

حول التأسيس الجمالي في العرض المسرحي

برز الاهتمام الجمالي في المسرح باعتباره رد فعل طبيعي على الطغيان الإيديولوجي الذي تضخم حضوره بشكل قوي حتى استنفد مقومات وجوده، فتراجع لصالح ممارسة أخرى تعطي الأولوية للبعد الفني الجمالي، على أن هذا التحول من طغيان الإيديولوجي إلى أولوية الجمالي في الممارسة المسرحية له أسباب وعوامل ساعدت على تسريع وتيرته، نجملها فيما يلي:

• أول الأسباب هو سؤال التلقي الذي يستقبل الظاهرة المسرحية، فقد انتقل من صيغة "ماذا يقول العرض المسرحي؟" إلى صيغة "كيف يقول العرض المسرحي؟"، أي الانتقال من الاهتمام بما يقدم العرض في فرجته من مضامين وطروحات فكرية أو إيديولوجية أو سياسية، إلى الكيفية التي يبني بها العرض فرجته على مستوى الأسلوب الفني والصوغ الجمالي. وهذا الانتقال من سؤال الـ"ماذا" إلى سؤال الـ"كيف" يعكس تحولا في شروط التلقي والخبرة الجمالية التي يمتلكها الجمهور في علاقته بالظاهرة المسرحية، والتي كان لها، بالطبع، انعكاسها وتأثيرها على الإنتاجية المسرحية، فوجَّهتُها، بالتالي، نحو الاهتمام بالبعد الجمالي في تقديم العرض المسرحي. ذلك أن التلقي هو مسوغ استمرار أو تراجع قيمة إبداعية ما، حسب درجات الاستجابة لأفق انتظاره. التي ليست دائما مُرضية.، فإحساس المتلقي بالتخمة من خطاب إيديولوجي متكرر ومجتز كان، بكل تأكيد، حافزا على البحث عن بعد مغاير، وبالتالي، عن خطاب آخر تَمَثَّل في الاهتمام الجمالي.

• من الأسباب الرئيسية أيضا في بروز الاهتمام الجمالي في العمل المسرحي، الدور الذي لعبه النقد المسرحي، فالممارسة النقدية التي كانت سائدة هي تلك التي تقارب أبعاد الظاهرة المسرحية من الخارج، تمتح أدواتها ومفاهيمها ومناهجها من حقول أخرى (السوسيولوجيا، الأنثروبولوجيا، علم النفس...)

وتسقطها على الخطاب المسرحي، لأن الرؤية التي تمتلكها حول الظاهرة المسرحية ترتبط، في غالب الأحيان، بهدف الكشف عن طبيعة المضمون الفكري الذي يحمله العرض المسرحي، انطلاقا من بنية ثقافية خارجية تقف خلفية نظرية في ممارسة النقد المسرحي بالاعتماد على منهج اجتماعي تاريخي لتصل إلى "رصد العلاقات الجدلية القائمة بين الأعمال المسرحية، وبين نسيج الحياة الاجتماعية التي هي مصدر المعرفة ومبعث الحقيقة"⁽¹⁾، فكانت النتيجة أنها عجزت عن إثبات تجانسها بوصفها إطارا نظريا يشكل مرجعية في القراءة والتحليل، وعن قدرتها على تحقيق الكفايات اللازمة لإدراك مكونات الخطاب المسرحي. إلا أنه بتحول هذه الممارسة النقدية الخارجية إلى نمط نقدي يهتم بالداخلي في الظاهرة المسرحية، ظهر النموذج النقدي الذي يحاول الاشتغال على مكونات الخطاب المسرحي التي تؤسس بنياته الداخلية، وعناصر تركيبه المتعددة وغير المتجانسة، وتتمثل إيجابية هذا النموذج النقدي في كونه جعل الظاهرة المسرحية هدفا وغاية، أي أنه نمط يشتغل على المسرح لذاته لا غيره، انطلاقا من الاهتمام بداخلية الناتج المسرحي ومكوناته، وطرائق تمسرح *Théâtralité* هذه المكونات، وأشكال *بُنْيَتِهَا* *Structuration*، بالاعتماد على خلفية نظرية مؤسسة على ما وصلت إليه الجهود النقدية في قراءة العرض المسرحي، وهي الجهود التي تنطلق من تصورات تدرك خصوصية الخطاب المسرحي، وبالتالي، خصوصية قراءته، وترتئن، في الغالب، إلى سيميولوجيا المسرح. وقد انتعش هذا النموذج النقدي بسلاحه الأكاديمي، لأنه ترعرع في أحضان الدرس الجامعي حيث الموضوعية المفتقدة في الغالب في النقد الانطباعي التدوقي والنقد الصحفي.

وهذا التحول من ممارسة نقدية خارجية للظاهرة المسرحية إلى ممارسة تهتم بالخطاب المسرحي انطلاقا من بنياته الداخلية قد رشّد، ولا شك، العملية المسرحية، ووجّه اهتمامها إلى إدراك أهمية البعد الفني الجمالي في الإبداع المسرحي.

• أما السبب الثالث الذي يمكن اعتباره عاملا مساهما في بلورة الاهتمام الجمالي وبروز تمظهراته، فيرتبط بما يمكن تسميته بـ"حركة المخرجين"، فظهور جيل جديد من المخرجين يمتلك رؤية إخراجية غير تقليدية تنطلق من مفهوم حديث للإخراج بوصفه قراءة خاصة للنص المسرحي، وإعادة كتابة وإعداد له، بتحطيم قيوده المسكوكة وملء ثغراته وبياضاته المتعمدة؛ قد ساعد على تنظيم الفرجة المسرحية على مستوى القالب الفني والأسلوب الجمالي، ورسم، بالتالي، الأفق الجمالي للممارسة المسرحية، ومن هنا فالوقوف عند تمظهرات الاشتغال الجمالي في المسرح هو، في جوهره، تمثّل للتجارب الإخراجية الجديدة، وللمجهودات التي راهنت على البعد الجمالي شرطا في الفرجة المسرحية.

لقد تضافرت هذه العوامل والأسباب مجتمعة لترسم الملامح الجمالية التي طبعت التجارب المسرحية التي أعلنت بذلك عن حركية نوعية منتعشة في الفرجة المسرحية، أذكتها روح التجريب التي لازمتها من حيث كونها شكلا من أشكال المشروع الحداثي في المسرح. ذلك أن انخراط المسرح في حركية التجريب وديناميته كان له دور في تعميق الوعي بالبعد الجمالي وضرورته الفنية في الإنجاز المسرحي، باعتباره اختصارا لفرضيات جمالية وأسلوبية تتعامل مع المسرح بوصفه خطابا وصنعة فنية في الآن نفسه، لذلك تلزم الإشارة أن حديثنا عن بعد جمالي في الممارسة المسرحية ليس إبطالا لحضور العنصر الفكري الإيديولوجي أو إلغاء له، لقد ظل هذا الأخير يحافظ على حضوره باعتباره مضمونا لا يمكن تجاوزه أو الاستغناء عنه، ولكن على أساس تقديمه في قالب إبداعي يحترم الشرط الفني والضرورة الجمالية، والوعي بمكوناتهما الأساسية التي أصبحت تشكل الاهتمام الأول في إنجاز العمل المسرحي.

من هذا المنطلق، ولكل هذه الاعتبارات، صارت عملية الوقوف عند عناصر التأسيس الجمالي للعرض المسرحي أمرا ضروريا، سواء على مستوى المقاربة (في إطار المقاربة الجمالية L'approche esthétique) أو على مستوى تمييز الظاهرة المسرحية عن باقي الأنماط المشابهة، بما يحفظ لها تميزها وهويتها الخاصة باعتبارها اشتغالا جماليا وصوغا فنيا في الأساس.

وعموما، يقوم التأسيس الجمالي للعرض المسرحي على عدة مرتكزات تشكل عناصر تركيبه، وتمظهرات اشتغاله، وتجليات قدرته على تقديم مضمون فكري ضمن صوغ جمالي فني يراعي شروط التمسرح La théâtralité، ويمكن اختزال عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي في أربعة مستويات أساسية، تتقاطع وتترابك لتقدم كُلية الإنجاز المسرحي، وهي:

- **الفضاء المسرحي L'Espace Théâtral**، ومختلف الاقتراحات الجمالية التي ارتأها المسرحيون (المخرجون على الخصوص) شكلا جديدا للتفضي spatialisation المسرحي.
- **أدوات الاشتغال التقني** التي تساهم في تشكيل الأنظمة السينوغرافية Les Systèmes Scénographiques (الإضاءة، الديكور، الأشياء، الموسيقى، الملابس)، مع رصد التحول الوظيفي في استخدام هذه الأدوات حتى صارت تزوج بين الغاية العملية والمتعة الجمالية في الإنجاز المسرحي.
- **الأداء (أو اللعب) التمثيلي Le Jeu théâtral**، حيث بروز الاهتمام بالتعبير الجسدي والتشكيل الكوريفرافي ركيظتين في تأسيس جمالية بصرية للعرض المسرحي.
- **الكتابة الدرامية L'écriture Dramatique** (أو ما يعرف بالنص المسرحي). حيث ظهرت أشكال جمالية في تأليف وإعداد النص المسرحي تعطي الاعتبار لخصوصية الخشبة وخصائصها، وهي الأشكال التي تجسدت من خلال تقنيات التركيب والإعداد والمسرحة.

إن هذه المستويات الأربعة قد انصهرت في بوتقة واحدة لتجلي التأسيس الجمالي في العرض المسرحي من منطلق مساهمة كل مستوى، وحسب دوره وخصوصيته في الإنجاز المسرحي. إنها المستويات المركزية في استجلاء البعد الجمالي في الإنجاز المسرحي، نظرا لتكاملها من جهة، ونظرا للترابعية التي

تميزها من جهة ثانية؛ فهي تأتي متسلسلة تسلسلا منطقيا عندما نفضلها عن بعضها البعض أثناء عملية التحليل، ذلك أن التلقي الأول للإنجاز المسرحي يضعنا بشكل مباشر أمام فضاء مسرحي يتكون من مجموعة من العناصر السينوغرافية التي تؤثته من ديكور وإضاءة وأشياء... يعبره ممثلون يؤدون أدوارهم وهم يتلفظون مجموعة من الحوارات المتبادلة التي هي في الأصل عبارة عن نص مسرحي أو كتابة درامية، أي أن "العرض المسرحي يتكون من مجموعة من العلامات غير المتجانسة (التي يمكن أن تتجه إلى كل حواس المتلقي) يمكن تقطيعها إلى نصوص جزئية: الفضاء، والأشياء، والتمثيل (الذي يشمل الكلام الملفوظ من طرف الممثلين)" (2). وهذا ما تؤكدته آن أوبيرسفيلد أيضا، لكن من منظور وضعية التلقي؛ حيث ترى أن المتلقي في مشاهدته للعرض المسرحي يسعى إلى تجميع أكبر عدد ممكن من العلامات ليس عن طريق الإدراك فقط، بل عن طريق الامتلاك أيضا. الشيء الذي يجعله يعيد بناء العرض باعتباره "عالمًا ممكنًا" بواسطة ثلاثة أنساق من العلامات: الفضاء وما يقترحه من علاقات بين الممثلين من جهة، وبين الخشبة والقاعة من جهة ثانية؛ والأشياء Les Objets وما تمتلكه من إحالات ووظائف بلاغية، ثم التمثيل باعتباره منتجا لخطاب كلامي وإشاري، يستدعي بالضرورة نسقا رابعا من العلامات يجد مرجعه الأصلي في النص الدرامي (3). وكل هذا يعني أن المستويات الأربعة المذكورة هي ما يشكل أبعاد الإنجاز المسرحي قبل وصوله إلى المتلقي، وبالتالي، فهي مجال تظهر الاشتغال الجمالي الذي نروم الكشف عنه.

وسنقف في هذه المداخلة عند المستوى الأولي، والأساسي في مقارنة التأسيس الجمالي للعرض المسرحي، باعتباره المظهر البصري الأكثر تجلًا، والأكثر استيعابا لعناصر التركيب الجمالي في الإنجاز المسرحي، ويتعلق الأمر بـ "جمالية التفضيء L'esthétique de spatialisation" من خلال استقاء تجلياته وتمظهراته عبر سلسلة من العروض المسرحية الجزائرية التي شكلت الحضور اللافت، والاستثناء الجمالي في الريبيرتوار الجزائري.

جمالية التفضيء في المسرح الجزائري:

يشكل الفضاء المسرحي، دائما، الحيز الاستثنائي الفارغ . كما يحول بيتر بروك P.BROOK أن يسميه (4). الذي لا يكفي بأن "يوجد بين الممثلين والمنقرجين في علاقة حية (نحن/ الآن/ هنا) فحسب، بل كذلك آلية تشكيل هذا الفضاء التخيلي والمرئي دراميا ومسرحيا" (5). وهو المكون الذي يرى فيه السيميائي المجال الأساسي الخصب الذي ينطلق منه تحليل المسرح، "فكل شيء في المسرح يمكن أن يُقرأ ويُفهم انطلاقا من اشتغال الفضاء باعتباره "مكانا" (ماديا وهندسيا) للعلامات الركحية" (6). لذلك يحتل (أي مكون الفضاء) درجة الأولوية في مقارنة العرض المسرحي، فما من مسرح Théâtralité يمكن أن يتحقق إلا باعتبار ماديته Sa Matérialité التي لا تتجسد، بدورها، إلا في الفضاء حيث تتحرك العلامات وتتفاعل كل عناصر التركيب المسرحي، ويتواصل المرسلون مع المتلقين لجعل العرض لحظة لقاء حي. فلأنه المجال الذي فيه تُنتج وتولّف وتُدرك علامات العرض، يشكل الفضاء المسرحي أول نص جزئي

يجب أخذه بعين الاعتبار، والذي . انطلاقاً منه . يمكن أن تُحلل العلاقات التي تُنسج بين كل العلامات الركحية. فمنه، إذن، يجب أن تكون البداية!"⁽⁷⁾.

إن غنى مفهوم الفضاء المسرحي، وتعدد أطرافه، جعله التجلي الأكبر لمقاربة التأسيس الجمالي في العرض المسرحي عبر رصد الاشتغال الجمالي في المسرح على مستوى التقضي، من خلال الوقوف عند مختلف الاقتراحات التي ارتأها المخرجون الجزائريون أشكالاً جمالية في التأثيث الفضائي يتمظهر عبرها التأسيس الجمالي. وهناك أربعة أشكال أساسية للتقضي، يتمثل الشكل الأول في المراهنة على الفراغ، والثاني في تبني التجريد، والثالث في توظيف العجائبي، والرابع في استثمار التراثي.

1. الفراغ:

الفراغ في الفضاء، أو ما اصطلح عليه بالفضاء الفراغ، أصبح ميزة من مميزات المسرح الحديث الذي سارت معظم تجاربه نحو الفراغ، وانكب العمل السينوغرافي على إلغاء عناصر الديكور أو الاتجاه . في أحسن الأحوال . إلى اختزالها في أقل العناصر الممكنة، وبالتالي، تجاوز كل ما يمكن أن يكون محاكاةً لمكان من العالم الواقعي (يمكن الإشارة مثلاً إلى حلم كوبو Copeau "بمنصة عارية"، وجهود مايرخولد Myerhold في تجاوز التجسيد وتعويضه بالمعادلات البنوية للبنى النصية الكبرى على غرار ما قامت به التكعيبية في مجال التشكيل...)، فكان أهم عنصرٍ جِدَّةٍ في المسرح الحديث هو توسيع الفضاء الركي نحو الفراغ الممكن.

لقد وجد مفهوم الفراغ مكانه في المسرح الجزائري، وبالتالي تم تبنيه في أكثر من تأثيث فضائي، ويمكن في هذا الإطار أن نقف عند تجربة مسرحية لافتة هي عرض " افتراض ما حدث فعلاً" (نص عبد النبي الزاوي إخراج لطفي بنسبع وإنتاج المسرح الجهوي أم البواقي) حيث كان الفراغ قاعدة الرهان الدلالي للعرض، من حيث كونه (أي الفراغ) هو هذا المطلق الذي يفسح المجال لتعدد الاحتمالات، وهو ما يشكل المُعادِلَ الفضائي L'équivalent spatial لثيمة العرض الأساسية (الافتراض). من هنا كان الفضاء الفراغ يشغل بسلسلة من الامتلاءات التي تحققها الافتراضات المتتالية، والتي تجد تحققها اليقيني في مدى قدرتها على شغل الفضاء، لذلك كنا . بوصفنا متفرجين . نجد، على امتداد العرض، ما يبرر كلمة "فعلاً" الجوهرية في العنوان. فكل الاحتمالات التي كانت تفترضها الشخصيات حدثت/ تحققت بالفعل، لكنها لم تتراكم جزافاً، بل كانت تؤثت هذا المطلق/ الفراغ الذي راهن عليه العرض، وصارت تشغله شيئاً فشيئاً لتشكل الرؤية النهائية القائمة على كون الافتراضات هي تنبؤات لها جانبها الواقعي الذي يجب التسليم به باعتباره حقيقةً رغم مرارتها.

يمكن الإشارة أيضاً إلى عرض " ماذا ستفعل الآن" (نص وإخراج هارون الكيلاني وإنتاج المسرح الجهوي سيدي بلعباس) الذي راهن على الفراغ مجالاً لإبراز صراع شخصيات متعددة ومختلفة، تتوحد في كونها تشغل فضاء واحداً بتعدد مستوياته، فضاء فراغ صار في النهاية ممثلاً، لكن ليس بشخصيات

تتصارع، بل برؤى ومواقف تمتلكها هذه الشخصيات المتصارعة، باعتبارها رؤى ومواقف من الذات والآخر والعالم.

كما يمكن الانتباه إلى جمالية الفراغ في عرض المشوهون (نص فوزي كيالي إخراج لحسن شبية وإنتاج المسرح الجهوي سوق أهراس) حيث المراهنة على الممثل والجسد في دينامية الفضاء، وفي التشكيل البصري العام للعرض، سبعة أجساد تشغل الفضاء الفارغ يتلقاها الجمهور عبر إضاءة زرقاء وحمراء، تميل إلى الأصفر، أحيانا لتمنحنا صورة لعالم يستعرض تشوهات، خلقا وأخلاقا، لكن بجمالية لافتة تضافر فيها اشتغال الجسد مع إسقاط الإضاءة مع فراغ الفضاء.

لقد تمت المراهنة على جمالية الفراغ في الفضاء لأنها تتجاوز كلاسيكية التجارب العادية القائمة على شحن الخشبة وامتلأها إلى الحد الأقصى للإيهام بالمكان الواقعي، كما هو الحال مع مسرحيات ظلت مصررة على اجترار الشكل القديم بنمطيته وتقليديه مشهدياته، مثل مسرحية " الشطرنج " (نص وإخراج بختي محمد وإنتاج المسرح الجهوي سعيدة)، ومسرحية " الحصلة " (نص ماحي بن عمارة إخراج حبيب مجهري وإنتاج المسرح الجهوي بوهران).

وعلى مستوى آخر، فإن اعتماد الفراغ شكلا جماليا في التأثيث الفضائي هو نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة ممتدة في المطلق، تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي وقدرته على إدراك العوالم المجردة والميتافيزيقية التي يتم التعبير عنها بواسطة رموز بصرية تتجاوز تقريرية الشكل الكلاسيكي، وتقود إلى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي، وهذا، بدوره، يجد تجلياته في مسرحيات راهنت على جسد الممثل وقدرته على شغل الفضاء الفارغ، كما هو الحال مع مسرحية المشوهون الأنفة الذكر، ومسرحيات اعتمدت على قطع وأشكال في التأثيث الفضائي، وجعلها تعويضا بصريا عن الملفوظ الكلامي، كما هو الحال في مسرحية " المرأة " (نص سمير مفتاح إخراج محمد فريمهي وإنتاج المسرح الجهوي معسكر).

2. التجريد:

غير بعيد عن مفهوم الفراغ، ومرونته التعبيرية، نجد التجريد أيضا، الذي يلزم الفراغ أحيانا [فضاء مسرحي تجريدي فارغ]، ويتساق مع أو يتم وظائفه أحيانا أخرى. التجريد مرتبط بتحول عميق في الرؤية المسرحية التي لم تعد متحمسة للشكل الطبيعي التقريري، من هنا أصبح (أي التجريد) صلب اللعبة المسرحية، إذ يساعد على تقديم فرجة مسرحية تتميز بالسحر والمتعة اللتين لا يوفرهما التقرير والمباشرة، لأنه عنصر يكثف الرموز والصور والتشكيلات، ويلعب دورا إيحائيا يعين الجمهور على بناء أكثر من شكل للمكان الواقعي انطلاقا من مخيلته. والتجريد في الفضاء المسرحي هو اقتراح فني جمالي لأن يرى الفضاء في أبسط أشكاله، ومع ذلك يؤدي وظائف متعددة على المستوى الدلالي والتواصل. وبشي بوعي جمالي يرى في عنصر التجريد اختصارا للعنصر الواقعي في أقل اختزال ممكن بالاختصار على ما هو جوهرى، واكتسب عنفه التعبيري وقوته الإيحائية، من حيث كونه تغريبا لما هو واقعي في الاستعمال،

حيث تصوير قطعة من شبكة كافية لأن ترمز لسجن، وتصير قطعة ثوب بين عمودين كافية لأن ترمز لمنزل أو قصر،...

ولعل المثال الأكثر ملاءمة لهذا النوع من الاشتغال الفضائي من الناحية الجمالية في المسرح الجزائري هو مسرحية امرأة من ورق (نص مراد السنوسي عن رواية أنثى السراب ل واسيني الأعرج، إخراج صونيا وإنتاج المسرح الجهوي بعنابة)، وهو اشتغال تظهر فيه لمسة السينوغراف وعمق رؤيته الفنية من خلال قدرته على تفجير النص بصريا، حيث لم يكتف بالأشكال التي أثت الخلفية، بل طوعتها وجعلتها أكثر حركة ودينامية، فأعطت أكثر من إحاء على امتداد لحظات العرض (شرفة كبيرة/ نافذة ضيقة/ باب عادي/ بوابة واسعة)، وذلك باستعمال قطعتين معلقتين فقط، تتناوبان في الصعود والنزول، وأحيانا تتقاطعان هوائيا في الوسط. لكن الذي منح هذه السينوغرافيا قوتها التعبيرية والجمالية هو اشتغالها على نظام مضبوط للإضاءة، خاصة مع الأجواء الباردة المعتمة التي كان يتيحها الأزرق ومزجه بالبرتقالي الغامق، الشيء الذي منحنا فضاء تجريديا لافتا من الناحية البصرية والجمالية، ومُعبرًا عن الشحنة النفسية التي كانت تحملها الشخصيتان، خاصة الشخصية الرئيسية، التي كانت تقدم حالات نفسية Des états d'âme أكثر مما تحكي أحداثا، رغم البعد السردى الطاغي على العرض باعتبار المسرحية إعداداً لعمل روائي. وكانت هذه السردية ستكون عائقا حقيقيا في إيقاع العرض، لولا هذا الاشتغال السينوغرافي الذي هيا فضاء تجريديا إيحائيا زواج بين الاقتصاد في الديكور والجمالية في الإضاءة، مع إضافة أشياء ركبوية Des objets scéniques تمثلت في الأوراق الكثيرة التي كانت تتساقط من الأعلى في نهاية المسرحية، والتي أضفت، بدورها، جمالية خاصة على الفضاء التجريدي، وجعلت المشهد النهائي، بالفعل، التجلي البصري/ الجمالي الأكثر قوة في العرض.

من ناحية أخرى، مكّن الفضاء التجريدي لمسرحية " امرأة من ورق "، بانفتاحه وإيحائيته، من تعديد الأمكنة La multiplication des lieux، حيث تم استحضار أمكنة عديدة في الفضاء الواحد، داخل الجزائر وخارجها، مرتبطة بسلسلة من العلاقات التي قامت عليها سردية العرض، تخص استحضار عبد القادر علولة، كاتب ياسين، الأجواء السياسية المرتبطة بهما بكل عنف أحداثها وخصوصيات أمكنتها. وما كان لهذه الأمكنة، وما احتضنته من أحداث وتفاعلات، أن يتم استحضارها داخل المسرحية لولا الرهان على هذا الفضاء التجريدي المفتوح، الذي استطاع أن يكون فضاء دامجاً Englobant يحتوي كل الأمكنة المشار إليها.

ويبدو أن المخرجة صونيا مولعة بتبني الفضاء التجريدي في اشتغالها الإخراجي، واعتباره مجال اللعب المسرحي المفضل لديها، لما فيه. فعلا. من تعبيرية إيحائية وجمالية بصرية، وهو ما تؤكد بإخراجها لمسرحية "أمم أسوار المدينة" (نص خالد بوعلي إعداداً عن مسرحية للكاتب الألماني طنكراد دوست، إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة، وهو عمل سابق على مسرحية " امرأة من ورق "). تميز فضاء المسرحية بسور عالٍ/ حاجز لافت للنظر من حيث تموقعه في الخشبة، ومن حيث حجمه البارز جدا، وقد أدى .

جمالها ومجازيا . مضمون العرض بكل فنية، خاصة وأن الممثلين يؤدون أدوارهم وهم معلقون فيه بتشكيلات مختلفة زادت من الجمالية البصرية للعرض، فالطرح الفكري للعرض يتناول كفاح امرأة (حورية الوازنة) في بحثها عن زوجها المجدد في حرب لا علاقة له بها، ولا نفع له أو لوطنه منها، بل حرب تافهة تنتصر للمصلحة الفردية للإمبراطور، وكان الجدار اللعين المنتصب في وجهها هو المانع من وصولها إلى مبتغاها، ومع ذلك كانت تشد كل قواها في تحدٍّ بارز لتجاوز هذا الجدار، وظلت متصلبة أمام السور بكل إصرار. إنها حورية الباحثة عن الحرية، والحاملة للصرخة القوية ضد السلطة والظلم المُتمثلين في الإمبراطور وجنوده، وجبروته وكبريائه، صارخة بالأسئلة الكبرى حول الحرية والحب والسلام والعدل. إن تجريدية الفضاء، ودينامية اللعب التمثيلي، شكلاً لغة بصرية لافتة منحت العرض قوته التعبيرية وجماليته الفرجوية.

إن عنصر التجريد في التأثيث الفضائي المسرحي قد فرضته أيضا ظروف فنية كانت ترى فيه نوعا من الانعتاق من الأشكال الجاهزة التي لم تعد تستجيب للحركة والدينامية التي ميزت الكتابة الدرامية، ففي لحظة حاسمة من لحظات المسرح، تراجع النص الكلاسيكي ذو اللغة المضخمة والمباشرة، لتحل محله كتابة مغايرة تنزع إلى التجريد واللغة المواربة والرموز الكثيفة، وتصنع عوالم غرائبية، ومع هذه التجارب لم يعد "التجريد نقيصة، وإنما رؤية وتوجه فني، له خصوصياته الإبداعية في أعمال ناضجة تسهم في تنوع تجارب المسرح وصياغاته المختلفة"⁽⁸⁾. ويكفي، في هذا الإطار، أن نعود إلى مسرحية "نساء بلا ملامح" (نص عبد الأمير شمخي إخراج عباس محمد إسلام وإنتاج فرقة النوارس البلدية) التي تقوم على نص موغل في اللغة الرمزية الإيحائية ذات الاستعمال المجازي، والانزياحات المكثفة، بالإضافة إلى كونها لغة تعبر عن "الدواخل les intérieures" سواء الداخل المكاني (السجن) أو الداخل النفسي (عمق الشخصيات). يقدم العرض جواً مشحوناً ومتوتراً تنقاسم لحظاته ثلاث شخصيات نسائية مسجونة، وشخصية رجولية سجانة، وسرعان ما يحدث تداخل غريب، بحيث يصبح الكل أسير دواخله، ويتحول السجن سجيناً بدوره، ويتحول خارج السجن إلى امتداد طبيعي للسجن، فيصير سجننا مطلقاً غير محدود/ غير محدد، سجن يمتد من دواخل الشخصيات ومعاناتها، إلى المكان ومجاله الحيوي المحيط به، لذلك قام الفضاء المسرحي لعرض " نساء بلا ملامح " على تجريدية إيحائية مقصودة، حتى يكون المعادل الفضائي للغة النص، وحتى تكون قادرة على استيعاب هذا التداخل الوجداني والنفسي الذي شكّل عصب العرض، دلالياً، بكل الأجواء المشحونة والمتوترة التي تصنع إيقاعه الداخلي، وت فجر جمالية الغموض والانزياح المصاحبة له.

3. العجائبي:

العجائبي توليف بين عنصرين هما الغريب والعجيب، يتحققان حسب درجات تواصل المتلقي مع عوالم العرض فوق الطبيعية، فإن سلمً بها فهي عوالم غريبة غير مألوقة، وإن تقبلها بوصفها حقائق ممكنة التحقق فهي عوالم عجيبة. وفي الحاليين معا فإن العجائبي بانزياحه عن الواقعي الطبيعي يخلق، فعلا،

العوامل الأكثر اقترابا من جوهر اللعبة المسرحية التي تقوم، أساسا، على تشكيل فضاءات لعبوية Ludique وتعبيرية تتجاوز المحاكاة الميكانيكية للواقع، والتقليد المباشر للطبيعة، الذي كان المظهر المهيمن في التجارب المسرحية الكلاسيكية.

ولقد وعى المسرحيون الجزائريون أهمية العنصر العجائبي في تأسيس الفرجة المسرحية الممتعة والمشوقة في آن، فبادروا في أكثر من تجربة إلى اعتباره عنصرا جماليا في تأنيث الفضاء المسرحي، وبالتالي، التأسيس الجمالي للعرض الجزائري. ولعل عرضا من قبيل **نزهة الغضب** (نص نبيل عسلي عن **يونسكو** وأربال إخراج **جمال قرمي** وإنتاج المسرح الوطني) واحداً من النماذج التي تجلي هذا النوع من الاشتغال، فالمسرحية تركيب من نص **نزهة في ساحة الحرب** لفيرناندو أربال ونص **الغضب** ل **يوجين يونسكو**، أي تركيبية عبثية بامتياز حول الحب والحرب بكل ما في مفارقتها من عبثية، وعوالم عجائبية. الشيء الذي فرض فضاء مسرحيا عجائبيا بامتياز، متعدد المستويات والتمظهرات، لجأ إلى تقسيم الخشبة إلى ثلاث مناطق ساخنة، تتناوب وتتزامن في صنع لحظات العرض من خلال ثلاث حكايات يوحدتها الجوهر العبثي. ولقد ساعم في عجائبية هذا الفضاء تنافر الديكور (عجلات/ علب/ شمسيات...)، ومفارقات الملابس، وفوضوية الموسيقى وتركيبيتها (راي/ شعبي/ غربي...). مع كل هذه الفوضى المقصودة، وما فيها من عبثية ومفارقات، كانت فوضى منظمة، ساهمت في تشكيل فضاء مسرحي عجائبي له جماليته اللافتة. وهي جمالية لا تبتعد كثيرا عن الفضاء العجائبي لمسرحية **لالة والسلطان** (نص **عمر فطموش** إخراج **عزازني أحسن** وإنتاج المسرح الجهوي بجاية) إلا أنها عجائبية بالاشتغال العمودي على الفضاء، حيث وجود مستوى فوق في الخشبة تحتله السلطانة ووصيفتها أحيانا، والسلطان أحيانا أخرى... وبيديكور مبالغ فيه، عبارة عن مظلة كبيرة شفافة تخترقها الإضاءة بجمالية فائقة. بل إن الإضاءة يتم إسقاطها على المظلة، التي هي بمثابة خيمة، من الداخل والخارج، بتنوعات كثيرة على مستوى اللون والكثافة، مما جعل الفضاء تسوده أجواء عجائبية، توازي حكايات العرض حول السلطة والظلم والعدل. والملابس بدورها ساهمت بفعالية في جمالية الفضاء بعجائبيتها المفارقة، حيث بعضها تراثي قديم وبعضها حديث معاصر وبعضها خارج الزمن والعصور.

يقدم الفضاء العجائبي، إذن، وكما هو واضح من النموذجين أعلاه، جمالية خاصة تساهم في تشكيلها أدوات متعددة في نوعها ومادتها، متراكبة Superposables ومتضافرة فيما بينها لتنتج علامات تقوم على التتضيد بطريقة مفارقة تتميز بالغرابة، يزيد من غرابتها توزعها غير المتجانس على مساحة اللعب المسرحي حيث تتعدى الركح إلى مقدمة القاعة، بل وقد تمتد في الجمهور أيضا (وهو ما تؤكد العديد من المسرحيات التي سارت على نفس المنحى). أي إن هناك مواد تعبيرية بصرية تتكون من عناصر الديكور وقطع الأكسسوار وأجساد الممثلين، بإضافة اللباس والأشياء Les objets، ومواد سمعية تتكون من المؤثر الموسيقي وحوارات الممثلين. وتداخل هذه المواد التعبيرية في شقيها السمعي والبصري بشكل غير

متجانس يضيف العجائبية اللافتة في العرض، وما يصاحبها من جمالية في المفارقات التي تنتجها. وفي هذا السياق يمكن إدراج العديد من النماذج المسرحية الجزائرية، منها على سبيل المثال لا الحصر: -مسرحية "المرأة" (نص سمير مفتاح إخراج محمد فريمهدي وإنتاج المسرح الجهوي معسكر)، حيث جمالية الفضاء الغرائبي عبر الديكور والاشتغال على المستويات الفوقية، بالإضافة إلى المفارقات التي ترسمها الملابس بين الواقعي والمُعزَّب، لدرجة التداخل في الزمن واستعصاء موقعة أحداث العرض. - مسرحية "ربيع روما" (نص خيدر حميدة إخراج أحمد رزاق وإنتاج المسرح الجهوي قالمة)، حيث جمالية الفضاء الغرائبي عبر فنطازيا المفارقة، ذلك أن العرض يوحي بنمط كلاسيكي، لكن مضمونه وأسلوبه الفكاهي بالإضافة إلى الرقصات العصرية، جعلت العرض مفارقا جدا للأسلوب الكلاسيكي، وكان ذلك نواة الجمالية العجائبية في فضاء هذا العرض.

فكل هذه الأعمال المسرحية المتناولة، مع الإشارة إلى عروض أخرى. إما بشكل كلي أو جزئي. من قبيل مسرحية "ويظهر جارا" ل عز الدين بن عمر من فرقة البديل من باتنة أو مسرحية مستنقع الذئب للمخرج الشاب فوزي بن براهيم من المسرح الجهوي لباتنة أيضا، تعكس هذا النزوع الجمالي نحو تبني التجريد، واستثمار إيحائيته ومجازيته في تقديم فرجة مغايرة تنزاح عن النمط التقليدي المباشر.

4. التراثي:

أما بالنسبة للتراث فقد شكل، باستمرار، هاجسا سكن المسرحيين العرب بشكل عام، باعتباره مكونا يمنح الممارسة المسرحية علاقةً بالبيئة المحلية، لكنه كان يحضر، في الغالب، في شكل خطاب مبهم يؤدي الإكثار منه وظيفة عكسية في بعض الأحيان، لأن أشكال توظيفه وطرائقها قادت الممارسة المسرحية العربية إلى اعتباره في فترة من الفترات نوعا من الموضة المسرحية لدرجة أنه أصبح يبدو مقحما في بعض المسرحيات دون مبرر فني أو ضرورة تقنية.

إن علاقة المسرح الجزائري بالتراث ليست وليدة مرحلة الاهتمام الجمالي، فهي علاقة قديمة ارتبطت بهاجس البحث عن صيغة درامية محلية وقالب مسرحي خاص، أي أنها علاقة ارتبطت بمرحلة التأسيس، لقد استطاع التراث في كثير من الأحيان أن يكون قناة لتصريف الإيديولوجيا والخطاب السياسي.

ومهما كانت الأسباب الكامنة وراء استلهم المسرحيين للتراث فإن تجارب مسرحية عديدة قد تعاملت معه تعاملًا فجا انتقد لعنصر الاستثمار الفني والصوغ الجمالي، فأساءت هذه التجارب إلى التراث أكثر مما استفادت منه. على أن هناك صحوة لافتة لإعادة قراءة التراث، مسرحياً، أثمرت بروز تجارب تعاملت معه باعتباره مكونا يصلح للتوظيف الجمالي باستثمار حملته الثقافية والفنية التي تتطوي عليها الرموز التراثية والحكايات الشعبية والمواقف التاريخية والعادات والتقاليد، وإعادة إنتاج هذا الكم التراثي إنتاجا فنيا يؤسس جمالية مسرحية متميزة، وتعتبر تجربة الراحل عبد القادر علولة من أكثر التجارب المسرحية الجزائرية تميزا في تعاملها مع الشكل التراثي وتوظيفه عنصرا جماليا في تأنيث الفضاء المسرحي، دون استغناء عن المضمون الفكري الذي يقارب وجدان الشعب في جوهره، لكن بالحرص الكبير على خلق

جمالية خاصة لهذا المضمون، تستثمر الشكل التراثي بكل زخمه وتنويعاته، ويكفي استحضار تجربة الأجياد بعظمتها الإبداعية لكي نستدل على هذا التوجه الجمالي اللافت.
على سبيل الختام:

إن وقوفنا عند جمالية التفضيء في المسرح الجزائري من خلال هذا الكم من العروض المسرحية، يبرز، بجلاء، وعيا جماليا لدى المخرجين، ورغبة دؤوبة في خلق لغة بصرية تكون عماد التأسيس الجمالي للعرض المسرحي. واهتمامهم بالفضاء هو اهتمام ضمني بباقي المكونات التي تؤثته، سواء على مستوى الاشتغال التقني أو الأداء التمثيلي أو الكتابة الدرامية. ذلك أن كل فضاء مسرحي لا يصير كذلك إلا عبر الإضاءة والديكور والموسيقى...وعبر فعل تمثيلي يمنحه الفعالية والدينامية، وعبر حوار مسرحي له مرجعيته في كتابة درامية مضبوطة.

وإن وقوفا عابرا عند ملامح جماليات الاشتغال التقني في العرض المسرحي الجزائري، يكتشف القيمة الحقيقية لهذا الاشتغال الذي يؤكد أن أدوات الاشتغال التقني تمتلك من مقومات خلق الأثر الجمالي عند المتلقي أكثر مما تمتلكه الكلمة الجافة والحوار المسرحي الممتد دون تقطيع Découpage فني/ تقني. فأليات العرض التقنية هي التي تفجر النص، وتبرز قوة الممثل، وتساهم في التشكيل الجمالي العام، انطلاقا من كونها أدوات مجازية وبلاغية، متعددة الوظائف Polyfonctionnels، ومتعددة المعاني Polysémiques، ومتعددة الاستعمال Polyvalents، والأهم من هذا كله أنها تزوج بين الدلالي والجمالي. لذلك يبدو واضحا عمق التلازم بين أدوات الاشتغال التقني والفضاء المسرحي في تشكيل جمالية العرض، من خلال مختلف العلاقات التي تتسجها (أي الأدوات التقنية) فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الفضاء من جهة ثانية. علما أن هذا الفضاء هو دينامية وفعالية مستمرتان على امتداد العرض، عبر جدلية الامتلاء والفراغ التي يخضع لها الفضاء المسرحي، سواء عبر الأجساد (الممثلون) أو عبر الأشياء (قطع الديكور والأكسسوارات).

إن وقوفي عند مكون جمالية التفضيء وجعله مدخلا لمقاربة عناصر التأسيس الجمالي في العرض المسرحي الجزائري، هو دعوة لاستكمال المقاربة عبر ملامسة باقي المكونات من جمالية الاشتغال التقني، وجمالية الأداء التمثيلي، وجمالية الكتابة الدرامية.

الهوامش والإحالات:

- (1) المنيعي (حسن)، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب ظهر المهرارز، فاس 1994، ص 115-116.
 - (2) Vigeant (Louise) , La Lecture du spectacle théâtral - Mondia Editeurs - Laval - Québec 1989 , p.34.
 - (3) UBERSFELD (Anne) , L'Ecole du spectateur; Lire le théâtre 2 , éditions sociales – Paris,1981 – p.322.
 - (4) ينظر:
- 1977 L'Espace vide- édition du Seuil- Paris (Peter) BROOK ، ولقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية ترجمة متميزة قام بها فاروق عبد القادر، المساحة الفارغة، كتاب الهلال، العدد432 ، دجنبر1986، دار الهلال، مصر .
- (5) اليوسف (أكرم)، الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، دار مشرق . مغرب، دمشق 1994، ص5.
 - (6) UBERSFELD (Anne) , L'Ecole du spectateur , Op.cit , P.53.
 - (7) Vigeant (Louise) , La Lecture du spectacle théâtral, Op.cit , p .34.
 - (8) الكعاط (محمد)، المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي، القنيطرة 1996، ص 56.



