تقنية إعداد الممثل في المسرح الجزائري بين الملامح و الإبداع مسرحية القراب و الصالحين أنموذجا

The peculiarities of the art of acting in the Algerian theatre.The play ofthe kinship and the righteous is an example

سرير زكرياء[1]*، حمر العين خيرة [2]

[1]جامعة أحمد بن بلة وهران 1 , الجزائر , serir.zakaria@edu.univ-oran1.dz

مختبر بحث اللهجات و معالجة الكلام , جامعة أحمد بن بلة وهران 1

[2]جامعة أحمد بن بلة وهران1 , الجزائر, keirahameurelaine@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2023/03/02 تاريخ القبول: 2023/03/27 تاريخ النشر: 2023/06/05

ملخص: سنحاول من خلال هذه الدراسة تشخيص واقع فن التمثيل في المسرح الجزائري ,من خلال التطرق لتقنية إعداد الممثل من خلال مرحلتين مهمتين قبل و بعد الاستقلال , فمنذ الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري اهتم بالممثل و أدائه باعتباره العنصر الرئيسي الذي لا يتم عرض مسرحي من دونه, فمهمته نقل الشخصية المسرحية المتخيلة في النص إلى المتلقين , فالممثل هو القلب النابض و العنصر الوحيد القادر على صناعة الحدث الدرامي , فنجاح الممثل في دوره سيترتب عليه نجاح العرض المسرحي و قد توصلنا من خلال دراستنا أن الممثل هو من صنع المسرح الجزائري من خلال مراحل التمثيل التي مر بها , من الارتجالية و النمطية و التقليد قبل الاستقلال , إلى التجارب المسرحية التي اهتمت بالممثل و أدائه فوق الخشبة , ومن أهم تلك التجارب التجربة الملحمية التي عرفها المسرح الجزائري بعد الاستقلال.

كلمات مفتاحية: فن التمثيل , الممثل , المسرح الجزائري , المسرح الملحمي , كاكي , علولة.

Abstract: Through this study, we will try to diagnose the reality of the art of acting in the Algerian theater, by addressing the technique of preparing the actor through two important stages before and after independence. The theatrical character imagined in the text is conveyed to the recipients .the actor is the beating heart and the only element capable of making the dramatic event . the success of the actor in his role will result in the success of the theatrical performance Through our study, We have concluded that the actor is the one who made the Algerian theatre through the stage of acting he went through,from improvisation, stereotypes, and imitation before independence, to theatrical experiences the focused on the actor and his performance on stage , and among the most important of these experiences is the epic experiences that he knew Algerian theater after independence

Keywords: The art of acting, the actor, the Algerian theater, the epic theatre, Kaki, Aloula

---

* **المؤلف المرسل**

1. مقدمة:

يعتبر المسرح من الفنون الأدبية الأدائية الدخيلة على المجتمع العربي بصفة عامة و المجتمع الجزائري بصفة خاصة , حيث أن المسرح لم يعرف طريقه إلى المجتمع الجزائري إلا سنة 1921 من خلال الفرق المسرحية التي زارت الجزائر , وقدمت مجموعة من الأعمال المسرحية , بالرغم من أن تراثها لم يخلوا من الفنون القصصية و التمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف معينة في مقدمتها " القراقوز " وجملة من الأشكال التعبيرية كالحلقةوالمداح.

لقد تعددت المناهج في العصر الحديث , واختلفت التيارات المسرحية باختلاف وجهات النظر , فنجد كل مخرج قدم نظرية حديثة تهتم بالمسرح بصفة عامة والممثل بصفة خاصة , باعتباره الحلقة الأقوى في منظومة العرض المسرحي , لأنه يحول النص المسرحي المكتوب إلى فن نابض بالحياة متحرك له مكوناته وأوضاعه وقياساته , بواسطة امكاناته الجسدية والصوتية .

من هذا المنطلق كانت إشكالية البحث تتمحور حول تقنية إعداد الممثل في المسرح الجزائري من خلال التطرق لمرحلتين مهمتين مر بهما المسرح في الجزائر , مرحلة قبل الاستقلال ومرحلة بعد الاستقلال .

ووضعتنا طبيعة البحث أمام مجموعة من الإشكالات و التساؤلات نلخصها فيما يلي : فما هي تقنيات إعدادالممثل في المسرح الجزائري ؟ أثر المناهج و التيارات الإخراجية المسرحية العالمية على المسرح الجزائري ؟ و ماهي تمظهراته و تجلياته ؟ شكل الأداء التمثيلي الذي تبناه المسرح الجزائري في بدايته ؟ هل حقق المسرح الجزائري غايته في الرفع من مستوى أداء الممثل من خلال التأثر بتقنيات أداء الممثل الغربي الحديث ؟

تتجلى أهمية البحث في أنه يكشف عن خصائص وتقنية إعداد الممثل في المسرح الجزائري , إذ تهتم هذه الدراسة بالممثل بشكل خاص لأنه عنصر رئيسي في العرض المسرحي , وكونه حامل دلالات العرض , إذ تتشكل هذه الدلالات بتكامل جميع عناصر العرض, و قد اعتمد البحث على المنهج التاريخي و النقدي, الذي حاول تسليط الضوء على طبيعة الأداء في المسرح الجزائري قبل و بعد الاستقلال .

– مفهوم الممثل:

عرف المعجم المسرحي الممثل بأنه " الإنسان الذي يجسد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما , و يقوم بذلك عن قصد ".[1]كما عرفه بأنه" الوسيط بين العرض و المتفرج" [2]. وفي معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية "هو الشخص الذي يؤدي دورا في عرض تمثيلي بمفرده , أو مع غيره , ومهنة التمثيل عريقة عراقة الإنسان , فقد ظهر الممثل في بادئ الأمر كعضو في مجموعة من الراقصين و المنشدين في طقس ديني"[3] .

وفي التعريف الحديث هو " أحد قنوات توصيل رسالة العرض , لأن أدائه يربط العالم الخيالي على المسرح بمرجعه في الواقع"[4]

تتفق التعريفات على أن الممثل شخص يؤدي دورا أو شخصية , وهو رابط أو وسيط بين النص والعرض , ومن ثم بين العرض والمتفرج , وبذلك يتوفر لدينا التعريف الإجرائي للممثل : هو علامة تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي , يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة , و تارة أخرى يشتغل منتجا للعلامات , و لا يمكن لتلك العلامات أن تنمو و تتطور من دون شخصيته الفاعلة .

ومن جهة تاريخية ساهم ظهور الإخراج في القرن التاسع عشر بتفعيل السجال حول الممثل ومكانته في إنتاج العرض المسرحي فهل هو مجرد ناسخ للواقع من خلال معايشته الحقيقية

للشخصية , أم أنه يعيد صياغة الواقع بقدرة إبداعية خلاقة ؟ وهل أن طبيعة التمثيل تتطلب من الممثل أن يعيش المشاعر الحقيقية للشخصية على الخشبة ؟ أم أنه يقوم بإعادة استعراض الشكل الخارجي للمعاناة الإنسانية و الناحية الخارجية للسلوك الإنساني بالاعتماد على براعته التقنية بشكل أساسي[5] .

لقد ظل الممثل مهيمنا في المسرح , على الرغم من كل التطورات التي حفل بها تاريخ المسرح , و خاصة مسرح القرن العشرين لهذا كان الممثل موضوعا مهما في الدرس السيميولوجي, حيث كانت دراسة يان موكاروفسكي المبكرة لإيماءات (شارلي شابلن) تأكيدا لتلك الأهمية و في ذات الاتجاه وجد فيلتروسكي أن " الحالة الأكثر شيوعا من حالات الذات في الدراما هي صورة الممثل فصورة الممثل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات , إنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل و صوته و حركاته , و أيضا عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي .... و عموما فإن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله , و قد يفعل ذلك إلى أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات"[6]. فيمكن للمثل أن ينوب عن بقية العلامات لأنه الحالة الأكثر شيوعا في الدراما ,يعتبر بؤرة العلامة و تناميها داخل العرض المسرحي , لأن زخم العلامة " تتولد أساسا من عمل الممثل ..... باعتباره نقطة التقاء نظم العلامات المختلفة و المتعددة "[7] .

2- تقنية إعداد الممثل في المسرح الجزائري قبل الاستقلال:

يمكن القول أن البداية الحقيقية للمسرح الجزائري كانت ابتدءا من سنة 1926 , حيث عرف تحولا جذريا على مستوى الشكل و المضمون معا , ومن أبرز مظاهر ذلك التحول هو استعمال العربية الدارجة في الحوار بدل اللغة الفصحى , والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا و أيضا الجمع بين التمثيل و الموسيقى والغناء والرقص أحيانا , وكان

سلالي علي أول من فتح هذا الطريق عندما قدم يوم 12 ابريل 1926 بمسرح الكورسال بباب الواد مسرحية من ثلاث فصول و أربع لوحات بعنوان جحا [8]. وهي ملهاة تروي قصة جحا , الذي ترغمه زوجته على القيام بدور الطبيب , ثم جاءت مسرحية " أبوالحسن " أو " النائم اليقظان " المقتبسة من ألف ليلة وليلة , ويذكر علالو في مذكراته بأن جريدة " لاديشانألجيريان" الصادرة بتاريخ 1927/03/24 علقت على المسرحية بقول:

لابد لي أن أعترف أولا أنني لا أفهم شيئا من العربية , حتى تلك العربية المحكية التي استعملها السيدان علالو ودحمون في مسرحيتهما " أبوالحسن " ومع ذلك فقد تسليت كثيرا بمشاهدة هذه الكوميديا ...إنني لم اكن أقهقه كما كان يفعل الجمهور لردود أبو الحسن السريعة وردود أمه وكذلك ردود الخليفة , لكنني كنت أفهم تعبيراتهم الإشارية ...ثم انه لابد من الاعتراف بأن مجهودهما يستحق التشجيع , حيث جعلا المسرح في متناول جمهور غفير من أولئك الذين تعتبر هذه العروض بالنسبة إليهم نعمة لم تكن في حسبانهم [9].

ولعل مايقصده باشطارزي بقوله " زوده بنموذج لم يستعره من أي مسرح آخر " هو تلك الظاهرة التي عرفت في المسرح الجزائري بظاهرة السكاتشات.

تفيد هذه الفترة بأنها كانت البداية الطموحة التي أوجدت جمهورا بدأ يتذوق متعة هذا الفن الجديد بعيدا عن ذوقه الذي ألف أسلوب الحكي والحلقات , ومنه نكتشف أن المسرحي علالو كان بحق أول من وضع الحجر الأساس لبداية المسرح الجزائري , لتدعم هذه البداية فيما بعد بانضمام رشيد قسنطيني إلى فرقة زاهية 1926 , والذي قال عنه باشطارزي " أنه أول من أعطى للمسرح الجزائري شخصية متميزة و زوده بنموذج لم يستعره من أي مسرح آخر وذلك بفضل موهبته الخارقة كممثل كوميدي [10].

هؤلاء الثلاثة الكبار تركوا بصمات واضحة في مسيرة المسرح الجزائري طيلة ما يزيد عن عشرين سنة (1926-1947) بحيث أرسوا تقاليد فن المسرح في المجتمع الجزائري , فعلا يد علالو كان ميلاد المسرحية الجزائرية الناطقة بالدارجة بمسرحية جحا , وطبع رشيد قسنطيني بقوة هذه البداية و أعطاها سمتها المميزة المتمثلة في الموضوعات والشخصيات والحوار و اللغة ,أما محي الدين باشطارزي فلم يقف عند حدود التأليف والإخراج والتمثيل والغناء , بل وضع أسس المؤسسة المسرحية التي بفضلها تطورت الحركة المسرحية حيث أنشأ فرق عديدة وكون جيلا مسرحيا.

1.2السكاتشات:

فبظهور فن السكاتشت شكلت المرحلة المستقلة للمسرح الجزائري , حيث شكلت بجدارة ميلاد هذا المسرح , وهذا ماأكده محي الدين باشطارزي " وقد قدمنا سكاتشات في قاعة سينما تريانون بباب الواد في الجزائر العاصمة , حيث يضحك الجمهور لمدة 20 دقيقة , دون أن يفكر أحد في ميلاد مسرح هو في طريق النشوء.

يمكن القول أن السكاتشات كانت صورة معبرة عن الحياة الاجتماعية الجزائرية , فقد وصفها الصحفيون باللوحات الصغيرة للحياة العاصمية لأنها تصور غالبيتها واقع المجتمع الجزائري , خاصة رشيد قسنطيني الذي كان له قدرة على رسم الشخصيات الشعبية المحبوبة والمكروهة , التي كان ينتزعها من الواقع المحيط به , وقدرته على رسمهم عن طريق التعمق في نفوسهم ومواجهتهم ببعضهم في مواقف واضحة من الحياة المعاشة[11].

من خصائص السكاتشات أنها عبارة عن عرض منوع يجمع بين التمثيل والغناء والموسيقى في الأداء , كما تعتمد على الخيال بنفس القدر الذي يعتمد فيه على الواقع , كما يجعل من المتلقي أن يكون مشاركا ايجابيا من أن يتخيل إلى جانب ما يعرض أمامه.

2.2 خصوصية إعداد الممثل في المسرح الجزائري قبل الاستقلال:

يرتبط ميلاد المسرح في الجزائر بالظروف التي كان يعيشها في ظل الاحتلال , وهذا ما أثر على الحركة المسرحية الجزائرية , ولم يسمح بتطورها نتيجة المضايقات التي كان يعاني منها رجال المسرح , فالممثل فيالمسرح الجزائري بقي يشوبه نوع من النقص حتى لفترات متأخرة من الثورة , لأن البداية الأولى ارتبطت بظروف سياسية وتوترات شديدة لم تترك لحاملي أفكار المسرح اكتشاف مختلف الإبداعات التي شملت جميع مكونات العرض المسرحي , بما في ذلك تطوير قدرات الممثل , فاقتصرت مواهبهم الخلاقة على النصوص والمواضيع التي تحمل الأفكار التعليمية و التوعوية , وانصب جل اهتمامهم في المسرح على أنه أداة مساهمة لنشر ثقافة التحرير والمطالبة بضرورة الاستقلال , وعلى الرغم من نقص الإمكانيات إلا أن تلك التقنيات والأساليب البسيطة كانت تنطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي للمرحلة التاريخية السائدة آنذاك , لهذا لجأت السلطات الاستعمارية إلى محاربة رجال المسرح وفض مجالسهم , وهذا ما أثر سلبا على تطور هذا الفن وخاصة أداء الممثل الذي لم يصل إلى المرحلة المطلوبة.

وما يمكن الإشارة إليه أن المسرح الجزائري بدأ هاويا , حيث كانت العروض المسرحية تجمع بين التمثيل والغناء والموسيقى في الأداء كما يعتمد على الخيال , بحيث كان كل من يمتلك روح الفكاهة والتسلية يقوم بخلق نوع من الفرجة , لهذا نجد أن أداء الممثل الجزائري كان في الغالب ارتجاليا ولا يعتمد على تطبيق منهج معين.

فلقد كان فن مسرحي يعتمد على عدم وجود نص درامي تقليدي , ويكون الاعتماد فيه على سيناريو موجود يتفق عليه رئيس الفرقة مع الممثلين الذين يمتلكون حرفة في ارتجال الحوار المسرحي , فلقد كان الممثلون يبتكرون الحركة الملائمة للحوار لإدراكهم أهمية أدوارهم ,

فالأداء التمثيلي لجل الممثلين في الفرق المسرحية اعتمدوا على الأداء التمثيلي الواقعي وذلك لتأثرهم بالأداء التمثيلي للفرق العربية الزائرة , من خلال التعبيرات الجسمانية والصوتية والمظهر الخارجي للمثل وسيلة للتشخيص.

وقد أشار محي الدين باشطارزي في مذكراته وهو يستعرض تجربة المسرح الجزائري الأخطاء المرتكبة في العروض المسرحية سواء على مستوى أداء الممثل أو على مستوى الإخراج , و مرد ذلك كله الغياب التام للتكوين في المجال المسرحي بقوله " كان من السهل إخفاء الأخطاء الصغيرة لو كان هناك مختص قادر على إسداء النصيحة للمثلين الشباب " [12] .

من جانب آخر تحدث باشطارزي لجريدة الجمهورية الجزائرية عن وضعية الممثل الجزائري قائلا " .... الممثل في الجزائر عصامي ما تعلمه إنما تعلمه بنفسه دون أن يتلقى دروسا تكوينية " [13] .

ومن خلال ما سبق ذكره أكد محي الدين باشطارزي أن الممثل الجزائري لم يتلق أي تكوين مسرحي , وهذا يعود لعدة عوامل أهمها غياب رجال المسرح الأكاديميين من جهة , ومن جهة أخرى اعتماد الرواد الأوائل على الأشخاص الذين تتوقر فيهم موهبة الغناء أو الإضحاك , ولديهم قدرة كبيرة على التأثير في الجمهور وجعله يتفاعل بما يعرض أمامه .

غير أن التحولات التي عرفتها الجزائر السياسية و الاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية , والتي سمحت لكثير من رجال المسرح الجزائريين الخروج إلى الخارج والاحتكاك بالفرق المسرحية العربية و العالمية , حيث كانت فرصة للإطلاع على العروض المسرحية العربية والعالمية , بغية الاستفادة منها وتطوير آليات العمل المسرحي , وتجريب العديد من الأشكال الجديدة للأداء تتناغم مع روح العصر .

فقد حاول مؤسسي المسرح الجزائري أمثال محي الدين باشطارزي و مصطفى كاتب و علالو , البحث عن آليات جديدة يعتمد عليها المسرح الجزائري , خاصة العمل على تكوين وإعداد الممثل , من خلال الاعتماد على تقنيات جديدة و حديثة , تسهم في تطوير أداءه على خشبة المسرح , و الذي تناولته الصحافة الوطنية في كثير من الأحيان بالأداء السلبي الناتج عن ضعف تكوين الممثل الجزائري .

وقد دعا كل من مصطفى كاتب ومحي الدين باشطارزي الممثلين إلى القراءة لعدد من منظري المسرح أمثال " ستان " و" ديلان" و" جوفييه " , و" كريدج ", وذلك بهدف امتلاكهم لثقافة مسرحية واسعة , و بغية البحث عن أداء تمثيلي جديد غير الأداء التقليدي المتعارف عليه , وإعطاء نفس جديد للمسرح الجزائري , يسمح للممثلين بالكشف عن مواهبهم وطاقاتهم الإبداعية الكامنة, مما فتح أفاق رحبة للتجارب المسرحية في الجزائر, خاصة إعداد و تكوين الممثل وفق منهج تمثيلي متكامل.

وقد تأسست مجموعة من الفرق المسرحية بعد الحرب العالمية الثانية , مثل فرقة مسرح الغد عام 1946 على يد رضا حاج حمو , والتي ضمت حوالي خمسين شابا من مختلف الأعمار , فقد حاول المسرحيون بالدرجة الأولى من خلال تلك الفرق المسرحية إعطاء دروس في الأداء الصوتي و الحركي , مما ساهم في تخرج العديد من الممثلين , وساهم في تطور الأداء التمثيلي في المسرح الجزائري[14].

غير أن تللك الجهود لاقت أمامها الكثير من المعوقات , أهمها الوضعية الغير المستقرة التي كان يعاني منها المسرح الجزائري نتيجة سد الطريق من قبل الاستعمار أمام الفرق المسرحية

العربية , ومنعها من دخول الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري و المسارح العربية , وأيضا الاعتقالات التي طالت رجال المسرح , وغياب منهج واضح في العمل , و الخلط بين ماهو نظري وما هو تطبيقي.

من خلا ل ما ذكرناه توصلنا إلى أن الممثل هو من صنع المسرح الجزائري من خلال مراحل التمثيل التي مر بها , من الارتجالية و النمطية و التقليد , إلى ابتداع فن المهزلة , و ثم تشخيص هذه التجارب الشعبية المرتجلة (السكاتشات) بأسلوب نقدي حاد وساخر بواسطة ممثلين اعتمدوا على التقليد و الارتجال دون منهج معين , وأيضا الظروف التاريخية والاجتماعية التي كانت تعيشها البلاد آنذاك لم تسمح بتطوير أساليب أداء الممثل , وهذا ما تجسد في الكثير من المسرحيات الجزائرية الكوميدية و الدرامية , والتي قدم نماذجها كل من رشيد قسنطيني و علالو ومحي الدين باشطارزي.

3- تقنية إعداد الممثل في المسرح الجزائري بعد الاستقلال :

نظرا لأهمية المسرح ودوره الفعال أثناء الثورة التحريرية , نجد أن الدولة الجزائرية قد اتخذت بعد الاستقلال مجموعة من الاجراءات التي من شأنها الرفع من قيمة المسرح , ومن بين هذه الاجراءات انشاء مدرسة وطنية لتكوين الكوادر المسرحية ببرج الكيفان سنة 1965 , والتي تخرج من خلالها العديد من الفنانين , الذين كان لهم الشأن في دفع عجلة المسرح إلى الأمام , ومن بين رجالات المسرح آنذاك مصطفى كاتب الذي تقلد منصب مدير المسرح , وهو معروف كممثل ومخرج مسرحي بدأ حياته الفنية عام 1938 , لكن الأداء التمثيلي الذي ميز فترة قبل الاستقلال لم يدم طويلا , إذ بحث رجال المسرح على العديد من الأشكال و المناهج الجديدة التي اهتمت بالممثل المسرحي , والتي أصبحت لا تتلاءم مع العصر .

تعتبر التجربة الملحمية من أهم التجارب في المسرح الجزائري , إذ شكلت ظاهرة قوية تجسدت لذى الكتاب و المخرجين المسرحيين الجزائريين, وظهر ذلك بوضوح في أعمالهم المسرحية , و من أهم هؤلاء ولد عبد الرحمان كاكي , وعبد القادر علولة , حيث سيطرت التقنيات البريختية على أعمالهم المسرحية , وخاصة ماتعلق بأساليب أداء الممثل فوق خشبة المسرح , حيت وجدوا ضالتهم في المسرح الملحمي من إيصال رسائلهم المسرحية لذلك اهتموا بالممثل المسرحي بوصفه أساس العمل المسرحي , واستعانوا بتقنيات بريخت في تعامله مع الممثل .

1.3: إعداد الممثل عند بريخت :

لقد ابتدع بريخت مسرحا جديدا من حيث الشكل و المضمون , فكان بمثابة الإنجاز الكبير في تاريخ المسرح , فلقد أعطى وظيفة جديدة للمسرح , وهي الوظيفة التعليمية , فالمسرح الملحمي هو نقيض للمسرح الأرسطي التقليدي , فقد تجاوز كل ما هو سائد في المسرح مع بداية القرن العشرين , حيث أعطى للمسرح وظيفة اجتماعية فاعلة تقتحم الفعل السياسيو هادفة إلى التغيير الشامل في جميع مناحي الحياة.

عمل بريخت على التخلص من عملية الاندماج لدى الممثل , و بالتالي تنعكس هذه العملية على المشاهد , فيتخلص هو الآخر من سيطرة المؤثرات الأدائية في المنهج التمثيلي الواقعي , إن الممثل في المسرح الملحمي يمثل بمعزل عن الشخصية , محتفظا باستقلالها عنها , فعندما يقف الممثل على المسرح و لا يذوب في شخصيته التي يعرضها , فان دلك يعني أنه يمثل وفق المنهج التمثيلي الملحمي الذي ينبغي فيه الممثل أن يقف على مسافة معينة من الشخصية , و بالتالي يصبح راويا للأحداث [15]. فالمسرح الملحمي هو مسرح لا أرسطي يقوم على اللاإندماج أو التغريب أو التباعد حتى يدرك المتفرج أن ما يعرض أمامه

ليس إلا تمثيل و ليس بحقيقة , فعمل بريخت على كسر الجدار الرابع من أجل جعل المتفرج مشاركا و ليس متفرجا.

يحدد بريخت وسائل الأداء لممثله كي تساعده عن الابتعاد عن حالة التقمص التام للشخصية و الاندماج فيها ليتمكن من عرضها دون الخضوع كليا لها , فعليه أن يترك مسافة بين شخصيته الحقيقية و الشخصية التي يمثل دورها , أما كيفية قراءة الممثل لدوره فإن بريخت يرى انه من المهم أن لا تتم هذه العملية بسرعة , وانما تتحرك علو وفق مراحل تدريجية تبدأ بفهم النص و كلماته , والإحساس بما يسميه موسيقى الكلمة الحوارية , ومن ثم البحث عن العلاقات التجاورية لشخصيته مع الشخصيات الأخرى في النص المسرحي , ذلك الفهم الذي يقوده إلى بناء شخصيته المسرحية و تفاعلها مع الشخصيات الأخرى خلال مجريات الحدث الدرامي [16].

وفيما يخص الأداء الصوتي فقد دعا بريخت إلى الاعتماد على الرخامة في إلقاء الممثل لحواره , لأنها تؤثر على المتلقي و على استيعابه , ومنأجل أن يعزز بريخت من عملية التغريب في العرض المسرحي طلب من ممثله أن يستعمل صوت القارئ لا الشخصية [17]. فبريخت يؤكد على الممثل أثناء أدائه لدوره أن يحتفظ بصوته الحقيقي أثناء وقوفه على خشبة المسرح , ويعتمد ممثل بريخت على تقنية القطع في الحدث و التعليق عليه , وذلك عند اقتراب اندماج المتلقي مع الأحداث المعروضة أمامه لتذكيره أن مايعرض أمامه ليس بحقيقة , ومن أجل دلك لم يهتم بريخت بالديكور , ولم يستخدم الستارة الأولى و دلك من أجل أن يدرك المتفرج أن ما يمثل أمامه ليس واقع , حيث أتاح بريخت للمتفرج أن يشاهد الترتيبات الأخيرة لممثليه قبل صعودهم على خشبة المسرح , ولكي يتمكن بريخت من تحقيق التغريب في مسرحه توجب على الممثل مواجهة و مخاطبة متلقيه مباشرة بعيدا عن الانفعال

والاندماج و الإيهام , فهو مجرد راو للشخصية , فلقد طلب بريخت من ممثله بترجمة دوره و تحويله إلى صيغة ضمير الغائب , وسرد دور الشخصية من حيث أقوالها وأفعالها و تحويلها من صيغة الكلام المباشر إلى صيغة الكلام الغير مباشر.

2.3:إعداد الممثل عند علولةو كاكي :

– إعداد الممثل عند علولة :

إن مجرد استحضارنا للشكل المتبنى من طرف علولة و أسس مشروعه المسرحي , يحيلنا مباشرة على الاجابة بالقول أن الممثل في هذا المشروع ينبغي أن يكون ممثلا من نوع خاص ذلك أن " الممثل في مسرحيات هذا المخرج أصبح قوالا و وظيفته أصبحت أكثر تأثيرا , عندما امتزجت بتقنية التجربة العالمية , بحيث أصبح القوال يلعب الدور الأساسي في الحدث , وأصبح العرض المسرحي سرديا , وبهذا فإنه اقترب من المسرح الملحمي البريختي , فيقوم الراوي (القوال) بكسر مجرى الأحداث ليس في النص فحسب ...و إنما في الأداء و العرض , ولهذا فإن الممثلين هم رواة أو قوالين , إضافة إلى كونهم يؤدون أكثر من دور [18] . ويضيف الدكتور لخضر منصوري في ذات الشأن : يستدعي التمثيل في مسرحيات علولة قدرة الممثل الصوتية و الجسدية , فهو يتحرك ويقفز , ويمثل , ويغني ويلقي بتعدد الإيقاعات و نرى ذلك جليا في جل مسرحياته , كما نلاحظ أن الممثل له كامل الحرية في التحرك على الخشبة.

لنصل إلى نتيجة مفادها انه لا يمكن الاستغناء عن الممثل في مسرح علولة مطلقا , لأنه مسرح الممثل بالدرجة الأساسية , ذاك الممثل الذي يمتلك من المواهب و القدرات ما يمكنه من التحكم في الدور الذي يؤديه في ظل التزامه بترك مسافة بينه و بين الشخصية التي يؤديها , التزاما بمبدأ بريخت في المسرح الملحمي عبر كسر الإيهام المسرحي , ناهيك عن

الوظيفة الجديدة في ظل مسرح الحلقة بصفة الممثل قوالا أو راويا في كثير من الأحيان , كل هذا يظهر جليا في أداء الممثل عند علولة[19].

و رغبة منه في تحقيق التغريب على مستوى الحدث و الشخصية على وجه التحديد سعى إلى خلق مسافة بين الممثل والشخصية باستخدام صيغة الشخص الثالث , كما هو الحال لدىبريخت , أي أن الممثل يمثل الشخصية و يستعرضها بشكل مبدع و ليس بشكل ميكانيكي , وبهذا فإن الجمهور يمتلك تصوره عن الشخصية [20].

لقد تضافرت عديد العناصر لتكوين الممثل الجديد الذي يتطلبه مسرح علولة , ذاك الممثل الذي يخلق مسافة بين شخصيته الحقيقية و الشخصية التي يؤدي دورها , و الذي يجب أن يتمتع بمجموعة من القدرات الصوتية والجسدية حتى يتمكن من تطوير أدائه فوق خشبة المسرح باعتبار الممثل عند علولةعنصر رئيسي لا يمكن الاستغناء عنه في منظومة العرض المسرحي .

- إعداد الممثل عند كاكي:

يعتبر كاكي من السباقين الذين تأثروا بالتيار الملحمي , فاستلهم العديد من التقنيات الفنية لبريخت, خاصة في تعامله مع الممثل و إعداده فوق خشبة المسرح , من خلال اعتماده على شخصية الراوي و القوال الذي شكل في مسرح كاكي مكانا مركزيا , فهو الذي يتكلم ليقول كل شيء , ومن أجل ذلك اعتمد كاكي على شكل الحلقة التراثية التي تعتبر شكل من أشكال الفرجة في المجتمع الجزائري.

فالقوال أو المداح الذي اعتمد عليه كاكي في عروضه المسرحي يحمل نوع من سمات المسرح البريختي الذي يعتمد على الراوي , فالممثل عند كاكي يتمتع بقدرات صوتية و جسدية عالية تمكنه من جلب انتباه المتلقي من بداية العرض إلى نهايته .

ونجد في الخلفيات الفرجوية عند المجتمع الجزائري أن المداح تدور حوله حلقة من المتفرجين الذين يستمعون لحكايته,والتي تحتوي على عدة شخصيات , لذا فهو يعرف دائما كيف يقدم أجزاء نصه, و ينهي كل جزء بنوع من التشويق من أجل شد انتباه المشاهدين , جاعلا من الأغنية فاصلا اشهاريا يعبر من خلالها عما حكاه من قبل , هذا ما جعل المسرحيين الجزائريين الذين انتهجوا الاتجاه الملحمي يوظفون القوال [21].

فالممثل عند كاكي هو قاص و مغني لابد عليه أن لا يندمج مع الدور وأن يذكر المتلقي بأن ما يعرض أمامه مجرد تمثيل , لهذا كان الراوي يبدأ حكايته كان يا مكان أو في قديم الزمان , إشارة إلى الماضي الذي جرت فيه أحداث الحكاية , ومن التقنيات التي استلهمها كاكي من بريخت من أجل كسر الإيهام حين يقوم الممثل بالتعليق على الأحداث دون عرضها على خشبة المسرح , كما أن المسرحية تقدم قصتها بصورة متقطعة , وعند اقتراب اندماج المتلقي مع الأحداث المعروضة أمامه , كان كاكي يعتمد على الممثل من خلال تأدية أغاني فردية أو جماعية لتذكير المشاهد أن ما يعرض أمامه ليس بحقيقة.

ومن بين الأعمال التي اعتمد فيها كاكي على المسرح البريختي على سبيل المثال لا الحصر فيما يخص الراوي أو القوال مسرحية كل واحد و حكمه , والقراب و الصالحين.

4-مؤثرات المسرح الملحمي في مسرحية القراب والصالحين للمخرج محمد بن محمد :

*** ملخص المسرحية :**

مسرحية القراب و الصالحين من إنتاج المسرح الجهوي و هران 1982 , تأليف ولد عبد الرحمان كاكي , إخراج محمد بن محمد .

تناولت هذه المسرحية قصة ثلاث أولياء صالحين نزلوا لزيارة العباد في الأرض وتفقد أحوالهم . يبحثون عن مضيف لهم بين السكان , يلتقون بسليمان القراب الذي دلهم على بيت حليمة العمياء , بعدما آلت محاولاته بالفشل عند ما طرق جميع الأبواب , فترحب حليمة بالأولياء و تدبج لهم معزتها الوحيدة وهي كل ما تملك و تقدمها طعاما لهم , ونتيجة كرمها و حسن ضيافتها لهم يعد الأولياء الصالحين حليمة بعودة بصرها و كذا عودة ابن عمها الصافي.

وتتحقق المعجزة بعد مغادرة الأولياء بيتها , فيعود بصرها ويرجع ابن عمها الصافي الغائب , و تصبح حليمة ذات ثروة كبيرة , فتكلف حليمة ابن عمها الصافي بإقامة وليمة على شرف الأولياء , تعم الفرحة بين الناس بهذه الوليمة , فيتوقف الناس عن العملو يتكلون على ولائم حليمة , إلى حين أن يفضح الصافي حقيقة سليمان و غيره من المستغلين أمام حليمة , التي توكل كل شيء إلى ابن عمها فيدعوا الصافي الناس إلى العمل من أجل القضاء على المستغلين .

لقد حاول كاكي طرح المواضيع المهمشة التي يعيشها المجتمع الريفي البسيط ذو التقاليد المحدودة , والتي أدت إلى خلق جو معكر بعقائد و بدع مرفوضة في مجتمع إسلامي.

*** شخصية الراوي :**

من أهم خصائص المسرح الملحمي هو اعتماده على شخصية الراوي , وهي الخاصية التي استلهمها ولد عبد الرحمان كاكي عن بريخت, وهي قريبة من شخصية القوال المعروفة في التراث الشعبي الجزائري ,ومن خلا مسرحية القراب و الصالحين نجد تدخل الراوي بين الفينة و الأخرى , إما ليعلق على الأحداث أو يحكي المشهد الموالي ,فشخصية الراوي هي شخصية مستقلة عن الأحداث.

فمخرج مسرحية القراب والصالحين التزم بخاصية الراوي في المسرحية فيبدأ الراوي عادة كلامه بالإشارة على الماضي التي جرت فيه أحداث الحكاية , حيث يدرك المتلقي أن ما يجري أمامه ما هو إلا تمثيل , و لا يندمج مع أحداث الحكاية و يصبح جزء منها.

*** عدم تقمص الدور :**

من أهم خصائص المسرح الملحمي هو عدم تقمص الممثل للدور وأن يترك مسافة بين شخصية الممثل الحقيقية و الدور الذي يؤديه على الخشبة , فتقمص الممثل للدور يعتبر بمثابة تنويم مغناطيسي لعقل المتلقي وهو ما رفضه بريخت و الذي ثار عليه , ومن أجل ذلك أسس مسرحه الملحمي.

يبدو جليا تأثر كاكي ببرخت من خلال مسرحية القراب و الصالحين والذي طبقه كذلك مخرج المسرحية , تتجسد هذه النقطة في العرض المسرحي من خلال تعدد أدوار الممثل الوحيد , فنجد على سبيل المثال لا الحصر الممثل الذي قام بدور عضو من أعضاء الجوقة في المشاركة في أغنية البداية , التي تحكي قصة القراب و الصالحين , ويجسد نفس الممثل دور قدور العالمي وهي شخصية من أهل القرية أراد الأولياء الصالحين الثلاثة أن يقدموا له قليلا من الطعام , فاستهزأ بهم وانصرف [22]. وعند اقتراب اندماج المتلقي مع الأحداث يتدخل الراوي للتعليق على الأحداق أو يحكي المشهد الموالي , أو في كثير من الأحيان يعتمد على أغنية جماعية وهذا ما لاحظناه من خلال مسرحية القراب والصالحين.

*** الديكور :**

شكل الديكور مع الإضاءة و التمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض, يبدو جليا من خلال مسرحية القراب و الصالحين تأثر المخرج بالمسرح الملحمي حيث اكتفى بالديكورات الرمزية التي توحي بزمن و مكان وقوع الإحداث بعيدا عن الواقعية , حيث اعتمد

على منظر ثابت من بداية المسرحية حتى نهايتها , حيث تميز بالبساطة حتى لا ينشغل المتلقي بالديكور الموجود على الخشبة من جهة ومن جهة أخرى حتى لا يعرقل حركة الممثلين على الخشبة.

فقد اعتمد المخرج من خلال المسرحية على الديكور بصورة رمزية تأثرا ببريخت, حيث وضع في الوسط الخلفي للخشبة قرص شمس أصفر, وهو يرمز إلى الحر و درجة الحرارة العالية التي أدت إلى جفاف القرية و وضع على يسار و يمين الخشبة شجرتين يابستين وهو رمز عن حالة الجفاف و العطش , فهما مجرد مجسمان رمزيان للشجرة فهو ديكور رمزي و ليس واقعي, كما استغل المخرج مقعد في وسط الوسط بمثابة توقف لهذا العالم الذي تتخلله و تكسوه حياة مليئة بالفساد , فكان عبارة عن نقطة تفصل بين الحاضر والمستقبل.

و استعمال الديكور كان رمزي إلى حد كبير بعيد عن الديكور الواقعي فبالرغم من أن أحداث المسرحية كانت تجري أحيانا داخل المنزل و أحيانا أخرى في الشارع , غير أن المخرج اعتمد على الديكور الثابت[23].

*** الأزياء :**

تعتبر الملابس أول كاشف ومفصح عن الشخصية المسرحية , فهي تساهم في دعم لغة العرض , وتسعف المتفرج في فهم طبيعة الشخصيات و هي تتحرك على المسرح , فالمتفرج من خلال ملابس الشخصية يدرك على الفور طبيعتها دون الحاجة إلى تعريفها عن طريق الكلام , فهي تعلن عن طبيعتها و مركزها الاجتماعي و الثقافي , فيعطي السينوغراف تصميما للملابس و ألوانها لتتناغم مع ألوان الديكور و تصميماتها.

فالمخرج وظف الأزياء المسرحية بصورة رمزية للدلالة على الوضعية الاجتماعية التي يعاني منها سكان القرية نتيجة القحط و الجفاف الذي أصابها, كما نجده استعمل الأزياء التراثية

للدلالة على اللباس الذي كان يرتديه القراب أو الساقي , فالمخرج لم يهتم كثيرا بتغيير الملابس أثناء أداء الممثلين , فنجد الممثل الذي قام بدور قدور أثناء وجوده مع الجوقة كان يرتدي لباس أبيض و عليه بقع سوداء , وعندما مثل دور قدور لم ينزع هذا الزي , وارتدى عليه عباءة رمادية و هنا نلاحظ تأثر المخرج بالمنهج البريختي , بأن الزي لا يجب أن يحمل الجانب الواقعي بل يرمز إليه فقط.

أما بالنسبة لشخصية الراوي أراد المخرج من خلال الزي الذي كان عبارة عن لباس أوروبي أنيق ليس له علاقة بما يحدث عل خشبة المسرح , وذلك حتى لا يندمج المتلقي مع الأحداث المعروضة أمامه , حتى يدرك أنه مجرد تمثيل و ليس حقيقة , وحتى يبقى مركزا مع أحداث الحكاية.

5- الخاتمة :

من خلال ما سبق ذكره يمكن القول أن ميلاد المسرح في الجزائر ارتبط بالظروف الاجتماعية و السياسية التي كان يعيشها في ظل الاحتلال , ما كان له تأثير سلبي على الحركة المسرحية بصفة عامة و أداء الممثل بصفة خاصة , فلم يسمح بتطوير قدرات الممثل لأن المسرح آنذاك كان هدفه هو المساهمة في نشر ثقافة التحرير والمطالبة بالاستقلال , فتميز أداء الممثل بالبساطة حيث كانت العروض المسرحية تجمع بين التمثيل و الغناء و الموسيقى , و لم تعتمد على منهج معين , فأداء الممثل في الغالب كان ارتجاليا.

و لقد عرف المسرح الجزائري بعد الاستقلال الكثير من التجارب المسرحية التي اهتمت بالممثل المسرحي , ومن أهمها التجربة الملحمية لكل من ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة , حيث سيطرت التقنيات البريختية على أعمالهم المسرحية , خاصة في ما يتعلق بأساليب أداء الممثل على خشبة المسرح , من خلال خلق مسافة بين الممثل

والشخصية , والاعتماد على شخصية الراوي , حتى يدرك المتلقي أن ما يعرض أمامه مجرد تمثيل , وحتى لا يندمج مع أحداث المسرحية من كسر الإيهام و كسر الجدار الرابع.

التوصيات

– يجب على الممثل المسرحي أن يكون مطلعا و عارفا بتقنيات الأداء التمثيلي التي تقوم عليها المناهج الإخراجية الحديثة , و أن يكون ذا ثقافة واسعة في مجال المسرح.

– دراسة مؤثرات المدارس المسرحية العالمية على المسرح الجزائري , و تقييم تأثيرها الجمالي على تشكيل أسلوب أداء الممثل في العروض المسرحية المختلفة , و من ثم تحديد آليات تطبيقية تمكن الممثل من تنويع أدائه .

– وضع برنامج عمل تكويني يساعد على ضبط خصوصيات أداء الممثل الجزائري و يعكس حضوره الفني و العلمي اتجاه منظومة العرض.

6– قائمة المراجع :

[1]ماريالياس , حنان قصاب حسن , المعجم المسرحي : مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض, مكتبة لبنان ناشرون,, بيروت , لبنان , ط1 , 1997 , ص 478.

[2]المرجع نفسه , ص 14 .

[3]حمادة إبراهيم , معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية , دار المعارف , القاهرة , 1985 , ص 262– 263.

[4]ماري الياس , حنان قصاب حسن, المعجم المسرحي , مرجع سابق , ص 14.

[5]زاخافابوريس , إعداد الممثل, تر: المؤذن توفيق, مطبعة مدبولي , القاهرة , 1998 , ص 33.

[6]يوريفلتروسكي, المسرح و السيميولوجيا , تر: د. المنيعي حسن , منشورات سليكي إخوان , طنجة , المغرب , ط1 , 1995, ص 146.

[7] المرجع نفسه , ص.147

[8]منور أحمد , مسرح الفرجة و النضال في الجزائر, دراسة في أعمال رضا حوحو , دار هومة للطباعة و النشر , بوزريعة , الجزائر, ط1 , 2005 , ص 18-19 .

[9]سلالي علي , شروق المسرح الجزائري, مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي , ما بين 1926-1932 , تر : أحمد منور , منشورات التبيين /الجاحظية, سلسلة الدراسات

, الجزائر , 2000 ,ص 31.

[10]منور أحمد , مسرح الفرجة و النضال في الجزائر , مرجع سابق , ص 20.

[11]بوعيشة رزيقة , الأداءات المسرحية عند رشيد قسنطيني , مذكرة لنيل شهادة الماجستير , كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و العلوم الانسانية , قسم الثقافة الشعبية , جامعة أبو بكر بلقايد , تلمسان , 2000-2001 , ص 61.

[12]mahieddineBachtazi : memoir de bachtazi , tome III , éditionenal , alger, 1967 , P 16.

[13]mahieddineBachtazi : memoir de bachtazi , tome II , éditionenal , alger, 1982 , P 232.

[14]arletteRoth: theatre algérien de langue dialectale 1926-1954, edition maspero 1967 , paris , P 38.

[15] حسن المهنا عبود, الحمداني علي , مبارك صليوا نشأت , أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور , الدار المنهجية للنشر و التوزيع, عمان , الأردن, ط1, 2016 , ص108.

[16]المرجع نفسه , ص 110.

[17] المرجع نفسه , ص 111.

[18] أحمد زهير (2011) , عبد القادر علولةعراب الركح الجزائري الذي اغتال الرداءة تعلم فن الجمهور , فارتقى الجمهور معه لمصاف الإبداع , جريدة الأيام الجزائرية يوم 17-13-2011.

[19] لخضر منصوري (2012) , القوال في مسرح علولة , ضمن كتاب وقائع الملتقى العلمي , التجارب المسرحية مسارات و بصمات , على هامش المهرجان الدولي للمسرح , منشورات محافظة المهرجان الدولي للمسرح , الجزائر , بجاية , 2011 , ص 129.

[20] أحمد زهير(2011) , المرجع السابق.

[21] ينظر:سوالمي الحبيب , طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر , ماجستير , أ.ميراث العيد , قسم الفنون , جامعة أحمد بن بلة وهران 01 , 2010-2011, ص 89.

[22] ينظر :سوالمي الحبيب , الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية و الاحتراف , دكتوراه , د. أميمون بن براهيم , قسم الفنون , جامعة أحمد بن بلة وهران 01 , 2016-2017 , ص 223.

[23] المرجع نفسه , ص 224.