العلامات و الدلائل في الخطاب المسرحي الجزائري

Signs and indications in the Algerian theatrical discourse

مقدس نورة
كلية الآداب و اللغات و الفنون
جامعة الجيلالي اليابس-سيدي بلعباس-

ملخص:الخطاب المسرحي هو ذلك الفضاء الغني بالرموز و الدلالات و الإشارات المتعددة و المختلفة التي تنبثق من النص و من العرض المسرحي فدراسة الخطاب المسرحي لا يعني دراسة اللغة المنطوقة فحسب ،بل خطاب المسرحية هو المسرحية نفسها، بخطابها اللغوي -الخطاب الدرامي- و خطابها المسرحي و المتمثل في التقنيات، و العلامات، و الإشارات، و فترات الصمت، و حركات معينة تؤديها شخوص المسرحية، بالإضافة إلى الموسيقى و الإضاءة، فالخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص عبر تفعيل العلامات المختزنة التي تتحول و تبعث الحياة في فضاء العرض المسرحي، فمتى و أين و لماذا توظف هذه العلامات و الدلائل والرموز في الأداء و الحدث المسرحي ؟

الكلمات المفتاحية: العلامات، الدلالة، التلقي، الخطاب المسرحي

✶ مقدس نورة

الخطاب المسرحي هو ذلك الفضاء الغني بالرموز و الدلالات و الإشارات المتعددة و المختلفة التي تنبثق من النص و من العرض المسرحي فدراسة الخطاب المسرحي لا يعني دراسة اللغة المنطوقة فحسب ،بل خطاب المسرحية هو المسرحية نفسها، بخطابها اللغوي -الخطاب الدرامي- و خطابها المسرحي و المتمثل في التقنيات، و العلامات، و الإشارات، و فترات الصمت، و حركات معينة تؤديها شخوص المسرحية، بالإضافة إلى الموسيقى و الإضاءة، فالخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص عبر تفعيل العلامات المختزنة التي تتحول و تبعث الحياة في فضاء العرض المسرحي، فمتى و أين و لماذا توظف هذه العلامات و الدلائل والرموز في الأداء و الحدث المسرحي ؟ و ما تأثيرها على الفعل المسرحي و على الشخصية المسرحية ؟و كيف يتم تلقي هذا الخطاب المتمثل في العلامات؟ وهل تحقق هذا في المسرح الجزائري؟ و ما هي الملامح التي ميزت المسرح الجزائري؟

فالخطاب المسرحي لا يفرض معنى و إنما يقترح مجموعة من المعاني، و عملية رفع الستار و كشف فضاء العرض هي اللحظة المرتقبة للمتلقي، على أن حالة الانهيار و الدهشة التي تجسدها الحركة و الديكور و الإضاءة والموسيقى تحقق للعرض عملية التواصل عن طريق خطاب مسرحي يخلق بشكل جمالي على الخشبة في تفاعل وديناميكية مع الرؤية الشاملة للعرض.

يتميز العرض المسرحي بالصورة التي تعد روح الخطاب المسرحي الرئيسية و بالصوت المتمثل في كل ما هو ملفوظ و مسموع فجلّ العروض المسرحية اهتمت بالحركة و الصوت للتعبير عن مكونات الشخصية والأحداث الدرامية، إلا أن هناك عروض أخرى متميزة غير المنطوقة تتمثل في العناصر المكملة للصنعة المسرحية، والتقنيات و الجماليات المسرحية، كالصمت و الحركة و الرقص والموسيقى والإضاءة هي الأخرى علامات حاملة لمجموعة من الدلالات، و التي تعد خطابات غير منطوقة في المسرح.

ومع تطور مجالات البحث الفني و الجمالي لاسيما في الفنون التعبيرية و بظهور النظريات والأساليب المختلفة التي تعتمد على التجسيد الحي في الركح المسرحي ،أصبحت الحركة عنصرا جوهريا في استثمار لغة الجسد للاتصال و التعبير "الحركة كلمة محدثة ظهرت في القرن العشرين للدلالة على الحركة كنظام تعبيري ،كذلك تطلق كلمة حركة بالعربية على حركة جسد الممثل

الواحد أو مجموعة من الممثلين على الخشبة Mouvement وهي عكس الثبات "(1).

كما أنها لا تأتي اعتباطية أو عفوية بدون توجيه بل وفق خطة متفق عليها خلال إرشادات وتوجيهات المخرج "فالحركة هي إحدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي من خلال التشكيلات الحركية التي تخلقها كما أنها جزء من الخطاب المسرحي و لها دورها الدلالي في التعبير عن الافعال و العواطف والانفعالات ،و الحركة ترتبط ارتباطا كليا بجسد الممثل و بتغيرات وجهة و بالأداء ،كما أنها تؤثر و تتأثر بنوعية الفضاء المسرحي (مليء أو فارغ) ،و تلعب دورا في تشكيل ما يسمى الفضاء الحركي و هي أيضا من العناصر الأساسية التي تكون إيقاع العرض (حركة ،بطيئة ،حركة سريعة)" (2).

تحمل الحركة المشاعر و المعاني حيث لا يمكن تجاهلها سواء تواجدت مع الفعل أو مع رد الفعل، فهي من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره و أهدافه و إيصالها إلى المتلقي فمهم تقلص دورها في العرض المسرحي إلاّ أنه لا يمكن الاستغناء عنها ،كما لها عدة أنواع و اشكال ،و كل نوع له أسبابه ومبرراته واتجاهه و أسلوب توظيفه خلال العرض المسرحي غير أنها لا تشغل حيز هاما في النص المسرحي إلاّ في بعض الحالات التي تقرئ لها فيها أهمية خاصة ،و يمكن تقصي الحركة في النص من الإرشادات الإخراجية التي تسمح للقارئ أن يتخيلها لفهم سياق الكلام ،لكن مجالها الحقيقي هو العرض المسرحي.

فقد عرف المسرح اهتماما متزايدا بالحركة و دور الجسد، و تعددت اتجاهات التعامل مع الحركة ضمن الرغبة في تنظير المسرح و الابتعاد عن سيطرة النص و الكلام، "فقد ظهرت توجهات تنادي بالعودة بالمسرح لأصوله الطقسية الأولى حيث كانت حركة الجسد ذات طابع قدسي ،و أهم من دعا إلى ذلك الفرنسي أنطونان آرتو(3) و جيرزي غيروتوفسكي(4) "(5).

حيث ترتبط اللغة في المسرح عند آرتو بالجسد و الحركة بوصفهما بديلين عن لغة الحوار المنطوق، وهذا بإقصائه النص المسرحي مستبدلا إياه بلغة ديناميكية تسبح في فضاء العرض المسرحي، أيضا ما جاء به غروتوفسكي باستغنائه عن كل عناصر العرض المسرحي، و الاحتفاظ فقط بالمواجهة التي تقع ما بين ممثل واحد ومتلقي.

كما أشار أيضا آرتو أداموف(6) " إلى أن المسرح الذي أريده هو المسرح الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعرض ... إن ما أريده من المسرح و ما أحاول أن أقدمه في مسرحياتي هو هذا المضمون الخفي الذي يجب أن يتطابق حرفيا و جسديا مع المضمون الواقعي، فالمسرح الحي هو المسرح الذي ينطلق خارج قوانين اللغة و قوالبها الجاهزة"(7).

فخطاب العرض من العناصر المهمة التي تحدد طرق الاتصال باعتباره رسالة توجه الى الجماهير عن طريق العلاقة التفاعلية بين الممثل و المتلقي و في هذا الشأن يقول عبد الرحمن ابن زيدان :" دائما و منذ البداية كان نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد و تناغم مجموعة من العناصر تتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية ،و كان هو حال المسرح في بدايته الأولى، حيث كان المؤلف المسرحي في اليونان القديمة كثيرا ما يتولى صياغة العرض المسرحي لنصه"(8).

فالعرض المسرحي يعد استراتيجية فنية تقوم على إنتاج الدلالات و الرموز تشكل منظومة علاماتية تنتظم في صورة نهائية وفق منهج معرفي جمالي حيث يعطي العرض المسرحي مجموعة من الصور ،الصورة السمعية التي تندرج ضمنها صور لغوية، باعتبار أن العرض المسرحي يعتمد على الملفوظ الصوتي المتجلي في الصورة الحوارية، إضافة الى الصورة السردية وصولا الى الصورة التي تحتوي خليطا من الأصوات غير اللفظية كالمؤثرات الصوتية، والموسيقى، و أيضا الصورة البصرية التي تعمل على المزاوجة بين الدلالات الفكرية المجسدة من خلال المنجز الفكري .

فإذا ما نظرنا إلى أشكال المسرح الجزائري الذي كانت ولادته في عشرينيات القرن الماضي حيث تأسس أثناء الحركة الوطنية ،إضافة الى الزيارات التي قامت بها بعض الفرق المسرحية الى الجزائر، و التي شجعت على تكوين جمعيات و فرق مسرحية استطاعت بعد جهود متواصلة تأسيس مسرح جزائري بشكله الأوروبي، إلاّ أن ما كان يميزه هو تلك الحلقات الأسبوعية التي كانت عبارة عن عروض فردية يقدم فيها أشخاص جملة من التمثيليات التي يغلب عليها الارتجال و الغناء و السخرية .

غير أن بعض المنظرين للمسرح لا يعتبرون المسرح مسرحا إلاّ إذا كان على الشاكلة الأوروبية ،و البعض الآخر يرى أنه نابع من الأشكال الفرجوية الشعبية الجزائرية ،فتلك الحلقات التي كانت في الأسواق الشعبية والأشكال الدينية التي كانت تقدم في المناسبات تعد من الظواهر المسرحية للمسرح الجزائري و

تعتبر هذه الأشكال المتعددة المصدر الذي يشكل من خلاله فن المسرح و التي لازالت موجودة الى غاية اليوم كما تعتبر الحلقة شكلا من الأشكال المسرحية كونها تشمل الممثل الذي يتمثل في المداح أو القوال ،و الزمان و المكان و النص و الملتقى بالإضافة إلى ما يحمله المداح من إكسسوار في عمله الفني، إلاّ أنه لا يمكن إنكار تأثر المسرح الجزائري بالتجربة المشرقية إثر زيارة فرقة جورج الأبيض حيث جاءت العديد من التجارب مقلدة للتجربة المشرقية سواء في طريقة التشخيص أو إعداد العروض و الى جانب هذا " فقد عرف الجزائريون نتيجة صدامهم بالحضارة الاوروبية أوائل القرن التاسع عشر ما اتفق على نصه بمسرح العلبة الايطالية "(9).

تميز المسرح الجزائري منذ تأسيسه بطابعه الشعبي ،حيث انصبت مضامينه و أهدافه في إصلاح المجتمع ومقاومة الاستعمار الفرنسي عن طريق دلالات و رموز لتوعية الشعب الجزائري من خلال خلق خطاب لعرض مسرحي يحمل كل التكوينات و التشكيلات و يتضمن مجمل العلاقات المكانية و الزمانية و البصرية التي تشمل فضاء العرض بوحدة جمالية من خلال الصمت أحيانا ،و الحركات و الإرشادات التي يقوم بها الممثل عن طريق الجسد .

ففي خطاب المسرح الجزائري نجد هذه اللغة التعبيرية التي استطاع المخرجون و المبدعون الجزائريون بنائها في عروضهم المسرحية بإنتاج مجموعة من الدلالات من خلال لغة الجسد في ضوء علاقاتهم بعناصر العرض المسرحي الأخرى ،من ديكور و إضاءة و صوت و سينوغرافيا على خشبات المسرح الجزائري.

"و انطلاقا من اعتبار الممثل ملتقى العلامات البصرية السمعية ،فإن جسده مصدر كل دلالات العرض المسرحي ،فالجمهور الملقى للعرض ،حتى و إن اهتموا بالعلامات الأخرى من صوتية و بصرية فإنه يجد نفسه يقرنها بالعلامة المحور، و هي الممثل بوصفه إنسانا يقوم بتحويل نفسه الى العمل ،الى تقمص شخصية أخرى تحت مظلة أو فضاء من العلامات المحددة ،و من ثم فإن مهمة الممثل لا تقتصر على بناء الشخصية الدرامية فقط، وإنما على إبراز منظومة من الدلالات"(10) ، فاختلفت خطابات العروض المسرحية الجزائرية باختلاف مواضيعها واختلاف مخرجيها حسب طبيعة العرض و الأسلوب من رمزية و واقعية التي تطرح مواضيع سياسية جزائرية، و لتجسيد الأفكار الرمزية لابد من توظيف الإشارة و الحركة و الإيماء و مواضيع اجتماعية و تاريخية ...

كما يحدد خطاب الشخصية بحركاتها و انفصالاتها من هادئة الى متهورة حسب طبيعتها و بنائها الفني، بالإضافة الى الإضاءة المسرحية التي تعد علامة من نظام العلامات الذي تشكل سينوغرافية الصورة المسرحية، وتتنوع نوعية الضوء و درجة تركيزه حسب ما يحتاج إليه المشهد المسرحي لتحديد جو العرض المسرحي "فالإضاءة في العروض المسرحية عموما و في العرض الجزائري خاصة تؤدي دور العنصر الفعال أو الوسط الحيوي الذي يتم فيه التفاعل و التلاحق بين باقي العناصر الدلالية، فبهذا العنصر نستطيع التحكم في التشابك العلاماتي لبقي العناصر السيميائية، ففيه تظهر القيمة الدلالية للديكور، الصوت، و الإكسيسوار، فهو بمثابة اللوحة الفنية الكبرى التي تلعب فيها الأشكال و الألوان دورها، و فيها نستطيع أن نلغي الأشكال و العناصر التي لا نريدها أن تظهر، و بها نستطيع أن نجري الخدع و الظلام، و نختزل و نضيف حسب الحاجة"(11) .

أما الديكور هو الذي يوحي بمكان عرض الأحداث المسرحية و يتغير تبعا لنوع المسرحية و موضوعها و أحداثها من مسرحية تاريخية و اجتماعية و سياسية فالوحدات الديكورية تشد انتباه المتفرج من أول لحظة من العرض المسرحي قبل كل شيء ثم يركز بعد ذلك على الممثل الذي تنتج من خلاله اتحاد دلالات الممثل من ماكياج ولباس و إكسيسوار بدلالات العرض، من ديكور و إضاءة و موسيقى و التي تسمح للمتلقي بإنتاج كما هائلا من التأويلات .

هذا فيما يخص الاشكال الخطابية المتمثلة في التقنيات و العلامات السينوغرافية فهي متعددة ومتنوعة تلعب دورا في تشكيل المعنى برموزها و دلالاتها، هذا الإثراء الدلالي للخطاب المسرحي يتم إنتاجه في ظروف خاصة و ضمن سياق محدد، و مقام معين يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة عن طريق رموز بصرية وتجسيد صوتي و حركي لإتمام العملية التواصلية بهدف التأثير على المتلقي.

ففضاء العرض المسرحي يختلف تصميمه من مسرحية لأخرى حسب الموضوع المعالج فهو يحاكي العرض من خلال الواقع الممثل ،أما الاصوات المنطوقة فهي كذلك تختلف من صوت مرتفع الى صوت هامس الى صمت " فالقاعدة التي يجب على الممثل أن يتمسك بها هي ارسم بصوتك صورا لكلماتك ،حتى يشمها المستمع، ويراها و يتحسسها بيديه"(12) .

كما تختلف أيضا أصوات الممثلين باختلاف الشخصيات من حيث الحدة و القوة و المرونة و الإضاءة ،بل إن الممثل الواحد تختلف أصواته من لحظة

درامية إلى أخرى ،"فصوت الممثل أحد الوسائط لنقل انفعالات الشخصية و عواطفها المختلفة ،التي يجسدها حسب مقتضى اللحظة الدرامية ،بتحديد المعيارية الدقيقة للصوت في كل لحظة من حيث حجمه و كثافته و ضعفه و قوته و رخواته و جهارته ،و تكويناته و التحكم في توقيتاته صمتا و نطقا ،سرعة و بطءً، و عدم وضوح مخارج الألفاظ، إذ به نستطيع أن نكشف انتماء الشخصية ،هل هي من شرق الجزائر أم من غربها ،أم هي من الجزائر أو من ولاية أخرى"(13).

و بهذا يحول الممثل صوته الى إشارات رمزية و دلالية ترتبط منظومتها العلاماتية بسياق النص " و إذا كان الملفوظ الكلامي يصور الحالة الانفصالية و النفسية و العاطفية للشخصية، و يؤكده الممثل بالإيماء و الحركة داخل العمل المسرحي، فإن الصمت كذلك يمثل حالة نفسية انفعالية معينة ... كما قد يكون الصمت تعبيرا عن حالة من الارتباك و الحيرة أو الدهشة جراء موقف درامي معين... كما يلجأ الممثلون الى إيماء الجسد لتصوير الاضطرابات النفسية، و لا يكون الصمت في العروض المسرحية اعتباطيا ،و إنما أن يكون مرتبطا أشد الارتباط بلحظة درامية سابقة أو آتية أو لاحقة ،لذا يجب أن يكون مدروسا بدقة حتى يساهم بفاعلية تامة في دعم الانتاج الدلالي للعرض المسرحي "(14).

كما نجد أيضا للصمت في التعبير المسرحي أدوار تتعادل مع الحوار المسرحي حيث ابتكرت هذه العروض الإيماءة و التمثيل الصامت كمصدر مهم مضاف للحركة و الصوت لزيادة التعبير عن الشعور الوجداني لشخصيات المسرحية ،فالتمثيل الصامت هو خطاب و أداء يستند إلى التعبير بالحركة و الإيماءة ووضعية الجسد وتعابير الوجه بعيدا عن الكلام و كلمة إيماءة باللغة العربية تقابل كلمتين مستعملتين في اللغات الأجنبية هما Pantamime و Mime كذلك تستعمل أحيانا كلمة بانتوميم يلفظها الأجنبي وكلمة Mime مأخوذة من اليونانية Mimos التي تعني المحاكاة بشكل عام أما كلمة بانتوميم فمأخوذة من اليونانية Pantomimes التي تعني الممثل الذي يحاكي كل شيء ،و قد صارت في الحضارة الرومانية تدل على نوع من العروض يروون فيها الحدث بالحركة فقط"(15).

فإذا كان المسرح يعتمد على الخطاب التواصلي و تبادل الكلام فإن المسرح الصامت يشغل كثيرا خطاب الصمت الذي يعبر سيميائيا و رمزيا عن مجموعة من القضايا الذاتية و الموضوعية أكثر مما يعبر عنها الحوار المباشر ،ففي النص

حين يعلن عن لحظات الصمت في الإرشادات الاخراجية تشكل هذه اللحظات فراغا في الفعل المسرحي و في العرض يمكن التعبير عنه بالحركة ،فدوره يمكن في تحديد الإيقاع العام المسرحية الذي يعد من المؤثرات المباشرة في الأبعاد بالزمن فما لا يقال في هذا المسرح يشكل عمق و مكونات الشخصيات و يعادل في الأهمية الحوار الملفوظ و هذا ما يدفع المتلقي لاستكمال النص و ملئ الفراغات الموجودة فيه.

اتخذ مسرح الصمت و الإيماء مركزا مهما بين فنون العرض المسرحي و لا في هذا التوجه أصدادا له في المنحى التجريبي الذي أخذه الاخراج المسرحي في بداية القرن العشرين ،فقد وجد المخرج الانجليزي غوردن كريج في هذا النوع من المسرح ما يتلائم مع نظرته الدراماتورجية القائمة على تشكيلات بصرية وحركية تعبر عن المعنى دون اللجوء إلى الكلام ،إلى أن أصبحت المدارس المختصة بإعداد الممثل تدخل الإيماء في مناهجها التدريسية للتوصل إلى الدقة في الحركة و التحكم بالأداء و لتحقيق التواصل مع المتلقي عن طريق لغة الجسد و إن استخدام الجسد في التواصل المسرحي هو طريقة مشفرة لتوليد المعنى ،و تفسيرها تفسيرا دقيقا يحتاج إلى الخبرة و التركيز ،لأنها مهمة بالغة التعقيد و الصعوبة فلا شيء أصعب من الإمساك بأقل إيماء من إيماءات الممثل ،لأن المتفرج للمسرح يواجهه بمهمة قراءة الوجه أو الجسم في حالة مستمرة من الفعل والتدقق"(16).

فالصمت و الإيماء هو تلك الطاقة التي يجب أن تدخل إلى الفراغ النصي بين العبارات التي تشكل خطاب و يعبر عن دلالات و إيحاءات ورموز قد يعجز الكلام للتعبير عنها ،فبتقنياته و أسلوبه أصبح هذا النوع من الخطاب رافدا أساسيا في العرض المسرحي لتفرده في الاستغناء عن لغة اللسان لصالح لغة الجسد .

ففي حدث معين يحتاج الممثل الى خطاب منطوق يجسده حسب ما يراه و في حدث آخر قد يحتاج الى خطاب غير منطوق ليؤدي به دلالات معينة التي قد يعجز المنطوق اللفظي على أدائها" و لخلق الحالة النفسية المرادة أو المقصودة في لحظة درامية معينة ،فإنه يلجأ الى الربط بين الموسيقى و الصوت و الانفصال الذي يستشيره هذا الصوت ،فتنشأ حالة من الترميز الموسيقى للحظة الانفعالية المعتمدة على الفهم المشترك بين المؤلف الموسيقي و الجمهور"(17).

كما قد تقوم ترابطات شرطية بين مقاطع موسيقية أو أغاني ،و بين حالات نفسية أو أحداث عشناها مسبقا ،فبمجرد أن تبث في عرض معين يستدعي

شعورها استحضار اللحظات و مزجها باللحظة الدرامية التي أنتجت بها ،فتكون أكثر تأثيرا و اكثر إحداثا للانفصال ،سواء كانت مفرحة أو محزنة ، "و قد ألفت المسارح سواء العربية أو الجزائرية أو الفرنسية بث نوع من المعزوفات الموسيقية قبل بداية العروض إبتداءً بالاستعداد للعرض، ورفع الستار، أو بنهاية فصل و بداية فصل آخر" (18) .

فهده النغمات و المعزوفات تثير حالة من الاضطراب و المتعة الموسيقية حيث يكتشف المتلقى بنية العرض و دلالات الألفاظ، كما أنها لعبت هذه المؤثرات الصوتية و الموسيقى في العرض المسرحي الجزائري دورا هاما في إنجاح العروض كونها تدل على بيئة الفعل المسرحي ما إذا كانت مدينة أو ريف مثلا و ذلك بتوظيف ضجيج السيارات أو أصوات الحيوانات، هذا بالإضافة الى الملابس و الإكسسوارات، هي أيضا تحدد لنا زمن الشخصية وعمرها و انتمائها الطبقي، فهي تؤدي خطاب بصري تدعم عمل الممثل من خلال أشكالها و ألوانها و طبيعة تصاميمها، متخذة لها معاني و غايات و أهداف لا حصر لها في العرض المسرحي.

فكل هذه المعاني تتجسد في خطاب مسرحي جزائري سواء كان مكتوبا أو منطوقا أو غير منطوق من خلال الكلمات و الحركات و العلامات و الإيماءات.

ويعد الخطاب المسرحي خلاصة العمل المنجز من طرف صاحبه عندما يحاول أن يقدم أفكار موضوعية باعتماده على وسائل فنية مختلفة تهدف إلى التأثير على المتلقي وإقناعه "من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللغوية وغير اللغوية وفقا لما يقتضيه سياق التلفظ بعناصره المتنوعة ويستحسنه المرسل"(19).

فالخطاب المسرحي الجزائري نشأ في ضلال الحركة الوطنية و امتزج بتطلعاتها المقاومة، حيث كان خطابا تحرريا مناصرا لقضايا التحرر، انفتح على الظروف السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية للفرد الجزائري ،كما تنوع هذا الخطاب المسرحي الجزائري بين العلبة الايطالية و الملحمية البريختية و الحلقة الجزائرية ،امتاز بطابعه الشعبي وهذا لتمسك شعبه بتراثه، و تأرجحه بين الفصحى و العامية و الفرنسية و الامازيغية يعد ثراء المسرح الجزائري حيث استطاع إثبات تطوره على الساحة الثقافية محافظا على جماليته و تأثيره في المتلقي .

الهوامش:

(1) ماري الياس، حنان قصاص، المعجم المسرحي-مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض-مكتبة لبنان ناشرون، ص169.

(2) ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،م س، ص169.

(3) ممثل و ناقد و كاتب مسرحي فرنسي (1896-1948).

(4) مفكر و مخرج مسرحي بولندي (1933-1999).

(5) ماري إلياس ،حنان قصاب، المعجم المسرحي ،م س ،ص 170.

(6) كاتب و مترجم و مؤلف مسرحي فرنسي(1908-1970).

(7) أحمد جكاني ،سيميولوجيا النص المسرحي ،مجلة اللغة الصادرة عن معهد اللغة العربية و آدابها ،جامعة الجزائر ، العدد 14، الجزائر ،ديسمبر 1999، ص ص 233 – 234.

(8) عبد الرحمن ابن زيدان ،المسرح المغربي و إشكالية القراءة ،مجلة آفاق، منشورات اتحاد الكتاب ،المغرب، العدد 63 ،سنة 2000 ،ص 56

(9) خديجة جليلي ،المتتاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث ،مذكرة لنيل شهادة ماجيستير ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة ، 2009 – 2010، ص 128.

(10) مفتاح خلوف ،الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ،دراسة سيميائية لمسرحية الدالية لعز الدين ميهوبي ،شهادة ماجيستير ،تخصص مسرح جزائري ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة ،2007 / 2008 ،ص 160

(11) المرجع نفسه ،ص 175.

(12) فرحان بلبل ،أصول الالقاء و الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي ،القاهرة ، ط1 سنة 1996، ص 185

(13) مفتاح خلوف ،الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ،م.س ،ص 185.

(14) ينظر : المرجع نفسه ، ص 185.

(15) ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،م س ،ص 87.

(16) دين الهناني أحمد ،الخطاب غير المنطوق في المسرح ،مجلة النص، الجزائر ،مكتبة الرشاد للطباعة و النشر، جامعة الجيلالي اليابس ،سيدي بلعباس، الجزائر ،العدد الثاني ،2015 ،ص ص 128 – 129 .

(17) جيلين ولسون ،سيكولوجية فنون الأداء ،تر :شاكر عبد الحميد ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ،2000، ص291.

(18) مفتاح خلوف ،الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري ،م.س ،ص 190.

(19) عبد الهادي بن ظافر الشهيري، استراتيجيات الخطاب-مقاربة لغوية تداولية- دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1 سنة 2004، ص 62