

الإشتغال الدراماتورجي لعرض "فالصو"

The Dramaturgical Function in "Falso" Theatrical Performance

د. خيرة بوعتو

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، kheira.bouattou@univ-mosta.dz

مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2024/07/25 تاريخ القبول: 2024/10/15 تاريخ النشر: 2024/12/26

الملخص:

يعد ظهور الدراماتورجيا والإخراج تحولاً في المسرح وذلك بتراجع الأعراف التي تتحكم في الكتابة والعرض مما جعل العملية الدراماتورجية عملية مهمة لأنها تبني علاقة جديدة بين النص والعرض بعيداً عن القواعد، وعليه لم تعد مقصورة على النص فقط وإنما بدمج العرض أيضاً انطلاقاً من تصور تكوينه.

تناولنا في هذا المقال ما عرفه مصطلح الدراماتورجيا من تطورات على مستوى العرض المسرحي على وجه الخصوص، وسبل مساهمة هذا المفهوم في إعادة كتابة شكل العرض من خلال توضيح كيفية الإشتغال الدراماتورجي للعرض المسرحي وآلياته. فما هي التطورات التي لحقت بمرحلة العبور من النص الدرامي إلى العرض المسرحي؟ ولإجابة عن هذا التساؤل تمت دراسة العرض المسرحي "فالصو" وتحليله، من اقتباس الكاتب مأمون الحمداوي، وإخراج عز الدين عمار وإنتاج المسرح الجهوي لسيدى بلعباس.

الكلمات المفتاحية: الدراماتورجيا؛ الإخراج المسرحي؛ العرض المسرحي؛ المسرح الجزائري؛ عرض "فالصو"؛ عز الدين عمار.

Abstract:

The emergence of dramaturgy and directing represents a transformation in theatre, with the decline of the norms that control writing and performance. This is what makes the dramaturgy an important process because it builds a new relationship between the text and the performance away from the rules. Therefore,

it is no longer limited to the text only, but also to integrate the performance based on the conception of its composition.

In this article, we aim to discuss the developments known by the term dramaturgy, especially at the level of theatrical performance, and how this concept contributed to rewriting the form of the show, by clarifying the method and mechanisms of the dramaturgic operation of theatrical performance. An important questions that sets the study is: What are the developments that occurred during the transition from the dramatic text to the theatrical performance? To answer this question, a study and analysis were conducted upon the theatrical performance "Falso", adapted by Maamoun El Hamdaoui, directed by Ezzedine Abbar and produced by the Regional Theater of Sidi Bel Abbes.

Keywords: The Dramaturgy; Theatrical Directing; Theatrical Performance; Algerian Theater; Falso; Azzedine Abbar.

المؤلف المرسل: د. خيرة بوعتو، kheira.bouattou@univ-mosta.dz

مقدمة:

تتأرجح الدراماتورجيا بين النص والخشبة في حركة تفاعلية متكاملة، بين هذا النص ونصوص أخرى، وبين هذا المشهد ومشاهد أخرى، وهكذا تشتغل الدراماتورجيا على ما هو موجود، وعلى ما سبق، وعلى المحتمل حدوثه. تتأرجح بين الأزمنة، بين حكايا متعددة لحكاية واحدة، بين وجهات نظر متعددة لخدمة وجهة نظر أحادية في النهاية.

وهذا ما يدعو الى طرح تساؤلات عديدة حول الفرق بين وضع الدراماتورجيا بوصفها تجربة نص، والدراماتورجيا بوصفها تجربة عرض، وكيف تشتغل الدراماتورجيا على النص للعبور إلى العرض؟ فالغرض من هذا البحث هو دراسة ماذا يحدث عندما يُنقل النص الدرامي من لغته الى لغة أخرى؟ وما هي التطورات التي لحقت بمرحلة العبور من النص الدرامي إلى العرض المسرحي؟

وعلى هذا الأساس، اخترت عرض "فالصو" للكاتب مأمون الحمداوي، والمخرج المسرحي عز الدين عبار، وإنتاج المسرح الجهوي لسيدي بلعباس تطبيقا.

ومن الدوافع لهذا الاختيار، أهمية مفهوم الدراماتورجيا والاشتغال الدراماتورجي للعرض المسرحي، وقد اعتمدت على آليات تحليلية للكشف عن الحضور الدراماتورجي من خلال احتمالية الاشتغال والتوظيف.

1. ماهية الدراماتورجيا:

عرف مصطلح الدراماتورجيا تطوراً أدى إلى اتساع دائرة العمل الدراماتورجي، فتطوّر المعنى مع الانتقال التدريجي لمركز الثقل من النصّ إلى العرض، ومن كاتب النصّ إلى معدّ العرض، فضلاً عن ارتباط هذا التطور بتحرّر الكتابة من الأعراف المسرحية الصّارمة التي تحدّد شكل الكتابة وشكل العرض، فشملت الدراماتورجيا العرض وليس النص فقط. فإذا كانت الدراماتورجيا نظاماً حيث لكل شيء دلالة، فهي ليست مقصورة على النص فقط بل تدمج العرض أيضاً انطلاقاً من تصور بنائه، وعلاقته بالمشاهد وبالإخراج. لتأخذ الدراماتورجيا بعداً آخر فتصير حالة جمالية فنية. وهذا ما يؤكد باتريس بافيس Patris Pavis: "ستكون الوظيفة النهائية والأساسية للDRAMATURGIE هي القيام بضبط العلاقة بين النص والخشبة، تقرير كيفية لعب النص، وكيفية إضاءته على الخشبة في حقبة زمنية معينة من أجل جمهور معين"¹.

لقد سبق مفهوم الدراماتورجيا -الذي ظهر في القرن الثامن عشر- مفهوم الإخراج ومهّد له. وفي كل الأحوال يعد ظهور الدراماتورجيا والإخراج تحولاً في المنظور للمسرح وانبثاقاً لما يسميه الناقد الفرنسي برنار دورت B.Dort بـ"الذهنية الدراماتورجية L'état d'esprit dramaturgique"، فهو يرى أنّ تراجع أهمية الأعراف التي كانت تتحكم بالكتابة والعرض، جعل من العملية الدراماتورجية عملية مهمة لأنها تبني علاقة جديدة ما بين النص والعرض بمعزل عن القواعد². "وما دام هناك إخراج مسرحي، فنستطيع التقدير بوجود اشتغال دراماتورجي بالضرورة"³.

الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة هو عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني من أجل التوصل لشكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد. وتشتمل تسمية الإعداد مختلف

العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما، وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ على الفكرة. كما يمكن أن تكون قراءة جديدة أو طرحا جديدا يقول شيئا مغايرا، خاصة عندما يكون العمل مرتكزا على أحد المواضيع التي ذاعت حتى تحولت إلى ما يشبه الأسطورة. فالإعداد يستند إلى ضرورات تستدعيه، كما يستند إلى أساليب ومفردات جديدة "قد تصلح فكرة ما لقصة أو مسرحية، ولكن الفارق ليس في الفكرة، وإنما في طريقة معالجتها. فتحويل الرواية إلى مسرحية يعادل ترجمة الشعر إلى لغة أجنبية، فهو لا يحتاج فقط إلى الترجمة، وإنما إلى خلقه من جديد"⁴.

ويعتبر **بافيس** الاشتغال الدراماتورجي Le travail dramaturgique اقتباسا أيضا، وهذا انطلاقا من النص المخصص لتنفيذ عملية الإخراج. وأن كل التغييرات النصية التي يمكن تخيلها مسموحة: من تقطيع، وإعادة تنظيم القصة، وتليين الأساليب، وإنقاص عدد الشخصيات أو الأماكن، وتركيز درامي على بعض اللحظات النابضة والقوية، وإضافات ونصوص خارجية، ومونتاج، وكولاج أي إلصاق لعناصر غريبة، وتعديل النهاية، وتعديل الحكاية تبعا لرؤية الإخراج⁵. ويضيف **بافيس** "أن تقتبس، يعني أن تعيد بشكل كامل كتابة النص الذي يعتبر معطى بسيطا. هاته الممارسة المسرحية نبهت الى أهمية الدراماتورج لأجل الإعداد والتحضير للعرض"⁶.

2. دراماتوجيا نص "حوش لامية":

مسرحية "فالصو" التي أنتجها المسرح الجهوي بسيدي بلعباس، والتي اقتبس نصها الكاتب **مأمون محمد الحمداوي** عن مسرحية "المنتحر" Le suicidé لـ **نيكولاي اردمان** Nikolai Erdman والإخراج المسرحي لعز الدين عبار. حصل هذا العرض على العديد من الجوائز، من بينها جائزة المهرجان الوطني للمسرح المحترف لسنة 2008، إضافة إلى مشاركة هذا العمل بمهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة، وبمكناس بالمغرب، وكذا بالدورة الخامسة عشرة لأيام عمان المسرحية.

3. بدءا من العنوان "حوش لامية":

ينبغي الإشارة في البداية إلى أنّ هذا النص المقتبس من قبل الكاتب مأمون الحمدوي، والذي يحمل عنوان "حوش لامية"، قد تمّ تغييره من قبل المخرج عزّ الدين عبار إلى "فالصو"، كما سيتضح ذلك حين تحليل العرض لاحقاً.

يعتبر العنوان إجراءً ناجحاً في مقارنة العمل، باعتباره المدخل الأساس للولوج للعمل، قصد تأويل العمل وتفكيكه، وفي هذا الصدد يقول **جان كوهن** Jean Cohen: "يقوم العنوان في الخطاب بوظيفة المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي يكون هذه الأفكار أجزائه"⁷.

وإضافة إلى أنّ العنوان، يعين طبيعة العمل، ويحدد القراءة المناسبة له، فإنه يعلن عن مقصدية كاتبه، بما فيها مراميه الإيديولوجية، فهو إحالة تناصية، وتوضيح للمعنى.

ويذكر عنوان النص على لسان **عبد القادر لامية** حين حديثه مع **كاتي** (هذه الشخصية الموجودة بنص **حوش لامية** التي سيتم حذفها على مستوى العرض): "... هذا حوش لامية، واللي يجي حوش لامية يعرف لامية: الناس فيه خطرة... خطرة يتخلطو... عبد القادر يولي الناصر أو كريمة البنزاسية تولي كاتي... أو ناصر ما يعرفش كاتي... أو كاتي ما تعرفش... اللي يجي لحوش لامية، لازم يعرف لامية.."⁸.

فالعنوان هو العتبة الأولى التي يتوجه بها العرض المسرحي إلى المتلقي مباشرة، ويعطيه انطباعاً أولياً لا يلبث هذا الانطباع أن يتسع أو يضيق مع تقدم عملية التلقي، بحيث يتم الربط بين إحياءات العنوان ورموزه وبما يلاقيه المتلقي أثناء مشاهدة العرض وتأويله.

ماذا يمثل **حوش لامية**؟ **حوش لامية** هو المجتمع الجزائري بكل تناقضاته، بمختلف الشخصيات التي تسكنه، والتي تدخله: نجد **نصر الدين البطال** وأمه **شريفة رايسي** التي تعيله، هذه الأم القلقة على مستقبل ابنها. يعيش في هذا الحوش السكير والمتقف **عبد القادر لامية** وزوجته **القاسية ميمونة فارس لامية**، وابنتهما **راشا لامية** التي تحضر شهادة الماجيستير والتي كثيراً ما تستعين به لفهم ما يصعب عليها. وهذا تماماً ما نجده في المجتمعات الكادحة:

المنظفة، وربّة البيت، والسكير، والشاب الذي يعجز عن تحقيق أحلامه. فإذا لم يتمكن **حوش لامية** من أن يعبر عن هذا المجتمع في كُليته، فهو يعبر عن جزء كبير منه، فكل شخصية تجسّد شريحةً من المجتمع، و**عبد القادر لامية** هو روح الجماعة، وفكرها ووعيتها.

ليدخل هذا الحوش شخصيات مختلفة متعددة التوجهات من جماعات متطرفة وجماعات تبشيرية وكذا جماعة النقابة، فنجد **أبو حرب مصارفي** الذي يدعو **الناصر** للشهادة، و**القس فرانسوا لوشيفر** الذي يقنعه باعتناق المسيحية، ومجيء **النقابي مرزوق سبابي**، لتلتحق **كاتي** للبحث عن **نصر الدين** ومساعدته بمبلغ مالي من أجل إغرائه. وهذا ما يتأكد على لسان **ميمونة فارس لامية** **"الحوش زيان سعدو ولا مشهور.. ولى يجيه كل واحد.. خطرا يجيه أخينا.. خطرا يجيه انتاع القليزية.. خطرا يجيه انتاع السنديكا.. خطرا يجوه انتاع التبرنه وتاع الكانتينة.. (ثم تلتفت الى شريفة رايسي) وانت .. هذا الماركة عرضي عليها تدخل منين يكون دارك وحدك.. انت او ولدك..."**⁹.

وللعنوان أيضا علاقة بأفق التوقع فقد يلتقي أفق المتلقي مع أفق العنوان (النص الأصغر)، قبل أن ينتقل إلى النص الأكبر، فيتعرّز مع الأفق التخيلي الذي تولد أول وهلة أو يخب، إذ إنّ الجمالية وفق أصحاب التلقي، ليست خصوصية في الجميل، ولكن في علاقات تلقيه، وعليه يتضح أن المتلقي عنصرا فاعلا في إنتاج الجمالية، ومن ثم في إنتاج الدلالة.

ويتميز عنوان **"حوش لامية"** باتفاقه مع أفق المتلقي، وهذا بالضبط ما يعيشه المتلقي حين قراءته للنص، إذ يعلن العنوان عن الفضاء الدرامي **"الحوش"** وتتميز هذه الكلمة أنها تتوسط بين اللغة العربية الفصحى واللغة العامية والتي تعني البيت الذي تسكنه عدة عائلات، ولفترة طويلة عاشت عائلات جزائرية في مثل هذه **"الأحواش"** - وإن خفّت هذه الظاهرة إلا أنها لا تزال موجودة حاليا.

ويعد **"لامية"** من ساكني **"الحوش"**، والمتمثل في شخصية **عبد القادر لامية**، الذي يعد الشخصية الأكثر ثقافة وحكمة، إضافة إلى أنّ الكاتب يؤكد على أنّ اختياره لهذا اللقب له دلالات، فتعني كلمة **لامية** ما يعرف في الأدب بـ **"لامية العرب"** التي تنسب للشاعر **الشنفري**، والتي تعد من أشهر القصائد في الشعر العربي. وبهذا الكاتب يطرح موضوع

الصعلكة على لسان عبد القادر لامية: "...الشنفري صعلوك بني عمه... وأنا صعلكتني انا..
صبح نبقي راجل.."¹⁰. وهكذا يضع الكاتب دلالات واضحة لاتجاهه الفكري والسياسي للنص،
فشخصية عبد القادر لامية المثقفة والتي سمي عليها الحوش، هي الشخصية الثائرة الكاشفة
لوضع عام يسير عليه نظام الحوش، فهذا السكير يمثل العقل الواعي، هو الصعلوك الرفض
لهذا الوضع والناقد الدائم له.

4. تغيير العنوان من "حوش لامية" إلى "فالصو":

تتعدد معاني كلمة فالصو "Falso" بين الزائف، غير الحقيقي، الخطأ، ويمثل هذا
العنوان أعلى اقتصاد لغوي ممكن، وهذه الصفة على قدر كبير من الأهمية، إذ أنها - في
المقابل - ستفرض أعلى فعالية تلق ممكن¹¹، مما يجعل المتلقي فعالا بشكل كبير في عملية
تلقيه للعنوان، وهي فعالية تتضح من خلال البحث عن دلالات العنوان من خارج العمل،
وعن تفاصيل كاملة من داخله، وحين يلج المتلقي داخل العمل تتحدد تلك الدلالات التي
استقاها من خارج العمل.

وهذا ما عناه أمبرتو ايكو Umberto Eco بالجمالية حين قال: "إن شأن العنوان أن
يبلبل الأفكار، لا أن يرتبها"¹². وقد تناولها ليسنغ G.Lessing من قبله في قوله: "ينبغي أن
يكون العنوان مثل رائحة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته"¹³.
وغموض العنوان ليس بالطريقة الوحيدة لإغواء المتلقي، فيمكن إغواءه باستخدام حيلة نحوية،
كتلك العناوين المبينة على صيغة سؤال، أو تلك المبينة على شكل جملة مقطوعة تلح على
المتلقي بأن يتممها.

وإذا كان العنوان الأصلي "حوش لامية" قد راعى أفق التلقي فإنّ عنوان العرض
"فالصو"، قد يخيب أفق التوقع لدى المتلقي، ويشتت أفكاره، فلا ندري أي نوع من الحكاية
سيعرض، ولا أي نوع من العرض. ويحمل كلا العنوانين معنى مضافاً للنص: فسواءً عنوان
"حوش لامية"، الذي أضاف مَعْنًا وُبْعْدًا فكريا وسياسيا للنص، أو عنوان "فالصو" الذي

أضاف هو الآخر دلالة لموضوع العمل، فما عاشه نصر الدين كله زيف واستغلال لوضعيته، فالجميع قد استغل فقدانه للعمل، وحاول إغراءه لتحقيق أغراضه.

5. فكرة النص:

قد تبدو إشكالية النص بسيطة، لكن بالتوغل فيها وفي الأزمات التي قد تنتج عنها، نصبح أمام وضع مجتمع بأكمله، وبكل تناقضاته. كيف تصوير البطالة عبودية، يأمل نصر الدين التحرر منها، "اسمح لي يا ميسيو فرانسوا انا ما خصنيش دين.. على خاطر أنا مؤمن، أنا خصني خدمة.. على خاطر أنا بطل.. انا نحب قاع الأديان وقاع البلدان وقاع اللغات.. بصح نكره البطالة، ونكره اللي يستغل البطالة نتاعي.. باش يخرجني من دين ويدخلني في دين.. ويخرجني من حزب ويدخلني في حزب.. ويخرجني من بلاد ويدخلني في بلاد.. نكره اللي يستغل البطالة انتاعي باش يبينلي باللي حررني من عبودية الفراغ.. وهو باغي يقيدني بقيد الأيديولوجيا.."¹⁴

الصورة: 1



فالشاب نصر الدين الذي تخرج من الجامعة والمتحصل على شهادة الليسانس، لم يتمكن من إيجاد عمل، ليصبح عالة على أمه، وهذه الظروف تسبب له صراعا نفسيا، وحالة من الضياع والفراغ والملل. فتمثل الموضوع في البطالة التي حملت على عاتقها الفكرة التي ودَّ الكاتب تقديمها ألا وهي استغلال وضعية البطل لأغراض دنيئة "بصح نكره البطالة،

ونكره اللي يستغل البطالة نتاعي.."¹⁵. المصدر: عز الدين عبار، عرض فالفو، 2008

وهذا يدفعنا أيضا لإثارة مسألة اقتباس هذا النص أم لا عن نص "المنتحر"، إذ نعتقد أنه "اقتباس فكرة" لتشابه الفكرة المطروحة بين العملين: فالأمر نفسه في نص اردمان، إذ يطرح هذا الأخير فكرة استغلال وضع سيميون، والكل يحاول دفعه للانتحار من أجل قضيته.

الصورة: 2



6. نص العرض:

يبدأ النص بإرشاد مسرحي يقدم فيه وصفا للمكان (المكان حوش تقطنه عائلتان: عائلة نصر الدين فايز(البطل) وعائلة عبد القادر لامية (الجار السكير)... يظهر نصر الدين في غرفة واحدة مع أمه وهي تغط في نوم عميق وتملأ الغرفة بالشخير. هو لا ينام، تمر برأسه آلاف الأفكار.. في حين يقابل الأرق بتقليب الكتب).¹⁶

ليليه مقطع حوارى عبارة عن مونولوج يليقه المصدر: عز الدين عبار، عرض فالصو، 2008
نصر الدين بالمشهد الأول:

نصر الدين فايز (وهو يقلّب الكتب في صمت حزين):

"ها راك وحدك في هذا العالم ..

امعمره بالشوم والسكات..

امعمره بالرجا .. او قلة الفائدة..

تهدد مع الورق .. وهي باخلة عليك بالجواب..

ما عرف روحك منين جيت .. ولا وين رايح..

ما قادر تقول نعم.. ما قادر تقول لا لا..

ما قادر تبغي.. ما قادر تكره..

ما قادر تحيا .. ما قادر تموت..."¹⁷.

أما اشتغال المخرج فقد جاء مختلفاً، إذ حذف الإرشادات المسرحية (وهو يقلّب الكتب في صمت حزين) و(تستيقظ على حركات ابنها)، وعمل على خلق صورة فنية مختلفة عما يوحى النص، وبذلك يخلق المخرج نصه المشهدي الخاص به ابتداءً من البداية. هذا النص المكوّن من نصوص حركية ونصوص سمعية بصرية، وعلى أنغام آلة الغيتار تتوسط

شخصية نصر الدين فايز خشبة المسرح وبالضبط في منطقة (وسط أسفل الخشبة)، لتظهر رؤوس مضاءة الوجوه من الأسفل، وتبدو كأشباح ووساوس تؤرق نصر الدين، وتمّ تحقيق هذه الصورة الجمالية باستخدام طاولات متحركة مثقوبة في الوسط، لتظهر رؤوس الممثلين من خلال هذه الثقوب. إضافة إلى أنّ مونولوج نصر الدين تتقاسمه معه هذه الوجوه التي تمثل الأشباح.

ويتضح هنا الخط التجريبي الذي يشغل عليه المخرج، بإعادة النظر في موقع الممثل في العملية المسرحية وبشكل أدائه، "فقد ظهر توجه نحو إلغاء الممثل كإنسان واعتباره آلة، أو دمية خارقة يتحكم بها المخرج كما يشاء، أو تغييبه وتقليص وجوده على الخشبة إلى صوت مسجل"¹⁸.

كما اعتمد على مبدأ "الكتلة"، والكتلة هي "مجموعة من الأشخاص عند مقابلتها بشخص بمفرده، ولوزنها اعتبار مهم بالنسبة للتوازن. وتأثير الكتلة في المتفرج اعتبار مهم أيضا بالنسبة لتأثير الجو"¹⁹. وقد وجد هذا المبدأ بالنص الدرامي، إذ يواجه نصر الدين بمفرده هذه التيارات المختلفة والمتعددة التوجهات.

وقد تمّ تصميم السينوغرافيا من قبل الفنان عبد الرحمان زعبوبي، وتميّزت بديكور بسيط، لكنه أسهم بشكل كبير في خلق دلالات قوية للعرض وتنوّع استخدامه بين الاتجاه الواقعي والرمزي. فكان عبارة عن طاولات متحركة، يتمّ توظيفها كل مرة حسب متطلبات اللوحة الفنية المقدمة، إضافة إلى قوس في أقصى الخشبة (وسط أعلى)، وبه خمس دوائر صغيرة، استخدمت هذه الدوائر للإضاءة في بعض المشاهد. وقد أخذ هذا القوس مساحة معتبرة من الفضاء المسرحي، لكنه لم يتمّ توظيفه جيدا، إلّا في مشهد الكنيسة والذي يعدّ فضاء مسرحيا خارجيا، أين تمّ استغلال القوس لإجراء مراسم الصلاة والتعميد بالكنيسة، وذلك بالاشتغال على عنصر الإضاءة الذي أدى دورا كبيرا في خلق هذه الصورة البصرية السمعية، بالإضافة إلى استخدام الطاولات المتحركة.

بالنسبة إلى الإضاءة، يمكننا أن نميز بين الإضاءة الوظيفية والواقعية، والرمزية، فكانت تختلف حسب جو العرض، تزداد حيناً وتخفت أحيانا أخرى لتعطي صورة سوداوية

للعرض، من خلال اختيار الأسود والأبيض: حيث نجد مواجهة كبيرة بين هذين القيمتين، إذ يتواجهان بقوة، فبداية العرض غارقة في الظلام، لا يبدو منها إلاّ وجوه مضاءة، ليحافظ المخرج طوال العرض على إنارة خافتة، وذلك لخلق جو مقلق مضطرب.

ونلاحظ أنّ حديث نصر الدين مع أمه يختلف تماما عمّا هو موجود بالنص الدرامي، فاكتفى المخرج بشخصية البطل نصر الدين، وأشار إلى شخصية الأم بوجه مضاء، بعد إطفاء الوجوه الأخرى، وهو بذلك يصنع صورة مسرحية مختلفة.

كما تمّ استخدام التقنية نفسها متمثلة في الوجوه المضاءة، لتجسيد اللوحة التي توضح وصول الرسائل إلى نصر الدين، والتي تحمل اعتذار الإدارة عن عدم وجود مناصب شاغرة فكانت تتلى خطابات الرسائل بأصوات هذه الوجوه.

الصورة: 3



7. ظهور شخصية أبو حرب المصارفي:

يظهر أبو حرب المصارفي وسط أعلى الخشبة، وعلى غير ما هو موجود في النص (بينما عبد القادر لامية ونصر الدين معا.. إذ يدخل عليهما رجل ملتجٍ بعد طرق الباب وفتحه.. يسأل عن نصر الدين فايز في قضية هامة..)²⁰. في حين كان دخول المصارفي في العرض فنيا أكثر، على عكس النص، الذي جاء

المصدر: عز الدين عبار، عرض فالصو، 2008

الصورة: 4



كلاسيكيا مألوفاً، وتصور مرحلة "الرقية" بطقوس تمارس على الخشبة، ليتمّ التأكيد على شخصية أبي حرب المصارفي. بينما تُقدم هاته الشخصية نفسها لنصر الدين، بـ"المصارفي" لتكمل البقية المصاحبة له "أبو حرب"، ويتمّ بعدها ضرب الأيادي على الطاولات، وهكذا تتضح أهمية وخطورة هذه الشخصية. وبهذا المشهد يحافظ المخرج على المحتوى بأكمله تقريباً، فلا نجد حذفاً ولا إضافة بالحوارات،

المصدر: عز الدين عبار، عرض فالصو، 2008

وذلك لأهميته في تشكيل الصراع الأول في مواجهة الأصوليين. وهنا يتم الولوج إلى ذلك بعرض طقوس لعملية الرقية كمدخل لعرض قضية استشهاد نصر الدين في سبيل قضيتهم. وهذه الطقوس غير موجودة في النص، هي من ضمن الرؤية الإخراجية، وبذلك قدم المخرج نقده لهذه الظاهرة التي انتشرت بكثرة في المجتمع الجزائري وأصبحت حديث العام والخاص.

وقد اتسمت الملابس بالحيادية، وتنوّعت بين الأبيض والأسود، مع إضفاء بعض التفاصيل كالإكسسوار لعرض موقف اجتماعي، أو ديني، أو التعريف بشخصية ما، مثل ملابس "السلفي" أو ملابس "المُبشر المسيحي". فالأصوليون يرتدون ملابس بيضاء، أما المبشرون المسيحيون فنجد ملابسهم يغلب عليها السواد، وهذا دون اتخاذ موقف معين ضد الطرفين، بل حسب ما هو معروف، فقد كان الاختيار ذا اتجاه فني واقعي.

الصورة: 5



أما اللوحة الموالية فتعتبر الفاصل بين مرحلتين مهمتين بمصير نصر الدين، حين خروجه مع جماعة أبي حرب المصارفي لصلاة الفجر، يدخل عبد القادر لامية ثملا، وهو يغني "خلوني نبكي على رايي".

وتتكرر اللوحة نفسها حين ينتسب نصر الدين لجماعة المبشرين، إذ يدخل عبد القادر ثملا يغني الأغنية نفسها.

المصدر: عز الدين عبار، عرض فالصو، 2008

وتقيد هذه الصورة المسرحية المكررة مرتين في إيصال وجهة نظر مفادها أنّ عبد القادر لامية لم يتغير، فلم يغير موقفه ولا مبادئه، ولا عقيدته، وهنا تكمن قوته ووعيه، بخلاف نصر الدين فايز.

8. أهمية عبد القادر لامية:

يبدو واضحا أهمية شخصية عبد القادر لامية، إذ يعادل حضوره أهمية نصر الدين فايز، حيث يظهر لامية بوضع (الأمامي الكامل) بالنسبة للمتفرج وهو وضع قوي جدا، إضافة إلى تواجده بمنطقة وسط أعلى الخشبة، لكون هذه المنطقة من أقوى مناطق المسرح، فذلك دلالة على قوة هذه الشخصية وعلى أنها تحتل مكانة مهمة في العرض. إضافة إلى نقطة رئيسة مهمة من نقاط التوازن الجمالي، وهي أن المناطق السفلى من المسرح أقوى من العليا، بينما الوضع الأمامي الكامل للشخص الموجود في أعلى المسرح أقوى من وضع (ثلاثة الأرباع) الذي يتخذه الشخص الموجود في أسفل المسرح. ليست هي قوة وضع الجسم التي تبطل ضعف منطقة أعلى المسرح ولكنه الخط الذي ينقل التركيز من الشخص الموجود أسفل المسرح إلى الشخص الموجود أعلى المسرح²¹. ولأجل ذلك، فإنّ هاتين القوتين

المساعدتين-وضع الجسم وخط التركيز-يجعلان الشخص الموجود في أعلى المسرح أهم بكثير من الشخص الموجود في أسفل المسرح.

ونلاحظ أنّ الأم قد نزعت عنها الأسود ليظهر الأبيض وهي تتأهب للخروج باتجاه الظلام، وبذلك يخلق المخرج صورة فنية قد تقرأ من وجهات نظر مختلفة، فقد تكون نحو سعي المرأة لتغيير وضعها ووضع عائلتها، وبالتالي نحو كسر القيود المحيطة بها.

وفي هذا المشهد المقتسم بين الأم وابنها، يتضح تغيّر وضع نصر الدين، بعدما أصبح يملك المال، وتظن الأم أنّ ذلك جراء مفعول "الرقية" التي قام بها الفقيه المصارفي. كما نلاحظ

تغير شخصية نصر الدين، إذ أصبح يتصرف ويتحدث تماما مثل المصارفي وجماعته المتطرفين.

الصورة: 6

9. القسّ فرانسوا لوشيفر:

تأتي مرحلة قدوم القسّ المبشر فرانسوا لوشيفر وجماعته، ومحاولة إقناعه باعتناق المسيحية، وقد احتفظ المخرج بالحوار الموجود

بالنص، ونلاحظ فرقا كبيرا بين قدوم المصارفي وجماعته وقدوم القسّ: فقد كان خطاب المصارفي وجماعته قاسيا وعنيفا، مع تصوير كل الطقوس التي

المصدر: عز الدين عبار، عرض فالصو، 2008

صاحبت الرقية، عكس دخول القسّ فرانسوا الذي جاء هادئا ومسالما، وهذا لتوضيح الفرق الموجود بين التيارين، وفي طريقة إقناع نصر الدين.

وقد لجأ كلا التيارين إلى تقديم المال نظرا لوضعية نصر الدين الصعبة وحاجته للمال، لكنه يتردد في القبول وفي الأخير يرفض المال. وهنا تلجأ جماعة القسّ الى استخدام وسيلة إغراء أخرى.



فلاحظ أنّ الفتاة ظلت واقفة بوسط أعلى المسرح طوال فترة محاولة إقناع نصر الدين، ووجودها بهذه المنطقة يؤكد دلاليا على قوة وضعها، وفعلا تتمكن من تأدية المهمة المسندة إليها، يتم إغراء نصر الدين بالفتاة المسيحية وهي من تتكفل في النهاية بإقناعه، مع تقديم المال له، ليتمّ في النهاية تعميده.

ويتمّ خلق هاته الفضاءات بتحريك الطاولات من قبل الممثلين، فيصبح الممثلون جزءا من سينوغرافيا العرض، ممّا يخلق حيوية على الخشبة أيضا. واستطاع المخرج وفريقه رسم صور تشكيلية تعبر عن كلمات النص الدرامي، وفي أحيان كثيرة يتمّ تجاوزها.

10. بين الفضاء الدرامي والفضاء المسرحي:

اشتغل المخرج وفريقه على الفضاء الدرامي والذي تمثل في "الحوش" ليتمّ تعدده إلى فضاءات مسرحية أخرى، مثل الكنيسة والحانة. وبالتالي خلق المخرج عدة فضاءات مسرحية في حين اكتفى الكاتب بفضاء درامي وحيد وهو "الحوش".

ويتمّ توظيف هذه الطاولات المتحركة في خلق فضاءات مسرحية عديدة، منها:

- فضاء مسرحي(الحوش) داخلي.
- فضاء مسرحي(بيت عبد القادر لامية) داخلي.
- فضاء مسرحي(بيت نصر الدين فايز) داخلي.
- فضاء مسرحي(الكنيسة) خارجي.
- فضاء مسرحي(الملهى الليلي) خارجي.

وكما ذكرنا سابقا تعتبر هذه اللوحة الفاصل بين وضعيتين مختلفتين مرّ بهما نصر الدين فايز، فالأولى حين لقائه بالمصارفي وجماعته، وبعدها مباشرة نلاحظ دخول عبد القادر لامية مؤديا أغنية "خلوني نبكي على رأيي". وفي هذه اللوحة الثانية، نجد الصورة المسرحية نفسها بدخول عبد القادر لامية مؤديا الأغنية نفسها، لكن هذه المرة يسأل عبد القادر لامية نصر الدين "مع من راك يا ناصر.. راك مع هانوك، ولا راك مع هانوك..."²².

ليضيف عبد القادر لامية *أنا راني مع هانديك*²³، ويشير إلى قارورة الخمر التي بيد نصر الدين، والتي تحصل عليها من جماعة المبشرين. ليؤكد نصر الدين أنه مع المال في إشارة إلى كيس النقود الذي كان بحوزته وحصل عليه أيضا من القسّ وجماعته. فنصر الدين لم يستقر بعد في أي اتجاه يسير.

وتم اللعب على ثنائية الضوء والظلام، سواء رمزيا أو تقنيا، حيث تمّ استخدام هذه التقنية للفصل بين المشاهد وتغيير الديكور، ورمزيا لإدخال المتفرج في حالة فنية معينة للتفكير وللتأثير في الجانب الإدراكي والمعرفي للمتلقي، والاستمتاع باللحظة الفنية لتحقيق التأثير الانفعالي، وذلك تماشيا مع الرؤية الإخراجية المتوخاة. وتتوّعت بين إنارة كاشفة تكشف تفاصيل الفضاء المسرحي المعروض أمانا، وبين إنارة مركزة للتركيز في تفصيل معين أو حدث أو شخصية معينة.

11. التنوع بالمشاهد:

من التقنيات التي أعطت قوة للعرض، مسألة التنوع بالمشاهد، وهذا التنوع موجود في النص الدرامي، مع الحذف، والتعديل والإضافة. في البداية حافظ المخرج على المشهد الأول الذي جمع نصر الدين بأمّه، وهو يتصارع مع هواجسه وأفكاره السوداوية.

وفيما يخص المشاهد الأساس التي تركز عليها الحكاية، وهي مشهد المصارفي وجماعته، ومشهد القسّ فرانسوا لوشيفر، ومشهد مرزوق سبابي، فقد لاحظنا أنّ مدة هذه المشاهد جاءت متقاربة، وذلك لأهميتها في توجيه مصير نصر الدين. فمشهد المصارفي امتد إلى حوالي 10 دقائق، ابتداءً من (10:10-20:10). ليلي ذلك بعد مشهد القسّ -طبعاً بعد مشاهد فاصلة أخرى- الذي امتد حوالي 12 دقيقة (34:00-46:00). ثم مشهد مرزوق السبابي والذي دام 8 دقائق (49:50-58:00).

منح المخرج أهمية كبرى لهذه المشاهد باعتبارها تحمل جوهر الرؤية الإخراجية، ليختتمها بمشهد الملهى الليلي، أين تم تشكيل إيقاعات احتفالية بالمشهد ما قبل الأخير، بضرب الأيدي على الطاولات. وبعدها المشهد الأخير حول "الحرقه".

الصورة: 7

12. التنوع بالمناطق:



إنّ أكثر الطرق أهمية في الحصول على التنوع هي استعمال المناطق المختلفة من المسرح في المشاهد المتعاقبة وتنوع استعمالنا لمنطقة واحدة أو لمنطقتين أو لكل المناطق. ويعرف هذا (بالتمثيل بكل المناطق) أو التوزيع. وباستعمال هذا الشكل من التنوع يجب دائما أن نهتم بعدد المشاهد التي مثلت في المنطقة

المصدر: عز الدين عبار، عرض فالصو، 2008

المعطاة بقدر ما نهتم أيضا فيما إذا كان المشهد يجب أن يمثل في منطقة واحدة أو بين عدة مناطق²⁴. وعليه، يجب مراعاة وجود التنوع ضمن منطقة واحدة بالإضافة إلى التنوع في استعمال المناطق.

ومن خلال تتبع العرض يتضح استخدام المخرج تقريبا لكل مناطق الخشبة سواء بتعدد المشاهد، والتنوع بالمشهد الواحد. ويرتدي نصر الدين الأبيض في البداية، ليتحوّل لباسه إلى الأسود في المشهد الأخير بالحانة والذي دار موضوعه حول الوطنية والعمل النقابي. وهذا لأنّ نصر الدين الذي عرفناه في البداية قد تغير من خلال ما مر به من تجارب. وهنا اشتغل المخرج على الأبيض والأسود سواء للتفريق بين التوجهات المختلفة أو حين يوضح التغيير الحاصل، دون الحكم على أنّ صاحب الأبيض أفضل من الأسود، فقد استخدم هاتين القيمتين ليكشف التناقض، وليس لإعطاء أحكام.

رغبة المخرج في كتابة نصه الإخراجي بطريقته المشهّدة لتحقيق الفرجة المسرحية التي يبتغيها؛ وقد نجح المخرج وفريقه في إنتاج هذا النص المشهدي، المكمل والمستقل في الآن نفسه عن النص الدرامي. وقد حقق المخرج بذلك فرجة بصرية.

نجد للإخراج سلطة قوية، إذ اعتمد المخرج على تقنيات إخراجية جديدة، وهذا تحقيقا لهدف دراماتورجي وتحقيقا أيضا لمتعة جمالية. ولتوظيف تيارات مسرحية متعددة، وتحقيق

الرؤية الإخراجية المتوخاة، اتبع المخرج منهج البيوميكانيكا أو مسرح الحركة بالاعتماد على لعب الممثلين، ولخلق جزء كبير من الحركة والإيقاع، ومن دون الاهتمام الكبير بالديكور، ويتضح ذلك بمشهد الحانة

أين يشكل الممثلون إيقاعات صاخبة بضرب الأيدي على الطاولات، ليختتم المشهد برقصة الممثلة التي تؤديها على طاولات الحضور، تصويرا لمشهد الاحتفالية بالمهلى الليلي. فتتوالت الكوريغرافيا المجسدة في هذا المشهد، بين تعابير جسدية وحركات تعبيرية والطفل على الطاولات وتصوير حالة الثمالة.

وإضافة لعنصر التضاد اعتمد المخرج أيضا على عنصري الثابت والمتحرك، فلم يكن القوس الموجود في أقصى الخشبة (وسط أعلى الخشبة)، منفذا لدخول وخروج الممثلين، بل وجد ليعبر عن دلالة لعدم اكتماله. وإن لم يتم توظيف هذا القوس بالشكل الفعال. فكانت سينوغرافيا دائرية ومفتوحة، تشكلت في لوحات تستقل من حالة إلى حالة مستغلة كل تقنيات المسرح المعاصر.

لتغرق الخشبة بالأبيض في النهاية، ويبرز وجه نصر الدين تحت بقعة ضوء مركزة، وكأنه صراع بين الضوء والظلام، وحالة التضاد الموجودة بينهما. فإذا كانت البداية بسواد يغطي الخشبة، فقد انتهى العرض بنزول ستارة بيضاء تغطي أجساد جميع الممثلين، مع إضاءة الفضاء باللون الأزرق، لتظهر رؤوس الممثلين من ثقب وكأنهم في حالة غرق بالبحر، ليرز وجه نصر الدين فايز في بقعة مركزة ويلقي مونولوجه الأخير. فهل قصد بها المخرج فكرة "الحرق"، وهجرة الشباب إلى الخارج، كمنفذ للهروب من هذا الواقع؟.

وفيما يخص الملابس، كان من الممكن أن تظهر أفضل بكثير مما عُرض، ربما لعامل الوقت في إنجاز العمل، لأنه حسب الرؤية الإخراجية المسطرة، كان لابد أن يتم الاشتغال عليها بعمق لتخلق صورة جمالية وفنية وفكرية أكثر بكثير مما قدم لنا.

وحاول المخرج خلق توازن من خلال التشكيل الحركي للممثلين، باعتماده في الغالب على تقنية المثلث، وكذلك الأداء الذي بدى أحيانا مبالغا فيه.

وقد استعان المخرج بعنصر الفكاهة لتمير بعض الرسائل والأفكار، وبعيدا عن الشعارات والخطابات. "فالصو" كوميديا سوداء، تعبير ساخر عن هذا المجتمع، بعرض لوحات مشهدية، استطاع خلق التوازن بين اللغة المحكية واللغة المرئية، بين الكلام والصورة.

خاتمة:

هناك اشتغال دراماتورجي لتحقيق الفرجة الفنية والجمالية والفكرية للمتلقي، وقد ركّز المخرج على منطقة وسط أعلى الخشبة بحالات القوة، ومنطقة وسط أسفل الخشبة بحالات ضعف شخصية نصر الدين وكذا في مواقف أخرى.

أعتبر مسرحية "فالصو" من أهم المسرحيات في تاريخ المسرح الجزائري المعاصر، من جميع الجوانب سواء من خلال الموضوع المطروح، أو أسلوب الإخراج المعاصر. فقد تميز النص بجرأة كبيرة في الطرح غير معهودة بنصوص المسرح الجزائري المعاصرة، وبعيدا عن كل الخطابات المباشرة التي تعودنا عليها.

إلى جانب أسلوب المخرج باستخدامه تقنيات إخراجية متعددة ومختلفة، والاستفادة من التقنيات المتطورة في مجال الصوت والإضاءة. وبذلك استطاع أن يخرج عن المألوف، ويكسر السائد، ويحرر عرضه المسرحي من التبعية للموجود.

الهوامش:

¹ Patris Pavis, Dictionnaire de Théâtre, Paris, Ed. Dunod, 1990, p. 107.

² ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط.1، 1997، ص.206،207.

³ Patris Pavis, Op,cit, p. 109.

⁴ أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي، مصر، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط.4، 2007، ص.104.

⁵ Pavis Patris, Op., cit., p. 12.

⁶ Ibid., p. 12.

⁷ كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال للنشر، ط.1، 1986، ص.161.

⁸ الحمداوي مأمون، حوش لامية (مخطوط)، المسرح الجهوي سيدي بلعباس، 2008، ص. 22.

⁹ المرجع نفسه، ص. 20.

¹⁰ المرجع نفسه، ص. 07.

¹¹ الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة العصرية العامة للكتاب، 1998، ص.10.

¹² Gérard Genette, Seuils, Coll.Poétique, Paris, Ed.Seuil, 1987, p. 87.

¹³ Ibid., p. 87.

¹⁴ مأمون الحمداوي، حوش لامية (مخطوط)، مرجع سابق، ص.35.

¹⁵ المرجع نفسه، ص. 35.

¹⁶ المرجع نفسه، ص. 02.

¹⁷ المرجع نفسه، ص. 02.

¹⁸ ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص. 120.

¹⁹ دين ألكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة بتصرف: سامي عبد الحميد، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1972، ص. 198.

²⁰ مأمون الحمداوي، حوش لامية (مخطوط)، مرجع سابق، ص. 14.

²¹ دين ألكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، مرجع سابق، ص. 189.

²² عز الدين عبار، عرض "قالصو"، الجزائر، إنتاج المسرح الجهوي لسيد بلعباس، 2008، الدقيقة: 47.

²³ المرجع نفسه، الدقيقة 47:17.

²⁴ دين ألكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، مرجع سابق، ص. 138.

قائمة المراجع:

- الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة العصرية العامة للكتاب، 1998.

- الحمداوي مأمون، حوش لامية (مخطوط)، المسرح الجهوي سيدي بلعباس، 2008.

- إلياس ماري، قصاب حنان، المعجم المسرحي، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط.1، 1997.
- دين ألكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة بتصريف: سامي عبد الحميد، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1972.

- سلام أبو الحسن، حيرة النص المسرحي، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط.4، 2007.
- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال للنشر، ط.1، 1986.

- Gérard Genette, Seuils, Coll.Poétique, Paris, Ed.Seuil, 1987.
- Patris Pavis, Dictionnaire de Théâtre, Paris, Ed. Dunod, 1990.

العرض المسرحي:

- عز الدين عبار، عرض "فالصو"، الجزائر، إنتاج المسرح الجهوي لسيدي بلعباس، 2008.

Bibliography:

Books:

- Al-Djazzar Mohamed Fekri, Title and Semiotics of Literary Communication, Cairo, Egypt, Modern General Book Authority, 1998. (In Arabic)
- Al-Hamdaoui Maemoun, Hawch Lamia (Manuscript), Algeria, Regional Theatre of Sidi Bel Abbés, 2008. (In Arabic)
- Cohen Jean, The Structure of Poetic Language, Translated by Mohamed Alouali and Mohamed Al-Omari, Morocco, Dar Toubkal of Publishing, 1st Edition, 1986. (In Arabic)
- Gérard Genette, Seuils, Coll.Poétique, Paris, Ed.Seuil, 1987.
- Dine Aleksandre, The Basic Elements of Directing The Play, Translated by Sami Abd Elhamid, Baghdad, Iraq, Freedom Printing House, 1972. (In Arabic)

- Ilias Marie, Kassab Hanane, Theatrical Dictionary, Lebanon, Lebanon Library Publishers, 1st Edition, 1997. (In Arabic)
- Salam Abou Alhassan, Confusion of the theatrical text, Egypt, Dar Al-Wafa World of Printing and Publishing, 4th Edition, 2007. (In Arabic)
- Patris Pavis, Dictionnaire de Théâtre, Paris, Ed. Dunod, 1990.

Theatrical Performance:

- Abbar Azzedine, Falso, Algeria, Regional Theatre Production Sidi Bel Abbés, 2008. (In Arabic)