التجريب في المسرح الجزائري
Experimentation in Algerian theater

فقيرة بارودي[1*]، أ.د طرشاوي بلحاج[2]

[1] جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، baroudifk@gmail.com

[2] جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، belhadj.torchaoui@univ-tlemcen.dz

تاريخ الاستلام: 2021/16/05/10 تاريخ القبول: 2021/05/16 تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص: عرف المسرح الجزائري منذ بداياته عدة اتجاهات اخراجية و تاثر بها ومن بينها نذكر على سبيل الذكر لا الحصر لدى تطرقنا في بحثنا هذا الى بعض التجارب الرائدة لعبد القادر علولة و ولد عبد الرحمن كاكي اللذان تركا بصمتهما في المسرح الجزائري.

كلمات مفتاحية: التجريب – المسرح الجزائري.

Abstract: Since its beginnings , Algerian theater has known and been influenced by several currents of direction , and among them , we mention experimentation by mentioning , but not limited to , when we touched on some of the pioneering experiments of Abdelkader Alloula and Oueld Abderahman Kaki in this research who left their mark on the Algerian theater.

Keywords:experimentation , theatre.

***المؤلف المرسل**

1. . مقدمة

منذ البداية كان تطور المسرح ضمن أطر متنوعة ،أخذت تسميات عديدة طالت النص والعرض ،لكن القاسم المشترك لهذه الحركات التجريبية كان الرغبة في تطوير العملية خاصة و أن « التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة و مع رغبة المخرجين في تطوير البحث عن الربح المادي و بهذا المنحى يعتبر المسرح التجريبي THEATRE EXPERIMENTALE عكس المسرح التقليدي و عكس المسرح التجاري » [1].

و يعرف "بافيس" (PATRICE PAVIS) المسرح التجريبي بأنه «مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير وعمل على الممثل، و طرح للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي» [2]،ومن هذا فإن المسرح التجريبي كاتجاه فني معاصر أو حركة، يسعى في جوهره إلى إيجاد أساليب مسرحية جديدة، سواء في التعبير أو الأداء أي التمثيل. و يضيف "بافيس" بشيء من التوضيح و الدقة ،« إن كل مسرح جدير بهذا الاسم ، يجب أن يخضع جزئيا على الأقل لنظام تجريب مستمر و أن لا يقبل أبدا أساليب معروفة و مؤكدة النجاح سلفا» [3]. و بناء على ما سبق فإن كل الفرضيات التي سبق و أن جربت و أثبتت نجاحها

في الميدان مرفوضة قطعا، لأنها تفتقر إلى الجدة و روح المغامرة والاكتشاف.وتعريف "بافيس" «على هذا النحو يكاد يربط فكرة المسرح التجريبي
بطبيعة المعمل، حيث تختبر عناصر العرض المسرحي بحثا عن تقنيات جديدة»[4]،وقد نتساءل ما هي التجارب المسرحية الجزائرية التي انتهجت التجريب ؟ و من هم روادها ؟

التجريب في المسرح الجزائري

ظل التجريب في المسرح العربي مرتبطا بهاجس التأصيل، مسرح "ينطلق من خصوصيات الثقافة العربية ويتناغم مع هوية العرب فتنفتح لمسرحيهم فيه أبواب الإبداع الصادق والطريف"[5] ويجنبهم حالة الاستهلاك السلبي لما هو موجود للإسهام بشكل فعال في تطوير الثقافة العربية.

كما كان الحال بالنسبة للمسرح الجزائري الذي بدأ التجريب فيه مع رشيد القسنطيني الذي كان يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة حين ألف أكثر من مائة سكاتش، كما جاء في كتاب المسرح في الوطن العربي لعلي الراعي: "يرتجل [فيها] التمثيل حسبما يلهمه الخصال ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور"[6]. وهذا للابتعاد عن المسرح السائد آنذاك، المسرح الذي كان يخدم الفكر الاستعماري والاستيطاني.

نجد أن المسرح الجزائري استطاع أن يقدم أول عرض مسرحي يدخل في إطار التجريب من حيث اللغة والموضوع المقدم، وهذا من خلال مسرحية "في سبيل الوطن حيث كان يوم

عرضها في 22 ديسمبر 1922 من إخراج الكاتب محمد رضا المنصلي. و هي دراما اجتماعية مكونة من فصلين كان قد عرضها هذا الأخير بعد عودته من لبنان إلى الجزائر ليؤسس بذلك فرقة التمثيل العربي. و تعد هذه المسرحية أول مسرحي قدم بالعربية في تلك الفترة في الجزائر "[7].

وحسب رأي الدكتور الباحث نور الدين عمرون والذي جاء في كتابه المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، "فإن كل المحاولات التي سبقت مسرحية في سبيل الوطن تعد عروضا فنية شعبية تدخل في إطار الأغاني والعروض الشعبية مظاهر الفرجة الفنية"[8]. لكن مصير هذه المسرحية كان قصير إذ لم تحض بالاهتمام الكبير بحيث كانت ناطقة باللغة الفصحى، ونحن نعلم ان الجزائر في تلك الحقبة كانت تحت وطأة الاستعمار الفرنسي وكانت نسبة الأمية آنذاك مرتفعة جدا، لذا لم يجد المتفرج الجزائري ضالته من خلا العروض المسرحية المقدمة باللغة العربية الفصحى، ويرجع ذلك إلى نقص الخبرة و التجربة الفنية حتى سنة 1925 و التي سعى من خلالها المسرحيون الجزائريون المتواجدون في تلك الفترة التاريخية أمثال رشيد قسنطيني وعلالو وبشطارزي ودحمون، إلى البحث عن مسرح يتجاوب مع متطلبات الجمهور الجزائري لتأتي في تلك الأثناء "مسرحية جحا التي كتبها وأخرجها الكاتب الجزائري علي سلالي (علالو) وكان ذلك سنة 1926 حيث اجتذبت جمهورا كبيرا وصل إلى 1500 متفرج."[9] وبذلك يكون علالو قد قدم أول عمل مسرحي يدخل في حيز

التجريب للوصول إلى مسرح يواكب تطلعات الجمهور الجزائري، حيث استعمل فيها اللغة الشعبية لغة عامة الشعب، المعبرة عن هويته وثقافته التي ينتسب إليها بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي الأوروبي الذي حاول أن ينمط الجمهور الجزائري و يجعله متأثرا و مقلدا لهذا المسرح، أي استعمل اللغة التي يفهمها الجمهور والتي من خلالها استطاع أن يتواصل معه لمشاهدة عمل مسرحي يمكنه التماثل معه احتضانه بكل مقاييسه الفكرية والجمالية.

ثم بعد مسرحية جحا التي لقيت إقبال كبيرا، جاءت مسرحية " (بابا قدور الطماع) للكاتب رشيد قسنطيني و هي مسرحية كوميدية من تأليفه ومسرحية "عنتر الحشايشي" التي تندد بالاستسلام والرضى بالواقع، وتوالت الأعمال التي راعت اللغة القوية من خلال دارجة راقية ومعبرة"[10] .و إخراجه و قد عرضت هذه المسرحية يوم 23 ديسمبر 1929أعقبها بمسرحية ثانية تحت عنوان "بوبرما" و بهذا يكون المسرح الجزائري عصره الذهبي حيث استطاع رشيد قسنطيني إدخال الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري"[11]. ونستشف من خلال هذا الاستشهاد أن رشيد قسنطيني ولج إلى التجريب في المسرحيات التالية " 'بوعقلين" التي تعالج ظاهرة "السكر والخمر" التي تغيب العقل عن ما يجري حوله، وبذلك لا يلتفت لقضايا مجتمعه ووطنه، كذلك مسرحية "زواج بالتلفون" التي تعالج ظاهرة الزواج المختلط ومدى تهديده لهوية الأسرة، ومن خلال هذه المسرحيات استعمال رشيد قسنطيني الأداء المرتجل الذي يعتمد على وضعيات هزلية ينسج الممثل من خلالها حوارات تمكنه من الانتقال من وضعية هزلية إلى أخرى دون توقف أو خلل في الأداء.

تم أتى محي الدين بشطارزي بمسرحياته الهزلية الهادفة، التي كانت تحمل مواضيع اجتماعية وسياسية مثل: "مسرحية (فاقوا) و قد جرب بشطارزي الإقتباس مثل مسرحية (انتيجونا) لسوفوكليس و(البخيل) و(المريض بالوهم) و(البرجوازي النبيل) لموليير و(هاملت) لشكسبير وغيرها"[12] فظهرت من خلال هذه المسرحيات بذور التجريب جلية في النص الدرامي والشكل الفني المقترح، وهذا من خلال اللغة المستعملة وطبيعة الشخصيات المقدمة والتي أتت مغايرة تماما عن الشخصيات التي كان يقدمها العرض المسرحية الغربي أو الفرنسي بالتحديد، والتي كانت تمت بصلة إلى متطلبات الجمهور الجزائري آنذاك.

لكن وصل التجريب في المسرح الجزائري أوجه مع ظهور المسرحيين، ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وهذا من خلال تجاربهما الرائدة من حيث التجريب في الشكل المسرحي ومضمونه –النص والعرض–.

<u>خصائص التجريب في مسرحية "كل واحد وحكمه" لولد عبد الرحمان كاكي:</u>

ظهرت المواضيع في هذه المسرحية متعددة ومتشعبة، فتطرقت إلى موضوع العدالة الاجتماعية الغائبة في مجتمع طبقي، يتسم بالقبلية ونظام الإقطاع ومظاهر الاستغلال والانتهازية، كما تطرقت المسرحية إلى موضوع حرية المرأة، ونبذ الخرافة والطقوس البدائية، ما جاء في هذا الحوار:

"البخار: وانت دروك حبيت تركب لي غمى هذا لا بخور، ما فيه ضرورة نقيس شوية في النار والبخور بسلامته ماشي كيما صيفتك مشيانة تغشش الغاشي"[13] كذلك الحث على العدالة وتنوير العقل بالعلم والمنطق.

أما الشخصيات جاءت متنوعة تنوع المواضيع، ولعل ما يلفت الانتباه هو توظيف شخصية المداح في مسرح كاكي كعنصر جديد في المسرح الجزائري بعد الاستقلال فهي شخصية متميزة والتي لا أثر لها في المسرح الأرسطي الذي كان هو المنهاج والدليل لكل عمل مسرحي في تلك الفترة التاريخية. وتمثلت شخصية المداح في شخصية البخار الذي هو بمثابة راوي أحداث المسرحية، والذي يظهر في كل المشاهد فهو الذي يستهل الحداث ويختمها، وهو الذي يمثل الجوقة كما وجدت في المسرح الإغريقي، كما جاء في الحوار التالي:

"البخار: الحكاية صرات وفيها شي حكمات، لو كان جينا مدادحة هنا تكمل الحكاية، ولكن فيها درس وقراية"[14] فشخصية المداح هي شخصية تراثية ضاربة بجذور في المجتمع الجزائري.

جاء لغة المسرحية محكية خاضعة لمنطق السرد، لغة تراثية بالإيحاءات والرموز، فهي لغة قريبة من لغة المداح، ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفوس المشاهدين، كما جاء في التدخل التالي للبخار:

"البخار: الحبة باش تبرا يليقلك تفقيها، وإذا شريت حوتة من السوق أشويها وإلا أقليها، وإذا حاجة عجباتك وعندك المال اشريها، علاه القليل مريض، ما يتنجم يشري ما ينجم يفقي؟ القليل قلبه حنين منين يشوف الظلم يتعذب، كي الحبة قلبه ينعطب..."[15] فظهرت اللغة شعبية في قالب مقفى محكي.

خصائص التجريب عند عبد القادر علولة:

لقد تأثر علولة كثيرا بتجربة عبد الرحمن كاكي فيما يخص توظيف المداح واللغة والشعر المقفى. إذ يقول خالد أمين في هذا الشأن: "تعتبر تجربة الجزائري عبد الرحمن كاكي(1934-1995م) رائدة في توظيف شكل الحلقة الدائري وتقنيات القوال الشعبي في الستينيات من القرن الماضي"[16].

ارتبط اسم علولة بالحلقة، واشتغل عليها لأنه سعى نحو مسرح يستجيب لمتطلبات المجتمع الجزائري الجديد، فواكب التجارب العالمية في المسرح ليغوص في مواضيع شتى تحاكي هموم شعبه خاصة الفئات المحرومة.

انطلق علولة من الحلقة بصفتها نمطاً من النشاط المسرحي الشامل له ممثلون ومؤدون وصيغ تعبيرية خاصة، له جمهوره وله قاعدته الاقتصادية وحافظ دائما على طابعه المستقل عن الدولة حيث يرى علولة أن عمله ليس مؤسسة ذات طابع أنتروبولوجي، بل عملا يخضع لمعايير الممارسة الفنية بالدرجة الأولى فهذا النمط من المسرح له جمهوره – وثقافته، وطقوسه، أي له علامات محددة يتأسس من خلالها. ويضيف علولة قائلا: " إن عملي

يكمن في عملية الاشتغال على هذه العلامات، وصياغتها في المستوى الدراماتورجي، فنيا وجماليا، ومن أهم هذه العلامات، المداح، والقوال، وأساليب الأداء والتعبير"[17] .ويضيف علولة قائلا: "أنه من الغريب أننا مارسنا ونمارس مسرحا لا يتلاءم وطبيعة هذه العلامات الخاصة بثقافتنا الشعبية وبواقعنا وهويتنا الثقافية، وهو بذلك ليس مسرحنا أو لم يصبح مسرحنا بعد" [18].

ومن هنا نستشف عناصر التجريب عند علولة، والتي تجلت في شكل العرض وبنية النص الدرامي حيث ارتكزت هذه التجربة على اختيار شكل الحلقة الشعبية كفضاء مسرحي يستلزم نوع مميز من الكتابة الدرامية، فاستعمل علولة المداح أو القوال كعنصر أساس في العملية المسرحية، فأضحت الشخصية المركزية في اعماله فلقد أعطاها سرد الحكايات، والتشخيص ثم العودة إلى السرد، ثم الغناء وهكذا حتى نهاية العرض، كما جاء في المقطع التالي من مسرحية (الأقوال):

"القوال/المغني: الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة / قالوا وما قالو على قدور وما صراله/ اللي رفد قشة اهجر بعدما ترك شغله / واللي قال شدوه العمال بعد ما سمحوله / طلبو منه يبقى يعطيك يغير أفعاله /الشركة ما تضيع سواق مجرب مثله/ ادخل معهم في الصف اهنا واتسقمت أحواله /لقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة ولي يناضل من جديد رجعتلو الكرامة / ومع النقابة سهران على المصلحة العامة / حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمة / والسي

ناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة / تحاسب وتراقب واطرد مكشوف من الخدمة"[19] ومن خلال هذا المقطع نرى أن اللغة المستعملة هي لغة شعبية بسيطة مفهومة نابعة من عمق التراث الشعبي، في شكل شعر مقفى حامل للعديد من المعاني والصور التي تستقر في ذهن المتفرج وتوحي له بالفعل المراد تقديمه عوض تصويره على الخشبة.

كذلك من خلال هذا المقطع السردي تظهر الحكاية وتسلسل أحداثها، وزمنها ومكانها، وشخصياتها، إضافة إلى التعريف بالمضمون المراد تقديمه، حتى موقف الكاتب من هذا الموضوع ظاهر للعيان.

لقد ابتعد علولة عن النمط الأرسطي في الكتابة، حيث ركز على السرد لتقديم حكاياته، بما أن القوال هو حامل تلك الحكايات.

لقد ارتكزت لغة علولة على السرد كوسيلة أساسية لتقديم أحداث مسرحياته، وجاءت شخصياته ببعدها الاجتماعي دون أبعادها السيكولوجية تماشيا مع المنهج البريختي الذي ينادي بأثر التغريب في المسرح الملحمي البريختي المضاد للاندماج والتماثل والذي تأثر به علولة إذ يظهر هذا التأثير جليا في نصوصه المسرحية، مثل الحوارات والخطاب المباشر مع الجمهور، وممارسة النقد وكشف زيف الحقائق. يقول علولة:"برتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي. وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص"[20].

إنّ أثر بريخت كان واضحا في مسرح علولة خاصة، من غياب الديكورات التقليدية واستخدام الأغراض الواقعية التي تبرز علاقة الإنسان بالواقع، وكذلك في توعية الجمهور من خلال إشراكه في الإدلاء بآرائه في أحداث المسرحية وواقعها المأخوذة من الواقع المعاش، وتكسير الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بالجمهور .كما اعتمد على تقنيات عرفها بريخت أيضا كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص.

لقد تجلى التجريب عند علولة في انتهاج طريقة جديدة في الكتابة الدرامي والإخراج المسرحي، بتبني المنهج الملحمي وتوظيف الأشكال التراثية الشعبية مثل المداح والقوال والحلقة الشعبية والغناء والشعر المقفى وهذا حتى يخرج بمسرح جديد له جذوره في البيئة الجزائرية متطلع لإهتمامات الجمهور ومتطلباته.

لقد ظهر بعد كاكي وعلولة مسرحيون أمثال زياني الشريف عياد ومحمد بن قطاف والطيب الدهيمي وغيرهم، فخاضوا طريق التجريب من خلال نصوص وعروض مسرحية.

الخاتمة

ان التجريب في المسرح الجزائري عرف مراحل عديدة منذ نشأته إلى يومنا هذا و ذلك من خلال التجريب في النصوص واستعمال الثراث المحلي و العالمي لاعطاء لمسة فنية مميزة للعروض المسرحية

. قائمة المراجع:

– التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي:ت.ت.أحمد سخسوخ.ص.ص.7./8.

2 – Dictionnaire Du Théâtre : Patrice Pavis. Editions Sotials .Paris.1980.P.413.

3– نفس المرجع .ن.ص.ن.

4– محمد المديوني. إشكاليات تأصيل المسرح العربي، بيت الحكمة، قرطاج، تونس،1993 ص 23.

5- علي الراعي المسرح في الوطن العربي –عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – 1980 – ص 545.

6- تاريخ المسرح عبر العصور. مجيد صالح بك. الدار الثقافية للنشر ط1 .1422 . 2002 –م القاهرة. ص 23

7 – نور الدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. شركة باتنيت. الجزائر 2006. ص 54

8 – زيان محمد. لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري. الجزائر. د ت. ص 22

9 – مقال: ن. مريم. http://www.djazairess.com/elmassa/58461

10- المرجع نفسه. ص 24

11- ألكساندرا بوتيتسيفا. ألفى عام وعام على المسرح العربي. تر: توفيق المؤذن. إصدار الفرابي، بيروت. 1981. ص 166

12- ولد عبد الرحمان كاكي.مسرحية كل واحد وحكمه.منشورات المسرح الجهوي لوهران. ص 01

13- المرجع نفسه. ص 02

14- ولد عبد الرحمان كاكي. مسرحية كل واحد وحكمه. المرجع السابق. ص 15

15- خالد أمين، السرديات وفنون الأداء، حدود أشكال الفرجة التقليدية – مقاربة أنتروبولوجية. مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء.

16- غريبي عبد الكريم. الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس – مذكرة ماجستير ،تلمسان، 2011 –2012 ، ص142.

17- المرجع نفسه. ص 142

18- عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة. الأقوال-الأجواد-اللثام. وزارة الثقافة 2009. ص 34

19- عبد القادر علولة. من مسرحيات علولة. الأقوال-الأجواد-اللثام. المرجع السابق. ص 247