

أنساق الاخراج والسينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر قراءة في مسرحية "نوستالجيا"

للمخرج " لخضر منصوري

## Directing and Scenography Patterns in Contemporary Algerian Theater: A Reading of the Play "Nostalgia"

ط.د: مسكين خديجة<sup>1</sup>، طرشاوي بلحاج<sup>2</sup>

1- أحمد بن بلة، جامعة وهران (الجزائر)، [meskine.khadidja@edu.univ-oran1.dz](mailto:meskine.khadidja@edu.univ-oran1.dz)

2 - مدرسة الفنون الجميلة، الجزائر العاصمة (الجزائر)، [Belhadj.Torchaoui@univ-tlemcen.dz](mailto:Belhadj.Torchaoui@univ-tlemcen.dz)

تاريخ النشر: 2026/05/31

تاريخ القبول: 2026/04/24

تاريخ الاستلام: 2026/04/18

**الملخص:** يهدف هذا المقال إلى تسليط الضوء على تجليات الإبداع الإخراجي وأثر المقاربات السينوغرافية في تشكيل العرض المسرحي الجزائري المعاصر، وذلك من خلال تحليل عرض مسرحية "نوستالجيا" للمخرج لخضر منصوري كنموذج تطبيقي. يتناول المقال كيفية توظيف الأدوات البصرية والصوتية والفضاء السينوغرافي لتجسيد رؤية المخرج الإبداعية وتفاعله مع السياقات الثقافية والاجتماعية المحلية. ويسعى البحث بدوره إلى تقديم قراءة أكاديمية تجمع بين الجوانب النظرية والتحليل الفني لإظهار عمق التكامل بين الإخراج والسينوغرافيا في بناء التجربة المسرحية وتأثيرها على الجمهور.

**كلمات مفتاحية:** مسرحية نوستالجيا، الاخراج المسرحي، المسرح الجزائري المعاصر، التصميم السينوغرافي، الفضاء السينوغرافي.

### Abstract

This article aims to enhance directorial creativity and scenographic approaches to shape contemporary Algerian theatrical performances. This is achieved through the study of "Nostalgia," directed by Lakhdar Mansouri. The work examines how visual, auditory tools and scenographic space are employed to realize the director's creative vision and his interaction with local cultural and social contexts. the research seeks to provide an academic reading that combines the theoretical aspects with technical analysis which reveals the integration between directing and scenography in constructing the theatrical experience and its impact on the audience.

**Keywords:** Nostalgia Play, Theatrical Directing, Contemporary Algerian Theater, Scenographic Design, Scenographic Space.

المؤلف المرسل: ط.د: مسكين خديجة، الإيميل: [khadidja.meskine@univ-saida.dz](mailto:khadidja.meskine@univ-saida.dz)

## 1. مقدمة :

يشهد المسرح الجزائري المعاصر تحولات جمالية وفكرية عميقة، تعكس سعي المخرجين الجزائريين إلى إعادة صياغة العلاقة بين النص والعرض، والتي تعتمد على تفاعل متكامل بين الإخراج والسينوغرافيا مما يخلق فضاءً بصرياً حيويًا يعكس توجهات الرؤية الإخراجية اليوم.

وفي هذا السياق يبرز عرض مسرحية "نوستالجيا" نموذجاً معبراً لهذا التحول، حيث تتقاطع فيها البنية السينوغرافية مع الرؤية البصرية لتشكلا معاً خطاباً بصرياً وجمالياً يعكس قضايا الإنسان الجزائري المعاصر وهواجسه الوجودية.

تُعد تجربة المخرج "لخضر منصوري" في عرض مسرحية "نوستالجيا" من التجارب المسرحية الجزائرية المعاصرة التي تسعى إلى إعادة صياغة العلاقة بين الذاكرة الفردية والجماعية ضمن فضاء جمالي وسينوغرافي متجدد، إذ تتجلى في رؤيته الإخراجية محاولة جريئة لتفكيك مفهوم الحنين (النوستالجيا) وتحويله من إحساس ذاتي إلى بنية درامية بصرية نابضة بالحياة، تستنطق الماضي من أجل مساءلة الحاضر.

لقد ارتأينا من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على مظاهر التجريب والتجديد التي تم صياغتها في هذه التجربة المسرحية، والتي ساقطنا إلى طرح إشكالية تبادرت في أذهاننا: إلى أي مدى استطاع المخرج أن يوظف السينوغرافيا بوصفها عنصراً دلالياً يكشف عن رؤيته الفنية والفكرية؟

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل الكيفية التي تتجلى بها الرؤية الإخراجية في العروض المسرحية المعاصرة، كما تسعى إلى إبراز التفاعل بين عناصر الإخراج والسينوغرافيا في إنتاج الخطاب المسرحي المعاصر الذي يعكس التحولات الفكرية والجمالية، وتركز هذه الدراسة أيضاً على توضيح آليات توظيف الفضاء المسرحي وعناصره باعتبارها وسائط دلالية تعبر عن رؤية المخرج.

إضافة إلى محاولة تجديد موقع التجربة الإخراجية لمسرحية "نوستالجيا" ضمن مسار التجريب المسرحي في الجزائر، بما يساهم في إثراء البحث الأكاديمي في مجال الدراسات المسرحية المعاصرة.

كما ننترق في هذه الورقة، إلى قراءة بحثية لهذه التظاهرات السينوغرافية واستكشاف أبعادها الدرامية وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي، وذلك من أجل تسليط الضوء على العملية الإخراجية للنص المسرحي المكتوب باللغة الفرنسية للمؤلف "ماتي فيزنيك" وترجمته إلى اللغة العربية من طرف الكاتب "عبد المجيد الهواس".

تكمن أهمية هذه الدراسة كونها تركز على العرض المسرحي ومميزاته، وتكشف عن المضامين ومختلف الرؤى المحملة داخله، وقد تم الاعتماد في ذلك على الإطار المفاهيمي والإطار التطبيقي، ففي الجانب الأول تم التطرق إلى الإخراج المسرحي وأهم التجارب المسرحية المعاصرة، أما في الجانب التطبيقي اعتمدنا على تحليل المسرحية والتركيز على التظاهرات السينوغرافية التي إرتأها المخرج واختارها لتكوّن اللوحة البصرية لمسرحية نوستالجيا.

## 2. الإطار المفاهيمي:

### 1.2 الرؤية الإخراجية والتظاهرات السينوغرافية في العروض المسرحية المعاصرة:

يمثل هذين العنصرين بعدين جوهريين في بنية الفعل المسرحي، إذ يعكسان التحولات الجمالية والفكرية التي عرفها المسرح المعاصر في مقارنته للعلاقة بين النص، العرض، والمتلقي، فالرؤية الإخراجية لا تعتبر مجرد ترجمة بصرية للنص الأدبي، بل غدت خطاباً فكرياً وجمالياً يعبر عن رؤية المخرج للعالم، ويجسد موقفه من القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية. إنها عملية تأويلية تتأسس على تفكيك النص وإعادة بنائه وفق منظور بصري ودرامي متكامل، يجعل من العرض فضاءً حيويًا للتجريب والتفاعل، أما التظاهرات السينوغرافية، فهي الإطار الحسي والبصري الذي يمنح العرض عمقه الدلالي والجمالي. وتشمل هذه التظاهرات عناصر الديكور، والإضاءة، والأزياء، والمؤثرات الصوتية، وحركة الممثل في الفضاء المسرحي، بما يجعل من السينوغرافيا لغة قائمة بذاتها تسهم في تشكيل المعنى، ولا تقتصر على كونها خلفية للحدث المسرحي. لقد تحولت السينوغرافيا في المسرح المعاصر من عنصر مكمل إلى فاعل أساسي في بناء الدلالة، تسهم في تفجير طاقات النص وتحفيز خيال المتفرج.

في هذا السياق، تتداخل الرؤية الإخراجية مع التشكيل السينوغرافي لتكوين خطاب بصري متكامل، يعبر عن روح العصر ويكشف عن حساسية المخرج تجاه التحولات الجمالية والتقنية. فالمخرج المعاصر يوظف أدواته الإبداعية والوسائط المتعددة (الفيديو، الإسقاطات الضوئية، التقنيات الرقمية) لإعادة صياغة العلاقة بين الممثل والفضاء، وبين المتلقي والعمل الفني، بما يجعل العرض تجربة بصرية وفكرية متفاعلة.

ترتكز أيضا هذه التدخلات على المفارقة والتناقض لتأسيس عرض مسرحي يهدف المخرج من خلاله إلى وضع التجربة المسرحية وفق قواعد وسياقات ومناهج جديدة ومغايرة، لترسم هذه العملية الإخراجية الجسر الذي يربط بين الفضاء النصي والتجسيد المادي، ليتحول إلى تجربة مرئية وسمعية في المسرح، وهذا ما يفتح أفقا جديداً

لتحليل العروض المسرحية، مما يمكن للمخرج من تكامل لغة خطابه بين الثابت والمتحول في متغيرات الفعل البصري باستخدام مفردات مختلفة لبلورة هذا الإطار المرئي، من أجل إيجاد فضاء يحمل خصائص الإرسال والانفتاح مما يتيح للمعنى أن يتجدد ويتغير.

## 2.2 مفهوم الرؤية الإخراجية والمعالجة الإخراجية للعرض المسرحي:

يعرّف مفهوم الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي على أنها " أنساق بنائية مثل النسق اللفظي والنسق الحركي التكويني والضوئي واللوني والأزياء، تتمظهر جميعها في نسق بوصفها أنساق علامائية ترتبط بعضها مع البعض لتشكل شكل العرض المسرحي" (جبارة ثائر هادي ناجي، 2010، صفحة 177).

أما "الأسلوب" فهو المنهج الذي يضعه المخرج في كل الأشكال المسرحية الحديثة مضاف لها فكرته الخاصة وما يتحلى به من معرفة. إلا أن الرؤية الإخراجية قد تختلف وتتغير من عرض لآخر وذلك حسب طبيعة النص والعرض وأسلوب المخرج ليعكس الإخراج المسرحي البعد الدرامي ويرتبط بالأداء المسرحي، إنه تلك الرؤية غير مكتوبة في النص المسرحي التي تثير لدى المتفرج حالة شعورية تستجيب لتلك المعاني المركبة داخل العرض" (جبارة ثائر هادي ناجي، 2010، صفحة 177)

من هذين التعريفين نلاحظ بأن الرؤية الإخراجية هي جوهر العملية الإبداعية في العرض المسرحي، إذ تمثل التصور الشامل الذي يبنيه المخرج انطلاقاً من قراءته للنص الدرامي، ومن وعيه الجمالي والفكري بموضوع العمل، لتتحو هذه الرؤية إلى منظومة دلالية متكاملة تُوجّه جميع عناصر العرض. فالمخرج لا يكتفي بنقل النص إلى الخشبة، بل يُعيد إنتاجه عبر منظور خاص يترجم موقفه من القضايا التي يطرحها النص، ويمنح العمل فرادته الجمالية. أما المعالجة الإخراجية فهي الجانب التطبيقي للرؤية، أي تحويل الأفكار والرؤى المجردة إلى حلول فنية ملموسة تشمل التكوين البصري، والفضاء السينوغرافي، وإدارة الممثلين، والإيقاع العام للعرض. وتكمن أهميتها في كونها تحدد الكيفية التي تُترجم بها المفاهيم إلى مشاهد وأفعال مسرحية قادرة على التأثير في المتلقي. بذلك تُشكل الرؤية والمعالجة الإخراجيتان معاً بنية تكاملية تُسهم في بناء خطاب مسرحي بصري وجمالي يعكس هوية المخرج الإبداعية، ويجعل من العرض فضاءً للتأمل والتفاعل لا مجرد وسيلة للتسلية.

ينوه المخرج الفرنسي "جاك كوبو" عن صعوبة إخراج بعض النصوص؛ بحيث يرى أن النص المسرحي كلما كان غنياً في محتواه كلما تعددت مشكلات القضايا الحساسة التي ستواجهه المخرج" (اوديس كابرانليان، 2010). "كما أن العديد من الأعمال المسرحية لبعض الكتاب أمثال "ميتير لنك" و"إيسن" " غير قابلة للعرض ولم

يقدر لها أن تعرض على الجمهور إلا بعد أن أتيح لها مخرج قدير...لتناسب مع شاعريتها وما تتضمن من إحياء ورموز" (تاسعديت آيت حمودي، 1982، صفحة 100)، فالعمل على إيجاد أشكال وأساليب جديدة، تستقطب المشاهد في هذا النوع من النصوص، ويتطلب من المخرج جهدا مضاعفا من العمليات الذهنية والإدراكية والتفسير والتحليل والتصور والخيال، لفهم النص وتدخلات عناصره البنائية من حوار يبرز حال الشخصيات وأزماتها النفسية، إلى الإرشادات المسرحية وكذا شكل المكان والزمان.

### 3.2 التظاهرات السينوغرافية في العروض المسرحية المعاصرة

اعتمد المسرح المعاصر على التقنية والمعلوماتية تماشيا مع النظام السائد في العالم، وأصبح لا يحتاج إلى لغة سردية طويلة، وصار اختزال الجمل الطويلة بحركة واحدة أو في إيماة أو إشارة؛ فهو بمثابة معادل موضوعي للكلام بوصفه لغة مجاورة للغة المنطوقة، وقد يكون أكثر إحياء ودلالة من الكلام، لأنه يقدم لنا مساحة أكبر للتأمل والتأويل، فيرسم المخرج بناء دراميا موازيا للبناء الحواري الكلامي، ليجسد حوارا من نوع آخر غير منطوق يكون استفزازيا للمتلقي، ليتحتم عليه التخيل والتفكير والاستغراق والانتباه لما يقدم على خشبة المسرح مع إضافة الوسائطية المادية داخل الفرجة المسرحية و"غالبا ما تستخدم الشاشة السينمائية في المسرح كفائض، أو مكمل، أو وسيلة جذب درامية، تلخص مشاهد عvisية على التنفيذ المباشر على الخشبة، لكنها في مرات قليلة تكون شاشة عملية -مؤثرة، تخدم النص وتؤثر فيه" (تيري إيجلتون، 2000، صفحة 120). فهناك الشاشات المتعددة التي تثبت صورا أو فيديو هات مسجلة وأخرى مباشرة، لتستعمل كأدوات لإثراء العرض وإحداث بعد تحولي لتجعل من الجمهور المتواجد في الطرف الآخر المقابل للخشبة أكثر تفاعلية وتشاركية مع الأدوات داخل البناء الجمالي والفكري للعرض.

وهناك العديد من المسرحيات لمخرجين اعتمدوا على أعمال فنية أدمجوها داخل عروضهم "في مجال تصميم الديكور والنحت والموسيقى وأساليب الإضاءة ... وهذا ما يسمى بفن الكولاج" (نور أمين، 1993، صفحة 98)، كما تدخل الأشكال الهندسية في صياغة متغيرات السينوغرافيا بناء على الفراغ والخطوط، والتركيبات الأخرى التي تعمل على إنتاج المعنى بصريا، مما يسمح للتعبير عن المضمهر الموجود داخل الرؤية الإخراجية؛ حيث يصنع الفضاء الدرامي المساحة الجمالية للعرض المسرحي الذي تتصهر فيه جميع العناصر من أنساق خطابية وأنساق بصرية، لتشكل تلك الرؤى الحسية والسمعية والبصرية التي يتشارك فيها كل من السينوغراف والمخرج للوصول إلى بنية سينوغرافية بما يتلاءم مع العرض المسرحي، بحيث لا يمكن لهذه العناصر أن تتموضع أو تتحرك بشكل عشوائي، فهي مرتبطة بحركة الممثل والإضاءة فضلا عن بقية العناصر الأخرى، وهذا ما يؤكد "نبيل

راغب" في تأثير "التغييرات التكنولوجية على شكل العرض المسرحي وآلية إنتاجه وإخراجه، مما زاد من أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره، فأصبح من أهم أعضاء الفريق المسرحي" (اودايس كابرنيان، 2010، صفحة 60). وفي ذلك يحيلنا "نبيل راغب" على أهمية تصميم المناظر المسرحية التي تخضع إلى التكنولوجيا واستخدام تقنيات وأساليب مبتكرة في العرض المسرحي.

وفي هذا المفهوم، شكلت العديد من التجارب المسرحية منطلقا محوريا يمتد بشكله الحدائي إلى التحولات السينوغرافية التي ساهمت في رسم الصورة البصرية ذات الأبعاد الفنية التي تتسم بالتنوع الوظيفي لمفردات العرض، وقد شكلت أعمال المخرجين المسرحيين نقطة تحول مهمة مسّت أشكال ومضامين العروض المسرحية على جميع المستويات النصية واللفظية والبصرية والسمعية والحسية.

وفي هذا الصدد، يتحدث المخرج الأمريكي "روبرت ويلسون" عن تجربته المسرحية قائلا: "في المسرح الذي صنعه يسير المرئي والمسموع في توازن جنبا إلى جنب وإن إحدى مشكلاتي تتمثل في أن المسرح الغربي غالبا ما يضع المرئي في مرتبة أدنى من المسموع؛ أي النص، وأعتقد بأننا لم نقطع بهذا التصنيف شوطا كبيرا في تطوير وإنجاز قاموس مسرحي، أي لغة تصويرية، فالمسرح لازال مرتبطا بشكل كبير بالأدب ومن ثم نقوم دائما بإعداد الصياغة المسرحية على أساس أنها نص فني في المقام الأول وعلى أساس أنها كلام منطوق" (نبيل راغب، 1996، صفحة 186). لقد اعتمد "ويلسون" في مسرح الرؤى على تفعيل مفهوم الصياغة البصرية، واستثمار تخصصه بالهندسة المعمارية وبالإستعانة بفريق تقني متخصص للاشتغال على الفضاء السينوغرافي في تشكيل عروضه المسرحية، والتركيز على "القيمة البصرية التي تحل محل القيمة الأدبية" (ستون أليف وسافونا جورج، 1991، صفحة 203).

كما أن توظيف السينوغرافيا في عروض "ولسون" المسرحية "تتضمن فضلا عن الهيكل المعماري، الصور المرسومة على الستائر، السلايدات المنفذة بدقة، إذ يدخل البناء المعماري في إيقاع واحد مع الموسيقى والأداء المؤسلب المتأثر بروح المسرح الشرقي (النو الياباني)" (ينظر اينز كريستوفر، 1996، الصفحات 379-400)، حيث لم تأخذ السينوغرافيا في هذه التجربة الإطار الخارجي فقط، وإنما كانت العنصر الأساسي في العمل الدرامي الذي تم ربطه مع العناصر الأخرى في صياغة التوافقات الشكلية بين الأحداث والصور التي تتربط ببعضها البعض في علاقات متشذرة ومبهمة.

وفي هذا المنوال أنشأ المهندس المعماري "أوسكار شليمير" إلى جانب "لوثر شيرر" ورشة تجريبية تجمع بين الفنون المسرحية والمرئية والمكونات الإبداعية لتتكامل فيما بينها وتطلب ذلك فصل هذه المكونات وتوليفها مع فكر

الباوهاوس (ينظر: نك كاي، 1997، الصفحات 96-108)، أي الاشتغال على المكننة والتجريد، وكانت أولى تجارب "لوثر شرير" وفنانين آخرين عرض راقص تمثل في باليه ميكانيكي اعتمد على الدمى الراقصة وإنشاء تماثيل بأشكال منفصلة بأعناق أسطوانية ورؤوس كروية؛ تجسدت من خلال اشتغال تفاعلي مع الرقص، الموسيقى، الصوت، التصميم، الأزياء، التصوير السينمائي والتكنولوجيا الرقمية، واستخدموا مواد حديثة وخفيفة الوزن لإنشاء هذه الأشكال الهندسية، إلى جانب ذلك ثم التركيز على الضوء والظلال الملونين، الخطوط، الأزياء الضخمة، النحت الهندسي، الحركة المتقطعة والميكانيكا.

وقد اهتم "سليم" في هذا العرض الراقص تقديم رؤاه حول دور الأشخاص في العصر الميكانيكي، وقد تأثر أيضا "تاديوش كانتور" بالتجارب الفنية التي تميل إلى الغرابة، حيث قدم مسرحية "موت الفصل" بأشكال غرائبية ذات تركيب هندسي مطاطي بآليات تكنولوجية ليعرض نزعتة الفلسفية التشاؤمية برؤية ميتافيزيقية تخضع للسرد الصوري في منظومة العرض.

أخذت السينوغرافيا دورا حيويا في تحديد مظهر وأجواء المشهد المسرحي، حيث جمعت بين العناصر المختلفة مثل: الكتلة والضوء واللون لإيجاد توازن فني يساهم في تعزيز المضمون الدرامي والمكان الذي تقع فيه الأحداث، وقد أثبتت هذه الصياغات الهندسية فاعليتها في تشكيل فضاء العرض وتكوين الصورة المشهدية، فتوظيف الشكل الهندسي هو نتيجة لظهور المناهج والمدارس الفنية الحديثة وتأثيرها وتداخلها مع الفنون الأخرى كالمعمار والمسرح والفنون التشكيلية والسينما.

### 3. الإطار التطبيقي

#### 1.1 ملخص المسرحية:

نوستالجيا مسرحية مأخوذة عن نص الكاتب الفرنسي الروماني "ماتي فيزنيك" بعنوان "قصة دبية الباندا" التي يرويها عازف الساكسوفون لخليلته بفرانكفورت" وترجمها إلى العربية "عبد المجيد الهواس" وأخرجها وأعدّها سينوغرافيا "لخضر منصوري".

تتدرج مسرحية قصة دبية الباندا/ ضمن الكتابات المسرحية الطليعية لما بعد الحداثة، وقد لقي هذا النص اهتمامًا في العالم العربي، من خلال ترجمته إلى العربية الفصحى من طرف "عبد المجيد الهواس" في صيغة درامية تعيد تأويل النص الأصلي وتجسيده دلاليًا من خلال الرؤية الإخراجية والسينوغرافية المصاحبة لها.

اعتمد "الهواس" في ترجمته على نقل المعنى العميق للنص الذي يراعي مقتضيات الأداء المسرحي: فقد تم الانتقال من النص الفرنسي المكثف إلى النص العربي الفصيح، كما أبقى على البنية الرمزية التي تميز النص



الأصلي، "التكيف الدرامي (adaptation)" (dramatique)، وقد استحضّر الكاتب في نصه الجديد سياقات ثقافية وجمالية عربية تمنح النص روحًا جديدة، دون الإخلال بمرجعياته الفلسفية والدرامية محافظًا على الاختزال في الحوار السمة البارزة في كتابة "فيزنيك"، مع توظيف الصمت كمكوّن درامي فعال، فقد تجلّى الصمت داخل الترجمة العربية وسيلة تعبيرية لا تقل أهمية عن الكلام، وهو ما يتماشى مع مفاهيم "المسرح الصامت" التي اشتغل عليها المسرح الأوروبي المعاصر.

يتمتع النص المسرحي الأصلي لـ"ماتي

فيزنيك" بطابع وجودي غامض، يتعمّد فيه الكاتب الحفاظ على حياد لغوي، ليفتح المجال أمام المتلقي لإنتاج المعنى ضمن أفق تأويلي مفتوح، تتوزع بنيته الحوارية على تسع ليالٍ، تمثل إيقاعًا زمنيًا داخليًا يتّسم بالتركرار الهادئ والتكثيف الرمزي. في المقابل، ينقلص هذا الزمن في عرض "نوستالجيا" إلى سبع ليالٍ، في إشارة ضمنية إلى تأويل إخراجي مختلف يعيد هيكلة الزمن الركحي بوصفه أداة تعبير لا مجرد إطار سردي، ويؤكد "فيزنيك" ذاته أن كتابته جاءت بدافع غير واعٍ، حيث يقول: "لقد كتبت هذه المسرحية، على ما أعتقد، من وحي ما. لا أملك مفاتيح الأسئلة والتساؤلات التي تولدها ومن باب الحكمة، قررت حرق هذه المفاتيح بعد كتابة كلمة النهاية سيتوجب على الآخرين

الآن العثور على الإجابات وعلى المنطق في هذه القصة، إذا ما أرادوا الخروج من هذه المتاهة برسالة نيرة..." (رنا زيد، دن، صفحة 78) من هنا، يتضح أن غموض النص ليس عارضاً بل مقصوداً، يعكس فلسفة الكتابة عند "فيزنيك" بوصفها رحلة داخل العتمة لا تهدف إلى إجابة، بل إلى توليد مزيد من الأسئلة.

-مقارنة بنويّة بين نص ماتبي فيزنيك قصة دبية الباندا والعرض المسرحي "نوستالجيا"

| جانب المقارنة  | نص فيزنيك الأصلي                       | عرض نوستالجيا                            |
|----------------|----------------------------------------|------------------------------------------|
| عدد الليالي    | تسع ليالٍ                              | سبع ليالٍ                                |
| بناء الزمن     | إيقاع منكرر وتكثيف رمزي                | تقليص الزمن وتحويله لأداة جمالية         |
| فلسفة المسرحية | سؤال وجودي عن الذات والحب والموت       | تأمل في العلاقة بالزمن والذاكرة والموت   |
| الطابع اللغوي  | حياد وجودي وغموض تأويلي                | تأويل إخراجي أكثر تركيزاً وحميمية        |
| التلقي         | أفق مفتوح وإنتاج المعنى من قبل المتلقي | توجيه المعنى عبر الأداء والعناصر البصرية |

### 2.3 تحليل الرؤية الإخراجية لمسرحية نوستالجيا:

تدور أحداث مسرحية نوستالجيا حول لقاء غريب بين رجل وحيد يعمل عازفًا على آلة القيثارة، وامرأة غامضة تقتحم حياته فجأة، وفي صباح أحد الأيام يستيقظ العازف في شقة مغلقة فاقدًا هويته السابقة، ليجد بجواره فتاة جذابة، جميلة وذكية وفي الوقت نفسه يلفيها غريبة تحمل معها طابعا سريلاليا غامضا، محاولة استدراجه للوقوع في شرك لعبتها وتجبره على مشاركتها في القيام بألعاب غير عادية لسبع ليالٍ متتالية؛ ويكتشف عن أن ما يحدث ليس

مجرد علاقة بين رجل وامرأة، بل مواجهة وجودية بين الذات وذاكرتها، بين الحياة بوصفها تكراراً مرهقاً والموت بوصفه احتمالاً مستتراً في التفاصيل اليومية في هذا الوجود.

تستحضر مسرحية "نوستالجيا" بعداً وجدانياً عميقاً؛ إذ لا تكتفي بتصوير الحنين إلى الماضي، بل تتجاوزهُ إلى تصوير الخلفية النفسية لخبية الإنسان في عالم مفرغ من المعنى وإذا ما بحثنا عن أصل كلمة نوستالجيا فهو: "مفهوم يوناني الأصل مركب من كلمتين "nostos" وتعني عودة و"algos" وتعني معاناة النوستالجية إذاً معاناة تسببها الرغبة غير المشبعة للعودة، فهي تعبر عن الحنين للماضي" (محمد أبو الخير، 2019، صفحة 56).

يقودنا هذا، إلى التساؤل حول العلاقة بين الموت والحياة: هل هو الفناء النهائي أم هو استدعاء لذكريات جميلة مثقلة بالآلم والحنين الذي يرفض الزوال؟

لا تقوم المسرحية على حبكة تقليدية أو صراع خارجي، بل تعتمد على كسر الإيهام المسرحي، فهي لا تقدم واقعا بل شظايا شعورية ورمزية تجعل من المتلقي في حالة تفكير وتأمل، كما نشاهد بأنها تسير على وتيرة دائرية، بحيث تتكرر المشاهد بنفس الإيقاع تقريبا وبوتيرة أقرب إلى السكون والجمود، وهي سمة بارزة من سمات مسرح العبث.

استعرض المخرج "لخضر منصوري" مساراً للخروج من المتاهة الوجودية التي صاغها "ماتي فيزنيك"، حيث يشير إلى أنه حاول من خلال نظريته الإخراجية العمل على مكاشفة الموت الذي يظل يطوقنا دائما، حيث يستدعي الفرد أن يحتفي بالحياة ويعيشها بكل تفاصيلها، في ظل الذكريات التي تصنع يومياتنا بمسراتها وأحزانها رغم ثقل النسيان، واستجلاء الأثر الذي يخلفه المرء بعد الموت. وقد عبّر المخرج عن رؤيته الإخراجية باعتبارها: " ملامسة إبداعية تتمحور حول الموت الحاضر بيننا واستحضار لذكرى من رحلوا عنا"، ويضيف أنها "تلامس أيضا الإنسان بكل ما يحمله من قيم وهواجس ومخاوف وأحلام".

يقدم المخرج من الناحية الإخراجية، رؤية متماسكة تسعى إلى بناء خطاب مسرحي يتقاطع فيه البُعد الوجودي بالمقاربة البصرية الرمزية، بحيث يعمد إلى استبطان فكرة الموت باعتباره حضوراً دائما يطوق التجربة الإنسانية، تمتزج فيها ملامح العبث والتراجيديا.

يجسد هذا التصور ضمن إطار حكاوي يتجاوز النسق السردى التقليدي، مُعتمداً على تقنيات سردية ما بعد الحداثة، بحيث تقوم على التفكير والتشظي والانزياح عن القوالب الجاهزة.



يكشف لنا المخرج في هذا العرض التمزق الداخلي الذي يعيشه بيلهول الذي يسعى إلى استعادة ذاته الضائعة وسط مناهة الذكريات لتعكس هذه التجربة الدرامية صراع الإنسان مع الزمن إذ تتبدى لحظات من البراءة والأمل كأطياف يستحيل العودة إليها لتتلاشى بين طيات النسيان وتظل بعيدة المنال رغم قوة الشوق في استعادتها؛ فيصبح هذا الماضي، ملاذًا للصراع الداخلي الذي ينهش الروح بين الرغبة واستحالة العودة ليطماهى الألم مع الغبطة وينبعث الحنين ليعانق أعماق الوجدان دون أن يجد ملاذًا سوى في المعاناة نفسها و تصبح الذاكرة في نوستالجيا مساحة للصراع الوجودي والمعاناة الوجدانية التي تجسد الصراع بين الحضور والغياب، بين الرغبة في العودة واللاعودة، وبين الألم والغبطة التي ينطوي عليها الحنين.

يعرض المشهد الأول حوارا منقطعًا ومقتضبًا بين "بيلهول" والمرأة الغامضة، حيث يُصاغ في جمل قصيرة محمّلة بالدلالات غير المكتملة، مما يبادر لدينا تساؤل وجودي واضح:

هو: وماذا نصنع هنا؟

هي: لا علم لي ....

هو: .... أيقظ أنا؟ أم أنني أحلم؟

هي: بل أنت تحلم ...

هو: ألا زلت على قيد الحياة؟

هي: لا يبدو عليك ذلك

صورة ماثيو طومسون (Matthew Thompson) سنة 2018



MORAI



يتقاطع هذا المشهد مع المشاهد الأخرى لمسرحية "في انتظار غودو" من حيث التوظيف الجمالي لفكرة الفراغ الوجودي والموت كخلفية أنطولوجية التي لا تُعبّر عنها بشكل مباشر، بل تُستدعى من خلال الفضاء، الإيقاع، والحوار .

تتداخل التعبيرات الحركية والإيمائية لتجسيد الانكسار الداخلي والرغبة إلى إعادة ما لا يُستعاد؛ فالمشهد يرفض منطق التقديم الخطي للأحداث ويبين آليات ما بعد الدراما (تفكيك الحبكة، تكثيف اللحظة، تعليق الزمن)، ومن الملاحظ هنا أنّ عرض نوستالجيا يحاول تأسيس منظومة بصرية وتكوين حركي مشحون يُعيد مسألة أسس الوجود عبر أدوات حسّية تتجاوز اللغة المنطوقة.

وتكشف لنا المشاهد الأخرى عن الكثير من التفاصيل الخاصة به، كطريقة عزفه للقيثار واسترجاعه عادات جيرانه الذين يشاركونه نفس البناية، بحيث يحتفظ بأدق تفاصيل حياتهم ليخوض مع الفتاة تجربة الإنصات والتخمين فيما يفعله هؤلاء الجيران داخل غرفهم لتشاركه هذه اللعبة



بحميمية وحماس كبير في مشهديه تؤكد لنا انقطاعه المحتم عن العالم الخارجي معتبرا إياهم "زمرة من المنغصين" وهذا ما يحيلنا إلى البرودة في علاقاته الاجتماعية، وفتور صلته بجيرانه وبداية اضمحلاله في عالم النسيان:

هو: هو الآن يضع بريده فوق طاولة المطبخ، كيف لا تسمعين ذلك؟ لماذا وحدي من يسمع كل هذا؟ هذا غير ممكن يجب أن تسمعي ما أسمعه لماذا كل هذه الأصوات؟

هي: يفتح الثلاجة

هو: يخرج قارورة حليب

هي: أمتأكد أنت بأنه حليب؟

هو: انصتي انصتي إليه كيف يشرب، لالا يمكن إلا أن يكون حليب

هي: معك حق يعيد قارورة الحليب إلى الثلاجة ويغلقها

هو: ممتاز

يتضمن هذا المقطع حوارا يبدو بسيطا في الوهلة الأولى، لكنه مشحون بالرموز النفسية فـ"بييهول" لا يكتفي بسماع أصوات الجيران، بل يُحاول فرضها كحقيقة على الفتاة، كأنه يحتمي بها من الصمت.

تتجاوز الأصوات هنا دلالتها الواقعية، لتتحول إلى مرآة قلق داخلي، فهو لا يسمع هذه الأصوات، بل "يتخيل" ما يجري و"يؤكد" أن ما يسمعه واقعي، وكأنه بحاجة ماسة إلى أن يُثبت وجوده من خلال حواس الآخرين، أما الفتاة؛ فتتفاعل معه كما لو أنها تؤدي دورا، وتستجيب للعبة مما يُرسخ الجو المسرحي القائم على التشظي.

يتجسد الموت في شكل هلامي، حيث تتداخل لحظات الاحتضار مع تدفقات وإحياءات نفسية ورمزية تحمل دلالات وصورا عميقة تعبر عن هشاشة العلاقات بين الشخصيات ليعكس هذا العرض منظورا هندسياً يبين الترابط المعقد بين الممثلين، مما يبرز تقاطعاتهم وتأثيراتهم المتبادلة بطريقة تعكس الواقع النفسي والاجتماعي الذي يسود جو العرض المسرحي.



وبين مد وجزر داخل فضاء اختاره المخرج أن يكون محايدا ليصقل فيه ملامح وجودية لشخصياته الخيالية تتحقق معه متعة الابتهاج، حين يستجيب "بيلهل" إلى نداء هذا الفضاء وإغراءاته المتعددة؛ لكنه يحافظ على تلك المسافة الفاصلة بين فضاء الإغراء وفضاء الموت لإثارة المتلقي وإبقائه ضمن تلك العوالم السردية، وتتحوّل الكلمة من أداة تواصل إلى وسيلة تكشف القطيعة والانفصال.



داخل هذا العرض، شكّلت الحلقة الموضوعية في مركز خشبة العرض عنصرًا سينوغرافيًا محوريًا في نوستالجيا، إذ لم تكن مجرد تصميم بصريا بل رمزًا دلاليًا مستمدًا من تجربة الحلقة الشعبية في المسرح الجزائري، وقد تبنّى المخرج "لخضر منصوري" هذا العنصر ليستثمره كفضاء مرّن وقابل للتعديل — سواء في الشكل أو الوظيفة الدلالية — واستخدمها كقيمة مادية حدثية داخل المسرحية بمعايير ومعطيات إبداعية معاصرة وفي هذا الصدد يؤكد المخرج بأنه "ثمة نماذج وأشكال فنية، لم تنتشر إلا في أواخر الثمانينات والتي كانت تقام في بعض المدن الداخلية المعروفة بتظاهرة "الحلقة" الشكل الذي حاول العديد من المسرحيين استلهامه وتجريبه ولعل ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة من أهم الأسماء في الجزائر التي صنعت تصور لمشروع مسرحي جديد في المسرح المعاصر، ناهيك عن أرقى تجربة في المسرح العالمي والتي تأثرت بالمسرح في شمال إفريقيا حينما زار بيتر بروك المنطقة وفعل تفكيره ومنهجه من خلال تأثره بالأشكال الفرجوية الشعبية وخاصة الحلقة" (صحيفة العرب، 2023، صفحة 14).

يتحوّل هذا الشكل الهندسي (الحلقة) إلى فضاء رمزي لانطلاق الفعل الدرامي، حيث تُحاصر شخصية "بيلهل" ضمن حدودها، في دلالة حتمية التجربة الإنسانية وسيرورتها المغلقة، ومن خلال حركته داخل هذه الدائرة، يشرع "بيلهل" في استعادة لحظات من حياته مشروطة بالزمن العابر، وتغدو تجربته في الحب - رغم وهجها المؤقت - ويعلن جزءًا من المسار المغلق وبعد خروج الفتاة نهاية الحكاية.

تفعل الوظيفة السيميائية للحلقة أثرًا دراميًا مزدوجًا: إحالة إلى الموت من جهة، واستدعاء للذاكرة والحنين من جهة ثانية. وبالتالي، فإن خروج الفتاة من الحلقة يُنبئ بانتهاء وهم الاستمرارية العاطفية وتعلن لحظة الاحتضار؛ وضمن هذه القراءة تتحوّل الإضاءة والأبخرة المنبعثة من مركز الحلقة إلى مؤشرات بصرية تحيل إلى النهاية المحتومة لـ"بيلهل".

## التمظهرات السينوغرافية في نوستالجيا

ترتكز المقاربة السينوغرافية على إدراك الفضاء المسرحي بوصفه عنصراً تعبيرياً فعالاً ومكوّناً درامياً متكامل الوظائف لا مجرد خلفية بصرية؛ فالفضاء في سياق العرض المسرحي ينهض بدور تأويلي مزدوج يساهم في تشكيل المعنى، ويكتفّ التجربة الجمالية والوجدانية لدى المتفرّج، وقد اعتمد المخرج على سينوغرافيا تقوم الاختزال البصري والاقتصاد في الوسائل، لكنها في المقابل مشحونة برموز دلالية تتجاوز الأثر الجمالي لتلامس العمق الوجودي للنص.

يقوم الفضاء المسرحي في العرض على فراغ مدروس، ثملاً مساحاته بعناصر محدودة لكنها ذات طاقة رمزية قوية: نافذة ذات إطار أحمر، سرير فردي، طاولة، وكروسي. هذه العناصر تُرسم وفق هندسة صارمة تعكس الوحدة والعزلة، وتُقابل بستارتين طويلتين مسدولتين بشكل دائري، يتوسطهما إطار نافذة مربعة الشكل، تُحيل إلى الخارج غير المرئي بما يمثله من خطر أو اشتياق أو غياب، فاللون الأحمر في هذه النافذة يفتح تأويلاً عن رغبة مكبوتة أو جرح غائر؛ بينما يغلب على الفضاء العام اللون الرمادي المحايد، الذي يشي بالكآبة والجمود العاطفي.

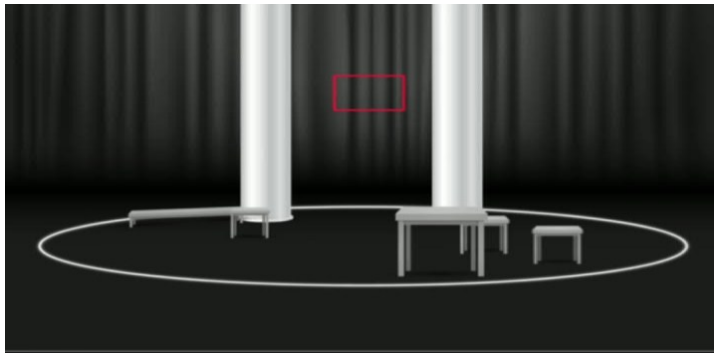
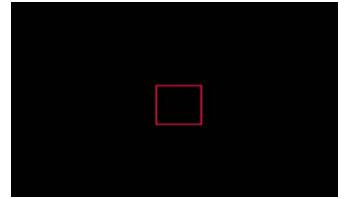
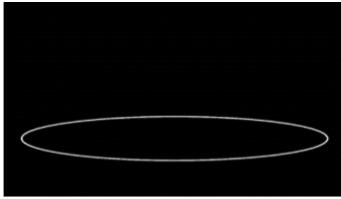
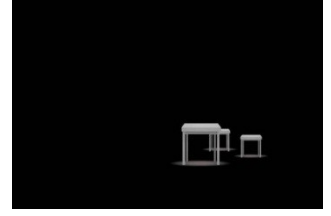
تُقارب هذه البنية السينوغرافية المنحى التجريدي، إذ تتجاوز الحدود البصرية التقليدية نحو مشاركة حسّية ومجازية في عملية التلقي؛ فالسينوغرافيا ليست انعكاساً للنص، بل خطاب بصري موازٍ يمكن أن يتفوّق على النص المحكي من حيث التأثير والعمق التأويلي. في هذا السياق، يتحوّل الفضاء المغلق في "نوستالجيا" إلى صورة ملموسة لانهيار داخلي متفاقم، حيث يُجسّد الاغتراب الوجودي للشخصيات داخل شقة بسيطة شبه خالية، يغمرها اللون الحيادي، وتخنقها النوافذ المغلقة، والسرير المهمل.

الإضاءة في العرض لم تكن أداة تقنية فحسب، بل مكوّن تعبيرية قائم بذاته كشف عن مناطق التوتر والقلق النفسي حيث استخدم المخرج أضواء صفراء باهتة ومتقطعة ترمز إلى الإنطفاء الداخلي لخلق تبايناً درامياً واضحاً بين الدفء الإنساني وبرودة الفضاء المحيط به، مما عمّق من الإحساس بالعزلة والانكسار الداخلي، وكانت الإضاءة موجهة نحو مناطق محددة من خشبة (مثل وجه الشخصية، زوايا الغرفة).

أما الصوت والموسيقى، فهما جزء من البنية الرمزية للعرض، حيث استخدم المخرج موسيقى كلاسيكية وتراثية بإيقاع بطيء، تشحن المشهد بطاقة من الحنين والاعتراب، وتثير الذاكرة الجماعية والشخصية على حد سواء، كما تضمن العرض استخدام آلة التنبيه (الساعة) كمؤشر للموت، وهو رمز ذاتي يتخلل المشهد ويوقظ وعي المتلقي بمرور الزمن والموت.

وفيما يخص الأداء الحركي فقد امتاز بالبطء والتكرار، مع اعتماد كبير على الإيماءات الدقيقة والتعبير الجسدي الداخلي، وهذا ما اعتمده أداء الممثل لشخصية "بيلهول" في العرض لغرض تجسيد الابتذال والاحتضار البطيء من خلال الحركة البطيئة.

تظهر البراعة السينوغرافية في هذا العرض من خلال استثمار حلقة مركزية داخل الركح التي تُحيل إلى الزمن الدائري، أو إلى تكرار عبثي يعكس العجز عن الفكك من الذاكرة؛ هذا العنصر الرمزي ساهم في توجيه الجمهور لتفسير الفضاء المسرحي كمرآة لذهنية الشخصيات وتوتراتها النفسية، وهو ما يتعزز باستخدام تقنية الشاشة التي أضفت بعداً تحويلياً على تجربة المشاهدة. وتضفي الرؤية الإخراجية أبعاداً فلسفية عميقة على العرض من خلال استدعاء الرموز والصور الشعرية التي تتناول الهوية، الذاكرة الجماعية، والوجود من خلال أشعار محمود درويش التي تحمل صورة حية للذاكرة والهوية، حيث تتحول كلمات الشاعر إلى صوت داخلي يعبر عن صراعات الشخصيات وتوقها لإعادة بناء ذاتها من بقايا الذكريات.



#### 4. خاتمة:

يمكن القول إنّ العلاقة بين هذين البعدين تشكل نواة الفعل المسرحي الحديث، حيث لم يعد الإخراج مجرد تنفيذ للنص أو ترجمة حرفية لمضامينه، بل أصبح خطاباً فكرياً وجمالياً يسعى إلى خلق تجربة بصرية وسمعية متعددة الطبقات. كما غدت السينوغرافيا بدورها وسيلة للتعبير الدلالي لتضفي أهميتها بالتوازي، إذ تساهم في إنتاج المعنى عبر الصورة، فيتحول العرض إلى بنية دلالية مركّبة تجمع بين الفكر والجمال والتقنية.

النتائج:

1. تحوّل الرؤية الإخراجية من وظيفة تقنية إلى ممارسة فكرية وجمالية تنبئ موقفاً من العالم والإنسان، مما منح العرض المسرحي طابعاً تأويلياً مفتوحاً.
2. تنامي دور السينوغرافيا لتصبح لغة مستقلة تشارك في إنتاج الدلالة المسرحية من خلال توظيف الفضاء والعناصر البصرية بوصفها فاعلاً درامياً لا خلفية تجميلية.
3. تداخل الوسائط الفنية والتقنيات الرقمية أسهم في تجديد الخطاب المسرحي المعاصر، مما أدى إلى إعادة تشكيل علاقة المتلقي بالعرض المسرحي على أساس المشاركة الإدراكية والحسية.
4. تكامل البعدين الإخراجي والسينوغرافي أفرز عروضاً تحمل طابعاً تركيبياً يعكس وحدة الرؤية الفنية رغم تعدد العناصر الجمالية.

5. التجربة المسرحية للمخرج "خضر منصوري" هي نتاج التقاء ثقافتين مختلفتين أو بالأحرى ثقافات مختلفة؛ ثقافة المؤلف ماتيني فيزنيك (هو فرنسي من أصول رومانية) وثقافة المخرج لخضر منصوري (محلية)، فهو إعادة نسج أو تشابك مستمر لهذا التعدد الثقافي وبدون أن يتجاوز المخرج الخطوط الأساسية لنص المؤلف في بناء درامي لرؤية إخراجية جمع داخلها مكوناته الإبداعية ومقومات التراث الجزائري حيث عمل على إعطاء لمسات محلية لهذه التجربة المسرحية (استعمال بعض المفردات من اللغة العامية-الموسيقى ذات الطابع المحلي-استلهم الحلقة من التراث واستخدامها كتقنية سينوغرافية). في المجلد، يتحول المسرح هنا إلى مختبر للكينونة، تُطرح فيه الأسئلة الجوهرية حول الموت، الزمن، الذاكرة، والحب، ضمن بنية مشهدية تعتمد على المؤثرات السمعية والبصرية بشكل متكامل حيث جسد المخرج رؤية إخراجية تستند إلى سينوغرافيا ميتا-درامية، تُعيد تشكيل التجربة المسرحية بوصفها لحظة إنسانية مكثفة تعبر عن الهشاشة والوجودية في آن واحد.

#### الاقتراحات:

1. تشجيع البحث الأكاديمي في مجالات الإخراج والسينوغرافيا ضمن مقاربات تحليلية تجمع بين النظرية والممارسة الميدانية.

2. إعادة النظر في مناهج تعليم المسرح لتشمل تدريباً معمقاً على القراءة لسينوغرافية للنصوص وربطها بالرؤية الإخراجية المعاصرة.
3. توظيف الوسائط التكنولوجية الحديثة في العروض المسرحية بشكل مدروس يعزز البعد الجمالي ولا يطغى على الحضور الإنساني للممثل.
4. تعزيز الحوار بين المخرجين والمصممين السينوغرافيين في مراحل الإعداد والإنتاج لضمان انسجام الرؤية الفنية الكلية للعرض
5. قائمة المراجع:

- 1) اودايس كابرنليان. (2010). المسرح في ظل ما بعد الحداثية. ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة.
- 2) اودايس كابرنليان. (2010). المسرح في ظل ما بعد الحداثية. صحيفة الثورة، ملحق الثورة الثقافي.
- 3) تاسعديت آيت حمودي. (1982). أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق، لبنان. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع.
- 4) تيري إيجلتون. (2000). أوهام ما بعد الحداثة، ترمي سلام، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات. القاهرة: دراسات نقدية 1.
- 5) جبارة نائر هادي ناجي. (2010). الرؤية الإخراجية في العروض المسرحية، المجلد 3، العدد 10. بابل: المديرية العامة للتربية.
- 6) رنا زيد. (د.ن). ماذا لو فقدنا ذاكرتنا الافتراضية، المسرح. دائرة الثقافة والاعلام الشارقة، العدد 2، 2012.
- 7) ستون أليف وسافونا جورج. (1991). المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون. مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة 1.
- 8) صحيفة العرب. (2023).
- 9) محمد أبو الخير. (2019). دراسات في المسرح المعاصر.
- 10) نبيل راغب. (1996). فن العرض المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ط1.
- 11) نور أمين. (1993). أبحاث في الفضاء المسرحي. القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- 12) ينظر اينز كريستوفر. (1996). المسرح الطليعي من 1892 حتى 1992، تر: سامح فكري. مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار.
- 13) ينظر: نك كاي. (1997). ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار.