# أشكال التعبير الدرامي في المسرح الجزائري؛ مسرح الحلقة نموذجاً

**د. بوزيدي محمد**
**جامعة حسيبة بن بوعلي /الشلف**

| تاريخ الإرسال: 2019-09-25 | تاريخ القبول:2020-03-01 |
| --- | --- |

**ملخص:**

سنحاول في هذا المقال أن نبرز أهم التجارب المسرحية التي عرفها المسرح الجزائري، إضافة إلى أشكال التعبير والفرجة الفنية التي اختص بها مسرحنا، متتبّعين أنواع الأساليب الدرامية التي عرفت قديما وحديثا، إضافة إلى أهم الاتجاهات المسرحية الغربية التي كان للمسرح الجزائري حظ كبير في التأثر ببعض قواعدها ونظرياتها الفنية، منوّهين بذكر أهم رواد المسرح الجزائري الذين كان لهم فضل في تأصيل المسرح الجزائري من خلال توظيف عناصر التراث الشعبي الجزائري.

**الكلمات المفتاحية:** المسرح الجزائري؛ اشكال التعبير؛ الممثل المسرحي؛ مسرح الحلقة.

**Abstract**

*In this article, we will try to highlight the most important theatrical experiences in the Algerian theater, in addition to the forms of expression and artistic characteristic of our theater, following the types of drama styles that have been known in the past and recent, in addition to the most important trends of Western play that the Algerian theater was fortunate to be affected by some of its rules Her artistic theories, noting the mention of the most important pioneers of the Algerian theater, who have been credited with rooting the Algerian theater by employing elements of the Algerian folklore.*

***Keywords**: Algerian theater; forms of expression; theater actor.*

**البحث:**

**مقدمة:**

إنّ الحديث عن الممثل في المسرح الجزائري يوجب منا التذكير بأن البلدان العربية قد عرفت أشكالا مسرحية مختلفة قبل أن يظهر المسرح كفن مستقل بذاته وخصائصه الفنية، وكانت هذه الأشكال أحد المنطلقات والأسس التي ارتكز عليها المسرح العربي في النشأة والتأصيل، فكانت في الحقيقة أشكالا تمثيلية وفرجوية سائدة في تلك الفترة الغابرة ولم يكن لها سابق تنظيم مؤسس على قواعد ونظريات وأنواع في الإخراج والإعداد المسرحي، في الوقت الذي كانت فيه بعض الفنون منتشرة وقد تنافس عليها أصحاب الفن والحرف وأصحاب الصنعة الكلامية مثل فنون هو الشعر والقصص الأسطورية القصيرة، ولم يكن المسرح الجزائري ولا أشكال التعبير الفرجوية والشعبية غائبة عن ساحة الفن والثقافات العربية السائدة آنذاك، وبناء عليه يتبادر إلى الأذهان التساؤل الآتي: ما أشكال التمثيل والفرجة الإحتفالية التي عرفها المسرح الجزائري في بداياته الأولى؟ وما هي أساليب الأداء التي تبنّاها الممثل في المسرح الجزائري؟

## 1. أساليب التمثيل والأداء في المسرح الجزائري

بعد أن عرفت جلّ البيئات العربية فنونا مختلفة بتجليات عديدة وتعابير منفردة كل بخصائصها الفنية، ظهر أصحاب الحلق والحيل والكدية وكثر الحكّاؤون في الأراضي

العربية الإسلامية حيث كانت تكثر مشاهدتهم والاستماع لحكاياتهم عن خصائص البشر والأجناس الأخرى وتقليد أصوات الحيوانات، وكان هناك الكثير من المضحكين تفنّنوا في طرق الهزل[1].

غير أنّ هذه الأشكال الفنية كانت قد أخذت الطابع الدرامي واشتركت مع الأشكال التمثيلية في كثير من الخصائص حيث أنها تبنّت الطابع الكوميدي منذ البداية الأولى، ولعل القاسم المشترك بين جميع العروض التي عرفتها الأقطار العربية تمثّل في خلق تعابير التهكّم والسخرية والاستهزاء فجزء منها كان مقصودا لطبقات خاصة من المجتمع و الجزء الآخر كان مجرد خلق الفرجة الفنية التي تبعث السرور والبهجة بين أوساط المجتمع.

وكان لهذه العروض نوعا من المحاكاة كتقليد لأصوات الحيوانات وحركات وأفعال الهنود والزنوج، فمن خلال الوصف الذي كان يقدّمه الحكواتي يتبيّن وجود الممثل الذي يستخدم الإلقاء والبانتوميم بدأت تظهر عناصر الدراما وتكتمل شيئا فشيئا، ثمّ أصبحت هذه الأشكال الفرجوية تنتقل بين البلدان العربية وفي رحلتها تلك تأخذ من كل البيئات والثقافات ما يجدّد أشكالها ويطوّر أساليبها، إلى أن عرفت الحركة المسرحية بعد الاستقلال نوعا من خصائص هذه العروض الذي تمثل في الحلقة والمداح والقوال.

[1]- ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، ط1، الجزائر 2006،ص 30.

وأما بالنسبة للمسرح وأداء ا لممثل بشكل خاص في المسرح الجزائري فقد بقي يعتريه نوعا من البساطة في الأداء التمثيلي حتى فترة متأخرة بعد الثورة؛ ذلك أنّ بدايته الأولى ارتبطت بظروف سياسية وتوتّرات شديدة فلم تترك لحاملي أفكار المسرح اكتشاف مختلف الإبداعات التي شملت جميع مكونات العرض المسرحي؛ بما في ذلك تكوين قدرات الممثل، فاقتصرت مواهبهم الخلاقة على النصوص والمواضيع التي تحمل الأفكار التعليمية والتوعوية، وانصبّ جل اهتمامهم في المسرح من أنه أداة مساهمة لنشر ثقافة التحرر والمطالبة بضرورة الاستقلال، وعلى الرغم من نقص الإمكانيات إلا أن تلك التقنيات والأساليب البسيطة حققت مستوى فنيا محدودا كان بمثابة حجر الأساس للمسرح الجزائري «رغم المصاعب التي مرّ بها المسرح إبان الاحتلال استطاع القيام بدور ايجابي، حيث كانت الحركة المسرحية من أولى الحركات الثقافية التي شهدتها بلادنا، ورغم تواضع تقنياته وأشكاله الفنية إلا أنه لقي إقبالا لدى بعض الدول العربية الشقيقة التي كانت المؤيدة للقضية الجزائرية.»[2]

ولا ننس أن المسرح الجزائري قد بدأ تقديمه للعروض بأسلوب الهواة لا الاحتراف، فكان كل من يمتلك روح الفكاهة والتسلية يقوم بخلق نوع من الفرجة من خلال تنشيط الحلقات المتنوعة الخاصة بحفلات الزفاف والغناء والحكايات الشعبية، وعلى هذا الأساس نستنتج أن أداء الممثل الجزائري سيكون في أغلبه ارتجاليا ولا يعتمد على تطبيق منهج معين، لكن بعد الاستقلال وبعد مسايرة الحركة المسرحية الجزائرية لمعظم

[2]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية.الجزائر،1977، ص 48.

التجارب العالمية الفنية والثقافية كان لزاما عليها رفع المستوى خاصة وأن دور الحركة المسرحية بعد الاستقلال سيؤدّي دورا هاما ورئيسا يتمثل في الوفاء للوطنية والمبادئ التي ضحى من أجلها المجاهدين، ومنه ستبقى العناصر المسرحية بعد الاستقلال تحتفظ بأفكار التحريض والإرشاد وتنمية النشاط الثقافي عن طريق المسرح، فلا ينتظر من الممثل وعناصر العرض الأخرى أن تكون ذات تقنيات عالية وإبداعات كبيرة، يقول (بوعلام رمضاني):« المسرح بعد السبعينات لم يكن في مستوى الأحداث التي عرفتها البلاد، ولم يلعب الدور المنتظر منه كمؤسسة ثقافية ووسيلة اتصال تكتسب أهمية بالغة في أي حركة ثقافية»[3] وكأنّ المسرح قد أتمّ مسيرته الفنية التي اقتصرت على التثقيف ونشر أفكار التحرر، بل كانت هذه الفترة انطلاق وبروز تجارب ونظريات كبيرة لجميع عناصر العرض المسرحي خاصة العناية الكبيرة التي لقيها الممثل وأصبح مجال اهتمام العديد من الاتجاهات الإخراجية، غير أنّ هذا لا ينفي وجود محاولات واجتهادات لبعض المسرحيين الذين تطلّعوا إلى قواعد وأسس الإخراج المسرحي المعاصر.

ومهما كانت النزعة الثورية صفة لا تنماز عن المسرح الجزائري في بداياته إلّا أنّ هذا لا يعني أن يكون الممثل تابعا للفكر الثوري، لأن دوره يقتصر على تمثيل الشخصية المطلوبة منه، و بعد أن تمّ افتتاح المعهد التكويني (برج الكيفان) و نشطت العروض التمثيلية كتجارب أولى وذاتية في عروضها وانتشار ظاهرة الاقتباس وكثرة

[3] – بوعلام رمضاني ، مرجع سابق، ص 45.

الإنتاج المسرحي، بدأت تسجل الحركة الثقافية الفنية والمسرحية بعض حالات الإبداع، لأن تنوع الأشكال الفنية وتعددها يؤدي ذلك إلى اكتشاف المواهب والقدرات الخلاقة، ولذلك جمع معظم المبدعين الجزائريين بين التمثيل والتأليف والإخراج ،فالمسرح يتطلب وعيا أكبر وخبرة فنية واسعة، لقول الممثل (عبد القادر طاجر):«نحن في حاجة إلى الإنتاج المسرحي حتى نتمكن من تحسين تمثيلنا، لأن عن طريق وفرة الإنتاج نتقدم ونتطور»[4].

ومن بين الذين كان لهم الفضل في التجارب الجديدة التي تميزت بخصائص فنية فريدة من نوعها نجد (ولد عبد الرحمن كاكي) و(عبد القادر علولة) كما أنهم قد عرفوا عملية العرض المسرحي التي تعتمد بشكل كبير على ما يقدّمه الممثل بجسده وحركاته وإيماءاته، لأن رحلة بحثهم عن مسرح جزائري أصيل شكلا ومضمونا أدت بهم إلى العودة نحو الثقافات الجزائرية القديمة والتراث الشعبي، ومن ذلك ظهرت حلقات المداحين التي كانت سائدة في الأسواق الشعبية التي يلعب فيها (القوال) أو (المداح) العنصر الأساسي من حكاياته التي يرويها بقدرات ارتجالية هائلة وأفعال مسرحية غربية تجمع بين شخوص كثيرة حيث:«يتطلب فن القوال حكاية مثيرة بأسلوب مشوق ينشد الانتباه ويأسر القلوب وأن يصور النفوس بنبرات صوتية متلونة مع المواقف

[4] – المرجع نفسه ، ص 39.

والحالات النفسية والاجتماعية المختلفة وأن يقوم ببعض التمثيل الخفيف الذي لا يخرج عن نطاق هذا الفن.»[5]

وبما أن الصبغة الثورية قد لازمت المسرح الجزائري منذ بدايته كان التأثر الأكبر بالاتجاه الملحمي الذي ناد به الألماني (برتولد بريشت) وفي هذا الإطار تعتبر تجربة (ولد عبد الرحمن كاكي) و(عبد القادر علولة) مثالا لتوظيف جميع عناصر المسرح الملحمي ولذلك كان أداء الممثل في المسرح الجزائري لا يختلف كثيرا عن تقنياته في المسرح المحلمي الذي يجعل الأحداث المألوفة غير مألوفة من أجل إبقاء المشاهد في حيرة من أمره وحيث يؤدي الموقف إلى المشاركة بخياله في العرض المسرحي.

**1. الأشكال التمثيلية في المسرح الجزائري القديم:** يبدو أن المسرح في الجزائر قد شوهد لأول ظهور له على أشكال تمثيلية عرفت بخيال الظل والأرجواز، حيث كان لهذه الأشكال تقنياتها وقواعدها الخاصة وقد وظفته هذه الأنواع المسرحية تعبيرا عن الرقص وعدم الخضوع للاحتلال الفرنسي.

**2- 1. خيال الظل:** يرجع أصل هذا الشكل التمثيلي إلى البلدان الشرقية، أما وصوله إلى البلاد العربية فكان من خلال رحلات التجار والقوافل الغجرية القديمة، وقد واكب الحياة الإسلامية، وبما أن مسرح خيال الظل كان ممثلوه بشرا يمثلون صوتا فيكون العرض متكاملا حيث:«الظلال تظهر صورة على ستارة بيضاء، شفافة

[5]- عبد الناصر خلاف، ، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد، المسرح في الجزائر، الهيئة العامة للمسرح، الشارقة، 2012، ص6.

مضاءة ومرئية لها بداية ونهاية»[6]، وأعتقد أن هذا الأسلوب الذي يلعب في الصوت البشري دورا هاما سيؤدي رسالته باعتبار الكلمة المنطوقة منتجة للعلامات، ولذلك منعت السلطات الفرنسية هذه الأساليب والأشكال الفنية، لأنها كانت تحقق أهدافها بهذه الخيالات المشهدية وبالإيقاعات اللفظية، ولأنهم كانوا يفسرون مواضيعهم وقصصهم وراء الستارات من أجل توصيل ما يجول في أذهانهم من رؤى تعليمية، وهنا تكمن العلاقة بين الأداء التمثيلي في المسرح الجزائري واتصاله بالعناصر الملحمية فيما بعد الاستقلال لأنه كان يحمل نفس الأهداف، ثمّ تغيرت الملامح السياسية في بعض الأحيان في المسرح الجزائري وعمل بعض المخرجين على إنتاج الصورة التعبيرية الجمالية، وعند العمل على المبدأ الجمالي الخالي من دروس الوعظ والإرشاد أعتقد حينها أننا سنتمكن من مشاهدة الممثل في المسرح الجزائري يقوم بأداء دوره المنسوب إليه وبتقنيات حديثة ومدروسة والأمر عائد إلى المنهج الذي يختاره المخرج والذي يكون مناسبا نص المؤلف وسينوغرافيا العرض كاملة.

**2-2 . الأرجوز:** يعتبر الأرجواز هو أيضاً نوع من أنواع خيال الظل ذو الأصول التركية معناها العين السوداء، ويتكون من شخصين في هيئة عروسين يصنعان من الجلد وهما متلازمان على طول فترة العرض، وكثيرا ما يتعرض هذا الشكل التمثيلي إلى تناول النقد الاجتماعي الساخر، ولذلك يذهب بعض الأتراك العثمانيين إلى

[6] منير كيال، معجم بابات الظل، كركوز وعيواظ في نصوص موثقة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1995، لبنان، ص 10.

أنهم استمدوا شخصية أرجواز من شخصية (قراقوش) الذي أسندت إليه أمور مشبعة بالسخرية.[7] ومن هذه الفكرة تظهر العلاقة بين ممثلي الأرجواز ذوي الصفات الساخرة وبين فترة الاستعمار، وكان ممثلي الأرجواز الجزائريين يقدّمون عروضا كوميدية ذات طابع الاحتقار والاستهزاء بالفرنسيين، وعلى الرغم من أن هذه العرائس تتحرك بدون مشاعر وأحاسيس لكن الذي يتحكم بخيوطها يندمج بصوته مع الموقف الذي يبعث فيه للملتقى صور عديدة وذات دلالات معينة، ومما لاشك فيه أن الأرجواز وخيال الظل قد« أدّيا دورا خطيراً في حياة الفرد والمجتمع ولم يكن الغرض منها في المقام الأول التسلية والترفيه، وإنما كانت ترمي إلى نوع من النقد الاجتماعي والسياسي.. والواقع أن ما كان يقدمه مسرح الأرجواز كان انتقادا لاذعا للفرنسيين وتعبيرا عن رفض الشعب للاحتلال وعدم الاعتراف به.»[8]

لقد كانت تقام أغلب هذه العروض في الأسواق الشعبية والساحات العامة، ويتميز الأرجواز بأنه فن يقترب إلى تقنيات التهريج من خيال الظل كما يميل إلى النكتة المضحكة، ليتضح في الأخير أن مهما كان عليه شكل الممثل في هذه العروض من دمى أو عرائس أو خيالات، لكنها تكون قد أدت رسالتها مثل أي عرض

[7] – ينظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر،الإسكندرية ، ط1: 2006، ص 512.

[8] – ميراث العيد، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012، الجزائر، ص 53.

مسرحي آخر، ولعل النزعة الثورية هي ما جعلت روح خطاب الممثل وكلمته هي أساس العملية المسرحية.

**2-3. الفارس الشعبي**: يعتبر الفارس أحد أنواع الكوميديا في المسرح التي تهدف إلى الإضحاك بشتى الطرق وكانت هذه العروض عبارة عن حكايات حقيقية، وإلى جانب الأرجوز الذي كان مناهضا للاستعمار ازدهر هذا النوع من التمثيل في الجزائر لعلاقته بالمضامين الدينية والدنيوية، حيث نمت عن ثقافة جماهيرية سادت طويلة في شوارع العاصمة تمثلت في مناسبات الاستعداد لرحلات الحج وحفلات المولد النبوي وعاشوراء.[9]

وعلى هذا الأساس يتضح أن الفارس قد كانت بدايته شعبية في القرى والأرياف كما اختص هذا الشكل بقواعد محددة مثله مثل باقي العروض إلا أن منبعه كان من حياة أفقر الناس، كما تذهب الباحثة "تمار ألكسانروفنا"إلى أن الفارس العربي القديم له علاقة بالمسارح اليونانية والإيطالية التي اشتهرت بها الكوميديا المرتجلة التي احتوت عروضها على مشاهد مضحكة وشخصيات دائمة (أدوار النساء كان يؤديها الرجال).[10]

[9]- ينظر: عبد الناصر خلاف، المختصر المفيد في تاريخ المسرح الغربي الجديد، م س، ص.11 .

[10]- ينظر: تمار ألكساندروفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1990، ص 252.

[10]- ينظر: المرجع نفسه ، ص 73.

وهذا يدلّ على أن الممثلين كانوا يجسدون شخصيات محددة بجميع صفاتها، وبما أن الارتجال يلعب فيها جزءا كبيرا خاصة مع تمثيليات الضحك فإن الممثل سيبذل جهدا كبيرا في التعبير عن المواقف وأحداث الحكاية وهذا لا يتم إلا بتوفير طاقة جسدية كبيرة تشمل جميع أعضاء الجسم، حتى أن التركيز والخيال سيوظف بشكل كبير في هذه التمثيليات لأن الفارس يعتمد كليا على الأداء البشري على عكس الأرجوز، ولعل ما يمكن استخلاصه هو أنه مهما كانت بساطة هذه الأشكال التمثيلية التي عرفها المسرح الجزائري، وخلوها من تقنيات الممثل بالمفاهيم الحديثة إلا أنها كانت صور فنية جمالية مرافقة لظروفها الزمنية وعلاقتها بالواقع الاجتماعي والحضاري إضافة إلى أنها مهدت الطريق لكل متتبع ومهتم بالمسرح الجزائري وبمختلف أشكاله.

## 3 . تقنيات أداء الممثل في مسرح الحلقة:

**3-1. ولد عبد الرحمان كاكي**: بعد العروض التي كانت تقدم في أثناء فترة الاحتلال والتي كانت في أغلبها فكاهية متضمنة للقالب الكوميدي بصفة أساسية مع فواصل الرقص والغناء، فعلى الرغم من هذا لم تكن فكرة الإخراج كمحور أساسي تعتمده فرق مسرح الهواة، ولذلك يذهب أغلب الدارسين إلى أن أول تجربة أدبية مسرحية يعترف بها المسرح الجزائري هي تجربة (كاتب ياسين) ببدايته للمسرح (الجثة المطوقة)، ثم تتوالى من بعدها التجارب المسرحية الأخرى التي راحت تبحث عن أصل المسرح الجزائري الجديد لقول الباحثة فرقاني جازية:« إذا ما أردنا أن نلقي

نظرة على التجربة الجزائرية في هذا المجال وجدناها غنية وأكثر أصالة على يد كل من كاتب ياسين وعبد القادرعلولة »[11] وفي الحديث عن التجارب البارزة من مخرجي المسرح الجزائري نجد (ولد عبد الرحمان كاكي)، فبعد تأسيسه لفرقته الخاصة (الكراكوز) أخذ يعمل مع أفراد فرقته لخلق مسرح شعبي حقيقي فانطلق إلى دراسة أحوال الشعب وسيحلون أساطيره وحكاياته وأشعاره القديمة ليتوصل في الأخير إلى رؤية مشهدية أسماها "ما قبل المسرح" كفكرة أساسية للبحث عن الأصالة من خلال التراث الشعبي القديم، وبما أن عنصر بحثنا متعلق بالممثل في المسرح الجزائري وطريقة أدائه وإن صح القول الاتجاه المحدد الذي ينتمي إليه من خلال التجارب الإخراجية العالمية التي اعتنت بأداء الممثل بشدة، فعلى العموم تورد الباحثة (ألكسانروفنا) في كتابها ألف عام وعام على المسرح العربي:« أن الممثل العربي يمتلك بطبيعته صدقا وعطاء فريدين ويكاد تعلقه بالفن يكون أسطوريا.. إنه أقرب ما يكون إلى التقمص بطبيعته وإنّ ما نبذله من الجهد والتعب لنحصل عليه من ممثلينا المعاصرين حسب ما تقتضيه المبادئ الأساسية لمنهج (ستانسلافسكي)، غالبا ما نجده عضويا بشكل طبيعي في فن الممثل العربي."[12] ومن هذا المنطلق نفهم بأن أساليب أداء الممثل العربي بالفطرة تعود إلى منهج الواقعية النفسية، لكن بما أن (كاكي) كان متأثرا بمنهج (بريشت) الملحمي، فأعتقد أن أداء الممثل عنده سيكون مختلفا على أدائه بالفطرة

[11] – فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص2012

[12] – تمار ألكسانروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، م س، ص 32.

الإنسانية الذي ذكرت سابقا، لأن المخرج (ولد عبد الرحمان كاكي)، سيتبنّى نفس مبادئ الدراما الملحمية التي تقوم على كسر الجدار الرابع، ولذلك يعتبر (كاكي) أوّل من وظف المداح في مسرحية (القراب والصالحين) التي اقتبسها من مسرحية (بريشت)(الإنسان الطيب في ستشوان)، وهذا ما يؤكد الالتقاء الفكري بينهما الذي يتمثل في السمة الثورية، وبما أن المسرح الملحمي كان تعليميا محرّضاً يسرد فيه الراوي الأحداث ثم تقوم الشخصيات بتمثيل هذه الأحداث فأعتقد أن الحكواتي أو المداح الذي وظفه (كاكي) سيجسد كذلك عبر أقواله مواقف الوعيد والزجر والغضب والترهيب وغيرها من الصفات، وهو يلقي حكاياته بدون تقمص كامل بل يؤدّي أدواراً مختلفة لعدة شخصيات في وقت واحد بدون أن يوقع المتلقي في فخ الإيهام، وبناءاً على العناصر الملحمية التي اختص بها مسرح الحلقة عند (كاكي) كان لزاما على الممثل أن يجعل المشاهد ملاحظا لما يدور أمامه من أحداث لكي يبعث فيه روح المشاركة والتغيير والوصول إلى قرارات محددة من خلال الفكرة المطروحة أثناء عملية العرض، لأن:« مسرح الحلقة يقترح مشاركة المتفرج، كما أن اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في الوقت نفسه...»[13] ويتضح من خلال هذا القول أن الممثل المسرحي عند (كاكي) الذي كان حاكيا للوقائع المسرحية لابد أن يبذل جهدا كبيرا في وصف الأحداث من خلال الحركات الجسدية السريعة والمفاجئة والمتناسقة مع الألفاظ الصوتية حيث النبرات الكلامية تلعب دورا رئيسيا في منهج (كاكي) في الإخراج على طريقة (بريشت).

[13] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، منشورات البين الجاحظية، 1998، ص 169.

إنّ أداء الممثل في مسرح الحلقة أصعب مما يتخيل الدارس والمهتم بأساليب الأداء الحديثة، لأنه يقوم باستحضار أكبر قدر من الإشارات والإيماءات لمختلف الشخصيات الدرامية الممثلة، وبما أن الجمهور يكون شكلا دائريا فإنه سيكون منتبه لكل فعل يقوم به الممثل المداح أو القوال لذلك وجب عليه أن يكون مستعدا قبل العرض لتمثيل أكبر قدر من التقنيات وأن يروض جميع أعضاءه الجسدية بدقة وثبات.

لكن تجربة (كاكي) في الإخراج وتقنيات الأداء لدى ممثليه لم تقتصر فقط على منهج الحلقة المستلهم من الأفكار البريشتية، فعند سؤالنا لأحد الممثلين المتمرسين الذي عايشوا تجربة (كاكي) عن أهم الاتجاهات التي طبقها في عمله المسرحي أو مدى درايته بتوظيفها أجاب قائلا:« أن كاكي كان على معرفة خاصة لتقنيات الأداء التمثيلي التي أنتجها كل من (ستانسلافسكي) و( جروتوفسكي) كما كان يعمل مع أعضاء فرقته من الممثلين أمثال (عصمان فتحي) و(جمال بن صابر) وآخرين إلى إخراج عرض مسرحي على طريقة الكوميديا ديللارتي الايطالية وذلك في مسرحية (ديوان القارقوز) حيث يبدأ الممثلون بإلقاء الخطابات المرتجلة وفي الوقت نفسه يقومون بأدوار الشخصيات المرسومة في أذهانهم..»[14] ويتضح من هذا القول أن تجربة (كاكي) في الإخراج المسرحي في الجزائر كغيرها من التجارب الإبداعية التي كان لها أثر بالغ في نفوس المهتمين والمخرجين المعاصرين خاصة على مستوى الأقطار العربية،

[14] – لقاء مع الممثل عبد القادر بلكروي يوم 24-11-2013 على الساعة 18:30.

لأن طريقة إخراجه في العروض المسرحية كانت ترتكز على أرضية ذات أساس متين ومثال ذلك توظيفه لتقنيات جديدة تعتمد على الارتجال والبانتوميم، يقول (سعد أردش): «إن أعمال كاكي متكئة على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل (ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي، سيرك ويبدو أن النص كأنه تقريري إلا أن هذا ظاهري فقط...»[15]، إن أساليب أداء الممثل في المسرح الجزائري لم تبق على شكلها السياسي الثوري والفكاهي القديم الذي لا يعتمد على أسس نظرية محددة، لأنه سرعان ما شكل (ولد عبد الرحمن كاكي) منهجا خاصا في عروضه المسرحية جمع فيه بين عدة أساليب نظّر لها مخرجون عالميون، وعلى الرغم من البساطة وعدم وجود الوسائل اللازمة في تلك الفترة إلا أن أفكاره كانت متوافقة مع أفكار مبدعين مسرحيّين عالميين.

**2-3 . أداء الممثل عند علولة:** تعتبر تجربة (عبد القادر علولة) من التجارب المسرحية البارزة في الوطن الجزائري، وكغيرها من الاتجاهات التي سبقتها حيث هدفها ومسارها كان سياسيا ومؤثرا على الجمهور، وبصفة (علولة) كان ممثلا ومخرجا وكاتبا مسرحيا فقد امتازت تجربته بخصوصية فنية فريدة من نوعها، لان اكتسابه للخبرة المسرحية في وقت مبكر تجعله من الفنانين الأكفاء الذين يمتلكون روح الإبداع الفني، وبتبنّيه للمسرح السياسي مثله مثل (بريشت) كان مسرحه داعياً إلى التعبير عن

[15] – سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت ،1979 ، ص 268.

تطلعات الجماهير الساعية دائما إلى التحرر من قيود الاستعمار والاستغلال والاستلاب وقد ظهر ذلك في أعماله (حوت ياكل حوت، الخبزة، الثلاثية)[16]، كما أخرج أيضا مسرحية (يوميات مجنون) (لغوغول) التي عرضها على خشبة المسرح الوطني بممثل واحد، وهذا إن دل على شيء فإنّما يدل على أن (علولة) كانت له ثقافة التجارب العالمية، وعلى كفاءة الأداء الممثل الواحد ولعله يقترب بهذا الأسلوب من طريقة عمل (جروتوفسكي) الذي لا يحتاج إلا لممثل واحد ومشاهد واحد ليكتمل المسرح عنده، كما نجد أن (عبد القادر علولة) قد استلهم هو الآخر في أعماله المسرحية على الصعيدين الكتابة والإخراج من المصادر الثقافية الشعبية وقد طوّر مفهوم الحلقة والمداح الذي بدأه (كاكي) في مسرحية "القراب والصالحين"، حيث يقول (علولة )بهذا الصدد« عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية..»[17] و يظهر من خلال هذا أنه كان باحثا عن المسرح الأصيل من تجارب الأسلاف والأجداد في عاداتهم وتقاليدهم المختلفة، وبما أن الأسلوب الحلقوي الذي وظفه "علولة" سيجعل من "القوال" أو "الحكواتي" يلقي بحكاياته الأسطورية ذات النهايات السعيدة عن طريق تقليد الشخصيات باستخدام الأساليب الأدائية الحركية الكثيفة التي تملأ المكان الدائري حسب معاني الكلمات، إضافة إلى أنه سيخلق نوعا من التوتر والتشويق لدى المشاهد وليس بالضرورة أن تتطابق كلمات الممثل (القوال) مع حركاته، لأنه يمكن للكلمات أن تسبق أحيانا

[16] – ينظر: فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص 289.
[17] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، م س، ص 168.

كما يمكن للإيماءة والإشارة أن تسبق الحدث، وهذه التقنيات التي يستخدمها الممثل الحلقوي هي ما تشد الحشود للاستماع بشغف لأحداث القصة حتى النهاية فإن هذا سيجعل من المشاهد مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه ويقول (علولة) بهذا الصدد:« خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي، فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان اقتراحا على المتفرج (أي تنمية الحوار معه) كما يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص...»[18]، ويتجلّى من خلال هذا أن (عبد القادر علولة) من خلال أسلوبه الجديد في الإخراج المسرحي الذي يفرض على الممثل (القوال) أن يجسّد كل ما يحكيه أو يعينه على ذلك شخصية (المداح) أو أن يوظف شخصية الراوي التي تغرب الأحداث المألوفة لقد أراد من كل هذا خلق المبدع الرابع وهو الجمهور، وأعتقد أن هذه الفكرة أو الصورة الجمالية التي يحاول الوصول إليها هي من خصائص منهجين عالمين: منهج المسرح الشرطي الذي تبناه (فسفولد مايرهولد) الذي كان يرى فيه أن يكون المشاهد شريكا مبدعا والثاني منهج المسرح الملحمي الذي كان تأثر (علولة) به واضحا، والذي يجعل فيه (بريشت) المتفرج حائرا من خلال ما يجري أمامه بهدف إيقاظ قدرته على التغيير والتصرف على نحو ايجابي فيما يكون مطروحا عليه من رموز العرض المسرحي.

[18] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، م س ، ص 169.

لقد كان الكاتب والمخرج (عبد القادر علولة) مبدعا مسرحيا سائرا جنبا إلى جنب ومتجاوبا مع التطوّرات المسرحية العالمية ،كما يظهر أيضا انه كان مطلعا على التقنيات التي تطلّبتها ضرورة المناهج الإخراجي آنذاك والتي اعتنت بجميع عناصر العرض واختصّت بجانب الممثل بشكل كبير، ولربّما تكون الخبرة الفنية التي امتلكها بفضل إتمامه للدراسة في موسكو واحتكاكه بأدائهم لذلك كان يقتبس من (غوغول)، وقد جمع أداء الممثل عنده بين تقنيات عديدة وهذا بشهادة (سعد أردش):«يطرح علولة منهجه الفكري والفني: أنه مفكر سياسي يعتنق فكرة المسرح الملتزم بقضايا الجماهير، وهو يأخذ عن (ستانسلافسكي) اهتمامه بالتحليل النفسي الاجتماعي، وعن بريخت ملحميته و تعليميته وتلخيصه.»[19]،وعلى هذا الأساس يتبين أن (علولة) إضافة إلى توظيف الحلقة التي يلعب فيها (القوال) دورا مهما فقد كانت عروضه المسرحية الأخرى تحتوي على شخصيات مختلفة حتى وإن اشترك فيها الراوي لكنه لتقديم الأحداث عند البداية والنهاية أما مهمة الممثلين فتقوم بالتجسد الحقيقي للحدث أو الموضوع المعالج الذي يكون في معظمه سياسيا يطرح قضايا الشعب، لكن الغالب على تقنيات الأداء الممثل عنده كانت ارتجالية يختلط فيها الكلام السردي بالحوار مع المتفرجين أحيانا، وهذا يتطلب من الممثل أن يكون جرئيا متمكنا من قدراته النفسية التي تجعله مستعد للمفاجآت والردود السريعة غير المتوقعة من المتفرج إضافة إلى إمكاناته الجسدية التي يوظفها بتلقائية كبيرة وهو يقوم بالدوران

[19] – سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 269.

وسط الحلقة،[20] وهذا بطبيعة الحال في مسرح الحلقة الذي نشأ على أيدي (كاكي) و(علولة).

ولمّا كانت مهمة الممثل هي تقمص الشخصية مهما كان نوعها وتقليدها بالصفة التي أرادها المخرج، هنا يكون لزاما على الممثل أن يكون فنان ترتكز أرضية أداءه على تكوين ودارسة معمقة وغير متخصصة بأسلوب أو منهج واحد، بل أن يكون طاغيا على جملة من المدارس والاتجاهات هذا لكي يمنح لجسده مجموعة التقنيات الشاملة لجميع الشخصيات مهما كانت أشكال عروضها سواء ملحمية أو متماشية مع منهج الواقعية النفسية أو الآلية الحيوية وغيرها من النظريات الحديثة التي وضعت جملة من المسارات يتتبعها الممثل المسرحي لكي يحقق ذروة النجاح، وأظن أن (علولة) كانت أفكاره القائمة على ضرورة المسرح الأصيل والجديد في الجزائر كانت مطابقة لأفكار المبدعين العالميين من العصر الحديث، لأنه عندما سئل عن أهم عنصر في تجربته المسرحية أجاب قائلا:« في الحقيقة إن كل مكونات العرض مهمة في رأيي، ولكن هناك عناصر ما زالت قيد الدراسة مثل:...والتعبير الجسدي...»[21] وذلك لأنه يشكل الجزء الأكبر من أصل العملية المسرحية، وهذا ما جعل عنصر الإبداع في العصر الحديث وما بعد الحداثة يفرض عليه مجموعة التدريبات الشاقة لكي يستطيع الممثل الفهم الكلي الفكري والجسدي للعمل الذي يؤديه فوق خشبة المسرح.

[20] – ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 52.

**خاتمة:**

إنّ رحلة البحث والتجريب في المسرح الجزائري لم تقل شأنا عن غيرها في مختلف البلدان العربية، بل إنّ الفترة التي عرفت فيها الجزائر استقرارا بعد الاستقلال كانت أحد العوامل الأساسية في التوجه نحو مختلف أشكال التعبير الفنية التي تصنع أنواعا من الفرجة والمتعة لدى فئات المجتمع.

ربّما كانت البداية الأولى للعروض المسرحية الجزائرية محتشمة ولا ترقى إلى مثالية العروض الغربية التي ترتكز على دراسة نظرية وتطبيقية تدريب الممثلين واعتماد اتجاهات محددة في الإخراج المسرحي، إلّا أنّ هذا لم يمنع من تميّز المسرح الجزائري بعد الاستقلال بخصائصه الفنية المستمدّة من عمق التراث الشعبي وتقاليد وعادات وثقافات مجتمعه .

لقد كان لبعض المناهج والاتجاهات الغربية المعاصرة في الإخراج المسرحي وإعداد الممثلين دور وفضل كبير في تنمية قدرات وأساليب التمثيل في المسرح الجزائري، ذلك بعد الاطّلاع الواسع لتقنيات الإخراج المسرحي التي ظهرت أفكارها في ألمانيا وروسيا وبولندا.