ينطوي مصطلح مشهد على معان تختلف من فن إلى آخر، ومن منظور إلى غيره، لكنه يبقى في ذلك كلّه محكوما بزمان ومكان وبحدود رفيعة طفيفة يختص بها في هذا الفن أو ذاك. وتراهن صفات الصغر والمحدودية ونهاية فعل أو منظر، ليحلّ محلّه آخر في تتابع وم خادنة، ليشكل جزءا ومكوّنا من مكونات العمل الفني؛ مسرحية كانت أو دراما تلفزيونية أو فيلما أو قصة . وتسميته المتفق عليها في كل إبداع فنّي تقريبا هي "مشهد"[1] scène .

المشهد إذن أصغر تقسيمات المسرحية، ويعني كل الأحاديث منذ دخول الشخصية إلى غاية خروجها أو دخول شخصية أخرى أو خروجها . استخدم هذا التعبير في فرنسا، ولذلك هناك من يسميه (المشهد الفرنسي).

ويرى بعض المهتمين بالمسرح أن التعريف الأكثر إفادة ؛ يرى المشهد أنه مادة متتابعة تدور حول هدف واحد محدد لشخصية بعينها . نستخلص من هذا أن المشهد يبنى على حدث واحد، ويسعى إلى

إنهاء لمجهود يسير نحو تحقيق هدف م عين على ذروة صغيرة. ولكن قد يحدث أن تترك نهاية المشهد الهدف دون أن يكتمل، ويستمر الموقف بطريقة أو أخرى كلّه حرج. لذلك بمجرد أن يعرف المخرج الخط الأساسي الذي تسير عليه المسرحية، حتى يقوم بدراسة وظيفة كل مشهد وبنائه المنفرد، بحثا عن الإيقاع الكامن فيها، حتى يصل في الوقت نفسه إلى تنويعات هذا الإيقاع الذي يحقق التباين والاختلاف في إطار الوحدة الديناميكية للمسرحية.

كما يسعى المخرج إلى تحديد وظيفة كل ممثل في كل مشهد، مناشدا تفسير أدوارهم تبعا لتسلسل المشاهد وترابطها , ومبرزا دوافع الشخصيات في كل مشهد . وعلى المخرج أن يتأكد أنها تخدم وظيفة المشهد في المسرحية ككل.

وتسهم فنون عرض كثيرة في جمالية المشهد المسرحي الجزائري من عرض إلى آخر فتتكاثف تلك الفنون في صنع الفرجة المسرحية التي تكفل متعة المتلقي وانجذابه وتفاعله مع ما تصنعه تلك الفنون من جمالية بصرية قد تكون من صميم فكرة العمل أحيانا وأحايين أخرى تكون دخيلة همها الأوحد هو الإبهار.

ستسعى هذه الورقة إلى تقصي جماليات المشهد المسرحي الجزائري التي تصنعها فنون العرض من سينوغرافيا وكوريغرافيا وتشكيل حركي وغيرها والتي من شأنها أن تكمل فكرة العمل بصريا. فإلى أي مدى نجح عرض **ليلة غضب الآلهة** للمسرح الجهوي بباتنة في تقديم مشاهد مفعمة بالجمالية الشعرية؟ وما هي العناصر والآليات الجمالية التي أسهمت في تقديم فرجة مسرحية جزائرية أمتعت المتلقي الجزائري برحاب مهرجان المسرح المحترف الوطني؟...

حكائية "ليلة غضب الآلهة"

ليلة غضب الآلهة عمل مسرحي من إخراج **جمال مرير** وتأليف **محمد بورحلة**؛ قدم في شكل لوحات كوريغرافية دارت رحاها فيما بين أربعة إخوة زُجَّ بهم في زنزانة واحدة دون أن يعرفوا سبب الحجز. فظل ثلاثة منهم في حيرة كبيرة محاولين نسيان وضعهم المزري، بينما بقي رابعهم يتحرك بلا انقطاع. أما الثاني، فكان يجتهد في ممارسة تمارين رياضية في حين كان الثالث يغلب عليه الحزن. وأما الرابع فكان يدندن في سخرية كأنه لا يعي خطورة الورطة التي ألمت بهم دون استئذان. وهو بذلك يثير حفيظة إخوانه وأشقائه، مما يؤدي إلى توتر علاقتهم إلى درجة بعث الأحقاد القديمة التي كانت بينهم. وسرعان ما يتقدم الكاهن الأعظم نحوهم ليذكرهم بذنبهم الكبير والمتمثل في تعديهم على أمر مقدس للغاية وخرقهم لقداسته وذلك على إثر دخولهم للمدينة ليلة غضب الآلهة. فما كان غليل الكهنة ليشفى وما كان غضبها ليهدأ ما لم يُضحى بأحدهم ويقدم فدية بعد ذبحه من الوريد إلى الوريد. ولم تتوقف المعضلة عند هذا الحد بل راح الكاهن الأعظم يأمرهم بحتمية الخضوع لفحص سحري، حتى يتم كشف عيوبهم بما أن الضحية يجب أن تكون سالمة من العيوب. وهذا ما يؤدي بالإخوة إلى التشاور فيما بينهم لاختيار المذنب أو بالأحرى المتهم الذي يقدم قربانا للآلهة... وتتوالى المشاهد الساخرة ليتبادل الإخوة الثلاثة الاتهام فيما بينهم، في

حين يستمر شقيقهم الرابع في التهكم، ويواصل تصرفاته الغريبة إلى أن يفاجئهم الكاهن الأعظم بالكشف عن هوية المذنب.

جماليات السينوغرافيا

السينوغرافيا عبارة عن معمار يشكل التكوين البصري الذي يسهم في بنائية المشهد المسرحي لونا وحركة وحجما وإضاءة وفضاء...لبنات مخيالية تقارع الواقع برؤى حالمة كلها شعرية وجمالية تنحو تارة صوب تحريك الجامد والميت لتهبه الحياة والتحدي والاستمرارية...هي بالنسبة للخشبة مهوى الروح بجسد المتلقي..

صانعها ومصممها فنان حالم ومهندس خبير بخبايا الألوان والأشكال والأحجام والحركات والإيقاعات... فهو الوسيط الذي يلملم شتات الفنون في لوحة فنية واحدة يعسر تفكيك عناصرها لأنها كالحسناء التي لا يمكن حصر سر جمالها فتجدها متكاملة الحسن قدا ولونا وحركة وصوتا وفؤادا وروحا.. وكل طرف بها يحيلك على مواطن من السحر والجمالية التي تأخذك في غياهب حسنها حتى لكأنك تفضل سكرك وانتشاءك بجمالها ولا تنفك تتقصى السبل الناجعة للظفر برضاها والتواصل معها.

السينوغرافيا هي ذلك التكامل الجمالي في بصريات العصر الحديث بما تؤديه من دور محدد تضطلع به من خلال وظائف خاصة تشغلها في حيز العرض المسرحي؛ على تباين هذه الوظائف من عرض إلى آخر وفق ما تلجأ إليه من استخدامات تقنية لمفردات السينوغرافيا بوصفها تشكيلا منظريا وصوريا على خشبة المسرح[2].

تبدو خشبة ليلة غضب الآلهة للوهلة الأولى في خواء تام، لا تؤثثه غير إضاءة زرقاء؛ كانت عبارة عن خطوط موحدة شكلت سدولا رباعية في إشارة من السينوغراف إلى القضبان الحديدية التي تشكل جدران الزنزانة التي يزج بها الإخوة الأربعة. فكان السر الكامن وراء تجميل القبيح عبقرية السينوغراف الذي تمكن من الجمع فيما بين فظاعة الأسر من غير ما سبب أو جريمة حقيقية وبين إضاءة تشكلنت مدعومة بسلاسل شكلت أنصاف دوائر وهي مدلاة بمنتصف الجدران التي ما احتاجت إلى الإسمنت المسلح والحجارة بل اكتفت بإضاءة هتكت جبروت السواد واللا لون لترسل إلى المتلقي شفرات الفكرة المطروقة. ولذلك يعتبر جماعة أصحاب عالم المسرح L'univers du théâtre الإضاءة "واحدة من أهم اللغات المسرحية التي تلعب أكثر من دور، ويظهر هذا الدور من خلال تعدد وظائفها أنها اللغة الأكثر مرونة وديناميةً، حيث تلعب بالألوان وتتحرك وتتنوع في الكثافة...وتضمن الاتساق بين مختلف وسائل التعبير الركحي التي تُسقط عليها"[3].

كان الفضاء زنزانة جداره الرابع صالة الجمهور، فما أحس المتلقي بعري الخشبة لحظة مع أنها كانت فارغة من كل تأثيث وديكور، هذه العناصر المشهدية التي عوضها الممثلون لباسا وحركة وصوتا ولغة وخطابا. ذلك أن السينوغرافيا في عمومها امتلكت شعرية لذاتها فظلت كلا متكاملا يعسر تجزيئه وهنا

يكمن الجمال؛ جمال الكلية المتجانسة من مشهد إلى آخر حتى بدا الجزء بها متمما هاما لا يمكن الاستغناء عنه.

ناهيك عن الحراس الزرق الذين ضاهوا زرقة فرسان التوارق في تخفيهم تحت عمامة بعشرات الأمتار، غير أن هؤلاء الحراس جعلهم السينوغراف خلفية جمالية، إذ جعلهم خلف أغلال شفافة تشبه ثوب الحسناوات، فاضطلع مشهدهم بالكثير من الدلالات منها:

-الاسهام في تخفيف وتيرة الإيقاع الذي كان غاية في التوثب والدينامية.

-ملء عمق الخشبة بما يضفي على المشاهد جمالية وشعرية تسافر بمخيال المتلقي إلى العصور التاريخية السحيقة.

-إعطاء صورة للحراس الذين لم يكونوا حراسا عاديين، بل كانوا عسكريين ومراقبين وجلادين وسدنة معابد الكهنة.. لكن مهمتهم الرئيسية مراقبة ما يجري بالزنزانة القاتمة على سبيل التناوب.

ومن العناصر المؤثثة للخشبة الفارغة إلا من أجساد الممثلين بعض الأشكال والجلسات التي أرسلت ثلة من الأيقونات المشفرة على غرار تشكيل الإخوة بأجسادهم كرسيا جلس فوقه الكاهن الأعظم، لكن سرعان ما يتفرقون ليقلبوا الكرسي تنديدا منهم بطريقة هزلية ساخرة بتشبث الرؤساء وكهنة تلك الحقب بالكرسي.

لكن هذا المشهد بالذات توالد عن مشهد وظفه المخرج الجزائري لطفي بن السبع حين قدم عمل"افتراض ما حدث فعلا" ل **عبد النبي الزيدي** الكاتب المسرحي العراقي، حين تبنى الرؤية الإخراجية ل**جروتوفسكي** في المسرح الفقير الذي يعول بالدرجة الأولى على الممثل فقدم جملة من المشاهد مكتفيا بأجساد الممثلين وبلحاف باهت.

لئن تقاطعت النصوص وتوالدت من بعضها البعض بصفة تلقائية فينجم عن ذلك التقاطع تناصا، فإن تقاطع العروض المسرحية واستلهامها لبعض المشاهد والاكسيسوارات من بعضها البعض فهذا ما سماه المخرج والناقد العراقي **يوسف رشيد** "التعرضن"[4] وترجمتُ المصطلح إلى الفرنسية scénualité، وهو مصطلح اقتطف من الحقل البنيوي المترامي الأطراف، وبالضبط من التناص، إذ حاول الناقد العراقي **يوسف رشيد** أن يقارب من هذا المصطلح مصطلح التعرضن "بلعبة تستدعي الإحالة المغرضة التي تناقل مفهوم التناص من جسده الأدبي القار فيه إلى مفهوم التعرضن القار في الجسد المسرحي/ الفني. وإذا استُلهم الجميل من الجميل فإن ذلك لا يضفي إلا شعرية عمادها تكرار فني جمالي يحيل المتلقي إلى صور كلها تعبيرية وجمالية.

جمالية الكوريغرافيا وعناصرها المكملة

كان للكوريغرافيا التي عرفها المشهد المسرحي الجزائري المعاصر محشوة بصورة مجانية في بعض العروض، إذ لم تكن متجانسة مع مضمون العمل وكأنها عاهة بجسم مُصح وصحيح، ولم يكن الغرض منها غير الإبهار أو بغية استكمال العمر القانوني للعمل المسرحي الموجه للصغار أو الكبار حتى يتمكن

من دخول المسابقة. وهذا ما كان يئد ايقاع تلك الأعمال المسرحية التي تمسخ دراميتها بتكرار حركي سمج لا يغني ولا يسمن من جوع.

شكلت الكوريغرافيا بحركيتها وأداء متقمصيها عصبا مهما بالعمل؛ حيث كانت السيدة بالبرولوج وهي من توقيع الكوريغراف المحترف **رضا روار**[5] ؛ حيث قدم جديدا على مستوى الحركات المفردات ومنحها دلالات تتناسب ووجودها بالعمل وثقافة الحيز الحكائي، ليقدم تلك المفردات في "جمل حركية تحافظ على نسق معين، مما يخلق منظومة من الحركات لها خصوصيتها التشكيلية وخصوصيتها التعبيرية أيضا "[6]. إذ يدخل الحراس الأربعة بلباس يشي بعهد مجهول الهوية، لكنه استمد من الرومان بعضا مما كان يرتديه جنودهم، فكان لباسهم موحدا وحركاتهم كلها قوة وانضباط والتزام وكأنهم في استعراض عسكري تحت ظلال إضاءة زرقاء لم تسمح بفضح ألوان هذا اللباس دعوة من العمل للمتلقي كي يسافر بغيابات المخيال التاريخي. لينتهي مشهد البرولوج بتحية عسكرية تأرجحت بين ثنائية ورباعية. وهذا يستمد أو يعود إلى نوعين من العلامات التي يراها **بوغا تيريف** أولاها تعود إلى شيء وثانيها علامات تدل على علامات ترجع إلى شيء؛ على سبيل المثال ارتداء الحراس للباس عسكري بملامحه الرومانية يحيل بالضرورة على مهنتهم ضمن الجيش الروماني، كما قد تحيلنا طبيعة الزي بوصفه علامة إلى رتبة القائد العسكرية، كما يكون هذا الزي في حد ذاته دلالة على الزمكنة والرتبة في الوقت ذاته[7].

يعود الحراس بالمشهد الموالي وهم يتدافعون المساجين الأربعة بلباس باهت تجاذبه الرمادي والأبيض المتسخ المائل إلى الصفرة، علاوة على شكل لباسهم الموحد والمهلهل والطويل الأكمام التي كانت تبدو أسمالا بالية. وفي ذلك إشارة إلى طول معاناة الإخوة خلف القضبان بلا ذنب أو جريمة كما يوحي بالتنكيل الذي لحق بهم وهم في جهل تام بالتهمة الملفقة إليهم. سرعان ما يقذفهم الحراس فيتوزعون على الخشبة لتبقى عين الحراس الزرق رقيبة في جيئة وذهاب.

كانت الإحالة والمرجعية من القصص القرآني وبالضبط من "أهل الكهف" الذين كانوا يتساءلون عن مدة مكثهم بالكهف. وما كان الكهف إلا زنزانة سجن جائر وما كان فتية الكهف غير أشقاء سيقوا ظلما وعدوانا إلى حيث التعذيب والإهانات أودت بذاكرتهم خلافا لفتية الكهف الذين ناموا دهرا هاربين من سطوة الملك الجائر حفاظا على عقيدتهم.

كانت الكوريغرافيا الثانية للمساجين في ثنائية ورباعية كردة فعل على ما لحقهم من هوان ومذلة وهذا ما جعلهم يلجأون إلى **حيونة الإنسان** فصاروا خرافا لا يصدرون أصواتا إلا إذا تحسسوا الجوع وراودتهم الرغبة في الكلأ والماء، وهكذا يصبح الإنسان حين يجرد من آدميته. وعلى الرغم مما تحدثه التوازيات والتكرارات برحاب الشعرية من جماليات التناظر والتطابق والتمايز والتماهي إلا أن إذعان الإخوة في تقليد الكلاب جلوسا وشما ونباحا وتبولا وأمانة للإنسان وغيرها من عادات الكلاب كاد يؤدي بالإيقاع في الهاوية لولا براعة التقمص والأداء التي أضفت نوعا من الفكاهة التي تجاوب معها الجمهور جيدا على غرار:

- تكرار الرباعيات والثنائيات في كوريغرافيا مطّردة لم تعرف الثبات.
- التركيز على حيونة الإنسان لإبراز الاستخفاف بآدمية الإنسان وما يتجرعه من كؤوس الاستعباد.
- تكرار نباح الكلاب فيه دلالة واضحة على السخرية من واقع مرّ أليم.

أدت الملابس إلى جانب الكوريغرافيا دورا إيحائيا برتبة الشخصيات وهويتهم وطبقاتهم الاجتماعية وبأدوارهم في العمل. فمن لباس الحراس الذي كان قريبا من بدلة عسكرية لجنود الرومان إلى ملابس المساجين الباهتة إلى لباس السطوة والجبروت المتمثل في لباس الكاهن الأعظم والقائد بلباس رمادي فضي، علاوة على برانيس مذهبة زادت من سطوة أصحاب الشأن والجاه. وغالبا ما كان يستخدم الضوء الأزرق لإحداث تأثيرات المساء والليل وضوء القمر، لكنه في هذا العمل المسرحي أدى دورا تنبيهيا إيقاعيا جماليا؛ إذ غالبا ما كان ينأى بالعمل عن الرتابة والملل.

وناهيك عن الماكياج الذي كان عنصرا جماليا مكملا لهوية الشخصيات وانتمائها الاجتماعي وحالاتها النفسية وأمزجتها وموقفها من الورطة التي وجدت غارقة بلجها دون أن يكون لها يد بها لا من قريب ولا من بعيد. ومن الدلالات التي عبرت عنها الشخصيات مستعينة بالماكياج السخرية والضغينة والتهكم وتؤدي هذه التعبيرات إلى نوع من السرور المصحوب بالتفكير الحاقد. ويتوضح ذلك بالابتسامة غير الكاملة أو الاعتيادية مع تقلص العضلات [8].

هندسة التشكيل الحركي وديناميةالتمثيل تحت سلطة الكتابة الاخراجية

إذا كانت الحركة على المسرح تتألف من عناصر ورموز هدفها بث الاتصال فيما بين مرسل ومرسل إليه فإن اللغة اللفظية هي بمثابة واسطة يشترك في إدراكها شخصان مرسل ومرسل إليه يمكن من خلال الصوتيم(التوليد الصوتي) معرفة دلالات ذات معنى تؤسس لتواصل عبر اللغة اللفظية. وإلى جانبها نلفي وسائط إيصال أخرى ومنها الحركة التي تدرك دلالاتها من خلال سلسلة من الإشارات اليدوية والإيماءات وحركة الأرجل وغيرها...

لئن كان التشكيل الحركي يدرك بصفته ظاهرة بصرية، فإنه يمكن معرفة لغة الحركات باعتبارها وسيطا للاتصال من خلال استعمال رموز إيمائية في المقام الأول إضافة إلى بناء فهم مشترك يخضع لثقافة المرسل إليه وخبراته التي استمدها من الواقع بغية اكتشاف المعاني ودلالاته[9].

يضارع المخرج الرسام التشكيلي في استخدامه لعناصر منفصلة لكي يبني رموزا صورية في التشكيل الحركي مثلما يعمد الرسام إلى تشييد أشكال مبعثرة مكونة من خطوط الطول والعرض "فتفقد الأشياء المستخدمة في التشكيل ذاتيتها باعتبارها أجزاء منفردة لتتفاعل وتندمج مع التشكيل العام بارزة إمكانية التعبير بصفتها الجماعية وبوصفها رمزا بصريا ... [10]

والتشكيل الحركي عبارة عن "صورة فنية تمتلك إيقاعا، والإيقاع Rythme بمثابة تكرار الكتل والمساحات مكونة وحدات unités قد تكون متماثلة تماما أو متقاربة أو مختلفة أو متباعدة ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات Intervalles.

تجدر الإشارة إلى أن أداء الممثل يتم عبر تبادل متوازن ومنسجم بين عنصري الإيقاع الإيجابي والسلبي الذين تتكون منهما الحركة باعتبارها تشكيلا، فينجم عنهما تأثير معين بالتكرار المتنوع الذي تقاس على أساسه سمة التأثير الجمالية والنفسية للإيقاع عند المتلقي[11].

إذا كانت عناصر التشكيل الحركي تتمثل في الخط والكتلة بنوعيها المتحركة والثابتة والشكل والضوء؛ فإن التشكيل الحركي بعمل ليلة غضب الآلهة وقد صممته الكتابة الإخراجية التي حمل لواءها في هذا العمل الفنان جمال مرير بطريقة تجعل تلك الخطوط التي شكلها الممثلون فوق الخشبة وقد تنوعت بتباين واضح خطوطا عملت على تأثيث الفضاء ولم تكن الكتل أيضا إلا أجساد الممثلين وذلك لا غرو لأننا في حضرة المسرح الفقير لجروتوفسكي الذي يعول على الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات وهو بحسب التعريف الحديث" أحدث قنوات توصيل رسالة العرض، لأن أداءه يربط العالم الخيالي على المسرح بمرجعه في الواقع"[12].

أما بخصوص الشكل بصفته عنصرا من عناصر التشكيل الحركي؛ إذ يظهر ضمن التركيب التكويني لعناصر الحركة ويبرز عن طريق الأوضاع الجسمية للممثلين وبناء علاقة مع بقية عناصر البيئة المسرحية، مع العلم أن هذه الأشكال أنواع عديدة منها المتماسك ومنها المنظم والمنتشر وكل صفة من صفات هذه الأشكال لها دلالات خاصة لدى المتلقي وهذا يتأتى من اهتمام المخرج بالتشكيل الحركي الذي يجليه الشكل عبر استمراريته وهذا ما ظهر للعيان في هذا العمل حيث جعلهم في شكل مثلثات على يمينها ويسارها ثنائيات وخلفها ثنائي. ليتكرر المثلث مرة أخرى بوسط الخشبة محاطا بثنائيات متناظرة أضفت جمالية شعرية وأبلغت معاني ودلالات خدمت فكرة العمل وموضوعه من داخل العمل. ولم تعرف هذه الأشكال والخطوط رتابة بل تطورت وتنمعت من المنظور الثلاثي إلى منظور رباعي ثلاثي ليحدث التوازي والتناظر فيما بين الإخوة وسجانيهم من جهة وبينهم وبين الكاهن وأصحاب السلطة من جهة أخرى.

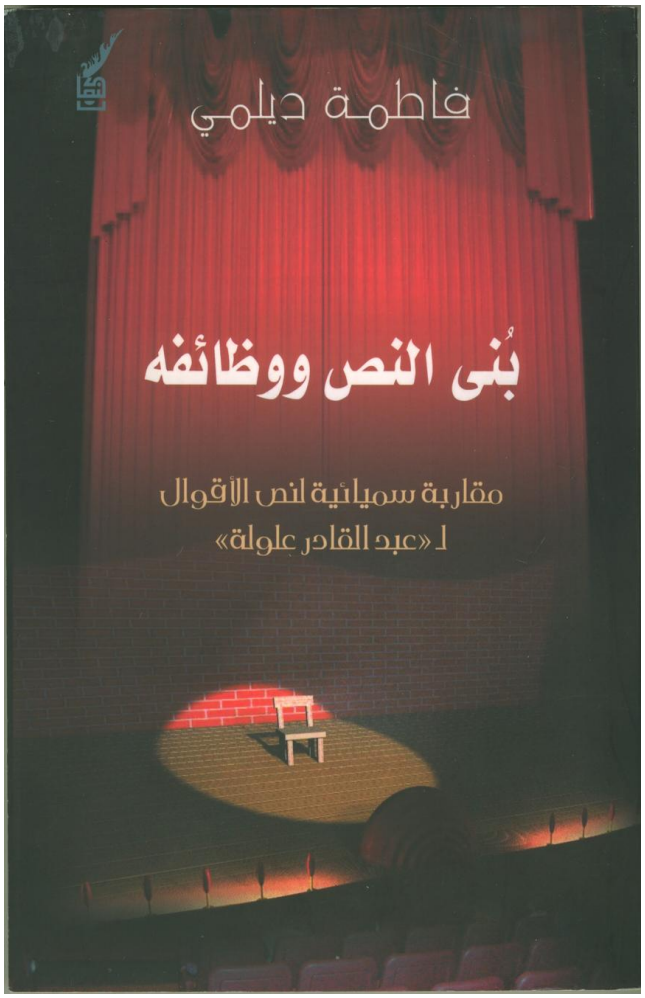
لقد كان للممثل والمخرج **سمير أوجيت** (وقد وصفته بجهبيد التمثيل) بهذا العمل دور البطولة كما كان المحرك الأساس للفعل الدرامي وتطور الحدث ولإثارة الأشكال والخطوط التي لا غنى للتشكيل الحركي عنها. ذلك أن الحركة تستخدم لمد جسر أواصره متينة بين العرض والمتلقين وتؤدي دورا في توصيل الرسالة إليهم، وتتجلى تلك العلاقة من خلالها العواطف والمشاعر الصادقة لتخلق معنى فيزيائيا جسديا يبقى وسيطا رمزيا دالا بين الممثل والمتفرج ضمن الفضاء المشترك الذي ينادي به **آرتو**[13]. وهذا المعنى الفيزيائي تمكن الممثلون من تجسيده على الخشبة من خلال عفويتهم وفكاهية بعض حواراتهم والغناء الشجي لحامل الفعل الدرامي ومتبنيه.

نافلة القول إن هذه المقاربة الجمالية الشعرية لمسرحية "ليلة غضب الآلهة" كانت بمثابة فسيفساء إخراجية أدت بها إمبراطورية العلامات ومن ضمنها الممثل بوصفه علامة وحاملا للعلامات دورا جماليا اكتملت شعريته بالتوازيات والتكرارات التي اعترت اللوحات الكوريغرافية الوظيفية والسينوغرافيا المشتغل

عليها باحترافية وقد راعت الحركة واللون والإضاءة والشكل والحجم، وبفريق عمل تحس بمدى تناسقه وانسجامه ومخادنته كفيل أن يأسر المتلقي. ولعمري مثل هذه العروض التي يتقاطع فيها المتخيل الأسطوري بالواقعي وحيث تقوّض الجماليات البصرية بنيان النص الذي تغيب حكائيته السردية فتحل محلها مشاهد فرجوية حافلة بالأيقونات المشهدية التي تغذي فكر ووجدان المتلقي الذي قد يستسيغ تلك الجرعة الزائدة من السياسة التي أضحت العروض الآنية تحفل بها، هي عروض على الرغم مما يعتريها من نقصان تبقى علامة فارقة في سماء الإبداع المسرحي الجزائري.

الهوامش

1. جميلة مصطفى الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، أطروحة دكتوراه بإشراف د . عبد الله بن حلي، جامعة وهران 2009، ص. 197.
2. جميلة مصطفى الزقاي وآخرون، قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة، الدورة الخامسة والأربعون، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2012، ص. 97.
3. عبد المجيد شاكير، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، الثقافة المسرحية 2، الهيئة العربية للمسرح، ط.1، الشارقة، 2013، ص. 37.
4. ينظر: يوسف رشيد، حفريات في مصطلح مسرحي، التعرضن مقاربة في ابستمولوجيا التناص، مجلة الخشبة، العدد الأول، تصدر عن مركز روابط للفنون الأدائية، بغداد، 2013، ص. 84.
5. خريج المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان، تخصص في الأعمال المسرحية الكوريغرافية التي تستغني عن الملفوظ وترتكز أساسا على لغة الجسد وما تحفل به من معاني ودلالات.
6. وليد أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، دراسات نقدية، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998، ص. 48.
7. ينظر: رياض شهيد الباهلي، سيمياء الضوء في المسرح؛ بناء نظام علامي للإضاءة، سلسلة أكاديميون جدد 7، دار الشؤون الثقافية العامة، ط.1، بغداد، 2009، ص. 84، 85.
8. سيرج ترينكوفسكي، فن الماكياج، ترجمة سامي عبد الحميد، ط.1 ،2013، المركز العراقي للمسرح، ص.114.
9. ينظر عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، سلسلة إصدارات أكاديمية الفنون في البصرة 1، دار الفنون والآداب، ط.1، لبنان، 2014، ص. 39.
10. المرجع نفسه، ص 40.
11. ينظر: المرجع نفسه، ص.52.
12. أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، أفكار للدراسات والنشر، دار ومكتبة عدنان ، بغداد، 2013، ص.106.
13. ينظر: عبد الكريم عبود، مرجع سابق، ص.206 .


فاطمة ديلمي
بُنى النص ووظائفه
مقاربة سميائية لنص الأقوال
لـ «عبد القادر علولة»