، فدمر البنية الهيكلية للنص الروائي، وأحل الاستقراء الحر للمعاني وللتفسيرات مكانها، وبسبب غوص الكلمة في دائرة منطوقها المعنوي (من المعنى) على حساب وظيفة اللغة التعبيرية المسرحية، جعل المسرح في بعض الحالات المتطرفة يتوالى في التخلي عن الكلمة"[7]، لكن ترك الكلمة لا يعني ترك اللغة. بالأحرى لا يعني الاستغناء عن الفعل المسرحي الذي هو من ركائز المسرح الطليعي قبل أن يكون (الفعل الدرامي) ذا شأن كبير أيضًا في عروض الدراما الجديدة. هذا ما جعل أغلب مرجعيات المسرح العبثي تخصّ العرض بغض النظر عن روائع المسرح العبثي المكتوب، فالفعل رهين الأداء المسرحي، والأداء رهين العرض.

4. المسرح ما بعد الدرامي:

صاحب التجديد في المسرح موجة من المصطلحات النقدية الجديدة أيضًا مثل "المسرح ما بعد الدرامي" Postdramatic Theater، والذي يبدو متشعبًا وملتبسًا مثل غيره من المفاهيم كالتجريب والدراما الجديدة، وقد " وُظف مصطلح (ما بعد الدراما) سنة 1989 من قبل **أندريز فيرث** Andrzej Wirth، عندما تقدم بورقة بحثية بجامعة **غيسن** بألمانيا تحت عنوان (**الواقع في المسرح باعتباره يوتوبيا جمالية، تحولات المسرح في بيئة الإعلام**)، مسلطاً الضوء على الأشكال المسرحية المعاصرة، حيث تنبأ بفقدان المسرح الأرسطي مكانته لصالح أشكال (ما بعد الدراما المعاصرة) تُسمى بمسرح (ما بعد الدراما)، وهو المسرح الذي يقلّص دور اللغة في مقابل الاتساع في استخدام عناصر مسرحية أخرى، مثل عناصر الصوت والرقص والسينوغرافيا"[8]، لكنه بقيَ مجرّد اصطلاح خاص لا يرمي إلى شيء، مدسوس ضمن ورقة بحثية.

وفي عام 1999 أسس أستاذ دراسات المسرح الألمان **هانز تيز ليمان** Hans Thies Lehmann لكتاب يُرسي أساليب وخصائص المسرح الطليعي والمسرح الجديد من الستينات والسبعينات، لكنه لم يخلص فيه لمفهوم جامع، بل ظلّ حبيس دراسات جمالية للعروض المسرحية الجديدة و"إذا لم يكن **هانز تيز ليمان** هو من نحت مصطلح مسرح ما بعد الدراما، فإن الفضل يعود إليه في فضيلة جعله نسقاً أرسى أسسه على جملة ملاحظات وفرضيات. كان **هانز تيز ليمان** مساعداً ل**أندريز فيرث** Andrzej Wirth في الشعبة الجديدة (علم المسرح التطبيقي) في جامعة **غيسن** الألمانية سنة 1980، وكان **فيرث** قبل **ليمان** يحيل على مسرح الكلام الذي يفترض أنه فقد هيمنته واحتكاره لفائدة أشكال ما بعد درامية تعتمد لصق الأصوات والأوبرا الناطقة والرقص المسرحي"[9].

لا يقف المسرح ما بعد الدرامي على الصورة ووظيفتها المشهدية، بل يتعدى ذلك ويساير الميزة الطقسية للعرض مستفيدًا أيضًا من أصول الدراما بحد ذاتها. الأصول التي بدورها كانت عبارة عن أشكال قبل مسرحية: "ومن الواضح أن هناك دائما بُعد الاحتفالي في ممارسة المسرح، فهو كامن في المسرح كحدث اجتماعي مستقي من جذوره الدينية والطقسية التي اختفت تقريباً من الوعي، غير أن المسرح ما بعد الدرامي يحرر لحظة الاحتفال الشكلية المبهرة من وظيفتها الوحيدة الخاصة بتعزيز الانتباه ويُمجدها "في حد ذاتها" كخصلة جمالية منفصلة عن كل مرجعيتها الدينية والطقسية"[10]. وهذه مفارقة يُبنى عليها هذا الاصطلاح المسرحي، حيث يعطيه الاحتفال مركزية بصرية، وإن كان الاحتفال ليس حكرًا على المسرح ما بعد الدرامي.

يبدو أنّ المسرح ما بعد الدرامي يعزّز القيمة البصرية للعرض المسرحي، فجماليات هذا المسرح حسب منظّره **هانز ليمان** وما قام به تكمن في أنها لم تعد تركّز على النص الدرامي، ولا تعتمد على الحبكة وحيثياتها ولا على حكايةٍ أو حدث، وفي المقابل يتم التركيز على التفاعل الحاصل بين الممثلين والجمهور، ويرسو على الاهتمام بوسائل التعبير عن الحدث كالاحتفال، وممّا لا شك فيه أن استعمال الميديا والوسائط المتعددة والمؤثرات الصوتية وبرامج الكمبيوتر تعتبر ركائز هامة لهذا المسرح، وهذا يمنح انطباعًا عامًا فيما يخص المسرح ما بعد الدرامي الذي جاء في زمنٍ بعد الحداثة وصار بمنزلة المسرح ما بعد الحداثي، وإنْ لا وجود للأخير بالمعنى الاصطلاحي، والانطباعات رهينة التقنيات الخاصة بالعرض ومحاولة تجاوز الكتابة الدرامية إلى الكتابة الركحية، ولو كان ذلك على حساب الكلام، إذ قد ينحاز نحو الصمت كليّة ويعوضها بأساليب تعبيرية كالإيماء.

5. مراحل التطوير في المسرح الجزائري المعاصر:

في ظل تشعّب المدارس الإخراجية المسرحية في الغرب وتنوّع المصادر في بداية القرن العشرين؛ عرفت الجزائر فن المسرح عبر زيارات الفرق العربية. ولم تكن الظروف ولا الوسائل وقتذاك تسمح بتطوير الأنشطة المسرحية وبعث التجديد فيها. ازدهر المسرح الشعبي وبرزت أسماء ضمن تاريخ هذا النوع المسرحي مثل **محي الدين بشتارزي** (1897-1986) و**رشيد قسنطيني** (1887-1944). كما كانت البدايات أيضًا بمسرحيات دينية وتاريخية فصيحة، كل ذلك في سبيل مرحلة تأسيسية للمسرح الجزائري قبل أن تأتي مرحلة التأصيل المتمثّل في الاعتماد على التراث.

كان المسرح الجزائري يستمد مواضيعه من التراث بتوظيفه لبعض الأشكال الفرجوية والاعتماد على اقتباس حكايات شعبية تراثية، ويستعملها في المسرحيات حتى تتم تغطية ندرة النص في هذا الفن الوافد. والحال أنّه لم يكن هنالك معرفة خاصة بالإخراج المسرحي قبل الاستقلال، كما أشار إلى ذلك **محي الدين باشتارزي** بقوله: "ليس هناك أي عمل جدي بالنسبة لذلك العهد، لم يكن هناك إخراج بالمعنى المعاصر للكلمة. كنا بالغي الدقة بشأن الدخول والخروج فقط. كان الأمر متعلقًا بفنانين أحبوا المسرح... تطوّر الإخراج بفضل جهود الشبان بعد الاستقلال **(مصطفى كاتب، علال المحب)**؛ في عهدنا لم يكن الجمهور يهتم بالإخراج، كلّ ما كان يهمّه أداء الفنان، والحوار، وموضوع المسرحية"[11]. وكانت المرحلة التي تلتْ محاولات التأصيل، وهي المثاقفة المسرحية مع الغرب، قد شهدت تغييرًا على مستوى المضامين والأفكار والقوالب المسرحية متمثلةً في أعمال **عبد القادر علولة** (1939-1994) و**ولد عبد الرحمان كاكي**(1934-1995)، وكان التراث بالنسبة إلى مسرحيي ما بعد الاستقلال بمنزلة الطريق التمهيدية لإبراز هوية المسرح الجزائري خاصة مع تشكّل النظرة الإخراجية للمسرح كما يحدث في الغرب.

إن الحديث عن تطوّر المسرح يصاحبه الحديث عن الأدوات الإخراجية المتوفرّة فيه، واستفاد المسرح الجزائري من تشعبّ تلك الأدوات في المسرح الغربي كالمسرح الملحمي عند **برتولد بريخت** والمسرح الفقير عند **غروتوفسكي** إلى غاية أساليب أخرى مهما اختلفت أساسياتها المتعلقة بالنص أو بالعرض. ومع دخول التكنولوجيا وتعدّد أساليب العرض شهدت الجزائر بعض التجارب التي حاولت التماشي مع ذلك وطوّرت من أدواتها في الكتابة الركحية للمسرح وهذا ما يلاحظ في المهرجانات المسرحية مثل المهرجان الوطني للمسرح المحترف الذي يقدم نماذج تتباين رؤيتها من مخرج إلى آخر.

6. الدراسة التطبيقية:

1.6. البطاقة التقنية للعرض المسرحي جي بي أس:

تمثيل: **سارة غربي، عديلة سوالم، محمد حواس، أحمد دهام، محمود بوحموم، ياسين براهمي، أسماء شيخ، مراد مجرام، عبد النور يسعد، صبرينة بوكرية.**

إخراج: **محمد شرشال.**

إنتاج: المسرح الوطني الجزائري، بدعم من الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها.

سنة الإنتاج: 2019.

2.6. موضوع وفكرة المسرحية:

نحات يحاول صنع منحوتةٍ على أكمل وجه، لكنه في كل مرّة يعيد ترميم ما قام به ليشكّلها من جديد. بيد أن منحوتاته التي يصنعها تتمرّد عليه، وتحاول هي الأخرى أن تتخلص من نفسها. تسعى المنحوتات للتحوّل من السكون إلى الحركة، فتبدأ بذلك من الولادة

والتي هي مهد الإنسان وأولى مراحله، إلى حين دخول المدرسة، والسعي وراء عوالم الحياة رغم كل الحواجز.

تطرح المسرحية فكرة التمرّد: والتمرّد تيمة مسرحية قائمة بحد ذاتها منذ أسطورة **بروميثيوس** Prométhée الذي سعى إلى مساعدة الإنسان عبر تمرّده عن الآلهة. ويتبع تلك الفكرة في **جي بي أس** عدّة مبادئ وأفكار جزئية مثل ثنائية الحب والكراهية، والبحث عن الحرية، والسعي وراء معنى الوجود، ويتجلى ذلك الطرح في المنحوتات التي سعتْ إلى تخليص نفسها. يبدو بعد ذلك أنّ الإنسان نفسه يُشبه منحوتة لا دور لها، أفضل ما فيه هو سعيه الدائم نحو إثبات نفسه. وخلف ذلك السعي يأملُ في القطار الذي سيعيده إلى حياته، فيدرك أنّ القطار قادم لكنه لا يصل. يحيا الإنسان بعدها على انتظار ما لا يأتي ليكون شاهدًا على ضياع المعنى بين الواقع والخيال.

3.6. ملامح التجديد في العرض المسرحي جي بي أس:

1.3.6. التأليف المسرحي للعرض:

لعلّ أهم مرتكزات المسرح الحديث والمعاصر هو انحيازه التام للعرض، حتى وإن كان النص الدرامي مقتبسًا. فالمسرحيون الجدد يعتمدون بشكلٍ واضحٍ على صياغة العرض وفق الأداء والحركة والسينوغرافيا والأصوات. ما نجده في مسرحية **جي بي أس** مطابقٌ لذلك، فمخرج العرض هو مؤلف النص رغم أنّه عمل مكتوب للعرض مباشرة "كانفا"(Canevas)، وبغض النظر عن كونها مسرحية صامتة بلا كلمات، إلا أن ذلك ليس السبب الذي جعلها مسرحية مُخرج، "ويمكن اعتبار مسرح **مايرخولد** في الاتحاد السوفياتي (...) وتجربة **بريخت** في «**برلين رانسامبل**» وربما أيضا أول تجمع مسرحي ل**جان لتل وود** في **ستراتفورد ايست** في لندن «مسارح مخرجين». هذه المسارح، وغيرها مثلًا، (مسرح **غروتفسكي** التجريبي مثلًا) هي مسارح يكون المخرج فيها قائدًا فعليًا"[12] فقد تولّى المخرج

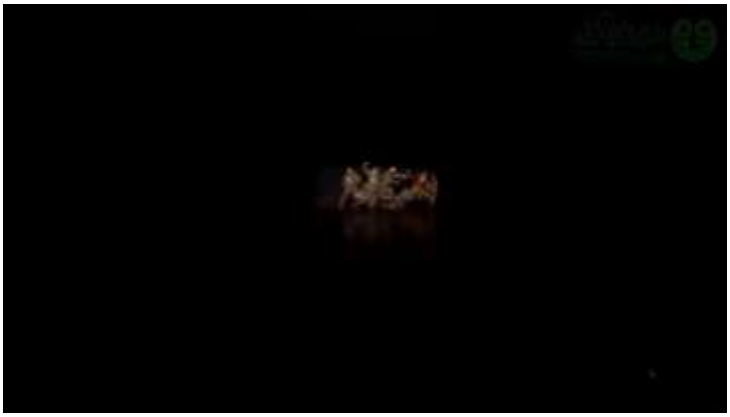
المسرحي المعاصر كافة العملية المسرحية مع الاستعانة ببعض التقنيين الذين يقومون بأدوار أخرى لصالح العرض مثل التصميم السينوغرافي وتصميم الإضاءة، وكذا تقنيي الصوت والموسيقى.

إنّ محاولات خلق أسلوب جديد للعرض بالنسبة لمسرحية **جي بي أس**، جعل المخرج يحيد عن فكرة التأليف الدرامي للمسرحية خاصة وأن المسرحية بلا أفعال لفظية، فهي عبارة عن حركات تعتمد في جلها على الأداء التمثيلي، فقد انطلق من مجموعة تصورات تدفع إلى خلق عرض مسرحي جديد. لا يعني ذلك أنه لا وجود لنص، ولكن النص هنا، لا يمكن قراءته لأنّه خالٍ من الفعل اللفظي، وهذه القضية ليست حديثة العهد فـ"الصراع بين المخرج والمؤلف موضوع جدل دائم. وكلنا قرأنا احتجاج **تشيخوف** لأن **ستانسلافسكي** قد حوّل شخصياته إلى «أطفال بكائين». بالنسبة للكتاب الذين ماتوا منذ زمن تكون المسألة موضوعًا جماليًا وأدبيًا مشروعًا للمنازعة النقدية. ولكننا قد نمسك بهذه المشكلة الاستفزازية بشكل أوثق إذا ما ذكرنا مواقف من معرفتنا العامة بين المؤلفين والمخرجين المعاصرين"[13].

من الناحية التقنية للعرض تتضّح استعانة المخرج بفنون أخرى في سبيل الشكل البصري العام، فاللوحات/المشاهد في العرض تأتي منفصلة من حيث تكوينها البصري والتحامها ببعض، وما يجمع بينها هو الكولاج (Collage) الذي يعّد تقنية تشكيلية بحتة، وهذا ما يتم ملاحظته في الانتقال من المشهد الأول الذي فيه (الفنان/المنحوتات) إلى المشهد الثاني الذي يضمّ (الأب/ الأم/ الأولاد/القابلة) ثم المشهد الثالث (المعلمة/ الأطفال/ المديرة)، والانفصال الذي تبدو عليه المشاهد لا يمس شخوص المسرحية بقدر ما يمس تحولاتها الفنية.

استعمل **محمد شرشال** تقنية تثبيت الصورة (التقاط مسموع للصورة في لقطة متحركة) الذي جاء في المشهد الأول وتكرّره في المشهد الثالث والرابع في دلالة تجمع المكان بالزمان وتجسّد كل اتصال ستكون عليه أحداث المسرحية، وتشكّل الإضاءة في التثبيت الفوتوغرافي نمطًا ينحاز إلى التشكيل. تكمن الأولى عند تسليط الإضاءة على صراع الفنان مع المنحوتات وكأنه تثبيت لصراع تقوم عليه المسرحية (ينظر :الشكل1)، وفي المشهد الثالث بين الأطفال والمعلمة والمديرة، وفي المشهد الرابع عبر عدّة صور تجسّد مصائر الفنان والعسكري والمثقف وحارس المحطة والمومس أثناء انتظارهم للقطار.

الشكل1: التثبيت الفوتوغرافي في المشهد الأول



المصدر: العرض المسرحي **جي بي أس،**

موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDnbAwYNPcuyQ

2.3.6. دائرة الحوار والصمت:

الصمت قضية مسرحية قائمة بحد ذاتها لدى المخرج **محمد شرشال**، فأعماله السابقة مثل: **ما بقات هدرة** (2017) وكذا **الهايشة** (2015) بدرجة أقل، يتجهان نحو إلغاء الفعل اللفظي، وإن كان في **مابقات هدرة** أكثر حدّة لأن مضمون المسرحية وعنوانها يدلّان على

ذلك. في الجهة المقابلة، قد ذهب في عرضه **جي بي أس** إلى استبدال اللفظ بالإشارة والتعبير الإيمائي الخالص: "فالإشارة هي أقدم لغات العالم، لذلك ارتبط تاريخ فن التمثيل بالمراحل البدائية للأداء الصامت. كان الإيماء عند الإنسان القديم نوعاً من التعبير عن ذاته، ورواية لأحداث جرت مع شخص ما لباقي أفراد القبيلة. ورغم جميع التطورات التي لحقت بتاريخ المسرح على مر العصور، ظلت للتمثيل الإيمائي مكانته العريقة المتجددة"[14]. وكأنّ المخرج **محمد شرشال** في إثر ذلك يعيد المسرح في خطابه اللفظي إلى بدائية الإنسان من حيث التعبير. كل ذلك في سبيل خلق عرض مسرحي يراهن على التجديد في مفارقة كثيرًا ما قامت عليها الفنون، فالحداثة الفنية بصفة عامة لم تلغِ الماضي بشكل مباشر، بل جلبتْ منه ما يحتاج إليه الحاضر. هذا ما سعى إليه المخرج حينما تخلّص من أدبية النص لصالح لغة أخرى، " عندما نلغي من المسرح اللغة فنحن نلغي الأدب، ونخلق من الحركة والإيماءة لغة جديدة"[15]، وهذا رهان متجدّد في أعمال **شرشال**.

المشهد الأول في المسرحية هو مشهد صامت بين الفنان ومنحوتاته، يعتمد بشكل كلي على الصمت الذي لا يستدعي تعبيرًا جسديًا كثيفًا لكي يوصل حوارًا بين الثابت والمتحرك. تبدأ دائرة الحوار والصمت في المشهد الثاني بين الأب والأم بإشارات تعبيرية وصوتية، والصوت هنا يلغي الصمت فيصبح المشهد خاليًا من الفعل اللفظي لا من الأصوات (ينظر:الشكل2). إذا ما استثنينا المشهد الأول فإن المشاهد الأخرى تعتمد بشكل مباشر على الأداء الحركي للشخصية والانفعال الصوتي، ففي المشهد الثاني نلمس حوارًا بين الأب والأم يقوم على الإشارات الصوتية والإيماء في الوقت نفسه، ليتكرّر الأمر بين الأم والقابلة أثناء الولادة في مشهد ساخر، كل ذلك الإيماء والصوت البشري يُقطع بعدها

برنين الهاتف الخاص بالقابلة لنسمع منها لفظًا لغويًا يتخلّص، رغم قصره، من فوضى الأصوات. ألا وهو: آلو.

الشكل2: بداية تشكّل الحوار في العرض

المصدر: العرض المسرحي **جي بي أس،**

موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDnbAwYNPcuyQ

في المشهد الثالث يقوم الصراع بين المعلمة والمديرة بلا كلمات، لنشهد مرّة أخرى صراعًا صامتًا يؤثثه التعبير الصوتي فقط (ينظر:الشكل3). لقد كانت اللغة المسرحية في العرض لغة مسرحٍ صامت تحتل فيه الضحكات والصرخات والإشارات الصوتية مساحةً كبيرة بدل الكلمات التي يبدو أنها لا تساعد البناء الدرامي الخاص بمسرح يراهن في جوهره على البصر، "تسلّط اللغة هاجس كل المسرح المعاصر، وهو يتخذ أشكالا خاصة، تبعًا لرجوعه إلى الجزع من أننا نتحدث دون أن تقول شيئا، أو دون أن نكون على وفاق مع أنفسنا، أو على مواجهة دوار الكلام دائما يؤوله من يسمعه، إن لغة هذا المسرح تقاس إذًا بالنسبة إلى الصمت بالطريقة التي يتحطم بها بالأعطاب المفاجئة التي يكشف عنها، بالمعاني المضمرة التي يظهرها، أو بعدم القدرة على الكلام"[16]. وهذا الهاجس المسرحي لدى المخرجين المعاصرين الذين يبحثون دومًا عن التجديد، هو سبيلٌ للخلاص من الكلام

المباشر الذي قد يهيمن على المشهدية العامة للعرض، في حين لا يعدّ ذلك سوى اتجاهٍ يختاره المخرج خاصة إذا كان مؤلفًا لنصه البصري.

الشكل3: لقطة من المشهد الثاني تبيّن حوارية المعلمة مع المديرة وصراعهما الصامت

المصدر: العرض المسرحي **جي بي أس،**

موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDnbAwYNPcuyQ

إن غياب الكلمة في مسرحية **جي بي أس** يتبعه حضور طاغٍ لبدائل أخرى تختزل مضمون الخطاب المسرحي مثل صوت القطار، وصوت الساعة، والتنوّع في صرخات الممثلين بين رفض الأشياء وقبولها. وكذا الصوت الصادر عن حركات الممثلين. وفي كلّ مرة تؤدي تلك الأصوات مضمونها الرمزي النابع من الفضاء العام للعرض والأجواء المحيطة بالشخصيات المتصلة.

اعتمد العرض على الإيماء، وهذا الاعتماد أخفى ملامح الشخصيات وراوح بين الماكياج والقناع وطمس الملامح في أحايين كثيرة رغم الرمزية المختلفة بينها فـ"بين القناع والماكياج صلة وثيقة، فكلاهما يبتغي إخفاء (وجه) الممثل وإبراز ملامح الشخصية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تمامًا، ويسمح بتحريك عضلاته، في

حين يخفي القناع الوجه كاملًا، أو جزء منه، فيحرم الممثل بذلك من نسقين تعبيريين هما: تعابير الوجه والماكياج"[17]. وفرقٌ آخر يكمن بين الماكياج والقناع، إن الأول يعدّ سلوكًا فنيًا لتجميل الوجه أو طمس ملامحهِ الأصلية بإجراء تعديلات تمسّ الجلد باعتماد أصباغ ملونة تتناسب والغايات الموضوعة لها. أما القناع فهو وسيلة تنكرية احتفالية، تضليلية ذات رمزية متشابكة. والملاحظ في مسرحية **جي بي أس** في مختلف أطوارها هو التخلي عن صفة الملامح والانتصار للغة الجسد. فالملامح غالبًا تتبع ما يقوله الممثل من كلام وأقوال لفظية، أو تنتج عن ردّة فعل الشخصية من خطاب الشخصية الأخرى، بيد أن خصوصية الملامح غير موجودة في العرض فالرهان كلّه على الإيماء.

3.3.6. ثنائية اللامعقول والغرائبي:

اتجه عرض مسرحية **جي بي أس** في شكله العام إلى التجريب، واستدعى في طياته مسرح اللامعقول والعبثي فاتسم بالفانتازيا في طرح الموضوع، لأنّ الفكرة العامة تتجه نحو ذلك. قد تكوّنت نوعية العرض منذ مشهد التمرّد في البداية، إذ لم تتوقّف بوادر اللامعقول في تحوّل المنحوتات، ولا من الأطفال المولودين حديثًا، ولا من اللقطات الساخرة كانتفاخ البطن (ينظر:الشكل4) وغرابة الحبل السري الطويل... بل ذهبتْ إلى الرمزية المبطنة في ثنايا العرض وابتعدت بشكل ملحوظ من الواقعية المفخخة.

الشكل4: الأب يصافح الجنين في المشهد الثاني

المصدر: العرض المسرحي **جي بي أس،**

موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDnbAwYNPcuyQ

إن الإنسان في المسرحية بلا ملامح واضحة، شأنه شأن الإنسان المعاصر الذي رمز إليه العرض. استعمل المخرج الأقنعة ليطمس تلك الملامح مثلما حدث في المشهد الثالث مع المعلمة أثناء عدم رضاها عن مظهرها، واستبدلها بفكرة المسخ في مواضع أخرى من العرض، لنشهد تداخل العبثي بالرمزي، فنجد الرضع يكبرون والعمى يلازمهم كأنهم جاؤوا إلى عالم ليس لهم فيه مكان يتيح لهم لذة الإبصار، ونرى في المشهد الأخير جريدة كبيرة يختفي وراءها المنتظرون، كأن تصفحها مرهون بالعمر كله. هؤلاء الذين ينتظرون قطارًا يوهمهم بالوصول؛ يأتي صوته دون وصوله هو، ولا فعل لهم حيال ذلك سوى التفاعل مع بندول الساعة بتحريك الرؤوس يمنة ويسرى. في حين أن الساعة متوقفة شأنها شأن القطار ولا دور لها سوى إصدار الصوت، لأنها في نهاية الأمر بلا بندول وبلا ملامح، بل مجرّد إيهام متّصل. ويجدر ذكر سمة الانتظار هنا بوصفها لازمة أدبية وفنية كثيرًا ما استعان بها الكتّاب والمخرجون حتى صارت مفهومًا مرتبطًا بالعبث. لم تتوّقف الرمزية عند

ذلك الحد البصري بل امتدت حتى إلى الأجواء المصاحبة له كالإضاءة والموسيقى التي أعطت أجواءً تبعث على الحركة، فالموسيقى ليست كلاسيكية لأن العرض ليس واقعيًا أو كلاسيكيًا، فترادفت مع الرمز هي الأخرى، لتنبعث بين الفينة والأخرى موسيقى آلية بحتة.

تنوّع الشخصيات أفضى إلى تنوع الأسلوب الرمزي في المسرحية، فنلحظ وجود الفنان (النحات/الفنان) كما نجد الأم والشخصية المتدينة إضافة إلى المثقّف والسياسي...، ولكل شخصية أبعادها التي تضفي على العرض معنى يُتيح للمشاهد فضول المعرفة، ويسمح له بالغوص في خفاياها الإنسانية وبواعثها الفنية.

4.3.6. الاحتفال والحدث الدرامي:

حين يُذكر الاحتفال في المسرح يتبادر إلى الذهن مباشرة المسرح الاحتفالي، إلا أن العرض المسرحي الذي لا يصنف عرضًا احتفالياً، لا يمنع من الاستعانة بالاحتفال أو الاحتفالية، وتعتبر هذه الأخيرة ميزة أساسية يتسم بها المسرح الدرامي الجديد أو المسرح ما بعد الدرامي، لأن "المسرح ما بعد الدرامي هو استبدال الحدث الدرامي بالاحتفال، والذي توحد معه الحدث الدرامي (الطقسي) ذات يوم في بداياته توحدا دون انفصال، إذن فالمقصود من الاحتفال كلحظة من لحظات المسرح ما بعد الدرامي؛ سلسلة كاملة من الحركات والعمليات التي ليس لها مرجع لكنها تُقدَم بقدر عال من الدقة، وأحداث ذات طابع جماعي شكلي بصورة غريبة"[18]. وهذا ما ذهبت إليه بعض المشاهد في عرض مسرحية **جي بي أس** خاصة في اللوحة/المشهد الثاني وكذا الثالث.

تتجلى الاحتفالية في المشهد الثاني حين يظهر الأب وهو مشتبكٌ مع الأحبال السرّية في شكل ساخر. كان الأطفال حينها بلا ملامح في تعبيرٍ خالص عن الحدث الدرامي الذي لا يقدر عليه خطاب الكلمات دائمًا. في المشهد الثالث أيضا (ينظر:الشكل5) حين تعزف

لهم المعلمة بآلة الهيرمونيكا قبل أن تنتزعه منها المديرة، وكانت الاحتفالية حينذاك عبارة عن رقصات.

الشكل5: المعلمة تعزف بالهارمونيكا

المصدر: العرض المسرحي **جي بي أس،**

موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDnbAwYNPcuyQ

نخلص إلى أن مسرحية **جي بي أس** لها مضامينَ فكرية يتطلّب طرحها أسلوبًا معاصرًا، لأنّها أفكار تنحاز إلى المجرّد. لذلك لجأ المخرج إلى ابتكارِ صيغٍ مشهدية تخدم العرض في إطاره العام، دون أن يكون ذلك على حساب جماليات العرض، فالعرض في المسرحية هو الأساس الذي بُنيت عليه تحديات التجديد.

7. خاتمة:

اقتصرتْ الأشكال الدرامية الجديدة في مجملها على إحياء العرض بما يتماشى مع إمكانات العصر، ولا يمكن الجزم أنّ المُشاهِد صار أكثر استهدافًا من القارئ، لأن أساليب إخراجية حديثة أخرى لم تلغِ أدوار الكلمة تمامًا وإنما جدّدت في خطابها هي الأخرى. وعبر

تتبّع مسار المسرح الجزائري يلاحظ تأخّر التجديد على مستوى الإخراج نظرًا لأنه فن وافد ظلّ يصارع الأشكال الأولى ويبحث عن هويته، إذْ اقترنت البدايات بالتغيير على مستوى الموضوعات المسرحية، عكس ما حدث في التجارب المعاصرة حينما نال الإخراج حصة كبيرة من محاولات التجديد.

يمكن القول إن العرض في مسرحية **جي بي أس** للمخرج **محمد شرشال** أحد النماذج التي حاولت الوصول إلى المُشاهد عبر تقنيات حديثة، عبر مزج المخرج لتقنيات مسرحية مختلفة، والاستفادة من مُختلف التيارات المسرحية المعاصرة ابتداءً من المسرح الطليعي إلى المسرح الجديد الذي يحاول التخلّص من الحشو، وهذا لا يمنع أن يكون هناك حشو في المشهدية حينما يتعلّق الأمر بمسرحية تعتمد بشكلٍ كامل على الصمت. وتكمن ملامح التجديد في:

- قيام المخرج بتأليف عرضه دون الانطلاق من النص الدرامي المكتوب.
- الاعتماد في العرض على الأداء والتعبير الإيمائي الجسدي وإلغاء الحوار اللفظي.
- استعمال تقنيات تشكيلية تخص الإضاءة والربط بين المشاهد رغم تطويل مشاهد القتامة المستعملة في بناء المسرحية ككل.
- حضور ملامح المسرح الطليعي العبثي، وقد صاحبه في ذلك الأسلوب الفانتازي والرمزي في سير الأحداث.
- توظيف الاحتفال كشكلٍ من أشكال التعبير الدرامي.

في النهاية، إنّ إلغاء الكلمة وحدها واستبدالها بالحركة لا يعني ذلك أن العمل مجدّد، وإنما ذلك الإلغاء يجب أن يقوم على شروط تخدم الخطاب المسرحي العام، فلا المخرج هنا ينحاز إلى العرض المطلق، ولا المؤلف يفرض أدواته الدرامية التي قد لا تخدم الفرجة. وقد

تبدو إعادة صياغة بعض العروض الجزائرية القديمة وحتى النصوص، فرصة لتجديد المسرح في الجزائر، وذلك وفق شروط وتقنيات العصر.

8. الهوامش:

[1]. عبد الرحمان بن زيدان، الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية، مجلة فصول (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، العدد: 73، 2008، ص. 25.

[2]. جميل حمداوي، التجديد المسرحي في العالم الغربي، دنيا الوطن 2007، تاريخ الزيارة 14.07.2021 https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/08/16/100259.html

[3]. نديم معًلا محمد، مقالات نقدية في العرض المسرحي، دار الفكر الجديد، بيروت، ط.1، 1990، ص.110.

[4]. عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق، ص.27.

[5]. نديم معًلا محمد، مرجع سابق، ص.107.

[6]. يُنظر: عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق، ص.26-27.

[7]. بابرا لاسوتسكا-بشونباك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، مصر، المشروع القومي للترجمة، 1999، ص. 24.

[8]. المختار العسري، رحلة المسرح نحو الألفية الثالثة، مجلة البيان(الكويت)، العدد: 595، فيفري 2020، ص. 44.
https://drive.google.com/file/d/1gAtt6HzBCitCIRAy-tvx7Chapi7r2Obj/view

[9]. باتريس بافيس، تأملات في مسرح ما بعد الدراما، تر: المبارك الغروسي، موقع مجلة دراسات الفرجة، تاريخ النشر 6 نوفمبر 2020، تاريخ الزيارة 1 ديسمبر 2020، https://furja.ma/ar

[10]. هانز تيز ليمان، بانوراما المسرح ما بعد الدرامي، ما وراء الحدث الدرامي: الاحتفال، والأصوات البشرية في الفضاء، والمنظر الطبيعي، تر: علاء الدين محمود، مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، العدد: 73، 2008، ص.31.

[11]. الشريف الأدرع، وجوه وأقنعة، دراسات وكتابات في المسرح، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص.130.

[12]. هارولد كليرمان، حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دمشق، دار دمشق للطباعة، ط.1، 1988، ص.25.

[13]. المرجع نفسه، ص. 49.

[14]. رياض عصمت، شيطان المسرح، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط.1، 1987، ص.393.

[15]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[16]. جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر، تر: حمادة ابراهيم، مصر، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2004، ص.203.

[17]. عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي –تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، رسالة دكتوراه، تخصص أدب عربي، إشراف يوسف الأطرش، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة 1، 2016/2015، ص.149.

https://drive.google.com/file/d/1u2C4ajwpHv9uMW1NEDhCMUY9yovhYXcH/view?usp=sharing

[18]. هانز تيز ليمان، مرجع سابق، ص.31.

9. قائمة المراجع:

الكتب:

- الأدرع الشريف، وجوه وأقنعة، دراسات وكتابات في المسرح، دار الحكمة، الجزائر، 2007.
- رينجير جان بيير، قراءة المسرح المعاصر، تر: حمادة ابراهيم، مصر، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2004.
- عصمت رياض، شيطان المسرح، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى 1987.
- كليرمان هارولد، حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دمشق، دار دمشق للطباعة، ط.1، 1988.
- لاسوتسكا–بشونباك باربرا، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، مصر، المشروع القومي للترجمة، 1999.
- معًلا محمد نديم، مقالات نقدية في العرض المسرحي، بيروت، دار الفكر الجديد، ط.1، 1990.

الدوريات:

- بن زيدان عبد الرحمان، الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية، مجلة فصول(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، العدد: 73، 2008.
- العسري المختار، رحلة المسرح نحو الألفية الثالثة، مجلة البيان(الكويت)، العدد: 595، فيفري 2020، صص.38-68.

https://drive.google.com/file/d/1gAtt6HzBCitCIRAy-tvx7Chapi7r2Obj/view

- ليمان هانز تيز، بانوراما المسرح ما بعد الدرامي ما وراء الحدث الدرامي: الاحتفال، والأصوات البشرية في الفضاء، والمنظر الطبيعي، تر: علاء الدين محمود، مجلة فصول(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، العدد: 73، 2008.

الرسائل الجامعية:

- ختالة عبد الحميد، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي – تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية، رسالة دكتوراه، تخصص أدب عربي، إشراف يوسف الأطرش، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة 1، 2015-2016.

https://drive.google.com/file/d/1u2C4ajwpHv9uMW1NEDhCMUY9yovhYXcH/view?usp=sharing

المواقع الالكترونية:

- بافيس باتريس، تأمّلات في مسرح ما بعد الدراما، تر: المبارك الغروسي، موقع مجلة دراسات الفرجة، تاريخ النشر 6 نوفمبر 2020، تاريخ الزيارة 1 ديسمبر 2020، https://furja.ma/ar
- حمداوي جميل، التجديد المسرحي في العالم الغربي، دنيا الوطن 2007، تاريخ الزيارة 14.07.2021

https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/08/16/100259.html

Bibliography :

Books:

- Al-Adraa El Cherif, Face and Masks, Studies and Writings in theatre, Alger , Dar El Hikma , 2007. (In Arabic)
- Harold Clurman, On Directing , Translated by Mamdouh Adwan, Damascus, Dar Damascus for Printing , First edition 1988. (In Arabic)

- Ismat Riad, The devil of theater , Damascus, Dar Tallas for Both Studies and Translating and Publishing , First edition 1987. (In Arabic)
- Lass –Kwiatkowska Barbara, Practice and Theory in Theater , Translated by hanna Abdelfettah , Egypt ,1999. (In Arabic)
- Maala Mohamed Nadim , Critical Essays in Theatrical Performance , Beirut , Dar AL FIkkr al Jadid , First edition 1990. (In Arabic)
- Rengjir Jean Pierre, Reading Contemporary theater, Translated by Hamada Ibrahim, Cairo, Ministry of Culture, International Festival for Experimental Theater, 2004. (In Arabic)

Periodicals:

- Benziddane Abderrahmane , New Drama and transformational signs for Structures and Visions, Fossoul Magazine (Egypt-Cairo) , N°73 , 2008. (In Arabic)
- El Assri El Mokhtar , The Theater Path to The Third Millennium , Al Bayane Magazine (Kuwait) , N°595 , 2020, PP.38-68. (In Arabic)

https://drive.google.com/file/d/1gAtt6HzBCitCIRAy-tvx7Chapi7r2Obj/view

- Lehmann Hans Thies, Panorama of Postdramatic Theatre. After dramatic event : Celebration , The Human voices in Theatrical Space ,The natural Scenery, translated by Aladdin Mahmoud , (Egypt-Cairo) , N°73 , 2008. (In Arabic)

Theses :

- Khettala Abdelhamid , Algerian Theater, Texte, Spectacle, and Reception,

PhD thesis in Arabic Literature, supervisor by: Dr. Youcef El Atrach, Department of Arabic Language and Literature, Batna 1 University, 2015-2016. (In Arabic)

https://drive.google.com/file/d/1u2C4ajwpHv9uMW1NEDhCMUY9yovhYXcH/view?usp=sharing

Websites:

- Hamdaoui Jamil, Theatrical renewal in Western world, El Watan 2007, Date of visitM 14.07.2021.

https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/08/16/100259.html

- Pavis Patrice, Contemplations in Postdramatic Theatre, Translated by El Mbarek El Ghroussi , Magazine Elfurja Studies, Date of publication: 06.11.2020, Date of visit : 01.12.2020.

https://furja.ma/ar