الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالـي والبحـث العلمـي
جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم
كليـة الآداب والفـنـون
قسـم فنـون العـرض

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماستر
تخصص: الممارسة النقدية للعرض المسرحي
بعنـوان:

جمالية الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر
نص وعرض القرص الأصفر أنموذجا

إعـداد الطالـب:
رابح هوادف

إشـــراف:
د. نوال حيفري

لجنة المناقشة:

أ /عبد الصمد بسدات..... رئيساً
د/ نوال حيفري ..... مشرفا مقرراً
أ/ خيرة بوعتو .....مناقشاً

السنة الجامعية: 2017/ 2018

إهـــــداء

إلى أصابع دافئة تصرّ على لثم زجاج ذاكرتي كل مساء...

إلى معطف حنين هيأني في أوراقه رماد وجه وخيالات اغتراب...

إلى كلمات تهدهد أحلام عمري لتصنعني سرب حمام...

إلى مساء عابس احتسيت من رموشه قطرات دمي وهربت من أساوره الذكريات...

إلى براءة ترسمني عبقا يرسخ في البال...

إلى بعادات زمن قريب...

إلى أمي الحبيبة وأبي الفذّ: بليار قبلة على ثراكما...

شـــكـــر

أتقدم بخالص الشكر وعميق الامتنان إلى عناية الدكتورة المشرفة "نوال حيفري" على توجيهاتها القيّمة، وتفانيها في مدّ يد العون، وتنويري بسداد الرأي وألق البصيرة.

يسعدني أن أشكر الفنانين الربيع قشي، عبد الرحمان زعبوبي وفتحي كافي، على احتضانهم لي وإسهامهم في سبيل إتمام هذا البحث.

الشكر موصول لكافة أعضاء أسرة معهد فنون العرض في جامعة عبد الحميد بن باديس لمدينة مستغانم، وأخصّ بالذكر أساتذتي الأجلاء أدامهم الله ذخرا للجزائر والعلم والمسرح والإبداع.

ولا أنسى كل من أسهم ولو بقسط ضئيل في إخراج هذا البحث وإيصاله إلى المشرحة.

المقدمة

شغلت قضايا الخطاب المسرحي– ولا تزال– مساحات هامة في فكر الدارسين، لما ينطوي عليه المسرح من أحكام وأبعاد وتحولات ليس على مستوى الفن فحسب، بل على أصعدة التاريخ والآداب والاجتماع والنفس والإيديولوجيا والثقافات، نظرا لكونه مرآة لكل هذه التفصيلات والمشارب الكونية.

لم يُحظ المسرح الجزائري على رحابته إلاّ بالنزر القليل من الدراسات التي تناولت مسائل الخطاب لكن بصورة محجّمة إلى حد ما، ذلك ما ولّد نقصا في فهم الخطاب المسرحي الجزائري، رغم مكانة وتموقع هذا الخطاب كمحكّ للرؤى المتعددة.

من هذا المنطلق، فكرنا في مقاربة هذا المعلوم / المجهول: **الخطاب المسرحي الجزائري**، ولا نخفي سراً، إذا ما عبّرنا عن تخوفنا الأولي من الخوض في منظومة حساسة مثل الخطاب، لاسيما في ظل الافتقار لمرجعية سابقة وسند معلوماتي مستفيض، لكن ولعنا الدفين بمكنونات الخطاب ورغبتنا الجارفة في فك شيفراته واستكشاف أبعاده دفعنا للمضي قدما لسبر أغوار هذا الميدان الصعب، وهنا كان علينا أن نتلمس المسلك الموصل لطرق الموضوع /الهاجس.

قمنا بتصفح عدد من المصنفات حول الخطاب المسرحي، وراقنا جدا استخدام المنهج السميولوجي كمقاربة، نظرا لتحصيله نتائج جدّ هامة في الحقل المسرحي، ولأنّ الأخير يقوم على ثنائية النص والعرض، لم نشأ التوقف عند ملامسة وحدات النص فحسب، وأردنا مواكبة ارتسامات النص على الركح، فوقع اختيارنا على مسرحية "القرص الأصفر"، لمبررات متعلقة برغبتي في تعميق فهم الراهن المسرحي الجزائري.

وقمنا بتحديد المصطلاحات المستخدمة في البحث، التذكير بالدراسات السابقة، فضلا عن تحديد إشكالية البحث المركزية": **ما هي جمالية الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر**".

- ضبط الخطوات الإجرائية عبر ما يلي:
- ترتيب مادة البحث.
- صياغة وتفسير خطوات التحليل.
- عرض الأهداف المرتجاة.

اعتمدنا في ذلك خطة بحث من ثلاثة فصول:

الفصل الأول: تعرضنا إلى واقع الخطاب المسرحي الجزائري تاريخيا وموضوعاتيا.

الفصل الثاني: طبقنا أنموذج القوى العاملة للباحث السميولوجي "ألخيرداس جوليان غريماس "على نص "**القرص الأصفر**" لنستخرج مكامن الخطاب عند الكاتب "**فتحي كافي**".

الفصل الثالث: تطبيق الاستبيان المستقرئ للعلامة المسرحية لدى "**باتريس بافيس**"، والمتكئ على مُنجزي "**أندري هيلبو**" و"**آن أوبرسفيلد**"، على عرض مسرحية" **القرص الأصفر**".

مدخل

الإطار المفاهيمي المنهجي:

حُظي **الريبرتوار المسرحي الجزائري** بمساحة هائلة من الاهتمام بمواضيعه وتسليط الضوء على رواده ومدارسه وتياراته، بما ساعد على إظهار غيض من فيض **المسرحة théâtralité** في صورتها الجزائرية، ومثلما دأبت الدوائر المختصة في بحث مسائل التأصيل التاريخي والاعتناء بضوابطه الاجتماعية وتصانيفه اللغوية والفنية.

بقي هاجس الخطاب المسرحي الجزائري يراود الأذهان ويستلب العقول، لا سيما في ظلّ خلو الساحة أو بالكاد من مدارسات المرجع – الوعاء الذي يستوعب رسالية وجماليات المسرح الجزائري، لذا من منظور اهتمامنا بالخلفية الإتصالية لذات المسرح، استوقفتنا الأسئلة /الفروضات لهذا الرقم الصعب في النظام الركحي الجزائري ورأينا من الرائق – الحتمي الاقتراب من جوهر الخطاب المسرحي في :طبيعته، بناه وتجلياته لما له من راسخ أثر في تشفير الفعل المسرحي وإعطاء نوع من القراءة العملية للواقع الدرامي الجزائري العام.

وقادنا هذا التوجه إلى بحث مفاتيح الخطاب المسرحي الجزائري من خلال علاماته وإشاراته العامة لتكوين رؤية واضحة عن هذا المركب الذي يضمّ في مختلف جوانبه الطابع الخطي للمسرح الجزائري.

1 – أسباب اختيار الموضوع:

آثرنا رصد علامات خطاب المسرح الجزائري للاعتبارات التالية:

أ– استكشاف علامات وخواص الخطاب المسرحي الجزائري الذي لم يستوف نصيبه من المعالجة.

ب – استخراج الأبعاد الجمالية، الفلسفية، السياسية، التاريخية، الحضارية والاجتماعية للخطاب المسرحي الجزائري.

ج – الرغبة في التعرف على جماليات خطاب المسرح الجزائري المعاصر واستكشاف نظمه المرجعية.

د – تتبّع مسار ومستويات النص والعرض في المسرح الجزائري الحالي.

2 – أهمية البحث:

أ – إعطاء صورة أكثر وضوحاً عن الملامح الجمالية للخطاب المسرحي الجزائري الراهن.

ب– تسليط الضوء على علامات الخطاب المسرحي لدى الجيل الجديد في الجزائر من خلال تجربتي

الكاتب "**فتحي كافي**" و"**الربيع قشي**".

ج – الإسهام في فكّ شيفرات الخطاب المسرحي الجزائري واستكشاف راهنيته عبر البحث عن معانيه وقيمه، من خلال استعمالاته وأشكاله ومضامينه.

3– الإشكالية:

ظلّ **الخطاب المسرحي الجزائري** مجالا لأنساق فرجوية ووظيفية ودلالية مختلفة، كما حفل بأشكال تعبيرية تقليدية احتفالية **كالحلقة** و**المداح** عن طريق الخطاب الشفاهي **(الشعبي)** وأخرى عربية وعالمية، وحمل الخطاب ذاته أبعادًا أيديولوجية وأدبية وفنية تقتضي مقاربة ماهية هذا الخطاب وتوظيفه الشكلي والموضوعي، فضلا عن جمالياته في مستويي النص والعرض، وما يتصل بذلك من قيم ورموز.

- فما ماهية الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر؟
- وكيف تبرز وظائفه وأنساقه؟
- وماهي جمالياته نصا وعرضا؟
- وما مستويات تأثيره؟

وهذا يقودنا إلى طرح **الإشكالية المركزية:**

- ماهي خواص الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر؟

5 –التساؤلات :

يدفعنا ما تقدّم للتساؤل عن طبيعة ومستويات **جمالية الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر** عبر مستويي نسق النص **(ن)**، ونسق العرض **(ع)**.

– حرّي بنا التساؤل أيضا عن طبيعة الخطاب المسرحي الجزائري نصا وعرضا، فهل هناك مسرح خطاب أم خطاب مسرح في الجزائر؟

- أيّ وجهة يتمثلها الخطاب المسرحي الجزائري؟

6 –عينة التحليل:

اخترنا مسرحية **القرص الأصفر – إنتاج مسرح معسكر الجهوي 2014** – كأنموذج تطبيقي لدراستنا هذه من منطلق:

أ – رغبتنا في الاشتغال على الراهنية، واستنباط العلامات في سياق نصي – عرضي حديث.

ب– جنوح **القرص الأصفر** إلى استشراف مستقبل افتراضي ومسائلة أفق ما بعد **7 قرون** قادمة.

ج – جرأة نص وعرض **القرص الأصفر** من حيث الموضوع المعالج، والتقنيات المعتمدة في تحويل الأرواح والأجساد إلى علب.

د – تموقع فريق شاب في منظومة **القرص الأصفر**، كتابةً وإخراجاً وسينوغرافيا، فضلا عن **22 ممثلا** صاعدا من **12 ولاية**.

هـ– تحويل طاقم **القرص الأصفر** لتداريب وتحضيرات العرض إلى ورشة تكوينية نهضت برسكلة الممثلين في سائر الحرف الركحية **(تمثيل – إخراج–سينوغرافيا – كوريغرافيا – موسيقى – إلقاء – كتابة درامية)**.

7– منهج وأدوات البحث:

كإجراء، اعتمدنا جمع وتحليل المعطيات إجرائياً، وفق منحى تاريخي تولاه البحث بتوليفة نقدية.

ووظفنا أدوات بحث أنموذج اللساني والسيميائي **الفرانكو ليتواني "ألخيرداس جوليان غريماس"** للقوى الفاعلة للنصوص، واستبيان الباحث والمنظّر الفرنسي "**باتريس بافيس**" للعروض.

نقدمهما فيما يلي:

*** نموذج القوى العاملة Actanciel model :**

صفة – **Actantiel**– الفرنسية مشتقة من فعل – **agere** – اللاتيني الذي يعني: **فعل** ومنه أيضا تأتي تسمية" عامل – **ACTANT** – "ومصطلح" **عامل** "استعمل بكثرة في الدراسات النحوية القديمة، ودخل اللسانيات ويأخذ طابع وحدة تركيبية ذات طابع شكلي ضمن البنية العاملية المقترحة كحقل تنظيمي لقيميات الخيال البشري على اختلاف سياقاته، وتتمفصل الذات العاملة **sujet/ opérateur** – في صورة شبكة من الدوال الفعلية، اللفظية والسلوكية، تتحدد مركزيتها تبعا لوظيفيتها [(1)].

وجرى طرح نموذج القوى العاملة على شكل مخطط وهو تسمية لنموذج عام يصور العلاقات بين القوى التي تتحكم بحركة الفعل في حكاية ما ضمن الأدب المكتوب والشفوي: رواية – أسطورة – مسرحية، ينطلق ذلك من إمكانية تلخيص الفعل بجملة فعلية تحدد العلاقات بين القوى وتعكس البنية العميقة لتحولات الأحداث في عمل فني ما.

ترتسم علاقة القوى العاملة ببعضها بناءا على تقصي علاقات الصراع والتجاذب بين القوى والتحولات الطارئة على هذه العلاقات من مرحلة لأخرى أي ديناميكية الفعل [(2)]. تبلور هذا الأنموذج في الدراسات البنيوية والسميولوجية التي تناولت البنية السردية في الحكايات الشعبية ومن ثم في الأدب بأنواعه.

أطلق هذا الأنموذج بدايةً في بحوث **الروسي" فلادمير بروب – V. PROPP** – "والفرنسي" **إتيين سوريو** – " – **E.SOURIAU**، وأخذ شكله النهائي مع الروماني" **ألجيردا جوليا غريماس–A.J. GREIMAS** – "، أثرته

فيما بعد المدرسة الفرنسية ممثلة في شخصي" **آن أوبرسفيلد**" و" **ريشار مونو** "بحيث تم استخدامه على المستويين التعليمي والدرامي لتحليل النص المسرحي وقراءته.

تتشاكل القوى العاملة في **ثنائيات متقابلة** :العامل /موضوع الرغبة، قوة دافعة /قوة مستفيدة، قوة مساعدة / قوة معارضة، هذا التقابل يستخرج أصنف الفواعل ووظائفها.

لا يتطابق مفهوم القوة العاملة مع مفهوم الشخصية التي هي من مكونات البنية السطحية للنص في حين أن القوى العاملة المتحكمة في **الفعل الدرامي** تتموضع على مستوى البنية العميقة، وتتجسد عبر شخصية محدّدة في العمل أو فكرة مجرّدة أو مفهوم ما (السلطة، الواجب)، كما يمكن أن تمثل الشخصية عدة قوى في العمل، عكس ما أكدته" **آن أوبرسفيلد** " من أن الذات تأتي مشخصة بالضرورة، لما لها من اعتبارات واقعية وخيالية ومتخيّلة [3].

يطبّق هذا الأنموذج في المسرح الدرامي، حيث يكون الصراع وتعارض الرغبات أساس البنية الدرامية، بينما في المسرح الملحمي وكل أنواع الكتابة (**الأرسطية**)، لا يأخذ الصراع فيها شكل مواجهة واضحة ولا تتجسد أطراف الصراع بالضرورة على شكل شخصيات، يكون فراغ في خانتي المساندة والمعارضة في حالة انتقاء اللحظات الصدامية، أما الذات التي ليست بالضرورة عاملة فلا يمكن أن تختفي.

على صعيد التحضير للعرض، يمكن لهذا النموذج أن يساعد المخرج والسينوغراف أثناء قيامهم بإعداد النص وفي عملية الإخراج، ففي الكثير من الحالات يمكن أن تكون سينوغرافيا الفضاء المسرحي انعكاساً للصراع بين القوى العاملة، وليس مجرد ترجمة للإرشادات الإخراجية في النص.

تقول "**أوبرسفيلد:**" أن"النموذج العاملي في ذاته ليس شكلا، إنما هو نحو وتركيب، فهو إذن قادر على إفراز عدد لا نهائي من الإمكانات النصية، ودراسة التركيب الخاص بالقصة المسرحية دون أن ننسى أن الأشكال الملموسة التي يفرزها النموذج مدونه في تاريخ المسرح وحاملة للمعنى، لها علاقة مباشرة بالصراعات الأيديولوجية" [4].

عندما صمّم "**غريماس**" نظامه العاملي بصفة مستقلة، وذلك خلال عمله في مجال بنى المعنى، أراد به طرح فرضية المسارب الممكنة لتنظير عالم المعاني، وقد تضمن النموذج ست وظائف وزعها على ثلاث مجموعات من الأزواج المعارضة الممثلة لمجمل الوظائف التي تقوم بها الشخصيات وهي :**العامل والرغبة / المرسل والمرسل إليه / المساند والمعارض**، وهو ما عبّرت عنها "**أوبرسفيلد**" بالترسيمة التالية. [5]

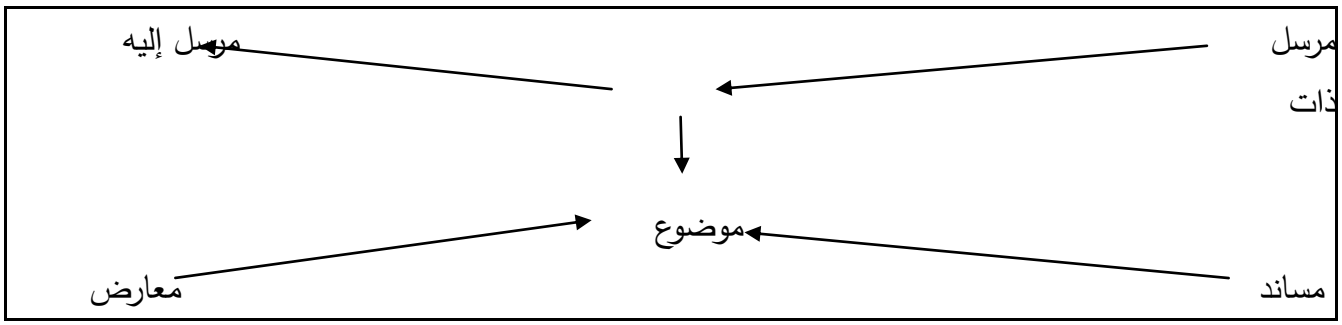
1- Patris pavis dictionnaire du theatre, editions sociales messido.paris 1987. P: 19

2 -ماري إلياس وحنان قصاب حسن" المعجم المسرحي"، مكتبة لبنان ناشرون- بيروت ط 1، 1997، ص 506

3- زياد جلال "مدخل إلى السيمياء في المسرح"، منشورات وزارة الثقافة الأردنية- عمان-ط 1، 1992، ص 61

4- آن أوبر سفيلد" قراءة المسرح "ترجمة :مي التلمساني، أكاديمية الفنون- وزارة الثقافة المصرية، ط1، 1994، ص: 75

5- إلين أستون وجورج ساغونا" المسرح والعلامات"، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون- وزارة الثقافة المصرية، ط4، 1996، ص: 59.



يمثل هذا المخطط **المرسل (د 1)** كقوة تؤثر على **الذات–SUBJECT–** ويدفعه حافز **الرغبة–DESIR–** للوصول إلى **الموضوع–OBJECT–** يوجه اهتمامات **المرسل إليه (د 2)** لاتجاه **الذات، المساند والمعارض.**

نقدم فيما يلي عناصر الأنموذج بشيء من التفصيل:

1 –المرسل والمستقبل:

المرسل إما أن يكون أيديولوجيا أو سيكولوجيا، ولا يكون المستقبل فرديا إنما جماعيا كما قد تكون الذات جماعية، عندما يكون المرسل سيكولوجيا فإن المستقبل غالبا ما يكون فرديا، وهذا حاصل في كافة قصص الحب التقليدية، حيث البطل يبحث عن تحقيق الرغبة بدافع من الحب (جنسي – اجتماعي)، والمستقبل قد يكون هو نفسه، فهو يريد المحبوب، أي عندما تمزج الذات يكون المرسل فرديا وتتأكد الفردانية عند غياب المجتمع أو القيم بجانب المرسل في بعض الحبكات حيث تتعرض البنية لغياب المرسل إليه، وهو ما يدل على خيبة الأمل كما هو الحال أيديولوجيا عند" **صامويل بيكيت**" **BICKET.S** .

2–المساند والمعارض:

أحيانا تكون القوى المساعدة في معارضة الفاعل دون المفعول به وقد لا تقيم علاقة مع المفعول أصلا، وجود المعارض يسمح بالتطور الحيوي للحبكة الدرامية إذ يكون في مواجهة مباشرة مع **العامل** و**المساند** في الوقت نفسه، من الممكن تغاير الأدوار: تحول **المساند** إلى **معارض،** أو تحول **المعارض** إلى **مساند.**

تدل هذه الحالة على أن رغبة العامل رغبة مدمّرة تخيف حتى الموصولين **بالفاعل،** في الوقت الذي يدلّ فيه وجود المجتمع في خامة المساند على أن رغبة العامل لا تنأى عن الأخلاقيات والأعراف، بينما يدلّ وجوده في خانة المعارض على نقيض ذلك، فيما يمثل وجوده في خانتي المساند والمعارض علامة على إنقسام طارئ تتصارع فيه أيديولوجيتان متعارضتان، أما غياب المساند عن القوى المحركة للنص يعني أن العامل وحيد أمام معارضة شديدة، كما قد تتعدد القوى المساندة والمعارضة. [6]

3–الذات والرغبة:

يمكن أن تكون الذات مفردة مثلما يمكن أن تكون جماعية (إذا كان مضمون الرغبة :التحرر مثلا)، إنها صاحبة الرغبة التي تسعى للاحتفاظ بما عنده، فحينئذ تكون معارضة للعامل الذي يدير الاستيلاء عليه، الرغبة يمكن أن تكون مفهوما مجردا كالعدالة، الشرف ...لكن الذات لا بد أن تكون صاحب إرادة ورغبة. [7].

في تطبيقاتنا للنموذج العاملي، تحتاج عيّنة الدراسة إلى أكثر من خطاطة للقوى العاملة حسب تعاقب الأحداث وتراتبها من حيث تبدّل ممثلي الخانات الستّ باختلاف التأثيرات الدرامية وتشابكها.

****استبيان باتريس بافيس:**

اشتغلت **السميولوجيا** بالعرض وفق إطار تشفيري علاماتي، فكان أن ظهرت كشوفات" **أوبرسفيلد UBER SFELD**و"**شارل ساندرس بيرس**" **C.PIERCE**– و"**تاديوز كوفزان**" **T.KOVZANE** في نظم علامات التطبيق، دعمها السميوطيقي الفرنسي "**باتريس بافيس**" **P.PAVIS** بمشروعه القارئ لتفاصيل العرض، المدعوم بمقترحات" **أوبرسفيلد** "و" **أندري هيلبو** –**A.HELPO**– "يتضمن الاستبيان أربعة عشرة مسائلة، يحتوي كل جزء منها على أسئلة فرعية موزعة على النحو التالي:

مناقشة عامة للعرض من حيث الروابط بين العناصر التمثيلية والنظم الإخراجية، تعداد جماليات العرض، أشكال السينوغرافيا وفضاءاتها، نظام الإضاءة– الألوان– الملحقات– المسرحية – الملابس، لينتقل إلى مستوى ثان أكثر خصوصية :**الأداء التمثيلي، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، إيقاع العرض، خط القصة أثناء الأداء، النص معروضا** ... ويتعرض في مستوى ثالث إلى: **الجمهور، كيفيات تدوين العرض، اللامعنى في النص، متفرقات** [8].

6– آن أوبر سفيلد "قراءة المسرح"، ص :80

7– ماري الياس وحنان قصاب حسن "المعجم المسرحي"، ص: 507

8– إلين أستون وجورج ساغونا "المسرح والعلامات" ص: 54

8- حدود البحث:

أ- **الحدود الزمانية** :مرتبطة عضويا بزمن تقديم وعرض مسرحية **القرص الأصفر: 20 ديسمبر 2013 – 8 سبتمبر 2014.**

ب- **الحدود المكانية: الجزائر**-المسرح الوطني الجزائري (مكان العروض) -مسرح معسكر الجهوي (الجهة المنتجة) – مسرح سعيدة الجهوي (فضاء العرض الشرفي الأول)، مدينة برج برج بوعريريج (مسقط رأس المخرج الربيع قشي) – مدينة تيارت (مسقط رأس الكاتب فتحي كافي).

ج- **الحدود المنهجية** : يأخذ البحث خطأ أساسيا له :تحليل مسرحية القرص الأصفر كأنموذج لإعطاء الخواص الجمالية للخطاب المسرحي الجزائري المعاصر.

9- الدراسات السابقة:

*** رسالة ماجستير "بناء النص المسرحي في الجزائر": دراسة فنية تحليلية لمسرحية النائب المحترم لأحمد رضا حوحو للطالبة راضية قيدوم، جامعة باتنة 2011.**

أبرزت الباحثة أنّ اللغة المسرحية الجزائرية اتكأت على تراكمات المنزل والشارع في كشف الواقع الاجتماعي الجزائري.

نوّهت أنّ استخدام العامية في المسرح الجزائري هو لتقريب الشخصية من الواقع الحياتي، كما أبرزت الاهتمام ببناء الشخصية في المسرح الجزائري، وانتهت إلى تنوّع هذه الشخصية بين القطيعة والمواجهة، التمزق والحنين، والتخاذل والتبعية.

*** رسالة ماجستير "آليات إنتاج المعنى في الخطاب المسرحي .. طاسيليا لعز الدين ميهوبي أنموذجا" للطالبة فاطمة بديرينة، جامعة الجلفة 2017.**

عُنيت الرسالة بتتبّع مستويات بناء المعنى في الخطاب المسرحي باعتباره إحدى الأشكال الحاملة للسرد، من خلال ما تقترحه مرتكزات المدرسة السيميائية السردية التي تعاملت مع النص السردي باعتباره وحدة دلالية أو بالأحرى عدّته علامة تدل على المعنى.

*** مذكرة ليسانس" المسرح الجزائري والمسار الديمقراطي" للطالبتين:** "**ربيعة عراب**"، و"**فاطمة دروس**" جامعة الجزائر-**1991.**

خاضت الباحثتان في الخطاب المسرحي والتغيّر المسرحي والتغير الاجتماعي خلال عشرية **(1970 – 1980)** من خلال استخراج محورين أساسيين: الأول مشاكل البيروقراطية، الرشوة، الفقر قصد تدعيم النظام الاشتراكي، والثاني متعلق بمساندة حركات التحرر والقضايا العادلة لشعوب العالم.

ملاحظات:

نعدّد على التوالي جملة نقاط دوّناها بعد اطلاعنا على البحوث الآنفة الذكر إذ نقوم بهذه الخطوة لا يجب أن تُفهم كمآخذ، إنما استكمالا لحلقات البحث، وتوضيحا لعدة نقاط:

1- المسرح في الجزائر ساير التغير السياسي.

2 – الخطاب المسرحي ركّز على: طرح القضايا الاجتماعية- السياسية كالبيروقراطية، المحسوبية والتنافس على المراكز الحساسة في الجزائر وحتى في العالم العربي، تدعيم المسار السياسي في الجزائر، البحث عن أسباب الأزمة وطرح قضايا المرأة.

3 – ارتداد الخطاب السياسي- الإعلامي مع محاولته إعطاء مفهوم للديمقراطية، ومنحها تفسيرا مغاير للمتداول لدى وسائل الإعلام.

4 –تضمّن الخطاب مبدأ تمجيد الاشتراكية ومساندة البلدان الطامحة في الاستقلال والراغبة في التخلص من التبعية.

5 – إغراق الخطاب المسرحي الجزائري في الأدبية

6 – اعتماد الأحكام الجازمة كالقول بـ "فشل المسرح الجزائري".

7 – لم يتم التطرق بشكل واضح إلى جماليات الخطاب المسرحي الجزائري، وجرى الاكتفاء بملامسة المضامين.

10. أهداف البحث

أ . التعرف على واقع الخطاب المسرحي الجزائري

ب. تحديد العلامات النصية والعرضية لمنظومة الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر.

ج . استخراج بنية الخطاب المسرحي في الجزائر.

11 . معوقات البحث:

أ – افتقاد المنظومة المسرحية بالجزائر إلى أرشيف يوثّق لأشواط أبي الفنون بالجزائر، وما يتصل به من خطابات.

ب – عدم توفر دراسات نقدية كثيرة تعاطت مع التجارب المسرحية الجديدة في الجزائر، وأنساق الخطاب المسرحي.

ج – شحّ المتابعة النقدية والإعلامية لمسرحية القرص الأصفر رغم تسويق العشرات من عروضها عبر ولايات الجزائر.

12. مصطلحات البحث: اعتمدنا في دراستنا عددا من الاصطلاحات، نبرزها مفصلة :

أ. السيميولوجيا SEMIOLOGIE:

اشترك "**شارل ساندرس بيرس**" و" **بيار موريس**" في التأسيس لعلم أطلقا عليه" السمياء "**SEMIOTIC**. التي تعني الاتحاد بين الدال .**SINIFIANT** والمدلول .**SINIFIE**. ، كل منهما له علاقة بالمرجع **REFERENT**، أو العالم الخارجي وموقعها منه.

قال" **فرديناند دو سوسير**"**F. SAUSSURE.** بشمول السمياء كل أنظمة الخطاب اللغوي وغير اللغوي، أي أنها لا تتوقف عند حدود الكلام، فهي علم للعلامة، حيث عرفها بقوله" :علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية ويشمل نظام المرور ونظام الأزياء والموضة والعلاقات الاجتماعية وإشارات التأدب والتحية السائدة في مجتمع معين، كما يشمل أبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وضروب المجاملة والإشارات العسكرية. [9]

تتكون العلامة وفق مفهوم دو سوسير من جانبين: الدال الذي قد يكون صوتا أو صورة حركة، والمدلول أي الفكرة أو المعنى، عن طريق اتحاد الدوال، والمدلول: أين تتخلّق العلامة وتتبدى كوحدة دلالية. يقول "**رولان بارت**" **R. BARTHES:**"المسرح بشكل موضوعا سميائيا متميزا، إذ أنّ نظامه يبدو في الظاهر أصيلا ـ متحرر الأصوات . مقارنة . بنظام اللغة الأفقي الأحادي" [10].

اعتبر أعضاء حلقة براغ كل شيء في العرض المسرحي هو علامة، تماما مثل" **فيليب هونزل**" **F.HONZEL** الذي ذكر أنّ عناصر العرض المسرحي عبارة عن رموز وإشارات لأمور أخرى [11].

وتتقاطع الباحثتان "**ماري إلياس**" و"**حنان قصاب حسن** "في مفاهميتهما لكلمة **sémiologie** المستوحاة من الكلمة اليونانية **sema** التي تعني العلامة، في اللغة العربية تستعمل الكلمة بلفظها الأجنبي **:سميولوجيا** ـ سميوطيقا أو تعرب إلى سمياء، وتترجم بعلم العلامات [12].

يقول "**باتريس بافيس**": "**السميولوجيا هي منهج لتحليل النص /العرض**، يركّز على الترتيب الشكلي للنص أو العرض ككل على أساس الترتيب الداخلي لهذه المنظومات الدلالية التي تصنع كلا منهما دينامية عمليات المعنى وتوطيد الشعور خلال مشاركة فناني المسرح والجمهور " [13].

9- فرديناند دو سوسير "محاضرات في اللسانيات العامة"، ترجمة: يوسف غازي وجيد النصر، دار نعمان للثقافة ط1، لبنان 1984، ص: 28

10 – رولان بارت" مقاولات نقدية في المسرح"، ترجمة: سهى شور، منشورات وزارة الثقافة السورية- دمشق 1987- ص :60

11- جيرو بيار" علم الّشارة- السميولوجيا "-ترجمة :منظر عياشي، دار طلاس، ط1 دمشق 1988، ص:30

12- ماري إلياس وحنان قصاب حسن "المعجم المسرحي"، ص :253

13 -باتريس بافيس "لغات خشبة المسرح"، ترجمة :أحمد عبد الفتاح، منشورات مهرجان القاهرة الدولي – وزارة الثقافة المصرية – ط 2، 1992، ص :13.

وتعد **السميولوجيا** نسقيا مكانا إجرائيا للتحليل باعتبار بنيتها العميقة كنظرية والعلامات، تستخدم اللغة كأداة صياغة ووصف للموضوعات السميوطيقية، تأخذ هذه الأخيرة شكلا معرفيا وتنبري مهمتها أساسا على بناء اللغة الشارحة **META LANGUAGE**.

ويعتبر **التحليل السميولوجي** إخراجاً قائماً برأسه، في فراغ ومنظومة المتلقي؛ لعلامات معينة يتم تلقيها من العرض، امتدادا لهذا المجرى تربط "**أوبرسفيلد**" بين النظام العلاماتي وعملية الاتصال، فمفهوم المسرح معقد يستدعي فضلا عن التعايش بين العلامات إمكانية حلول بعضها مكان الآخر وذلك نظرا لتعدد شيفرات العرض المسرحي احتكاما لمعيارية القراءة وفقا لمحورين: الاستبدال والتركيب.

ب . الخطاب DISCCOURS

قالت **العرب:** الخطاب هو ما يكلم به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب، أصله من فعل خطب خاطب خطابا بالمعنى العام الشائع للكلمة :الخطاب هو النص الذي يقال للآخرين شفهيا أو كتابيا بهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها.

واعتبر العالم اللغوي الفرنسي "**إميل بنفنيست**" **E.BENVENISTE** أنّ القول يصبح خطابا حين يتحدد كفعل له فاعل هو صاحب الخطاب، وذهبت أبحاث "**كاترين أوركيوني**" و"**دومنيك مانجينو**" إلى أن منبع خصوصية الخطاب في المسرح تكمن في كونه مقتصدا دلاليا، بالخطاب المسرحي قول مزدوج يخلق عمليتي تواصل متعلقتين بخطابية النص وحوارية شخصية المسرحية، بالخطاب كلام لايحمل أي معنى إذا لم يقرأ ضمن العلاقة الرابطة بين الشخصيات المتخاطبة وضمن الظرف الذي يحدده ويعطيه معناه :المكان . الزمان . عوالم التشخيص المختلفة.

في **اللسانيات:** الخطاب هو استعمال وتحديث للغة، وتحدث "**دو سوسير**" عن الكلمة، اعتبر جميع أنواع الخطابات مشتقة منها، فالخطاب مدمع وظائفي للنظم الفونولوجية، التحليلية، الدلالية من حيث تشكيله صورها الذهنية ورموزها الباثة، فرادته مستمدة من استخدامه الدقيق في حالات محددة لأنظمة اللغات المتعددة) المسموعة والمرئية التي تصنع اللغة المسرحية (14).

الخطاب المسرحي هو تحكم بشكل ما في الأنظمة الركحية فهو ناقل؛ مسيطر في الآن ذاته، يوظف فردانيا القوى المسرحية، حتى إن كان الفرد موضوع الخطاب مبنيا من طرف فريق الإخراج، وهو ينطوي على مستويين : خطاب مركزي وخطاب شخصاني، الأول متعلق بالخطاب الشمولي العام للمؤلف والفكرة العليا؛ الأسمى لفريق الإخراج، بينما الثاني موصول بخطاب الشخصيات أثناء العرض.

****

14 – فرديناند دو سوسور "محاضرات في اللسانيات العامة"، ص: 89

الخطاب المسرحي هو تحكّم بشكل ما في الأنظمة الركحية فهو ناقل؛ مسيطر في الآن ذاته، يوظف فردانيا القوى المسرحية، حتى إن كان الفرد موضوع الخطاب مبنيا من طرف فريق الإخراج، وهو ينطوي على مستويين : خطاب مركزي وخطاب شخصاني، الأول متعلق بالخطاب الشمولي العام للمؤلف والفكرة العليا؛ الأسمى لفريق الإخراج، بينما الثاني موصول بخطاب الشخصيات أثناء العرض.

ويؤهل هذا التصور المسرح كي يستخلف الإيديولوجيا التي يصير غيابها نصف حضوري، كما أنه يخفي مصدر الكلمة في المسرح ويجعل من الخطاب حقلا مضغوطا بين اتجاهين متعارضين :اتجاه ثان حيوي يجعل مختلف الخطابات مركزة على بصمة الكاتب الذي يعطي قدرا من التماسك ـ الحبكة للعمل المسرحي من حيث الإيقاع والشعرية حسب ما ذهب إليه الإتصاليون **(15)**.

وينتظم الخطاب في الإخراج وفق أدوات النص والعرض بإيقاع متغاير، يقول "ميخائيل باختين **M.BAHKTINE:** "عندما نضاعف مصادر الكلمة نجعل عناصر الديكور، الحركة، الإيماء تتكلم، لها لغة موازية للنص فينشأ تكامل بينها وبين الكتابة الإخراجية التي تضع في الفضاء كل مواضيع الخطاب وهي تؤسس لحوار بين مصادر الكلمة". (16).

وتقدّر "**أوبر سفيلد**" أنّ الخطاب المسرحي تساؤل طبيعي عن نظام الكلمة: من يكلم من؟ وفي أي ظروف نستطيع أن نتكلم؟ كما يأخذ الخطاب عند" **أوبر سفيلد** "معنى الخبر أو القول ـ**énonce**ـ من وجهة نظر الآلية الخطابية التي تحدده:

– خطاب مخبر بوصفه مجموعة منظمة من الرسائل التي ينتجها المؤلف.

– الممثل على استعداد المتفرجين هؤلاء بدورهم يعتمدون على قدرة الممثل لإقناعهم بصدق ما يقول ضمن الإطار المحدد للعرض (17).

وتولي سيموطيقا العرض اهتماما للشفرات المكانية من حيث تأثرها بالفضاء السوسيولجي وأليتها كمؤطر ضابط لحركة الطاقم فوق الخشبة؛ يأخذ النص شكله طبقا لموضوعته **(كلاسيكي ـ بورجوازي ـ راديكالي)**، تماما مثل العرض وطرائق أدائه: **تقليدي، مُحاكي، تفكيكي**، تبعا لخيارات ورؤى المؤلفين والمخرجين على حد سواء، فالعلاقة بين النصوص والعروض **ديالكتيكية تجاذبية. (18)**.

---

15 – المرجع السابق، ص: 89

16 – ميخائيل باختين "الخطاب الروائي"، محمد برادة، دار الفكر للدراسات – القاهرة – 1987، ص: 52

17 –آن أوبرسفيلد "قراءة المسرح"، ص: 27

18 – PATRIS PAVIS DICTIONNAIRE DE théâtre. P: 120

ج –الممثل COMEDIEN/ ACTEUR: عماد العرض المسرحي، بدونه لا يتموقع الفعل والتفكير والتقرير والضراع، فهو الذي يحدد معاني ودلالات الأغراض ويعطي للمكان معنى بواسطة العلامات التي يثبتها يؤكد أو ينفي العلامات المرسلة من مصادر أخرى وبالتالي يبعث الحياة في حسد الشخصية، وهو كنظام سينمائي ينقسم إلى منظومتي الجسد: الحركة . التعابير (علامات بصرية، الصوت) الكلام . الإلقاء . النبرة (علامات سمعية [19].

الممثل هو الانسان الذي يجسد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما ويقوم بذلك عن قصد، يقال في مثل هذه الحالة :مثل، شخص، أدى دورا، لعب دورا، والكلمة اللاتينية **ACTOR** وتعني ذلك الذي "يتصرف أو يفعل"، أي الفاعل وهي مأخوذة من فعل **agere** الذي يعني فعل، وكانت في القرن الرابع عشر تطلق على الشخصية أو الدور. [20]

يشير المصطلح الإغريقي لكلمة طبع **CHARACTER** كجزء مضمن في الشخصية، يحتمل معنيين رئيسيين:

- **المعنى الحرفي:**

لما يصك أو يوضع كعلامة مثل الطابع والعملات المعدنية والاختام.

- **المعنى الاستعاري :**

العلامة التي تضفي على الشخص سمة مميزة من حيث المعنى التصوري التمثيلي الدقيق [21].

والشخصية هي مجموع علامات لغوية يضعها المؤلف، ولا تمثل نفسها، إنما تمثل العالم الذي ننتمي إليه فهي علامة دالة على شريحة اجتماعية، عسكرية أو اقتصادية كاملة وخطابها دال نصي على انتمائها حسب رأي "**أمبرتو إيكو**" **IKO.EMBERTO** وهي تحقق عبر بناءات ثلاث :مجموعة وحدات إنتاج المعنى، قراءات البني النصية الشاهد الفعلية يصنعها الممثل، يؤلفها ويصيرها أداة طيعة له. [22]

الشخصية عبارة عن ورق لايمكن أن نضفي عليها طابعا ماديا رغم أنها تأخذ ذاك الشكل على الخشبة عبر الممثل إلا أننا لا نقول بتطابق الشخصية والممثل هذا الأخير ذات مبدعة يحمل بداخله رؤية خاصة للشخصية المؤداة التي قد تكون منبسطة؛ ذات مظهر واحد متوقعة السلوك وقد تكون ـ كروية ـ متعددة المظاهر ذات سلوك غير متوقع.

---

19 – جوليان هيلتون "نظرية العرض المسرحي"، ترجمة: نهاد صليحة، المؤسسة العربية العامة للكتاب – القاهرة – 1994، ص: 31

20 – إبراهيم حمادة: معجم "المصطلحات الدرامية والمسرحية" دار الشعب، القاهرة – بدون تاريخ – ص: .185

21 – ماري الياس وحنان قصاب حسن "المعجم المسرحي" ص: 478

22 – إلين أستون وجورج ساقونا: "المسرح والعلامات" ص: 76.

تتكامل جماليات العرض انسياقا لأبعاد شتى :عملية الاستقبال والتأثير (تمثل، تغريب، ابتعاد) شكل تطور الحدث، مستوى الحبكة (توثب، هبوط)شكل العرض مغلق، مفتوح؛ (كيفية بناء الشخصيات، مستوى المقاربة الدرامية) الحكاية، الفعل، المضمون، الخطاب.

اقترح "**برتولد بريشت**" **BRECHET.B** أنموذجاً للعرض يجرى من خلاله توثيق كيفيات تدوين إطار إخراجي من خلال: حفظ عمليات تحضيره فوتوغرافيا، كتابات القائمين على العمل ـ نقاشات الممثلين حول الشخصيات والأداء . أولويات تنفيذ العرض . المصاعب الخاصة ببلورة النص . الخط الناظم له . القراءة الدرامية الممهدة للعرض **(23)**.

د . الإخراج MISE EN SCENE: تدل كلمة إخراج في مدلولها العام على تجميع كافد وسائل وإمكانات التطبيق الركحي :الديكور، الإضاءة، للموسيقى، التمثيل والمخرج صاحب نص العرض تماما مثل كاتب النص؛ يعني الإخراج في مفهومه المحدد، التعامل الذكي مع الفضاء المسرحي وملحقاته :الزمن ـ النمط المستخدم ـ الترجمة الركحية لنص درامي ما.

يعتمد الإخراج كموضوع على تحويل الكتابة الدرامية إلى كتابة ركحية، هذا ما ذهب إليه" **فانستان** " **.VEINSTEN**، بينما عند" **بافيس** "الإخراج مواجهة بين النص والعرض والجمع بين نظم دالة مختلفة أو المواجهة بينهما في زمان وأمام جمهور، لا يوجد كنظام بنيوي إلا عند تلقيه وإعادة تنظيمه من قبل المتفرج، حي شفرته يتطلب التلقي والتفسير من قبل المتفرج للنظام الموضوع في الإخراج **(24)**.

الإخراج المسرحي ليس شيئا تجريبيا، ولا هو تجميع إتفاقي للمواد، فهو النشاط السابق على العرض الذي يقوم به المخرج وفريق خشبة المسرح، إنه موضوع معرفي، شبكة من العلاقات التي توحد المسرحية، يتم خلقه في نفس الوقت عن طريق النتاج والتلقي **(25)**.

لا يمكننا حصر الإخراج كتقنية مقصورة على ذات المخرج، بل هو عملية متشابكة تغذيها الفواعل كل حسب شيفرته وأدواره؛ ظهر الإخراج كاصطلاح مع تبلور العملية التنفيذية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بالمعنى الواسع يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض وصياغتها شكلا، بحيث تحمل رؤية المخرج؛ في اللغة الفرنسية تستعمل كلمة" ميزانسين "دلالة للتوضيع فوق الخشبة.

---

23 – فريدريك أوين "برتولد بريشت – حياته، فنه، عصره" – ترجمة: إبراهيم العربي، دار ابن خلدون – بيروت، 1981، ص: 194

24 – باتريس بافيس "المسرح في مفترق طرق الثقافة" ترجمة: سباعي السيد، منشورات مهرجان القاهرة التجريبي ط 1 1993، ص: 46

25 – ماري الياس وحنان قصاب حسن "المعجم المسرحي" ص: 07

الخشبة: استخدم هذا المصطلح لأول مرة عام **1820** مع بدايات التشكيل الحركي للممثلين، وقد كان سائدا مسمى: التنسيق الفني **REGIE**، في اللغة الالمانية ما زال المخرج يسمى **REGISSEUR** يشمل الإخراج بمعناه المعاصر :إدارة الممثل، تحديد طابع الأداء، تقديم قراءة محدّدة للنص، توضيع الحدث الدرامي، تنسيق جهود طاقم العرض.

هـ . المسرح :THEATRE

المسرح هو فن الهنا /الآن، يقوم على الحضور الحي والمادي للممثل والمتفرج؛ أخذت كلمة" مسرح "عبر التاريخ دلالات متنوعة بتنوع النظرة إلى هذا الفن ومقوماته، فقد استخدم المسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، حيث يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة، كالرواية والقضة كما هو الحال بالنسبة **لأرسطو** في حديثه عن فنون الشعر التي تقوم على المحاكاة، **كالملحمة والتراجيديا**، إذ قال أن هذه الأخيرة تتميز بكونها تحقق تحقق المحاكاة من خلال الفعل [26].

استعملت الكلمة كذلك للتعبير عن شكل من أشكال الفرجة، في هذه الحالة يعد المسرح فنا كسائر فنون العرض كالسيرك والسيرك والإيماء والباليه وغيرها؛ تقال أحيانا كلمة" **مسرح** "اصطلاحا عن المكان المفترض الذي سيقدم فيه العرض فيقال :مسرح **(الأوديون)** ومسرح القلوب، وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمتي **THEATRE والمسرح** [27].

إنّ كلمة **THEATRE** مأخوذة من الأصل اليوناني **THEATRON** وكانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل معماري مرتب يستطيع المتفرجون من خلاله أن يروا ويسمعوا فيه عرضا يقدمه آخرون، وكلمة" مسرح" باللغة العربية مأخوذة من فعل سرح [28].

يسقط معنى المسرح على مجمل إنتاج الكتاب المسرحيين، فيقال: **مسرح راسين ومسرح شكسبير**، أو يطلق على الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو توجه ما، فيقال :**المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي**، هذا الاستخدام حديث نسبيا؛ تنوعت في الحضارات العالمية معاني المسرح كنص وكعرض عبر التاريخ:

****

26 – نيكول ألاردبس "علم المسرحية" ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأداب ط1 القاهرة: 1958، ص: 16

27 – د / إبراهيم حمادة معجم "المصطلحات الدرامية والمسرحية"، ص: 32

28 – المرجع السابق، ص: 34. 36

انبثق المسرح أيام الحضارة اليونانية عن النشيد **(الديثرامبي)**، فاعتبر المسرح فنا من فنون الشعر، وتسمية **أرسطو** "الشعر التراجيدي" دلالة على المسرح كجنس، وأشكال كتابته [29].

في **الحضارة الرومانية:** انطلاقا من نوعية الحكاية التي تستند عليها الأعمال المسرحية وهي بالأصل" حرافة " FABULA. على المسرحية المأخوذة من الكوميديات اليونانية، وتسمية :- **FABULA TOGATA** على المسرحية التي تتكون شخصياتها من المواطنين الرومان ثم أصبحت كلمة **FABULA.** - تعني المسرحية بشكل عام [30].

في القرون الوسطى كانت كلمة اللعبة أو التمثيلية تطلق على المسرحية بوجه عام، بالمقابل صار كل شكل من الأشكال المسرحية يعرف باسم يشير إلى خصوصيته (الأسرار . الأخلاقيات).

واعتبارا من القرن السادس عشر، ومع تطور الأنواع المسرحية التي كتبها القدماء صارت المسرحية تسمى حسب النوع الذي تنتمي إليه) تراجيديا . كوميديا . تراجيكوميديا(، لكن ذلك لم يمنع من استخدام كلمة كوميديا في فرنسا وإسبانيا حتى مطلع القرن الثامن عشر، أين استخدمت كلمة دراما للدلالة على نوع مسرحي جديد، ليتم تخصيصها لاحقا على مسار معين (الإذاعة والتلفاز)، فيما بقيت تستخدم كلمة THEATRE معنى شموليا للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان [31].

ويُعرّف المسرح في جوهره بكونه عملا يقوم على عرض المتخيل وأنه عمل إبداعي يفترض الصنعة يوحي بأنه حقيقي، كما يعرف بكونه فنا مزدوجا يقوم على العلاقة بين مكونين :النص والعرض، هما قوام:

- **علم المسرح .THEATROLOGIE.** الذي ينصب على المسرحانية ويهتم بكل مجالات العمل المسرحي.
- **نظرية المسرح .THEORIE DU THEATRE.** التي تشمل الدراسات الدرامية لمجلات العرض والإخراج كأساسيات للنقد المسرحي.

****

29 – ماري إلياس وحنان قصاب حسن "المعجم المسرحي" ص: 420.

30 – زوني بيتر"نظرية الدراما الحديثة "ترجمة: أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، دمشق 1977، ص: 44.

31 – ماري إلياس وحنان قصاب حسن، ص: 425

الفصل الأول

واقع الخطاب المسرحي الجزائري

1 – المبحث الأول: تاريخية الخطاب المسرحي الجزائري

2 – المبحث الثاني: موضوعاتية الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الأول: تاريخية الخطاب المسرحي في الجزائر

اكتسبت النخب الجزائرية من مختلف مشاربها الناطقة باللغة العربية أو باللغة الفرنسية، مجتمعة نشاطاً ورصيداً ثقافياً في مجال الأدب والنشاط المسرحي التمثيلي منذ بداية عشرينات القرن الماضي، أصبحت ملامحه أكثر وضوحا وكثافة بعد الحرب العالمية الثانية، حيث بدأت تتجسد فيه أبعاد المقاومة والخصوصيات الجمالية وتنوع المضامين السياسية والاجتماعية والثقافية.

ومع مطلع الخمسينات، بدأ المد اليساري والنقابي الأوربي يلعب دورا بارزا في بلورة الوعي البروليتاري الأممي للأدب والمسرح السياسي في الجزائر ومنه نشاط العمال المهاجرين والمنفيين من المثقفين الجزائريين إلى فرنسا واحتكاكهم الطويل بالمثقفين والساسة اليساريين والعمال والنقابيين الأسبان والبرتغاليين والفرنسيين، بالإضافة إلى حياة المثقفين الجزائريين المليئة بالأحداث والمفاجآت والصعاب [32].

هذا الأمر الذي أذكى لديهم دعائم الإنتاج الفكري والأدبي التي ظهرت بصفة خاصة في أعمال كاتب ياسين الذي دخل السجن وعمره 16 سنة إثر مجازر 8 ماي 1945، قبل أن ينشر ديوانه (مناجاة) مطلع سنة 1951، ثمّ مسرحية الجثة المطوقة سنة 1953 ولقد كان للقائه في باريس مع الدراماتورج العالمي برتولت بريخت سنة 1954 وتعرفه على العديد من الكتاب من قامة الروائي وليام فولكنر وجيمس جويس حافزا بالإضافة إلى موهبته ونبوغه الشعري لكتابة عمله المؤسس "نجمة" الذي ظهر عام 1956 [33].

وكتب أحد الأدباء الفرنسيين اليساريين عن مسرح ياسين قائلا: "إنّ النتاج المسرحي لكاتب ياسين صورة مثالية لمأساة الإنسان المعاصر، المأساة التي يحاول بها الفن المسرحي بالأخص أن يتصل بالعالم ويجعله ينسجم معه... إنّ الحقيقة التي يعبر عنها هي حقيقة الشعب الجزائري، إنها الجزائر المفجعة الماثلة أبدا التي تبعث الحياة في المسرح (...)..تحدد في المكان وتوجه الزمان ...إنها الجزائر التي تعطي هذا المعنى الحي للتفاصيل الممتعة والحركات الصافية؛ والشعر الذي لا حدود له ...إن الرموز التي يشتغل عليها في مسرحه ليست عرضا فارغا يغطي الواقع بقناع زائف؛ وإنما هو تجسيد شعري نابض بالحياة لهذا الواقع .... بهذه المميزات والخصائص الجديدة نجد أنفسنا أمام مسرح عظيم" [34].

****

32 –مسرح العمال المهاجرين في فرنسا 1973–1978م، وثيقة من أرشيف المسرح الوطني الجزائري، ص: 32.

33 –Classique du monde, série maghrébine, Kateb Yacine, Sned , Fernand Nathan ,alger– Paris,1983,p,4

34 –مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، وزارة الثقافة الجزائرية،1982، ص: 36

ولعل أثر مثل هذه المثاقفة، بالإضافة إلى الاستعدادات الثقافية والفنية للمسرحيين الجزائريين والظروف السوسيو-ثقافية والتاريخية للمجتمع، ساهمت في بلورة أبعاد متعددة للفعل المسرحي في الجزائر مع مطلع الاستقلال الوطني بفعل المخاض السياسي والثقافي والاجتماعي العسير الذي رافقه.

وأحدث التحوّل السياسي الذي شهدته سنة **1965**، انقلابا شاملا في البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية الجزائرية، وشبه قطيعة في الممارسة المسرحية التي بدأت مع مطلع الخمسينات.

وبداية من منتصف سنة **1972** ومن خلال التوجهات الكبرى لمشروع الأمة الاشتراكي، بدأ أولا بتطبيق لامركزية تسيير المسارح الجهوية وتوزيع الطاقات والوسائل القليلة المتوفرة، وعليه أصبح المسرح في الجزائر ما بين **1963 و1972** مؤسسة "أداء مهمة" الدعاية السياسية والإيديولوجية وفي نفس الوقت التوجيه والتعليمية النقدية السياسية والاجتماعية في إطار منظومة التأسيس والتأصيل عبر توظيف الأشكال الشعبية المبنية على القول والدراما الاجتماعية والسياسية أو الاقتباس وجزأرة الدراما العالمية على مذهب "الواقعية الاشتراكية".

وبرزت في هذه المرحلة تجارب لمسرحيين كانوا ينتمون إلى المؤسسة الرسمية، وكان لهم الأثر البالغ في التأسيس للحركة المسرحية أبرزهم: مصطفى كاتب، ولد عبد الرحمن كاكي، عبد القادر علولة، كاتب ياسين.

يبرر عبد القادر علولة هذا الالتزام في: "ارتباط المسرح بمواضيع الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات والدفاع عن نضال العمال والتضامن حتمية تاريخية لامناص منها بل واجب والتزام" [(35)].

وللحقيقة التاريخية، فإنّ هذه الأفكار تبلورت داخل مسرح الهواة الذي يعتبر حركة "شبه مستقلة "عن المؤسسة الرسمية، مسرح جماهيري يتأرجح بين الشعبي والشعبوية، وتوظيف المسرح العالمي، استطاعت هذه الحركة المسرحية أن تحتوي في هذه المرحلة الخطاب المسرحي وتكتسح الساحة الثقافية برصيد من التجارب المسرحية كما وكيفا عبر مرحلتين: مرحلة ما بين سنة **1965 و1972** ومرحلة ما بين سنة **1973 و1978.**

****

35 – Entretien avec Abd El Kader Alloula par (A. Cheniki), Algérie Actualité 1982

«Il faut situer ses travaux dans leurs contexte, leur vraie mesure. Au départ, notre intention n'était pas d'aboutir à UN discours politique mais de mettre en branle toutes les possibilités créatrice, du théâtre avec toute nos limites .afin de faire jouer SA vraie fonction social d'art scénique. Les premières transformation sociales (Révolution agraire, gestion socialiste des entreprises) nous avaient dicté la nécessité de traites SES importants sujets et d'œuvrer à la mise en application de ces mesures .pendant toute cette période, un grand élan d'enthousiasme dominait l'environnement social. IL nous était difficile de prendre du recule pour aborder toute SES questions. » toute cette période, UN grand élan d'enthousiasme dominait l'environnement social. IL nous était difficile de prendre du recule pour aborder toute ses questions».

ومع نهاية الستينات من القرن العشرين، بدأت تظهر من هذه الحركة المسرحية فرق مسرحية هاوية ونصف محترفة والتي كانت في البداية متفتحة بصفة خاصة على المسرح العالمي مثل: مسرح الطليعة لوهران الذي إشتغل على نصوص (إنغمار برغمان) مثل مسرحية الطاعون، وفرقة فوج **70** التي اشتغلت على نصوص **(يوجين يونسكو)**، و**فرقة مسرح البحر**، و**فرقة الورشة** و**فرقة المسرح والثقافة** التي كانت تقوم بتجارب مسرحية من أجل التكوين الذاتي واشتغلت على نصوص **إسخيلوس** و**بريخت** هذه الفرقة التي تخرج منها ثلاثة من أعمدة المسرح الجزائري وهم **أحمد بوزيدة** و**عز الدين مجوبي** كممثل ومخرج و**سليمان بن عيسى** كممثل وكاتب مسرحي وروائي.

– **فرقة مسرح الخشبة لمستغانم:** التي تأسست سنة **1969** واتخذت من مسرح **ولد عبد الرحمن كاكي** و**بريخت** المدرسة والمنهج.

– **فرقة الحركة الثقافية لقسنطينة GAC:** من أهم إنجازاتها العمل على إنتاج العرض الشامل الذي يوظّف اللغة الدرامية الشاملة الكلمة والحركة بالاشتغال على نصوص **كاتب ياسين** مثل: مسحوق الذكاء، ومسرحية حول المهاجرين؛ **محمد خذ حقيبتك**، والفرقة التي أسسها **كاتب ياسين** نفسه تحت اسم الحركة الثقافية للعمال **«ACT»** التي قامت على أنقاض فرقة مسرح البحر وغيرها من الفرق.

لقد ساهمت الحركة الثقافية التي قامت في ماي **1968** بفرنسا في تفاعل الأفكار، وترسيخ قناعات جديدة في بلورة جملة من التصورات التي ظهرت ملامحها في الجزائر العاصمة بمناسبة المهرجان الوطني للمسرح سنة **1971**. حيث عرضت مسرحيات من التراث العالمي، بتنوع أساليبه ومضامينه، وكانت الرؤية تبدُ واضحة إلى تلك السنة، من خلال الوثيقة التي وزعت بهذه المناسبة على المشاركين والتي تحث خاصة على الحرية والصدق والشجاعة في التعبير المسرحي عن الواقع بتناقضاته، والالتزام بالوظائف التقليدية للفن المسرحي [(36)].

وأتى منتصف سنة **1972** بإطلاق المشروع **(الثوري)** المتعلق بالثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، التي جند له الرئيس الراحل "**هواري بومدين**" على الطريقة الهيكلة اليسارية" الطاقات الحية" التي يثق فيها أكثر من غيرها والمتمثلة في الشباب والمثقفين والنقابيين.

****

36 – Document cité par A. Chiniki ,Le théâtre en Algérie , histoire est enjeux,Aix en province , Edisud , 2002 p 139. « Puisque la fonction du théâtre n a pas tellement changer depuis les grecs de l'antiquité aux yeux de qui le destin pouvais se jouer sur scène , nous verrons bien , à l'issue de ce festival , si véritablement notre théâtre – le théâtre arabe,– dune manière générale –est le lieu ou nous retrouverons notre vérité , notre liberté , un certain courage de vivre et affronter les contradictions , un présent qui s'affranchit douloureusement du passé».

وبما أنّ المسرح فن جماهري حي، جرى تحويل هذا المسرح إلى جهاز دعاية وتأثير في نشر المبادئ الاشتراكية والفكر التحرري والثوري في الأوساط الشعبية غير المثقفة سياسيا، وبالتالي تحول المسرح الهاوي إلى مدرسة سياسية (شعبية/ شعبوية) بكل ما يحمله هذا المفهوم من أبعاد أيديولوجية وأدبية وفنية؛ من خلال التوظيف الشكلي والموضوعي للوسيط المسرحي، قناة اتصالية لتمرير الرسالة السياسية اليسارية عن طريق الخطاب الشفاهي (الشعبي) بأنساقه الفرجوية ووظائفه ودلالاته، وأشكاله التعبيرية التقليدية الاحتفالية كالحلقة والمداح، وكذا الأنساق الفنية والمسرحية اليسارية العالمية الثورية مثل مسرح **إروين بيسكاتور** و**برتولد بريشت** [37].

بذلك تحولت الممارسة المسرحية على هذا تتعدى طبيعة الدراما التي تتطلب الخطاب المبني على الحوار والصراع المتعدد، إلى ممارسات سياسية تعبوية عن طريق المسرح؛ أصبح المسرح الهاوي في هذه الفترة مدرسة، في الحركة النضالية السياسية والعمل الثقافي والفني الجماعي، والتكوين البيداغوجي لفن المسرح، وتفتّق المواهب في المجالات الفنية والأدبية، وتنشيط التظاهرات الثقافية المسرحية في كامل الوطن في المدن والقرى والتنافس الفني عن طريق إنتاج مسرح يمزج بعفويته القوالب الفنية العالمية والتراثية، وإنتاج خطاب سياسي اتسم بالشعاراتية بسبب الاحتوائية المزدوجة للخطاب السياسي الرسمي والموازي (المعارض) لـ حزب الطليعة الاشتراكية "شبه السري"، الذي كان يعمل على الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الجماهير، حيثما وجدت تحت شعاري "الثورة الثقافية الجماهيرية الشعبية"، و"مساندة قضايا التحرر في العالم".

عرفت هذه المرحلة الالتحاق المكثف للهواة بالمسرح المحترف، مما تطلب تكوينهم بأساليب مختلفة منها ورشات العمل المسرحي الجماعي كفعل ثقافي "تعاوني" من خلال:

خطط تحديد موضوع البحث والإعداد الوثائقي والرصد المادي والأدبي لأرضية العمل المسرحي بالكتابة والإخراج الجماعي والانتهاء بتقييم العمل ومناقشته مع الجماهير في أماكن العرض كالمسارح و المزارع والمؤسسات [38].

****

37 - Document diffusé lors du séminaire des troupes du théâtre amateur à Saida, 1973, document cité par A.Chiniki, op, cit p 142.

l'expression démocratique dune jeunesse consciente des problèmes qui se posent à ((tous les niveaux ,à la progression de la révolution socialiste et ses différentes étapes et qui participent par le truchement de l'expression théâtrale à l'étude de certain aspects de ses problème après une analyse scientifique)) .

38 - Tradition théâtrale et modernité en Algérie, op,cit,p 91-92

وبين تجارب تلك الفترة، نشير إلى تجربة مسرح وهران مع عبد القادر علولة ومجموعته في المشاريع المسرحية مثل مسرحية: المايدة **(1973)** التي ما هي غير اسم لأول قرية نموذجية فلاحية **(أوراس المايدة)** التي أنجزت في إطار الثورة الزراعية؛ وهي تحكي: قصة يوم تطوعي للطلبة لشرح ميثاق الثورة الزراعية للفلاحين، وتعرض أشكال انحرافية هذا المسار على يد أصحاب المال وتواطئ السلطات المحلية من أجل إفشال هذا المشروع.

ويضاف إلى ما تقدّم مسرحية المنتوج **(1974)** وهي تعرض في عشرين لوحة أساليب التسيير الذاتي والنقابي في إطار المنظومة الاشتراكية، مع التحذير من مخاطر الإنزلاقات الرجعية. وهي وسيلة لفتح النقاش والحوار والشرح لهذه المبادئ؛ ومسرحية النحلة للأطفال **(1976)** التي تعد درسا مسرحيا لقيم العمل والتعاون والتضحية؛ ورغم طابعها البيداغوجي الثقافي والسياسي.

وعن مثل هذه التجارب المسرحية، يرى جمال الدين بن شيخ بأن مثل هذا المفهوم للثقافة ينزع عن الفن كل خصائصه الفنية، وتنزع عن المسرح مسرحيته، ويتحول الفن قناة اتصالية للتعليمات السياسية، ومن هنا تبرز العلاقة الغامضة بين الثقافة والسلطة [39].

ولقد تميزت أعمال المسرح الهاوي شكلا؛ بالمزج بين العمل الفردي والجماعي في التأليف والإخراج، وكذلك الترجمة والاقتباس من المسرح العربي والعالمي، مع توظيف اللغة العامية عموما، وإذا حاولنا تقييم هذه الممارسة المسرحية نراها تمر عبر مستويين:

المستوى الأول:

هي ممارسة مسرحية منبثقة من منظمات شبانية تابعة للحزب الواحد بما فيها الكشافة الإسلامية الجزائرية، حيث تميز هذا المسرح: بالطرح الفكري والفني البسيط لبعض القضايا الوطنية أو العالم الثالث، وضعف مستويات المعالجة الفكرية بسبب نقص المعطيات، والرؤية غير الموضوعية والعلمية للأحداث والقضايا الدولية وفما يخص القضايا الوطنية ذات الصبغة المحلية فإن أعمال الهواة كانت تكثف المسائل والقضايا لتطرحها في عمل واحد وكأنها تريد قول كل شيء دفعة واحدة وبحماس منقطع النظير، دون تركيز وتعميق الفهم والتروي في المعالجة الدرامية التي تتطلب تكوينا علميا مؤكدا، حيث اكتفوا بإعادة إنتاج الخطاب الموجه بالنقل المبرمج لرسائل السلطة والحزب وشرحها للجماهير في أشكال شعبوية .

****

39 – Tradition théâtrale et modernité en Algérie, op,cit,p 96-97

أما المستوى الثاني: فقاده بعض المثقفين والفنانين (الطليعيين) اليساريين الذين ساهموا في تكوين الهواة تطوعا من أجل رفع المستوى من خلال محاولة توظيف الأشكال العالمية وتقنياتها في الإخراج واللغة المسرحية الشاملة والتمثيل والمعالجة الدرامية وتقريب فهم أشكال المسرح العالمي وأدبياته.

واقتدى هذا الفريق بالمسرح السياسي الملحمي والمطلبي والنقدي وهو شكل من أشكال الخطاب المعارض أو الموازي الذي تميز بالطرح الإيديولوجي لكل القضايا وتحويل الدراما إلى مدرسة سياسية ونقابية قريبة جدا من مسرح **le Prolet– Culte** وهي منظمة عمالية روسية تأسست سنة **1906** مما ساهم في تخرج نخبة لا بأس بها من المسرحين الذين أثروا الإنتاج المسرحي إثراء بلغ أثره إلى المسرح المحترف وتوجهاته الشكلية والأدبية. ومن هذه الفرق مسرح وثقافة **(TC)** وفرقة مسرح مصطفى كاتب.

وتعتبر نهاية عشرية الثمانينات وأوائل التسعينات، بداية مرحلة القطيعة مع كل شيء، ولقد أصيب جيل كامل في هذه المرحلة بنكسة وإحباط سبب تفككا في نسيج بنية سلم القيم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والدينية والتي أفرزت (خطاب أزمة) شامل يتميز بالعنف في الطرح للمضامين وأساليب تبليغها المبنية على نزعة "رد فعل مستعجل" يعكس مدى الانفصام والقطيعة ومحاولات إعادة النظر في كل المسلمات (التاريخ– الذات– الهوية – القيم السوسيو– ثقافية والجمالية)، وإضافة إلى هذه المعطيات مجتمعة، فإنّ هذه المرحلة شهدت بداية رحيل ونزيف جيل من أقطاب المثقفين والمسرحيين الجزائريين بوزن: كاتب ياسين ومصطفى كاتب في يوم واحد (28 أكتوبر 1989)، ولد عبد الرحمن كاكي ورويشد، حسن الحسني – وهو في أوجّ فقره –المخرج مالك بوقرموح، المسرحي بوبكر مخوخ، فتحي عصمان، سيراط بومدين، علال المحب، الطيب أبو الحسن، الجيلالي بن عبد الحليم (مؤسس مهرجان مستغانم سنة 1967)، الحاج عمر، علي وباش، الأديب عبد الحميد بن هدوقة، عمار بلحسن، مولود معمري، إسياخم..

ومع بداية التسعينات أصبح رجال المسرح مرمى هدف الإرهاب الشامل بالتصفية الجسدية لعلامات مؤكدة أمثال: **عبد القادر علولة، عز الدين مجوبي،** وحرق الممثلة الشابة في مسرح الموجة "**الحاجة مناد**" حية وبالبنزين من طرف شقيقها في مستغانم.

ويرى الباحث **مخلوف بوكروح** أنّ أزمة المجتمع انعكست على العمل المسرحي مع تلك العروض اعتبارا من تسعينات القرن الماضي". [40].

****

40 –مخلوف بوكروح، مجلة الثقافة، عدد خاص بالمسرح، وزارة الثقافة الجزائرية، رقم 6–7–2005، ص: 84.

وشهد مطلع الألفية الثالثة تسجيل انتعاش في مسار مسرح الهواة، عبر مهرجان مستغانم الذي تحول إلى مهرجان أورو متوسطي سنة 2000، ثمّ صار مهرجان مسرح الفن الدرامي، قبل أن يعود إلى مسرح الهواة وبذلك تعددت المسميات والأهداف، وامتزجت الاحترافية بالهواية وغابت المقاييس والمعايير المسرحية وأصبح مهرجانا سياحيا (مُيّع عن قصد أو غير قصد – أو هما معا)، مما جعل الفعل المسرحي يغوص خلال فترة معتبرة في متاهات لا علاقة لها بالمبادئ التي قام عليها سنة 1967، أو إعادة النظر في امتداداتها.

ولعلّ أهم ما يُذكر في هذه المرحلة هي بوادر المسرح الناطق بالأمازيغية والشاوية الذي يحاول تجاوز مضامين الخطاب المحلي ليرتقي إلى فعل مسرحي يشتغل على النصوص والأشكال الدرامية العالمية.

وأهم هذه التجارب نذكر أعمال فرقة (سين ننيي) مع مطلع التسعينات بفضل المسرحي محند أويحيى المعروف بـ "موحيا" والمقتبسة عن التجارب العالمية مثل: بيراندیلو، صامويل بيكيت في مسرحية في (انتظار غودو)، موليير في مسرحية (تارتيف)، المسرحي البولوني سلافومير مروزك في مسرحية (المهاجرون)، وكذلك أعمال فرق من برج منايل وبجاية وتيزي وزو.

ويبقى هذا المسرح يبحث عن أمازيغيته في المضامين العالمية وبعض الأحداث الآنية كرسائل سياسية وثقافية، على حساب البحث والكشف عن قيم هذه الثقافة الأمازيغية داخل أنساقها الجمالية والأدبية وقيمها الأنثربولوجية الأصيلة مع محاولة أسلبتها مسرحيا، وعدم الاكتفاء بالبعد اللغوي الشفوي المحدود في بعده المكاني والجهوي؛ ويمكن ذكر بواكير مسرحية مستقلة وأخرى تشق طريقها على منوال مهرجان المسرح الجامعي [41].

****

41 –مخلوف بوكروح، مجلة الثقافة، عدد خاص بالمسرح، وزارة الثقافة الجزائرية، رقم 6–7–2005، ص: 87.

المبحث الثاني: موضوعاتية الخطاب المسرحي الجزائري

وسط هالة الصراخ السياسي الشعبوي **وهيمنة البريشتية** الملحمية التي غلّفت المنجز المسرحي الجزائري في ستينات وسبعينات القرن الماضي، بدأ المسرح الجزائري اعتباراً من عقد الثمانينات، يتشكل كخطاب نقدي اجتماعي عنيف مضاد للخطاب الرسمي، عكسته بشكل واضح الممارسة المسرحية المتعددة الأشكال والمضامين، واختلفت أبعاد التجريب المسرحي والطرح الدرامي تبعا لتناقضات وغوامض المرحلة، لكنها التقت عند إشكاليات إعادة النظر في المسلّمات التاريخية الثقافية والسياسية والاجتماعية والوجودية للأمة، بما فيها قيم التعبير المسرحي.

وتمخضت مرحلة الثمانينات وما بعدها عن رصيد مسرحي لافت، نصنفه دلاليا وفق طبيعة مضامينه:

– **مسرحيات:** (العلق – يا ابن عمي وين– ألي أكلا يخلص– ضيق الخاطر– حافلة تسير) جنحت إلى تعرية الواقع ونقده بعنف، وتكشف عوامل استفحال البيروقراطية والوصولية وأثرها في مجتمع الانفتاح.

– **مسرحيات:** (حزام الغولة–غسالة النوادر – الزنيقة–بحر العصيان) أعادت النظر في مفاهيم الأصالة والثقافة وتفرز حدّة صراع الأجيال وإشكالية التحول من المجتمع الريفي.... إلى الفوضى ..؟

– **مسرحيات:** (الجلسة مرفوعة–دروب الغيوان–الشهداء يعودون هذا الأسبوع) حملت خطابا مغايرا في التعاطي مع التاريخ والوطنية والثورة والهوية.

– **مسرحيات:** (العيطـــة –غابو الأفكار–البيادق): خطاب تمايز بين الهذيان والجنون بين المهزلة واللامعقول يعيد النظر في المجتمع وقيم العمل، الوطنية، الثقافة.

– **مسرحيات:** (الأجواد–اللثام – لوشام): أعمال تعيد النظر في طبيعة الخطاب المسرحي والسياسي والثقافي وقيم النضال، وبيداغوجية تبليغها مقابل الخطاب الرسمي كما تعلن بداية نهاية البطل الملحمي.

– **مسرحيات:** (بائع راسو في قرطاسو – غبرة الفهامة–عودة الحلاج–العرش..) تبنت خطابا عنيفا يعيد النظر في أشكال الحكم والسلطة.

مسرحية البعد السابع: مسرحية خارج الأشكال التقليدية ترحل داخل الزمن والأفكار وبين الوجود والخيال والواقع موضوعها الإنسان وهو يهدم العالم ويعيد بنائه.

– **مسرحيات:** (الأقزام – المخدوع – والدراويش – لاحال يدوم) ارتضت مقاربة القيم الذاتية والإرادة المفقودة والحرية والمسؤولية.

مسرحية: رجال يا حلالف: حملت خطابا يعيد النظر في التاريخ والحضارة العربية الإسلامية في الجزائر [42].

****

42 –عبد الكريم غريبي، الفكر الديمقراطي، فصلية فكرية ثقافية 1990، قبرص، ص 210.

الفصل الثاني

تطبيق نموذج القوى العاملة على نص القرص الأصفر

1. توطئة
2. النص
3. التطبيق
4. خلاصة

1. توطئة:

تتجلى حركية النص المسرحي الجزائري غالبا في صور عرضية، بمعنى أن كاتب النص ينطلق من خلفية إخضاع مقومات عمله لكي يميل على فضاء الخشبة، وعلى هذا الأساس لاحظنا تغلب مسحة الشفوية التي تطبع نسق الحكي المسرحي الجزائري في عموم، لاسيما في نوعياته الخطابية الابتدائية والغائية.

ولغرض فحص البرامج الإستعمالية في مكونات الخطاب النصي /النواة لفتحي كافي، يضطرنا طابع النص المسرحي"المنضدي" إلى افتراض المنافسة والصراع بين نماذج عاملية كثيرة . اثنان على الأقل . ضمن هذا المنظور تتموضع خصوصية الكتابة المسرحية لفتحي كافي، حيث مكمنها الرئيس في تعدد النماذج وأمكانية تحويلها وفق أنساق دالة متحققة في الفضاء.

ذلك ما سنقف عنده من خلال نص كافي.

2. النص:

أ . **القرص الأصفر:** مسرحية تقع في 23–صفحة . من الحجم المتوسط . كُتبت عام 2014.

تضمّن النص إحدى عشرة شخصية هي: رادو: الأب (55 سنة)، إيفا: الجدة (75 سنة)

جوستا: إبن زوجة رادو الغنية والمتوفاة حديثا (36 سنة).

فادي: إبن رادو من زوجته السابقة (30 سنة).

يوحا: أخ فادي (27 سنة).

إبرا: شقيق فادي الأوسط (24 سنة).

أديل: أصغر إخوة فادي (20 سنة).

ألفا: الخادم (60 سنة).

بيطا: الخادم اليتيم (30 سنة).

المحامية: (إمرأة أربعينية).

المفتشة (إمرأة أربعينية).

- انبنى نص القرص الأصفر على زمن موغل في المستقبل، وحمل روح البحث في الأفق بعيدا عن تراكمات الماضي.
- ينقلنا نص "**القرص الأصفر**" إلى مستقبل افتراضي **(عام 2714)** تستقيل فيه الشمس وتصير الحياة فيها بلا نبض، في عصر تتحكم فيه الأنثى وتستبد بالذكر.

تعرّضت المسرحية إلى حياة "**إيفا**" بعد مصرع إبنتها "**فيكتوريا**"، وتركها لابنها "**جوستا**" الهائم بحب "**فنيسيا**"، لكن الأخيرة تقع في حب "**أديل**" المسكون بالرغبة في كشف ملابسات اغتيال أمه، ووسط أفكار ثورية، تتشابك الأحداث بمحاكمة "**إيفا**"، ومقتل "**أديل**"، ليظهر شعاع أمل عبر ظهور طفل معلنا ميلاد حقبة أخرى.

ورغم "**غرائبية**" طرحه الفكري، بقي النص وفياً في مبناه الدرامي للبنية الأرسطية، وحمل نفسا "**شكسبيرياً**" تراجيدياً، من خلال البطل الذي يلقى مصرعه –في الأخير–وهو يصارع من أجل الانعتاق.

ويجد القارئ نفسه مدعواً للذهاب سبعة قرون في المستقبل، ليقف على صورة الإنسان في زمن قادم أبشع من الحاضر والماضي، حيث تتم مصادرة جميع الأسئلة المتعلقة بالمصير، ولا تحضر الأرواح والأجساد، إلا بوصفها علباً لا تتحرك خارج إرادة حكم تعسفي لا يفكر إلا في مصالحه الخاصة.

واللافت أنّه ليس الإنسان وحده من قدم استقالته من الحياة في هذه المسرحية، بل الشمس والحيوان والنبات أيضاً، ولم تبق إلا سلطتان هما سلطة الخراب و"إيفا"، مما دفع إلى تأسيس منظمة تعمل على إعادة التوازن إلى الكون حملت اسم "الضوء الدافئ".

هذه المنظمة التي شكّلت هاجساً مزعجاً للحاكمة المستبدة، فراحت تتاجر في الذمم، وتسدّ جميع القنوات التي يمكنها أن توفر بصيصاً من الأمل، وتجعل الأحياء يتنفسون بعيداً عن طاعتها التي كرّستها على أنها الدستور الأوحد.

ولأنّ اللحم البشري –خاصة لحوم الأطفال–هي الطعام المفضّل لدى "إيفا" وأتباعها، فقد انتشر فيهم مرض خطير يفتك بالخلايا، مما دعاها إلى تعويضه بأقراص صغيرة يوزعها خادم القصر على النفوس الغارقة في الجوع والبرد.

وقدّم النص مفارقة في العاطفة البشرية، تمثلت في أن البشر تخلوا عن قلوبهم، وباتوا لا يلتفتون إلى نبضها، في مقابل رغبة الإنسان الآلي الذي يعتمد عليه القصر في الحصول على المعلومات الدقيقة المتعلقة بالمحيط، في أن يحظى بقلب بشري ليجرّب الحب.

وظهر –في المفصل الذي أصبح فيه اليأس هو سيد الإنسان والمكان–شاب يسمى "أديل" هو ابن شقيقة "إيفا" المقتولة على يديها، ليقود حركة الرفض والانعتاق، رغم أن أباه وشقيقيه متواطئون مع الوضع.

ويبعث تمرد "أديل" الحلم من جديد في النفوس اليائسة، وكرسه دخول الحاكمة المستبدة في مرحلة شبه عجز عن الحركة، واعتمادها على كرسي متحرك لمباشرة تحكّمها في الأجساد والأرواح، لكنه سرعان ما انطفأ بإقدام إحدى مساعدات "إيفا" على قتل الفتى العاشق، ليشتعل الصراع مجددا حين يدرك الناس أن الانعتاق هو ثمرة رغبتهم في التغيير الذي لا يمكن أن يُختزل في شخص معين.

3 . المقاربة:

أ–المثلث العاملي:

***شخصية إيفا:** هي المرأة الحديدية التي كرّست سلطة الإناث، ورمت بإرادات الذكور إلى الهامش، وبأجسادهم وأرواحهم إلى السياط الحارقة، ويتحدد مسار "إيفا" ضمن محور: ذات عاملة . هدف، من حيث ارتباطاتها بمنشئية وحضورية الحدث العام ومجمع الرغبات والأفعال التي تولّد موضوع الجملة /الإحداثية الإجمالية.

تقوم شخصية إيفا /المتغطرسة بتسيير البرنامج المونو /حواري كباث عامل، تغذية الرغبة في تكريس السلبية من خلال نهش لحوم البشر ولا سيما الأطفال.

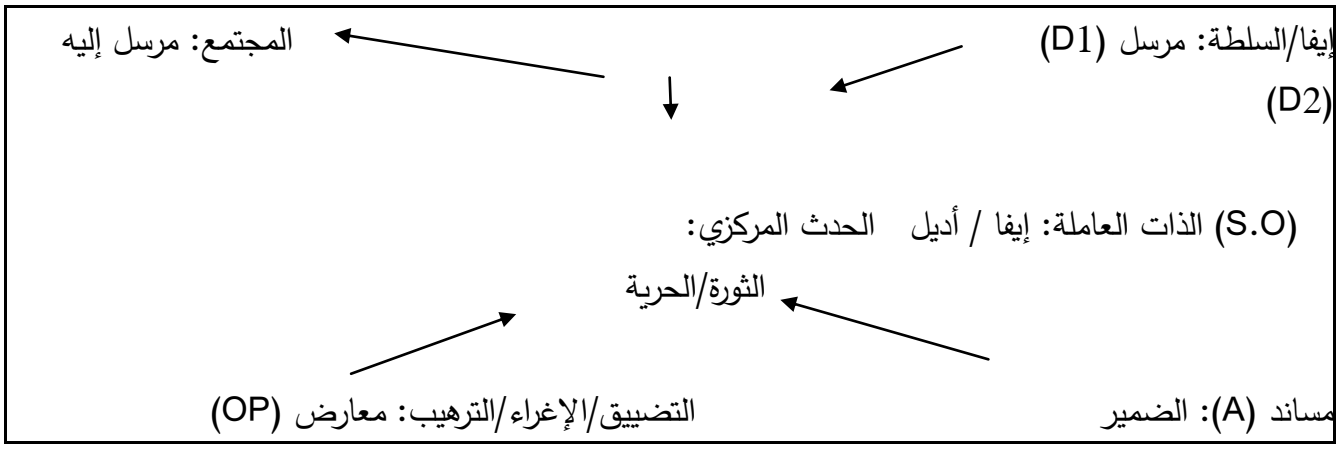
***شخصية أديل:** يتموقع "أديل" كشخصية متمردة تسعى لتبديد ترسب الذهنيات المريضة وإصلاح الذات الجمعية؛ يرسم الناص أفعال الذات العاملة وفق الخط المتصل التالي: عرض الأسباب والملابسات . استكشاف واقع الماضي وآنية الحاضر . تبعات ومخلفات القرار.

تتضح الوحدات الإجرائية كما يلي:

* **الذات العاملة: إيفا/أديل:** قوتان متضاربتان تحركان دينامية الفعل الدرامي.
* **الحدث المركزي/الموضوع:** الثورة على الاستبداد/الحرية.
* **المساند:** الضمير المجتمعي، الرفض، الرغبة في الانعتاق، تصحيح المسار.
* **المعارض:** الإغراء (شراء الذمم)، التضييق، الترهيب، الجوع، البرد.
* **الأدوار:** الضوء الدافئ للتغيير–سلطة الخراب للتكريس.

***عوامل مساندة:** منظمة الضوء الدافئ الحافز لأديل، يستعملها المؤلف كوازع موقظ لحركية التغيير في مواجهة سلطة الخراب والإنسان الآلي **لإيفا.**

يتشكل ابتدائيا، النموذج العاملي الآتي:



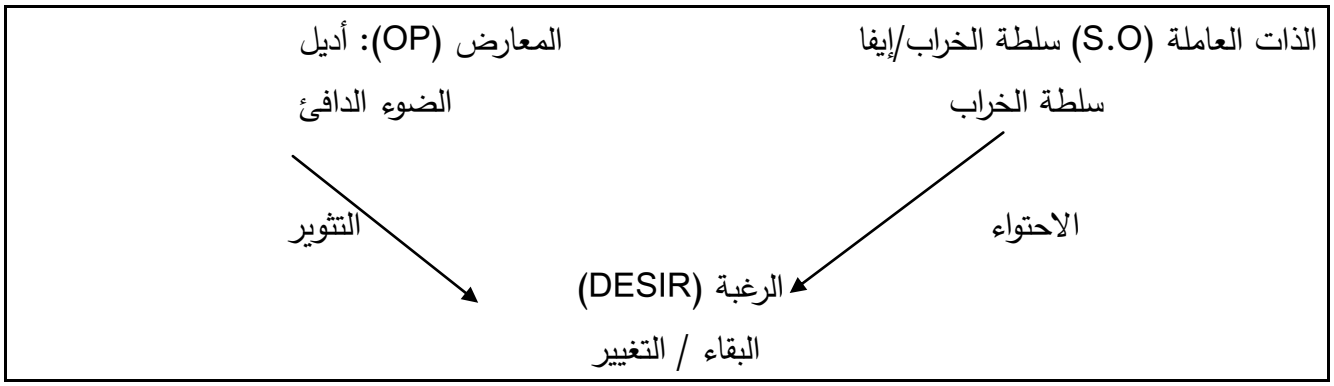
يتماهى المرسل بعضويته ويتقاطع مع الذات، كما المساند يتوحد مع الذات وانبرامه دال على رغبة الجمع العمالي في التخلص من التخلص من ربقة الساند والتغيير للإنيان بشيء أفضل، أما عوامل المعارضة (التضييق/الإغراء/الترهيب) تحاول عبثا تعطيل تجسيد الهدف الأسمى المراد تحقيقه، الخط المعارض يسلك سهم الفكرة، وهذا مرده مرجعية السياق والتضارب بين سلطتي الخراب والضوء الدافئ.

نسجل ضمن خانة المساند عددا من القيم المجردة:

المركبة :الإخلاص، النقاء، النزاهة تمثل حزم المجتمع بتركيبته ورصيده الأخلاقي والفكري ضد اللاعدل وعدم اعترافه بإفرازات إيفا من أهواء ونزوات (س)، ومن ثم مواجهته إياها بدون هوادة، كما أنّ تجنّد المساعد وتناسقه عمليا مع طبيعة الهدف، يعطي فكرة عن التراكب/الانسجام بين القوى العاملة والمساعدة من خلال خط الحكاية الرئيسي.

لإدراك الخصوصية الدلالية، النفسية، الأيديولوجية لخطاب الفواعل، نستخدم المثلث العاملي لدى غريماس ـ لبحث **علامات منحنى المثلث النشط:** يوجه سهم الرغبة للنموذج العاملي كله، ويحدد معنى . اتجاه ودلالة . وظيفة المعارض.

نوصل بين المتغايرين: العامل والمعارض بفاصل الرغبة حسبما يلي:



الذات العاملة . **إيفا:** مصممة على فعل محوري "البقاء"، إيفا تريدها ضربة قاصمة للمعارضين.

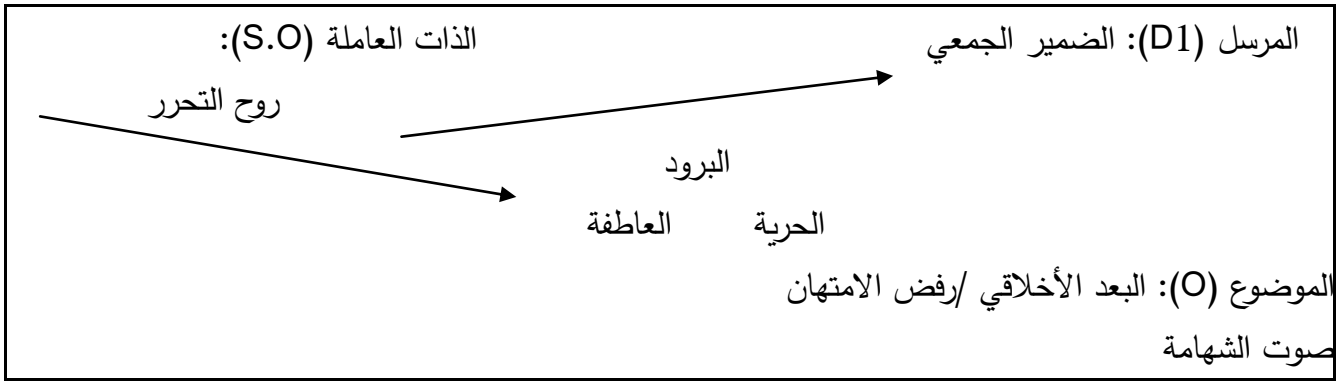
يستعمل المؤلف جماعة الضوء الدافئ للدلالة على صحوة المجتمع، في حين يتم الدفع بسلطة الخراب في اتجاه الاحتواء، أما المعارض– أديل فيريد مخاطبة قلوب الناس وحملهم على تجاوز محذوري الجوع والبرد.

يحيل "أديل"/الضوء الدافئ على الثائرين الغيورين على الشرف والمبادئ والمنتصرين لمبدأ التثوير، فيما تدل شخصية إيفا مجازا على المتسلطين الساديين الذين يجدون في الشعب البسيط لحما يسهل التهامه ومن ثمّ قضاء

مآربهم.

ب- المثلث النفساني: يطلق هذا الاصطلاح على تركيبات :المرسل، الذات العاملة، الموضوع، لأنه يقوم بإضفاء الخاصتين الأيديولوجية والنفسانية على العلاقة بين الذات العاملة والموضوع :وظيفيته توضيح كيفية اعتماد الأثر **البسيكو – تحليلي** في وصل سهم الذات العاملة – الموضوع.

في حكاية **إيفا/أديل،** نتوخى المثلث النفساني التالي :



ركّز الناص على قيمة البرود والميكانيكية في كبح العلاقات، من خلال الحورية التالية:

ألفا: أنا في هذا العمر ولم تسنح لي فرصة لأختلي بنفسي ولو للحظة وأنت روبوت ...أمعاؤك من معدن وقلبك حفنة أزرار وتتجرأ على الخلوة ...

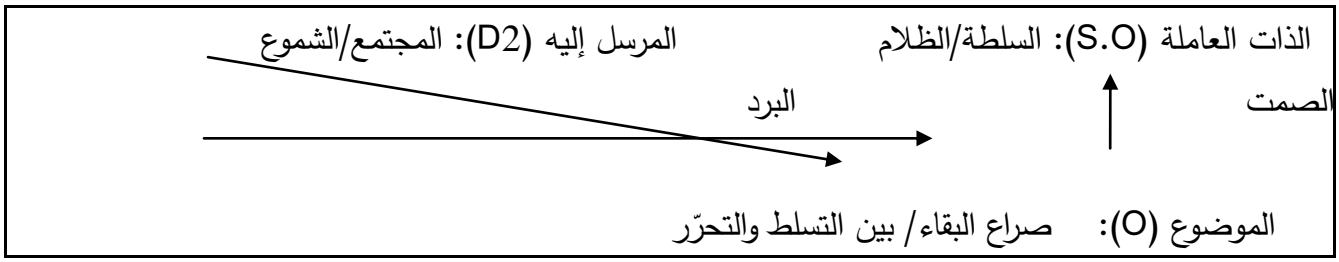
بيطا: تبا لزمن لا خلوة فيه. **(المشهد الثاني)**

اختار الناص شخصية أديل كصوت مميّز للشهامة ورفض الامتهان، من عمق المجتمع بعنفوانيته، ولا يمكن فهم نوعية اختيار الهدف اعتمادا على ما تمتاز به الذات العاملة فقط، بل وفقا للعلاقة الموجودة بين المرسل/الكاتب والذات العاملة، هذا يحدث تبعا لبنية التخييل التي تطبع نسج البيئة الاجتماعية والتاريخية للنص.

والظاهر أنّ المؤلف فتحي كافي ابن وسطه الشعبي، يطرح نظرته لبنية السلطة المستقبلية وفق شبكة العلاقات الاجتماعية والنفسية والاتصالية، والتراتب السوسيو – إنساني (الصدق مع الذات والآخرين)، لكنّ هذه النظرة اختارت الترامز والابتعاد عن أي إشارة إلى واقع آني بعينه، ما يجعل العمل إنسانيا يصلح للتقديم في كل زمان ومكان وأمام أي جمهور كان.

يعطي الناص انطباعا قويا بوجوب اعتقاد أي حشد بأنّ ملك الدولة ملكهم، وأنّ لا طريق نحو الأفضل إلا بالعمل الجاد والمثابرة، وتجسيد الثالوث المقدس: العمل- الشرف-الواجب، لأنّ البناء القاعدي جزء من البناء العلوي المتكامل.

ج- المثلث الإيديولوجي: نستشف من خلاله المستفيد من حيثيات الحدث فردا أو جماعة، كما نستطيع من خلاله فهم الخاتمة عن طريق مفهمة" الما قبل "و" الما بعد"، الشكل:



يظهر الموضوع من خلال قول شقيق **"أديل" (المشهد الرابع):** أيتها الشموع التي لا نار تذيبها، أضيئي لنا سراديبنا البليدة، ما أبشع أن يصير الماضي كهفا مظلما لحاضر يحتضر، الصمت والبرد وجهان لعملة واحدة.
أيديولوجية الحكاية توصيف لنمط العقيدة الجماعية وتزكية فعلية لنهج التحرر.

ويحضّ الناص على تطبيق تعاليم الثورة لا الثروة، فالمؤلف من خلال ذاته العاملة يهيب بالقوى النشطة وعيا بهذا المسار، وتدفع القارئ للتعاطف ومساندة "أديل" المؤمن بثوابت "العائلات المرموقة" على نقيض "جوستا" في حواريته مع الجدة المتسللة خارج القواعد.

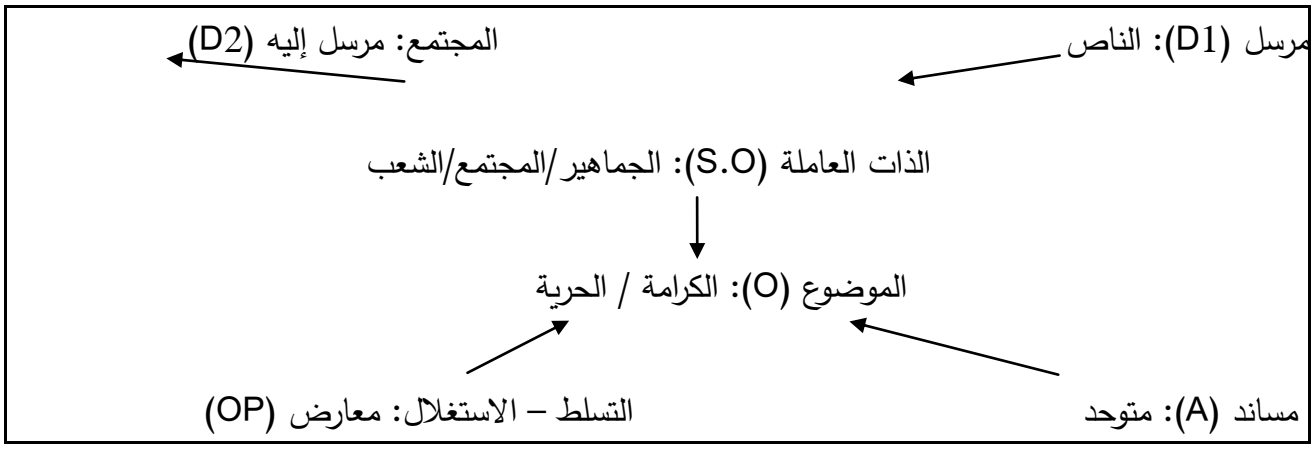
الجدة: ما عساي أن أفعل لك "جوستا"؟ ولدت بين ثلاثة وحوش"أم شريرة وأب هارب وزوج أم منافق"

جوستا: أرجوك سيدتي، دعينا نذيب هذا الجليد، وكوني أنت الدفء الذي يضمنا جميعا... الماضي دواءه النسيان...

الجدة: فكتوريا طي النسيان، أما أنا فإسمي "إيفا بيريام"، إذا جاءك الموت فنم، وإذا جاءتك إيفا فقم واستقم... (المشهد الثالث).

ينتصر الناص لثورة المجتمع في النهاية رغم أفول نجم "أديل"، هذا الانتصار أتى ليعزّز به فكرة أنّ الجماهير هي التي تصنع الوثب.

ويترسّخ لدى المتلقي قناعة تامة بنجاعة الخط المتخذ مع اكتمال الصورة النهائية لحكاية القرص الأصفر، نستخرج نموذجا عامليا لمجمل المدّ النصّي:


مرسل (D1): الناص
المجتمع: مرسل إليه (D2)
الذات العاملة (S.O): الجماهير/المجتمع/الشعب
الموضوع (O): الكرامة / الحرية
مساند (A): متوحد
التسلط – الاستغلال: معارض (OP)

الفصل الثالث

تطبيق استبيان "باتريس بافيس" على عرض القرص الأصفر

1 –بطاقة فنية عامة

2 –مناقشة العرض

3 –قراءة العرض

تمهيد: تكمن أهمية دور السميولوجي، كما قال الخبراء في تفتيت الخطاب السائد بالممارسات السميوطيقية– العرضية– والنصية، وهو الخطاب المحفوظ الذي يقيم بين النص والعرض حاجزا غير مرئي من الأحكام السابقة والشخصيات والعواطف أي شفرة الإيديولوجيا السائدة التي تعتبر المسرح أداة سلطة.

اخترنا أن نطبّق في هذا الفصل استبيان "باتريس بافيس" الذي نتوخى من خلاله مقاربة وفق المنهج السميوطيقي للعرض، وحتى نعطي صورة جلية عن تيبولوجيا العرض عند المخرج "الربيع قشي".

قمنا بتكييف عناصر استبيان" باتريس بافيس "مع معطيات العرض المنتقى، لكون العديد من مساءلاته تحتاج إلى أقيسة وتجهيزات ليست في المتناول، وأخرى مغرفة في التنظير، حتى لا نقول مثالية صعبة التطبيق، كضبط سرعات العرض والأنساق الترميزية الملحقة، إضافة إلى أسئلة آنية مرتبطة بمرحلة ماقبل وما بعد العرض من توقعات– ظروف وردود أفعال المتفرجين على حد سواء، على هذا النسق توخينا الواقعية الوصفية كنسق دراسة/ قرب، لتلمّس دروب ومغاليق العرض.

1 –بطاقة فنية عامة

مسرحية: القرص الأصفر (69 دقيقة)

إنتاج: مسرح معسكر الجهوي (مارس 2014)

نص: فتحي كافي

فكرة ودراسة درامية: الربيع قشي

سينوغرافيا: عبد الرحمان زعبوبي

كوريغرافيا: عيسى شواط

موسيقى: حسان لعمامرة

الإلقاء: سعيد نصر سليم

المستشار الفني: سماعيل سوفيط

المراقب العام: رشيد جرورو

إخراج: الربيع قشي

تمثيل: عبد الله جلاب، بشير بن سالم، حسين مختار، نوّارة براح، إيمان العربي، فؤاد بن دوبابة، يزيد بكاري، بوحجر بوتشيش، ربيع وجاوت، شهرزاد قايد، محمد بن عبد الله، محمد زوقاغ، محمد حبيب بزوبريق، شكيب عينار، محمد بن يحيى، غنية حنتور، أحمد لكحل، فاطمة درعي، عبد القادر تاتي، عبد الحق بوشنة، آمال درعي.

الشخصيات:

رادو: الأب (55 سنة)

إيفا: الجدة (75 سنة)

جوستا: إبن زوجة رادو الغنية والمتوفاة حديثا (36 سنة)

فادي: إبن رادو من زوجته السابقة (30 سنة)

يوحا: أخ فادي (27 سنة)

إبرا: شقيق فادي الأوسط (24 سنة)

أديل: أصغر إخوة فادي (20 سنة)

ألفا: الخادم (60 سنة)

بيطا: الخادم اليتيم (30 سنة)

المحامية: إمرأة أربعينية

المفتشة: إمرأة أربعينية

كورس من المقنّعين

2 –مناقشة العرض

استغرق تصميم العرض ما لا يقلّ عن 15 شهرا وجرى توصيفه من لدن عرّابيه بـ "سيمفونية السفر".

وجرى افتتاح الحراك في جانفي 2013، قبل أن يتم الانتقال إلى السرعة النهائية للتحضيرات في مقرّ مسرح معسكر الجهوي بتاريخ 20 ديسمبر 2013.

المخرج ربيع قشي الذي يقود الجيل الجديد من المخرجين المسرحيين الشباب في الجزائر، فضّل طرحا مختلفا في توظيف الأدوات الركحية لخدمة فكرة المسرحية القائمة على قيمتين إنسانيتين: الحرية والعاطفة.

وقامت استيراتجية "الربيع قشي" في تأثيث منظومته الإخراجية على 4 مبادئ:

1 – تاريخ الكوميديا

2 – شخصيات الكوميديا

3 – الهرميات الدرامية (الكانفا)

4 – إخراج عرض جحا خلال تداريب مسرحية القرص الأصفر

وبالاتكاء على مُنجز الكاتب "فتحي كافي"، والكوريغرافي "عيسى شواط" مهندس ميكانيكا الفضاء، ركّز "الربيع قشي" على الدفاع عن قيمة الإنسانية من خلال الحرب بين الخير (جماعة الضوء الدافئ) والشرّ (سلطة الخراب).

التحوّل والمفاجأة

كرّس المخرج نسقي التحول والمفاجأة، حيث قدّم "إيفا" كمنبع للشر الإنساني، ورأى الأخير ناجما عن "الجهل"، بينما الرجل غير مرئي ولا يُعتدّ به في عالم نسائي مستقبلي، سرعان ما حوّله المخرج إلى عالم ذكوري مستقبلي تتموقع فيه المرأة ككائن غير مرئي في "**تراجيديا شكسبيرية**" أخذت من طيف والد "**هاملت**".

وجاءت الرؤية الاخراجية متشبعة بأنّ الألم هو نفسه، تماما مثل الغيرة وكل مثالب وتخبطات الإنسانية، فالرجل والمرأة متعادلان، طالما أنّ الحرية تماما مثل المشاعر ليس لها جنس.

وإذا كانت تراجيديا "القرص الأصفر" نسائية بطلتها "**إيفا**"، فالمأساة يقف ورائها الرجل المتواري، و"**إيفا**" دمّرت عائلتها بسبب نفسية دنيئة تعيشها مجتمعات العالم حاليا، وإيفا بقدر ما هي امرأة قوية، هي المرأة الضعيفة في مستنقع الرجل، فرغم تواريه إلاّ أنّه في منظومة القرص الأصفر مثل الذئب الذي يتربص بالفريسة بالتزامن مع بكائه مع الراعي.

وفي جلسة جمعتنا بالمخرج "**الربيع قشي**"، يقول: "الرجل بعقلية متحجرة في مجتمع جزائري وراء افراز واقع يمنع النساء من مراودة المقاهي مع أزواجهن، أو حتى الجلوس في ملاعب كرة القدم"، وعليه يتصور أنّ: "المرأة ليست مسؤولة في مجتمع ذكوري مستبد يتعاطى بميكانيكية وتجاوزه الزمن والأحداث".

عرض "**القرص الأصفر**" حرص على تكريم المرأة كقيمة: الأم، الأخت والزوجة، البنت، المعلمة، الطبيبة... لذا لا ينبغي النظر إلى "إيفا" بشكل آلي، ولا يمكن اعتبارها سجّانة نفسها أو تصويرها كأم مازوشية تستعذب الألم واللاحرية.

3 – **قراءة العرض:** بعد مشاهداتنا للنسخة المصورة لمسرحية "القرص الأصفر" عدة مرات، توصلنا للملاحظات التالية:

أ– **الخطاب العام للإخراج:** إنّ كل عناصر العرض المسرحي تتماسك قبل كل شيء عند تعريف العقدة– اللقطة المفضلة في الحكاية، أي إمكانية متابعة مصائر "إيفا"، "أديل" وجماعة الضوء الدافئ في تكثيفهم اللفظي والحركي على ركح برز كمركبة فضائية، كما أنّ كل عنصر من الجوقة ينقلب إلى مقنّع دون اختزال أو اندماج، بينما قامت الأكسسوارات بالترميز على منوال الكرسي المتحرك.

والأنساق المشهدية في القرص الأصفر لا تلغي نفسها، بقدر ما تتجمع كعينات وفئات موضوعاتية تصبّ في خدمة الهدف الأسمى، حيث أن التقطيع بين اللوحات حرص على مراعاة خط الفعل المتصل.

وقال المخرج "الربيع قشي": "لم أكن في هذه التجربة إلاّ ضابطا لايقاع المبدعين الذين تقاسموا معي متعة الجنون، وانخرطوا في فكرة المجموعة المسافرة إلى الكوميديا دي لارتي والمجال المضيء".

عرض القرص الأصفر هو بصورة أدق ورشة تكوينية استمرت 15 شهرا، وتضمنت تربصا في كوميديا الفن.

العرض حسب المخرج الربيع قشي سعى للاقتراب من الشعب، وتجديد روح الكوميديا دي لارتي، عبر التعددية وتوظيف الشخصيات المقنّعة بالاتكاء على الأقنعة المشتهرة مثل "بوليشينال"، "أرلوكان" و"مانيفيكو".

ب – الرؤية الإخراجية:

لعب المخرج على وتر تغيير المعسكر دراميا، فقرر جعل الرجل سجّانا للنساء، لتعود بنات حواء إلى حياة الجاهلية الأولى، كما قام المخرج بتغيير الكثير من المقاطع النصية وأدخل الكثير من الرسائل المبطّنة **sous textes.**

وفي مناقشاتنا مع المخرج، ركّز الأخير على أنّ خياراته الاخراجية أتت لتدعّم فكرة أنّ الحرية ليس لها لون، وأنّ الرجال لن يكونوا أحرارً، ما لم تكن النساء كذلك، والخطايا نفسها، ثمّ أنّ الجنة والنار موعودتان للرجال والنساء معا.

- وتكهن الربيع قشي بعودة ما سماه "المجتمع الأمومي" لاسترجاع ما قام الرجل بمصادرته.
- وقامت الرؤية الإخراجية لـ "القرص الأصفر" على فكرة مسرح "الرور" لـ"روبرتو تشولي" في تصنيع البيئة الافتراضية، والإبداع بشكل جماعي، وكان الكاتب ينقّح في النص اعتمادا على ملاحظته لوضعيات وانفعالات الممثلين.
- الممثلون الـ 22 جسّدوا عدة أدوار بشكل متزامن، فضلا عن قيامهم بتحويل قطع الديكور والغناء أيضا لتغيير الإيقاع العام، وجرى دفع عجلة العرض عبر فن التمثيل والتعبير الجسماني الذي استخدم في الترويج لفكرة مفادها أنّ الإنسانية ستصبح سجينة الرجال الآليين (الروبوت).
- وجرى توظيف شخصية "المجنون" لكسر الريتم وإضفاء شيىء من المرح حتى يتم كبح الكوميديا السوداء.

ج – التماسك – التفكك: إنّ الإخراج ينشد عن قصد تحقيق تفكك ما حين يرفض أن يجانس ويقارب بين الفواعل المسرحية من بعضها ويؤكد مثلما يمكن أن يفنّد هدف التمثيل والوقائع والأمكنة، وبذلك يخلق جوا عاما من شأنه أن يعطي في النهاية معنى لكل الوحدات المنفردة.

على هذا الأساس، أعطى "الربيع قشي" أهمية كبرى لإثبات الترابط المطلق في اختيار أشكال التفكك، فالوصل بين موسيقى غربية وقصة غير آبهة، تنم عن تلك الرغبة الحارة في إبراز قيمة التناقض، سواء عن طريق

المترابطات بين الموسيقى والموضوع، أو بين الأغراض المختلفة لشخصية "أديل" المبعثرة وسط فوضى الانتماء وعراء العالم الكبير بمراياه ووضاعته.

المخرج ربيع قشي تقاسم مع 22 ممثلاً، جنون مشاكسة مستقبل افتراضي هي "ثمرة حاضر مشوّه المعاني"، وأتى العرض مليئا بالعلامات والرموز والطلاسم التي تحيلنا إلى طقوس إغريقية قديمة، وعلى الرغم من بساطة الفكرة، فإنّ المسرحية شكّلت مغامرة مع طاقم شاب من 12 ولاية، قلما نجدها في المسرح الجزائري".

وبقدر ظهور "القرص الأصفر" كفسيفساء من الألوان في إضاءة باهتة لا تستطيع تمييز الوجوه، فإنّ المسرحية أعادت الفرجة، وطرحت موضوعا هاما في حياتنا، وهي قضية كرسي الحكم، والعمل اعتمد بالأساس على البحث والتجريب وتوظيف أدوات السينوغرافيا.

– و تبقى دلالة توظيف الكرسي المتحرك في العرض إشارة قوية إلى ما ينتاب الأنظمة العربية من نمطية.

د – جماليات العرض: برز الاختيار المتعمد لعدم الترابط كإشارة لعدم حل الصراعات من خلال النهايات المبيضة المفتوحة.

– وسعى الربيع قشي لفتح حوار جمالي بين الصوت والإضاءة والموسيقى والتعابير الجسدية، واستغلّ الحيز المكاني.

– رغم كثرة الممثلين–بطريقة طاردة للملل.

وجرى بثّ الديكور عبر توظيف اسم المسرحية كلغة بصرية والقضبان الموشّاة بالنحاس من غير طائل كبير، كما أنّ تصميم البناء السينوغرافي، حمل بصمة شعبية.

وينبغي أن نضع في الحسبان أنّ جمالية الإخراج تنبني على مبدأين مقصورين على نفسيهما:

– مبدأ الإخراج الواقعي – الطبيعي –

– مبدأ التجريد /الإحالة إلى اصطناعية المسرحية.

هـ –السينوغرافيا:

لعبت السينوغرافيا دوراً حساساً في تمرير الرسائل المختلفة التي اشتغلت عليها مسرحية "القرص الأصفر"، فكانت بذلك همزة وصل بين المرئي واللامرئي، ووفرت الجرعة اللازمة من المتعة البصرية على مدار العرض.

وفي جلسة جمعتنا بالفنان السينوغرافي "**عبد الرحمان زعبوبي**"، ذكر أنّ تصميمه لفضاء العرض تشكّل حسب المعطيات النصية المستجدة، بحيث تفكّك أكثر من مرة قبل أن يأخذ شكله النهائي، ولم يغفل "زعبوبي" منح طاقم "القرص الأصفر" مفاتيح أساسية في تاريخ السينوغرافيا، مبادئ السينوغرافيا، أحجام الفضاء السينوغرافي والأقنعة.

وفي بيئة **2714**، حرص "زعبوبي" أو كما نُعت بـ "مهندس المركبة الفضائية" على الانطلاق من فكرة "تعليب" الروح، إلى "إنعاش" الروح لرغبة الأخيرة في التحرر.

و- العلاقة بين الجمهور والعرض: ظهرت العلاقة تأثرية بين جمهور يستهويه المخرج، ولا أدل على ذلك من مواكبة جماهير غفيرة لعرض "القرص الأصفر" في عدة مناطق من الوطن، كما حُظي العرض بمواكبة نقدية مميّزة لدى عرضه في المهرجان التاسع للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة (28 أوت – 09 سبتمبر 2014).

ووجد متلقون سألناهم في قاعة المسرح الوطني الجزائري، أنّ عرض القرص الأصفر يسائل رهاناتهم ويكتوي بتهميشاتهم في فضاء متاح.

س- نظم الألوان وتضميناتها: طغت الألوان القاتمة على العرض، وبرز اللون الأسود كرمز للركود والعدم والانطواء والتشظي والحداد.

وارتدت الخشبة في ذات الوقت حلة باهتة – نحاسية الوهج (وهي تأطيرية تعطي انطباعا بالتجسيم تارة وبالتمويه تارة أخرى)، لكن الشيء الأكيد أن اختيار ماد النحاس ولونها الباهت تسبب في اختلاق جوّ كئيب على العين والوجدان، هذه الرنّة تثاقلت فيها الأشياء، كما نحسّ من خلال سيستماطيقا اللون والحجم، والسينوغرافيا لم تعمل كضاغط على الألوان التي تتبلور تأثيراتها من الوقائع.

وبدت هناك محاولة لخلق إحساس لوني بتواجد مستويين من الفضاء الركحي للمحافظة على سمة الوهم والتدليل على توازي الخشبتين لواقع متوار خلف التحديدات، وكفسيفساء لونية لم يتم استخدام العلو، مع ثقل المزايا التي كان سيوفرها هذا الأخير؛ وتكرست الأغراض تحت غطاء كالح متبدد، إذ وجدنا حضور واضح لكل ما هو أسود.

ي- أداء الممثلين: مازج المخرج في نسخ حركات الممثلين بين:

- **تمثيل فرداني** :قيام الممثلين بأدوار التقمص فردياً.
- **تمثيل نمطي:** اعتمد على نسق الاحتفالية والأداء الجماعي في بثّ الخطاب والتعليق.

وأتت علاقة الممثلين منصهرة في سهمية الأداء الجماعي، حين الانخراط في الكورس المقنّع، وعند الانتقال إلى وضعيات التقمص، وظهر هذا التناسق واضحا جدا في حميمية معلنة بين شخوصها، حتى وإن كان هناك توكيد على أهمية الشخصيات "الدافعة" أكثر من غيرها.

ز- النص / الجسم: إنّ النص الإخراجي يشدد على انطباعية العناصر التعبيرية- الجسمانية، بحيث يحصل الترابط بين الجوانب الصوتية للنص جسد الممثل- التناغم- ، في هذا المجال حضر المخرج بتفكيكه البلاغي المرفق بالإلقاء الناقد لممثلين ضليعين، ونسجل عامل التسجيل السيء للصوت الذي كبح هارمونيا المشاهد في النسخة المصورة.

ر- الإيماءات والماكياج :عملية توظيف الإيماءات كانت مسايرة لحكائية القرص الأصفر، في نفس الوقت برزت بعض الهنّات بين المنطوق والتأدية (الإنهاك- السعادة – الغضب – الخيبة –التثوير).

وتمّ توظيف الماكياج والإكسسوارات بشكل وظيفي دال على المظهر السيكولوجي والفيزيولوجي والبواطن الشعورية والانتقادية لكل شخصية على حدى.

ع- وظائف الموسيقى- الصوت – الصمت: قامت الموسيقى بوظيفة تصويرية أحيانا ووصفية أحايين أخرى، بمعنى أنها استخدمت للتحريض على المواقف.

غ- إيقاع العرض:

كان الإيقاع عاديا، مما أنتج مستوى إيقاعيا موحدا، عدا بعض الإستثناءات في الأداء القولي والفعلي.

ط- نمط النص الذي تضمنه الإخراج: نصنّف النص معروضا إلى فئة الكوميديا السوداء من موقع التناوب والتوثب-الارتفاع والانخفاض في تناوب الاسترخاء والانفعال، حتى وإن قلنا أن مثل هذا العرض التخييلي المستقبلي، يبقى أمر تحديده إخراجيا بقوانين خاضعا للنسبية؛ انتهاءً، حملت مقاربتنا الاستبيانية لعرض "القرص الأصفر"، مراتب العلامات في منظومة التشفير العرضي، وهي إجمالا تتوازن ضمنيا مع العلامات النصية/المصدر، نظرا للنقل الوفي من لدن المخرج "الربيع قشي" للجسد النصي بشكل شبه كامل إلى الركح.

نتائج البحث

ممّا سبق التطرق إليه، نورد نتائج البحث كما يلي :

أ . جمالية الخطاب عند الناص "**فتحي كافي**" يقوم على مزج المدرسة الأرسطية بنظيرتها الواقعية الانفعالية، فهو يستخدم قلم أرسطو لكن بممحاة ستانيسلافسكي، وبروح تخييلية، يجنح كافي إلى الانتقال بسلاسة من التمهيد للفعل الدرامي، عبر حبك خط الفعل المتصّل، نسج سلسلة الأحداث والاشتغال العميق على الطبوع والظروف المقترحة، حيث الحكاية الدرامية تنتظم وفق نسق: فعل الكلام . الكلام الفاعل.

ب . احتمال البنية النصية لنماذج عاملية عديدة، وهذا مرده لآلية التكثيف الحكائي :برامج سردية متعددة ـ تنوع مصادر الإرسال . اختلاف الذوات الفاعلة داخل النسيج المسرحي المفرد.

ج . بروز وازع الاستشراف والابتكار بشكل مغاير لعقود من سيطرة الإيديولوجية الاشتراكية والفكرة العمالية والقوالب الاجتماعية التي هيمنت لعقود على الخطاب المسرحي الجزائري.

د – **تصريف المخرج "الربيع قشي"** لـ: النماذج المعارضة . الذوات الفاعلة . القوى المساعدة وفق مسارات تنتصر لصالح التثمين والانفتاح، وفتح حواريات منتجة، بعيدا عن شعاراتية مزمنة اجترت نمط المصلحة العامة، مجانبة الاستغلال، محاربة الانفرادية والتسلط.

د ـ **السمة الكوميدية** ـ الدامعة التي تتخلل تقطيعات الخطاب، فبقدر الطرافة /المخيال في: إيفا وأديل، هناك الاستثنائية /التمويه في: جوستا والانسان الآلي، الواقعية /الإنفعال في :أديل وإيبرا، كما يتجلى الحس التراجيدي مكلوما في حكاية إيفا.

هـ . تغلب النظرة النقدية الشديدة للتسلط والدعوة للتثوير والتغيير، وسط إصرار على بناء وعي بمعايير جديدة.

و . التماهي /التداخل بين الذوات الفاعلة وسائر الشخوص، حتى أن المحلل يجد أنّ "إيفا" مندرجة في "أديل" رغم اختلافهما رأسا، مثلما يظهر أنّ "إيبرا" مستنسخ عن "أديل"، مما يحيل على تقارب الطبوع، وثبات الخطية الإجمالية رغم تغيير الظروف المقترحة.

ي أنتج إخراج الربيع قشي حالة من التناص المتداخل INTER TEXTUALITE مع الأطر التنظيمية للعرض وسريانه على نفس درجة النص من حيث الشكل واللغة، كما نسجل تعاملا مع (الريبرتوار) الإغريقي: طريقة الشخوص الثلاثة . والملحمية البريشية.

ن ـ تكثيف مسحة التعاقبية في الأداءات وإضفاء المشاركة المتحولة من الجوقة إلى أدوار مجسدة أو عناصر مسهمة في الفضاء.

الخاتمة

لعل الحوصلة التي نخرج بها من بحثنا هذا، لا توفر السند المرجعي المطلق لكل ما يتعلق بمجموع قرائن وخبايا جمالية الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، لكنها تسلط بصيصا من الضوء على إحدى عيناته الحية.

وتبعا لمقاربتنا المتواضعة، نتصور ما يلي:

. تعتمد جمالية الخطاب في نص وعرض "القرص الأصفر" على تكتيك علاماتي مبسط، تتولى فيه الذات العاملة إحداث التغيير المستمر، وتحتمل بنية الخطاب أكثر من ترسيمة في الحكاية الواحدة، كما أنّ الذات العاملة تكون فردية مثلما قد تتأتى جمعية، وتنبري في أحايين كثيرة القيم المجردة لتقود دفة الخطاب ومركزية الحدث /النواة، وظهر هذا النفس بجلاء لدى تطبيقنا المثلث العاملي من خلال الكشف عن اتجاهات الخطاب في موضوع البحث، وحتى وإن لجأ عرض القرص الأصفر إلى اقتراح برامج حكائية متعددة النسق والقالب، فهي تشترك في منحاها الموضوعاتي الرئيس وتتعادل وفقها الذات والرغبة والأطراف المساندة والمعارضة، ويبدو جليا الوازع التلقيني، التوجيهي النبرات وتظهر معه الرغبة الصرفة والجارفة لاستنهاض إيعاز ومسالك التغيير.

. تتحيز جمالية الخطاب المسرحي الجزائري عند جانب غير منفلت محدد التفريعات سلفا، وبقدر ما يمكننا إعطائه أكثر من قراءة تأويلية واحدة، بالقدر ذاته ينفرد بغائيته وظرفيته بحكم أن موضوعته الكلية متعلقة بزمن خطاب اجتماعي سابق، ولا يمكنها الانفتاح على مصراعيها، إلا بتحديث طرائق الخطاب واستعمال مسارب وسبل مضامينية تكفل الرسوخ والاشتغال بالحالي والآتي.

. يحفل الخطاب المسرحي الجزائري من خلال أنموذجي الكاتب "فتحي كافي" والمخرج "الربيع قشي" بمسحة فلسفية وثراء معرفي، فضلا عن الصنعة الفنية في تكثيف دعامات التخييل والاستشراف والتكوين، بعيدا عن السرد والخطاب المأسور بعارض الشفوية، والذي ظلّ يلقي بظلاله على تطبيقات مسرحية جزائرية ماضية، ما يؤشر على خطاب أكثر مغايرة في القادم من حيث جمالية الأشكال والمضامين.

. يسّرت لنا المدارسة السميولوجية الكشف عن مناقب وإدراك خصوصياته الإشارية، التي يظل أمر استصعابها أو تعظيمها بالهالات والنياشين خروجا عن الطور والعقلية البنائية والطفرة العلمية كذلك.

. يحملنا منهج التحليل السميولوجي على الاستغراق والاطراد أكثر في حقل علامات الخطاب المسرحي الجزائري بنطاقاته وأيقوناته المسكوت عنها، ونتطلع للاقتراب أكثر من ثيمات الخطاب المسرحي الجزائري.

– انتهاءً، ندعو إلى وجوب تعهّد الفعل المسرحي الوطني بالبحث المستزيد للخلوص إلى نواميس غد ركحي أكثر إشراقاً.

الملاحق

الملحق رقم 1: السيرة الذاتية للكاتب فتحي كافي

ممثل وكاتب مسرحي جزائري.

الاسم: فتحي

اللقب: كافي

تاريخ ومكان الميلاد: 09-08-1975 بالسوقر ولاية تيارت

العنوان: رقم 03 حي الأمير عبد القادر-السوقر-تيارت.

الشهادات:

-شهادة دراسات عليا في فن التمثيل

-شهادة الأول في الدفعة بتقدير حسن جدا

-شهادة تقدير من الهيئة العامة للمعاهد المسرحية المتوسطية

-يحضر لشهادة ماستر في النقد السينمائي

شارك في عدة أعمال درامية تلفزيونية ومهرجانات عربية ودولية للمسرح، كما له أكثر من عشرين نصا مسرحيا ودراميا تم تنفيذها أو نشرها.

-يشكل الممثل فتحي كافي، حلقة قوية في سلسلة الأعمال المسرحية الجديدة المنتجة عبر المسارح الجهوية والمسرح الوطني الجزائري.

-خريج معهد برج الكيفان للفنون الدرامية، صاحب لسان متصالح مع اللغة العربية، وهو ما برهن عليه في مسرحية "المرآة" لمسرح معسكر الجهوي

المشاركات الدولية:

- عروض في باريس في إطار السنة الثقافية الجزائرية بفرنسا 2003

-مهرجان مسرح دون توقف-مهرجان مسرح بالكاف التونسية 2008
-الأسبوع الثقافي الجزائري بالشارقة 2009
-الأسبوع الثقافي الجزائري بالدوحة 2010

الأعمال التلفزيونية:

-مسلسل "الغايب" للمخرج دحمان أوزيد 2004
-مسرحية تلفزيونية "هو وهي" نص وإخراج" محمد حلمي 2004
-فيلم ثوري" مجاهدون الظل" للمخرج" محمد لبصير" 2005
-فيلم "مريم" للمخرج عبد الرزاق هلال 2006
-فيلم درامي-وثائقي" الطالبة والإسكافي" 2013"
-فيلم "ثمن الدم" للمخرج اسماعيل يزيد "2014"

تأطير الورشات:

-مؤطر ورشات في عدة مهرجانات وطنية مسرحية وشبانية
-أستاذ إلقاء ببرنامج حادي الأرواح للإنشاد من إنتاج قناة القرآن الكريم 2015

الأعمال المسرحية:

-"جزائر الشاعر" إخراج أحمد خوذي وإنتاج المسرح الوطني 2003
-"بلا زعاف" إخراج "صونيا" إنتاج المعهد العالي للفنون المسرحية 2004
-"أحداث وشخوص" للمخرج العراقي "قاسم محمد" 2007
-"التمرين" إخراج "محمد بن قطاف" وإنتاج المسرح الوطني الجزائري 2008
-"غوتية" إخراج "محمد إسلام عباس" وإنتاج المسرح الوطني الجزائري 2009
-"صبيان لكن..." إخراج "محمد إسلام عباس" إنتاج أشبال عين بنيان 2010
-"المرآة" إخراج "محمد فريمهدي" إنتاج المسرح الجهوي معسكر 2011
-"طرزان" إخراج "قادة شلابي" إنتاج المسرح الجهوي معسكر 2012
-"ذكرى من الألزاس" إخراج "محمد فريمهدي" إنتاج مسرح معسكر الجهوي 2013
-"ثورة البراءة" إخراج "محمد إسلام عباس" إنتاج مسرح أشبال عين البنيان 2013

الكتابات الدرامية:

-نص أصعب الأدوار إنتاج معد الفنون المسرحية ببرج الكيفان 2004

–نص" عقدة الشفا" مقتبس عن "كنوك أو انتصار الطب" للكاتب الفرنسي جول رومان 2005

–نص"شجرة الرمان" إنتاج جمعية بصمة الوئام 2010

–نص "مدرسة الآباء" مقتبس عن نص "سيسيل" للكاتب الفرنسي جون أنوي 2011

–نص "عزيزي طرزان" مقتبس عن فكرة للكاتب التركي عزيز نسين 2012

– نص "القرص الأصفر" إنتاج مسرح معسكر الجهوي 2014

–نص "هارمونيكا" عن مؤلفات الكاتب مالك حداد في إطار تظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.

الملحق رقم 2: مقابلة مسجّلة مع الكاتب فتحي كافي مساء الأربعاء 19 أفريل 2017

فتحي كافي هو ابن مدينة السوقر التابعة لولاية تيارت، هذه المدينة الفلاحية الريفية الجميلة جدا التي تتميز بمعمارها الفرنسي المحاط بالأرياف، والريف ملهم لكل مبدع، إنّه يوسّع من خيال هذا المبدع، مثلا الضباب دائما كنت أتخيله إنّه برنوس ورداء ترتديه الجبال، وهذه صورة جمالية.

ولدت في أوت من صيف 1975، لا أذكر شيئا من السبعينات، لكن في الثمانينات، بدأت أعي وأكتشف هذا العالم والجميل الذي هو "السوقر"، ومنذ صغري نشطت في الكشافة الإسلامية الجزائرية ثمّ في المراكز الشبانية التي كانت تعجّ بالنشاط في حقبة الثمانينات، تأثرت بوالدتي المفرنسة التي كانت تلقنني مشاهد من أعمال "موليار" قصد رفع مستواي في اللغة الفرنسية.

فكنت أصول وأجول في مسرح موليار، مع "أرباغون"، "طارطوف" وغيرهما من الشخصيات في مسرحيات فكاهية رائعة على غرار "البورجوازي النبيل"، "البخيل" والكثير، فتشكّلت لدي صورة أولية عن هذا المسرح الذي أردت البحث عنه في واقع مدينة السوقر، ووجدت فرقا هاوية مثل "الهواري بومدين" و"وفاق القادرين"، وكانت الأولى تنشط في دار الشباب وتعمل بطريقة الهواة الذين كانوا متأثرين جدا بمسرح "عبد القادر علولة" في الثمانينات، والذي كان مقدّسا عبر الغرب الجزائري، فكان المسرحيون يقلدونه دائما وكان حسبهم "المسرح هو علولة ولا شيىء آخر".

عندما أردت الانتساب إلى فرقة "الهواري بومدين"، لاحظت أنّها كانت فرقة طليعية وكانت تمارس ما كان يُعرف في تلك الفترة بـ "المسرح الطليعي" الذي كان في أوجّه إبان سبعينات وبداية ثمانينات القرن الماضي، وكان المسرح الطليعي متأثرا إلى حد كبير بالخطاب اليساري، ويخوض في مشاكل البسطاء، العمال، البلديات ورؤساءها، وكانت تلك أبجديات المسرح الهاوي ومحاكاة لمسرح "علولة" على منوال "الخبزة"، "حوت ياكل حوت" آخر الأعمال الشهيرة لـ "علولة".

أصدقك القول أنّ هذا النوع من المسرح لم يستهويني، لسبب بسيط أنّ "موليار" اجتاح خيالي وسيطر عليّ على مدار سنواتي الدراسية في الطورين المتوسط والثانوي، كما أني لم أتقبل خطاب المسرح الهاوي المقحم، فكان ذلك سببا لممارستي المسرح المدرسي بدلا عن الهاوي، وكنا في المسرح المدرسي نمثل مشاهد لـ "توفيق الحكيم" تارة، وأخرى لـ "يوسف إدريس" و"سعد الله ونوس" تارة أخرى، وتلك التجارب كان لها ركائز مقبولة في نظري.

لكنني مع ذلك قررت خوض رحلة البحث عن هذا المسرح الذي أحلم، وعندما اجتزت البكالوريا للمرة الأولى سنة 1993، لم يكن النجاح حليفي، ووسط غياب المحفزات وسيطرة الخوف والترقب علينا إثر اشتعال شرارة الفتنة الدموية، لم أتشجع على تكرار خوض امتحان البكالوريا واخترت الانخراط في شبكة تشغيل الشباب، وهناك شرعنا في ممارسة المسرح بطريقتنا مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية مع عدة أصدقاء بينهم والدي الروحي، الناقد

والشاعر والصحفي الراحل "مبارك بوعكاز"، وطموح الأخير في ذلك الوقت كان يتجاوز مدينة السوقر، وهو ما يعبر عنه الأديب والصديق "عبد الرزاق بوكبة": "المدن الصغيرة تقتل الأحلام الكبيرة"، وهذه حقيقة مرّة.

بالتالي، أردنا البحث عن فضاء آخر، بعدما صار الفضاء الأول ضيقا إثر غلق عدة مراكز شبانية بداعي الخوف واللأمن، وصار الخطاب الجمالي الفني غير مرغوب فيه مقابل اتساع دائرة خطاب الخوف والخطاب الإقصائي، ووسط هذه المعادلة الصعبة جدا لم نجد أنفسنا فأردنا البحث عن فضاء مغاير، فكان رحيلي إلى مدينة وهران أين وُفقت في نيل البكالوريا وانضممت إلى المعهد الجهوي للموسيقى (تخصص عزف العود) بالباهية وهران، لكني دائما كنت في صراع بين خياراتي وخيارات العائلة والوالد رحمة الله عليه، فهو كان رافضا جملة وتفصيلا انضمامي إلى معهد الموسيقى، فكنت في حالة انفصام، وأدى ذلك إلى انقطاعي عن الدراسة بعد سنة أمضيتها في المعهد المذكور.

وتحت طائلة عتاب ولوم الوالد، أردت الاشتغال لأستقلّ ماليا وبحثت كثيرا عن وظيفة لكني لم أوفق، لأنّ الحاجز كان هو عدم امتلاكي الاعفاء من الخدمة الوطنية، لذا أديت الأخيرة وبعد استكمال السنتين، درست اللغة الفرنسية لنحو سنة بجامعة السانيا وهران، قبل أن أعقد العزم على الرحيل إلى العاصمة بأي شكل، وهو ما حصل عام 2000، حيث التحقت بالمعهد الوطني للفنون المسرحية (المعهد العالي لفنون العرض والسمعي بصري حاليا).

كان تخصصي فن التمثيل، ومن حسن حظي ومن مزايا القدر أني مثلت وأنا طالب في المسرح الوطني الجزائري محققا أولى الأحلام، وحصل ذلك عام 2003 برسم تظاهرة "سنة الجزائر بفرنسا" أين مثلت مع المخرج "أحمد خوذي" في مسرحية "جزائر الشاعر" وهو عرض تمحور حول مجموع أعمال الشاعر الأمازيغي الملتزم "لونيس آيت منقلات".

وتبعا لأنّ المعهد كان يشهد أزهى عصوره، مثّلت في عدة أعمال كلاسيكية ضمن مساري التكويني، أذكر منها: "غيرة بربوري" لموليار، "السيد كلينوف" لبريشت و"زوج مثالي" لأوسكار وايلد التي تخرجت بها في موسم 2004-2005، بالتزامن، كانت لدي تجربة رائعة مع المخرجة "سكينة مكيو" (صونيا) في مسرحية "بلا زعاف".

بعد التخرج، كنت وضعت قدما في المسرح، بحكم مشاركتي في عدة أعمال، كنت محظوظا لأني امتلكت في جعبتي مسرحيات ضمن مسار التكوين وأخرى خارجه.

في 2005 بدأ عملي مع فرق حرة، أين قمت بعدة أدوار وتجارب على منوال جمعية أشبال عين البنيان مع الأستاذ "مصطفى علوان"، ومع المخرج "محمد إسلام عباس"، أيضا بدأت تماريني الأولى في الكتابة، دائما كان الكاتب يشاكس الممثل في، كان يقول له: "اعطني فرصة"، لكن قبضة الممثل كانت قبضة حديدية، وأرى أنّ فترة التمثيل أفادتني كثيرا، ومن المهمّ جدا أن يكون الكاتب ممثلا، من حيث التمرس، بحيث يحس بالوقع والجرس والايقاع، لأنّه حين تكون ممثلا ولا تكون الكلمة في مستوى إحساسك، ذلك يعوقك.

بالتالي، حين توجهت إلى الكتابة، كنت أمثّل شخصيات قبل أن أكتب، وأول محاولة وأشهرها كانت نص "أصعب الأدوار"، وهو نص أعتبره إلى حد ما ناضجا، والنصوص التي سبقته لم تكن ناضجة ولم ترتق إلى "أصعب الأدوار"، وهذا الأخير حكى عن شخصية "العربي بن مهيدي" (2004)، والعمل قام على صراع في توجيه الممثل بين "صالح عقباش" في أول محاولة إخراجية له و"محمد ميصطفى" الذي انتخبه لتقمص شخصية البطل المذكور. وطلبة المعهد آنذاك شكّلوا "بارومتر"، وكانوا لا يجاملون، وشجعوني كثيرا بينهم "إسماعيل سوفيط"، "سمير بركاني" و"يوسف مجكقان"، وهؤلاء كانوا بين أوائل طلبة النقد، وحين يباركون عملا ما، فإنّ ذلك يشكّل تشجيعا وتحفيزا لك.

استمريت في التمثيل، وكنت حاضرا مع طاقم طفولي في مسرحية "أبواب المحروسة" لجمعية أشبال عين البنيان (2006)، وهو عمل ملحمي حكى تاريخ الجزائر العاصمة منذ زمن الفينيقيين إلى الراهن، ثمّ عدت إلى المسرح الوطني، حيث رآني الراحل "امحمد بن قطاف" وعرض عليّ استخلاف "كمال بوعكاز" في مسرحية "التمرين".

قبل ذلك، كانت لدي تجربة رائعة مع العراقي الراحل "قاسم محمد" شيخ المخرجين العرب، حيث اشتغلت معه في مسرحية "أحداث وشخوص" (2007)، ثمّ "غوتية" (2009) و"صبيان لكن..." (2010)، وللشهادة فإنّ "قاسم محمد" كان صاحب تأثير كبير عليّ وشجعني بعدما قرأت له بعض المحاولات، وأعجب كثيرا بطريقتي في الكتابة. في 2009، قررت مغادرة المسرح الوطني لأني أحسست بكوني لا أتقدم ولا أتطور، وتزامن ذلك مع توظيفي في متحف السينما الجزائرية بمنطقة تيارت.

ولدى افتتاح مسرح معسكر الجهوي، ولكون معسكر مدينة قريبة جدا من مقر سكناي، فطُلب مني خدمات للمسرح إياه، وكانت لي عدة أعمال مع الفنان الفاضل والرجل الذي أحترمه كثيرا "رشيد جرورو"، وهو صاحب الفضل في تفجير طاقتي وموهبتي في الكتابة، حيث شجّعني كثيرا وأول نص جسدته في مسارح الدولة كان على ركح معسكر وهو "عزيزي طرزان" الذي كتبته عام 2012، وجرى إخراجه سنة 2013، كما مثّلت دورين في "المرآة" و"ذكرى من الألزاس" التي نلنا بها الجائزة الكبرى لمهرجان المسرح المحترف (2013).

كنت من المنادين دائما ألا تكون هناك فجوة بين الأدب والمسرح، وأن تكون هناك حوارية بينهما، وأستدل بتجربة "أنثى السراب" لمراد سنوسي" مع رواية "امرأة من ورق" للأديب "واسيني الأعرج"، وهي ظاهرة صحية جدا في المسرح الجزائري، وتلاحظ أنّه كلما استعان المسرح بالأدب الجزائري، أنتج عملا في المستوى، على منوال "حافلة تسير" عن "سائق الأتوبيس" لإحسان عبد القدوس، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن المنجز الروائي الذي يحمل الاسم نفسه للراحل "الطاهر وطار"، حتى في السينما "العصا والأفيون" و"ريح الأوراس" عن روايتي الراحلين "مولود معمري" و"عبد الحميد بن هدوقة"، تماما مثل التليفزيون، أين لم يتمكن الأخير من إنجاز دراما بوزن "الحريق"

للراحل "محمد ديب"، لأنّ النص قوي جدا وهو يشكّل ذاكرة جماعية، وهو ما يؤكد أنّه كل ما تزاوج الأدب بالمسرح أو السينما، إلاّ وأنتج عملا رائعا.

وبحكم وقوع حالة طلاق، صرنا نرتجل ارتجالات عمياء، لذا الأحرى بنا أن نشجّع الأدب ونرتقي بمستوى الكتابة المسرحية، وهذا ما كان في مسرحية "عزيزي طرزان" المستوحاة عن أقصوصة "من هو صاحب طرزان" للكاتب التركي الساخر "عزيز نيسين" الذي استلهمه أيضا الراحلان "عبد القادر علولة" و"أبو بكر مخوخ".

"عزيزي طرزان" كان أول نص لي جرى إنتاجه، وكان تجربة اقتباس حرّ أردت من خلاله أن أجعل من بيئتي المصدر الأساسي في الكتابة المسرحية، والمعلوم أنّ هناك مصادر في الكتابة المسرحية مذكورة عند المنظرّين مثل الواقع، الأسطورة والتاريخ والخيال، وأنا أظنّ أنّ الواقع أصدقها، فحين تكتب من رحم الواقع، فأنت صادق وستؤثر، لكن يجب أن تتحكم في أدوات الكتابة المسرحية والمنصوص عليها في "فن الشعر" لأرسطو، كالمحاكاة، الصراع، الشخصيات، والحوار وما إلى ذلك من عناصر الكتابة المسرحية غير المبنية على الفعل لا الوصف أو السرد، وروح المسرح هو الفعل، والسرد هو مكمّل فقط، ولا يجب أن يكون عنصرا أساسيا.

"عزيزي طرزان" كانت تجربة فريدة من نوعها، لأني كنت عنصرا وفيا لذاكرتي ولمنطقة "السوقر" خاصة، وكانت الشخصيات مثل "زوبير البغل" صاحب الدكان، الذي كان المواطن السلبي التافه الذي يتحرش بالبنات، وكنت أمقته في الواقع، لكني أحببته كشخصية، وهناك شخصية ثانية هي اللخناء "خيرة البرق" التي كانت غانية وحوّلت بيتها إلى مكان لبيع الهوى والمواعيد الغرامية، وكانت شخصية رائعة رغم انحرافها، حيث كانت امرأة حنونة جدا وتساعد الفقراء.

وأردت أن أتطرق إلى هاجس كتابة التاريخ عبر شخصية "عمي المهاجي" الذي كان يختلق قصصا خيالية وينسبها إلى الثورة الجزائرية، وهذا "الموزاييك" من الشخصيات في "عزيزي طرزان" أعطاني دفعا كبيرا كي تكون ثقتي أكبر في نفسي، لأكتب نصوصا أخرى، وعليه أعتبر "عزيزي طرزان" تجربة مفصلية شجعتني على كتابة نصوص أخرى في مساري المتواضع.

"عزيزي طرزان" كان اقتباسا حرا، والفكرة أعجبتني لأنّ الشخصية الرئيسية هي كلب، بالتالي راقني كثيرا أن يكون البطل حيوانا، وطرزان هو كلب أقدم ساكن في الحي الذي تحدثت عنه، هو ذاكرة الحي.

بعد "عزيزي طرزان"، استهلكت عاما كاملا ونيف في كتابة نص "القرص الأصفر".

في البداية كان التصور هو العمل على المضطهدات في بيت برناردا آلبا للكاتب الإسباني "غابريال غارسيا لوركا"، لكننا فضلنا التحرر من قبضة لوركا، فبدأ المخاض مع المخرج "الربيع قشي" وهو صاحب فكرة "القرص الأصفر".

كنت أبني وأهدّم في تجربة مرهقة جدا لكنها مفيدة جدا، لأنّها فجّرت مخيلتي، ومكمن صعوبة القرص الأصفر في الظروف المقترحة لسبعة قرون في المستقبل، فأنت تكتب عن بيئة لا تعرفها ... بيئة صنعتها بخيالك ... مكونات هذه البيئة يجب ان تبنيها أنت ... لا يبنيها آخر، وهنا كان علي أن أقترح حركية الشمس بعد قرون، أن تصبح باردة، ومعنى ذلك لا يعيش لا نبات ولا حيوان وتتآكل الإنسانية، فماذا تقترح كبديل؟، هنا كانت الصعوبة.

أصعب من ذلك كله، لغة المستقبل، هل ستكون سريعة؟، هل تقتصر على الرموز؟، لذا الصعوبة كانت كبيرة، خصوصا وأنّ لغة المسرح شاعرية، فأي لغة شاعرية ستكون مستخدمة بعد سبعة قرون حيث البرود؟، أين لا يمكنك إدراج كنايات أو استعارات في ظل غياب فصل حالم كالربيع، فصرنا نستخدم كنايات واستعارات من وحي البرد والجليد.

بالتالي حتى الشاعرية صارت مستقبلية، وتبعا للبيئة الباردة جدا، تصبح العلاقات الإنسانية باردة، لكننا حرصنا على الترميز، ففي داخل قلب كل انسان هناك شمس، وهذه الشمس هي مشاعره.

القرص الأصفر يقدّم رسالة إنسانية محضة، ودون مبالغة هذه المسرحية بملامح عالمية يمكن مشاهدتها في كل القارات ويفهمها كل الأجناس، لذا أعتبرها أحسن تجربة في مساري، أين حُظيت بقامات أحاطت بي، ما جعل ظهري محميا.

وحظي القرص الأصفر بشهادة المسرحي التونسي الراحل المنصف سويسي حين جزم: "هذا عرض يرفض السهولة".

وبالنسبة لي عرض القرص الأصفر ظُلم، ولم يأخذ حقه إلى حد الآن.

الملحق رقم 3: السيرة الذاتية للمخرج الربيع قشي

- خريج المعهد العالي للإطارات الشبيبة تخصص الفنون الدرامية 85-88
- دراسة فنية في فرنسا 1999 خُصّص للكوميديا ديلارتي.
- مسرح الشارع.
- بداية التمثيل 1981 مع فرقة وعي وكفاح (برج بوعريريج) حتى سنة 1984.
-عضو مؤسس لمسرح التاج في مدينة برج بوعريريج 1989.
- مخرج وممثل في عدة عروض مسرحية.

إخراج مسرحيات للكبار:

1-زهاد

2-جحا

3-فانتازيا

4-غارنيكا

5-حرب الدمى

6-الضرائر

7 – المزبلة الفاضلة

8-عايلة هايلة

9 – ماريلا

10 – هاملت

11 -القرص الأصفر

12 – المنبع

13 -كاتينا

إخراج مسرحيات للأطفال:

1-الشجعان.

2-مغامرات عملاق.

3-المدرسة البطلة.

4-الغابة.

5-الاستدراك.

الجوائز: أحسن إخراج وأحسن عرض 3 مرات عن مسرحية كاتينا.

* أحسن ممثل مرتان 1995-1996. مسرحية كاتينا.

* أحسن إخراج: غارنيكا 2006.

* أحسن عرض متكامل ماريلا 2010.

* أحسن تمثيل رجالي في سوسة

* المشاركة في معظم التظاهرات المسرحية منذ 1986.

* مشاركات دولية في المهرجان الدولي للمسرح التجريبي بمصر (2000)، المهرجان الدولي للمسرح تركيا (2002)، المهرجان الدولي للمسرح بتونس (2003)، المشاركة في إنجاز عرض مسرحي للمخرج أوازجليزي مع مسرح Metting Rond

* تمثيل الجزائر في سنة الجزائرية في فرنسا بمسرحية جحا 2003.

*تكوين الشباب في ميدان الفنون الدرامية منذ 1989-2009.

* عضوية لجان التحكيم في المهرجان الوطني للمسرح المحترف (2009) بسيدي بلعباس، مهرجان مسرح الشباب ببرج بوعريريج، مهرجان مسرح الشباب سوق أهراس، ومهرجان المسرح المحترف بعنابة 2011.

الملحق رقم 4: السيرة الذاتية للسينوغرافي عبد الرحمان زعبوبي

عبد الرحمن زعبوبي فنان أكاديمي من مواليد 10/ 10/ 1966 م بسطيف

أستاذ مادة السينوغرافيا بالمعهد العالي لمهن فنون العرض، والسمعي البصريISMAS في برج الكيفان بالجزائر العاصمة

مفتش ثقافي وعضو لجنة قراءة وإجازة النصوص المسرحية في وزارة الثقافة.

–الشهادات العلمية:

–دبلوم المعهد العالي للفنون الدرامية تخصص سينوغرافيا – دفعة 1987

–دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالي الوطنى لفنون وتقنيات العرض بمدينة ليون الفرنسية دفعة 1992.

الأعمال الفنية: تصميم وتنفيذ سينوغرافيا أكثر من 60 مسرحية محلية وعالمية، أبرزها: عالم البعوش (عن مسرحية عدو الشعب) لعز الدين مجوبي (1993)، الثمن لآرثر ميللر، إخراج أحمد بن عيسى (2000)، التمرين لمحمد بن قطاف (2001)، إلكترا لأحمد خودي (2003)، غبرة الفهامة لكاتب ياسين وإخراج حسن عسوس (2004)، نون لاحميده عياشي وإخراج عز الدين عبار (2010)، القرص الأصفر لفتحي كافي والمخرج الربيع قشي (2014)، فندق العالمين لأحمد العقون (2015)، عودة الولي الطاهر لمحمد بورحلة وإخراج عمر فطموش (2016).

مؤطر للورشات المسرحية: في مسرح مستغانم الجهوي، مسرح بلعباس الجهوي، مسرح باتنة الجهوي، مسرح معسكر الجهوي، مسرح عنابة الجهوي.

عضوية ورئاسة لجان التحكيم: في مهرجان المسرح الفكاهي بالمدية، مهرجان المسرح الجامعي في سطيف، مهرجان مسرح الهواة في مستغانم، أيام المونودرام بالأغواط وأيام المسرح التجريبي بالعلمة.

حاصل على شهادات تقدير وأوسمة تكريم: في المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة، مهرجان المسرح الوطني في سيدي بلعباس، مهرجان مسرح الهواة في مستغانم، مهرجان المسرح النسوي في عنابة، مهرجان

شرم الشيخ الدولي المسرحي للشباب بمصر؛ مشاركات في ملتقى مدريد للسينوغرافيين الشباب إسبانيا **1996**، ملتقى السينوغرافيين بمستغانم، ملتقى العمارة والمسرح بسطيف، فضلا عن معرض اللوحات الزيتية بسطيف.

مراجع البحث ومصادره

الكتب:

1 – آن أوبر سفيلد" قراءة المسرح "ترجمة :مي التلمساني، أكاديمية الفنون ط1، وزارة الثقافة المصرية 1994

2 – آن أوبر سفيلد" مدرسة المتفرج"، ترجمة :أ .د /حمادة ابراهيم و د /سهير الجمل . نورا الأمين، مهرجان القاهرة التجريبي ط1،1996.

3 – إلين أستون وجورج ساقونا" المسرح والعلامات "ترجمة :سباعي السيد، أكاديمية الفنون ط 4وزارة الثقافة المصرية،.1996

4 – باتريس بافيس" لغات خشبة المسرح"، ترجمة :أحمد عبد الفتاح، أكاديمية الفنون ط 2وزارة الثقافة المصرية 1992.

5 – باتريس بافيس" المسرح في مفترق طرق الثقافة"، ترجمة :سباعي السيد، مهرجان القاهرة التجريبي ط1، 1993.

6 – جيرو بيار" علك الإشارة السميولوجيا."، ترجمة :منذر عياشي، دار طلاس ط 1دمشق.1988

7 – جوليان هيلتون" نظرية العرض المسرحي"، ترجمة :نهاد صليحة، المؤسسة العربية العامة للكتاب، القاهرة 1994.

8 – مارتن إسلن" مجال الدراما "مارتن إسلن، ترجمة :سباعي السيد، أكاديمية الفنون القاهرة ط2، 1992.

9 – مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، وزارة الثقافة الجزائرية، 1982.

10 – ميخائيل باختين" الخطاب الروائي"، ترجمة :محمد برادة، دار الفكر للدراسات، ط 1القاهرة 1987.

11 – رولان بارت" مقالات نقدية في المسرح "رولان بارت، ترجمة :سها بشور، منشورات وزارة الثقافة السورية (لم يذكر رقم الطبعة) دمشق 1987.

12 – رولان بارت" لذة النص"، ترجمة: فؤاد صفا ـ حسين سحار، دار توبقال للنشر ط 1الدار البيضاء- المغرب 1988.

13 – زياد جلال" مدخل إلى السمياء في المسرح "منشورات وزارة الثقافية الأردنية، ط 1عمان، 1992.

14 – نيكول ألارديس" علم المسرحية"، ترجمة :دريني خشبة، مكتبة الآداب ط 1القاهرة 1958.

15 – فرديناند دو سوسور" محاضرات في اللسانيات العامة"، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة ط1، لبنان .1984

16 – " فريدريك أوين" برتولد بريخت :حياته، فنه، عصره"، ترجمة :إبراهيم العريس، دار ابن خلدون ـ بيروت 1981.
17 – "زوندي بيتر" نظرية الدراما الحديثة"، ترجمة :أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة السورية ط 1دمشق 1977.

مسرحية القرص الأصفر:

1. نص القرص الأصفر لفتحي كافي – مخطوط.
2. النسخة المصورة لمسرحية القرص الأصفر.

المعاجم والقواميس:

2. د /ماري الياس ود /حنان قصاب حسن" المعجم المسرحي"، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ط1، 1997.
3. د /حمادة إبراهيم" معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية"، دار الشعب القاهرة . بدون تاريخ .

3 – PATRIS PAVIS: Dictionnaire du théâtre, éditions sociales messidor, Paris 1987

المذكرات:

1. ربيعة عراب . فاطمة " دروس المسرح والمسار الديمقراطي "معهد علم الاجتماع، جامعة الجزائر. 1991
2. "عائشة بونجار" تجربة علولة المسرحية "معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر. 1996
3. "أسماء غجاتي" الاحتفالية في مسرح علولة "معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة فرحات عباس، سطيف 1999.

الرسائل:

1. مخلوف بوكروح رسالة دكتوراه" الحدث المسرحي والجمهور "جامعة الجزائر" .1998
2. عبد القادر بوشيبة :رسالة ماجستير" مسرح علولة ـ مصادره وجمالياته "عبد القادر بوشيبة، جامعة وهران 1994.

المجلات والدوريات والصحف:

1. د /سامية أسعد، مجلة" عالم الفكر المجلد 18 عدد4 ، دراسة :الشخصية المسرحية، د /سامية أسعد، الكويت 1988

2. أمبرتو إيكو مجلة" الفكر العربي المعاصر "دراسة ـ سمياء العرض المسرحي ـ ترجمة: رئيف كرم عدد 55 ، 1989.

3 –مسرح العمال المهاجرين في فرنسا 1973–1978م، وثيقة من أرشيف المسرح الوطني الجزائري

4 –مخلوف بوكروح، مجلة الثقافة، عدد خاص بالمسرح، وزارة الثقافة الجزائرية، رقم 6–7–2005

5 –عبد الكريم غريبي، الفكر الديمقراطي، فصلية فكرية ثقافية 1990، قبرص

6 – Classique du monde, série maghrébine, Kateb Yacine, Sned, Fernand Nathan, alger–Paris, 1983.

7 – Entretien avec Abd El Kader Alloula par (A. Cheniki), Algérie Actualité 1982.

8– Document cité par A. Chiniki, Le théâtre en Algérie, histoire est enjeux, Aix en province, Edisud, 2002.

9– Document diffusé lors du séminaire des troupes du théâtre amateur à Saida, 1973, document cité par A.Chiniki.

الفهرس

ص 2: إهداء
ص 3 : شكر
ص 4: المقدمة
ص 6: مدخل
ص 21: الفصل الأول واقع الخطاب المسرحي الجزائري
ص 30: الفصل الثاني تطبيق نموذج القوى العاملة على نص القرص الأصفر
ص 38 : الفصل الثالث تطبيق استبيان "باتريس بافيس" على عرض القرص الأصفر
ص 46: نتائج البحث
ص 47 : الخاتمة
ص 48 : الملاحق
ص 60: مراجع البحث ومصادره