التجريب في المسرح الجزائري الموجه للطفل

قراءة في مسرحيات يوسف بعلوج

EXPERIMENTATION IN CHILD'S ALGERIAN THEATER READING IN YOUCEF BAALOUDJ THE ATRICAL TEXTS

مينة مراح*

حميد علاوي♣

تاريخ الإرسال: 2022/12/30	تاريخ القبول: 2024/05/04	تاريخ النشر: 2024/06/30

الملخص:

إن المسرح الجزائري من أكثر المسارح العربية التي تبنت مفهوم التجريب وواكبت مسارات السعي لإيجاد أشكال مسرحية ومضامين فُرجَويّة تتماشى والتطورَ الاجتماعي والمعرفي والجمالي للمجتمع، مستمدّة أشكالا متعددة من الموروث الثقافي بكل أبعاده، ومستعينة بالتقدُّم التكنولوجي وآخر ابتكاراته.

ولم يقتصر تبنّي هذا المفهوم على مسرح الكبار فقط بل تعداه ليشمل مسرح الطفل كذلك، حيث نجد محاولات جادّة ومتفرّدة في هذا الشأن ولعلّ أهمّها محاولة الكاتب والصحفي يوسف بعلوج والذي استطاع أن يُرسي قواعد وأسساً لمسرح يتماشى والتطور الذي يعرفه الطفل في بداية ألفية جديدة، وليؤسس لكتابة مسرحية موجّهة لهذا الطفل، تستقطب جل اهتماماته وتلبي أهم حاجاته الفكرية والثقافية والترفيهية والتربوية.

* كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر2، مخبر الترجمة والمصطلح mina.merah@univ-alger2.dz

♣كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر2، samyalla@hotmail.com

الكلمات المفتاحية: التجريب، مسرح الطفل، يوسف بعلوج، المسرح الجزائري، إنقاذ الفزاعة.

Abstract:

The Algerian theater is one of the most Arab theaters that adopted the concept of experimentation and kept pace with the paths of striving to find theatrical forms and visual contents that are in line with the social, cognitive and aesthetic development of society, deriving multiple forms from the cultural heritage in all its dimensions and with the help of technological progress and its latest innovations.

The adoption of this concept was not limited to adult theater only, but also extended to children's theater as well, where we find serious and unique attempts in this regard, perhaps the most important of which is the attempt of the writer and journalist Youssef Baalouj, who was able to establish rules and foundations for a theater in line with the development that children know at the beginning of a new millennium and to establish the writing of a directed play. For this child, it attracts most of his interests and meets his most important intellectual, cultural, recreational and educational needs.

Key words:*experimentation, Algerian theater, Youcef Baaloudj.*

*** *** ***

المؤلف المرسل: مينة مراح، mina.merah@univ-alger2.dz

مقدمة:

إن التجريب من المفاهيم التي استقطبت اهتمام الكثير من المسرحيين سواء كانوا كاتبين أو دارسين، وذلك لمدى ارتباطه بالإبداع والحداثة من جهة ولدوره في البحث عن أشكال تعبيرية جديدة من جهة أخرى.

ولعل المسرح الجزائري من أكثر المسارح العربية التي حاولت أن تتبنّى هذا المفهوم وتُواكب هذا السعي لإيجاد أشكال مسرحية ومضامين جديدة متجددة تتماشى والتطور الاجتماعي والمعرفي والجمالي للمجتمع، مستمدة هذه الأشكال من الموروث الثقافي ومن التراث الشعبي بكل أبعادهما.

ومن أهم هذه التجارب تجارب ولد عبد الرحمن كاكي في المسرح الملحمي، وعبد القادر علولة في مسرح الحلقة، وكذلك تجربة مسرح البحر لكاتب ياسين. وهذه التجارب قد جعلت المسرح الجزائري يتبوأ مكانة جدّ متميزة في المحافل العربية والدولية، ويترك بصمته في المسارح الطلائعية لفترة طويلة من الزمن.

ولم يقتصر تبني هذا المفهوم لدى المسرحيين الجزائريين على مسرح الكبار فقط، بل تعدّاه ليشمل مسرح الطفل كذلك. وهناك الكثير من المحاولات الجادة والمتفردة في هذا الشأن. ومن أهم هذه المحاولات-حسب رأينا-محاولة الكاتب والصحفي يوسف بعلوج والذي استطاع أن يُرسي قواعد وأسس لمسرح يتماشى والتطور الذي يعرفه الطفل في بداية ألفية جديدة، وليؤسس لكتابة مسرحية موجهة للطفل تستقطب جل اهتماماته وتلبي أهم حاجاته الفكرية والثقافية والترفيهية والتربوية.

وقد ارتأينا أن نقف على أهم مظاهر التجريب في نصوص يوسف بعلوج المسرحية – الموجهة للطفل بمختلف فئاته العمرية – هذه النصوص التي نالت عديد الجوائز محليا وعربيا، مثبتة بذلك مدى تمكّن هذا الكاتب المسرحيّ من أدواته الفنيّة ومدى قدرته على استيفاء مُختلف الجوانب الإبداعية لنصوصه المتميّزة؛ مقوضا بذلك نمطية النصوص السابقة ورتابة شخُوصها. وقد استطاع هذا الكاتب أن يستمدّ من التّراث ومن الحكايات القديمة مادّة مزجها بمظاهر التطور التكنولوجي والتقدم المعرفي فمنحته نصا مواكبا للعصر الذي يعيش فيه الطفل -الجزائري على وجه الخصوص والعربي على وجه العموم-مستوعبًا ما في خياله وملبّيا حاجَته للثقافة والمعرفة وللحلم واللّالقولعب.

ونحن سنحاول تحليل بعضَ مظاهر هذا التّجريب في مسرح بعلوج من خلال دراسة بعض نصُوصه التي كتبها للطفل، وذلك قصد التوصُّل إلى مدى نجاح هذه التجربة الكتابية الشابّة التي ما فتئت تتعمّق في طرحها لقضايا إنسانية واجتماعية وثقافية دون أن تتخلّى عن أهدافها الإبداعية في توخّي سبُل تجريبية تستمدّ منها الفرجة وتنشر عن طريقها قيَما اجتماعيّة وتربويّة وجماليّة.

2. التجريب في المسرح:

1.2 مفهوم التجريب:

التجريب من المفاهيم التي تكونت في القرن العشرين وارتبطت بمفهوم الحداثة. وقد ظهر نتيجة لتلاشي آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد تأثر الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين ونزوعها نحو البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف.

يرى عبد الرحمن بن إبراهيم في مؤلَّفه" الحداثّة والتجريب في المسرح"[1] أن: "التجريب يتضمن نفس احداثيا يتجلى في نفي ما هو قائم ورفض ما أصبح مُسلّما به، إنه فعل التمرد والقفز على الثابت والتعاليم المُطلقة، والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير. وهو ما نستخلص منه أن التجريب عبارة عن سؤال مفتوح لا يتوقّف عن توليد أسئلة لا إجابة عنها إلا بالمزيد من طرح الأسئلة."[2]

في حين أن هناك من يرى أنه إخضاع العمل للاختبار بغية الوصول إلى نتائج يمكن الحكم عليها[3].

كما يمكن اعتبار التجريب في المسرح "اصطناعا للوسائل التعبيرية التي يملكها المسرح من تقنيات إخراج وتمثيل، وتطويعا لمكتسبات التقدم العلمي في التقنية المسرحية، لتحقيق التواصل مع الجمهور، والارتقاء بوعيه المسرحي."[4]

يمكننا الحديث عن التجريب إذن كلما كان هناك تحطيم للقواعد العرفية والمسلمات القائمة، وكلما استبدل اليقين بالشك والتصديق بالسؤال.

ولا يمكننا أن نربط التجريبية في المسرح بنوع أو تيار فنيّ محدّد أو بفترة زمنية معيّنة أو بحركة مسرحية ما، لأن التجريب كان ولا يزال الدّافع الأول لتطوّر المسرح منذ بداياته الأولى. وبذلك يمكننا اعتبار التجريب في المسرح هو البحث عن صيغ جديدة للتعبير

وقد اعتبر المسرحي الألماني برتولت بريشت B.Brecht في محاضرته "في المسرح التجريبي" أن كل مسرح غير ارسطو طاليسي هو مسرح تجريبيّ. وهو بذلك يضفي صفة التجريب على كل التراث المسرحي الذي تمرد على القواعد الأرسطية.

أما باتريس بافيس Patrice Pavis فيرى أن المسرح التجريبي "يتنافس مع مصطلح المسرح الطليعيّ والمسرح المختبر...او ببساطة مع المصطلح المعاصر، وهو يتعارض مع المسرح التجاري والبورجوازي الذي يهدف إلى الربح المادي ويقوم على وصفات فنيّة مختبرة او حتى مستوحاة من خزّان المسرح الكلاسيكي."[5] لأن هذا الأخير حسب بافيس "لا يقدم سوى مسرحيات أو ممثلين متخصّصين بهذا النوع من المسرح، أكثر مما هو نوع أو حركة تاريخية."[6] وهو بذلك "موقف لفنّانين في مواجهة التقليد والمأسسة والاستغلال التجاري."[7]وهكذا يمكننا القول إنّ ليدلان المسرح التجريبي يسعى إلى إيجاد أساليب مسرحية جديدة سواء في التعبير أو الأداء أي التمثيل.[8]

تطوّر التجريب في المسرح وأخذ تسميات متعدّدة وطال النص والعرض على السواء فالحركات التجريبية جميعها ودون استثناء قد سعت إلى تطوير العملية المسرحية جذريا، خاصة وأن التجريب تزامن مع ظهور المخرج كوظيفة مستقلة، حيث سعى بعض المخرجين إلى تطوير البحث المسرحي بعيدا عن كل ربح مادي. ولعل هذا ما جعل المسرح التجريبي يختلف تماما عن المسرح التقليدي والمسرح التجاري ويقترن عند الكثيرين بالمسرح الطليعي ليَدلّا على المعنى نفسه أحيانا.

ولقد كانت سمة التجريب الأساسية في بدايته انه طال الشكل لكنه فيما بعد -في الستينات والسبعينات-تجلّت هذه السمة أكثر فأكثر في محاولة الانفتاح بالمسرح على بقية الفنون، وفي خلق علاقة مختلفة مع الجمهور وتوسيع هامشه. وهذا ما جعله يأخذ منحى جماليا فنيّا، ومنحى إيديولوجيا كما تذكر ماري إلياس وحنان قصاب في المعجم المسرحي[9].

ولقد طال التجريب في المسرح العناصر التي تكوّن العملية المسرحية فأُعيد النظر مثلا بموقع الممثل في هذه العملية وبشكل أدائه حيث ظهر توجه نحو إلغائه كإنسان

واعتباره آلة أو دمية يتحكم بهما المخرج كما يشاء، او تغييبه وتقليص وجوده على الخشبة إلى صوت مسجَّل.

إلا أن هذا التوجّه لم يدم، حيث عاد الممثل ليصبح وسيطا في عملية التواصل مع المتفرج والعنصر الأساسي في تأليف العرض المسرحي.

أُعيد النظر كذلك بشكل المكان المسرحي كبناء مشيّد، إذ بدا التفكير في الخروج من العمارة المسرحية التقليدية إلى أماكن جديدة وبالتالي التفكير في جذب نوعية جديدة من الجمهور، وتزايد الاهتمام بموقع هذا الأخير من العرض.[10]

دفع التجريب كذلك المسرحيين إلى الاستفادة من التقنيات المتطورة في مجالي الصوت والإضاءة، واستخدامهما بمنحى دراميّ. وقد استعملت تقنيات السينما والشرائح الضوئية في عروض كثيرة. كما استُخدمت الموسيقى الالكترونية كأساس للعرض المسرحي. ونتيجة لذلك زالت الحدودُ بين المسرح وأشكال الفرجة وظهرت فنون العرض التي تنتمي إلى فنون متعدّدة.

النص كذلك خضع إلى هذه النظرة الجديدة حيث أصبح يعتبر مجرد عنصر من العناصر.

لقد اهتم التجريب كذلك بالمتلقي حيث زج به في عملية إنتاج المعنى وحاول إبعاده عن نمطية التلقي الاستهلاكي، خاصة وأن المنهجيات الحديثة تجعل منه -المُتلقي- البؤرة المركزية لإنتاج المعنى.

2.2 التجريب في المسرح الغربي:

لقد ظهر التجريب في المسرح الغربي بظهور أشكال نبذت المسرح التقليدي بعلبته الإيطالية، وتوجّهت نحو البحث عن أشكال وتقنيات جديدة للمسرح، نتجت عنها أنواع مسرحية مثل المسرح الوجودي، والرمزي، ومسرح العبث واللامعقول، والمسرح الملحمي (بريخت)،الارتجالي (بيراندييللو)، والتسجيلي (بيسكاتور، وبيترفايس)، والمسرح الشامل والحي، ومسرح القسوة، ومسرح الشارع، والمسرح الفقير إلى غير ذلك من أنواع المسارح، والتي سعت وتسعى جميعها- بشكل أو بآخر-إلى الخروج من تحت عباءة النمط

التقليدي للمسرح، ومحاولة استحداث طرق جديدة في فهم الأصول المسرحية التي تُغذّي الفهم المسرحي.

ولم يقتصر التجريب على الشكل والمضمون في المسرح الأوربي، بل تعداهما إلى مجالات متعدّدة فرضها التقدّم التكنولوجي ومن ذلك تطوّر مفهوم السينوغرافيا بكل عناصرها؛ حيث كانت مرتعا وحقلا لكَمّ لامتناه من التّجارب، وأصبح المسرحيون من أمثال APPIAآبيا يعملون على تطوير عناصر السينوغرافيا، من إضاءة وموسيقى وديكور واكسسوار، وإمدادها بالمزيد من عوامل نجاحها وبروزها.

ولعل هذا ما ميّز المسرح الأوربي في فترة معيّنة من تطوّره. ولا غرو أن تستعيض بعض المسارح كمسرح العبث بقيادة بيكت وإيونسكو عن الحوار بعناصر أخرى هي محض سينوغرافيا.

3.2 التجريب في المسرح العربي:

دخل التجريب كمفهوم إلى المسرح العربي في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، وذلك عن طريق الاطلاع على الحركات التجريبية الأوربية، مما دفع بالمسرحيين العرب إلى الثورة ضد الأشكال المسرحية السائدة. وتمثلت أول خطوة لمواكبة هذه التجارب العالمية في إدخال بعض المؤثّرات الفنيّة والتقنيّة في العروض المسرحيّة.

وقد تقبّل المسرحيون العرب التجارب المسرحية العالمية الدّاعية إلى كسر حائط الوهم بين الممثلين والجمهور، وإشراك المتفرجين في الحوار والمناقشة، واتخاذه موقفا مما يجري أمامه من تمثيل.

وقد انكبّ المسرحيون العرب على تراثهم للبحث عن أشكال وقوالب فيه تتيح لهم اكتشاف أنواع مسرحية جديدة. ليس رفضا للمسرح الأوربي وإنما عبورا بالمسرح العربي إلى أنماط تتماشى واذواق المتلقي العربي وثقافته.

وقد كان السعي حثيثا لإيجاد تعريف جامع مانع لكلمة **التجريب** فقد طرحت فكرة التجريب كمصطلح في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دوراته الأولى.

وقد لخص فرحان بلبل[11] أربعة عشر مفهوما حيث ارتبط فيها التجريب تارة بالتمرد على القواعد الثابتة وتارة أخرى بالديمقراطية وحرية التعبير، في حين ربطه البعض بالمجتمع، أو بالمزج بين الحاضر والماضي او بالانفتاح على ثقافات الآخرين والإبداع وتجاوز الرُّكود والثورة، في حين ذهب البعض إلى أنه لا يوجد نوع محدد من التجريب وأن كل مسرحية تتضمّن نوعا معينا منه(التجريب) أو بأنه فنّ الخاصة وجمهور المثقفين إلى آخره من المفاهيم.

والنقطة المشتركة بين كل هذه التعاريف هي **مخالفة المألوف وابتكار قيَماً وتجارب جديدة، وأساليب مغايرة.**

ونحن نوافق ليلى بن عائشة، المسرحية الجزائرية، حين تقول أن التجريب: "هو كل جديد يمكن أن يأتي به المبدع المسرحي على مستوى النّص أو الإخراج أو ما إلى ذلك من الأمور الوطيدة الصّلة بهذا الفن، وفي اعتقادي أن التجديد هو أهم ما يمكن أن يُميّز التجريب، على ان يكون هذا الجديد ذا قيمة، بحيث يضيف جديدا مفيدا ورؤية مهمة للإبداع المسرحي."[12]

ولقد برز في المسرح التجريبي مسرحيون عرب كثيرون، منهم: توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس وروجي عسّاف وولد عبد الرحمن كاكي وكاتب ياسين وعبد القادر علولة والطيب صديقي وعبد الكريم برشيد وغيرهم، حيث أسّسُوا لمسرح ملحمي من جهة، ولمسرح احتفالي وفُرجَويّ من جهة أخرى.

والسمة المشتركة في المسرح التجريبي العربي هي اللجوء إلى التراث ومحاولة الاشتغال عليه واستثمار جمالياته في محاولة إسقاطه على الواقع.

ومن هنا كانت المحاولات الأولى للتجريب في المسرح الجزائري من خلال أعمال ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة وكاتب ياسين، وذلك عن طريق العودة إلى التراث الجزائري من خلال مظاهره المختلفة والثقافة الشعبية بمشاربها المتنوعة.

4.2 التجريب في المسرح الجزائري:

لقد عرف المسرح الجزائري على غرار المسارح العربية والعالمية التجريب، وقد أدرك المسرحيون أهميته في تطوير المسرح، وانه السبيل الوحيد لازدهار هذا الفن وأن الممارسة المستمرة والمغامرة والتجديد وحدها تعمل على تطويره. وحاولوا تجاوز الصيغ المقيدة الموروثة عن المسرح الأوربي، الذي كان مصدرا لاقتباساتهم في المراحل الأولى. وسعوا إلى مغادرة العلبة الإيطالية التي احتوت المسرح التقليدي بجميع أنواعه، نحو فضاءات جديدة متجددة أثّثها التراث والثقافة الشعبيين؛ فاجتاحت الفرجة والاحتفالية الشعبية جميع العروض وحلّ الغناء والرقص الشعبيين محل الموسيقى التصويرية التقليدية. وأصبح الديكور يُبنى انطلاقا من الأماكن الشعبية كالأسواق والمقاهي في الريف والمدينة.

ولعل أسماء مثل ولد عبد الرحمن كاكي وتجريبه في المسرح الملحمي[13] وعبد القادر علولة ومسرح الحلقة[14]، وكاتب ياسين وتجربته مع مسرح البحر[15] كلّها أمثلة تبرز مدى اهتمام المسرحيين الجزائريين بالحركة التجريبية في المسرح، سواء من حيث كتابة النصوص أو الإخراج أو السينوغرافيا (ديكورا وإضاءة وموسيقى وأزياء...). ورغم بعض التراجع الذي شهدناه في السنوات الأخيرة، إلا أن المسرح الجزائري لم يتوقف عن خوض غمار التجريب حيث شهد انتاج عدّة مسرحيات، توسّل أصحابها التجريب كرؤية فنية إن من حيث الشكل أو المضمون ومنها مسرحيات أحمد رزاق **وكشرودة**[16] **طرشاقة**[17] وكذلك مسرحية **حي بي آس**[18] لمحمد شرشال والتي تُوّجت بمهرجان المسرح العربي بالأردن في 2020.

3. التجريب في المسرح الجزائري الموجه للطفل:

كثيرون ربطوا التجريب في المسرح بالإبداع حيث أن البحث عن المختلف والسعي وراء كل ما هو غير مألوف والسبر في أغوار التراث كلها سمات للتجريب في المسرح وهي كذلك من علامات الإبداع الفني. والملاحظ ان هذه السمات لا تقتصر على مسرح الكبار فقط، وإنما هي سمات يمكنها أن تتوفر في مسرح الأطفال كذلك. بل إن هناك من المميزات التي من الواجب ان تتوفر في هذا النوع من المسرح.

إن الطفل مولع بالحركة والتغيير، محبٌّ للفرجة واللعب، تستهويه الألوان والأصوات. للخيال في حياته دور كبير، لذا نرى أنه على المهتمين بالمسرح الموجه للطفل، أن يعملوا على توفير عناصر التشويق والحركة في أعمالهم؛ وأن يأخذوا بعين الاعتبار ما أصبح يُقدَّم للطفل من خلال وسائل الإعلام والتكنولوجيا الحديثة من ألعاب إلكترونية نمّت ذكاءه وطورت إدراكه وجعلته يعيش تجارب حافلة بالأفكار المتنوعة التي تسبق في كثير من الحيان سنه الحقيقية. وقد عمل التطور العلمي والتكنلوجي على إكساب الطفل تصورات تواكب هذا التطوّر.

ولعل هذا ما جعل الكثير من المهتمين بمسرح الطفل يدركون أهمية تطوير أشكال ومضامين هذا النوع من المسرح، وذلك لما له من أهمية في تغذية عقل الطفل، وإمداده بما يحتاجه ثقافيا وتربويا وإنسانيا. فطفل القرن الواحد والعشرين الذي يمتلك ألعابا إلكترونية وهواتف ذكية ولوحات رقمية، لا يمكن ان تجذبه قصة ليلى والذئب ولا بقرة اليتامى ولا بياض الثلج والأقزام السبعة، مهما كان فيها من خيال وتشويق؛ هو الذي اكتشف الرجل العنكبوت والوطواط والخارقون، والذي عايش قصص المانغا وألغاز كونان.

لقد أصبح هذا الطفل بحاجة إلى حكايات تمدّه بالمغامرة والتشويق، والخيال والقيم المختلفة في الوقت ذاته. فإن نحن أردناه أن يهتمّ بالمسرح فعلينا ان نُمدّه بأعمال فنية تضم كل هذه العناصر التي يتطلع اليها، وبمسرح يكفل له المتعة والمعلومة والتشويق بعيدا عن النصائح والإرشادات المباشرة التي تصيبه غالبا بالضجر.

1.3 مظاهر التجريب في مسرحيات يوسف بعلوج:

ومن الذين أدركوا جيدا ما تحتاجه الكتابة المسرحية للطفل، من عناصر فنية وجمالية لتبتعد عن النمطية وتخرج عن المألوف، الكاتب والمسرحي يوسف بعلوج الذي اختار الإبداع في مجال مسرح الطفل. وقد اشتغل على مستوى المضمون حيث استطاع أن يُضفي عليه عناصر تجريبية مختلفة، كاستقائه مواضيع وتيمات موجودة في الآداب العالمية والعربية، لكنه أسقط عليها رؤية عصرية تتلاءم والحياة المعاصرة التي أصبح يعيشها المجتمع عامة والطفل بصفة خاصة.

ودأب بعلوج على اختيار مواضيع بسيطة تلائم قدرات الطفل الذهنية إلا أنه حمّلها معاني كثيفة وقيم إنسانية عميقة.

وقد تمظهر التجريب عنده كذلك من حيث الشكل وذلك في السينوغرافيا التي أولاها اهتماما كبيرا. ولعل ذلك يرجع إلى كونه يكتب نصوصه من زاوية إخراجية كما ذكر ذلك هو نفسه،[19] حيث يقول إجابة على سؤال طرحناه عليه متعلق بالسينوغرافيا وأهميتها في مسرح الطفل:

"بالنسبة لي الأمر بسيط، أي مكوّن يحضرُ في العمل الفنيّ كضرورة بعيدة عن أي إقحامه ومُكوّن لا بد من دراسته والوعي به.

توظيف السينوغرافيا في كتابة النص أمر يشغلني فأنا أكتب من زاوية إخراجية ربما، وبما أني أتمثل الحكاية وقت كتابتها فإني أرغب دوما في نقل أكبر قدر من التفاصيل المحيطة بها، خاصّة وأني أوجّه نصوصي ليس فقط للإنتاج بل للمطالعة."[20]

ويوسف بعلوج لا يعتبر نفسه يكتب مسرحا تجريبيا بالمعنى التقني للكلمة لكنه يسعى دائما إلى تجديد رؤاه الجمالية والابداعية ومضامين أعماله من حيث الاشتغال على تيمات جديدة وغير مبتذلة. وما التجريب حسب رأينا إلا إبداع وخروج عن النمطية والمألوف.

ونحن نرى أن يوسف بعلوج، من خلال طريقة كتابته المتميّزة، قد استطاع أن يقف على جوانب جدّ هامة في الكتابة الدرامية الموجهة للطفل، مما جعل تجربته الإبداعية تكتسب بعدا جماليا وفنيّا استطاع أن يخرجها من النمطية والابتذال اللذين لطالما زُجّ بمسرح الطفل عندنا فيهما، من طرف أولئك الذين لم يستوعبوا بعد خصوصية هذا النوع من المسرح، من كُتّاب، ومسرحيين، ومخرجين. وهذا ما أشار إليه الكاتب في الحديث المذكور آنفا حين قال:

"حقيقة لا أحب إطلاق الأحكام العامة، لكن على العموم مسرح الطفل من متابعتي الشخصية يعاني من أزمة وعي بالأساس بطبيعة الجمهور المستهدف."[21]

فالكتابة للطفل -خاصة حين يتعلق الأمر بالفئات العمرية الصغرى-تُعدّ من أصعب أنواع الكتابة لا سيما حين نكون مُطالبين بمواكبة السياقات التربوية والمعرفية والثقافية للطفل كمتلقّ لهذه الكتابات المختلفة.

فالطفل الذي عايش التكنولوجيا الحديثة بوسائلها المتعددة لا يمكنه، بأي حال من الأحوال، أن ينجذب لبعض القصص البسيطة التي تزخر بها مكتباتنا والتي تجاوزها الزمن لعدم تَوفُّرها على عنصر التشويق الذي بات يطالب به الطفل المعاصر ولنهاياتها الباهتة والساذجة التي لم تعد تقنعه أو تستهويه.

فيوسف بعلوج يرى أن هناك أزمة وعي بطبيعة الجمهور المستهدف. وأنه" **حينما نعيد إلى مسرح الطفل حالة الدهشة والخيال والتطفيل دون إسفاف، وقتها فقط يمكننا الانطلاق في تجربة متينة يمكن تقييمها.**"[22]

ولعل ما ساعد المسرحي يوسف بعلوج على إنتاج أعمال تجذب إليها الطفل بكونها تنزاح عن أفق انتظاره، هو محاولته التركيز على ألا تكون شخصياته وموضوعاته قد تطَرّق إليها الكتاب المسرحيون من قبل، أو أنهم لم يتطرّقوا إليها بالطريقة ذاتها، فشخصيتا الصرصور والنملة في نص أجنحة نمولة تختلفان عن الصرصور والنملة كما نعرفهما في الأدب الكلاسيكي، والفزّاعة ليست هي تلك الشخصية المرعبة كما نتصورها جميعا.

ولم تعد الأسماء عنده تحيل على مسميات تحمل مدلولاتها فلا وحش الظلام وحش في حقيقته ولا الفزاعة مخيفة في حقيقتها. فلم يعد الشرير شريرا في نصوص يوسف بعلوج وإنما هو شخص بحاجة إلى الأخذ بيده ومساعدته. والمنطوي هو في النهاية شخص يبحث عن تفهّم الآخرين له فقط ليندمج ويتفتح على العالم.

وسنحاول أن نقف في دراستنا هذه عند بعض المسائل التي نرى أنها تشكّل مظاهر تجريبية في مسرحيات بعلوج الموجهة للطفل من خلال بعض نصوصه الموجهة للطفل.

2.3 مسرحية" أجنحة نمُّولة":

وهي مسرحية يقول عنها كاتبها بأنها تتناول "قيم التعاون، والاجتهاد، والعفو عند المقدرة، وتدور في أجواء تتراوح بين الجد والطرافة."[23]

وتقوم المسرحية على فكرة النملة والصرصور المعروفة لكنها تدور في غير مكان القصة الأصلية، حيث أن أحداثها تجري بين البيت والمدرسة وأبطالها حشرات مختلفة كما اننا نجدها تحتوي على ما يعرف الميتامسرح حيث توجد في هذه المسرحية مسرحية أخرى هي مسرحية الأرنب والسلحفاة.

والمسرحية حافلة بالمعلومات المفيدة منذ بدايتها فنجدها مثلا تتحدث عن مبيدات الحشرات وكيفية تفادي أخطارها وضرر الآلات الكهربائية التي توضع فيها سوائل تتبخر وتستعمل كمبيدات حشرية ومدى خطورتها، واستعمال الأقنعة الواقية للحماية منها. لكنها في الوقت نفسه تمرّر عدة معلومات حول عدم إمكانية الحشرات من رؤية الألوان وعن كون الفراشة دودة في الأصل. هذا إلى جانب فكرة الوجوه الإعلانية وتلقيها للأجر لقاء استعمالها...كما نجد في ثنايا النص الكثير من المعلومات العلمية التي تصدر عن أبطال المسرحية وخاصة نمولة.

إلى جانب كل هذه المعلومات نجد أن المسرحية حمَلت الكثير من القيم، فهي تدعو إلى عدم احتقار الآخر وإلى الجدّ والمثابرة لتحقيق الأهداف، مهما كنا نراها مستحيلة، ومدّ يد المساعدة للآخرين.

والانزياح الذي أقدم عليه الكاتب في عدّة مستويات جعلنا نخرج تماما عن أجواء القصة الأصلية للنملة والصرصور، حيث أن النملة هنا تفاجئ الجميع وتُقدمُ على مساعدة الصرصور دون تردد، خلافا لما قامت به في القصة الأصلية، حيث أنها رفضت مساعدته لأنه لم يجمع المؤونة لفصل الشتاء، وفضّل الرقص والغناء؛ في حين أنها كانت تجد وتكد طوال الوقت حتى تأمن شرّ الجوع والبرد.

ولعلّ أهم ما يستوقفنا في هذه المسرحية، هي فكرة أن من يجدّ ويثابر يمكنه أن يحقّق المستحيل. وهذا ما حدث للبطلين على السواء النملة والصرصور فكلاهما حقّق

حلمه الذي كان يراه مستحيلا: نجح الصرصور في الامتحان الاستدراكي ونجحت نمولة في الالتحاق بتخصص الطيران بعد أن نبتت لها أجنحة بسبب اجتهادها ومثابرتها.

إلى جانب كل هذا، نلاحظ أن يوسف بعلوج قد اهتمّ كثيرا بالسينوغرافيا في هذه المسرحية حيث كثّف الديداسكاليات المتعلقة بالإضاءة والموسيقى واستطاع أن يوظفها بصورة حديثة أكسبت نصه الكثير من التميّز والجدّة؛ خاصة وأننا لا نعثر كثيرا على استعمال مثل هذه التقنيات في مسرح الطفل عندنا في الجزائر.

3.3 مسرحية" إنقاذ الفزاعة"[24]:

وهي مسرحية تدور أحداثها حول فزّاعة تعيش في حقل مزارع شرّير يحرمها من الأكل والنوم، ويطلب منها إخافة العصافير والأطفال حتى يمنعهم من العبث بالثمار التي يتعب في غرسها والعناية بها.

الفزّاعة لا تقبل أن تكون مصدر إخافة للعصافير والأطفال، ترى نفسها مظلومة، وتحزن كثيرا لأنهم يهربون منها، فالوقت الذي تطلب منهم مساعدتها بحجة أنها في ورطة. يستمع الأطفال لقصّتها فيكتشفون أنها كانت دمية مملوكة لطفلة اسمها حورية، وأن والدها قرّر التخلّص منها بعد أن أهملت ابنته واجباتها المدرسية وتدنّت علاماتها، فباعها إلى بائع اللعب القديمة، الذي باعها هو بدوره إلى المزارع الذي قرّر تحويلها إلى فزّاعة.

في ذات الوقت تطلُب الطفلة حورية من والدها استرجاع دميتها بعد أن وعدها بهدية في حال ما انتبهت إلى دراستها مجدّدا وحقّقت علامات جيدة، يجد الأب نفسه في ورطة بسبب إصرار حورية على استرجاع دميتها، فيطلب المساعدة من بائع اللعب الذي يدلّه على مكانها.

في نهاية المسرحية تسامح الفزّاعة المزارع، وتعود إلى حورية مجدّدا.

والمسرحية كما يقول عنها كاتبها تطرق مواضيع متعدّدة متعلّقة بعدم الحكم على الآخر من خلال المظهر، الاجتهاد، التعاون والعفو عند المقدرة.

ويستوقفنا في بداية هذه المسرحية مظهر من مظهر التجريب ألا وهو ما يعرف بإزالة الجدار الرابع[25] من وهي خطوة تُعدّ من أهم الخطوات في التجريب في المسرح الحديث والمعاصر. والذي كان شكلا من أشكال التمرد على العلبة الإيطالية.

ونجد بأن بعلوج قد استعمل هذه التقنية لأنها تخدم فكرته إلا أنه استطاع من خلالها أن يطبع عمله بمظهر من مظاهر التجريب.

في بداية المسرحية يدور حوار بين الشمس والقمر:

الشمس: أها... حتى نحن ننسى يا صديقي... أما الإنسان فهو مصاب بالنسيان أكثر منا، أتعلم؟، هناك بين جمهور اليوم من نسي إطفاء هاتفه النقال... الممثلون لا يحبون سماع رنين الهاتف أثناء العرض فهذا يشتت انتباههم.

القمر: وأنا كذلك يا عزيزتي لا أحب سماعه... لكن أظن أن جميع المتواجدين في القاعة من الجمهور الكريم سيغلقون هواتفهم للاستمتاع بالعرض، (يتوجه بالسؤال إلى الحاضرين في القاعة) أليس كذلك؟

الشمس: نعم سيغلق الجميع هواتفهم للاستمتاع بالعرض، عليك الذهاب إلى العمل الآن يا صديقي، إلى اللقاء.

نرى أن الشمس والقمر قد اقاما حوارا مع جمهور الأطفال منذ بداية المسرحية، وهذا ما سيعمل على جعل الطفل يحسّ بأنه جزء من المسرحية وذلك ما سيجعله طرفا في تطور أحداثها كما سيعمل على جلب انتباهه طوال المسرحي.

المسالة الثانية التي تستوقفنا هي شخصية الفزاعة التي أرادها الكاتب مختلفة تماما عن الواقع، فهي قد اضطرت أن تظهر على غير حقيقتها، واجبرت على القيام بدور لم تكن لتقوم به أبدا، وخلافا للفكرة المتعارف عليها، وجدنا أن الفزّاعة يمكنها أن تكون طيّبة وأن ترفض الإضرار بالآخرين وتخويفهم؛ وفي هذا خروج عن الفكرة المألوفة عنه الدى الناس. ويوسف بعلوج يريد من وراء هذا أن يشير إلى أنه يمكننا أن نُجبَر على الظهور بغير وجهنا الحقيقي، وذلك بسبب الظروف القاهرة التي قد تُحيط بنا وتدفعنا إلى القيام بأعمال لسنا مقتنعين بها؛ مما يؤدي بالآخرين إلى الحكم علينا ظلما. وهو يريد

دون شك أن يمرّر رسالة تربوية للطفل وهي تَوَخّي الحذرمن الحُكم على الآخر من خلال منظره.

ولقد استطاع بعلوج أن يدفع بالأطفال إلى التعاطف معها في المسرحية وكذلك من خلال العرض حيث أننا رأيناهم كيف كانوا يتعاطفون معها ويصيحون في وجه المزارع مطالبين إياه بعدم التعرض لها.

كما أننا يمكننا أن نلاحظ كيف أن هذه الفزاعة قد أعطت مثالا على التسامُح حين سامحت المزارع بعد كل الظلم الذي لاقته منهن وهذا ما جعلها تكسب وُدَّ وحبَّ الأطفال الصغار.

4.3 مسرحية "سأطير يوما ما"[26]:

وهي مسرحية تشير إلى من يعرفون بأطفال القمر وذلك من خلال شخصيات الكواكب.

وملخص المسرحية كما وضعه المؤلف يقول:

"يتعرض النجم سراج لحادث فضائي في طفولته، ما يجعل نوره ينطفئ، تحاك الأساطير حوله، ومع مرور الوقت يصبح الجميع يرونه مخلوقا مخيفا، وتكبر الشائعات حوله التي تتهمه باختطاف النجوم الصغيرة وأكلها. يصبح سراج معروفا باسم وحش الظلام.

تخرج نجمة مع صديقيها ضياء ونور للعب في إحدى ليالي العطلة، فيجري اختطافها من طرف وحش الظلام. يعد الأَصدقاء خطة لإنقاذها في الوقت الذي نكتشف أن وحش الظلام لا يؤذي، بل على العكس تماما يتعامل بلطف مع نجمة، ويطلق سراحها في الأخير بعد أن يروي لها قصته.

تعود نجمة إلى أصدقائها وتقص عليهم قصة العم سراج وكيف أنه في الأصل نجم طيب ولا يؤذي، فيقرر الجميع مساعدته واصطحابه إلى مستشفى النجوم للعلاج وإعادة النور إليه.

التجريب في هذه المسرحية قد يكمن في كون المسرحية كلها عبارة عن قصة من القصص التي تروى قبل النوم وأنها مجرد حلم ومحض تخيل. إلا ان الكاتب استطاع أن يعالج فكرة تتعلق

بالإنسان من خلال الكواكب وهي مسالة أطفال القمر. وقد وفق الكاتب في الربط بين العالمي بشكل متميّز إذ أن وحش الظلام وهو الكوكب المصاب أصبح مشتركا مع الطفل المصاب بمرض عدم القدرة على التعرض إلى أشعة الشمس في كونهما لا يستطيعان الخروج إلى النور وبالتالي معاناتهما مما ينجر عن ذلك من ظلم الناس لهم واختلاق الإشاعات حولهما وتخويف الناس منهما.

ونجد تيمة التعاون تعود من جديد حيث تقوم نجمة بمساعدته وبإماطة اللثام عن حالته ودفع من يحيطون به إلى التعاطف معه ومساعدته.

وفي هذه المسرحية استطاع بعلوج ان يؤكد اهتمامه بالسينوغرافيا في نصه المرافق حيث نرى بأنه اعتنى بالإضاءة والموسيقى لأنه يرى بان:" أظن **أني أفهم طبيعة الخشبة جيدا.** هذا التحكم يسمح لي باستخدام الإضاءة ليس فقط في تشكيل الحالات النفسية للشخصيات، أو الدلالات الوقتية لعبور الزمن، بل أيضا كصفة أصيلة تتناسب مع طبيعة الشخصيات. في إنقاذ الفزاعة الشمس حينما تسطع بقوة قد تزعج بقية الشخصيات، لهذا تخفف من حرارتها لتريحهم. هذا التخفيف يكون عن طريق تخفيض الإنارة. في "سأطير يوما ما" وحش الظلام يتفادى أشعة الشمس لأنها تؤذيه ومن هذا تجري معظم الأحداث في أجواء ليلية حالمة.

الإنارة قد تكون مفتاحا، وقد تكون خيارا، وقد تكون ضرورة أيضا. التفريق بين هذه الحتميات/الإمكانات يفتح أبوابا كثيرة للإبداع والاشتغال. "[27]

والملاحظ أن للشمس والقمر حضورا متميزا ودلالة خاصة في مسرحيات بعلوج، إلا أنه يرى أنهما لم يُستَغلّا سينوغرافيّا لأسباب إنتاجية بحتة.

4. خاتمة:

نخلص في الأخير إلى أن بعلوج لم يسع إلى التجريب كهدف في حد ذاته وإنما هو حتمية فرضها البناء المحكم لنصوصه ونضوج تجربته الفنية والجمالية مما ولّد عنده قدرة على إبداع أشكال ومضامين جديدة تتماشى والسياقات المعرفية والثقافية لمتلق خاص جدا، ألا وهو الطفل.

ولقد استطاع من خلال نصوصه التي أشرنا إليها في مقالنا أن يضع لمسات تجريبية على جوانب عدة من هذه النصوص سواء من حيث المواضيع أو من حيث بناء النصوص وكذلك الشخصيات وخاصة السينوغرافيا.

5. الهوامش:

[1] عبد الرحمان بن براهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، دار افريقيا، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014.

[2] نفسه، ص119.

[3] محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ص115.

[4] نفسه.

[5] معجم المسرح: باتريس بافيس ترجمة: ميشال ف. خطار مراجعة ج.ابو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2015، ص559.

[6] نفسه.

[7] نفسه.

[8] ينظر ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح سيد حافظ.

[9] ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997.

[10] ونذكر هنا حلم كاتب ياسين باللعب في ملعب كبير.

[11] فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، ط2، سوريا، دمشق، 2002، ص18.

[12] ليلى بن عائشة، مرجع سابق، ص32.

[13] ينظر علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 2، الكويت، 1999، ص 479.

[14] تعد تجربة عبد القادر عولة من بين أهم التجارب المسرحية الرائدة في الحركة المسرحية العربية بعامة والجزائرية بخاصة. وهذا راجع إلى القدرات الفنية التي يتمتع بها هذا الأخير في مجالات التأليف، التمثيل، والإخراج، ينظر علي الراعي نفسه.

[15] من الخصائص الفنية لتجربة فرقة مسرح البحر، اعتمادها على مبدأ التأليف الجماعي لتغطية أزمة غياب النص المسرحي، وتبنيها للشكل الحلقوي أثناء العرض للخروج من شكل العلبة الإيطالية والتخلص من الإخراج العمودي بغية منح المتفرجين زوايا شتى يشاهدون منها العرض، فيلامسون الممثلين فتعود بهذا متانة العلاقة بين قطبي العمل الفني، الفنان والمتفرج. انظر: علي الراعي نفسه.

[16] مسرحية لأحمد رزاق من إنتاج مسرح سوق اهراس، 2017.

[17] مسرحية لأحمد رزاق من انتاج المسرح الوطني الجزائري، 2016.

[18] مسرحية من انتاج المسرح الوطني وإخراج محمد شرشال، 2019.

[19] ينظر: مراح مينة: رسالة معدة للحصول على شهادة الماستر تحت إشراف حميد علاوي والموسومة: الديداسكاليات في المسرح الجزائري مسرحية سأطير يوما ليوسف بعلوج نموذجا. 2017قسم اللغة والأدب العربي.

[20] نفسه.

[21] نفسه.

[22] نفسه.

[23] أجنحة نمولة: يوسف بعلوج، ملخص المسرحية (مخطوطة) حيث انها لم تنشر. لكنها أنتجت من طرف المسرح الوطني وقامت بإخراجها الفنانة نضال.

[24] وهي مسرحية فاز بها صاحبها بجائزة الشارقة للإبداع العربي في فرع أدب الطفل (2012). وقد قام المسرح الوطني الجزائري بإنتاجها حيث أخرجتها الفنانة ليندة سلام سنة 2013 وصدر النص في كتاب عن منشورات دائرة الثقافة والإعلام لحكومة الشارقة (2013).

[25] هو اصطلاح تمثيلي، يشير إلى جدار متخيل غير مرئي يفصل الممثلين عن الجمهور. بينما يمكن للجمهور أن يرى من خلال هذا الجدار الوهمي، ويُفترض أن يتصرف الممثلون كما لو أنهم لا يستطيعون رؤية الجمهور. أما كسر الجدار الرابع فهو عندما يتوجه الممثلون إلى الجمهور مباشرة من خلال الكلام أو الإشارة أو الإيماء...

[26] وهي مسرحية فاز بها بعلوج بجائزة رئيس الجمهورية للنص المسرحي في 2014. وهي عبارة عن نص من فصلين متكونين من خمسة مشاهد. أنتجه مسرح عنابة وقام بإخراجه كمال رويني بينما قام بالسينوغرافيا احمد رزاق. وطبع من طرف enag في 2015.

[27] مينة مراح، مرجع سابق.