تجليات المسرح التجريبي في الجزائر
"التجربة الملحمية أنموذجا"

أ . جازية فرقاني[1]

ولد المسرح مجربا واستمر كذلك إلى يومنا هذا واستطاع بفضل ذلك أن يحافظ على استمراريته وتواصله رغم منافسة الفنون الكل له التي عرف كيف يغرف منها ويستفيد من وسائلها ويصوغ هذا الكل في وحدة متناغمة تعطي للمسرح خصوصيته وتمايزه.

إن مصطلح التجريب مصطلح معقد سال حوله حبر كثير ولا زال إلى اليوم مجال بحث ودراسته الدليل على ذلك مهرجان القاهرة حول المسرح التجريبي الذي نخلص من محاضرات المتدخلين إلى نتيجة واحدة عدم توحيد مفهوم المصطلح في الوطن العربي ومن هنا لابد أن نحدد أولا مفهوم هذا المصطلح في لنستطيع المضي إلى الأمام في البحث عن مظاهر أولا هذا التجريب وتجلياته في المسرح الجزائري.

إن الحديث عن التجريب كما يقول باتريس بافيه " هو موقف الفنانين إزاء التقليد وإزاء المؤسسة المسرحية وبالتالي إزاء الاستغلال التجاري" [1] ومن هنا يبدو التجريب عملية متواصلة بديهية في المسرح الذي لا يتغير الجوهر فيه والقول بالتجريب يعني ضمنا الإيمان بوجود شكل فني سابق هو أرضية ننطلق منها لممارسة العملية التجريبية.

وإذا كان الشعر العربي قد استطاع أن يغير من شكله وأدواته التعبيرية لاستدراك موجة التطور الذي عرفها العالم مع مطلع الستينيات فان المسرح وهو فن جديد طارئ على الثقافة العربية يحتاج إلى الاعتماد بشكل كبير على تيارات المسرح الأجنبي في هذه الفترة لكن دون أن يكون هذا الاعتماد محطة نرسو فيها ونوصد أبواب التجارب والمحاولات، بحثا عن تأصيل هذا المسرح الذي لا زال حتى في محاولاته التأصيلية يدور في حلقة التجارب الغربية.

لقد احتاج جيل الستينيات إلى بحث دقيق لاصطفاء وانتقاء ما يجب أن يؤخذ من تيارات المسرح الأجنبي المجددة والمتجددة، محاولا إخضاع هذه التيارات إلى طبيعة البيئة العربية ومعطيات هذه البيئة الخاصة والمتميزة بحيث يصبح النتاج المسرحي تأليفا وإخراجا تمثيلا نابعا من هذه المتغيرات، معبرا عنها وهادفا إلى توعية الجمهور وبحثه على النهوض بحياته.

ومن هذا المنطلق يبدو واضحا أن التجريب لا يعني الفن فقط بل يتعدى النص إلى الإخراج والتمثيل ويتجاوز هذا الكل إلى التلقي إلى الجمهور. فعلى سبيل المثال عمل سعد الله ونوس الكاتب السوري مع المخرج فواز الساجر على إيجاد مسرح تجريبي خاص بهما فلم يكن أي منهما يركض وراء تحديد الوسائل الفنية الدفاعا

---

[1] -أستاذة مساعدة مكلفة بالدروس – قسم الفنون الدرامية-كلية الآداب، اللغات و الفنون-جامعة وهران – الجزائر.

وراء الابتكار واكتشاف الأشكال الجديدة، بل كانا يقيدان سعيهما وراء الأساليب بهدف التواصل مع المتفرج أي البحث عن أشكال تجد لها صدى وتأثير في المتلقي.

التجريب المسرحي إذن عملية استكشاف تنطلق " داخل المألوف لتنقله إلى عوالم مجهولة وتقدمه بأشكال وتكوينات ورؤى جمالية وفكرية وروحية فيها من الطرافة والإضافة والتجديد ما يبهر المتفرج"3 لكن لا يعني هذا أنه مغامرة في المجهول سمتها الاعتباط ومخالفة المألوف، بل هي مغامرة مؤسسة على قواعد عملية تضمن لها قسطا من النجاح. ولا بد من الإشارة في هذا المجال أن الفنان المسرحي المجرب الذي يصبو إلى تحقيق أهداف معينة لا بد أن يكون متشبعا بقواعد المسرح الكلاسيكي، واعيا لأهم التجارب التي قدمت في مجاله حتى يتسنى له الانطلاق من الأساس لمخالفته واقتراح البديل ومعرفته للتجارب السابقة تعفيه من التكرار واستنزاف الجهود.

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" 3ويجنبهم حالة الاستهلاك السلبي لما هو موجود للإسهام بشكل فعال في تطوير الثقافة والحاضرة العربيتين.

مظاهر التجريب في المسرح الجزائري :

ظهر المسرح الجزائري ونما في ظل جدل كبير بين قيمه الخاصة وتلك القيم التي جاءت إليه عن طريق المسرح الغربي باتجاهاته المتجددة وأساليبه الكثيرة ولا ندعي مسحا شاملا للممارسة المسرحية في الجزائر بحثا عن مظاهر التجريب. لكن سنولي اهتماما لأهم نقاط الارتكاز في هذه الظاهرة خاصة إذا وضعنا في عين الاعتبار أن المسرح الجزائري كما يقول مصطفى كاتب كان وضعه " مختلفا إذ أن ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين" 4 كما كان حال المسرح في المشرق الذي قام وارتكز في نشأته على الترجمة والتعريب والاقتباس عن المسرح العالمي.

إن هذه الخصوصية في نشأة المسرح الجزائري أعطته ميزة خاصة أنه ظهر من خلال العرض الشعبي وارتبط بذوق الجماهير وارتكز في مادته الخام حين على حكايات شعبية (جحا) وألف ليلة وليلة، كما كان الغناء والفكاهة أساسين أو مرتكزين لهذا المسرح مما ساهم في توصيل الأفكار (التعليمية)وإرضاء ذوق الجماهير (المتعة). ومن هنا نقول أن المسرح الجزائري في بداياته الأولى ارتبط ارتباطا عضويا بالعرض وبقي بعيدا عن رجال الأدب الذين حين جربوا الكتابة المسرحية بقيت نصوصهم مركونة في الكتب والمجلات لأنها لم تكن صالحة للعرض.

لقد كان التجريب في المسرح الجزائري نقطة انطلاق لم تستغل بعد بطريقة صحيحة بحيث يخطو المسرح تبعا لذلك خطوات عملاقة تصغر من الهوة الفاصلة بينه وبين المسرح العربي والعالمي فرشيد القسنطيني كان يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة حين ألف أكثر من مائة اسكتش 'يرتجل [فيها] التمثيل حسبما يلهمه الخصال ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور"5 ومن هنا فقد عمد إلى إرضاء فهم الجمهور المبتذل والمطالب بالضحك ترويحا عن النفس من أعباء الحياة اليومية ومن وطأة المستعمر.

بعد هذه المرحلة، بدأت الترجمة تجد لها طريقا إلى المسرح الجزائري، لكن الترجمة كما هو معروف هي "نقل ما يقال بلغة ما إلى لغة أخرى، مع الميل إلى معادلة معنى هذا القول وذلك " 6 ويقول نفس المعجم أن

المعادلة تعني " ماله نفس القيمة أو نفس الوظيفة"[7] ومن هنا يتضح إذا ما قارنا النصوص المترجمة في تلك المرحلة فإنها بعيدة عن هذا المفهوم بل نستطيع أن نقول أنها كانت مجزأرة أي محولة إلى نصوص جزائرية.

ثم يأتي دور الاقتباس الذي اتخذ أشكالا متعددة حتى أنه في بعض الأحيان لم يبق من النص المقتبس سوى العقدة أو الهيكل العام للمسرحية كما كان الحال بالنسبة لمسرحية الطعام لكل قم للحكيم التي حملت من القضايا الجزائرية ومن الاسقاطات السياسية الخاصة بالبيئة الجزائرية الشيء الذي باعد بين النص الأصلي للحكيم ونص رواد المسرح الجزائري ولم يبق منه إلا فكرة الجدار الذي يشع بمياه الجيران وأصبحت تظهر لديه صورا لواقع الجزائر.

لكن الكاتب الذي تفنن في الاقتباس وأعطاه ميزة خاصة هو ولد عبد الرحمان كاكي، الكاتب الفذ الذي قطع مشوارا كبيرا في فن الكتابة والإخراج لكن تجاربه لم تجد من يأخذ بيدها ليواصل المشوار فقد كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره لكنه يضمن هذا الهيكل قصة شعبية من الموروث الشعبي، معروفة في البيئة الجزائرية ليصب فيها أفكاره ورواه وآراءه الخاصة بيئته بمعطياتها الثقافية والسياسية والاجتماعية ومن هنا نقول أن الاقتباس عند ولد عبد الرحمان كاكي لم يستغل ولم يبن عليه بل إن الاقتباس عنده قطع مراحل وأشواط لسو عنى بهذه التجربة لأدت إلى تأصيل فعلي للمسرح الجزائري، لكن الإحساس اليوم لا زال في نقطة الانطلاق، لا زلنا نقتبس ونجتر أعمال غيرنا دون هدف مسطر واضح .أن الاقتباس مرحلة انتقالية لا بد أن نتجاوزها أو على الأقل أن نوظف الاقتباس لخدمة الفن المسرحي في الجزائر.

تجربة التأليف الجماعي :

إن اصطدام المسرح الجزائري بأزمة النصوص دفع جهود بعض الشباب إلى الاعتماد على التأليف الجماعي. ويقصد بالتأليف الجماعي اعتماد الروح الجماعية في كل خطوات العمل الفني بدءا من كونه فكرة ومرورا بالتدريبات والتنقيصات والإضافات إلى العرض المسرحي.

وتعد فرقة "مسرح البحر" الشابة في فترة السبعينات الفرقة التي أرادت تجريب أساليب جديدة لا اتباعا لموضة العصر، بل لإثراء العمل الفني وإعطائه جرعة تدفعه إلى الأمام لمواصلة درب كاتب ياسين ومن عمل إلى جانبه. ويوضح "قدور النعيمي" أحد أعضاء هذه الفرقة أسس التجريب لدى هذه الفرقة وأهدافه فيما يلي :

1 – الهدف من تجريب الأسلوب الجماعي إثراء العمل الفني لأنه يعتمد الروح الجماعية والتعاون بين الفنانين.

2 – الحيلولة دون أن يصبح الممثل ببغاء يردد ما حفظه بل يشترك الممثل في عملية الإبداع الفني وبالتالي يكتسب الوعي الكافي لدفع النشاط إلى الأمام.

3 – العمل على جعل المتفرج عنصرا في العملية الإبداعية لأن الفرقة تعمد إلى ترك بياض يطلب من الجمهور ملأه.

4 – الابتعاد عن شكل الخشبة الإيطالية واللجوء إلى شكل الحلقة الدائري الذي يمنح المتفرج زوايا مختلفة للعرض بل وقد يلامس المتفرج الممثل مما يتيح تواصلا بين القطبين

5 – لا تحتاج إلى ديكور ضخم بل تترك لخيال المتفرج إتمام ما هو ناقص ومن هنا تتحقق الصلة الوثيقة بين الفنان والمتفرج لأن هذا الأخير لديه الإحساس بأنه عنصر فاعل في العملية المسرحية.

بالإضافة إلى هذه الفرقة جربت أيضا فرقة المسرح الجهوي بوهران تجربة التأليف أو الإبداع الجماعي هذه الطريقة التي أبدت ديمقراطية في العملية الإبداع متماشية مع المرحلة السياسية للبلاد فمسرحية المايدة "إبداع جماعي تتيح إمكانية تحرير الإبداع ومشاركة كل العمال (العاملين في المسرح) في عملية الإنتاج.

ويوضح علولة في حوار له أجرته معه روزلين بافيه الطريقتين المعتمدين في التأليف الجماعي فيما يخص تجربة علولة في المايدة " والمنتوج"[8] ومن خلال هذا الحوار يتضح جليا أن هذه التجربة لا تخضع لمقاييس نظرية وقواعد تقنن العملية، بل إنها عملية تخضع للتجربة ذاتها ومن هنا فإذا انعدمت القوانين المحددة للأطر التي تخضع لها التجربة فإن ذلك قد يسمح بدخول عناصر دخيلة حينا وإقصاء عناصر ضرورية حينا آخر.

إن الحديث عن التجربة الملحمية في المسرح الجزائري تؤدي بنا بالضرورة إلى الحديث عن كاكي وكاتب ياسين وعلولة، لتوضح التمايز بين تجريب المسرح الملحمي البريشتي عند كل واحد من هؤلاء لخصوصيته هذه التجربة من جهة ولاختلاف وجهة نظر كل كاتب من المسرح الملحمي وكيفية توظيفه واستغلال تقنياته بشكل أوضح للتعبير عن البيئة الجزائرية بخصوصياتها.

I – كاكي : لم يتمسك ولد عبد الرحمان كاكي في أعماله المسرحية التي تنتمي الى هذا الاتجاه (كل واحد وحكمه، ابن كلبون، والقراب وأهناكين) بحرفية الاتجاه ولم يصبح بوقا يردد ما توصل إليه بريشت في مخالفته لقواعد أرسطو في فن الشعر، علما أن بريشت انطلق من واقع ألمانيا في ظل النظام النازي وواقع ألمانيا الراضخ رضوخا تاما وكأنه مستلب ومستسلم للفقر والدمار ومن هنا يبدو واضحا أن المسرح الملحمي ليس شكلا فنيا بل إن التغيير يبدأ من المضمون ليصل إلى الشكل الفني المعبر عن هذا المضمون فهو ليس شكلا صالحا لكل البيئات ومن هنا يتضح أن الاتجاه الملحمي عند كاكي تميز بما يلي :

– إذا كان بريشت يتفق مع أرسطو أن الحكاية روح الدراما، فإن كاكي لم يخرج عن هذه القاعدة فقد حوت نصوصه الملحمية حكاية لكنها خاصة بالبيئة الجزائري.

– وزع كاكي دور الراوي على عدد من الشخصيات ولم يبق حكرا على راوي واحد يقوم بسرد الأحداث لكسر الإيهام بواقعية ما يعرض، فقد تداول على الرواية *– شخصيات عديدة مساهمة في الحفاظ على الحبل الذي يربط الأحداث سواء بالوصف أو السرد.

– يقحم كاكي في نصوصه دلائل وقرائن واضحة خاصة بالواقع المهين والمتدهور الذي تعيشه الفئات الفقيرة في المجتمع .

– وظف كاكي في نصوصه أساليب العرض المحلي كالمداح والقوال الذي يعد خاصية مميزة خاصة بالبيئة المغاربية ولا نجد لها أثرا في مسرح بريشت إلا فيما يخص الوظيفة التي وكلت لها فالأسلوب خاص لكن الوظيفة تبقى دائما مأخوذة عن المسرح البريشتي.

كاتب ياسين :

أما إذا ما أردنا البحث عن صدى الاتجاه الملحمي في مسرح كاتب ياسين نوجز أهم النقاط فيما يلي :

كان ياسين ينشد المسرح السياسي ومن هنا عمل جاهدا على شحن الإنسان والحيلولة دون بقائه سلبيا غير فاعل في المجتمع، فرد مشلول التفكير لا حول له ولا قوة.

– نلتمس في نصوص كاتب ياسين (الجثة المطوقة) و(الرجل ذو النعل المطاط) بصمات الفكر الأجنبي ومحاولة إحالة القارئ على مصادر المسرح الملحمي وكأننا به يقول ارجعوا إلى هذه النصوص وابحثوا فيها عما يتلاءم وواقعكم مثل لنين، ماركس وغيرهما.

– تتزاوج المتعة والتعليمية في هذه النصوص ومن هنا فلم يمر كاتب ياسين بمراحل بل من البداية استفاد من هذه المراحل قد بريشت وبدأ من النهاية عندما تتزاوج المتعة والتعليمية وتتآلف لتحدث الأثر المرجو، فالتسلية ضرورية لأي فن أراد إيصال مضامين إلى المتلقي وصبا إلى إرساء قيم

– تعددت أشكال الراوي لتعكس رؤية المؤلف ومن خلالها رؤية المجتمع للواقع ووجهة نظر في القضايا المطروحة والحديث عن الراوي ووظيفته يرتبط ارتباطا وثيقا بتوظيف التراث في المسرح الملحمي وعندما نتحدث عن التوظيف نواجه بمشاكل كبيرة لأن التوظيف يعني استخدام تقنيات كيفية التزامن والتركيب في هذا التوظيف أما في هذه المرحلة فنستطيع أن نقول أن توظيف التراث نلتمس آثاره بشكل واضح في مسرح كاكي وليس في مسرح ياسين وقد وظفه بشكل جيد نسبيا في أعماله.

تكثر الإشارات الإخراجية في نصوص ياسين بشكل واضح مما ينم عن نضج.

أما تجربة علولة في إطار المسرح الملحمي فيبدو واضحا أن علولة الكاتب المخرج في نصوصه التي تنتمي إلى هذا الاتجاه بدا متأثرا بشكل واضح بهذا الاتجاه الذي وجد فيه ضالته بعد فترة كان فيها علولة يساير النظام السائد وكانت نصوصه نصوص شعارات اشتراكية لا تخدم المسرح ولا المجتمع ونوجز آثار تجريب الاتجاه الملحمي في مسرح علولة فيما يلي :

1 – تشبع علولة بالاتجاه الملحمي نظريا .

2 – نضج التجربة لديه من ناحية الإخراج.

3 – مزج التعلمية والمتعة لإيصال المضامين السياسية للمتلقي .

4 – الاعتماد على شكل الحلقة.

5 – الراوي عند علولة مهيمن ومسيطر على العرض بشكل واضح (حيمور) وارتباط النصوص كتابة بممثلين معينين مما أدى إلى اندثار المسرح بذهاب الرجال(الممثل/المخرج).

6 – التركيز على عنصر الغناء بشكل مثير لكن الغناء لم يعمل على تكسير الحدث بل كان يسير جنبا إلى جنب معه

حوصلة : نوجز نتائج التجريب الملحمي في المسرح الجزائري في النقاط التالية :

1 – تشبع هؤلاء المجربين بالأسس والقواعد النظرية .

2 – محاولة استغلال الاتجاه الفني لما فيه من توافق مع البيئة الجزائرية.

3 – تجاوز النواحي الإخراجية على النصوص عند كاتب ياسين وعلولة في حين يرقى النص عند كاكي إلى مستوى فني كبير، لأن كل من كاتب وعلولة كانت النصوص لديهم تكتب أكثر من مرة أثناء التدريبات والإخراج.

4 – منح فرصة الارتجال للمثل وإعطائه إمكانية التعبير بشكل حر.

5 – توظيف التراث ومن خلال عنصر التغريب وفي هذا المجال بدا كاكي متفوقا بشكل واضح في استلهام التراث وتوظيفه برؤى معاصرة.

6 – حاول علولة تجريب شكل الكوميديا ديلارتي لكن دون هدف واضح لمثل هذا التجريب.

الإحالات:

1 – Patrice Paris – Dictionnaire du théâtre – ed Dunod – Paris 1996 p 374

2 – د/محمد عبازة – التجريب المسرحي في مجالات المأثور الشعبي (بعض المحاولات التونسية) مجلة دراسات مسرحية ع المزدوج 5/4 مارس 1995 ص 26.

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

4 – علي الراعي المسرح في الوطن العربي –عالم المعرفة– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت –1980 – ص 543

5 – المرجع نفسه ص 545.

5 - Robert methodique- Redaction dirigee par Josette Rey-Debove – Parmentier – Paris- 1990- p 1433.

6 - Ibid – p 507

*– موضوعها : يوم تطوعي في إطار الثورة الزراعية.

7 – Roselyne Baffet -tradition théâtrale et modernité en Algérie – ed l'harmattan – Paris 1985 p 92

8 – علي الراعي : المسرح في الوطن العربي عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون وأداب –الكويت–1980

9 – محمد المديوني : إشكاليات تأصيل المسرح العربي بيت الحكمة – قرطاج– تونس 1993

10 - patrice Pavis- dictionnaire du théâtre- ed dunod -Paris -1996

11- Roselyne Baffet – tradition théâtrale et modernité en Algérie – ed l'harmattan-Paris -1985 .

المجلات :

1– محمد عبازة – التجريب المسرحي في مجالات المأثور الشعبي (بعض المحاولات التونسية) – مجلة دراسات مسرحية – ع المزوج 4 / 5 – مارس– 1995.