المســـــرح الجزائري
بين هاجس التأسيس
وهـــــوس التجريب

أ. سورية نجاتي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري/ قسنطينة

منذ ميلاد المسرح الجزائري (بمفهومه الحديث) سنة 1921 كما أجمع على ذلك جل النقاد والدارسين، وهو في رحلة البحث عن ذاته مقتبسا مرّة، ومترجما مرّة، ومرّة مؤصّلا، ومرات مجرّبا.. وتعتبر هذه الظواهر علامات صحية، وضرورة لابد منها لكل فنّ ينشد التأسيس سيما إذا كان هذا الفن مستحدثا في أدب أيّ أمة من الأمم.

والمسرح باعتباره فنا ديناميكيا يحتاج إلى تطوير وتغيير آلياته باستمرار ليصنع لنفسه التميز والتفرّد ويواكب تحولات العصر، لا يجب أن يركن إلى هذه الظواهر ـ ولو كانت ضرورية ـ زمنا طويلا؛إذ أن اعتماده عليها مشروط بمرحلة زمنية محددة من مسيرته التاريخية.

فالاقتباس يتحدد زمنه ـ عادة ـ بالسنوات الأولى لميلاد هذا الفن، ويصبح طرح مسألة التجريب مبرَرا بوجود تراكمات إبداعية سابقة صارت عاجزة عن إثبات وجودها .. ومتى ركن الفن إلى هذه الظواهر زمنا طويلا، جنى على نفسه فكان الموت وكان الفناء. وسنعرض من خلال هذه القراءة النقدية لظاهرة هامة عرفها المسرح الجزائري واقترنت بمسيرة بحثه عن ذاته وهي ظاهرة التجريب فإلى أي مدى استوعب مسرحنا هذا المفهوم، وهل كان ظهوره مطلبا ضروريا ؟

(1921) هي السنة التي زار فيها المصري "جورج أبيض" الجزائر رفقة فرقته المسرحية التي قدمت مسرحيتين باللغة العربية وهما (ثارات العرب) و(صلاح الدين الأيوبي) لنجيب الحداد، وعُدت الانطلاقة الفعلية للمسرح ـ بمفهومه الحديث ـ في الجزائر.

وقبل محاولتنا الإجابة عن هذا السؤال نرى من الضروري تحديد المفاهيم وضبط المصطلحات التي تتأسس عليها هذه القراءة، وأهم مفهوم يحتاج إلى ضبط هو "التجريب".

التجريب": تشكّل مفهوم التجريب "Expérimentation في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وقد ظهر هذا المفهوم في البدء مقترنا بمفهوم "La modernité /الحداثة في الفنون وعلى الأخصّ الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة. وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد؛هذا البحث الذي تبلور في اتجاهات ومدارس فنية كالمستقبلية والبنائية والتكعيبية والتعبيرية والدادائية والسريالية والرمزية ... وغيرها.[1] وكانت شريعته "الاستجابة لرغبات ليست محددة بعد، ولاتجاهات لم تندمج بعد في الممارسة المعرفية ولا أمكنت السيطرة عليها، فالفن ليس بجواب عن سؤال، بل هو سؤال عن جواب لم يطرح بعد".[2]

والتجريب في المسرح كما في بقية الفنون تجاوز للمألوف وكسر للاعتيادي، وتحطيم لكل القواعد والسنن الثابتة، وبعبارة أخرى هو الثورة على تلك التقاليد التي سنّها اليونانيون، واختراق للقواعد التي ضبطها وحددها أرسطو لفن المسرح في كتابه "فن الشعر" "(B. Brecht - 1898) ويؤكد هذا الفهم الكاتب والناقد المسرحي الألماني "برتولد بريخت/1956) حين اعتبر من خلال محاضراته "في المسرح التجريبي" (1939) أن كلّ مسرح غير أرسطي هو مسرح تجريبي.

ولعل من أبرز الأسباب التي ولّدت الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذريا إضافة "كوظيفة مستقلة، ورغبة Mise en scène إلى التطور التقني والعلمي؛ ظهور "الإخراج المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقاليد والأعراف الجامدة، وبعيدا عن Théâtre Expérimental منطق الربح المادي. وبناء على ذلك يعتبر "المسرح التجريبي" صيغة معاكسة للمسرح التقليدي، ومعادَلة مضادة للمسرح التجاري.

تبلور مفهوم التجريب في المسرح الغربي بعد الاقتناع به مطلبا حضاريا اقترن بوجود الإنسان الغربي؛ هذا الأخير الذي أيقن أنّ الفن وبالشكل الذي كان عليه في تلك المرحلة الحرجة، عاجز عن التعبير عن وضعه ومسايرة حاجياته ومطالبه الوجودية، ومن ثمّ اقتنع بضرورة القيام بعملية ثورية عن طريق خوض غمار التجريب؛ بحثا عن أشكال فنية بديلة قادرة على التعبير عن الواقع النفسي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي لهذا الإنسان، والتماشي مع روح عصره وتطورات مجتمعه ... فما حقيقة ظهوره في المسرح الجزائري ؟

ـ هل كان مطلبا طبيعيا نبع من ضرورة حتمية وحضارية مبرّرة واستندَ إلى رؤية فكرية واضحة ؟ أم هو نوع من الانبهار بالغرب والتقليد الأعمى له، ووقوع في شرَك وغواية الحداثة؟

ـ قديما قيل أنّ الحاجة أمّ الاختراع، والتجريب في أحد وجوهه اختراع، فهل ارتبط وجوده عندنا بحاجة؟

يقول "سعد الله ونوس" : "التجريب في أوروبا محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت، أو هو محاولة الخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية. أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن".[3]

إن سعد الله ونوس، يعي جيدا ضرورة أن ينبثق التجريب من مناخنا الاجتماعي والسياسي الراهن حتى نستطيع الحكم عليه بالأصالة، أما إن كان مجرد صدى لتجارب المسرح الغربي فلن يكون أكثر من عبث يستهلك جهدنا ووقتنا ولا يعود علينا في آخر المطاف بفائدة "فحينما يتم نقل التجريب الغربي على سبيل التقليد مع تجاوز القدرة والخصوصية والمعطى الثقافي والتاريخي والبيئي والاجتماعي، فإن التجريب يكون عبثا".[4]

وعليه فإن الأشكال التجريبية التي وجدت في مسرحنا الجزائري ابتداء من المسرح الملحمي البريختي، إلى مسرح العبث واللامعقول، إلى المسرح داخل المسرح، إلى المسرح التسجيلي، إلى مسرح الصمت ... كلّها أشكال مورست من طرف غيرنا ؛حيث أنها وجدت في المسرح الغربي بشكلها وتقنياتها وحتى تسمياتها، و لم نحاول ولو محاولة بسيطة لجعلها على مقاسنا معبّرة عن حيرتنا ومجيبة عن سؤالاتنا.. Théàtre de L'absurde ولنضرب مثلا عن ذلك بمسرح "العبث" أو "اللامعقول".

تستعمل صفة "العبثي" أو "اللامعقول" للدلالة على كل ما هو غير منطقي. أما كلمة "العبث" فتستعمل للدلالة على نوع من أنواع الكتابة المسرحية ظهر في الخمسينات من هذا القرن، ويعتبر الناقد الإنجليزي (مارتن إسلن) أول من أطلق تسمية "مسرح العبث" في كتابه "مسرح العبث" (1962) مدرجا تحتها كتابات يونسكو، وبيكيت، وبينتر، وجينيه في كتابه "أسطورة سيزيف" A. Camus.

أما تسمية "العبث" فأول من استعملها هو الفيلسوف الفرنسي (ألبير كامي/ 1942) لوصف حال الإنسان وفراغية وجوده. كما تجلى هذا الوصف في روايته "الغريب".

لقد كان ظهور هذا الشكل ـ في البدء ـ في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية كرد فعل لما أصاب الناس من تمزق، وتشرد، وضياع، وغربة روحية، واندثار القيم السالفة بسبب وحشية تلك الحرب حيث هبّ الأدباء يبحثون لأدبهم عن دور جديد بعد أن أدركوا أن هذا الأدب ـ حتى وقتهم ـ لم يستطع تجنيبهم دمار وخراب تلك الحرب .. فجاء هذا الشكل المسرحي مترجما لعبثية الحياة ولا معقولها، ومعبّرا عن انعدام التواصل بين إنسان القرن العشرين والحياة التي يعيشها ومنه تخلّص هذا الشكل من رواسب المسرح التقليدي، فلا نعثر فيه على شخصيات واقعية، ولا على صراع واضح الأطراف والأبعاد، ولا حبكة ذات بداية ووسط ونهاية، أو حدثا متسلسلا تسلسلا منطقيا معقولا، واللغة نفسها لم تعد

وسيلة اتصال بل أضحت مجرد لغو وثرثرة لا معنى لها ولا طائل من ورائها بسبب تحطيمها للقواعد النحوية المتفق عليها، وهو تأكيد على عبثها ولا جدواها كوسيلة لتبادل الأفكار والتحاور بين الناس.(5)

وأول مسرحية نحت هذا المنحى هي (المغنية الصلعاء/1950) للروماني "أوجين (1912-1993)، ثم مسرحيـــة (في انتظار غـــودو/1953) للأيرلنـــدي "يونسكو /E. Ionesco (1906، 1989) بعد ذلك انتشر هذا الشكل المسرحي في صموئيل بيكيت/S. Beckett " أنحاء العالم.(6)

في الجزائر ظهر هذا الشكل في المسرحيات التي ألفها الهواة في فترة الثمانينيات، ومن تلك الفرق الهاوية (فريق 70) بوهران الذي أنتج مسرحية "لعبة التقتيل" المقتبسة عن يونسكو وهي مسرحية تصوّر التراع مع تجربة الموت، هذا التراع الذي لا ينتهي بنهاية المسرحية نظرا لعدم خضوعها لحبكة واضحة فهي مجموعة توترات ومشاهد متداخلة ومتفرقة.

وتمثل مسرحية "الجدار" التي أنتجتها سنة 1987 فرقة (جمعية الكواكب) بسوق أهراس، نموذجا آخر لمسرح اللامعقول وهي تعالج قضايا عديدة كالسلم والعدالة والمساواة ومحاربة الاضطهاد وتتخذ من السجن فضاء لأحداثها بكل ما يوحي به هذا الفضاء من تضييق وخنق للحريات. هنا يظهر "الغمري" بطل المسرحية في محاولة لخلق وعي جماهيري في أوساط المضطهدين ... والمسرحية رغم انطلاقها من حدث واضح، غير أنها في الأصل اقتباس عن مسرحية "الجدار" لجون بول سارتر. والأمر نفسه ينطبق على مسرحية "الكمال" المقدّمة سنة 1988 من طرف فرقة (الفن المسرحي) بمستغانم والتي هي في الأصل اقتباس عن مسرحية "لعبة التقتيل" للكاتب الأيرلندي "صموئيل بيكيت".(7)

وما قلناه عن مسرح العبث واللامعقول ينطبق على باقي الأشكال التجريبية التي وجدت في مسرحنا المعاصر.

فهذا التجريب الذي يعتقد مسرحيونا أنه خروج عن المألوف، وأنه إنجاز لم يسبقهم أحد إليه. هو مجرد لعبة صبيانية استهلكت من وقتنا وجهدنا الكثير، وأعادتنا في آخر المطاف إلى أول سنة من درسنا المسرحي وهي مرحلة الاقتباس والنقل. وإن كانت تلك المرحلة ضرورية لكل فن ما يزال في بداياته ويحتاج إلى سند يتكئ عليه إلى أن يشتد عوده، فإنها تصبح وصمة عار على جبينه إن هو بقي معوّلا عليها بعد انقضاء أكثر من نصف قرن على وجوده ؟

إنه وقوع جديد في شرَك التقليد والتبعية للغرب، فالأشكال السابقة وإن ظهرت في المجتمعات الغربية كرد فعل طبيعي لما لحقها من تطور في مجال التقنية العلمية، وكثورة على ما خلّفته الحرب الكونية الثانية من إحباط وانكسار زلزل كيان الإنسان الأوروبي عامة والمبدع خاصة فما هي حججنا، وما دوافعنا لاعتناقها وتبنيها؟

إذا كان التجريب بالمفهوم الذي عرضنا له في مستهلّ هذه القراءة النقدية من حيث هو : "فتح جديد وتجاوز لكل طريقة كتابة سبق أن مارسنها وموروست من قبلنا"[8]. فما نحن فيه من هوَس واجترار وغواية بعيد كل البعد عن هذا المفهوم. ولا أعتقد أنه سيأتي علينا حين من الدهر نؤسس فيه من هذه التراكمات الفوضوية غير المبنية التي لا يشع منها بصيص الأصالة لمسرح جزائري أصيل. أضف إلى ذلك أن المسرح الجزائري ـ والعربي عامة ـ لم يحقق تراكما يفرز قواعد وتقاليد جمالية تصبح بمثابة القوانين المنظّمة للتداول المسرحي ليكون للفعل التجريبي مبرّراته لخرقها ومن ثم بحثه عن جماليات أخرى تشكّل تجاوزا للتقاليد المسرحية السابقة.

فقد وجد المسرحيون الجزائريون أنفسهم في زمن البداية وزمن التجريب في الآن نفسه، و لم يكن بوسع التجريب أن يكون فعلا انزياحيا نظرا لغياب التراكم المسرحي. لهذا كان التجريب تأسيسيا.[9] وبذلك فقد معناه الحقيقي كفعل ثوري تمردي على قواعد سابقة.

وحتى لا نكون مبالغين نستثني من حكمنا السابق، التجربة المتميّزة للراحل "عبد القادر علولة" في ثلاثيته (الأقوال، الأجواد، اللثام) وهي تجربة قيّمة تكشف عن وعي صاحبها؛ حيث أنها أخذت ـ في الآن نفسه ـ بالوجهتين التأصيلية والتجريبية:

التأصيلية: باعتبار "القوال" شكل من أشكال الفرجة المسرحية التي وجدت في التراث الشعبي الجزائري.

وتجريبية: لأن عبد القادر علولة انطلق من شكل موجود ثم تجاوزه بتطوير آلياته الدرامية، الأمر الذي جعله يحوز وبجدارة ـ عن مسرحية الأجواد ـ الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج الدولي تونس سنة 1985. وفي هذا الصدد يصرّح علولة: "نبّهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة 1972 إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى. لقد انطلقنا بالمسرحية بديكور ضخم وعرضناها في مختلف التعاونيات الزراعية ولاحظنا أن الجمهور يحيط بفضاء العرض ويكوّن حلقة بصفة طبيعية ورويدا رويدا بدأنا في حذف أجزاء الديكور حتى يتسنى لكل المتفرجين مشاهدة العرض، مما أدى إلى تغيير شكل اللعب والتمثيل نظرا لوجود فضاء جديد، أضف إلى ذلك أننا كنا ننظّم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرر حوار الممثلين والمشاهد بدقة، هناك طاقات سمع حية وذاكرة شفوية. ولما خضنا تجربة اللاديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر مما يشاهده. ولما حلّلنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور"[10].

وبذلك دخل "عبد القادر علولة" زمرة المسرحيين العرب الذين طبقوا أسلوب المزج بين التراث وإسقاطه على الواقع، والبحث عن فضاءات مناسبة ومتنوعة لأعمالهم. أمثال (يوسف إدريس) وشكل "السامر"، و(توفيق الحكيم)

وشكل "الحكواتي"، و(سعد الله ونوس) وشكل "مسرح المقهى"، و(عبد الكريم برشيد) وشكل "المسرح الاحتفالي"، و(الطيب الصديقي) وشكل"الحلقة"...

الهوامش

(1) ماري إلياس وحنان قصّاب: المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ـ لبنان، ط1، 1997، ص:118.

(2) جان دوفينيو: سوسيولوجية المسرح. ترجمة حافظ الجمّالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص: 401.

(3) سعد الله ونوس: (دفاتر مسرحية)، مجلة المسرح التجريبي، القاهرة، ع8، س:1993، ص: 9.

(4) رأفت الدويري: (المسرح العربي المعاصر مابين التراث والحداثة). مجلة فصول، م14، ع1، س 1995.

(5) أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق. مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002 ،ص:28.

(6) المعجم المسرحي.ص:304.

(7) حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص: 344.

(8) م س .ص س.

(9) سعيد الناجي: قلق المسرح العربي.منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس – المغرب، ط1، 2004، ص: 26.

(10) حوار مع عبد القادر علولة، جريدة النصر، ع 4820، 13 ماي 1989.