

الجمهورية الجزائرية
الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
بومسلوك خديجة	بروفيسورة	رئيسة
بوعتو خيرة	دكتورة	مقررة ومشرفة
بونوة خيرة	دكتورة	مناقشة

مذكرة التخرج ضمن متطلبات
نيل شهادة ماستر أكاديمي تخصص نقد العرض المسرحي.

أساليب النقد المسرحي وتطورها من النقد التقليدي
إلى النقد الأكاديمي المعاصر
مسرحية جي بي أس GPS لمحمد شرشال
أنموذجا

تحت إشراف الدكتورة
بوعتو خيرة

من إعداد الطالب
عطية محمد الوردي

السنة الدراسية : 2026_2027

استمارة إيداع مذكرة الماستر (قسم الدراسات اللغوية و الأدبية)

تخصص: نقد العرفن المسرحي

السنة الجامعية 2025*** 2026

إطار خاص بالطالب (ة)

الاسم :	محمد الوردي
اللقب :	عميلة
تاريخ و مكان الميلاد :	1996 / 04 / 11 → الشريعة ولاية تبسة
رقم الهاتف :	05.62.89.56.03
البريد الإلكتروني :	ATTMOHAMED@gmail.com

عنوان المذكرة: أساليب النقد المسرحي وتطورها من النقد
الكلاسيكي إلى النقد الكاركتيري المعاصر

إطار خاص بالأستاذ (ة) المخرجه (ة) على المخرجة

اسم و لقب الأستاذ (ة) المخرجه (ة) على المخرجة	بوعتي خيرة أستاذة
درجة الأستاذ (ة) المخرجه (ة) :	استاذة التعليم العالي
إمضاء الأستاذ (ة) المخرجه (ة)	Br

إفضاء رئيس قسم الدراسات اللغوية و الأدبية



د. بومسكراة خديجة
رئيسة قسم الفنون
بالنيابة

Faculty Of Arabic Literature And Arts - Mostaganem -

PO.Box 188 Mostaganem 27000 Algérie

Tél : + 213 (0) 45 42 11 01.

Fax : + 213 (0) 45 42 11

01

WebSite : www.univ-mosta.dz/flaa

Email : web.flaa@univ-mosta.dz

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة شكر

بعد توجيهنا بالحمد والشكر لله المنعم الكريم، نتقدم بشكر خاص إلى الدكتورة بوعتو خيرة لتفضلها الكريم بقبول الإشراف على مذكرة تخرجنا، وتكرمها بنصحنا وتوجيهنا حتى إتمام هذه الدراسة.

كما نتقدم بشكر خالص إلى كل أساتذة القسم لحرصهم الجميل على تعليمنا وتوجيهنا طيلة مشوارنا الدراسي

اهداء

بسم الله الواحد الأحد الذي كان بفضلته توفيقى ونجاحى

أهدي ثمرة جهدى

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وكل أفراد أسرتى

كل الأصدقاء، ومن كانوا برفقتى ومصاحبتي أثناء دراستى بالجامعة.

إلى كل من لم يدخر جهدا فى مساعدتي

إلى كل من ساهم فى تعليمي ولو بحرف فى حياتي الدراسية

خطة البحث

مقدمة

الإطار المنهجي

تمهيد

أهمية الدراسة

الفرضيات

المنهج المتبع

هيكل الدراسة

الإطار النظري

الفصل الأول : المرجعيات التأسيسية والمنهج التقليدي في النقد المسرحي

المبحث الأول : سلطة النص و المرجعية الكلاسيكية في النقد المسرحي

المبحث الثاني: النقد الانطباعي والذاتي

المبحث الثالث : المناهج الحديثة لما بعد الحداثة

الإطار التطبيقي

الفصل الثاني(الجانب التطبيقي) : تحليل مسرحية GPS للكاتب محمد شرشال

المبحث الأول : التعريف بالمسرحية (الكاتب، البطاقة التقنية، الملخص)

المبحث الثاني: الشخصيات في مسرحية GPS للكاتب محمد شرشال

المبحث الثالث: دلالة القناع والمكياج في مسرحية GPS

ملخص الدراسة

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

الملاحق

فهرس المحتويات

مقدمة

يُعدّ النقد المسرحي واحداً من أعرق الممارسات الفكرية في تاريخ الحضارة الإنسانية، إذ يمتد جذوره إلى فجر الكتابة الفلسفية عند اليونانيين القدماء، ولا سيما في مؤلّفي أرسطو «فن الشعر» و«هوراس» فن الشعر «اللاتيني». غير أن هذا النقد لم يكن راکداً في يوم من الأيام، بل ظلّ في حركة دائمة، تتشكّل ملامحه وتتجدد رؤاه وفق ما تفرزه كل حقبة من إشكاليات فكرية وجمالية وأيديولوجية.

وقد شهد القرن العشرون تحولاً جذرياً في مجال النقد المسرحي، حين انتقل من الاشتغال على النص المكتوب وحده إلى تناول العرض المسرحي بما ينطوي عليه من علامات بصرية وسمعية وحركية ومكانية. هذا التحوّل لم يكن محض تطوّر تقني في الأدوات والإجراءات، بل كان انقلاباً معرفياً حقيقياً طال المفاهيم والمناهج والمسلمات في آنٍ واحد. فبعد أن كانت الوحدات الثلاث وقانون الأجناس ومعيّار المحاكاة الأرسطية تمثّل الحُجج المرجعية الكبرى للنقاد المسرحي، أصبح هذا الأخير يستعين بالسيمولوجيا والتفكيكية وجماليات التلقي والدراسات ما بعد الكولونيالية ونقد الأداء.

ومن هذا المنطلق تنبثق إشكالية بحثنا الرئيسية التي تتمحور حول تتبّع مسار هذا التحوّل المنهجي، ورصد أبعاده النظرية والتطبيقية. وقد صغنا هذه الإشكالية في السؤال الجوهرى الآتي: كيف تحوّل النقد المسرحي من نماذجه الكلاسيكية إلى مناهجه المعاصرة؟ وما الآليات الإجرائية التي يوظّفها الناقد الأكاديمي اليوم في مقارنة العرض المسرحي؟ وهل يشكّل هذا التحوّل قطيعةً تامة مع الموروث النقدي أم هو تجاوز جدلي يستوعب الموروث ويتخطاه؟

أولاً: أهمية الدراسة

تستمد هذه الدراسة أهميتها من طبيعة الموضوع الذي تعالجه؛ فالنقد المسرحي يقع في تقاطع بين عدد كبير من الحقول المعرفية كالآدب والفلسفة وعلم اللغة وعلم الجمال وعلم الاجتماع وعلم النفس، مما يجعله ميداناً خصباً للبحث الأكاديمي المتعدد التخصصات. فضلاً عن ذلك، تتجلى أهمية هذا البحث في أنه يرصد مساراً تاريخياً متكاملاً يبدأ من أرسطو ويصل إلى ما بعد الحداثة، مع الحرص على ربط هذا المسار بواقع الدراسات المسرحية العربية التي لا تزال في حاجة ماسة إلى التأسيس والمراجعة المنهجية.

وتكتسب الدراسة أهمية إضافية من اعتمادها على نموذج تطبيقي هو مسرحية “جي بي اس” للكاتب محمد شرشال وهو عرض بارز يقوم على بنية سيميولوجية مركبة، يمثل فيها القناع والماكياج علامتين بصريتين حيويتين تتجاوز وظيفتهما الزينة، لتصبح عنصرين فاعلين في إنتاج المعنى وهذا ما يتيح اختبار الأساليب النقدية الكلاسيكية والمعاصرة على عرض واحد ومقارنة ما تكشفه كل منها.

ثانياً: الفرضيات

ينطلق هذا البحث من جملة من الفرضيات يمكن إجمالها فيما يلي:

الفرضية الأولى :إن النقد المسرحي الكلاسيكي وإن بدا محدود الأدوات أمام تعقيد العرض المعاصر، إلا أنه يظل ركيزة معرفية لا يمكن تجاوزها تجاوزاً كلياً، لأنه يُمثّل اللحظة التأسيسية التي انطلق منها كل نقد لاحق.

الفرضية الثانية : يفترض أن النقد المسرحي المعاصر يقدم قراءة أشمل لعرض GPS من النقد الكلاسيكي ، لأنه يتعامل مع العرض بوصفه منظومة علامات (الجسد ،الفضاء،القناع ، المكياج، الإضاءة)، ولا يكتفي بتحليل النص وعناصره الدرامية .

الفرضية الثالثة :يفترض أن النقد المسرحي المعاصر لا يلغي النقد الكلاسيكي بل يتكامل معه ،فعناصر البناء الدرامي عند أرسطو (الحبكة،الشخصية،الفكرة) تبقى طالحة لقراءة GPS بينما تكشف المناهج المعاصرة أبعاده الدلالية والبصرية التي يعجز عنها المنهج الكلاسيكي .

ثالثاً: المنهج المتبع

اعتمدت هذه الدراسة في جانبها النظري على المنهج الوصفي التحليلي الذي أتاح لنا رصد المفاهيم النقدية وتحليلها وتتبع مساراتها التاريخية .وفي جانبها التطبيقي انتقلنا إلى المنهج المقارن الذي من خلاله قارنّا بين ما يُسفر عنه توظيف الأدوات النقدية الكلاسيكية وما يُنتجه استخدام المناهج المعاصرة على النص والعرض ذاته .كما استأنسنا بالمنهج السيميولوجي في تحليل منظومة العلامات التي يُنتجها عرض «GPS»، إذ وجدنا فيه المنهج الأكثر ملائمة للطبيعة البصرية والأدائية للمسرحية.

رابعاً: هيكل الدراسة

جاءت هذه الدراسة في مقدمة وفصلين وخاتمة وجاء الفصل الأول بعنوان المرجعيات التأسيسية والمنهج التقليدي في النقد المسرحي وضم ثلاث مباحث حيث تناول الأول “ سلطة النص والمرجعية الكلاسيكية في النقد المسرحي” من خلال نظريات أرسطو وهوراس و الوحدات الثلاث ،وتناول الثاني “النقد الانطباعي والذاتي” وخصص الثالث للمناهج الحديثة لما بعد الحداثة ومنها السيميولوجيا ونظرية التلقي ودراسات الأداء أما الفصل الثاني “ تحليل مسرحية GPS لمحمد شرشال “ فبدأ بتمهيد ثم ثلاثة مباحث ،عرف الأول بالمسرحية(الكاتب ، البطاقة الفنية ،الملخص) وقدم الثاني قراءتها التقليدية (الشخصيات ، الحبكة ، الفكرة) وتناول الثالث دلالة القناع والمكياج فيها، وأنهيت الدراسة بخاتمة تجمل أبرز النتائج وتبين مدى تحقق الفرضيات وتفتح آفاق البحث المستقبلية .



الفصل الأول

الفصل الأول المرجعيات التأسيسية والمنهج التقليدي في النقد المسرحي

المبحث الأول : سلطة النص و المرجعية الكلاسيكية في النقد المسرحي

المبحث الثاني:النقد الانطباعي والذاتي

المبحث الثالث :المناهج الحديثة لما بعد الحداثة

تمهيد

يُشكّل المسرح بوصفه ظاهرة إنسانية وفنية مركبة، حقلاً معرفياً متجدداً لا يتوقف عند حدود النص المكتوب، بل يتجاوزه نحو فضاء العرض الحيّ الذي تتألف فيه مختلف العلامات البصرية والسمعية. إن المقاربة النقدية لهذا الفن استدعت عبر التاريخ صياغة أدوات ومفاهيم تتغير بتغير الرؤية الجمالية والفلسفية لكل عصر، من محاكاة الأفعال في الكلاسيكية الإغريقية إلى تفكيك المركزيات في النقد المعاصر.

يهدف هذا الفصل إلى رسم المعالم التأسيسية التي قامت عليها النظريات المسرحية، مبتدئين بالمنظور الكلاسيكي الذي أرسى قواعد "الوحدات الثلاث" والمحاكاة، مروراً بتطور مفهوم السينوغرافيا وعناصر العرض مثل القناع والماكياج، وصولاً إلى التطور المنهجي الذي فرضته مدارس ما بعد الحداثة ونقد التلقي. إن هذا التأصيل النظري ليس غاية في حد ذاته، بل هو وسيلة إجرائية تهيئ الأرضية المعرفية اللازمة لفك شفرات العرض المسرحي في الفصل التطبيقي، خاصة عند ملامسة العرض المسرحي "GPS" لمحمد شرشال، الذي يُعد نموذجاً تطبيقياً يعكس هذا التحول من المركزية النصية إلى مركزية العرض والجسد.

لذا، سنسعى في هذا الفصل إلى استعراض المسار التاريخي والجمالي للمفاهيم الأساسية، مستنيرين بمختلف المناهج النقدية التي تحاول فهم "لغة المسرح" ليس كحوار منطوق فقط، بل كمنظومة دلالية تهدف إلى إنتاج المعنى في لحظة التلقي الآنية

المبحث الأول:سلطة النص والمرجعية الكلاسيكية في النقد المسرحي

أرسطو ونظرية المحاكاة :الأساس الفلسفي للنقد الكلاسيكي:

يُشكّل كتاب فن الشعر «لأرسطو اللبنة الأولى والركيزة الأعمق في صرح النقد المسرحي الغربي. فمنذ القرن الرابع قبل الميلاد، وضع أرسطو مفهوم المحاكاة (Mimesis) أساساً لكل تعريف للفعل الشعري والدرامي. والمحاكاة في المفهوم الأرسطي ليست مجرد تقليد أعمى للواقع كما قد يوحي المصطلح،¹ بل هي إعادة إنتاج فنية منتقاة للأفعال الإنسانية، تهدف إلى إثارة عاطفتي الشفقة والخوف وقيادة المتفرج نحو ما أسماه «التطهير» أو القطارسيس الذي يُمثّل الغاية القصوى للتجربة المسرحية.

ولعل أبرز ما يميز البناء النظري الأرسطي قيامه على مبدأ الوحدة العضوية للمأساة؛ إذ يرى أرسطو أن العمل الدرامي يجب أن يمتلك بدايةً ووسطاً ونهايةً، وأن تكون أجزاؤه متماسكة تماسكاً عضوياً على نحو يجعل حذف أي جزء منها أو إزاحته مخللاً بالبنية الكلية للعمل. وفي هذا السياق ميّز أرسطو بين ستة عناصر أساسية للمأساة مرتبةً تنازلياً وفق أهميتها: الحبكة، والشخصية، والفكر، واللغة، والمشهد، والغناء. ومن اللافت أنه وضع الحبكة في المرتبة الأولى، معتبراً إياها «روح المأساة»، في حين جعل المشهد الإخراجي في آخر القائمة، وهو ما سيغدو لاحقاً مصدر خلاف كبير في النقد المسرحي الحديث الذي سيقلب هذه الأولويات رأساً على عقب.³²

ومن أبرز المفاهيم الأرسطية الأخرى التي أثّرت تأثيراً بالغاً في تاريخ النقد المسرحي مفهوم «الحدث الكامل والتام» الذي يقضي بأن المأساة يجب أن تُعالج فعلاً إنسانياً ذا بُعد ومقياس محدد: ليس قصيراً فلا تتضح معالمه، وليس طويلاً فيصعب استيعابه. وهذا المفهوم هو الذي أسّس لمبدأ التناسب الجمالي الذي سيصبح ركيزة في النقد الكلاسيكي على مرّ القرون).

هوراس والوحدات الثلاث: من الفلسفة إلى القانون:

¹أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1967، ص 47.

²أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1967، ص 47.

إذا كان أرسطو قد وضع الأسس الفلسفية للنقد المسرحي، فإن الشاعر الروماني هوراس قد أضفى على هذه الأسس طابعاً معيارياً قانونياً في كتابه الشهير «فن الشعر» (Ars Poetica) الذي كتبه في حدود عام 19 قبل الميلاد. فقد صاغ هوراس جملة من القواعد الصارمة التي ينبغي على الكاتب المسرحي الالتزام بها، وفي مقدمتها مبدأ اللياقة (Decorum) القاضي بأن يكون كل شيء في العمل الدرامي ملائماً لمقامه: الملك يتكلم كما يليق بملك، والعبد يتصرف كما يليق بعبد، وهكذا.

غير أن أعظم إرث هوراسي للنقد الكلاسيكي يتمثل في مبدأ الوحدات الثلاث الذي طوره المنظرون الفرنسيون في القرن السابع عشر، ولا سيما بواسو في كتابه «فن الشعر» L'Art Poétique عام 1674 فقد استخلص من نظرية أرسطو -ومن هوراس جزئياً- ما عُرف بوحدة الحدث ووحدة الزمان ووحدة المكان. ووحدة الحدث تعني أن المسرحية يجب أن تتمحور حول حدث واحد رئيسي لا تتشعب منه قصص فرعية كثيرة تُشتت الانتباه. أما وحدة الزمان فتقضي بأن أحداث المسرحية يجب أن تنتهي في مدة لا تتجاوز أربعاً وعشرين ساعة. وأما وحدة المكان فتستوجب أن تجري الأحداث كلها في مكان واحد.

وقد تحوّلت هذه الوحدات من مجرد إرشادات جمالية تهدف إلى تحقيق الإيهام المسرحي (Vraisemblance) إلى قوانين صارمة حكمت الكتابة الدرامية والنقد المسرحي في فرنسا والغرب الأوروبي قرابة قرنين من الزمن. وكان أي خرق لهذه القواعد يُقابَل بالاستهجان النقدي الشديد، مما جعل الكُتّاب يخضعون عملهم خضوعاً كاملاً لهذه المعايير على حساب الحرية الإبداعية أحياناً¹.

النقد الكلاسيكي في الوطن العربي: الامتداد والخصوصية:

لم يكن الفكر النقدي العربي بمعزل عن هذه التقاليد الكلاسيكية، وإن أفرز خصوصيته في مواضع كثيرة. فقد عرف النقد العربي القديم مفهوم الموازنة الذي طوره الأمدي في كتابه

¹ (3) بواسو نيكولا، فن الشعر، ترجمة سامي الدروبي، المجمع العلمي العربي، دمشق، 1954، ص 88-95.

«الموازنة بين أبي تمام والبحثري»، وإن كان موجهاً أساساً نحو الشعر لا نحو المسرح الذي لم يتجذر في التقليد العربي القديم تجزراً مماثلاً لما هو عليه في الثقافة اليونانية واللاتينية.

ولم يظهر النقد المسرحي العربي بمعناه الحديث إلا مع بدايات القرن العشرين، حين دخلت المسرحية التأليفية واسعة الانتشار مع رائد المسرح العربي مارون النقاش في لبنان ثم جورج أبيض في مصر وسواهما. وقد تشرب هؤلاء الرواد النقد الكلاسيكي الغربي وأعادوا توظيفه في سياق ثقافي عربي مختلف، مما أفضى إلى تهجين معرفي دقيق لا يزال يستحق الدراسة المعمّقة¹.

المبحث الثاني: النقد الانطباعي والذاتي

ماهية النقد الانطباعي وحدوده المنهجية

يُعدّ النقد الانطباعي من أكثر الممارسات النقدية انتشاراً في تاريخ النقد المسرحي، وهو نقد قائم على الاستجابة الذاتية الآنية للناقد تجاه العمل المسرحي، دون أن يستند بالضرورة إلى منهجية نظرية صريحة أو إجراءات تحليلية قابلة للمراجعة والنقد. ويتجلى هذا النوع من النقد في الكتابات الصحفية اليومية التي تعقب العروض المسرحية مباشرة، حيث يُطغي الناقد انطباعاته الشخصية ومزاجه الجمالي على حساب التحليل الموضوعي المنهجي.

ومن أبرز رواد هذا التيار في الغرب ناقد بارز من أمثال جورج برنارد شو الذي مارس النقد المسرحي بأسلوب ساخر متميّز ومؤثر قبل أن يتحوّل كلياً إلى الكتابة الدرامية. وفي السياق العربي، نجد الكثير من النقاد الصحفيين الذين رسموا صورة المسرح العربي لعقود طويلة بقلمهم الانطباعي الذي لم يكن يمتلك دائماً الأدوات المنهجية الكافية للتحليل الدقيق.

الناقد بوصفه قارئاً ذاتياً: الإشكاليات والمآخذ

¹ - حمادة إبراهيم، المسرح بين النظرية والتطبيق، دار الشروق، القاهرة، 1990، ص 34 .

يُعرّض النقد الانطباعي نفسه لجملة من المآخذ المنهجية الجوهرية؛ أبرزها أنه يجعل الحكم النقدي رهين ذوق الناقد الفردي وثقافته الشخصية ومزاجه اللحظي، مما يُفضي إلى تضارب الأحكام وتناقضها حول العمل الواحد. كذلك يفتقر هذا النقد إلى قابلية الإعادة والتحقق (Reproducibility)، إذ لا يقدّم الناقد إجراءات يمكن للقارئ إتباعها للوصول إلى الحكم ذاته. ويرى ريتشاردز في كتابه «مبادئ النقد الأدبي» أن النقد الانطباعي يخلط بين الاستجابة العاطفية وقيمة العمل الفنية الموضوعية.

بيد أن النقد الانطباعي لا يخلو من قيمة حين ننظر إليه لا بوصفه منهجاً أكاديمياً بل بوصفه توثيقاً لتجربة تلقّ حية. فما يُدوّنه الناقد الانطباعي عن ردود فعله وانطباعاته يُمثّل وثيقة تاريخية قيّمة عن كيفية استقبال الجمهور لعرض ما في لحظة زمنية محددة، وهو ما تستثمره لاحقاً نظرية التلقي بمفهوم «أفق التوقعات» الذي سنتناوله في الفصل الثاني.

مفهوم السيميولوجيا المسرحية وتأسيسها

السيميولوجيا -أو علم العلامات أو السيميوطيقا- هي العلم الذي أسّس له فرديناند دي سوسير في «محاضرات في اللسانيات العامة» من الجانب الأوروبي، وتناوله بالتطوير شارل سندرز بيرس من الجهة الأنجلو-أمريكية. وكان دي سوسير قد تنبأ بظهور علم عام للعلامات حين كتب أن «اللسانيات ليست سوى جزء من هذا العلم العام «الذي سمّاه» علم العلامات». «وحين انتقل هذا العلم إلى ميدان المسرح على يد باحثين من أمثال الباحث البولوني تاديوس كوزان أولاً، ثم باتريس بافي الفرنسي وكبير إيلام البريطاني لاحقاً، فتح آفاقاً تحليلية جديدة تجاوزت النص المكتوب لتشمل كل مكونات العرض المسرحي.¹

يقوم التحليل السيميولوجي للعرض المسرحي على مبدأ جوهرى مفاده أن كل عنصر في الخشبة هو في الوقت ذاته علامة تحمل دلالة: الإضاءة علامة، والملابس علامة، وحركة الممثل علامة، والموسيقى علامة، وحتى الصمت والفراغ المسرحي علامتان بالمعنى الدقيق

¹ Richards, I.A., Principles of Literary Criticism, Routledge, London, 1924, p.20.

للكلمة ومهمة الناقد السيميولوجي هي رصد هذه العلامات وفكّ شفراتها ووصف العلاقات التي تربطها بعضها ببعض والمعاني التي تُنتجها في سياق العرض المحدد.

منظومة العلامات في العرض المسرحي

صنّف عالم السيميوطيقا التشيكي يان موكاروفسكي العلامات المسرحية إلى فئتين كبيرتين :
العلامات اللغوية التي تشمل النص المنطوق والمكتوب، والعلامات غير اللغوية التي تشمل كل ما عدا ذلك من عناصر بصرية وسمعية وحركية. وقد طوّر هذا التصنيف لاحقاً الباحث الإيطالي ماركو دي ماريني وغيره ممن حاولوا وضع مخططات شاملة لجميع الأنظمة العلامية في العرض المسرحي.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه العلامات لا تعمل باستقلالية تامة بعيداً عن بعضها البعض، بل تتشابك وتتفاعل في ما بينها مُنتجة ما يُسمى «كثافة علامية» (Density of Signs) «وهي السمة المميزة للعرض المسرحي مقارنةً بالأجناس الأدبية الأخرى. فالرواية مثلاً تعمل بنظام علامي واحد هو اللغة المكتوبة، في حين يعمل المسرح بعشرات الأنظمة العلامية المتزامنة التي تُشكّل في مجموعها نسيجاً دلالياً بالغ التعقيد»¹.

الفضاء المسرحي كنظام دلالي

يُشكّل الفضاء المسرحي أحد أكثر مجالات البحث السيميولوجي خصوبةً وإثارةً، وقد أولاه باتريس بافي اهتماماً بالغاً في أعماله البحثية المتعددة. ذلك أن الفضاء ليس مجرد وعاء محايد يتحرك فيه الممثلون ويتلقّظون بحواراتهم، بل هو بنية دلالية نشطة تُسهم إسهاماً فاعلاً في إنتاج المعنى. ويُميّز بافي في هذا الإطار بين الفضاء الدرامي أي المكان الذي تجري فيه الحوادث وفق الخيال الدرامي، والفضاء المسرحي أي الفضاء الفيزيائي الفعلي للخشبة وما حولها، والفضاء الجمالي الذي يتشكّل في ذهن المتلقي من تقاطع الاثنين ومن أعمال خياله).

¹ Elam, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, Methuen, London, 1980, p50.

المبحث الثالث: المناهج الحديثة لما بعد الحداثة

نقد التلقي وجماليات القراءة

تُعدّ نظرية التلقي من أبرز المنعطفات المعرفية في تاريخ النقد الأدبي والمسرحي المعاصر على حدّ سواء. انبثقت هذه النظرية في نهاية الستينيات من القرن الماضي على يد مجموعة من الباحثين الألمان المنتسبين إلى ما عُرف بـ«مدرسة كونستانس»، وفي مقدمتهم هانس روبرت ياكوبس وولفغانغ إيزر. وكان ياكوبس قد طرح مفهوم «أفق التوقعات» (Horizon d'attente) ليبدل به على المنظومة المسبقة من التوقعات والمعايير الجمالية التي يحملها القارئ/المتفرج قبل مواجهة العمل الفني وتشكّل أساس حكمه عليه¹

أما وولفغانغ إيزر فقد طوّر مفهوم «القارئ الضمني» (The Implied Reader) «الذي يدل على البنية النصية التي يُنشئها كل نص لقارئ افتراضي يُفترض فيه معرفة جمالية معينة ومخزوناً ثقافياً محدداً. وفي السياق المسرحي تحديداً، تكتسب نظرية التلقي أهمية مضاعفة نظراً لطبيعة العرض الحيّ الذي يُنجز نفسه في لحظة تلقّ جماعية آنية لا يمكن تكرارها بالمعنى الدقيق. فالمتفرج ليس متقبلاً سلبيّاً، بل هو مُشارك فاعل في إنتاج المعنى من خلال استجاباته العاطفية والذهنية أثناء العرض وبعده.

ما بعد الحداثة وتفكيك المركزيات:

يُمثّل ظهور الفكر ما بعد الحداثي تحديّاً جذريّاً لكل المنظومات النقدية الكلاسيكية المبنية على فكرة المعنى الثابت والمرجعية الموحّدة. فمع دريدا وفوكو وليوتار، تهاوت الروايات الكبرى والمشاريع الإطلاقية لتحل محلها خطابات متعددة ومتشظية لا تعترف بمركز واحد ولا بحقيقة نهائية. وقد انعكست هذه الفلسفة على النقد المسرحي انعكاساً عميقاً، فغدا التفكيك والتشكيك في

¹ Pavis, Patrice, L'analyse des spectacles, Nathan, Paris, 1996, p.179.

الأجناس والحدود الفارقة بين الأشكال الفنية سمةً مميزة للكتابة الدرامية والممارسة النقدية ما بعد الحداثة.¹

وعلى الصعيد المسرحي الإبداعي، أسهم مخرجون ومؤلفون من أمثال روبرت ويلسون وريتشارد فورمان وهانز مولر في تجسيد هذه الرؤية من خلال عروض تعتمد تفتيت الخطية السردية وتعطيل التراتب الدلالي وخلخلة منطق السببية الأرسطي، مما يضع الناقد التقليدي أمام مأزق منهجي حقيقي يكشف عن حدود أدواته الموروثة.

نقد الأداء (Performance Studies):

منذ أن أسس ريتشارد شيكنر حقل دراسات الأداء في الستينيات من القرن الماضي وطوّر نظريته في الأداء في مؤلفاته المتعددة، غدت دراسات الأداء (Performance Studies) حقلاً أكاديمياً مستقلاً يتجاوز المسرح التقليدي ليشمل كل أنواع الأداء الإنساني من الطقوس الاحتفالية والأعياد الشعبية إلى الرياضة والمقابلات الحياتية اليومية. ويرى شيكنر أن المسرح ليس سوى نقطة واحدة في خريطة أوسع بكثير من الممارسات الأدائية المرتبطة بالثقافة والسياسة والجسد والهوية.

ويُسهم هذا التوسّع في تعريف الأداء في تحرير النقد المسرحي من ضيق تعريفاته الكلاسيكية، ويُتيح له الانفتاح على تجارب مسرحية متنوعة لا تنتسب إلى المسرح النخبوي التقليدي: المسرح الشارع، ومسرح المجتمع، والعروض التفاعلية، والمسرح الوثائقي، وغيرها. وبذلك يتجاوز الاداء حدوده المسرحية التقليدية ليصبح مجالاً مفتوحاً للتجريب والتفاعل والتعبير عن مختلف القضايا والتجارب الانسانية .

كما يساهم الاداء في اثراء التجربة المسرحية من خلال تنويع اساليب التعبير وتوظيف الجسد والصوت والحركة في بناء المعنى

¹ (10) Lyotard, Jean-François, La condition postmoderne, Minuit, Paris, 1979, p.7.



الفصل الثاني

الفصل الثاني : تحليل مسرحية GPS للكاتب محمد شرشال

المبحث الأول : التعريف بالمسرحية (الكاتب، البطاقة التقنية، الملخص)

المبحث الثاني: الشخصيات في مسرحية GPS للكاتب محمد شرشال

المبحث الثالث: دلالة القناع والمكياف في مسرحية GPS

تمهيد

بعد أن تناولنا في الفصل الأول الإطار النظري لأساليب النقد المسرحي وتطورها من النقد التقليدي إلى النقد الأكاديمي المعاصر، وما رافق هذا التطور من تحولات في المناهج والأدوات النقدية، يأتي هذا الفصل ليكون امتدادا تطبيقيا لما سبق عرضه، حيث نسعى فيه إلى إسقاط المفاهيم والمقاربات النقدية التي تمت دراستها نظريا على نموذج مسرحي معاصر، وهو مسرحية "GPS" لمحمد شرشال.

وتكمن أهمية هذا الاختيار في كون هذا النص المسرحي يمثل نموذجا حيا يتيح لنا اختبار مدى انطباق الأدوات النقدية الأكاديمية المعاصرة على الإنتاج المسرحي الجزائري الراهن، والكشف عن الخصائص الفنية والدلالية التي تميز هذا العمل، سواء من حيث البناء الدرامي، أو اللغة، أو الرؤية الإخراجية والفكرية التي يحملها النص.

وقد ارتأينا تقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، يتناول كل منها جانبا من جوانب التحليل النقدي للمسرحية، بما يخدم الإجابة على إشكالية الدراسة، ويجسد عمليا الانتقال من النظرية إلى التطبيق، ومن النقد التقليدي إلى القراءة النقدية الأكاديمية المعاصرة.

المبحث الأول: التعريف بالمسرحية (الكاتب، البطاقة التقنية، الملخص)

التعريف بالكاتب محمد شرشال:

محمد شرشال كاتب ومخرج مسرحي من مواليد 1 جانفي 1964 بالجزائر العاصمة بدأ خطواته الأولى في مجال المسرح كهوا في بداية ثمانينيات القرن الماضي إثر مبادرته بإنشاء فرقة مسرحية بالثانوية التي كان يزاوّل فيها دراسته الأدبية، فرقة كان منشطها، كاتبها ومخرجها العصامي طبعاً. تحصل سنة 1987 على شهادة مربّي مختص في الفنون الدرامية بالمعهد العالي لإطارات الشباب في تقصرين، ألف وأخرج "بيت النار" جمعية محفوظ طواهري لمليانة (1993)، قبل أن يؤلّف ويخرج "ميلوديا" مع مسرح محمد اليزيد (1994). سنة 1998، اقتبس وأخرج "هاملت" لوليام شكسبير، إنتاج جمعية أشبال عين البنيان، ثم أخرج "الملك يتموت" لأوجين يونسكو، إنتاج جمعية الفنون الدرامية محفوظ طواهري لمليانة (2001)، وفي أعقاب تخرجه من المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية - تخصص إخراج - (2002)، أخرج "الدرس" لأوجين يونسكو، إنتاج جمعية الفنون الدرامية محفوظ طواهري لمليانة (2003). وواصل شرشال عطاءاته باقتباس وإخراج "علماء الطبيعة" لفريدريتش دورينمات، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2005)، واقتبس وأخرج "الأمير الصغير" لأنطوان دي سانت أوكربييري، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2006)، كما ألف مسرحية "عشيق، عويشة والحراز" لمسرح تيزي وزو الجهوي (2007). وكانت لشرشال تواقيع أخرى مثل "أبناء القصة"، "صيف الرماد"، إضافة إلى "الطوفان"، "نوبة في الأندلس"، "حب وجنون في زمن المحبوب"، "رحلة حب"، "فن الكوميديا" و"الفيزيائيين"، كما سبق له كتابة عدة مسلسلات تليفزيونية على غرار "شجرة الخلد"، "حالتو حالة"، "الغائب" و"شوف العجب". اقتبس شرشال نص "الخرتيت" لـ "يونسكو" وأخرجه في مسرحية وسَمّها "الهيشة"، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2015)، وفي نهاية العام ذاته أخرج مسرحية فن الكوميديا لـ "إدواردو دي فيليبو" لتعاونية ضياء الخشبة في حاضرة تيارت (2015). في مجال كتابة السيناريو التلفزيوني، كانت بدايات شرشال سنة 2001، حين ساهم في كتابة حوارات مسلسل الغائب للمخرج "دحمان أوزيد"، وفي عام 2007، كتب للتلفزيون الجزائري حوارات السلسلة الفكاهية "جمعي فاميلي" (الجزء 1)، وألّف في السنة الموالية، حوارات الجزء الثاني من سلسلة "جمعي فاميلي" التي أخرجها جعفر قاسم. وكتب لجمعية أصدقاء رويشد، وان مان شو "فايسبوك" (2009)، كما صمّم الحصة السياسية الساخرة "جرنان القوسطو" على قناة الجزائرية (2011). صمّم ونفّذ حصة top "سكاتش" لاكتشاف المواهب التمثيلية على تلفزيون الشروق تيفي (2013)، وفي العام ذاته، كتب للتلفزيون الجزائري، حوارات سلسلة "دار البهجة" من إخراج جعفر قاسم. بخصوص مزاجته بين الإخراج المسرحي وكتابة السيناريو، يعتبر شرشال نفسه محظوظاً جداً، حيث جمع بين تخصّصين يستفيد كل واحد من الآخر. وشارك شرشال كعضو في اللجنة الوطنية للقراءة على مستوى تظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية (2014). (نال محمد شرشال عدة جوائز، أبرزها: أحسن عرض عن مسرحية

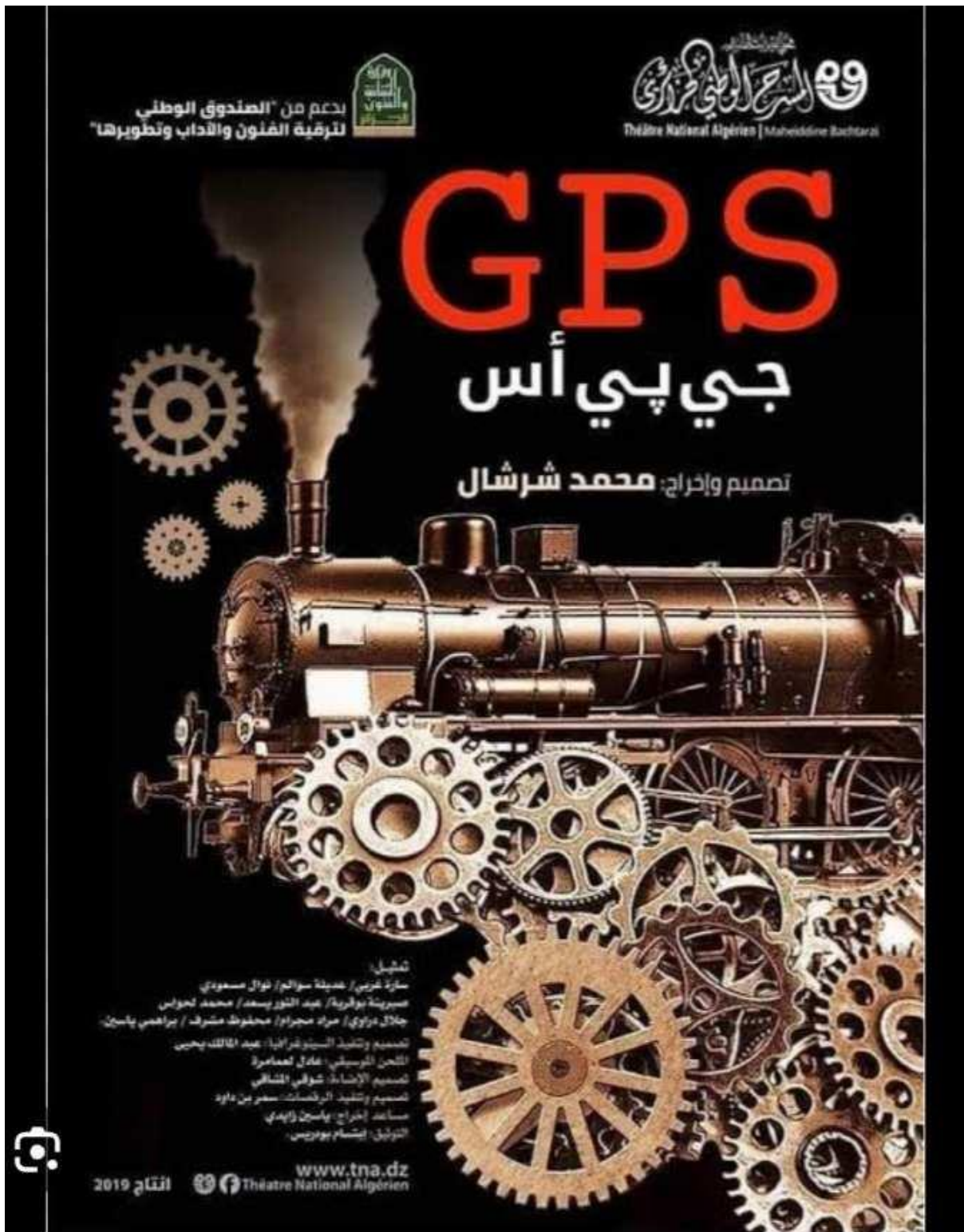
“ميلوديا” بمهرجان مسرح سكيكدة 1994، أحسن إخراج عن مسرحية “بيت النار” بمهرجان المسرح المغربي في عنابة 1993، أحسن عرض عن – بيت النار- مهرجان مسرح مستغانم 1993، أحسن إخراج عن “بيت النار” في الأيام المسرحية لمليانة 1993، أحسن نص عن مسرحية “ميلوديا” بمهرجان المسرح المحترف لتبسة 1994، جائزة أحسن عرض متكامل عن “الملك يتماوت” في مستغانم 2002، جائزة أحسن إخراج عن “الملك يتماوت” بسيدي بلعباس 2003، أحسن نص عن “الهايشة” للمهرجان الوطني العاشر للمسرح المحترف بالجزائر 2015. آخر أعماله مسرحية “gps” والتي أخذت أحسن عرض في بيروت¹



¹ موقع - <https://www.tna.dz/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%B4%D8%B1%D8%B4%D8%A7%D9%84>
3 سبتمبر 2018

الكاتب محمد شرشال

البطاقة التقنية لمسرحية: GPS





كلمة المخرج محمد شرشال

إن سعي المنحوتات في الانتقال من الجماد إلى الأنسة يمثل صلب كينونتنا الأبدية. إننا نحاول الإجابة على الأسئلة الوجودية الموقرة والأزلية، هل الإنسان كائن مسلوب الإرادة أم العكس؟

إن طرح السؤال هو المفتاح الذي يقودنا للتجسيد المسرحي. إننا نرى محاولة الإجابة ممكنة جدا في لغة الدلالة والإيحاء. فالجماد لا يعني دائما ذلك الشيء الذي لا روح فيه، بل يمكن للذي يملك روحا أن يكون جمادا إذا سلبت منه إرادته، فالإنسان الذي لا يملك إرادة تقرير مصيره بيده يكون أقرب إلى الجماد منه إلى الحياة، ومن الممكن لهذا الجماد إذا أراد أن يتخلص من جموده أن يستعيد حركته وحرية كي يسترجع إنسانيته المفقودة...

وتبقى الحقائق كلها رهينة النسبية. إنها لعبة مفارقات جدلية عميقة، للمسرح أدواته الجميلة للخوض فيها بامتياز.

وتبقى الحقائق كلها رهينة النسبية. إنها لعبة مفارقات جدلية عميقة، للمسرح أدواته الجميلة للخوض فيها بامتياز.

بمقدم من
المنشور للثقافة
لترقية الفنون
والاداب وتطويرها

www.tna.dz Théâtre National Algérien
Théâtre National Algérien Maheiddine Bachtarzi
تيل / فاكس: 021-71-21-75 النوري محمد النوري

البطاقة الفنية للمسرحية:

- عنوان المسرحية: GPS .
- نوع المسرحية: كوميدية ديلارتي "ساخرة".

- المؤلف والمخرج: محمد شرشال.
- مساعد إخراج: ياسين زايدي.
- تصميم سينو غرافيا: عبد المالك يحيى.
- مساعد سينو غراف 01: سيف الدين شرايطية.
- مساعد سينو غراف 02: فاتح مفتاح.
- تصميم وتنفيذ الرقصات: سمير بن داود.
- ماشينيسست: شريك محمد.
- تصميم الإضاءة: شوقي المشاقي.
- اللحن الموسيقي: عادل العمامرة .
- تقني الإضاءة: باللاور محمد.
- تقني الصوت: حكيم رميلي .
- ممثلون: محمد حواس، براهيم ياسين، أسماء شيخ، مراد مجرام، احمد دحام، ساره غريبي، صبرينة بوقرينة، عبد النور يسعد.
- مكان العرض: المسرح الجمهوري الجزائري.
- الفئة المستهدفة: الفئة المثقفة.

ملخص مسرحية GPS لمحمد شرشال:

تفتح المسرحية على المنحوتات الحديدية التي تريد أن تستمر على صانعها والتي صنعها من فضلات الحديد والقصدير من ثمة يظهر في المشهد الموالي رجل و امرأة متزوجان يسكنان في بيتهما وتتطور الأحداث حتى يتبين أن الزوجة بالحمل ويفرح الرجل وكل هذا يحدث في صمت أي عن طريق لغة الجسد و الإيماءات.

وفي هذا المشهد شخصيه أخرى وهي من أتت لتساعد المرأة في ولادتها وكل هذا في فرحه الرجل والمرأة وتلد المرأة ست أطفال من ثمة تتطور أحداث المسرحية إلى دخول الأولاد إلى المدرسة وكيفية تعلمهم في المدرسة وكل هذا في حضور المدير والمعلمة وتسير الأحداث مرحلة بمرحلة حتى يتبين في مشهد أن الأطفال بدؤوا يكبرون فالمشاهد التي مرت تدل على مراحل تطور الإنسان منذ ولادته حتى يكبر.

وننتقل إلى المشهد الأخير وفيه يتبين أن الأطفال قد كبروا ويكون المشهد في محطة قطار وكل واحد يحمل حقيبة في يده وهم ينتظرون القطار حتى يأتي، وكما ظهر في المشهد يبقى الكل ينتظر في القطار مع أنه كل قطار يأتي لا يركبون فيه حتى نهاية المسرحية.

من ذلك نقول أن المسرحية تعالج حياة الإنسان منذ الولادة، حتى يكبر مرحلة بمرحلة من الولادة إلى الحضانة إلى الدراسة إلى الحياة في الشارع أو الواقع الخارجي، وتبين المسرحية الفرص التي يضيعها الإنسان في مراحل حياته.

فالمشهد الأخير يعبر بطريقة جيدة من خلال مرور القطار تلو الآخر ولم يركب فيه أي احد بينما هم يتشاجرون ويتحاورون غير مهتمين بالقطار حتى في الأخير تنتهي المسرحية، فوظف المخرج الشخصيات كأمثلة من واقعنا الاجتماعي من الطبيب إلى المدرس إلى حارس محطة القطار.

المبحث الثاني : الشخصيات في مسرحية GPS:

المشهد الأول:

عجوز: في بعده الفيزيولوجي يبدو في العقد السادس من العمر انهكه الدهر، أما في بعده الاجتماعي يبدو عليه من الطبقة الفقيرة، وفي بعده النفسي انه مزاجي صاحب مزاج متقلب، ويبدو انه في حاله تفكير وترقب حدث معين على خشبة المسرحية وهو تحرك المنحوتات الحديدية ست منحوتات حديدية هي عبارته عن تماثيل مصنوعة من الحديد والقصدير حركتها على خشبة المسرح متقاربه أي في نفس السرعة. الصورة رقم 01 توضح ذلك.



الصورة رقم 1

المشهد الثاني:

إمرأة (الأم): بعدها الفيزيولوجي ربة بيت في العقد الثالث من عمرها، أما في بعدها الاجتماعي تبدو من الطبقة المتوسطة أو العامة، وبعدها النفس يبدو عليها على أنها امرأة ذات طابع مزاجي و نكادة .

الرجل (الزوج): بعده الفيزيولوجي متوسط الطول وفي العقد الثالث من العمر، وفي بعده الاجتماعي يبدو من الطبقة العامة الكادحة، وبعده النفس يبدو انه يتصف بالصرامة وفعل المسؤولية .

شخصية الأطفال: هم ستة أطفال أبناء الرجل و الإمراة يوظفهم المخرج ليبين أو يلمح للجمهور المراحل التي يمر عليها الإنسان في حياته، تتطور بتطور الحدث.

شخصيه "إمرأة": بعدها الفيزيولوجي قزم قصيرة في الطول، وبعدها الاجتماعي غير واضح، البعد النفسي تصنف ضمن كهنة المعابد، تكون في دورها مساعدة المرأة في الولادة.

الصورة رقم 04.03.02.01 توضح ذلك



الصورة رقم 02



الصورة رقم 03



الصورة رقم 04

المرضة: بعدها الفيزيولوجي متوسطة الطول الجميلة بعض الشيء، البعد الاجتماعي من الطبقة المثقفة أو المتعلمة، وبعدها النفسي وهي شخصية غير متفائلة كئيبة.

المريض: بعده الفيزيولوجي قصير في طوله، البعد الاجتماعي من الطبقة المثقفة والمتعلمة، البعد النفسي غير واضح.

المديرة: بعدها الفيزيولوجي عرجاء في قدمها: وبعدها الاجتماعي من الطبقة ذات النفوذ والبرجوازية، بعدها النفسي نقول أنها شخصية صعبة المراس وخبيثة وشريرة.

الصورة رقم 07.06.0 توضح ذلك



الصورة رقم 05



الصورة رقم 06



الصورة رقم 07

القطار: بعده الفيزيولوجي رجل ضخم أو طويل له بنية عالية، وبعده الاجتماع في حافلة
في محطة القطار من الطبقة المتوسطة، بعده النفسي غير واضح.

الرجل: بعده الفيزيولوجيا رجل متوسط القامة، البعد الاجتماعي فقير من الطبقة الكادحة، البعد النفسي منهار في نفسيته متوتر ينتظر في محطة القطار من المسافرين.

الست أطفال: بعد مرورهم بمراحل معينة يكون قد كبر الأطفال وتظهر عليهم ملامح عدم الانتظار في محطة القطار وتبعثرهم من مكان إلى مكان.

الرجل المتدين: بعده الفيزيولوجي ذو قام طويلة ينتمي إلى فرقة موسيقية يتبين ذلك من خلال لباسه، البعد الاجتماعي غير واضح، بعده النفسي غير واضح الصورة رقم 09.08 توضح ذلك



الصورة رقم 08



الصورة رقم 09

المبحث الثالث: دلالة القناع والماكياج في مسرحية GPS:

المشهد الأول: تفتتح المسرحية على العجوز وهو جالس على الكرسي في حاله انتظار وكأنه ينتظر المنحوتات الحديدية أن تتحرك أما بالنسبة للعجوز صانع المنحوتات يقدمه المخرج بدون مكياج وقناع لان حركته على خشبة المسرح وطريقة تصرفه وجلسته على الكرسي تعبر على حالته النفسية.

من ثم ننتقل إلى شخصية المنحوتات الحديدية التي لبسها المخرج لباسا واحدا وموحدا سواء من ناحية الزي أو القناع التي ترتديه، فالقناع في هذا المشهد يحظى جانبا حيويا للحب على خشبة المسرح ونلاحظ أن حركه المنحوتات الحديدية متجانسة مع بعضها البعض إذا تحركت تتحرك كلها مع بعضها البعض وان توقفت تتوقف مع بعضها البعض.

فالقناع في المشهد الأول هو قناع حيادي موزع على جميع المنحوتات وهو قناع خالي من أي تعبير.

كما يظهر في الصورة رقم 11.10.



الصورة رقم 10



الصورة رقم 11

المشهد الثاني:يفتح المشهد الثاني على رجل وامرأة وهما في بيتهما يتناقشان وكل هذا حدث في صمت أو عن طريق لغة الجسد و الايماءات الواضحة في وجه الممثل، فهي مسرحيه صامته خاليه من اللغة اللفظية وملئة بلغة الجسد.

وظف المخرج المكياج في المشهد الثاني على انه مكياج خفيف على الرجل، أو مكياج عادي فهو شمل الكحل على الاعين الاثنين وهذا لأجل ابرازها و اعطائها بعدا للتعبير عن من الشخصية أو التعريف بحالتها.

أما استخدام المكياج على المرأة فكان عاديا أيضا، فوضع لها مكياجا عاديا ككل النساء التي تضع المكياج في حياتها اليومية، فلم يستخدم المخرج المكياج المهرج أو الكثيف.

فالمشهد الثاني خالي من الأقنعة إنما يكون فيه الماكياج واستخدم المخرج المكياج العادي على شخصية الرجل والمرأة لأجل اظهارها الملامح الظاهرة على وجه الرجل والمرأة، وهذا لبعد الجمهور عن الممثلين أو المسافة المتوفرة بين الممثل والمتلقي.

المشهد الثاني:

تتطور الأحداث في المشهد الثاني حتى تظهر امراه وهي امراه دين تأتي لتساعد المرأة في ولادتها، فتعرف بنفسها في المشهد، حتى تبدأ المرأة في الولادة ويخرج الأطفال من بطنها الواحد تلو الآخر ويكون عددهم ستة أطفال مربوطون كل واحد منهم بحبل وهذا الحبل يدل على الحبل السري للطفل أثناء ولادته، ونجد أن كل شخصيات الأطفال ترتدي زيهم واحد وقناع موحد.

وظف المخرج في شخصيه المرأة التي تساعد الزوجة على الولادة، وضع لها بعض المكياج العادي ككل النساء فالماكياج وظيفته في هذا المشهد انه يقوم بتبيان ملامح الشخصية و إيضاها للمتلقي لان حجم الديكور المتوفر على خشبة المسرح كبير بعض الشيء، في الماكياج يبرز ملامح الشخصية.

المشهد الثاني: استخدم المخرج الأقنعة نفسها واللباس نفسه على شخصيات الأطفال، ويقدم القناع ملامح بديلة للشخصية فوظف القناع بان يغطي الوجه بأكمله، كما انه يسمح لشخصية بلعب الدور بأريحية تامة، ويعطي القناع جوهر الشخصية المراد تقمصها وتعطي دلالة على الطفل، وفي الغالب أن نوع هذه الأقنعة يعرف بالقناع المعبر، فيعبر عن شخصية الطفل التي وظفها المخرج في المسرحية، فالقناع يساعد المخرج في الربط بين الأفكار المراد إيصالها للجمهور ويتميز بالخطوط العريضة التي تجعل القناع واضح على خشبة المسرح.

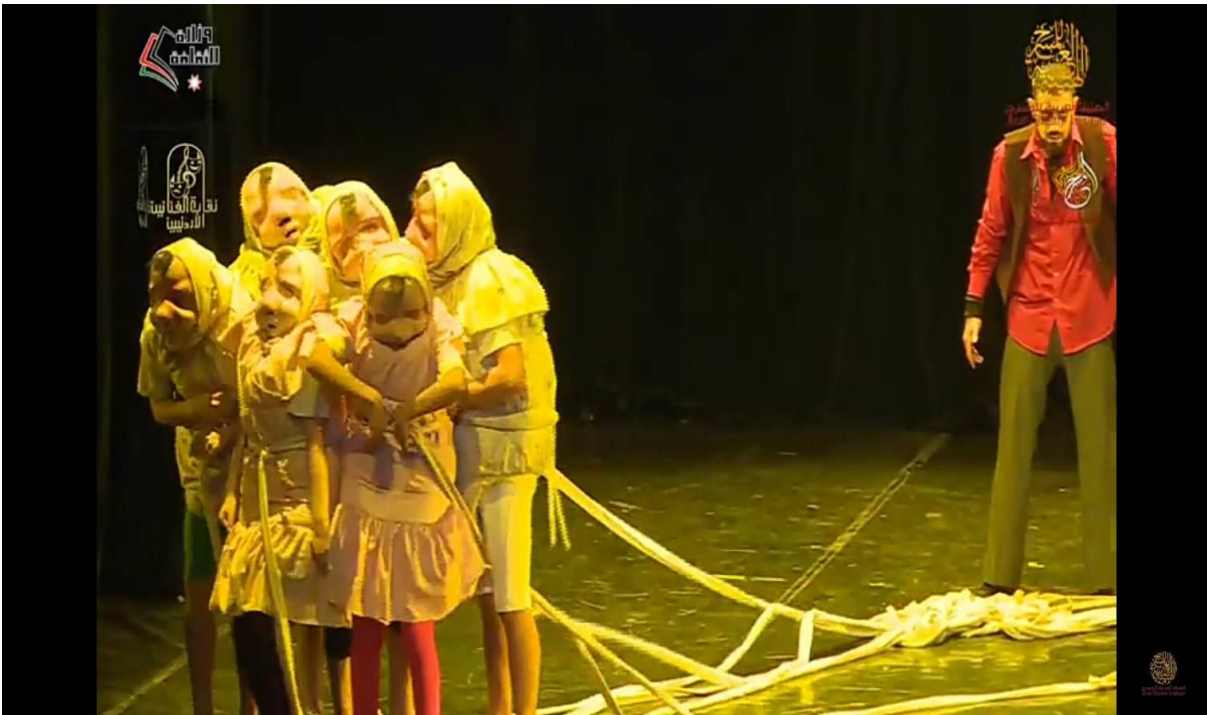
الصورة رقم 12.13.14.15 توضح ذلك.



الصورة رقم 12



الصورة رقم 13



الصورة رقم 14



الصورة رقم 15

المشهد الثالث: يفتتح المشهد الثالث في المسرحية على الممرضة التي تظهر وهي ترتدي قناع وهي جالسة على كرسي مقابل الجمهور، ثم تقوم بنزع القناع فيتبين انه تحت القناع الأول قناع ثاني وهما نفس القناع، أي أن الممرضة ترتدي قناعين وتقوم الممرضة بنزع القناع الثاني، فنجد انه تحت القناع الثاني تضع على وجهها مكياجاً وهو بارز على وجهها وعينيها.

فنلاحظ في هذا المشهد استخدام المخرج لقناعين وهما من نفس القناع، وهو قناع حيادي جامد لا يحمل أي علامات أو خطوط توضح معالم الشخصية على أنها (حزينة، سعيدة، غاضبة...).

فالمخرج كان يوحي لنا إلى تعدد الوجوه في المجتمع، وتبين الفكرة أو الرسالة حين تقوم الشخصية بالإيماءات في وجهها، بعد ما يكشف وجهها الذي عليه الماكياج فتعبر عن فكرة القلق أو الغضب أو الجنون في حين آخر.

المشهد الثالث: في مشهد من المشهد الثالث تظهر شخصية المعلمة وهي مستلقاة على طاولة، فتتزع منها المدير القناع التي كانت تلبسه وتقوم بلبسه شخصية المدير وهي في حاله فرح وسعادة.

فالمخرج استخدم القناع في المشهد مع المعلمة و أعاد استعماله مع المدير، وكما ذكرنا في السابق انه قناع يدي غير معبر وليس له أي دلالات، أما في هذه المرة تستخدمه المدير وهو دلالة على تعدد الأوجه في المجتمع من الطبقة الكادحة إلى الطبقة المثقفة بمعنى أن كل الطبقات المتواجدة في المجتمع تستخدم تعدد الأوجه.

الصورة رقم 16.17.18.19.20 توضح ذلك



الصورة رقم 16



الصورة رقم 17



الصورة رقم 18



الصورة رقم 19



الصورة رقم 20

المشهد الرابع: في المشهد الرابع تظهر الشخصيات وهي في محطة قطار في حالة انتظار للقطار، وتكون الفوضى عارمة على محطة القطار حيث كل شخصية تتصارع مع الآخرين ويدل به إلى صراع البشرية بين بعضهم البعض، وتنتقل أحداث المسرحية إلى أن يأتي القطار وهم نائمون في محطة القطار ودل به المخرج إلى العرض التي تأتي للإنسان في حياته ويضيعها، كما أن الساعة المعلقة في محطه القطار تدور بالعكس فأشار المخرج هنا إلى أن المجتمع يعيش في الماضي لا في الحاضر.

فنرى أن المخرج استخدم المكياج في المشهد الأخير على جميع الشخصيات، لم يكن له أي دلالة مخفية إنما استخدمه ليوضح ملامح الشخصيات المتعددة على خشبات المسرح أو محطه القطار، وكل هذا مع استعمال الكحل في أعين وشفتي الشخصيات لأنه عندما تتعدد الشخصيات على الخشبات تخفي الواحدة ملامح الأخرى، منه نلاحظ أن المتلقي يميز سمات أوجه الشخصية كل واحد على حدى.

فلولا المكياج لما ظهرت تعابير شخصيات من حالة إلى حالة انتظار وحيرة

الصورة رقم 24.23.22.21 توضح ذلك



الصورة رقم 21



الصورة رقم 22



الصورة رقم 23



الصورة 24

خاتمة

خاتمة

في ختام هذه الدراسة التي حاولنا من خلالها رسم ملامح المسار التطوري للنقد المسرحي من نماذجه الكلاسيكية العريقة إلى مناهجه الأكاديمية المعاصرة المتجددة، ومحاولة اختبار هذه المسيرة الطويلة على نموذج مسرحي استثنائي، تتضح لنا جملة من النتائج التي نُجملها فيما يلي:

أولاً: إن النقد المسرحي التقليدي القائم على منظومة أرسطو وهوراس ومبدأ الوحدات الثلاث لم يكن ضرباً من الجمود المعرفي كما يُحاول بعض المتحمسين للتجديد الادعاء، بل كان استجابةً لحاجات جمالية وأيديولوجية حقيقية في سياقاتها التاريخية الدقيقة. غير أن الأزمة بدأت حين أُعيد توظيفه معياراً مطلقاً عابراً للزمن يُقاس عليه كل إنتاج درامي في كل عصر وكل ثقافة.

ثانياً: إن المناهج النقدية المعاصرة، من سيميولوجيا ونقد تلقّي ودراسات أداء وما بعد حداثه، لم تنشأ في فراغ معرفي بل كانت في حوار مستمر ومعقد مع التراث الكلاسيكي: تارة تُفارعه وتنقذه، وتارة تُكمّله وتستثمر بعض إمكاناته في بناء جديد.

ثالثاً: يخلص البحث إلى قناعة راسخة مفادها أن الناقد المسرحي الأكاديمي المعاصر لا يمكنه الاكتفاء بأداة نقدية واحدة وقراءة أحادية البعد، بل ينبغي له أن يمتلك ترسانة منهجية متعددة يوظفها بمرونة نقدية واعية وفق طبيعة كل عرض وسياقه التاريخي والجمالي.

وتبقى آفاق البحث في هذا الميدان الخصب مفتوحة على مصراعيها، ولا سيما فيما يخص دراسة المسرح العربي المعاصر والمسرح الجزائري تحديداً في ضوء هذه المناهج المعاصرة التي لم تُستثمر بعد بالقدر الكافي في الدراسات الأكاديمية العربية، رغم أن الحاجة إليها أصبحت ملحة أمام تجارب مسرحية عربية تطرح أسئلة جمالية وفكرية جريئة تستحق أدوات نقدية في مستواها.

المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولاً: المصادر والمراجع باللغة العربية

المعاجم والقواميس

- . ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين) لسان العرب، ط3، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003م.
- . ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين) لسان العرب، مج9، دار الحديث، القاهرة، مصر.
- . بدوي (أحمد زكي) وآخرون: المعجم العربي الميسر، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، 1991م.
- . المهندس (كامل) ووهبة (مجدي): معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1948م.

الكتب:

- . إسماعيل (عز الدين): الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992م.
- . بوشاويل (مصطفى): المسرح العربي الحديث (1976-1989)، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1989م.
- . جبرائيل (رباط): بحث في الجمال والفن، ط1، دار المركز الثقافي، سوريا، 2007م.
- . شلق (علي): الفن والجمال، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 1982م.
- . شكير (عبد المجيد): الجماليات: بحث في المفهوم، ومقاربة للتمظهرات والتصورات، ط1، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سوريا، 2004م.
- . عيد (كمال): جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة (العدد 69)، دار الجاحظ، بغداد، العراق، 1980م.

- . فريد فون (ماريس): السينوغرافيا اليوم: معالم على الطريق، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، مصر.
- . مرتاض (عبد المالك): النص الأدبي: من أين وإلى أين؟، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1993م.
- . معلا (نديم): لغة العرض المسرحي، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، سورية، 2004م.
- . هيلتون (جوانان): نظرية العرض المسرحي.

المجلات والدوريات العلمية:

- . براء شبيب أكرم: "تصميم القناع في مسرح الطفل بين الشكل والهدف"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، بيروت، لبنان، العدد 16، خريف 2021م.
- . حفصة (خالد): "القناع وصنع الصورة البصرية للعرض المسرحي"، مجلة النص، العدد 03، الجزائر، 2018م.
- . حفصة (خالد) ودين الهاني (أحمد): "جماليات"، المجلد 1، العدد 5، 2018م.
- . سعدون (فاتن جمعة): "حركة القناع وأهميتها في مسرح الطفل"، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العراق، 2011م.
- . علي (عايدة محمد): "المكياج وأثره على الدراما التلفزيونية السودانية في الفترة من (2005-2010)، مجلة العلوم الإنسانية، عمادة البحث العلمي، السودان، العدد 15، 2014م.
- . مناد (جلال): "المكياج ليس تجميلاً والجيد يؤثث خشبة المسرح"، مجلة مهرجان المسرح العربي (دورة عز الدين مجوبي - مستغانم)، الجزائر، العدد 06، 2017م.
- . يوسف (عقيل مهدي): "أقنعة الحداثة"، المجلد 7، العدد 2.

الرسائل والأطروحات الجامعية

- شعيب (حنان): الجوانب الجمالية والتربوية في مسرح الطفل، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة، الجزائر، 2018/2017م.
- مغنصري (عقبة بن): جمالية الأقنعة في المشهد المسرحي، أطروحة/مذكرة جامعية، جامعة قسنطينة 3، الجزائر، السنة الجامعية: 2022/2021م.

المحاضرات والمواقع الإلكترونية

- حمداوي (جميل): تاريخ المسرح العالمي، مقال/مادة منشورة إلكترونياً بتاريخ: 2013/11/23م.
- سيف (ياسر): دروس حول المكياج والأقنعة، (سلسلة محاضرات)، مهرجان المسرح العربي (دورة عز الدين مجوبي)، مستغانم، الجزائر، في الفترة من: 2017/01/04 إلى 2017/01/17م.
- يوسف (حسين) القناع بين المقدس والمتخيل"، مجلة علامات، المدرسة العليا بمكناس، منشور بتاريخ: 28 أبريل 2023م.

ثانياً: المصادر والمراجع باللغات الأجنبية

- Ancient Roman Theatre, Published on: Friday, February 21, 2014.
- PAVIS, Patrice: Dictionnaire du théâtre, p. 347.



الملاحق



الصفحة	الصورة	العنوان
19	الكاتب محمد شرشال	صورة الكاتب
20	بطاقة فنية	كلمة الكاتب
20	بطاقة فنية	بطاقة فنية
24	صورة مسرحية 1	مشهد
25	صورة 2	مشهد

26	صورة 3 صورة 4	مشهدان
28-27	صورة 5 صورة 6	مشهدان
28	صورة 7	مشهد
29	صورة 8	مشهد
30	صورة 9	مشهد
31	صورة 10	مشهد
34	صورة 11	مشهد
34	صورة 12	مشهد
35	صورة 14 صورة 13	مشهدان
36	صورة 15	مشهد
38-37	صورة 16 صورة 17	مشهدان
38	صورة 18 صورة 19	مشهدان
39	صورة 20	مشهد

مشهدان	صورة 21 صورة 22	41
مشهدان	صورة 23 صورة 24	42

فهرس
المحتويات

قائمة المصادر والمراجع.....

الفهرس:

كلمة شكر.....	أ
إهداء.....	ب
خطة البحث.....	ج-د
مقدمة	
الإطار المنهجي	
تمهيد.....	هـ
أهمية الدراسة.....	هـ-و
الفرضيات	و
المنهج المتبع.....	ز
هيكل الدراسة.....	ز
الإطار النظري	
الفصل الأول : المرجعيات التأسيسية والمنهج التقليدي في النقد المسرحي	
تمهيد	4
المبحث الأول : سلطة النص و المرجعية الكلاسيكية في النقد المسرحي	
أرسطو ونظرية المحاكاة : الأساس الفلسفي للنقد الكلاسيكي	6-5
هوراس والوحدات الثلاث : من الفلسفة الى القانون.....	7-6
النقد الكلاسيكي في الوطن العربي (الامتداد والخصوصية)	7-8
المبحث الثاني: النقد الانطباعي والذاتي	
ماهية النقد الانطباعي وحدوده المنهجية	9-8
الناقد بوصفه قارئاً ذاتياً : الاشكاليات والمأخذ	10-9

قائمة المصادر والمراجع.....

10.....	مفهوم السيميولوجيا المسرحية وتأسيسها
11	منظومة العلامات في العرض المسرحي
12.....	الفضاء المسرحي كنظام دلالي
	المبحث الثالث: المناهج الحديثة لما بعد الحداثة
13-12.....	نقد المتلقي وجماليات القراءة
14-13.....	ما بعد الحداثة وتفكيك المركزية
15-14	نقد الأداء
	الاطار التطبيقي
	الفصل الثاني تحليل مسرحية GPS للكاتب محمد شرشال
16.....	تمهيد
	المبحث الأول : التعريف بالمسرحية (الكاتب، البطاقة التقنية، الملخص)
18-17.....	التعريف بالكاتب محمد شرشال
22.....	البطاقة التقنية لمسرحية GPS
23.....	ملخص مسرحية GPS
	المبحث الثاني: الشخصيات في مسرحية GPS للكاتب محمد شرشال
24.....	المشهد الأول
25.....	المشهد الثاني
27.....	المشهد الثالث
29.....	المشهد الرابع
	المبحث الثالث: دلالة القناع والمكياج في مسرحية GPS
30.....	المشهد الأول

.....قائمة المصادر والمراجع

33-32.....	المشهد الثاني
37-36.....	المشهد الثالث
40.....	المشهد الرابع
43.....	ملخص الدراسة
44.....	الخاتمة
47-45.....	قائمة المصادر والمراجع
4-48.....	الملاحق



ملخص الدراسة



ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدراسة مسار النقد المسرحي وتطوره من النموذج التقليدي الكلاسيكي القائم على سلطة النص ومرجعيات أرسطو وهوراس، مرورًا بالنقد الانطباعي الذاتي، وصولًا إلى المناهج الأكاديمية المعاصرة (السيمولوجيا، نظرية التلقي، دراسات الأداء، وما بعد الحداثة) التي انتقلت بالتحليل من التركيز على النص المكتوب إلى مقارنة العرض المسرحي بوصفه منظومة علامات بصرية وسمعية وحركية.

واتخذت الدراسة من مسرحية «جي بي أس» GPS للمخرج الجزائري محمد شرشال نموذجًا تطبيقيًا، حيث خضع العرض لقراءتين متكاملتين: قراءة تقليدية اعتمدت على العناصر الدرامية الأرسطية (الشخصيات، الحبكة، الفكرة)، وقراءة أكاديمية معاصرة كشفت دلالة القناع والمكياف بوصفهما علامتين سيميولوجيتين فاعلتين في إنتاج المعنى، تتجاوزان الوظيفة التزيينية إلى التعبير عن تعدد الشخصية ومراحل الحياة الإنسانية.

وخلصت الدراسة إلى أن المنهج الكلاسيكي يظل ركيزة معرفية لا يمكن تجاوزها كليًا، وأن المناهج المعاصرة لا تلغيه بل تتكامل معه وتكشف أبعادًا دلالية وبصرية يعجز عن رصدها، وهو ما تحقق فعليًا في قراءة مسرحية GPS.

الكلمات المفتاحية:

النقد المسرحي، النقد التقليدي، النقد الأكاديمي المعاصر، السيميولوجيا، القناع والمكياف، مسرحية GPS، محمد شرشال.

Abstract:

This study traces the evolution of theatre criticism from the traditional classical model, based on the authority of the text and the references of Aristotle and Horace, through subjective impressionistic criticism, to contemporary academic approaches (semiology, reception theory, performance studies and postmodernism). These approaches shifted the analysis from the written text to the theatrical performance, understood as a system of visual, auditory and kinetic signs.

The study adopts the play “GPS” by the Algerian director Mohamed Cherchal as an applied model. The performance is read in two complementary ways: a traditional reading based on the Aristotelian dramatic elements (characters, plot, idea), and a contemporary academic reading that reveals the significance of the mask and makeup as semiological signs that actively produce meaning, going beyond decoration to express the multiplicity of identity and the stages of human life.

The study concludes that the classical approach remains an indispensable epistemic foundation, and that contemporary approaches do not abolish it but complement it, revealing semantic and visual dimensions it cannot capture, as confirmed by the reading of the play GPS.

Keywords: theatre criticism, traditional criticism, contemporary academic criticism, semiology, mask and makeup, GPS play, Mohamed Cherchal.