مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 23 العدد: 3 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2021 ص 505 - 528

"مسرحيّة أمسيّة في باريس" من النص الدّرامي إلى الأداء

"Evening in paris" play show from dramatic text to performance.

أ. حسام بوالرّيحان*

المشرف أ.د حميد علاوي

تاريخ الاستلام: 18- 11- 2019/تاريخ القبـــول: 20- 01- 2020

التعريف الرقمي للمقال: 10.33705/0114-023-003-025 2021 DOI

الملخّص: المسرح من الفنون الأدائيّة التي تربط بين ما هو سردي وما هو مرئي الأمر الذي تتشكّل عنه جماليات متعدّدة منبثقة من كيانه وخصوصياته التي تميّزه بين ما هو مكتوب وما هو معروض، ويتعلّق الأمر تحديدا بالحيز الذي يشغله النّص السّردي (الدّرامي) ومكوناته، من حوار وشخصيّات... وصولا إلى العرض المسرحي والجانب الأدائي الذي يشتمل على مجموعة من العناصر المتعلّقة بالخشبة التي تتناسب مع الأداء والحركيّة التي يتمتّع بها الممثّلون، بتوفّر عناصر أخرى مثل: الإضاءة، الأزياء، والدّيكور.

إنّ الأمر من هذا المنظور أشبه بانتقاليّة من قالب فني إلى قالب فنّي آخر تجمع بين الممكنات السّرديّة التي تطبع النّص الدّرامي وأيضا الجوانب التّقنيّة المتوفّرة داخل العرض، وحال المسرح الجزائري يسير على هذا النّحو، مثل ما تعلّق بمسرحيّة أمسيّة في باريس "لمجيد بن الشّيخ" كإحدى النّماذج التي ترسّخت فيها الجوانب الفنيّة للمسرح بين النّص الدّرامي والعرض المسرحي وتكشفت تلك الانتقاليّة القائمة بين النّص الدّرامي والعرض المسرحي.

كلمات مفتاحيّة: المسرح؛ النّص الدّرامي؛ العرض المسرحي، الانتقاليّة.

* ج. أبو القاسم سعد الله الجزائر2 البريد الإلكتروني: houssambourihane@yahoo.com (المؤلّف المرسل)

Abstract: Theater is a performing arts that links what is narrative and what is visible, This creates multiple aesthetics that emanate from his being and his specificities, It is precisely the dialogue and characters of the narrative and its components, Up to the theatrical performance, the performance aspect, which includes a set of elements related to the Platform to suit the performance and mobility enjoyed by the actors, the availability of other elements such as: lighting, fashion, and decoration.

From this perspective, it is more like a transition from one Art Template to another, It combines narrative possibilities that print the dramatic text and also the technical aspects available within the show, The situation of the Algerian theater is proceeding in this way, as related to the play of an evening in Paris by "Majid Ben Cheikh" as one of the models in which the artistic aspects of the theater were established between the dramatic text and the theater and the transitional between the dramatic text and the theater show was revealed.

Keywords: Theater; dramatic text; theater show; Transitioal .

مقدّمة: تعدّ مسرحيّة "أمسيّة في باريس" إحدى أهم النّماذج المسرحيّة التي حقّقت جوانب مختلفة سواء على مستوى الكتابة المسرحيّة أم النّظرة الإخراجيّة التي أسهمت في تجسيد أفكار الكاتب المسرحي "مجيد بن الشّيخ" داخل العرض المسرحي بتناغم كل عناصر السّينوغرافيا على خشبة المسرح، فتحقق ذلك المنظور القائم على ثنائيّة لصيقة فيما تعلّق بالمسرح (نص/عرض)، باعتبار المكوّنات الفنيّة أو التّقنيّة لكل مرحلة، ففي النّهاية الكتابة المسرحيّة لها عناصرها، وكذلك العرض المسرحي له عناصره التّقنيّة الفاعلة فيه كلغة مستقلة، إضافة إلى زاويّة النّظر هذه فإنّ تلك الثّنائيّة المفترضة تستحيل إلى بعض الممكنات التي تفيد بتلك الانتقاليّة القائمة من الدّرامي إلى العرض المسرحي، وقضيّة الالتّزام الفني وفق النّظرة الإخراجيّة، لكنّ هذا الموضوع يستمدّ قيمته من الوضع الإشكالي تحديدا القائل ب: على أي أساس تتحد الانتقاليّة المحتملة للعناصر المسرحيّة من النّص المكتوب إلى فاعليّة الأداء المسرحي؟.

1-النّظرة الدّراماتورجيّة وإسقاطاتها على النّص الدّرامي والعرض المسرحي:

قبل الخوض في هذا الموضوع تحديدا، هناك فرضيّة مبدئيّة تقول: أنّ هناك جانبا محدّدا في النّظرة الدّراماتورجيّة جنبا إلى جنب مع فكرة الإعداد المسرحي يستلزم الإشارة إلى هذا استنادا إلى ما تحتويه الرّؤيّة الدّراماتورجيّة من ضبط للنصوص السّرديّة وإعدادها، ثم تثبيت الرّؤيّة الإخراجيّة للنصوص لتكون في ما بعد عروضا مسرحيّة.

تشير "ماريان فان كيركهوفين" إلى أنّ مصطلح الدّراماتورجيا مصطلح مراوغ لما رأت أنّه ينطوي "على كل شيء وأنّها توجد في كل شيء، فيصعب ثباتها في موضع بعينه، فهل ليس من الممكن التّفكير في الدّراماتورجيا سوى بلغة مسرحة الكلمة الملفوظة، أو أنّ هناك أيضا دراماتورجيا للحركة وللصوت والإضاءة... إلخ"[1]، لكن في العموم، يكاد يكون إجماع حول مفهوم مصطلح الدّراماتورجيا على أساس أنّها: "فن تركيب وتنظيم أفعال وأحداث لخلق تطوّر منطقي في سرد حكاية أو قصّة"[2]، من هذا التّعريف تتوضح صورة أوّليّة عن الدّراماتورجيا وعن الدّور الرّئيسي الذي تقوم به فتكون احتماليّة تكييف النّص السّردي واردة، ويرجع ذلك في العادة إلى إخضاعها لما يتناسب مع عناصر العرض المسرحي لاحقا، "ومن ثم فإنّ هذا المفهوم يفترض مجموعة من القواعد ذات خصوصيات مسرحيّة يجب مراعاتها لكتابة عمل درامي أو لتحليله بدقة كاملة"[3]

وبطبيعة الحال يتوزع هذا الأمر بين ما يستلزمه النّص الدّرامي وكذلك العرض المسرحي فتكون هناك دراماتورجيات متعدّدة متعلّقة بكل عناصر العمليّة المسرحيّة.

يذهب كذلك "باتريس بافيس" إلى اتخاذ وظيفة للدراماتورجيا من خلال ضبط "العلاقة بين النّص والخشبة، تقرير كيفيّة لعب النّص، وكيفيّة إضاءته على الخشبة في حقبة زمنيّة معيّنة من أجل جمهور معيّن"[4]، وهذه الوظيفة ترتبط تحديدا بالزّمن كون الآنيّة التي يتمتع بها المسرح، وكذلك المباشرة كأهم خصوصيّة يتميّز بها تجعل من حضور المتفرّج ركنا مهمّاً في نجاح العرض المسرحي ففي النّهاية لا تعرض المسرحيّة في غياب الجمهور، لذلك تكون الدّراماتورجيا مصطلحا يشير إلى "فن بناء النّص الدّرامي أو بنيته الدّاخليّة، من جهة كما يشمل في مقام ثان تحويل اللغات المسرحيّة وترجمتها بكتابة ركحيّة إضافة إلى ذلك تستوعب الدّراماتورجيا أيضا الجانب النّظري الخاص بعمليّة إخضاع المنتوج الدّرامي للتحليل الدّراماتورجي باعتباره فعلا منجزا في الممارسة المسرحيّة بل لا يكاد ينفصل عنها"[5]، ففي النّهاية تكون الدّراماتورجيا مرحلة الزّاميّة تتبع الرّؤيّة الإخراجيّة بمثابة استشارة تقنيّة كون المكلّف بالدّراماتورجيا يعدّ مستشارا للمخرج مثلما جاء في قول "باتريس بافيس": "نشهد في الآن نفسه، نجاح وتشظي الدّراماتورجيا ليس فقط الدّراماتورجيا بمفهوم الكتابة الدّراميّة بل أيضا التّحليل الدّراماتورجي: أي قراءة وتحضير المنجز من طرف المستشار الأدبي، أو الفني للمخرج، المسمّى في بعض الأحيان (دراماتورج) أو (Dramaturg)"[6]. في المقابل يتداخل مفهوم الدّراماتورجيا بمفهوم الإعداد المسرحي وهذا ما يستلزم الإشارة إليه لفك اللبس عن المصطلحات. مثلا يكون: "إعداد نصّ مسرحي عن نصّ مسرحي: "هو إعادة صياغة نص مسرحي ليتلاءم مع وجدان المجتمع الذي يقدم إنتاجه، أو ليتلاءم مع فكر المخرج، أو لسبب قد يظنّه المعد ركاكة في الصّياغة الأصليّة -بحق أو بغير حق-ويتخذه ذريعة لإضافة أو لحذف بعض فكر وأسلوب النّص الأصلي وإبدالها من عنده بما يوافق مجتمعه يوافق فكره وحالة مزاجه"[7]، وهذا من بين الطّرق التي من الممكن أن يستعملها المسرح في البحث عن نصوص لعروضه، مثلما فعل المسرح الجزائري مع نصوص عالميّة عُرضت على خشبة المسرح.

إذن فالإعداد هو "تحويل عمل أدبي إلى نص مسرحي بغيّة إثبات قدرات مبدعه الأوّل على الصّياغة المسرحيّة في حالة ما يكون هو نفسه المعد"[8]، وعلى هذا الأساس يكون "الإعداد المسرحي عن النّص الأصلي يستند إلى أساس فكري سابق على عمليّة الإعداد حيث يكون النّص الأصلي غير متلائم مع العصر أو البيئة من حيث بعض أفكاره النّوعيّة من حيث المستوى اللغوي ومن حيث المستوى التّقني للكتابة الأصليّة للنص وتعارضها مع الانتاج وقدراته ووسائله، فكل هذه مسائل تشكّل دافعا للإعداد عن نصّ مسرحي إن لم تكن مجتمعة، فمسألة واحدة تكفي لتكون دافعاً للإعداد بتناول جديد تأسّس على التّناول الأصلي"[9]، ودوافع الإعداد هذه لها أثر بارز في تشكيل نصوص دراميّة متعدّدة، ممّا يسهم في تكوين أفكار جديدة متزامنة معها يتطلّع إليها المتفرّج ويعالج قضايا حياتيّة معاشة في عصره.

من خلال ما ورد من إشارات إلى مفهومي الدّراماتورجيا والإعداد يتّضح أنّ: "المعد القائم بعمليّة الإعداد هو الدّراماتورج نفسه القائم بالعمليّة الدّراماتورجيّة، خاصّة وأنّه لا يوجد مرادف شائع للدراماتورجيا، إذ تستخدم الكلمة بمسمّاها اللاتيني، لذا "تستخدم مصطلحات أخرى تغطي بعض الجوانب الدّلاليّة لمصطلح الدّراماتورجيّة مثل (تكييف أو إعداد، أو قراءة، أو كتابة) وفي الخطاب النّقدي الحديث صارت تضاف الدّراماتورجيّة في بعض الأحيان إلى هذه الكلمات، فيقال (تكييف دراماتورجي) و(قراءة دراماتورجيّة) وهكذا"[10]، بذلك كان في النّهاية على النّص الدّرامي بالضّرورة بمكان أن يخضع لعمليّة تكييف وتطويع مناسبة من أجل أن يكون متناسباً مع عناصر العرض المسرحي، وبطبيعة الحال لا ننكر الرّؤيّة الإخراجيّة ودورها في نجاح العرض المسرحي.

2-الشّخصيات / الممثّلون مسرحيّة في مسرحيّة "أمسيّة في باريس": لا يمكن تصوّر العرض المسرحي دون ممثّل، فالشّخصيّة عموما مستمدّة من "الشّخص أو الشّكل الذي يضعه المؤلّف الدّرامي لإنسان ما ليتبناه الممثّل على خشبة المسرح نافثا فيه من عقله وإحساسه، ووجدانيته الكثير الذي يجسد من هذه الشّخصيّة، وينقلها إلى عالم العرض المسرحي ولا تتوقّف (الشّخصيّة) على الإنسان العاقل فقط فقد تكون طائرا أو حيوانا[11]، لذلك فهي تعدّ بطل الكاتب المسرحي ووسيلة لعرض الأحداث ثم بواسطتها يتم بث الأفكار، وهذا حسب الدّور الذي يولى لها، لذلك تمثّل الشّخصيّة المسرحيّة في

نص "مجيد بن الشّيخ"* نقطة الالتّقاء بعناصر البناء الدّرامي الأخرى بل المحور الذي التّفت حوله الكتابة الدّراميّة، من خلال شخصيات تكشف الواقع وتعريه ثم تدينه من خلال رفضها له كونه مزيفا، ومن ذلك التّطلّع إلى الحريّة والاستقلال. فعلى مستوى الأسماء المذكورة: (لوسيان ومارسال ولولو وروبير)، يمكن اعتبارها أسماء لشخصيات ذات ثقافة غربيّة، جاءت متجانسة مع طبيعة الفترة الزّمانيّة التي تدور فيها الأحداث كما لها مواصفات حسب الوظائف التي تقوم بها داخل العمل الدّرامي.

اقترب الكاتب من جهة أخرى من النّمطيّة في رسم شخصياته فنراها في عمومها مألوفة، لها أبعاد نفسيّة واجتماعيّة وإيديولوجيّة تتّجه إلى العمق فهناك **شخصيات ذات مرجعيّة فكريّة:** ومن بين هذه الشّخصيات في النّص الدّرامي شخصيّة "لوسيان" المتعاطف الذي وقف إلى جانب الجزائريّين في حقهم في الدّفاع عن أراضيهم ومقدّساتهم وهويّتهم، أيضاً هناك **شخصيات ذات مرجعيّة تاريخيّة**: كشخصيّة "مارسال" فقد حملت الشّخصيّة الفكر القمعي والوحشي وقد استعان المؤلّف بهذه الشّخصيّة لإبراز البطل "نور الدّين" الذي تحلى بالكفاح ضدّ الاضطهاد. أمّا **الشّخصيات الإشاريّة (الواصلة)**: تجسّدت أكثر من خلال شخصيّة "خديجة" و"نور الدّين". في حين **الشّخصيات الاستذكاريّة (المتكرّرة)**: تبرز من خلال "إدوار" الذي جسّد دور الشّخصيّة الاستذكاريّة الذي يستذكر أعمالهم الوحشيّة ويسترجع صورتها عندما خرجوا في المساء محاولين وقف سلميّة مظاهرات الجزائريّين.

وتبدأ هذه الشّخصيات الورقيّة المختارة في النّص الدّرامي حركيتها داخل العرض المسرحي بجلوس الممثّلين حول طاولة مهترئة يلعبون الورق، يمكن تصنيف هذه الشّخصيات إلى أصناف عدّة، هناك شخصيات وطنيّة نضاليّة شخصيات معاديّة شخصيات متعاطفة، وشخصيات خائنة، فصور المخرج الشّخصيات وما تعانيه من واقع عدواني من خلال تناثر الجثث على الرّكح مدعومة بالسّلوك الإيمائي المتقن. حيث وضعت "جثّة رقم 01" تظهر فيما بعد أنّها شخصيّة "نور الدّين" بوضعها على يمين الرّكح، وطي اليدين باعتبارها شخصيّة نضاليّة وطنيّة أعطت دلالة غير الدّلالة التي أعطتها الجثّة "رقم "02 التي وضعت على يسار الرّكح مخفيّة عن الأنظار نوعا ما كونها شخصيّة خائنة. فقد تحدّدت طبيعة الممثّلين داخل هذا العرض حسب الوظيفة التي

قامت بها، وتقوم العناصر البصريّة والسّمعيّة بتدعيم حركات الممثّل حتى يقوم بدوره على أكمل وجه.

3-طبيعة الصّراع الدّرامي في مسرحيّة "أمسيّة في باريس": يعتبر الصّراع في الغالب "جوهر العمل المسرحي المبدع؛ لأنّه العنصر الذي يشدّنا إلى مقاعدنا طوال فترة العرض والصّراع يكون واضحا في العرض المسرحي وليس في النّص المسرحي المقروء"[12] فهو سلسلة من الأزمات تتمركز في ذروة الصّراع فتصل الأحداث إلى لحظة التّعقيد، وهو "إمّا أن يكون صراعا داخليا بين مجموعة من الدّوافع النّفسيّة لدى الشّخص وإمّا أن يكون صراعا خارجيا بين أفراد عدّة ينتمون إلى طبقات أو فئات مختلفة متصارعة"[13] وهذه المسرحيّة المختارة ترتبط بالوقائع ارتباطا وثيقا، وتمثّل المرحلة التّاريخيّة التي كان يمرّ بها المجتمع الجزائري عامّة والجاليّة الجزائريّة بفرنسا خاصّة، كما أنّها تكشف عن العلاقات المتناقضة القائمة على الصّراع بين شعب مضطَهِدٍ، وبين شعب مضطَهَدٍ فموضوع مسرحيّة "أمسيّة في باريس" قائم على تصوير الصّراع القائم بين الاستعمار الفرنسي، والشّعب الجزائري كاشفا سواء كان سياسيّاً، اجتماعيّاً، أم أيديولوجيّاًفالصّراع في النّص قائم بين الحريّة والاستعباد؛ أي بين إصرار الشّخصيّة على استرداد الحريّة مقابل كل محاولات منع تلك الحريّة.

والصّراع لما يدخل مرحلة التّجسيد على الرّكح يظهر من خلال ملامح متمثّلة في: البعد العدواني والاستبدادي لشخصيّة "مارسال" لاسيما أنّه قد جعل إبادة الجزائريّين من أولى اهتماماته وأكبر همّه. والتّعارض القائم بين الممثّلين مع بعضهم البعض، إذ يحمل كل واحد منهم دلالة رمزيّة تختلف عن الآخر، وحتما هناك صراع بين الفكر المذهب والاعتقاد، وهذا ما نشاهده مع "لوسيان" وأصدقائه الفرنسيّين. التّعارض بين الخير والشّر وبالتّالي فنص العرض يحمل صراعا متنوّعا، إنّه التّعارض من أجل الحرّيّة والاستقلال والاستعمار الظّالم.

4-الحوار المسرحي في "مسرحيّة أمسيّة في باريس": الحوار "أداة التّخاطب في المسرحيّة كما يعتبر السّمة الأساسيّة التي تميّز المسرحيّة عن الصّور الأخرى من حيث أنّ المسرحيّة لا تأخذ الشّكل النّهائي لها إلاّ عن طريق الحوار وخشبة المسرح"[14]، حيث يكون للحوار الدّور الأساسي في تفاعل تلك العناصر بعضها مع بعض، ومسايرة الأحداث

وتطوّرها كونه "الكلام الذي يدور بين الشّخصيات المسرحيّة حول الموضوع وهو الكم اللفظي الذي يتناول بالتّعريف جملة الأفكار في علاقتها بالأوضاع والمواقف الدّراميّة وهو الوسيلة التّعبيريّة عمّا يدور بذهن الشّخصيّة المسرحيّة"[15]، فهو الوسيلة التي من خلالها تتحرّك القصّة المسرحيّة، على أنّه "أوضح جزء في العمل الدّرامي، وأقرب إلى قلوب الجماهير وأسماعهم ويعبّر به المؤلّف عن فكرته ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجاريّة في مسرحيته وعن الشّخصيات ومراحل تطوّرها"[16]، من خلال وظيفته الدّراميّة الفاعلة في التّشكيل الفني للأحداث وتطوّرها. وتتجلّى وظائف الحوار في "السّير بعقدة المسرحيّة إلى الأمام وتسلسلها تسلسلا منطقيا والكشف عن الشّخصيات ومساعدّة الممثّلين من النّاحيّة الفنيّة، أثناء الإخراج"[17]، فأي كلمة بالحوار إلاّ وتحمل في طيّاتها معاني ذات صلة بشخصيات المسرحيّة وهي تعيش تمشّياً مع أحداث القصّة المسرحيّة، وقد عمل الحوار في مسرحيّة "أمسيّة في باريس" على تحقيق وجود الشّخصيّة وإظهار الصّراع في عتباته المختلفة، فبعد أن انطلق المؤلّف من وصفه للمكان الذي تتواجد فيه الشّخصيات في إطار الارشادات والتّلميحات الموجهة للتجسيد فوق الخشبة "يجلس أربعة من رجال الشّرطة حول الطّاولة لقد كانوا يلعبون الورق... كانوا يدخّنون السّجائر وكانت زجاجة من النّبيذ الأحمر موضوعة على الأرض وبطبيعة الحال وضعت أربعة كؤوس على الطّاولة"[18]، فالطّابع الفكري الذي أضفاه المؤلّف على حواره قد اعتمد في ذلك على التّقابل والازدواج في مواقف الشّخصيات التي تختلف في اتجاهاتها وميولها الفكري.

والحوار في ارتباطه بالحدث دفع به إلى الأمام فقد أمد الحوار للنص الدّرامي طواعيّة أكبر ليدرك قيمة فنّيّة لا يمكن إدراكها دونه، هكذا ينقلنا الحوار إلى أحداث جديدة كاشفة عن أفعال الشّخصيات أو التّلميح عن أفعالها:

"شرطي 05: هاي، يا رجال! لقد كنت مارا بجانب البريد... وكانت تنبعث منه رائحة كريهة جدّاً...!. ماذا يوجد بالدّاخل.

لولو: فيم تقحم نفسك؟ إنّه بطّيخ! حتى وإن نتن!.

شرطي 05: بطّيخ؟ حسنا، انتظروا سأفرغ الصّندوق"[19]، وسرعان ما يُكشف عن خلفيات هذا الحوار ومقصديته؛ بأنّ البطيخ الذي يتحدّثون عنه هو جثث الجزائريّين حيث يصف الفرنسيّون الجزائريّين بالبطيخ لتبدأ وتيرة الحوار تتشاكل مع الصّراع وتتصاعد، والسّير بالأحداث إلى بؤرة التّعقيد.

تجسّد الحوار أيضا في جل الكلام الذي دار بين الممثّلين، وأدى إلى تنامي الحدث الرّئيسي وتطوّر الصّراع الدّرامي؛ فالحوار في العرض قام -مقطعيا-حول: حوار بين الممثّلين لحظة انطلاق العرض كان حوارا هامشيّاً لا يتعلّق بموضوع المسرحيّة، اعترته قهقهات الضّحك. حوار بين الممثّلين (لوسيان، مارسال، إدوار لولو)، و(لوسيان) انصبّ على سؤاله عن الرّائحة النّتنة التي تنبعث من الشّاحنة وحول ما يوجد فيها وهو حوار يتعلّق بموضوع المسرحيّة، حوار بين "نور الدّين" و"خديجة" حول الأوضاع المزريّة التي عاشها بفرنسا، والعداء الذي تعرضوا له وكان أيضا حوار حول الاستقلال والأرض والزّواج.... إلخ، وكذلك حوار الممثّلين (خديجة ونور الدّين) مع (لوسيان) حوار تعلّق بالاعتراف بالجميل واعتبارها شخصيّة متعاطفة، وقد قام الحوار في العرض بوظيفة السّرد والإخبار، ثم كشف المواقف تنظيم الفضاء، تحديد الزّمان والمكان، والكشف عن طبيعة الشّخصيات وأفعالها، أمّا لغة الحوار في العرض قد قدّمت بالعربيّة الفصحى إضافة إلى بعض المقاطع باللغة الفرنسيّة وبعض الكلمات باللغة الأمازيغيّة.

5-المكان والزّمان في مسرحيّة "أمسيّة في باريس": إدراك المكان في المسرح يتوقّف على الملاحظات المسرحيّة التي يقدّمها المؤلّف على شكل إرشادات مسرحيّة وتحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطوّر فيها الأحداث، فقد تكون العلامات المكانيّة صورة لمجتمع معيّن حاملة في طياتها البنى السّياسيّة والاقتصاديّة لذلك المجتمع، وقد لا يفصح المؤلّف عن طبيعة تلك البيئة أو المكان إلاّ من خلال الدّيكور الذي يحيلنا إليها وهنا تصبح بعض الأمكنة متداخلة أثناء سرد الأحداث.

والتّحكم في الزّمن المسرحي تكمن صعوبته في عدم الإدراك الجيد للزمن أثناء الانتقال بين المشاهد والفصول فإدراك القارئ للزمن في النّص المكتوب بإمكانه أن يرجع للوراء أحيانا حتى تتّضح فكرة الزّمن لديه وهو يتجوّل بين فقرات النّص أمّا إدراك المتفرّج للزمن في العرض فهو مجبر على متابعة أحداث المسرحيّة من أوّلها إلى آخرها، "فزمن الحكاية

زمن مفتوح يؤرّخ لأحداث ووقائع اكتملت واستوت قبل أن تخرج إلى الوجود النّصي وهو زمن يعتمد على الانتقاء والاصطفاء والتّخير لأهم اللحظات المهمّة في هذه الحكاية ولكنّها تتّصف بعدم الوضوح والضّبابيّة، الشّيء الذي يدفع المبدع إلى القلق والحيرة"[20] فقد تشكّلت صورة الزّمان والمكان في النّص الدّرامي منذ العنوان "أمسيّة في باريس"، من خلال أنّ المكان كان وفق ما أوحت به مناظر المسرحيّة المختلفة، حسب الوصف والارشادات التي قدّمت حيث تجري الأحداث داخل مستودع تابع للسلطات الفرنسيّة في باريس، قد يصعب على قارئ مسرحيّة "أمسيّة في باريس" أن يقف عند وحدة المكان التي تدور فيها أحداث المسرحيّة، فيوّظف الكاتب مكانا هو فرنسا ثم يحيلنا في مواضع أخرى إلى مكان آخر هو الجزائر، ثم يعيدنا من جديد إلى الفضاء الأوّل أو المكان الأوّل فرنسا ويتحدّد ذلك من خلال: "كنت خائفا أيضا على إخواني هذا المساء إذ كانوا يتجوّلون برفقة نسائهم وأطفالهم في شوارع باريس"[21]. كما جاءت إرشادات المؤلّف إحالة على مكان وفضاء آخر، من خلال الوصف الذي قدّمته موسيقى قبائليّة بصوت النّاي تمر بجانبه امرأة بجبّة قبائليّة.

"خديجة: (بنظرة غامضة لكن ترتسم على وجهها ابتسامة خجولة) أشياء كثيرة تغيّرت هنا ألا تلاحظ ذلك؟.

جثّة رقم 01: لا، كل شيء بقي كما تركته قبل رحيلي في 19 ماي1949"[22]. ليكون التّقدير بعدئذ أنّ الزّمن الدّاخلي للمسرحيّة قد يوازي المدّة الزّمنيّة التي قضتها الشّخصيّة في فرنسا، كما نستدل على الزّمن من خلال معجم الألفاظ التّاليّة: الصّباح المساء فترة، فجأة... إلخ.

قُدم المكان في عرض "أمسيّة في باريس" على شكل مساحة داخل مستودع فوق الرّكح، تحمل ديكورا بسيطا اختزاليا نوعا ما لكنّه متعدّد الوظائف، متكوّن من باب حديدي كبير، وطاولة دائريّة الشّكل مهترئة، وأربعة كراسي حولها وهو فضاء بباريس كما استحضر المخرج أماكن أخرى لا تقل أهمّيّة عنها في المسرحيّة كزيادة في عدد الكراسي وفضاء تموضعها، وتغيير مكان الطّاولة من اليسار إلى اليمين وتغيير دخول وخروج الشّخصيات من باب المستودع، وقدم العرض مكانا آخر تدور أحداثه في فضاء قبائلي تكون من ديكور دال على هذا المكان كالسّجّادة والوسادة والأرض الخضراء حيث دعّمت

هذا المكان الموسيقى المصاحبة واللباس التّقليدي للممثّلين. أمّا على مستوى الزّمن فالأحداث في المسرحيّة تدور وفق زمن تاريخي واقعي في مساء يوم 17 أكتوبر 1960 وهو مستمرّ ومتواصل إلى زمن الاستقلال.

6-الأزياء والإكسسوارات في العرض المسرحي "أمسيّة في باريس": تعتبر الأزياء واحدة من العناصر الفنّيّة المهمّة في بناء العرض المسرحي "فالزّي المسرحي يظهر بوصفه دلالة للشخصيّة وهويّتها، ويوضّح الطّابع الدّرامي كوميديا كان أم تراجيديا أمام المتفرّجين"[23]، كما يمكن للملابس تحديد وتقديم معلومات عن الشّخصيات مثل: العمر، المهنة والمكانتين الاجتماعيّة فالأزياء "هي التي تقدّم الشّخصيّة تقديما صامتا إذا صحّ التّعبير والمتفرّج يلتقط الإشارة التي ترسلها ملابس الممثّل ويعيد تركيبها في ذهنه مباشرة"[24]، فالعلاقة بين دلالة الزّي ومضمونه في العرض المسرحي من شأنها أن تترك في نفس المشاهد الاستجابة للعمل المسرحي وتعزيز النّشاط المسرحي. وفي المجمل هي "التي يرتديها الممثّلون أثناء تمثيلهم لأدوارهم على خشبة المسرح وتكمن أهميّة الملابس في العرض المسرحي على أنّها جزء لا يتجزّأ من الشّخصيّة المسرحيّة التي يؤدّيها الممثّل"[25] وقد حملت الملابس في مسرحيّة "أمسيّة في باريس" مكانا جيدا في التّعبير عن الشّخصيات المسرحيّة فهي أكثر العناصر التي قدّمت لنا أفكارا حولها، وقد كان المخرج متوخّيا في دقة اختيارها لتنقل لنا معلومات تتمشّى والشّخصيّة فضلا على أنّها وضحت العلاقة بينه وبين الشّخصيات الأخرى، فبدت ملابس مسرحيّة "أمسيّة في باريس" ممزوجة بألوان وأشكال ساعدت الممثّلين على أداء حركاتهم، والتّعبير عن أفكارهم وأبعادهم الاجتماعيّة والسّياسيّة والتّراثيّة، ويتشكل لباس مسرحيّة "أمسيّة في باريس" من ألبسة أساسيّة وأخرى ثانويّة متمثّلة في أقمصة بيضاء وسراويل باللون الأسود، إضافة إلى معاطف بيضاء، هذا عن أزياء الشّخصيات التي كشفت عن طبيعة الممثّلين الفرنسيّين، وقد جاءت أقرب إلى الواقع. أمّا أزياء الشّخصيات التي كشفت طبيعة الممثّلين الجزائريّين، فكانت عبارة عن لباس من التّراث الشّاوي متمثّلة في البرنوس الذي ارتداه الممثّل المحوري "نور الدّين" بلون أبيض بعد أن كانت أزياؤه ممزّقة وملطخة بالدّماء عكست العنف والأوضاع التي عاشها تحت همجيّة السّلطة الفرنسيّة

وهي دلالة على العنف والتّهميش الذي تعرض له الجزائريّون المساندون للثورة خارج الوطن.

فالألوان التي حملتها أزياء الشّخصيات خاصّة اللون الأبيض، الذي شكّل مستوى تعبيريا في النّص وأضفى على العرض مسحة سحريّة حققت الجماليّة المرجوة وبتظافره مع عناصر أخرى يعطي بعدا آخر "فالأبيض هو رمز الضّوء والنّقاء والبراءة والحقيقة والسّلام والتّضحيّة، والأسود يعبر عن الحزن والظّلام والشّر والجريمة"[26]، فقد استطاع اللون الأبيض أن يحمل دفقات التّجربة المسرحيّة للشخصيات من ألم وسلام وفرح. كما وظف المؤلّف أغلب الألوان المعروفة التي عكست اتجاهات السّياسة في تلك الفترة قبل وبعد الاستقلال، الأبيض من خلال اللباس، والأخضر والأحمر الذي اتضح من خلال الدّيكور، ومن خلال أحداث المسرحيّة والفترة التّاريخيّة التي تدور فيها دون شك جاء الأبيض علامة للحرّيّة الاستقلال، والسّلام.

أمّا الأسود الذي كان يرتديه "مارسال" فهو يرمز في بعده الدّلالي إلى الظّلم والحقد كما أنّ الشّخصيّة المتعاطفة "لوسيان" جاء زيه ملائما لنفسيته ومعتقداته الدّينيّة فجاء سرواله الذي يرتديه قصيرا وفضفاضا نوعا ما وقبعته سوداء حدّدت ملامحه أكثر وأبعاده الاجتماعيّة والفكريّة. فهذه الشّخصيّة جسّدت الاتجاه الدّيني المسيحي في العرض:

"لوسيان: أحقّاً يجب أن نذهب.

لولو: اسمع يا هذا إن شئت أن تكون كاهنا فهذا من شأنك لن يمنعك أحد، لكنّ هذا المساء قد فات الأوان إنّ فرنسا بحاجة إليك.

إدوار: ربّما لا يستطيع أن يبقى ليصلّي لأجلنا"[27].

أمّا عن المشهد الذي يمثّل أجواء البيئة الشّاويّة بالإضافة إلى التّغيرات تجلّت على مستوى الدّيكور والإنارة والموسيقى، تزامنا مع خياطة فستان على يد الممثّلة الصّامتة "يما" أعطى بعدا دلاليا ورمزيا عميقا فخياطة الثّوب على الرّكح طيلة مشاهد المسرحيّة يحيل إلى الجزائر الممزّقة الجريحة، وخياطة هذا الثّوب هو بمثابة خياطة نزيف وجراح الجزائر من قِبل الاستعمار خاصّة أنّ الثّوب لا يكتمل إلاّ مع نهاية مشاهد المسرحيّة، وهو

إحالة على استقلال الجزائر كما أنّ هذا الثّوب الذي كانت خياطته من أجل عرس الزّفاف وحقيقة الأمر أنّه يوحي بالوصول إلى الغاية المنشودة التي هي "الحريّة"، ويظهر ذلك من خلال إكمال خياطة ثوب الزّفاف مع نهاية أحداث العرض المسرحي، أمّا عن تغيير الممثّلين الفرنسيّين لملابسهم على غرار "لوسيان" فوق الرّكح بعدما كانت أزياؤهم ملطّخة بالدّماء إلى أزياء جديدة، حملت دلالات بعيدة وهي الدّلالة على تغيير المظاهر والإبقاء على المضمون، وكذلك دلالة للتستّر على الأفعال والجرائم التي يرتكبونها.

من زاويّة أخرى هناك الإكسسوارات التي تمثّل الأشياء المتواجدة فوق خشبة المسرح "وتستعمل الكلمة إكسسوار "Accessoires" بين العاملين في الحقل المسرحي لتدل على الشّيء المتواجد فوق خشبة المسرح، فيما عدا المناظر المسرحيّة وأجهزة الإضاءة والملابس"[28]، بحيث لا تقل أهمّيّة عن العناصر الأخرى في العرض المسرحي.

كان للإكسسوار في العرض المسرحي "أمسيّة في باريس" دور في تدعيم الفكرة المسرحيّة التي كانت عبارة عن "أحداث 17 أكتوبر1960 التّاريخيّة"، فجاء الاعتماد عليها بشكل مادي ملموس ممّا جعلها مؤكّدة لأفعال الممثّل ومكملة لأداء الشّخصيات أضفت جماليّة على مشاهد المسرحيّة حيث كانت دعامة مهمّة في تقديم الشّخصيات المسرحيّة والتّعريف بها وبأفكارها. وما يشدّ انتباه المتفرّج للعرض هو إكسسوار قارورة الخمر والكؤوس والقبعات، وأوراق اللعب المشاجب وخاصّة المسدّسات التي كانت معلّقة بأحزمة على أزياء الممثّلين دلالة على تهيئتهم الدّائمة لإطلاق النّار عبر ذلك عن أفكار الممثّلين وهي في عمومها ثقافة من ثقافاتهم، كما أنّ القبعات التي كانت ترتديها الشّخصيات الفرنسيّة هي من سمات الشّخصيّة خلال الاستعمار الفرنسي للجزائر. إضافة إلى قارورة الخمر استعان المخرج بالسّيجارة التي اشتعلت أثناء العرض من طرف الشّخصيّة الفرنسيّة فعبرت ببعدها الاجتماعي والسّياسي عن دلالة اشتعال الحرب وقيام الصّراع في هذه الأمسيّة، أمّا في مشهد البيئة الشّاويّة فقد استعان المخرج بإكسسوار بسيط (صحن به بعض الحلويات) كدلالة على التّواضع وطريقة عيش الأسرة الجزائريّة (جانب اجتماعي).

7-الدّيكور في العرض المسرحي "أمسيّة في باريس": يعتبر الدّيكور من أهم العناصر البصريّة في المسرح، فكل ديكور في نظر المتفرج له أهمّيّة خاصّة وقيمة معيّنة

وحتى المنصّة الخاليّة لها معنى، فهو عبارة عن "مجموعة من التّركيبات الخاصّة المصنوعة من الخشب، والقماش أو البلاستيك أو من خامات أخرى لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي، على أن تربط إيحاءاته بمضمون النّص المسرحي فهو الوحدة الفنيّة التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجماليّة والدّراميّة ومن مميّزات الدّيكور اختصار الحوار ربط الأحداث بالواقع، وتشكيل الانطباع الأوّل من المسرحيّة، الإيحاء بالمكان والزّمان، والتّجميل، التّغطيّة"[29]، فالدّيكور يشغل عنصرا من عناصر اللغة المسرحيّة ويبرز لنا مالا تستطيع الكلمات إبرازه، و"هو الحيّز التّشكيلي الذي يحيا فيه النّصّ الدّرامي والذي يساعد الممثّل على التّعايش مع العمل في الجو المناسب... وأنّ دور الدّيكور المسرحي لا يتوقّف عند مجرّد كونه إطارا للقصة، إنّما يجب أن يتعدّى ذلك ليكون عنصرا من عناصر التّمثيل وجزءا مكملا له وعلى نسق الفعل المسرحي الذي من شأن الدّيكور أن يبرزه ويصوره"[30]، فللديكور المسرحي أهمّيّة خاصّة من النّاحيتين الوظيفيّة والجماليّة، فهو مترجم للحالة النّفسيّة التي يجري عليها الموقف والحدث وهو المشير مباشرة إلى المكان والزّمان. فقد حمل الدّيكور في العرض المسرحي "أمسيّة في باريس" طابع البساطة بخلفيّة سوداء، محقّقا قيما جماليّة متنوّعة الدّلالة، وقد عمد إلى كشف أحداث المسرحيّة ومجرياتها وشخوصها، وبواسطة عناصر بسيطة تمكّن المتفرّج من معرفة مكان وزمان العمل بأكمله. فالمشاهد الأولى من العرض تحتوي على بوابة حديديّة على جهة اليمين مفتوحة على مصراعيها، وطاولة مهترئة على يسار الخشبة حولها أربعة كراسي، وقد وضع كرسي على يمين الخشبة أمّا المشاهد اللاحقة من العرض تمثّل البيئة الشّاويّة التي احتوت على ديكور بسيط اختزل في وسادة وسجادة قبائليّة وأرضيّة خضراء أخذت المتفرّج إلى مكان آخر. أمّا في مشاهد أخرى فنجد تغييرا في الدّيكور حاول المخرج كسر روتين المكان والدّفع بالمتفرّج إلى إدراك مكان غير المكان الذي كانت تجري فيه الأحداث خلال المشاهد الأولى من العرض، حيث أصبحت تلك البوابة الحديديّة على يسار الخشبة مفتوحة على مصراعيها أمّا الطّاولة فقد نقلت إلى الجهة اليمنى من الخشبة حيث وضع كرسي أمام البوابة.

ومن بين عناصر الدّيكور التي تلفت انتباه المتفرج الكرسي الذي وظف في مشاهد العرض تارة على اليمين وعلى اليسار تارة أخرى إضافة إلى الطّاولة الدّائريّة المهترئة

المصنوعة من الخشب فشكلها المهترئ أعطى عمقا دلاليا فقدم هذه الطّاولة قديم بقدم أحداث وأفعال تلك الشّخصيات؛ أي أنّ أحداث المسرحيّة قديمة على مرّ التّاريخ منذ احتلال الجزائر سنة 1830. فتحريك الدّيكور أثناء التّمثيل كعنصر درامي جسّد الأحداث التي تدور على المسرح وسط الأداء الحركي للممثّلين الذي سهّل أداءهم كدخولهم وخروجهم عبر البوابة.

8-الإضاءة في العرض المسرحي "أمسيّة في باريس": الإضاءة المسرحيّة من أبرز العناصر التّقنيّة المكونة للعرض المسرحي، وقد أصبح لها دور كبير "في نقل الأفكار والأحاسيس وخلق الجو النّفسي المطلوب للعرض وبذلك تهيء المكان وتضفي عليه معاني اللحظة النّفسيّة... والضّوء في حواره مع الظّل يعطي قيما جماليّة وصورا مفعمة بالدّلالات والمعاني والرّموز"[31]، فالإضاءة تقوم بإبراز الحضور المادي على المنصّة، و"يلجأ إليها رجال المسرح لإضفاء مزيد من التّأثير الدّرامي لإقناع المشاهد بأنّ ما يجري أمامه لا يختلف كثيرا عن ذلك الواقع الذي يعيشه"[32] فتتأتّى أهمّيّة استخدام الإضاءة في تقديم فرصة مناسبة لتوضيح العناصر الماديّة الموجودة على خشبة المسرح لأهمّيّة ذلك داخل المسرحيّة، "أمّا في عروض النّهار فكانت الإضاءة الطّبيعيّة كافيّة"[33] من هذا كلّه وعلى مستوى الوظيفة "فالضّوء يؤدّي وظيفة أيقونيّة (رمزيّة) ومعلوماتيّة (تصوير الليل والنّهار)، أو لفت انتباهنا إلى شيء أو حالة"[34]، لذلك فوظيفة الإضاءة تختلف باختلاف استخداماتها، وبهذا تكون "وظيفة الإضاءة هي خلق جو ساحر يعيش فيه الممثّلون وتتأكّد فيه شخصياتهم... فالإضاءة هي التي تحقّق صفتي الزّمان والمكان للنص المسرحي... وبإمكانها أن تضخّم حركة من الحركات أو جزء من الدّيكور، أو تغيرهما بل تستطيع أن تضيف ما تسلّط عليه من قيمة سيميولوجيّة جديدة"[35]، فهي تعمل على تكامل عناصر العرض إذا ما انسجمت مع العناصر التّقنيّة الأخرى كالمناظر الأزياء الماكياج، والممثّل ولقد كانت الإضاءة في العرض المسرحي بمثابة المرافق والمسير للأحداث وأضفت على الخشبة حركيّة وحياة، تنوّعت بين إضاءة واضحة تخبرنا عن صورة مسرحيّة صارخة ثم تميل إلى الخفوت والذّبول حتى الغياب عندما تعلن عن نهاية المشهد وانطفائها تماما، وقد عمد المخرج إلى الاستعانة بالإضاءة عبر محطّات العرض إمّا من خلال الفصل بين المشاهد حتى يسمح بتغيير الدّيكور، أو لتحضير المتلقي نفسيا

وهذا ما حدث بتسليط الضّوء على شخصيّة "لوسيان" وهي تتحدّث وتتحاور مع نفسها، وكذلك تسليط الضّوء على "الجثّة رقم 01" الموضوعة فوق الخشبة للتأكيد على بناء وتطوّر هذه الجثّة فيما بعد، كما لجأ المخرج في بعض المشاهد إلى وضع الممثّلين الذين يشتركون في نفس المبادئ في بيئة ضوئيّة أكبر عن باقي الممثّلين "فعندما يسقط الضّوء على المكان نكون قد حدّدنا الزّمان لهذا المكان، الظّلال هي النّتيجة الحتميّة لسقوط الضّوء بشكل مباشر على الأجسام، ووجود الظّلال إلى التّجسيم الذي يضيف البعد الثّالث لهذا المكان فيعطي الإحساس بالواقع وبالوجود"[36]. كما استخدم المخرج أيضا إنارة ملوّنة (الأخضر الفاتح) خصوصا في مشهد البيئة الشّاويّة ساعدت على إبراز المكان.

9-المؤثّرات الصّوتيّة والموسيقى في العرض المسرحي "أمسيّة في باريس":

تتمثّل المؤثّرات الصّوتيّة في الأصوات بأنواعها "فيمكن أن يذكر على سبيل المثال صوت قطار، سيارة رياح شديدة رعد، طلقات بندقيّة، هدير الماء، فالمهم أن يتخيّر الكاتب اللحظات المناسبة التي يدخل فيها وصفا موسيقيا أو مؤثّرا صوتيّا"[37] ومن ذلك تدلّ المؤثّرات على أصوات فتح الأبواب وغلقها وصوت السّيارة من الخارج... إلخ، فإذا كانت "وظيفة اللغة الرّئيسيّة هي الوظيفة الاتصاليّة، وإذا كانت تقوم بنقل معنى معيّنًا فإنّها موسيقى، وبالتّالي الأصوات بعامّة لا تندرج تحت هذا المبدأ الإتصالي، ومع ذلك فهي رسالة من مرسل إلى مستقبل"[38]، وغالبا ما ترافق المؤثّرات الصّوتيّة المشاهد المسرحيّة لما لها من دلالات تحاول مساعدّة الشّخصيّة أو مساعدّة حوار الشّخصيّة على تمكينه وتصويره واقعيا "وتستخدم للإيحاء بالواقع ولتعميق الأثر الدّرامي كلما أمكن"[39] فالصّوت يحتوي على مؤثّرات واقعيّة من أجل إيجاد الجو والأسلوب والمساعدّة على سرد القصّة، أو تهيئة الجو المناسب لكل مشهد، كما أنّها تهيئ المشاهدين على تصوّر أحداث من المفروض أنّها تحدث بعيدا عن خشبة المسرح. فالمؤثّرات الصّوتيّة كان لها عنصر فعال في عرض مسرحيّة "أمسيّة في باريس"، جاءت دالة على الواقع، ومعمقة للأثر الدّرامي "تتجسّد الحركة على خشبة المسرح تجسدا مرئيا عن طريق الانفعالات الصّوتيّة المتباينة على وجوه الشّخصيات الأخرى من خلال التّعبيرات المصاحبة لما هو ملفوظ"[40]، فقد جاء الأداء الصّوتي ناقلا للمعنى موضحا إياه، دالا على المكان والزّمان

كصوت السّيارة في العرض بعد خروج الشّخصيات من على الخشبة كان كافيا للدلالة على أنّ الشّخصيات انتقلت إلى مكان آخر. كذلك خرير صوت المياه، الذي صاحب مشهد البيئة الجزائريّة وبالضّبط مشهد البيئة الشّاويّة زاد من عمق ودلالة وجمال المكان وهدوئه، كما أن صوت السّلاسل أحال على المكان الذي تدور فيه الأحداث وهو مستودع ذو بوابة حديديّة، فالمؤثّرات الصّوتيّة ساعدت المخرج على استحضار بعض الإكسسوارات كالسّيارة الذي اكتفى بتوظيف الصّوت فقط بذل إحضار السّيارة بحجمها الكبير الذي قد لا تتسع لها الخشبة. إلاّ أنّ الصّوت ساعدنا على إدراك وجود السّيارة في المسرحيّة عن طريق الوظيفة التّخيليّة ورسم أفق التّوقع لدى المتفرّج.

وللموسيقى دور مهم في حياتنا جميعا لأنّها تقدّم لنا المتعة والشّعور الانفعالي والإلهام وغالبا ما تكون الموسيقى مصاحبة للمشهد المسرحي في بدايته ونهايته من أجل إبراز أهمّيّة لحظة معيّنة، أو موقف محدّد وقد أصبح للموسيقى دور جوهري في المسرح المعاصر، وذلك بفضل المخرجين واعتمادهم على أشهر المقطوعات الموسيقيّة، وهكذا تصبح الموسيقى عاملا مساعدا في خلق الجو النّفسي والعاطفي للمسرحيّة، فالموسيقى إلى جانب المؤثّرات الصّوتيّة لها دور مهم من خلال: "التّأثير على المشاهد، ومساعدّة الممثّل على التّقاط مفاتيح جمله، والرّبط بين عناصر المسرحيّة وفصولها والتّمهيد للأحداث وتسلسلها وانسيابها في سهولة ويسر... وتقدّمه للشخصيات إلى الصّراع والبناء الدّرامي، والعقد ثم الحل. كل هذا يتم في عذوبة وانفعال والمؤثّرات تهبط وتصعد وتتفاعل بكل ذلك، وهذا لا يعني أنّ الموسيقى يجب أن تشكل معادلا موضوعيا لمضمون الحدث"[41]. فجاءت الموسيقى في مسرحيّة "أمسيّة في باريس" عنصرا إسناديا وجماليا لحركات الممثّلين ولفصول ومشاهد المسرحيّة، خلق ذلك فلسفة داخل العرض، حيث بدأت المسرحيّة ب: "أغنيّة مسرحيّة أمسيّة في باريس" بإيقاع مرتفع يميل إلى الانخفاض إذ صاحبت الموسيقى الحوارات منذ المشاهد الأولى وبعض المواقف خدمة منها للتأثير والتّمثيل وتعبيرها عن المكان وهذا ما بدا في المشهد الأوّل حيث كانت الموسيقى معبرة عن ثقافة وبيئة الفرنسيّين ثم تلتها موسيقى حزينة مرتفعة إلى حد ما وهي موسيقى ذات طابع جزائري بحيث صاحبت المشهد وزادت من عمقه وجماليته عند إحضار جثث شخصيات جزائريّة إلى الخشبة، وهي موسيقى معروفة للجزائري

"عيسى الجرموني" فقد جاءت موسيقى ذات نبرات قويّة محرضة على السّمع والانتباه لما يدور من أحداث على الخشبة صاغها المخرج في طابع سينوغرافي مأساوي، اعترتها ظروف صامتة تشعرك بالرّهبة والخشوع والتّوتّر والتّأزم النّفسي.

كما كان لعنصر الموسيقى دور كبير من خلال اعتماد المخرج على مقطوعات موسيقيّة استطاعت خلق جو أدائي وتدعيم حركات الممثّل، وكذلك تدعيم الانتقال عبر المشاهد والفصول ففي المشهد الذي دارت أحداثه في البيئة الجزائريّة فجاءت الموسيقى مصاحبة للمشهد دالة على المكان، في نبرات تدل على الهدوء والسّكينة وغالبا ما كانت تصاحب المشهد إلى نهايته، كما أنّ الموسيقى غالبا ما تكون بديلا أثناء فترات الصّمت التي تعتري الخشبة، ثم إنّ ارتفاع موسيقى الشّاويّة في أحد المشاهد التي تدور أحداثها بين شخصيات جزائريّة، كانت مدعّمة للمشهد ولأدوار الشّخصيات أثناء خروجها من الخشبة. فضلا على أنّ الموسيقى غالبا ما عبّرت عن نفسيّة الشّخصيات كالموسيقى التي صاحبت شخصيّة "لوسيان" وحركاته وأدائه أثناء مخاطبته لنفسه، فجاءت متماشيّة والحالة النّفسيّة لدى الشّخصيّة.

<u>ختاما</u>: تتّضح الرّؤيّة جليّة، بأنّ المسرح تركيبة ضروريّة وتلازميّة تجمع بين مكوّنات النّص الدّرامي، وعناصر العرض المسرحي ممّا يدعّم فكرة الازدواجيّة الخطابيّة الموزعة بين ما هو سردي، وما هو أدائي، هذا ما يجعل المسرح عملا ناجحاً خاصّة لمّا يجيد التّوفيق بين فعلي القراءة والمشاهدة على حد سواء، ففي النّهاية لا يمكن إنكار الغاية العظمى التي كتب من أجلها النّص الدّرامي، فهو كتب ليُعرَض بعد ضبط الرّؤيّة الإخراجيّة بالكيفيّة المناسبة، وإعداده بما يتناسب مع عناصر خشبة المسرح؛ -تكييفه مع العناصر التّقنيّة (عناصر السّينوغرافيا) وعناصر العرض المسرحي في عمومها من: (إضاءة وديكور وأزياء وموسيقى...) لها الجانب الدّلالي البارز في الكشف عن مسار المسرحيّة في العموم، خاصّة لما يتجاوب معها المتفرّج فتكشف له الكثير من الغموض الذي تشكّل في ذهنه أثناء قراءة النّص الدّرامي. لتتكشّف الدّلالات مبدئيا رغم تنوعها داخل النّص الدّرامي وبصورة جليّة داخل العرض المسرحي، طبقا لسيرورة الأحداث وحركيّة الممثّلين.

10-قائمة المراجع:

1. أبو الحسن سلام هاني: سيميولوجيا المسرح بين النّص والعرض، دار الوفاء للنشر الإسكندريّة، ط1، 2006م.

2. أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التّمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، د ط.

3. أبو الحسن سلام: حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف مكتب الإسكندريّة للكتاب ط2، 1993م.

4. بن عمر عزوز: فضاءات المسرح: مجلة أرشفة المسرح الجزائري، الجزائر العدد 03، فبراير 2014م.

5. بيك مجيد صالح: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثّقافة للنشر، القاهرة ط1 2004م.

6. تحريشي محمّد: في الرّواية في القصة في المسرح، دحلب للنشر، الجزائر، د ط 2007م.

7. جدري عبد الكريم: التّقنيّة المسرحيّة، وزارة الاتصال والثّقافة، الجزائر.

8. جواد حيدر والعميدي، كاظم: الأزياء المسرحيّة (المضمون والدّلالة في العرض المسرحي التّاريخي)، دار الرّضوان للنشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2013م.

9. الحسيني، محسن عيسى خليل: المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس دار جرير للنشر، 2006م.

10. حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار المعارف القاهرة 1985م.

11. حمادة، إبراهيم: اللغة الدّراميّة (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.

12. الرّفاعي عبد الوهاب بدر سيد: الدّيكور والأزياء بين عناصر السّينوغرافيا المسرحيّة مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 1 المجلد 37 ، سبتمبر 2008م.

13. سيف محمّد – خالدّ أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، المركز الدّولي لدراسات الفرجة، ط1، 2014م.

14.شكري عبد الوهاب: الإضاءة المسرحيّة، ملتقى الفكر، الإسكندريّة، ط20012م.

15.شكري، عبد الوهاب: سلسلة المسرح دراسة تحليليّة لأصول النّص المسرحي مؤسسة حورس الدّوليّة، الإسكندريّة، 2007م.

16.عبد المنعم محمّد: الإخراج في مسرح الكاباريه السّياسي، تقديم سمير العصفوري/ وليد يوسف، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط1، 2012م.

17.عبده، كمال الدّين: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، ط1، 2006م.

18.عزوز إسماعيل واللوح، أحمد حسن: التّدريس الممسرح رؤيّة حديثة في التّعليم الصّفي دار المسيرة للنشر، عمان، ط1، 2008م.

19.عناني عبد الحميد حنان: الدّراما والمسرح في تربيّة الطّفل، دار الفكر للنشر عمان، ط1 2007م.

20. الغمراوي رجاء عبد الرّزاق: الدّراما وقضايا المجتمع، دار المعرفة الجامعيّة للنشر الإسكندريّة، د ط، 2013م.

21.القاسمي، عبد المنعم سمير: جماليات السّينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرّضوان للنشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 2013م.

22. القصص مجد حمدي: مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحيّة، أمانة عمان للنشر، الأردن، ط1، 2006م.

23. كاثي تيرنر، ستين ك بيهرندت: الدّراماتورجيّة وفن العرض المسرحي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 2014م.

24. كتاب جماعي: الدّراماترجيا الجديدة، الأشكال الخاصة بطلائع الألفيّة الثّالثّة إشراف خالدّ أمين وسعيد كريمي، المركز الدّولي لدراسات الفرجة، ط1، 2014م.

25. اللوح توفيق موسى: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربيّة للنشر والتّوزيع القاهرة، ط1، 2008م.

26. مجموعة من المؤلفين: مختارات من المسرح الجزائري الجديد، تر: أحسن ثليلاني السّهل، الجزائر، 2009م.

27. المنيعي حسن: النّقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، المركز الدّولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط1، 2011م.

28. نبيل أبو مغلي، لينا وهيلات، مصطفى قاسم: الدّراما والمسرح في التّعليم (النّظريّة ولتطبيق)، دار الرّاية للنشر، الأردن، ط1، 2008م.

29. نديم معلا، محمّد: في المسرح (في العرض المسرحي في النّص المسرحي قضايا نقديّة) مركز الإسكندريّة للكتاب، الإسكندريّة، ط1، 2000م.

11-الهوامش:

1. كاثي تيرنر، ستين ك بيهرندت: الدّراماتورجيّة وفن العرض المسرحي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب القاهرة، 2014م، ص43.

2. كتاب جماعي: الدّراماترجيا الجديدة، الأشكال الخاصة بطلائع الألفيّة الثّالثّة إشراف خالدّ أمين وسعيد كريمي، المركز الدّولي لدراسات الفرجة، ط1، 2014م ص82.

3. المنيعي حسن: النّقد المسرحي العربي (إطلالة على بدايته وتطوره)، المركز الدّولي لدراسات الفرجة طنجة، ط12011م، ص10، 11.

4. كتاب جماعي: الدّراماترجيا الجديدة، الأشكال الخاصة بطلائع الألفيّة الثّالثّة ص95.

5. سيف محمّد -خالدّ أمين: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، المركز الدّولي لدراسات الفرجة، ط1 2014م، ص12.

6. المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

7. أبو الحسن سلام: حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، مكتب الإسكندريّة للكتاب ط2، 1993م، ص81.

8. المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

9. عبد المنعم محمّد: الإخراج في مسرح الكاباريه السّياسي، تقديم سمير العصفوري/ وليد يوسف الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط1، 2012م، ص 151150.

10. المرجع نفسه، ص153.

11. عبده، كمال الدّين: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، ط1، 2006م، ص392.

* النّص المسرحي مأخوذ من كتاب: مجموعة من المؤلفين: مختارات من المسرح الجزائري الجديد، تر: أحسن ثليلاني، السّهل، الجزائر، 2009م.

12. عزوز، إسماعيل واللوح، أحمد حسن: التّدريس المسرح رؤيّة حديثة في التّعليم الصّفي، دار المسيرة للنشر، عمان، ط1، 2008م، ص106-107.

13. عناني، عبد الحميد حنان: الدّراما والمسرح في تربيّة الطّفل، دار الفكر للنشر عمان، ط1، 2007م ص31-32.

14. اللوح، توفيق موسى: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربيّة للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1 2008م، ص29.

15. جدري عبد الكريم: التّقنيّة المسرحيّة، وزارة الاتصال والثّقافة، الجزائر ص17.

16. الغمراوي، رجاء عبد الرّزاق: الدّراما وقضايا المجتمع، دار المعرفة الجامعيّة للنشر، الإسكندريّة، د ط 2013م، ص126.

17. بيك، مجيد صالح: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثّقافة للنشر، القاهرة ط1 2004م، ص83.

18. مسرحيّة أمسيّة في باريس: ص316.

19. المصدر نفسه، ص83.

20. تحريشي، محمّد: في الرّواية في القصة في المسرح، دحلب للنشر، الجزائر د ط، 2007م، ص65.

21. مسرحيّة أمسيّة في باريس: ص325.

22. المصدر نفسه، ص324.

23. جواد، حيدر والعميدي، كاظم: الأزياء المسرحيّة (المضمون والدّلالة في العرض المسرحي التّاريخي) دار الرّضوان للنشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2013م ص09.

24. نديم معلا، محمّد: في المسرح (في العرض المسرحي في النّص المسرحي قضايا نقديّة)، مركز الإسكندريّة للكتاب، الإسكندريّة، ط1، 2000، ص11.

25. عزوز، إسماعيل واللوح، أحمد حسن: التّدريس الممسرح رؤيّة حديثة في التّعليم الصّفي، ص126.

26. القاسمي، عبد المنعم سمير: جماليات السّينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرّضوان للنشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 2013م، ص105.

27. مسرحيّة أمسيّة في باريس، ص321.

28. حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار المعارف القاهرة 1985م، ص74.

29. نبيل أبو مغلي، لينا وهيلات، مصطفى قاسم: الدّراما والمسرح في التّعليم (النّظريّة ولتطبيق)، دار الرّاية للنشر، الأردن، ط1، 2008م، ص56.

30. الرّفاعي، عبد الوهاب بدر سيد: الدّيكور والأزياء بين عناصر السّينوغرافيا المسرحيّة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 1 المجلد 37 ، سبتمبر 2008م، ص287.

31.شكري، عبد الوهاب: سلسلة المسرح دراسة تحليليّة لأصول النّص المسرحي مؤسسة حورس الدّوليّة، الإسكندريّة، 2007م، ص113.

32. شكري، عبد الوهاب: الإضاءة المسرحيّة، ملتقى الفكر، الإسكندريّة، ط20012 ص470.

33. القصص، مجد حمدي: مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحيّة، أمانة عمان للنشر، الأردن ط1، 2006م، ص43.

34. سلام، أبو الحسن هاني: سيميولوجيا المسرح بين النّص والعرض، دار الوفاء للنشر، الإسكندريّة ط1، 2006م، ص29.

35. القاسمي، عبد المنعم سمير: جماليات السّينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص109-110.

36. بن عمر عزوز: فضاءات المسرح: مجلة أرشفة المسرح الجزائري، الجزائر العدد 03، فبراير 2014م ص152-153.

37. الغمراوي، رجاء عبد الرّزاق: الدّراما وقضايا المجتمع، ص85.

38. حمادة، إبراهيم: اللغة الدّراميّة (العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م، ص89.

39. الغمراوي، رجاء عبد الرّزاق: الدّراما وقضايا المجتمع، ص86.

40. أبو الحسن، سلام: الإيقاع في فنون التّمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر الإسكندريّة، د ط، 2004م، ص323.

41.الحسيني، محسن عيسى خليل: المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنشر، 2006م، ص273.