

ملاحح منهج غروتوفسكي في مسرحية (الوحد) للمخرج (يوسف قواسمي)

Features of Grotowski's Approach in Youcef Gouasmi's Play « Slime »

لوافي مراد¹، د. عيسي أحمد²

¹ جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، mourad.louafi.etu@univ-mosta.dz

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

مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2021/03/28 تاريخ القبول: 2021/06/09 تاريخ النشر: 2021/06/30

ملخص:

إن المتتبع لمسار المسرح عبر الفترات الزمنية المتعاقبة، يلاحظ بوضوح أنه كان ولا يزال يخضع للتجريب والتجديد ولن يكفّ عن ذلك ما دامت دنيا البشر قائمة، وتجدر الإشارة إلى أنه في القرن العشرين عرف المسرح حراكا واسعا وعميقا مَسَّ جميع عناصره لاسيما على مستوى العرض، مما أفضى إلى ظهور العديد من المناهج الإخراجية المختلفة أهمها منهج المسرح الفقير.

وفي هذا المقال نحاول أن نتطرق إلى أسس وخصائص هذا المنهج، ثم الحديث عن نموذج من التجارب المسرحية الجزائرية التي حاولت تبني أسلوب غروتوفسكي على اعتباره أسلوبا يتطلب تركيزا عاليا وتدريباً شاقاً نوعاً ما، لكونه يعتمد على الحركة والإيماءة والتشكيلات الجسدية والإشارة والرقص.

كلمات مفتاحية: جيرزي غروتوفسكي؛ المسرح الفقير؛ الإخراج المسرحي؛ التمثيل المسرحي؛ مسرحية (الوحد).

Abstract:

The tracer of theatre's path through successive periods of time clearly notices that it was and is still subject to experimentation and renewing, and it will

not stop as long as the human world exists. It should be noted that in the twentieth century theatre witnessed a wide deep movement which touched all its elements, especially at the level of performance. This is what led to the appearance of many different directing approaches such as the poor theatre approach.

In this article, we will try to focus on the principles and characteristics of this approach, and then deal with a model from Algerian theatrical experiments which tried to adopt the Grotowski's style as a style that requires high concentration and rather hard training since it depends on movement, mime, corporal formations, gesture and dance.

A thoughtful investigation within theatre course through successive periods of time clearly reveals that it was and is still subject to experimentation and renewal, and it will not stop as long as mankind exists. It should be noted that in the twentieth century, theatre witnessed a pertinent development that spanned different forms mainly especially at the level of performance. Thus, it led to the emergence of many different directing curricula, the most important of which is the poor theatre curriculum.

Keywords: Jerzy Grotowski; Poor Theatre; Theatre Directing; Theatre Acting; The "Slime" play.

المؤلف المرسل: لوافي مراد، mourad.louafi.etu@univ-mosta.dz

1. مقدمة:

يعتبر المسرح من الفنون التي تؤثر وتتأثر بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والدينية، فهو أقرب وسائل التعبير الإبداعية تمثيلاً للواقع وأكثرها ارتباطاً بالمجتمع. لذا كان من الطبيعي أن ينتج ثورة على مستوى المناهج الإخراجية المسرحية ومدارس التمثيل في ظل العولمة وتكنولوجيا الاتصالات التي أدت إلى هيمنة الصورة السينمائية على حساب المسرح لاسيما بعد تدهور مستوى الحوار المسرحي الذي كان في أوجّه خلال فترة المسرح الإليزابيثي ليبدأ السرد بعد ذلك يطغى على العروض كما هو الشأن في المسرح الملحمي، إذ كان لابد على الممارسين المسرحيين في القرن العشرين البحث عن لغة مسرحية جديدة ومثيرة

للاهتمام من شأنها إعادة استقطاب الجمهور وبعث روح المسرح من جديد. فمنهم من دعا إلى التركيز على البعد الحركي والبصري والتشكيلي والسينوغرافي مع الاقتصاد في الكلمة والقضاء على الثثرة، ومنهم من نادى بمسرح تَقَلّ فيه الكلمة لصالح لغة الجسد مع التقشّف في السينوغرافيا.

ويُعدّ منهج غروتوفسكي Jerzy Grotowski (1933-1999) من بين المناهج الإخراجية التي ركّزت على جسد الممثل وتعبيراته الأدائية من خلال إعادة بعث العناصر البدائية في المسرح نحو: القناع والإيماء والحركة والرقص ومختلف التشكيلات الجسمانية، بعدما كانت السلطة المهيمنة على العرض المسرحي تتضمن تقديس النص واللغة والحوار الأدبي.

وإذا تتبعنا الحركة المسرحية في الجزائر، نجد العديد من العروض المسرحية التي حاولت توظيف منهج المسرح الفقير معتمدة على التقشف في العناصر الفنية كالديكور والإضاءة والملابس، ومؤكدة على فيزيائية الممثل وطاقته الكامنة.

ولهذا تتمحور مشكلة البحث حول التساؤلات الآتية:

ما هي أهم العروض المسرحية التي تبنت أسلوب المسرح الفقير في الجزائر؟

وما هي ملاحح المسرح الفقير في هذه العروض؟

2. المسرح الفقير:

يعتبر جيرزي غروتوفسكي - صاحب نظرية المسرح الفقير - أحد كبار ممارسي ومنظري المسرح في القرن العشرين، وامتدت أفكاره المسرحية إلى القرن الواحد والعشرين، إذ لا تزال مستخدمة على مستوى العالم لغاية اليوم، حيث يقول بيتر بروك (Peter Brook) في مقدمة كتابه صوب المسرح الفقير: "غروتوفسكي هو ظاهرة فريدة من نوعها إذ لا أحد في العالم، قدر على، ومذ زمن ستانيسلافسكي Constantin Stanislavski درس بمثل هذا العمق والشمولية جوهر فن التمثيل وظاهرته وأهميته إضافة إلى المعرفة عن عملياته النفسية والجسدية والانفعالية"¹.

وإذا عدنا إلى مفهوم المسرح الفقير نجد أن فكرة غروتوفسكي الأساسية كانت بمثابة رد فعل على المكانة التي حققتها السينما ووسائل العرض الأخرى (مثل: التلفزيون والموسيقى) في نسب المشاهدة، والتي استحوذت على أذهان جماهير المسرح. لذلك دعا غروتوفسكي إلى إعادة النظر في العلاقات الأساسية في العرض المسرحي (الممثل والمتلقي، النص والمخرج والممثل، أهداف المسرح، تقنيات الممثل وغيرها). وكان يسعى من خلال ردة الفعل هذه إلى تحقيق مبدأ التشاركية بين الممثل والمتفرج، فقادته هذه المحاولة للعودة إلى البدائية والطقسية والأسطورة وباتت الصلة التي تحكم عروضه هي كسر الحواجز بين المرئي واللامرئي².

وقد أتت توجهات جيرزي غروتوفسكي وأفكاره معاكسة لتجارب المسرح الغربي الذي يعتمد على بذخ الديكور وبهرجة السينوغرافيا...، إذ يرى أن التقنيات الحديثة تقنيات غريبة على المسرح وماسخة لهويته، وأن "النص، والديكور، والإضاءة، والموسيقى، والملابس، والماكياج والمؤثرات"، كلها أدوات ووسائل يمكن الاستغناء عنها، لذلك يراهن على القدرات الخلاقة التي يمتلكها الممثل وتعبيراته الجسمانية من خلال استنطاق جسده. فالممثل في المسرح الفقير هو جوهر العملية الإبداعية ويجب أن يكون قادرا على الإبداع دون بهارج المسرح التقليدي من ملابس، وإضاءة، ومؤثرات صوتية، حيث يقول: "إن المسرح هو الممثل وكل شيء آخر إضافي نستطيع الاستغناء عنه، فالمسرح يستطيع أن يحيا من غير ملابس، ومن غير مناظر، ومن غير موسيقى، وتأثيرات ضوئية، ولكنه لا يستطيع أن يحيا دون لب العمل - الممثل - الناقل لفكرة المخرج نحو المشاهد"³.

3. أسس ومرتكزات المسرح الفقير:

1.3. مكانة الممثل وسلطة الجسد:

إنّ توجه غروتوفسكي واتخاذة تجربة إخراجية مغايرة عن سابقتها "وتجريد المسرح من شوائبه، تستكمل لاستثمار في ممثل ذي مسؤولية وأهمية عاليتين. العديد من الوظائف التي

يتم إنجازها تقليديا عن طريق السينوغرافيا والديكور، والمؤثرات الصوتية، يتم إنجازها الآن بواسطة الممثل نفسه من خلال جسده وحرفته⁴. وهذا ما يدعو إليه اتجاه المسرح الفقير الذي يعتمد بشكل أساسي على الممثل وقدراته التمثيلية، في ظل غياب شبه كلي لعناصر العرض الأخرى، وتقع على الممثل مهمة خلق أفعال جسدية بمهارة عالية من أجل تعويض هذه العناصر التقليدية وكذا إنتاج تكوينات بصرية ضمن التشكيل العام لخطاب العرض. كما يمكن القول إن المسرح الفقير هو مسرح سيميائي يقوم على لغة التحوير الأسلوبية لفن الإيماء وعلى حساب النص والحوار المنطوق. فهو يعتمد على مهارات الممثل جسديا ونفسيا ذلك لأن جوهر المسرح عند غروتوفسكي هو حركة الجسد الدالة، لقدراتها على الكشف عما هو خفي من طبيعة إنسانية وبديل تقني عن أغلب تقنيات العرض المسرحي الأخرى⁵. ويؤكد غروتوفسكي "نحن نسعى لتحديد المسرح بشكل مميز... نعتبر أن الأسلوب الشخصي والتمثيلي للممثل هو جوهر فن المسرح... إنَّ تعليم ممثل في مسرحنا ليس مسألة تلقينه شيئا؛ نحاول القضاء على مقاومة جسده لهذه العملية النفسية، والنتيجة هي الفاصل بين الاندفاع الداخلي والتفاعل الخارجي بطريقة تجعل الاندفاع رد فعل خارجي. الدافع وردّ الفعل متطابقان: يختفي الجسم، يحترق ولا يرى المتفرج سوى سلسلة من الحوافز والدوافع المرئية"⁶، ومن خلال جسد الممثل باعتباره المصدر الأساسي للحركة والصوت يتم إنشاء لغة المسرح في شكل رموز وعلامات مشهدة، إذ لا يتحقق هذا الأمر إلا من خلال الارتجال الذي يقوم على إظهار العاطفة والشعور اللذين يتم إنشاؤهما عبر أداء الممثل وإلقاءه، سواء كان صوتيا أو فعليا أو فكريا.

2.3. النص الأدبي المسرحي:

يحتل النص في المسرح الفقير دورا ثانويا في العملية الإبداعية، حيث يرى غروتوفسكي أن المسرح الفقير هو "مسرح مجابهة بين المخرج والنص فالنص ليس الجوهر الأساسي، بل المجابهة هي الجوهر، وكيفية التعامل وتكييف النص القديم أو الأسطورة مع ما تقتضيه الحياة اليومية للإنسان فالمسرح هو تلك العلاقة الوطيدة بين الممثل والمشاهد"⁷.

إن المُتمحص في تجارب غروتوفسكي المسرحية يلاحظ أنه، على الرغم من اعتماده على نصوص مسرحية عالمية، إلا أن نصوصه الدرامية المعدة للعرض لا تتطابق مع النصوص الأصلية لمؤلفيها إلاّ من خلال البناء العام، أي أن نصه الجديد هو نتاج حالات الارتجال مع الممثلين أثناء التدريبات والبروفات، ذلك لأنه لا يرضى أن يكون الفن المسرحي وسيلة لتقديم نص مؤلف ما وتوضيحه، من زمن ما، كتبه لجمهور ما، بل النص هو أحد عناصر العرض وليس مركز ثقله. ومن هنا فقدت النصوص الأدبية المسرحية قدسيّتها عند غروتوفسكي، وأصبحت مجرد مادة خام قابلة لإعادة الصياغة وللحذف والتطوير انطلاقاً من راهنية لحظة العمل⁸.

3.3. الفضاء المسرحي:

عمل غروتوفسكي على تقريب الممثل من الجمهور والتأثير فيه انفعالياً بأدائه الجسدي والنفسي، لذلك كان من الضروري إزالة الحواجز بين جسد الممثل والمتلقي وتحقيق العلاقة الحميمة بينهما من خلال حذف الخشبة وإزالة كل الحدود المحيطة بها، وهذا ما أشارت إليه بيير ماري Pierre Marie Georges : "مع غروتوفسكي، ينهار الفضاء المسرحي أكثر بكثير من مجرد تقسيمه التقليدي بين الجمهور من جهة والممثلين من جهة أخرى"⁹.

4.3 . الديكور:

يدعو غروتوفسكي إلى إلغاء الديكور وتعويضه بالتعبيرات الجسدية للممثل وما يحرره جسده من طاقة كامنة، فهو يقول: "من خلال استخدامه المتحكم بالإيماءات، يقوم الممثل بتحويل الأرضية إلى بحر، وطاولة إلى مكتبة وقطعة من الحديد إلى شريك حيوي"¹⁰.

5.3. الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

ألغى غروتوفسكي كل ما يتعلق بالموسيقى والمؤثرات الصوتية، وتؤكد ذلك بيار ماري بقولها: "يتم إنتاج الموسيقى في مسرح غروتوفسكي من خلال إيقاعات أصوات الممثلين أو من خلال تماسك الأشياء معا أو أحيانا بواسطة آلة موسيقية، ولكن يتم أدائها في إطار عمل درامي"¹¹، أي أنه على الممثل إيجاد أو خلق موسيقى طبيعية بدلا من الموسيقى والأصوات المسجلة بفضل حرفية مهاراته الجسدية.

6.3. الإضاءة:

يرى غروتوفسكي أن الإضاءة الحقيقية هي تلك الإضاءة الروحية (المعنوية) الموجودة داخل الممثل، لذلك يكتفي في أعماله على الإضاءة الثابتة بواسطة "البروجيكتورات" والشموع، حيث يقول: "لقد تنازلنا عن اللعب بالضوء، وقد منحنا هذا التنازل قدرات هائلة في مجال تطبيقات الممثل للضوء النابع من المكان الساكن ووعي الممثل بالظل، والنقاط الواضحة وغيرها من الشؤون المتعلقة بالإضاءة"¹²، أي أن للإضاءة دور ثانوي يكمن في إضاءة مكان لعب الممثلين والجمهور معا قصد إعطاء المتلقي فرصة المشاركة والتفاعل مع العرض.

7.3. القناع والماكياج:

يدعو غروتوفسكي إلى الصدق في التعبير من خلال العودة إلى الأصول البدائية للمسرح، وبالتالي يرى أنه لا ينبغي إدخال أي شيء في عمل الدراما التي لم تكن موجودة في البداية، وعليه ألا ينتقل من تقمص إلى آخر إلا بفضل مهاراته الجسدية وأن يصنع قناعه من النسيج الحي لجسده بدلا من الماكياج حيث يقول: "تخلينا عن الماكياج وعن الأنوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد وبكل ما يترين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه، وكذلك فإن العرق والنفس تحول عضلاته إلى قناع"¹³.

4. الدراسة التطبيقية:

1.4. البطاقة الفنية للعرض المسرحي الوحل:

مسرحية الوحل

إنتاج: فرقة ملائكة الخشبة (المنضوية تحت لواء جمعية قطار الفن، وهران)، 2014،

تأليف: محمد بلكروي

إخراج: يوسف قواسمي

تمثيل: محمد بلكروي، وعبد الكريم فارس، ويوسف قواسمي، وأمين ملاح، وزين الدين إسماعيل.

2.4. موضوع مسرحية الوحل:

تتمحور الفكرة المركزية للمسرحية حول المشاكل والآفات الاجتماعية التي تدفع الشباب الذين يعانون من التهميش وعدم الاستقرار العائلي - خاصة من هم في سنّ المراهقة- إلى التفكير في الهجرة غير الشرعية، فأحداث المسرحية مستوحاة من الواقع المعيش وهي عبارة عن قصة تجمع بين قصص فرعية واقعية لحياة أشخاص هم عينة من المجتمع. وتعد المسرحية مساءلة غير معلنة للمجتمع بأطيافه لاسيما الأولياء. فمن باب الإنسانية أن نسمع لفئة الشباب الحالم الموهوب ونبادر بمساعدتهم وتوجيههم بدلا من غلق الأبواب في وجوههم والحكم عليهم بالضياع؛ كما أنها تدعو الآباء، في رسالة واضحة بأن يتحملوا المسؤولية تجاه الأبناء ورعايتهم واحتضانهم بدلا من رميهم إلى الشارع خاصة في حالات الطلاق أو غياب الاستقرار العائلي، وأنه لا بد أن يسود الحوار بين الآباء والأولاد حتى لا ينتج جيل مضطرب ومنحرف، وبصفة عامة تدعو إلى الإصغاء لبعضنا البعض وفعل ما بوسعنا لنساعد لكي نتغير، ولا نكون ممن يحكمون على الآخر من مظهره.

3.4. ملخص مسرحية (الوحد):

تحكي المسرحية قصة الشاب صابر الذي كان يحلم أن يصبح طبيباً لكي يستطيع مساعدة والدته وكل من يعاني من مرض القلب، فهو يعيش حياته اليومية مثل بقية الشباب في سنه إلى غاية وفاة أمه بسبب مرض القلب. رحيل أمه كان له وقع كبير على نفسية صابر، وزاد في ذلك زواج أبيه بفترة وجيزة بعد وفاة الأم، هذا الزواج أنسى الأب في ابنه وازدادت معاناته مع مرور الوقت خاصة مع المكائد التي كانت تصنعها زوجة أبيه وتحريض الأب عليه. لم يجد صابر من يسمع آهاته ومعاناته سوى صديقه المقرب نبيل الذي ينصحه بإخبار الأب عن مكائد زوجة الأب، فيخبره بأن أباه لا يسمع له ودائماً ما يصدق زوجته ويتهمة بافتعال المشاكل. وفي يوم من الأيام وبينما هو عائد إلى البيت لمشاهدة مباراة كرة القدم، يقدم الوالد على طرده من المنزل بلا رجعة، ليجد نفسه في الشارع يفترش الأرض وسط دوامة من اليأس والضياع. وهنا يحتضنه أصدقاء السوء من المنحرفين، فيتعلم منهم السطو والإدمان وتعاطي حبوب الهلوسة، وفي محاولة لركوب قوارب الموت إلى الضفة الأخرى التي يحلم بها الكثير من شباب اليوم، يقوم أصدقاؤه بإقناعه بسرقة ذهب زوجة أبيه من أجل تأمين تكاليف الرحلة، لينتهي به الحال في السجن بعدما كُشف أمره.

4.4. تحليل عرض مسرحية الوحد:

يظهر جلياً أن المخرج يوسف قواسمي اعتمد على أكثر من أسلوب واحد في إخراجه لعرض مسرحيته الوحد، حيث اعتمد في العديد من أطوار العرض المسرحي على آلية التغريب والسرد القائم على شخصية الراوي "الذي يخبر الجمهور بخلفية الأحداث ويعطيه فكرة عنها منذ البداية ... بالإضافة إلى تدخله من وقت لآخر أثناء الحدث للمشاركة في العرض، وبوجود الراوي تتعاقب الأحداث وراء بعضها البعض"¹⁴، لذلك نجده يُجسّد شخصية الراوي على لسان الممثل تارة أو من خلال المشاهد التمثيلية المصاحبة للأحداث تارة أخرى.

ومن عناصر التغريب أيضا استخدام القوالب الذي يبدأ بالغناء والصلاة والسلام على الرسول ثم يشرع في حكاية قصته وتمثيلها¹⁵، وهو ما تجسد في بداية العرض. وقد اعتمد هذا الأسلوب من أجل إبراز واقع مرير للمتلقي حتى يعلم -من خلال الاستنباط والاستنتاج- استنادا إلى القرائن والشواهد- أن موضوع المسرحية ليس موضوعا اجتماعيا أو إنسانيا فقط، بل هو موضوع يتعلق بالفساد السياسي لأن المسرح البرختي يستفيد من القالب السردى الذي "يؤدي إلى التغريب من خلال عناصر واضحة تقضي إلى تفكيك المضمون عبر تقديمه على شكل سرد وحوار، ومن ثم على شكل أغنية أو مخاطبة الجمهور"¹⁶. ومواضع استخدام الراوي كثيرة نذكر منها:

- ثبيل ناوي يشوف صاحبه صابر، لكن صاحبه صابر مرمي، معنق

القرعة ويحسب في نجوم الليل " (د40:35)¹⁷.

- "هاكا ولآت حياة (صابر) سكرة وسرقة" (د45:19)¹⁸.

- "بونيطو وفتيتة المهمة تاعهم أنهم يقنعو الصابر باش يَخُون الذهب

تا مرت بوه" (د51:00)¹⁹.

لقد وظّف المخرج أيضا تقنية (المسرح داخل مسرح)، حيث احتوى العرض على العديد من المشاهد التمثيلية سواء تلك التي رافقت الحوارات (مشهد تعنيف الأب لابنه صابر في الدقيقة 06:52 أو مشهد شعور صابر بالعطش وذهابه إلى المطبخ في الدقيقة 07:16) أو تلك التي جسدت أحداث ثانوية ضمن الحدث العام (تعبيرات جسدية في صورة "فلاش باك" تحاكي ولادة صابر وكذلك أيام طفولته يوم كانت أمه تسهر على رعايته بداية من الدقيقة 08:30).

إلا أن الملاحظ للعرض المسرحي يستشف بوضوح أن المخرج اعتمد بشكل أساسي على استنطاق جسد الممثل دون الاستعانة بالسينوغرافيا، وهذه العناصر تعدّ من الخصائص المهمة للمسرح الفقير، ذلك لأن "اتجاه المسرح الفقير يعتمد بصورة شبه كلية على الممثل

وقدراته التمثيلية، غير مبال بعناصر العرض الأخرى التي تعتبر حسب مؤسس هذا الاتجاه أشياء زائدة تروح إلى البذخ الفني²⁰.

يمكن القول إنه على الرغم من اعتماد المخرج على المسرح التجريبي القائم على المزج بين مدارس إخراجية متعددة إلا أن سمات المسرح الفقير كانت طاغية على العرض، وسنحاول فيما يأتي الوقوف عند بعض ملاحح هذا الأسلوب من خلال عناصر العرض المسرحي:

1.4.4. الفضاء المسرحي: بدأ العرض بتوزيع الممثلين لبطاقات العرض على الجمهور، ليصعدوا بعدها مباشرة إلى الخشبة من جهة الجمهور في محاولة لكسر حدود اللعبة الإيطالية وإعلان بداية العرض، حيث جرت كل أطوار المسرحية في فضاء خال تماما ماعدا أجساد الممثلين وأوراق الصحائف المنتشرة بشكل عشوائي في صورة توحى بالضياح والتشتت.

يبدو أن المخرج استخدم فضاءً مفتوحاً، أدت بقع الضوء والإضاءة المكشوفة، وأجساد الممثلين، وأوراق الصحف دورا كبيرا في التنقل بالمتلقي من مكان وقوع الحدث إلى آخر (المنزل، المقهى، الشارع، اسبانيا، أحد حقول الكيف المعالج بكوبا، شاطئ البحر، غرفة النوم، مخفر شرطة).

2.4.4. اللغة والحوار: تحمل اللغة المستعملة في العرض الكثير من المعاني والدلالات، فقد تنوعت بين اللغة الفصحى والدارجة والفرنسية، وإن كان هذا المزج في استخدام اللغات علامة واضحة على الارتجال وتمكين الممثل من تقجير إبداعاته على الخشبة من خلال التحرر من الحواجز النفسية، إلا أنه يدلّ ضمناً على فقدان بوصلة الهوية الوطنية. وفي عبارة أخرى يقول بونيظو: أما الآن فسوف أرسلك في رحلة استكشافية إلى أحد حقول الكيف المعالج بكوبا....[بعد سقوط ورقة الصحيفة] قلنا لكم جيبولنا تاع الكولا لا؟" (د 08:22)²¹، وردت هذه العبارة وسط جملة بالعربية أثناء محاولة الممثل صنع سيجار الحشيش، وهذا يعدّ ارتجالاً وخروجاً عن النص في محاولة تعديل هفوة سقوط الورق من يديه أو إضفاء جو المزاح والمرح.

3.4.4. الارتجال: نلاحظ من خلال العرض اعتماد الممثلين على العفوية والتلقائية أسلوبا وطريقة في تقديم أدوارهم على المسرح حسب طبيعة الحدث، أي أنهم تمكنوا من إظهار قدراتهم ومهاراتهم بعيدا عن الأنماط والحركات والحيل المعروفة، وهو ما ينادي به غروتوفسكي في مسرحه. وتجدر الإشارة إلى أن جلّ الممثلين في هذا العرض من الهواة وربما يفتقرون إلى التجربة الكافية للخوض في اتجاه المسرح الفقير، إلا أنهم، من خلال هذا العرض، أبانوا عن قدر كبير من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والمهارات التي يتم من خلالها هذا النوع من المسرح بعيدا عن التصنع في الأداء.

4.4.4. على مستوى التمثيل:

لم يخل العرض من الحوار والتعبير اللفظي، إلا أن لغة الجسد شكّلت حجر الزاوية فيه. فقد احتل الإيماء والحركة والتمثيل الجسدي والتشكيلي والكوريغرافيا مساحة كبيرة في العرض إلى جانب اللغة الملفوظة والحوارات القصيرة؛

- الرقص الدرامي، أو الرقص التعبيري (الكوريغرافيا): لم يخل العرض من الرقص الدرامي باعتباره "قنا يعبر بالحركة الجسدية المنظمة للمؤدين أو الراقصين عن صور ولوحات جمالية ومفاهيم وأفكار وأحداث ويستبطن خفايا النفس الإنسانية متخذاً من الدافع الداخلي منطلقاً لإنشاء الشكل الخارجي/ الحركي بمصاحبة الموسيقى وعناصر فنية أخرى"²².

وعلى سبيل المثال لا الحصر: جسّد الممثلون في بداية العرض (د03:53) مشهداً كوريغرافياً، حيث شكّل المؤدون الأربعة رؤوس مربّع وخامسهم في المركز، ورويدا أخذوا يتبادلون المواقع بشكل عشوائي، ثم نشاهدهم يقومون بقفزات وحركات أكروبايكية، حاول من خلالها المخرج الإيحاء إلى حيرة صابر وسط عالم مليء بالفوضى والمتناقضات. وفي لوحة كوريغرافية أخرى جسّد الممثلون مشية العساكر، مستعينين بأصوات طبيعية "طيرط طيرط طرطرط"²³ وأبواق من الورق، وبمصاحبة موسيقى الفلامينكو (د30:33)، حيث تشكلت لوحة جمالية توحى بالثورة على الواقع المرير للشباب المنحرف.

- الإيماء أو التمثيل الصامت: تضمن العرض عدة تعبيرات إيمائية، حاول المخرج من خلالها تصوير العديد من المواقف والمفاهيم والأفكار والأحداث، ففي الدقيقة 08:15 نشاهد أحد الممثلين في يسار أسفل الخشبة جاثما على ركبتيه ويضع يده على خده، وفي وسط عمق الخشبة ثلاثة ممثلين يتوسطهم رابعهم وهم يدفعونه الواحد نحو الآخر، في دلالة على حالة التأثر والتيه والتشويش التي يعاني منها صابر بعد وفاة والدته (ينظر: الشكل 1). وفي مشهد آخر، قام الممثلون بتجسيد مشهد إيمائي يحاكي ولادة صابر وأيام طفولته مع والدته - فلاش باك- (ينظر: الشكل 2)، واستُخدمت حركة اليدين في مشهد العمل على آلة عصر القهوة (د13:15)، وأيضا للإشارة إلى الحشرة من خلال تحريك الممثل لذراعيه الممدودتين إلى الأعلى والأسفل (د15:56، ينظر: الشكل 3)، وعندما يعود صابر إلى البيت نشاهد استخدام اليد اليمنى في إشارة لفتح الباب المتمثل في جسد أحد الممثلين (د19:47، الشكل 4)؛ وبعد طرده من البيت، يظهر صابر في الوسط، وأحد الممثلين في حركة باليدين كأنه ينهال عليه بالخنجر، والثاني موجها إليه لكمة، أما الآخر فيوجه إليه مسدسا (تشكيل مسدس بالسبابة والوسطى) وصابر رافع يديه إلى السماء، في إشارة للتضرع إلى الله للتفريج عن همومه وأوجاعه التي تحيط به من كل الجهات (د 20:10، الشكل 5)، وفي غرفة أبيه، يظهر صابر وهو يفتح الخزانة ويفتش في أغراض زوجة الأب مستعينا بحركات اليد والرأس (د52:50). بالإضافة إلى التمايل والترنح للإشارة إلى حالة السكر (د 21:08).

وأثناء جلسة خمر، يضع أحد الممثلين يده على جبهته والآخر يضع يده على إحدى أذنيه للإشارة إلى محاولتهما رصد مكان سيارة الشرطة (د39:17، الشكل 6). وفي مشهد آخر، يقوم الممثلون بتجسيد مشهد مصارعة الثيران وهو مشهد صامت ذو إشارة أيقونية تدل على المكان -إسبانيا- (د37:20، الشكل 7). وأيضا في مشهد إيمائي آخر، نشاهد صابر مكبل اليدين في مخفر الشرطة، يجثو على ركبتيه وأفراد الشرطة موجهين إليه مسدساتهم (في شكل قبضة اليد مع الأصبع الأوسط والسبابة ممدودة) إلى رأسه (د 54:18، الشكل 8).



الشكل 1: مشهد يدل على حالة التأثر والتيه والتشويش التي يعاني منها (صابر)



الشكل 2: مشهد إيمائي يحاكي ولادة (صابر)



الشكل 3: ذراعي أحد الممثلين ممدودتين في حركة للأعلى والأسفل إشارة إلى حشرة



الشكل 4: مشهد تمثيلي صامت يحاكي فتح باب المنزل



الشكل 5: مشهد أيمائي باستخدام حركة الايدي للاشارة إلى: الخنجر، اللكمة، المسدس



الشكل 6: الممثل على اليمين يضع يده على جبهته والآخر على اليسار يضع يده على إحدى أذنيه لتحديد مكان سيارة الشرطة



الشكل 7: إشارة أيقونية للدلالة على المكان -إسبانيا- من خلال مشهد مصارعة الثيران



الشكل 8: مشهد صامت يظهر فيه صابر وهو في قبضة الشرطة

- الكتل والتكوينات الجسدية: جسّد الممثلون في بداية العرض شكل هرم (د05:18، الشكل9)، مرددين جملة (أنا /الصابر) ، مما يدلّ على أن المخرج أراد أن يصوّر شخصية صابر اسما على مسمى، فهو ذلك الشخص الذي يحمل الكثير من الهموم ورغم ذلك يظل يقاوم في شموخ، وهو مثال أو أنموذج لفئة الشباب الذين يعانون في صمت ولا يسعهم إلا

الصّبر. وفي مشهد آخر، يشكّل الممثلون بأجسادهم سيارة إسعاف، حيث يصطف الواحد تلو الآخر في حركة منحنية مصحوبة بصفارة إنذار (د07:35، الشكل10). وفي مشهد رمزي لحالة اللا عدل، يجسد الممثلون شكل ميزان وإحدى يدي الممثل في مستوى أعلى من الأخرى (د55:43، الشكل11).



الشكل9: شكل هرم بأجساد الممثلين



الشكل10: مشهد يجسد سيارة إسعاف



الشكل 11: تشكيل جسدي يوحي إلى حالة اللاعدل

- التشكيلات الجسدية*: عند الحديث عن حلم صابر، نشاهد الأطراف الأربعة لأحد الممثلين على الأرض تتخذ شكل مركبة والممثل الثاني في وضعية ركوب، في حين يظهر على يمين أسفل الخشبة ممثل في وضعية تشكيلية وإحدى يديه ممدودة إلى الأمام كأنه يحاول الإمساك بشيء بعيد، وهي علامة عميقة تدل على أن الجامعة هي الوسيلة الوحيدة لتحقيق حلم صابر - أن يصبح طبيباً - إلا أنه يبقى صعب المنال (د05:45، ينظر: الشكل12)، وعند الحديث عن الهجرة غير الشرعية نشاهد تجسيدا جسمانيا لوسيلة "الحرقه" - الزورق - (د55:10، الشكل13)، حيث نشاهد الممثل وهو يضع يده اليمنى على الأرض والأخرى ممدودة إلى الأمام ورجله اليمنى ممدودة إلى الخلف، وفي الوقت نفسه نشاهد ممثلين اثنين يحملان الذهب المسروق، وهذا تعبير مجازي يشير إلى أن سرقة الذهب أصبحت وسيلة للنجاة.



الشكل 12: مشهد يصور صعوبة تحقيق حلم صابر ليصبح طبيباً



الشكل 13: تجسيد جسماني بلاستيكي لوسيلة الحرق (الزورق) وطرق تأمينها

5.4.4. السينوغرافيا:

- الأزياء: تحتل الملابس مكاناً هاماً في العملية الإخراجية نظراً لوظيفتها الأيقونية والدلالية وعلاقتها بالشخصيات، فهي "تعبّر بطريقة أو بأخرى عن أبعاد الشخصيات المجسّدة، لأنها العنصر الذي يحمل كمّاً لا يُستهان به من المعلومات حول طبيعة الشخصيات في نقلها للمتلقّي الذي تتكوّن لديه صورة ولو جزئية أوّل ما يرى نوع اللباس الذي ترتدي هذه الشخصية أو تلك"²⁴، إلا أن المخرج يوسف قواسمي أرادها أن تمتاز بالبساطة بعيدة عن

البهرجة والزخرفة، غير أنها بليغة في مقاصدها؛ حيث ألبس الممثلون الخمس زيا موحدًا (قميص أسود وسروال ممزق بجيوب متدلّية) للإشارة إلى حالة التيه، والضياع، والفقر والحرمان، كما تدل على اشتراك الممثلين في نموذج واحد موحد، فكلّهم يمثلون شخصية صابر.

- الديكور: الورق -أوراق الصحف- دورا محوريا في جميع أطوار العرض، استخدمه المخرج بطريقة أدى جمالية وفنية رائعة، حيث تعددت استعمالاته ما بين الديكور وبين الإكسسوار. ففي بداية العرض استعمل المخرج خشبة خالية تماما من الديكور عدا أوراق الصحف المتناثرة عشوائيا في جميع الأرجاء للدلالة على حالة الفوضى وعدم الاستقرار، ليتحول فيما بعد إلى أربع طاولات في المقهى (ينظر: الشكل 14)، ثم يتحوّل إلى زورق الصياد (الجيلالي) وصديقه (ينظر: الشكل 15)، وفي مشهد آخر توضح أوراق الصحف على شكل حيز (دائرة) لتجسيد غرفة الأب (د 10:52)، وفي نهاية العرض يُجمع الورق على شكل كومة في الوسط يحيط بها جميع الممثلين في وضعية الجلوس مشكّلين نصف دائرة إشارة إلى مجموعة الهموم المتراكمة والمشاركة بين أفراد المجتمع لاسيما الطبقة الهشة (د 10:56، الشكل 16).



الشكل 14: الممثل في الوسط إشارة لتحضير القهوة وأكوام من ورق لتجسيد طاولات المقهى



الشكل 15: مشهد يوضح استخدام الورق إشارة إلى الزورق



الشكل 16: كومة أوراق وسط الممثلين إشارة إلى مجموعة الهموم المتراكمة والمشاركة بينهم

تَشكّل الديكور كذلك في المسرحية من أجساد الممثلين، فأثناء الحديث عن حلم صابر يتحوّل جسد الممثل إلى جامعة (د05:45، ينظر: الشكل12). وفي أحد المشاهد شكّلت أجساد الممثلين جدارا لغرفة المنزل وسطه باب؛ حيث نشاهد جدارا من ثلاثة ممثلين والممثل الأوسط واضعا يده على مستوى البطن إشارة إلى مقبض الباب (ينظر: الشكل4)،

وشكل جسد الممثل أيضا سلماً للدلالة على تحسين المستوى أو الاحترافية في السرقة (ينظر: الشكل 17). وفي مشهد آخر جسد فريق الممثلين شكل ميزان في المنطقة الوسطى الخلفية للخشبة، حيث تظهر إحدى كفتي الميزان في مستوى منخفض عن الأخرى في دلالة رمزية عن حالة الأعدال (ينظر: الشكل 11).



الشكل 17: الممثل في الخلف يستخدم ركبة زميله للصعود للدلالة على تحسين المستوى أو الاحترافية في السرقة

- الإكسسوار: تشكل الإكسسوار من أوراق الصحائف فقط، حيث تم تكييفها وقولبتها حسب ما يقتضيه الحدث، فقد استعملها مرة صابر بصيغة هاتف نقال للاتصال بالإسعاف والشيء نفسه بالنسبة إلى الشخص الذي كان يتحدث مع حبيبته، ومرة استعملت على أنها جوخ (غطاء) يستر به أمه بعد وفاتها، ومثلت منديل وربطة عنق يضعها الأب أثناء حفل الزفاف، وفي المقهى مثلت منزرا يضعه نادل المقهى وكذلك فنان قهوة في يد صابر وصديقه نبيل، وأيضا ميكروفون في يد الفنان. وفي الشارع استخدمها صابر فراشا يفتشره، وفي مشهد السرقة يتحول الورق إلى منظر في يد السارق، وفي جلسة الخمر يتحول الورق إلى رغيف خبز، كما استعملت بمثابة قنينة شراب في يد فتية وبونيطو. واستخدمت أيضا كقرون ثور وراية في يد مصارع الثيران بإسبانيا، أما بكوبا فتحوّلت إلى سيجار حشيش.

- **الإضاءة:** جاءت الإضاءة في كامل أطوار المسرحية مكشوفة تارة وفي شكل بقع ضوئية تارة أخرى، حيث استخدم المخرج إضاءة مكشوفة على الرُّكح للدلالة على انتماء الممثلين لنفس البيئة أو المكان، أما البقع الضوئية المتحركة فكانت معظمها لتسليط الضوء على الأحداث، أو الانتقال من مكان إلى آخر، أو لرصد حركة الممثلين بشكل منفصل إشارة إلى المحاكاة الجسدية المصاحبة للقصة - أي لتدعيم شخصية الراوي-، وفي بعض الأحيان للإشارة إلى (الفلاش باك)، كما رسمت الإضاءة الملونة بالأزرق دلالة زمنية في ثلاثة مواضع عندما أشار إلى الليل في مشهد استلقاء صابر على ظهره في الشارع وهو يعد النجوم، ثم في مشهد خروجه رفقة أصدقاء السوء لتعلم السرقة (30:09)، وأيضاً لما تسلل صابر إلى غرفة الأب ليلاً (د 52:10).

- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية:** استعمل المخرج بعض المقاطع الموسيقية المُسجَّلة للدلالة على حالة أو شعور ما، أو خلق جو معين، وأمثلة ذلك ؛ موسيقى الفلامينكو (د02:16) و(د30:56) لرفع الإيقاع، وموسيقى حزينة مرافقة لمشهد موت الأم (د08:38) بالإضافة إلى أغنية المرحوم كمال مسعودي "يا نجوم الليل"²⁵ (د41:08) للدلالة على حالة صابر المزرية في الشارع وهو يتأمل في السماء.

وفي غالب الأحيان أدّت الجوقة أغاني المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، أي أنه اعتمد بشكل شبه كلي على صوت الممثلين الذين شكلوا الجوقة في العمل المسرحي، إذ نرى الجوقة في بداية المسرحية تدخل إلى خشبة المسرح وهي تردد أغنية افتتاحية "الصلاة على النبي، حنا جينا باش نلعبوا... الصلاة على نبينا"²⁶ (د01:19)، ثم عبر توالي مشاهد المسرحية وكلما يقع حدث معين هام، نسمع أغنية تعبيراً عن الحادثة، أو وصفاً للحالة التي يعيشها البطل، وكمثال عن ذلك؛ في مشهد زواج الأب تؤدي الممثلون أغنية - راي - "ها ربي ها ربي"²⁷ مستعينة بالتصفيق، وبأصوات الضرب على الخشبة والزغاريد (د10:32) للتهكم على إقدام الأب على الزواج في ظرف وجيز بعد وفاة أم صابر، وفي مشهد آخر يردد الممثل أغنية "عبد القادر يا بوعلام ضاق الحال عليا"²⁸ (د13:04)، وأيضاً أغنية "ذاك

المحروم في بلاده مظلوم، عايش مهموم بين لصحاب، لا ماه لا بوه، لمن يشكي لضرار؟²⁹ للدلالة على حالة الحزن واليأس بعدما تم طرده من البيت (د20:18)، وفي مشهد جلسة خمر يردد الممثلون أغنية تلبس قرافاتا ونزدم فالبوليتيك.. نرفد الباطاطا فالفاليز ديبلوماتيك.. أتيك أتيك أتيك، لالجيري ونموت عليك.. مالخضرة للبوليتيك³⁰ (د55:17)، التي تحمل دلالة سخرية وتهكم من الساسة والمسؤولين الفاسدين الذي أوصلوا أبناء الشعب إلى حالة الانحراف وتعاطي الكحول، حيث يتأكد هذا الطرح من خلال قول الصحافة "جريدتنا تحقق؛ بونيط، فتيتة والصابر ضحايا المجرمين"³¹ (د55:40)، والشيء نفسه في أغنية "مازالني على ديواني مازل، مازلني بخير عليا"³² (د32:32)، فهي توحى بالتباهي في احتراف السرقة. أما بالنسبة للمؤثرات الصوتية، فقد كانت هي الأخرى من صنع أداء الممثلين ما عدا في حالة واحدة استخدم المخرج صوت مسجل لسيارة الشرطة (د39:07)، ففي مشهد الاتصال بالإسعاف يصدر الممثل صوت صفارة سيارة الإسعاف (د07:30)، وفي حديثه عن تسلط زوجة الأب يحاكي الممثل صوت قنينة المبيد "شششش"³³ (د15:30)، وفي مشهد آخر يقلد الممثل صوت الباب عند فتحه "زيط"³⁴ (د19:21)، بالإضافة إلى التصفيق في بداية العرض والأصوات الصادرة عن الضرب على الخشبة بالأيدي في محاكاة حفل الزفاف (د10:32)، وكذلك صوت الولاة "شيت"³⁵ (د38:28).

5. خاتمة:

حمل العرض رؤية إنسانية إزاء ما يتعرض له الشباب اليوم من انحراف وتهميش فقد كان بمثابة صرخة احتجاج في إطار جمالي ضد الأسر الجزائرية التي تفرط في أبناءها وتقتل أحلامهم قبل أن تكتمل، وذلك في ظل تقاعس السلطة وغياب التكفل بشريحة الشباب مما يؤدي إلى الفساد بجميع أشكاله والتفكير في الهجرة غير الشرعية. وجمع العرض بين الكلمة والأداء الحركي والتكوينات البصرية المشحونة بدلالات مثيرة تستنقر المتلقي للانفعال والتفاعل، حيث وُفق المخرج إلى حد بعيد في إبراز بعض

خصائص المسرح الفقير والتي تجلت بوضوح في المسرحية على مستوى معظم عناصر العرض نوجزها فيما يلي:

- على مستوى الأداء التمثيلي، اعتمد بقدر كبير على التعبيرات الجسدية للممثلين من حوارات إيمائية ورقصات كوريغرافية، وتشكيلات جسدية وبلاستيكية.

- على مستوى الأزياء، استخدم المخرج ملابس بسيطة وموحدة لكنها بليغة في إحياءاتها.

- الإضاءة؛ تنوعت بين الضوء الثابت والبقع الضوئية، كما جاءت غير ملونة ماعدا ثلاث حالات للضرورة الدرامية.

- الديكور والإكسسوار؛ بسيط وديناميكي (جسد الممثل أو الورق فقط).

- خشبة عارية ومسكونة بأجساد الممثلين وأوراق الصحائف.

ومن خلال ما سبق، يمكن القول أيضا إن العرض شهد تداخل تيارات إخراجية مختلفة في إطار ما يسمى بالمسرح التجريبي، طغى عليه اتجاه المسرح الفقير. لذلك كان يجب الاقتصاد في الكلمة وتقادي بعض الحوارات الطويلة، كما يجب إعطاء الممثل مساحة أوسع لاستغلال طاقته الداخلية من أجل كسر حواجزه النفسية حتى يستطيع التحكم بحركاته الجسمانية ونقل أفكاره وأحاسيسه للمشاهد.

6. الهوامش:

* كلمة "Plastique" لها دلالة فنية تشير إلى النحت، وهو تمثيل مادي للشكل. أي أن النحات يستكشف الشكل في سبك أو قولبة ابداعه. لذا يمكن القول إن مصطلح التشكيل "Plastique" هنا يشير إلى قدرة الممثل على تشكيل جسده في الفضاء - في قولبة ثلاثية الأبعاد - من خلال استكشاف الشكل والحركة ورد الفعل الجسدي والعاطفي والفكري. ينظر:

Jenn Calvano, A Study of Movement-based Actor Training Language and Language and Pedagogy ; adapted translation, a thesis submitted for obtaining the Degree of PhD, University of Colorado, U.S.A, 2016, p.29.

file:///C:/Users/USER/Downloads/theWrittenBodyAStudyOfMovementBasedActorTrainingLanguage.pdf.

1- سامي محمد، غروتوفسكي وإشكالية صهر المسرحي باللامسرحي، مجلة المسرح العربي، 18 / 06 / 2017، تاريخ الاطلاع 12 / 11 / 2020، www.atitheatre.ae.

2 - المرجع نفسه.

3 - جبرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، وزارة الثقافة والاعلام، 1986، ص.30.

4-Georges Pierre Marie , Dramatic Space : Jerzy Grotowski and the Recovery of Ritual Functions of Theatre, (adapted translation), a thesis submitted for obtaining the Degree of MA, McGill University –Montéal, Canada, 2002, p.14.
<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/w0892c67z>

5- ينظر: عباس محمد، أسلوب التمثيل في المسرح الفقير، كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، العراق، 05 / 08 / 2011، تاريخ الاطلاع 15 / 01 / 2020، www.uobabylon.edu.iq.

6- Cité par: Jenn Calvano, a Study of Movement-based Actor Training Language and Pedagogy, (adapted translation), a thesis sbmitted for obtaining the Degree of Phd, University of Colorado, U.S.A, 2016, p.18.
file:///C:/Users/USER/Downloads/theWrittenBodyAStudyOfMovementBasedActorTrainingLanguage.pdf.

7- جبرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص.31.

8- ينظر: النصار محسن، جبرزي غروتوفسكي ونظريته نحو مسرح فقير، مجلة المسرح العربي، 15 / 05 / 2016، تاريخ الاطلاع 31 / 12 / 2020، www.atitheatre.ae.

9-Pierre Marie Georges, Dramatic Space, Op. Cit., p.14.

10- المرجع نفسه، ص.15.

11- المرجع نفسه.

12 - جبرزي غروتوفسكي، مرجع سابق، ص.19.

13- زيد ثامر عبد الكاظم، اتجاه المسرح الفقير، كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، العراق، 28 / 10 / 2014، تاريخ الاطلاع 12 / 11 / 2020، www.uobabylon.edu.iq.

14- سعسع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري تجربة قدور النعيمي أنموذجا، رسالة دكتوراه، تخصص فنون درامية، مشروع: تعليمية المسرح بين الأكاديمية والاحتراف، تحت إشراف: د. زاوي فتية، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2014، ص.40.

<https://theses.univ-oran1.dz/document/THA3434pdf>.

- 15 - سوالي الحبيب، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهوية والاحتراف، رسالة دكتوراه، تخصص الفنون الدرامية، إشراف أ. ميمون بن براهيم، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، 2017، ص. 221.
<https://theses.univ-oran1.dz/document/THA44201701t.pdf>
- 16 - سعسع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص. 29.
- 17 - فيديو مصور لمسرحية (الوحد)، إخراج: يوسف قواسمي، إنتاج جمعية قطار الفن، وهران، 2014.
(تم استلامه على قرص من المخرج مباشرة بعد الحصول على ترخيص بتاريخ 2021/03/09)
- 18 - المرجع نفسه.
- 19 - المرجع نفسه.
- 20 - سوالي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية الجزائرية، رسالة ماجستير، تخصص الفنون الدرامية، إشراف د. ميراث العيد، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، 2011، ص. 153.
<https://theses.univ-oran1.dz/document/THA2484pdf>.
- 21 - فيديو مصور لمسرحية (الوحد)، إخراج: يوسف قواسمي، مرجع سابق.
- 22 - عواد علي، المخرج محمد مؤيد يجسد مآسي العراقيين بالرقص الدرامي، يوم 19 / 03 / 2021، تاريخ الاطلاع 20 / 03 / 2021، www.alarab.co.uk.
- 23 - فيديو مصور لمسرحية (الوحد)، إخراج: يوسف قواسمي، مرجع سابق.
- 24 - سوالي الحبيب، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهوية والاحتراف، مرجع سابق، ص. 161.
- 25 - فيديو مصور لمسرحية (الوحد)، إخراج: يوسف قواسمي، مرجع سابق.
- 26 - المرجع نفسه.
- 27 - المرجع نفسه.
- 28 - المرجع نفسه.
- 29 - المرجع نفسه.
- 30 - المرجع نفسه.
- 31 - المرجع نفسه.
- 32 - المرجع نفسه.
- 33 - المرجع نفسه.
- 34 - المرجع نفسه.
- 35 - المرجع نفسه.

قائمة المراجع:

الكتب المترجمة:

- غروتوفسكي (جيرزي)، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، وزارة الثقافة والإعلام، 1986.

أطروحات الدكتوراه:

- سعسع (خالد)، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري تجربة قدور النعيمي أنموذجاً، رسالة دكتوراه، تخصص فنون درامية، مشروع: تعليمية المسرح بين الأكاديمية والاحتراف، تحت إشراف: د. زاوي فتيحة، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2014.

<https://theses.univ-oran1.dz/document/THA3434pdf>

- سوالي (الحبيب)، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهوية والاحتراف، رسالة دكتوراه، تخصص فنون درامية، تحت إشراف: د. ميمون بن براهيم، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2017،
<https://theses.univ-oran1.dz/document/THA44201701t.pdf>

أطروحات الدكتوراه الأجنبية:

- Calvano Jenn, a Study of Movement-based Actor Training Language and Pedagogy, (adapted translation), a thesis sbmitted for obtaining the Degree of Phd, U.S.A,University of Colorado, 2016.
file:///C:/Users/USER/Downloads/theWrittenBodyAStudyOfMovementBasedActorTrainingLangua.pdf

رسائل الماجستير:

- سوالي (الحبيب)، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية الجزائرية، رسالة ماجستير، تخصص فنون درامية، تحت إشراف: د. ميراث العيد، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2011.
<https://theses.univ-oran1.dz/document/THA2484pdf>.

رسائل الماستر الأجنبية:

- Ritual - Pierre Marie Georges, Dramatic Space : Jerzy Grotowski and the Recovery of - Functions of Theatre, (adapted translation), a thesis submitted for obtaining the Degree of MA, McGill University -Canada, Montréal, 2002.
<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/w0892c67z>

المواقع الالكترونية:

- النصار محسن، جيرزي غروتوفسكي ونظريته نحو مسرح فقير، مجلة المسرح العربي، 15/05/2016، تاريخ الاطلاع 31/12/2020، www.atitheatre.ac
- زيد ثامر عبد الكاظم، اتجاه المسرح الفقير، كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، العراق، 28/10/2014، تاريخ الاطلاع 12/11/2020، www.uobabylon.edu.iq
- سامي محمد، غروتوفسكي وإشكالية صهر المسرحي باللامسرحي، مجلة المسرح العربي، 18/06/2017، تاريخ الاطلاع 12/11/2020، www.atitheatre.ac
- عباس محمد، أسلوب التمثيل في المسرح الفقير، كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، العراق، 05/08/2011، تاريخ الاطلاع 15/01/2020، www.uobabylon.edu.iq
- عواد علي، المخرج محمد مؤيد يجسد مآسي العراقيين بالرقص الدرامي، يوم 19/03/2021، تاريخ الاطلاع 20/03/2021، www.alarab.co.uk