الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان –

كلية الآداب واللغات
قسم الفنون
مذكرة تخرج
مقدمة للحصول على شهادة ماستر
في: الفنون
بعنوان

التجربة الإخراجية الجزائرية المعاصرة عند المخرج محمد شرشال

من اعداد :
براهمية منير

تحت اشراف:
أ.د. طرشاوي بلحاج

لجنة المناقشة

أ.د.طرشاوي بلحاج	جامعة تلمسان	مشرفا
د.بن مالك حبيب	جامعة تلمسان	رئيسا
د.بدير محمد	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية :2022/2021

شكر

الحمد لله الذي أنار لنا شموع العلم والمعرفة، والذي منّ علينا بفضله وإحسانه، حمدا يليق بجلاله وعظمته، فالحمد والشكر لله أولاً وأخرا على تيسيره وتوفيقه لنا في إنجاز هذا العمل البسيط، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين..

قيل: " كن عالما... فإن لم تستطع فكن متعلما، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم".

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان للدكتور الكريم "طرشاوي الحاج" الذي ساعدني وأعانني على إقامة هذه الرسالة، وأمدني بالكثير من التوجيهات والإرشادات العلمية، والذي لم يبخل عن توجيهي..

إلى الذين مهدّوا لنا طريق العلم والمعرفة

إلى جميع أساتذتي الأفاضل الذين تتلمذت على أيديهم..

وأخيرا أشكر سلفا أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم عليّ بقبول مناقشة هذه المذكرة، فهم أهلا لسد خللها وتقويم معوجها وتهذيب نتوآتها والإبانة عن مواطن التقصير فيها، سائلا المولى عز وجل أن يجزيهم عني خيرا..

شكري موصول لكل من ساعدني على إقامة المذكرة من قريب أو بعيد ..

إلى من ذكرنا وتذكرنا أقول جازاكم الله خيرا..

إلى من تجرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب... إلى من كلّت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة... إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم.. إلى القلب الكبير "والدي العزيز".

إلى من أرضعتني الحب والحنان... إلى رمز الحب وبلسم الشفاء... إلى القلب الناصع بالبياض "والدتي الحبيبة".

إليكم أصدقائي، إخوتي وأحبائي.. من قريب وبعيد.

إلى من اتسع لهم قلبي ولم تتسع لهم صفحاتي ..

أهدي ثمرة جهدي.

مقدمة

مقدمة

كلما مر المسرح بعصر من العصور، إلآ ووقف مكملا ومتمما ممزجا بين الثقافات، مميزا صيغاته الأدبية، منقيا عناصره الفنية، ومما لا شك فيه أن تاريخ المسرح قد دون في صفحاته عددا من الأعلام والمشاهير والمخرجين المسرحيين الذين جمعوا بين والتجريب والاخراج من جهة، وبين تأسيس وتطبيق نظرياتهم من جهة أخرى.

ومع ظهور عمالقة مجددين ظهر المخرج مستقلا بمهنته، والتي تمثلت في إدارة جميع مراحل العمل الإبداعي للعمل المسرحي.

ويعتبر العصر الحديث الثروة المسرحية الحافلة بالفن، حيث ظهور عمالقة الإخراج أمثال "ساكس ميننجن"، و"أندريه أنطوان"، و "ستانسلافيسكي"، ويعود الفضل في عملية الإخراج المسرحي للمخرجين الجدد الذين كانوا على صلة بأشهر المدارس والاتجاهات الفنية والأدبية والزاخرة، فكانت حقبة مليئة بالتحديات، وهذا ما أدى إلى ضرورة خلق واكتشاف ما يطور إبداع العمل المسرحي، ويعود كذلك الفضل للمخرجين ممن لهم الفضل في ابتكار عوامل الإبداع في العمل المسرحي.

أما عن العالم العربي والذي يعتبر هو الآخر من بين المجتمعات الحضارية التي لها جذورها في التاريخ، وفي سياقات أخرى غير المسرح الذي يعتبر دخيل على هذه البيئة من قبل الدول الأوروبية، في وقت وجيز ومتأخر، إلى أن وصلنا إلى الجزائر.

وفي هذه السياقات وقصد التعرف على مفهوم الإخراج والتجريب وأهم ما ميزه عن باقي العناصر الأخرى، وفي ميدان احتكاك المسرح العربي بأحدث المناهج الغربية الحديثةإضافة إلى الإخراج الجزائري في المسرح والذي تبناه في ظروف صعبة، ومنه تمت صياغة عنوان المذكرة: التجربة الإخراجية المعاصرة في الجزائر "المخرج محمد شرشال-أنموذجا-"

إن المسرح الجزائري كما المسرح العربي لم يخرج في شكله من دائرة التبعية للمسرحالغربي، ومع دعوة بعض المسرحيين الجزائريين لرفض هذه التبعية والعودة إلى التجريب عن طريق استخدام أشكال تراثية بطريقة عصرية، هل استطاعت هذه التجارب التأصيلية الخروج من دائرة التأثر بالمسرح الغربي.

ومن الواضح أن هذه التساؤلات تستوجب للإجابة عنها مسحا شاملا للتجارب الاخراجية المسرحية الجزائرية المعاصرة، من أجل الكشف عن تجليات هذه الظاهرة فيها، وبالتالي رسم المسار التطويري الذي قطعته الممارسة المسرحية في الجزائر،

وهو أمر لا تمتلك هذه الدراسة جرأة إدعاء بلوغه، نظرا لكون التجريب فعلا يشمل جوانب العرض المتعددة ولأنه كذلك فهو يختلف من تجربة إلى أخرى، لهذا فقد اعتمدت دراستي إياه على الانتقاء الذي يظهر هذا الاختلاف والتعدد، حيث لجأت إلى انتقاء التجارب الإخراجية التي جسدت احتكاما واعيا للتجريب كما ساهمت في دفع حركية الإخراج المسرحي الجزائري المعاصر من خلال إثرائها للعروض المسرحية.

فما مدى تاثير التجريب في الإخراج المسرحي الجزائري المعاصر؟ وهل استطاع خلق خصوصيته الإبداعية وسط الإخراج المسرحي العالمي والعربي ؟

وقصد الإجابة عن هذه الأسئلة قمت بتقسيم البحث الى مدخل وفصلين ، فضلا عن مقدمة، وخاتمة.

ففي الفصل الأول قد قسمته الى مبحثين ،اما المبحث الأول فقد تناولت فيه التجريب في المسرح الجزائري واما المبحث الثاني فقد تناولت فيه بعض النماذج الاخراجية في المسرح الجزائري التي تاثرت بالتيارات الاخراجية العالمية ، اما بالنسبة الثاني فهو دراسة تحليلية لمسرحية GPSللمخرج الجزائري محمد شرشال، الذي يعد من كبار المخرجيين الجزائريين المعاصريين.

إذا كان التجريب مغامرة إبداعية في مجال الفنون والآداب، يرتاد مناطق بكرا غير مأهولة عن طريق استخدام أدوات جديدة فما هي صور حضور هذه المغامرة الإبداعية في المسرح الجزائري

ولإنجاز هذا البحث المتواضع اعتمدت على المنهج التكاملي، التحليلي، القائم على التفسير والتحليل.

أما ما يتعلق بأسباب اختياري لهذا الموضوع فمنه ما هو ذاتي، وما هو موضوعي، فدوافع الموضوعية: تمثلت في محاولة إثراء المكتبة الجزائرية بما هو قليل مما جمعته من مادة في مجال المسرح.

أما ما هو ذاتي فتمثل في علاقتي الوطيدة وحبي للمسرح

ومن جملة العوائق التي واجهتها في مسيرة هذا البحث المتواضع، ما تعلق بالفصل الأول، وهو قلة المادة، خاصة فيما تعلق بتاريخية الإخراج المسرحي الجزائري.

مدخل مفاهيمي

1- مصطلح التجريب :

إن مصطلح التجريب مصطلح حديث في سياق الخطاب النقدي المعاصر، حيث لا زال يكتنفه الغموض في الفهم والاستخدام، فهو يشمل كافة المحاولات البشرية للتطور منذ بدء الخليقة بعامة، برصده كل محاولات التجديد والابتكارات في الفنون والآداب والإبداع البشري. وقد وفد إلينا هذا المصطلح من تطور العلوم الطبيعية والاقتصادية ، والاجتماعية، والنفسية، وانبثاقه أيضا من مختلف النزعات الفلسفية والفكرية.

ومن هنا يبدو مفهوم التجريب مفهوما إشكاليا نظرا لاتساعه وشموليته وارتباطه بمجموعة كبيرة من الحقول الفنية والأدبية والعلمية .

وقبل أن نتعرض إلى التجريب المسرحي وتطوره سنحاول مقاربة مفهوم هذا المصطلح لغة واصطلاحا.

2- تحديد المصطلح:

التجريب لغة: جاء في محيط العلوم لبطرس البستاني أن التجريب آت من مصدر جب: اختبر والمجرب: المختبر ، (فنقول جب نفسه في كذا. فالتجريب: الاختبار، والتجريبي معناه المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان في مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة، ويعرفه ابن منظور في لسان العرب أنه - أي التجريب-"ات من جرب الرجل تجربة والتجربة من المصادر المجموعة. ورجل مجرب عرف الأمور وجربها وقد جربته الأمور وأحكمته". أما الفيروز أبادي فيورد في القاموس المحيط أن" جربة تجربة اختبره ودراهم مجربة موزونة..."

ومن هنا يصبح التجريب غير التجربة التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحتها: Experience،Experimental

. ومن الملاحظ أن هذه التعاريف لاتفي بالغرض المطلوب إذ تقتصر على إعطاء بعض المعاني القريبة من الكلمات المشتقة من جذر (جرب).

أما **اصطلاحا** فقد أستخدم مصطلح التجريبية Experimental كمصطلح علمي عند "داروين" في نظريته "التحول" منذ منتصف القرن التاسع عشر، بمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة استكشاف الحقائق العلمية الجديدة.

ومن هنا يتضح لنا أن مفهوم التجريب تكون في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الحداثة (La Modernité). فظهر في الفنون أولا وعلى الأخص في الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل الذي شهده القرن العشرين، والتي اتخذت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد متمثلة في الحركة الانطباعية بتحررها من طريقة التصوير القديمة واهتماماتها العلمية في مجال اللون مما أدى

إلى ظهور مدارس الفن التشكيلي الحديثة ، ومنها الانطباعية، والتكعيبية والتعبيرية والدادائية،، والسريالية ... وغيرها .[1]

أما في مجال الأدب فظهر هذا المصطلح لدى "إميل زولا" الذي عرف بالرواية التجريبية سنة 1902، متأثرة بنظريات داروين وكلود بارنارد با بتداعه لمصطلح الرواية العلمية، وهو بهذا تحرر من النظريات القديمة في الأدب وهي النظريات التي ارتبطت بمحاولات تجريب فكري، فشهد طفرات متعاقبة بعد الطبيعية، وانتشر في أرجاء المذاهب المختلفة بدءا من الكلاسيكية الجديدة حتى ما بعد الحداثة مرورا بالواقعية الجديدة، والرومانسية، والسريالية والعبثية.

وبناء على ذلك فإن التجريب ليس حكرا على المسرح بل هو منهج عام وشامل تمارسة العلوم والفنون كل حسب حاجته ورؤيته . فهو الطليعة والتجديد والابتكار وهو محاولة تلمس أدوات التعبير الجديدة لتحقيق التواصل مع الجمهور ولأن التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف فهو لا يستخدم اللغة المقيدة بل يختار طرح الأمثلة المقلقة لأنها معياره الوحيد وليس معطيات الأجوبة .وقد حاولت كل الفنون والأجناس الأدبية النسج على منوال العلوم الحقة باتباع مسلكية التجريب لتتجاوز ذاتها.

تقتضي الضرورة البحثية تحديد بعض المفاهيم، حق نفهم منذ البداية التوجه والمدلول المراد الوصول إليه ثم الانتقال إلى أهم التيارات التي غيرت تلك النظرة للفن.

الاصطلاح:

3- مفهوم الإخراج المسرحي:

مصطلح مسرحي أطلق على العملية الإخراجية التي يقوم بها المخرج عند تحويله نصا مسرحيا إلى عرض بصري سمعي وفق مخطط حركي وسينوغرافيا منطلقا من رؤية فنية خاصة به .[2]

كلمة الإخراج بالعربية مصدرها" أخرج"ويحمل معنى الاستنباط من الداخل بالإضافة إلى معنى التدريب اذ يقال اخرج في الأدب درب وعلم، كما يحتوي على معنى إعطاء سمة ما إذ يقال اخرج العمل أي جعله ضروبا وألوانا يخالف بعضها بعضال.

يحمل مصدر الكلمة معه معنى الخروج من داخل حدث معين، وجعله يتطور من خلال التدريبات التي سيقوم بها، ويمكن أن نقدم به عدة صور مختلفة.

الإخراج المسرحي هي "تنظيم مجمل مكونات العرض المسرحي من ديكور وموسيقى واضاءة وأسلوب الأداء والحركة وصياغتها بشكل مشهدي من أجل تقديم رؤية متكاملة للعرض المسرحي تحمل رؤية المخرج وتوقيعه". وتضاف الصورة البصرية الخاصة بالسينوغرافيا والأداء الذي يستند على حركات معينة تساهم في رسم صورة المشهد تلو المشهد حتى نصل إلى عرض متكامل .

---

[1] ينظر باتريس بافيس ، الإخراج المسرحي المعاصر النشأة الاتجاهات الآفاق المستقبلية ، ص 24

[2] نقلا عن إبراهيم حمادة ، مقدمة الترجمة لكتاب فن الشعر ،ص3

تعني كلمة الإخراج المسرحي Mise en scene في الفرنسية حرفيا " التوضيع على الخشبة، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة عام 1820، وكان وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، ثم صار مع تطور مفهوم الإخراج يدل على مجمل العملية الإخراجية، ومع ذلك ظلت كلمة ميزانسين الفرنسية مستخدمة في بقية اللغات للدلالة على التشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخرى تدل على الإخراج بمعناه الأشمل" [1]

وكلمة Regie الفرنسية هي الكلمة التي كانت مستعملة قبل مصطلح الإخراج ومعناها الإدارة الفنية، ومازالت الكلمة مستعملة لحد الآن لوصف الجانب التقني والإداري وانتقاء الممثلين.

أما في العصر الحديث فان معنى الإخراج المسرحي في فرنسا مازال يعني تجسيد النص فوق الركح، أما انجلترا وأمريكا فان الإخراج هو"إنتاج فعل متضمن في عملية التلفظ بها ذاتها Performatif وبهذا الإخراج المسرحي الكلاسيكي أصبح **Performis[2]e ،Mise en perf". عرض أو أداءPerformance:**

هو ما يتم أداؤه من قبل الممثلين وتحقيقه من خلال كافة المشاركين في العرض، مشتقة من الكلمة الفرنسية القديمة Performer، وكانت تعني إكمال، انجاز، ولم يبقى في الفرنسية سوى معنيالانجاز الذي يختص بعرمرادف كلمة عرض، أداء لا تقابلها في الفرنسية نفس المعنى، بل معناها Representation وبهذا نلاحظ أن هناك رؤيتين مختلفتين للعرضالمسرحي وحتى Mise en sceneلا تقابلها Performance، بل معناها from page to stageومعناها من الصفحة إلى خشبة المسرح . يقدم باتريسبافيس Patrice Pavis مفهومه حول الإخراج المسرحي ويعرفه على أنه عرض يتخذ مظهر نسق للمعنى، يتحكم فيه مخرج أو مجموعة ما، وهو مفهوم مجرد نظري غير ماديوتجريبي، انه ضبط المسرح وفق لحاجات المشهد والجمهور، الإخراج المسرحي يضع المسرح في حالة تطبيق وممارسة ولكن وفقا لنظام ضمني في ترتيب المعنى "[3].

تهتم العملية الإخراجية بالأداء، والذي يستند على معنى نستطيع فهمه من خلال عملية التمسرح التي تحدث بين الممثل والمتلقي والذي أصبح ضمن اللعبة المسرحية، وأصبح مشاركا ومساهما في إكمال رؤية المخرج من خلال كسر الجدار الرابع، وتقنيات التغريب والأسلبة والتي نادى بها كل من برتولد برشت Bertolt Brecht، وفسيفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold ومن يحقق هذا العرض المسرحي هو المخرج وفق تخطيط خاضع لبرمجة ابداعية وتكوينية، فمن هو المخرج المسرحي؟

2-/ المخرج المسرحي Metteur en scene وبالإنجليزية Director:

[1] ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، هم س، ص17.

[2] ينظر باتريس بافيس، الإخراج المسرحي المعاصر النشأة، الاتجاهات، الآفاق المستقبلية، تر : منى صفوت، مراجعة: سلوى لطفي، 2007، ص 95

[3] ينظر باتريس بافيس، الإخراج المسرحي المعاصر النشأة، الاتجاهات، الآفاق المستقبلية، م س، ص24

"مصطلح حديث نسبيا تم اشتقاقه من كلمة إخراج، وهي تسمية تطلق على الشخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة العرض"

مصطلح المخرج لم يظهر إلا حديثا إلا أن وظيفته كانت متواجدة ففي "المسرح اليوناني كان يطلق عليه اسم Didaskalos ومعناها المعلم والمنظم للعمل المسرحي ، وحتى في المسرح الشرقي عرف العديد من المعلمين أمثال زيامي Zeami، ولم يظهر المخرج عندهم إلا في المسرح الحديث، وفي العصور الوسطى كان مدير اللعبة [1]

Meneur de jeu"، وهو المشرف على الممثلين والمتكفل بعملية الديكور، ثم عرف مصطلح مدير المنصة ريجيسور * Regisseur والتي مازالت تستعمل لحد الان.

كان المخرج هو المسؤول الأول عن ماسيقدمه من فرجة مسرحية و بعدها أصبحت المسؤولية مشتركة ودخل في هذه اللعبة الإبداعية كل من السينوغراف ومصمم الإضاءة والكوريغراف ومصمم الموسيقى وكل يقدم وجهة نظره ورؤيته الخاصة بالعرض ولكنها تلتقي في عرض مسرحي متكامل حيث نرى في النهاية عملا واحدا تتداخل مفرداته السمعية والبصرية والأدائية.

الإخراج المسرحي له أهمية وصدى اذ اندرج ضمن الاختصاصات الأكاديمية في الكثير من البلدان الأوروبية، وحتى البلدان العربية التي فتحت فيها الكثير من المسارح، وحتى في الجزائر أصبح ضمن المنظومة التعليمية وخصصت له دراسات عليا وذلك بالجامعات الأكاديمية وفتحت الكثير من المسارح الجهوية والتي يعمل ضمنها مخرجين لديهم خبرات ودراسات وتكوينات داخل الوطن وخارجه .

4-الإخراج المسرحي (النشأة والتطور):

يعتبر الإخراج في المسرح مهمة صعبة ومضنية، لا تخلو من العراقيل نتيجة قلة المراجع والدراسات الأكاديمية، التي يمكن اعتمادها في تقصي الدقة الموضوعية حول خصوصيات المسرح الجزائري، خاصة فيما يتعلق بالتأسيس والتأصيل والدور المنوط به في المجتمع، باعتبار المسرح يمثل مؤسسة تربوية ورسالة تثقيفية تهم جميع الطبقات الاجتماعية، خاصة المهتمين بتاريخ واستقصاء العبر.

يتفق الباحثون في الجزائر على أن البداية الفعلية للمسرح كانت عام 1921م، عندما زارت جورج أبيض الجزائر، ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الإفريقي.

مع مطلع سنة 1925م بدأت مرحلة المسرح الشعبي والعامي الذي ذهب أعلامه إلى البحث في كشف المضامين الحديثة وما ميز المسرح الجزائري في هذه الفترة، أنه لم يلجا إلى الاقتباس عن المسرحيات الأجنبية، فكتب "علالو وداحمون" مسرحية عن مقالب بطل الحكايات العربية، سنة 1926م. كما شاركهما كم من محي الدين بشتارزي، ورشيد قسنطيني.[2]

---

[1] ينظر ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 418.

[2] 1 تمار ألكسانروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص 201.

بقي المسرح في مرحلته الأولى محصورة في المدن، ينمو في صمت بعيدا عن الرتابة.

وفي المرحلة الممتدة مابين 1957م و1962م، شهد المسرح تأسيس الفرقة الفتية الجبهة التحرير الوطني بتونس سنة 1958م، وكانت بمثابة المنبر الذي يعول من صوت الصوت الشعب، وبعد الاستقلال مباشرة، وفي الفترة الممتدة مابين 1962م و1972م، والتي عرفت مرحلة إعادة البناء والتنمية الوطنية وازدياد الوعي الوطني وبدأت فترة الركود سنة 1972م، نتيجة قلة الفنانين المحترفين وقلة الإمكانيات. وبرزت أسماء عديدة أمثال: روشيد، مصطفى كاتب، عبد القادر علولة، ومن مسرحيات هذه الفترة، "البوابون" التي تعالج مشاكل شريحة من الناس البسطاء، وفق صراعهم مع الحياة.

قدم علولة في نفس الإطار مونولوج "حمق سليم" ثم مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي"، لكاتب ياسي، الذي يستعرض فيه الأحداث التاريخية، وتوظيفه أفكار تقدمية عبر عنها بجمل قصيرة، تميل فيها اللغة إلى الشفافية أحيانا والرمز أحيانا أخرى.

لكن ابتداء من 1983م، لاحت بوادر انتعاش وديناميكية المسرح، حيث قدمت أعمال ذات جودة عالية ومغايرة للسابقةلجأ الفنانون إلى التراث الشعبي، ليس لمجرد الترصيع والتزيين، بل له أهداف وأغراض عميقة في التأثير على القارئ.

غير أن الظروف الناجمة عن سوء التسيير وانعدام سياسة ثقافية واضحة، انعكست سلبا على الإنتاج المسرحي الذي تزامن وقلة الكتاب، فأفرز ظاهرة التأليف الجماعي بالنسبة للمسارح الجهوية، وطغيان الاقتباس عموما في بعض مراحله المتعاقبةومع ذلك استطاع المسرح الجزائري، أن يشق طريقه ويفرض نفسه على المستوى المغربي والعربي.[1]

ومن بين القرارات التي عرفها المسرح الجزائري، كان العصر الذهبي في سنواته الأخيرة أي ما بين 1980م و1990م. حيث ظهر كتاب حاولوا البحث والتنقيب، لإبداع قالب جزائري محلي، ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى أساتذة كانوا السباقين في هذا الميدان، على رأسهم "ولد عبد الرحمان كاكي، علولة، ... إلخ.

على أن أهمهم من حيث الإخراج كان علولة والذي تميز عنهم أنه دعا إلى مسرح سماه "الحلقة"

لذا نرى أنه من الواجب الحديث عن تجربة، إخراجية مسرحية جديدة، أي ما بعد علولة وكاكي، وغير من السباقين في المسرح الجزائري، ملتمسين عدم التقصير، ولو من باب الاعتراف بالجميل نيابة عن المسرح.[2]

5-مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي الجزائري (التأثير والتأثر):

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري، سنة 2000، ط1، ص94.

[2] أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص235.

أرجع الباحثون في تاريخ المسرح البدايات المنهجية لفن الإخراج المسرحي، إلى جورج الثاني وتعد المحاولات الإخراجية الأولى لرجل المسرح القديم "أسخيلوس"، ولرجل المسرح في عصر النهضة شكسبير راسين، ومن تبع دربهم على طريق التأليف والإخراج التمثيل والإدارة مجرد محاولات، لا تدخل في إطار التخصص الذي نعرفه في مجال الإخراج المسرحي.

وهكذا بدأ مفهوم الإخراج في التبلور والتمحور عبر الأساليب المختلفة للمدارس الأدبية (الكلاسيكية والطبيعية والرومانسية والواقعية، والتجريدية والرمزية والتعبيرية والملحمية والتسجيلية). بعد أن كان الإخراج في بداياته مقصورا على تنظيم عناصر العرض المسرحي، في إطار الترجمة واللوحات الراقصة، والأزياء والأقنعة بالقليل من الملحقات، وذلك على مر العصور التي كانت العروض خلالها تقام في مسارح الهواء الطلق، وفي الأماكن المفتوحة، التي تتسع لعشرات الآلاف.

لا شك أن كل عصر يبتكر أساليب تعبيره عن نفسه بالفن الذي ينبع منه ومن تفاعلاته الحضارية وآليات المياه الثقافية القومية والوطنية.[1]

ولأن النص المسرحي قد تطور وفق تطور المجتمعات عبر العصور، وظهرت فيه مؤثرات النظريات العلمية والفلسفية والنفسية حتى انتهى إلى ما انتهى إليه من تنوع في المدارس الفنية والأدبية

فإن أسلوب النص المسرحي يتصل بأسلوب عرضه، ولأن المسرح الجزائري وافد غربي نا ونظرية وعرضا، لذلك اتخذ أساليب النص المسرحي والعرض المسرحي لقد رفض الجمهور في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" النهاية المأساوية للمملوك "جابر" الذي أحبوه لذكائه وحبه للمغامرة «وقد تعمد سعد الله ونوس تحبيبه للجمهور في البداية لتكون نهايته غير المتوقعة صدمة مفجعة»

وهكذا يكون «رفضهم بنهاية المسرحية هو تدخل، لم يعودوا متفرجين فحسب، هكذا تسير عملية التسييس؛ الامتعاض من المسرحية أو رفضها تمهيدا لموقف جديد من الواقع هو رفض للواقع الذي تمثله المسرحية، والذي هو بالرغم من الفرق الزمني - واقعهم»

[1] اصالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد واللصوص حتى 1972م، دار الهدى، الجزائر، 2005م، ص65.

الفصل الاول
التجريب في المسرح الجزائري

تمهيد:

بعد انصرام أكثر من قرن على ما يمكن اعتباره تجاوزا- تأسيسا لفن المسرح بالجزائر، كان الارتباط بالتجارب المسرحية الأوروبية يمثل ضرورة فنية للمسرحيين الجزائريين الذي بهرهم الشكل المسرحي الأوروبي، في وقت بات فيه هذا الشكل متجاوزا من الناحية التجريبية، وقد تجسدت تجربة المسرح الجزائري في الأعمال المقتبسة والمعدة إلى أخرجها المسرحيون الجزائريون الرواد وفي طليعتهم ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة.

المبحث الأول : التجريب في المسرح الجزائري:

وهذه الأعمال تؤكد على «أن أغلب المسرحيين المغاربة يلجؤون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفن، ويعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي، لذلك نلاحظ أن حركتنا المسرحية نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا، إن الكاتب لا يبتعد كثيرا برأيه هذا عن الرأي السابق الذي رأى في الاقتباس نوعا من التستر إلا أنه يرى فيه جانبا ربما اعتبره إيجابيا إلا إذا قام بجانب حركة نشيطة في التأليف وتوفرت له شروط معينة من الجودة».[1]

كما أن انعدام العمق الفكري والافتقار إلى رؤية فنية، وعدم مراعاة الشروط التاريخية للممارسات الإبداعية، أفقد الأعمال المقتبسة قيمتها الدرامية، وتحولت إلى مجرد عروض فرجوية ذات «لعب درامي تلقائي».

وقد حصل ما يمكن اعتباره تطورا في سيرورة المسرح الجزائري يتمثل في لجوء المسرحيين الجزائريين إلى نصوص ومواضع تراثية للتعبير عن موقف إيديولوجية رافضة

[1] محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1986،

للواقع الاستعماري، وهذه الانعطافة ليست نابعة من رؤية فلسفية أو قناعات فنية اقتضتها التجربة المسرحية باعتبارها فعلا داخل التاريخ، وكل ما في الآخر أن الاعتبارات الإيديولوجية الوطنية فرضت هذا التحول، وهو ما أحدث شرطا فنيا في الممارسة المسرحية التي لم تكن مؤهلة تاريخيا ومعرفيا وجماليا لاحتواء الإيديولوجية السائدة.

وبناء على ذلك «فالتأسيس الحقيقي للمسرح المغربي هو الذي بدأ عمليا في مرحلة ما بعد الستينات مع انطلاق موجة النظريات التي ارتبطت بظهور جيل من المسرحيين الشباب ذوي نفس حداثي» هذا الجيل الذي يرمي إلى إحداث قطيعة فنية ومعرفية مع المسرح الذي ساد طول فترة التأسيس لمسرح جزائري أصيل، يضع في الاعتبار الأول البحث عن شكل فني أو على الأقل صيغة فنية محلية مستمدة من التراث الجزائري العربي الإسلامي، ومنفتحة على التجارب الدرامية العالمية وقابلة لاستيعاب التقنيات التجريبية المستجدة في المشهد المسرحي المعاصر.

ولعل ما يدعونا إلى الوقوف عن هذا الجيل :

أ- أنه جاء كإفراز لتحولات تاريخية واجتماعية حتمت ضرورة التغيير، والبحث عن آفاق إبداعية ورؤى فكرية مستقبلية، أضفت على مفهوم الممارسة المسرحية دلالات ثورية وكرست الواقعية النقدية والتسجيلية.

ب- أنه صرف الاهتمام عن متاهة البحث عن شكل فني محدد مثلما هو الأمر بالنسبة لتوفيق الحكيم ويوسف إدريس إيمانا بأن التجريب المسرحي أفرغ مفهوم الشكل المسرحي من دلالته الكلاسيكية المتمثلة في القالب الجامد ذي الثوابت المطلقة.

ج- أنه اهتم بلغة درامية ذات كثافة دلالية د- أنه انصرف إلى التجريب على مستوى العرض والأداء والإخراج ».[1]

المطلب الأول :التجريب في المسرح الجزائري المعاصر:

يكاد ينفرد المسرح الجزائري المعاصر بكون المستجدات التجريبية على مستوى التأليف الدرامي والإخراج رافقهما زحم هائل من التنظيرات التي تهدف إلى تحقيق الأهداف الرئيسية التالية:

أ- زخرفة القواعد الأرسطية والتصورات التقليدية للممارسة المسرحية

ب- الاستجابة لضرورات التغيير الحداثية، والبحث عن هوية فنية وأرضية معرفية للممارسات المسرحية، باعتبارها خطابا إبداعيا ما يزال يبحث عن وجوده كفعل ثقافي. ج- البحث عن موقع متميز في الراهن الثقافي، بعد اشتداد المنافسة مع السينما والتلفزة فيما يخص استقطاب اهتمام الناس، وقدرتهما الفائقة على التواصل معهم»

ويرى عبد القادر علولة صاحب أكبر مشروع تنظيري في المسرح الجزائري المعاصر حين تكلم عن علاقة مسرح الحلقة بالمسرح البريختي قال: «لم ينبهنا بريخت بصفة مباشرة إلى هذه الأشكال وإنما حاول الخروج عن النمط الأرسطي، فبحث الحواجز الكائنة في هذا

[1]محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي من البداية إلى الثمانينات ،م س ، ص 54

النمط، واقترح إمكانية الخروج عنها، ومسرح بريخت كما نعلم يرتكز على نقطتين أساسيتين هما: التغريب والمسرح اللاأرسطي، وما دام اهتمامنا منصبا حول النقطة الثانية فإننا نجد أن بريخت "Brecht" سعى إلى انتهاج التغيير وتنوير الواقع، حيث يقول:« لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم بل يعملون على تغييره»، فالمسرح إذن حسب رأي بريخت يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي الصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي، ومن ثم لابد من تغيير الشكل»..

لقد أصبح التنظير ضرورة حتمية لاستعادة حداثة المسرح العربي المفقودة، حتى لا يبقى هذا المسرح «مجرد حرفة وصناعة تتحول إلى اشتغال عضلي حيواني يغيب فيه الفكر ويحضر الجسد».[1]

وعلى الرغم من التدفق التنظيري الذي شهده المسرح المعاصر اعتبارا من عقد السبعينات، والذي يمثل الاحتفالية والحلقة والمسرح الثالث، المسرح الفقير، مسرح المرحلة ومسرح النقد والشهادة، فقد اكتسب هذا التنظير ملامح ثابتة وأخرى متغيرة تكاد تكون مشتركة على الرغم من تباين الرؤى الفنية واختلاف التصورات بين هذا الاتجاه النظري وذاك.[2]

أ – **الثابت**:

رفض النموذج الغربي - تطوير البنيات الشكلية التراثية - التعامل مع التراث انطلاقا من ضرورات الحاضر وحاجاته - اعتبار المشهد المسرحي أداة للتوعية وتعرية الواقع انطلاقا من موقف إيديولوجي منحاز الهموم الجماهير.

ب- **المتغير**:

- فضاء الفرجة المسرحية باعتبارها مجالا مشرعا على التجريب والاختيار المفتوح.
- التقنيات المسرحية التي قد تكون أصيلة أو مستمدة من المشهد المسرحي الغربي.
- تقنية التمثيل (فردية- ثنائية-جماعية)».. * بين التأصيل والتجريب في المسرح الجزائري المعاصر:

لقد شهد المسرح الجزائري في ظل إرهاصات التحول الاجتماعي تطورا ملحوظا شمل العناصر المكونة للنص والعرض المسرحيين، فقد حاول المهتمون بهذا المسرح التعبير عن قضاياهم وانشغالاتهم بفلسفة جديدة ساهمت في تأصيل المسرح عن طريق العودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التعبيرية الفلكلورية المؤثرة في المتفرجين نظرا لقربها من أحاسيسهم ومشاعرهم.

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، (1962-1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص168

[2] عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات-الاحتفالية إلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 77.

« لقد تطورت محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحيين الجزائريين المحترفين منهم والهواة اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التراثية الما قبل مسرحية، وجعلها قوالب مسرحية المضامين عصرية، ولقد أصبحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلاله هؤلاء المسرحيون الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال والمداح للتعبير عن القضايا السياسية الراهنة».[1]

ومن أبرز الكتاب المسرحيين الذي لهم السبق في مجال المسرح الحلقوي نجد "ولد عبد الرحمال كاكي" الذي عمل على رصد الظواهر الاجتماعية السلبية قصد تجسيدها دراميا والعمل على مزج هذه الظواهر بالتراث والأسطورة، وفي هذا الإطار تأتي أهمية البحث عن خصوصية التجربة المسرحية الحديثة، حيث يرى مخلوف بوكروح: «أن أي

تجربة لا تنشأ من تلقاء ذاتها أو من عوامل خارجة عن البيئة الاجتماعية المعبرة بل تتشكل من طبيعة هذا التغيير الذي يضفي عليها طابعا خاصا».[2]

العرض: مما يتيح التحكم في عملية الإخراج، كما أن الجمهور يكون بدوره مطالبا بفهم الوظيفة الدراماتورجية لهذه الآليات الجديدة، لا باعتبارها غاية في ذاتها لإبهار المشاهد، وإنما بوصفها وسائل لبلورة دلالة الإخراج المسرحي.

« يفترض التجريب المسرحي القبول بفكرة أن الفن يقوم على المحاولة التي يمكن أن تقع أحيانا في الخطأ، طالما أنها تبحث عما لا يوجد بعد، أو على حقائق خفية، والمحاولات تكون في اختبار النصوص التي لم تقدم بعد، أو المعروفة بصعوبتها أو في طريق التمثيل، أو في وضعية التلقي، والتجريب يعني التجديد باستمرار، والبحث عن أساليب وأشكال جديدة».

وإذا كان التجريب يعني كل ذلك، فإنه لا يقصد إلى تقديم أعمال منسجمة ونهائية، وإنما مقترحات متبلورة يقدمها الجمهور عارف، تكون قابلة للتطوير المستمر بما يضمن تسلسل التجارب واستمرارها، وتأتي العلاقة بالجمهور في مركز اهتمامات المسرح التجريبي، المسرح هنا لم يعد حبيس ذلك التعارض بين الترفيه والتعليمية، بل يريد أن يذكي روح السؤال والمسالة عند الجمهور ويغير وضعية التلقي التي كان يطبعها دائما الانفعال والسلبية والتأثير الأحادي للعرض المسرحي.

في ضوء ما تقدم، وإذا جاز لنا أن نوسع مفهوم التجريب المسرحي باعتباره مغامرة من قبل المؤلفين والمخرجين لتجريب أشكال وأساليب درامية في حقولهم الثقافية الخاصة التي قد تكون لها تقاليد درامية ضاربة في القدم كما هو الشأن بالنسبة للغرب، أو تلك التي لم تعرف المسرح إلا بشكل جنيني وفي وقت متأخر كما هو الشأن عندنا، إذا جاز لنا ذلك نقول إن المسرح الجزائري قد نشأ تجريبيا أي بواسطة التجريب .

---

[1] العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي، نموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، 2009.

[2] مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة سوسيولوجيا في المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، 2002، ص 10

ب- **المتغير**:

- فضاء الفرجة المسرحية باعتبارها مجالا مشرعا على التجريب والاختيار المفتوح. - التقنيات المسرحية التي قد تكون أصيلة أو مستمدة من المشهد المسرحي الغربي. - تقنية التمثيل (فردية- ثنائية-جماعية)»..

المطلب الثاني : التأصيل والتجريب في المسرح الجزائري المعاصر:

لقد شهد المسرح الجزائري في ظل إرهاصات التحول الاجتماعي تطورا ملحوظا شمل العناصر المكونة للنص والعرض المسرحيين، فقد حاول المهتمون بهذا المسرح التعبير عن قضاياهم وانشغالاتهم بفلسفة جديدة ساهمت في تأصيل المسرح عن طريق العودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التعبيرية الفلكلورية المؤثرة في المتفرجين نظرا لقربها من أحاسيسهم ومشاعرهم.

« لقد تطورت محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحيين الجزائريين المحترفين منهم والهواة اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التراثية الما قبل مسرحية، وجعلها قوالب مسرحية المضامين عصرية، ولقد أصبحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلاله هؤلاء المسرحيون الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال والمداح للتعبير عن القضايا السياسية الراهنة».[1]

ومن أبرز الكتاب المسرحيين الذي لهم السبق في مجال المسرح الحلقوي نجد "ولد عبد الرحمال كاكي" الذي عمل على رصد الظواهر الاجتماعية السلبية قصد تجسيدها دراميا والعمل على مزج هذه الظواهر بالتراث والأسطورة، وفي هذا الإطار تأتي أهمية البحث عن خصوصية التجربة المسرحية الحديثة، حيث يرى مخلوف بوكروح: «أن أبيتوفر على تاريخ عريق، ولا على تراكم تجارب متجذرة لم يكن له بد من التجريب «كان التجريب قدر مسرحنا الناشئ في بداية القرن الماضي لا لاعتباره اختيارا حرا، أو ترفا فنيا وإنما كضرورة تاريخية حددتها وتحكمت فيها عوامل اللحظة التاريخية والزمن الثقافي والأطر الاجتماعية العامة».[2]

كان الرواد الأوائل من أمثال (رشيد القسنطيني) و (محي الدين باشطارزي) و سلالي علي المعروف (بعلاو) وغيرهم، يمارسون التجريب المسرحي بطرقهم وأساليبهم الخاصة، فلم يكونوا يجربون أساليب وأشكال فنية داخل المسرح القائم الذي لم يكن قد ظهر بعد، وإنما يجربون أنماط ووسائل استنبات الجنس الدرامي الناشئ نفسه في تربة ثقافة لم تكن لها صلة واضحة ومتجذرة بهذا الفن الوافد، فالاغتراف من (ألف ليلة وليلة) أو من تاريخ الأندلس أو من (موليير نفسه كان يتم داخل تصور تجريبي عفوي أي «عبر توليف الشذرات والتكييف

[1] العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي، نموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، 2009.

[2] - العلجة هذلي ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين م س ، ص 124

والاقتباس، والعبث أحيانا بالنصوص النماذج، لاسيما في الكوميديا سواء بوعي أصحاب هذا التصور أم بدون وعي منهم، وقد استمر هذا النمط من التجريب لفترة طويلة من بدايات المسرح الجزائري، بل إننا نستطيع القول إن تاريخ المسرح الجزائري يكاد يكون تاريخ تجارب وتكاد تكون كلمة تجربة أو تجارب ثابتة وملحة تتردد باستمرار في قاموس كل الخطابات النظرية والنقدية حول مسرحنا»

المطلب الثالث: تجارب المسرح الجزائري:

أولا: التجريب بواسطة الاقتباس:

إن الباحث في ضرورة الاقتباس في حركة المسرح الجزائري يجد غموضا في مفهوم الاقتباس نفسه والتباسه، «فالاقتباس يعني أحيانا التعريب وأحيانا أخرى التكييف والتوليف أو المونتاج وكلها تحيل إلى بعضها البعض دون تعيين أو تدقيق»، وعدم التمييز فيالمصطلح يحيل إلى معضلة كبيرة هي كيفية التعامل مع المسرح الوافد وكيفية تمثل النصوص المقتبسة عنها.[1]

إن الاقتباس كنافذة نطل منها على أدب الأمم الأخرى لا يمكن أن يثير جدلا أو معارضة ولكنه «يصبح ظاهرة تستحق الدرس عندما يطغى على الساحة المسرحية فيعوض عن التأليف ويقوم بديلا عنه، وهذه حالة عرفها المسرح المغربي في بعض فتراته وخاصة عند انطلاقته وبداية مسرح الهواة».

ومما يلاحظ أن التأليف المسرحي، في العالم أجمع لم يعرف ازدهارا متواصلا إلا في فترات خاصة ولذلك لا ينبغي أن نولي الظاهرة أكثر مما تستحق فنهول الموقف بسبب اعتماد المسرح الجزائري على الاقتباس عندما تجف أقلام المؤلفين، خاصة إذا علمنا أن هناك عوامل أخرى تدفع إلى الاقتباس بالإضافة إلى قلة التأليف أو ضعفه،[2] ثم إن أغلب المسرحيين الجزائريين يلجؤون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني ويعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي، «لذلك نلاحظ أن حركتنا نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا»، وخير من جسد هذه المرحلة هو الكاتب "ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرحيته العبثية الشهيرة "تاريخ الزهرة التي اقتبسها من "النو الياباني" وهي مأخوذة من الأسطورة الخرافية بحيث أن منبت الزهرة بدم العاشق شيء من قبيل العبث أو اللامعقول، ولعل هذا المقطع من المسرحية هو ما يجعلها ذات طابع عبثي « وقد أوحى بها ولد عبد الرحمان كاكي لخلق أسطورة حديثة يمكننا أن نصفها ضمن أساطير التضحية والفداء والخلود معا، فالزهرة ترمز إلى الجزائر، والبستاني يرمز إلى الشخص المضحي بنفسه فداء الوطن».

[1] محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 49.
[2] ن س ،ص 50.

وفي عام 1958- اقتبس"ولد عبد الرحمان كاكي" مسرحية ذات اتجاه عبثي عن مسرحية نهاية اللعبة" لبكين، ويوحي لنا عنوانها مصطلح يستخدم في لعبة الشطرنج وهو عبارة عن وصول اللعبة إلى الجزء الثالث والأخير، ويدل العنوان ولو بطريقة رمزية إلى نهاية الأشياء في الحياة.

هذه المسرحية تشتمل على أربع شخصيات، كل منها يرى حلما وتعمل جاهدة على إيصاله للأخرين لكن دون جدوى، وهي لعبة يستمتع الأفراد بها حين تأديتها، لكن نهايتها سوف تكون وخيمة لعدم تمكنهم من الاتصال الفكري وفي عجزهم عن إيصال رؤاهم مما ينتج لديهم الإحباط الدائم، وتمثل الدراما في هذه المسرحية فقدان الثقة والأمل في الحياة، التي تبقى دون معنى في خضم التكرار الديناميكي لحوادث الحياة اليومية وتعجز اللغة على أن تكون أداة تفاهم وتواصل بين الناس».[1]

إن الاقتباس ظاهرة ارتبطت بحركة الفرق التمثيلية في المقام الأول والأخير«فالمسرحيات المترجمة أو المقتبسة كانت تقدم إلى الفرق لتمثيلها ولم يفكر أصحابها في تقديمها إلى القراء لأنها لا تعتبر أدبا مقروءا ».[2]

وعلى ضوء ما تقدم نستخلص قيمة الاقتباس ودوره في حركة النص المسرحي العربي « فالاقتباس يعطي حرية التصرف، إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار، وفي الشخصيات تغييرا يجعلنا أمام مسرحية محلية، فالشخصيات في الأصل تصبح مرادفة للشخصيات في النص المقتبس وهذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية والوجدان المحلي».

مدى تقربنا من الجمهور، أخذنا نناقش العرض معه بعد كل أمسيته تجنبا للأخطاء وتقربا منه جماليا وفكريا...

وهذا ما حققناه خلال عرضنا لمسرحية "المائدة" إذ بعد انتهاء العرض الأربعين، وبعد المناقشات المستمرة مع متفرجين من الفلاحين بغية التوصل إلى حل يرضيهم، وجدنا أن العرض الأخير يختلف عن العرض الأول بدرجة كبيرة، كما لاحظنا أن هناك قدرة كبيرة وطاقات سمعية هائلة لدى الجمهور بالإضافة إلى الذكريات الكثيرة والعظيمة التي يملكها، فقد كان يستعيد أثناء المناقشات الكثير من حواراتنا، ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن مسرحية تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور».[3]

كما ألف تولد عبد الرحمان كاكي" مجموعة من المسرحيات التي تندرج في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل باعتماده على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي والاستفادة من الحلقة والمسرح التقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح

[1] العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين م س ص 114

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص للكتاب، ط2، عام 1993، ص 62.

[3] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، (1926-1989)، م ن، ص 168.

الجزائري، ويعينه على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي الشعبي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني والأخذ عن مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح الجزائري مكانة هامة دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية وهذا ما أدى بالكاتب إلى اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية، كما في مسرحية "كل واحد وحكموا حيث تروي هذه الحكاية المحلية حادثة انتحار فتاة اسمها "الجوهر" وعمرها أربعة عشر ربيعا" بعد إرغامها على الزواج من شيخ ثري أكبر من والدها، إضافة إلى أنه متزوج من ثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولدا».[1]

إن مسرحية "كل واحد وحكمه" هي «قصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مئة عام».

لقد خولت هذه المفاهيم عن المسرح للمسرحيين الجزائريين «معرفة مدى ارتباط المسرح بالاحتفال" وكيفية توظيف الطقوس والشعائر والأشكال الما قبل المسرحية في أعمالهم التي تقوم على التراث، كما خولت لهم على مستوى الإخراج

- استثمار جسد الممثل واعادة النظر إلى السينوغرافيا وفضاء اللعب الذي تحول إلى مكان فزيقي ملموس، ثم الكتابة الدراماتورجية التي أصبحت جد ثرية تقوم على عدة أشكال تعبيرية تؤسس إلى جانب ملحوظات النصما يمكن تسميته بالمسرح المفتوح"».[2]

1 إن اللجوء إلى التراث قد يساعد المسرح الجزائري إلى الانتقال إلى مرحلة النضج والعالمية، وذلك عبر توسيع أفق اشتغاله وإمكانياته التعبيرية والفنية دون أن يتخلى عن هويته الثقافية التي ظلت حاضرة في انتاجاته متنوعة الأشكال والتي أبدعها مسرحيون موهوبون تمرسوا على الكتابة الدراماتورجية، وعلى أساليب الإخراج وإدارة الممثل، «إن هذه الوضعية هي التي مكنته من مسايرة التحولات الفكرية والاجتماعية في الوطن العربي وفي العالم برمته، حيث حرص على تحديد موقفه وتعميق وعيه خبراء الذخيرة المعرفية والفرجوية الكامنة في التراث العربي والإنساني عامة، وكذا بكل ما يجري في العالم من أحداث وفواجع».

إن اللجوء إلى التراث قد «شكل أداة دفع ضد الغزو الكولونيالي الذي حاول فرض ثقافته ومحو ثقافة أصيلة كان من اللازم استعادتها، كما كان رد فعل ضد سياسة القمع والتسلط في البلدان العربية: الشيء الذي جعل العروض تتميز بكتابة بلاغية ركحية تدرء الخطاب المباشر لتعويضه بلغة ثرية تفيض بابتكارات فنية، تقوم على التلميح والترميز والأيقنة والمبالغات الكاريكاتورية، وذلك لتجنب سيف الرقابة، ولجعل الجمهور في حالة استنارة فكرية ومتعة بصرية ففي عمر هذين الموقفين، كان المسرحيون العرب يعملون على تعميق علاقاتهم بالتراث، وعلى استيعاب تقنيات المسرح الأوروبي، إلى أن أمكن لهم تحقيق تصالح

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 15.
[2] حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح الواقع والتطلعات)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط01، 2014، ص 17.

بين ثقافتين أدى إلى اندماج" تمخضت عنه "هوية" مسرحية عربية جديدة، تنتمي إلى العالمية وذلك حيث تنوع آفاقها وعوالمها».

ثانيا: التجريب في المسرح.

إن التجريب على مستوى المسرحي يسمح بتعدد مؤلفي هذا النص (المؤلف، الممثل، الجمهور)، ونجد هذا الملمح عند كل من ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وكاتب ياسين، وأحمد حمدي وعز الدين جلاوجي كون العرض المسرحي احتفالا فيتم ترك ثغرات ومساحات في النص للارتجال يتجاوب معها الممثل والمتفرج.

كما أن هذا التجريب يسعى للوصول إلى لغة متعددة في هذا الاحتفال المسرحي لتحقيق قدر كبير من التواصل مع الذات عن طريق إدخال الفنون الفرجوية القولية مع روح العصر في إدراك أهمية هذا التعدد لدعم خصوصيات النص المسرحي العربي، ولجعله قابلا للحياة في التمثيل».[1]

إن للنص المسرحي بعد خاص في إطار سحر العمل الركحي، إنه يعد أقرب إلى الميتافيزيقي إلى السحر، وكلا البعدين يحبسهما الممثل المجرب «فنص المؤلف بالنسبة للممثل كتابة جسدية، إنه ينتهي من كونه نصا أدبيا، إن النص أثناء القراءة يضع الممثل في حالة جسدية، حماسة أو وهن، هذه الحالة الجسدية هي استحواذ حقيقي، هذا الاستحواذ كما لو أنه استحواذ روح على جسد الممثل، هو الذي يدفع طاقة غريبة ومحركة في جسد الممثل لينطلق في عملية غريبة من النماذج بين معطي موضوعي النص المسرحي ومعطي ذاتي جسد الممثل».[2]

ومن البديهي أن النص المسرحي، كعنصر مهم بالنسبة للممثل في تعبيره الركحي، يعمل على التأثير في سيرورة الإبداع، وبشكل مهم منذ الخطوات الأولى لبناء الشخصية الدرامية أثناء التدريب، فما بالك أثناء التفاعل مع المتلقي عند العرض المسرحي. «إن حمولة النص المسرحي وبديهيا حمولة الكاتب نفسه، هي حمولة نفسية روحية- ثقافية إبداعية، لذلك وجب الأخذ بعين الاعتبار أهمية هذا الجانب حتى تتحقق التكاملات والانسجامات التي هي أهم معايير هذا الفن الجماعي، بين مبدع الكلم ومبدع الفعل، ومبدع النظر والملابس والأدوات وكذا الإضاءة واللحن والمؤثرات الصوتية».[3]

لقد أصبح النص المسرحي نصا مفتوحا يحمل معه تصوره للإخراج المسرحي ويحمل دينامية وحركية خاصة به تتفاعل فيه الشخصيات بالاعتماد على تقنيتي الحوار والإرشادات المسرحية التي تقدم تصورا عن الفضاء بشكل عام وعن تشكيل العرض المسرحي بشكل خاص، فعند "علولة" أو "كاكي" «يساهم النص المسرحي مع باقي العناصر الأخرى المؤسسة للعرض المسرحي في توضيح الرؤية المسرحية حيث يغرب النص على أساس أن

---

[1] بوعلام مباركي:م س ، ص23

[2] عبد المولى محتريم: تجليات وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، ط1، 2009، ص 31.

[3] عقا امهاوش : م س، ص 137.

يتمكن الممثل من إيصال المضمون (مضمون الشخصية) إلى المشاهد، بمعنى أن يحاول الممثل نقل ملامح الشخصية كما هي مرسومة في النص المسرحي إلى المتفرج، وذلك باستخدام ضمير الغائب، وللممثل أن يضيف تعليقات وملاحظات على النص المسرحي، من هنا يصبح العرض المسرحي مزيجا من الكلمات المعبرة التي تشبه الكلمات المكتوبة في العناوين، والمقطوعات الغنائية وديكورات وموسيقى وصور فوتوغرافية ومشاهد والإضاءة ...الخ بالإضافة وهذا الأهم - إلى تخريب الظاهرة المسرحية وإعطاء طابع معرفي وجمالي للحكاية».[1]

إن هذا التوجه الاحتفالي الحلقوي لا يخرج عن الفضاء الذي رسمه أصحاب النظريات الغربية الحديثة فيما يخص النص المسرحي، بمعنى عدم الاقتصار على النص في حد ذاته، إنما اعتباره مشروع مسرحية لأنه متفتح على مصادر الإنشاء المسرحي كالتاريخ والأسطورة والحكاية والأمثال والأغاني والملاحم الشعبية والأدب العربي، فقد نظرت الاحتفالية إلى النص من منظور يخالف ما هو سائد على مستوى الكتابة التقليدية المنغلقة في إطار جامد لا يتيح للمبدع التعبير عن منطلقات فكرية وجمالية متحررة»، فالكلمة فيالمسرح غالبا ما تقف عند حدود الوصف، وصف المتخيل والوهم، إنها عبارة عن لون واحد يتموقع وسط أشكال من الألوان في لوحة تشكيلية.

إن الأهم عند رواد المسرح الحلقوي هو ما يمكن أن يصير إليه النص «أي النظر إليه في حركيته وليس في سكونيته، وفي تحوله من حالة وجوده على الورق إلى حالة وجوده الفعلي على الخشبة».

وهذا النص المتحرك لا يحيا إلا مع الناس كما يقول عبد الكريم برشيد «فالنص الأدبي ليس احتفالا إلا من حيث الإمكانيات التي يختزنها داخله، فهو الثابت المتحرك والساكن المتغير، والآتي الأبدي، والقديم الجديد، فالأساس في المسرح الاحتفالي ليس هو النص، في ذاته ولذاته، ولكن في الموقف منه، هذا الموقف هو الذي يفجر الحياة الكامنة في النص ويعطيه المعاصرة» ومن هنا يصبح فعل الكتابة في الاحتفالية تجاوزا لما هو كائن والبحث فيما هو ممكن، وذلك بتجاوز الواقع الزائف، والبحث عن واقع أكثر واقعية تتمظر فيه الحقيقة بشكل واضح، ومن هنا يمكن القول أن المسرح الحلقوي أو الاحتفالي «لا يسطر كلمات تقرأ أو تسمع ولكنه يحيي حفلا يعاش، والحفل مناخ قبل كل شيء فهو إما بارد أو حار، كما أن له أيضا زمنه النفسي هذا الزمن الذي قد يطول أو يقصر، وذلك بحسب الحالات التي قد نعيشها داخل هذا الحفل، هذه الكتابة لا تخاطب الأذن من خارج الأذنلأنها عالم ندخله ويدخلنا، فهي فضاء له طقسه ومناخه وإيقاعه، هذا الإيقاع المتغير باستمرار، وذلك بحسب تغير الحالات

[1] حسن المنيعي: التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص، الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، السنة الثامنة عدد (94 و 95) 1992، ص 73.

وسرعة الأحداث والمواقف والشخصيات، فالأساس هو تحقيق التماس والتحام بين النص والجمهور داخل الحفل».[1]

إن للنص المسرحي خاصية أساسية في العرض المسرحي، وهو يشكل الثالث إلى جانب الممثل والجمهور، كما أن هذا النص منه ينطلق المخرج لإعداد العرض المسرحي فلا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عن فكرة ينطلق منها في إعداده للعرض المسرحي،وهذه الفكرة هي التي يتمحور حولها مضمون النص «وبفضل خلو النص المسرحي استطعنا أن نتعرف على رواد التراجيديا اليونانية كأسخيلوس، وسوفوكليس ويوريبدس وعلى أعمال شكسبير وموليير وراسين وغيرهم».[2]

ثالثا: التجريب الشامل:

وهو التجريب الذي يخترق العمل المسرحي في كافة مستوياته ومكوناته، أي «التجريب الذي يمتد إلى بنية النص وحبكته وكيفية بناء الشخصيات المسرحية وتركيب أحداثها، كما يعني السينوغرافيا وتأثيث فضاء الخشبة وحتى الفضاء المسرحي بكامله في بعض الأحيان، كما ينصب على الإنجاز الركحي وجسد الممثل نفسه، إذ يمكن الحديث في مثل هذه العروض عما يمكن تسميته بالممثل التجريبي» وتقدم أعمال المرحومين اولد عبد الرحمان كاكي" و "عبد القادر علولة محاولات أولية في هذا النوع من التجريب المسرحي أي التجريب الشامل.

وقد بدأ التجريب في المسرح الجزائري يتجه في مسارات جديدة ومجددة منذ منتصف الثمانينات من القرن العشرين بفضل ظهور جيل جديد من المبدعين الشباب خصوصا في مجال الإخراج والسينوغرافيا والتمثيل، وقد وجد التجريب الجديد تنفسا له في المهرجانات والملتقيات الثقافية التي أصبحت تشكل مختبرات وورشات إبداع واسعة للتجريب المبدع والخلاق.

رابعا: التجريب في التمثيل.

لقد اقتصر التجريب في هذا المستوى على المزاوجة بين طبيعة الأداء في فنون الفرجة العربية كالقوال والمداح ومؤدي السيرة الشعبية ومنهج ستانسكلا فسكي في التقمص ومنهج التغريب عند بريخت كما وظفه ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته الشهيرة "القراب والصالحين" أو عند علولة في مسرحيته "المائدة"، ومن جهة أخرى ينتهج البعض الآخر ما يمكن تسميته بالاندماج المتقطع حيث يكون الاندماج وقطع الاندماج إراديا أو بمساعدة تقنيات العرض الأخرى، كما هو الحال عند كاكي في مسرح الحلقة المعروف.

إن ثنائية (فضاء اللعب متلقي) تطبع بشكل واضح سيرورة الإبداع الصادق فنيا للممثل أثناء العرض المسرحي، وعليه وكما هو معروف فإن أي فضاء (اصطلح عليه أنه فضاء عرض

[1] عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والإعلان ليبيا، (1989، 1990)، ص 178.

[2] عقا امهاوش : توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين م س ، ص134

مسرحي يفقد هذه الميزة بمجرد غياب الممثل لأنه هو الذي يعطيه المصداقية الإيهامية بحضوره وفعله فيه «إذن فحضور الممثل في الفضاء الركحي هو الذي يمنح حقيقة الوجود المحسوس لهذا الفضاء، بل إن الممثل يمكنه تركيب هذا الفضاء بالتوالي أو في آن واحد إلى فضاءات متعددة ربما بإشارة منه فقط، حيث يعطيه أبعادا كثيرة ومعاني شتى كذلك، ومن جانبه فالفضاء الركحي يطبع سحره على أداء الممثل ويزيد من توهجه الفني الصادق أمام المتلقي مؤطرا كل أعماله ومانحا إياه المصداقية الفنية لذلك يمكن القول بأن التأثير متبادل بين الفضاء الركحي والممثل كل واحد لا يأخذ أبعاده وقيمته إلا بوجود وتأثير الآخر»[1]

خامسا: التجريب في معمارية العرض المسرحي.

إن المسرح بالنسبة لرواده التجريبيين هو عمل جماعي حقيقي يتم عن طريق عملية إبداع جماعية مشتركة، ويكون الحوار فيه مستمر تتفجر من خلاله طاقات الممثلين والمتفرجين، وبهذا يستطيع العرض الجماعي تكسير طوق المسرح الكلاسيكي، ولواستعرضنا أهم التجارب المسرحية الإنسانية لها هذه الخصائص وهذا البناء ... المسرح اليوناني وتجربة شكسبير، وتجربة بريشت كلما كانت تجارب مسرح حي جماعي، ومن المؤسف أن التاريخ أهمل جماعة كل واحدة من هذه التجارب والتغييرات الكثيرة التي كان يجربها شكسبير ومن بعده ابريشت" على النصوص من خلال التدريبات ونقاشات الممثلين، وبعد العرض واستجابات الجمهور دليل كاف على أن العمل المسرحي كان خلقا جماعيا وحيا يتجدد ويتطور كل يوم ومع كل عرض».[2]

ويمكن القول هنا أن هذه الدعوات حاولت باجتهاداتها المتواضعة أن ترجع المسرح إلى جو الفرجة والاحتفال والحلقة في فضاء بسيط خال من الديكورات الفخمة والملابس الباهرة، وهذا ما كان يصبو إليه " عبد القادر علولة" "وولد عبد الرحمان كاكي" فقدما مسرحياتهما (المائدة) و (القراب الصالحين في الهواء الطلق، وأعتقد أنهما أول من فتحا الطريق أمام الهواة للتعامل مع التراث والتاريخ وهما اللذان نظرا للمسرح الحلقوي الجزائري من باب الممارسة اعتمادا على فضاء الحلقة والراوي، ويبدو أن الحلقة تعد من أبرز الفضاءات التي لعبت دورا أساسيا في تعميق الخطاب المسرحي الاحتفالي، وفي هذا المجال يقول عبد الكريم برشيد «هي لقاء عام يتشكل من أجسام بشرية تشكل حلقة وبداخلها الراوي، وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد، والجد بالهزل والواقع بالسحر، هذه الحلقة لها مركز هو الرواية الملحمة والأسطورة والخرافة»[3].

تعتبر الحلقة بهذا المفهوم ثورة على المسارح الكلاسيكية ومحاولة إيجاد مسرح متميز يعتد أساليب الفرجة بحيث الكل يشارك في العرض المسرحي ويساهم فيه، الممثلون منناحية والجمهور من ناحية أخرى، وهكذا تصبح للعناصر السينوغرافية المكونة للعرض المسرحي

[1] عقا امهاوش : توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين م س ، ص135

[2] سعد الله ونوس: بيانات المسرح عربي جديد، دار الفكر الجيد (بيروت) 1988، ص 37.

[3] عبد الكريم برشيد : حدود الائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص88

دلالات عميقة وإيحاءات وجيهة وتسعى الحلقة على كل حال إلى «إحداث انقلاب جذري ابتداء من التمثيل والنص والإخراج والمعمار المسرحي والمؤسسة، فقد كان الفعل التمثيل وهو أساس الظاهرة المسرحية أن يراجع وذلك حتى يمكن أن يبني على أسس جيدة أسس تستجيب للرؤية الاحتفالية والمنظور الاحتفالي».

وفي ختام هذا الفصل التمهيدي يمكن القول أن المسرح العربي عموما والجزائري خصوصا استطاع أن يقف على قدميه وهو يفخر بإنجازاته الهائلة، التي مكنته من المساهمة في دعم حركة الإبداع المسرحي الإنساني، وبما أن أعلامه وجدوا أنفسهم في عالم جديد : عالم الاستقلال السياسي وبناء أسس مجتمع عربي ديمقراطي، فقد ارتأى معظمهم أن يكون المسرح في خدمة الجمهور، وهذا ما أدى إلى تحول خطاباته بحيث لم يعد إدانة للغرب الاستعماري فقط بل انتقادا لاذعا للأوضاع الفاسدة في البلدان العربية والعلاقة المتوترة بين الشعب والسلطة منذ نهاية الستينات، وقد تم التعبير عنها من خلال "هيمنة التراث" باعتباره أداة للبحث عن صيغة مسرحية عربية ووسيلة لترسيخ هوية قومية ثقافية، وكذا باعتباره بداية تاريخ جديد للمسرح العربي لا من حيث سعيه إلى تحقيق خصوصيته بل من حيث قدرته على ابتكار أسلوب فني يراعي العلاقة بين الكتابة الدرامية وتقنيات العرض، انطلاقا من جدلية الواقع والتاريخ والايدولوجيا.

وهكذا تم الارتكاز على الوضع السياسي المعيش، وعلى مناقشة المنظومة الثقافية العربية التي عرفت تحولات جذرية بفعل "المثاقفة" التي انعكست مظاهرها في التكوين الذي حصل عليه المسرحيون والكتاب والنقاد، وفي تعداد المنابر التي اهتمت بقضايا المسرح العربي وطروحاته الجديدة».[1]

المبحث الثاني:التجارب الاخراجية الجزائرية على ضوء المدارس الاخراجية.

المطلب الاول:الاتجاه الكلاسيكي في تجربة المسرح الجزائري:

تعد العملية النقدية بمثابة الحركة الأساسية في تطور العملية المسرحية برمتها، من خلال وقوفها على السلبيات والإيجابيات التي من شأنها تقويم النصوص المسرحية المتراكمة كما يمكن القول أن أول كتاب نقدي في المسرح تمثل في كتاب " فن الشعر" لأرسطو، لأنه تطرق بطريقة نظرية مدروسة إلى تشريح النصوص الإغريقية، وقام بمقاربتها واستنتاج العناصر الدرامية التي ترتكز عليها المسرحية الكلاسيكية، كما توجد كذلك "بعض التعليقات المتناثرة عند سقراط 338- 437م، ووردت بعض التعليقات المهمة في الدراما قبل أرسطو عند أريسطو فانيس 448- 385 ق م، الذي ألف مسرحية الضفادع وهي مسرحية كوميدية

[1] حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات) منشورات المركز الدولي، دراسات الفرجة، المغرب، ط01، 2014، ص 14.

هزلية، تنقد الكتابات الفكرية، فقد جعل منها محاورة هزلية، تبين بعض المظاهر السلبية في التفكير الفني عند اليونان، وأفلاطون 428- 347 ق م، الذي أهمل قيمة الفن الرابع وجعله تقليد من الدرجة الثالثة" [1].

إن دراسة الاتجاه الكلاسيكي من حيث هو مدرسة اهتمت بالتأسيس لتلك النصوص القديمة توجب التعرض إلى أراء أفلاطون حول النقد الفني ودوره البالغ في تحديد مفاهيم العملية الإبداعية، ومدى تأثيرها على شخصية المبدع، حيث يرى على وجه الخصوص "أن الفنان المسرحي يبتعد عن الحقيقة بثلاث درجات، فالأشياء التي تدر كها حواسنا ليست إلا مجرد نسخ من صور أصلية تتشكل منها الحقيقة، والفنان بدوره ينسخ هذا النسخ التي خلقتها الطبيعة، أو أيادي الصناع المهرة، وهو بذلك يبتعد بعمله خطوة أخرى عن الحقيقة"[2]. فمثلا الكأس الذي نشرب فيه الماء في الواقع، ليس هو الكأس الموجود فعلا في عالم المثل، ولهذا فهو تقليد من الدرجة الثانية، وعندما يرسمه الرسام مثلا أو يعمل عليه الفنان المسرحي، فإنه يصبح مقلدا للتقليد، ولهذا يتأخر بدرجة أخرى يظهر لنا من خلال ما يقره أفلاطون، رفضه فكرة المحاكاة؛ فهي حسب رأيه ما هي إلا تزييف للواقع والمثل. فالفنان عندما يقوم بتقليد التقليد، فإن فنه يصبح ذو دلالة غير حقيقية، تؤدي إلى تزييف الشيء المراد تقليده في عالم المثل، ولهذا فإن الفنان المسرحي لا قيمة له في عالم أفلاطون، من هذه النقطة انطلق تلميذه أرسطو عكس اتجاهه، وبين صرحا إيجابيا ومفيدا للمحاكاة في كتابه "فن الشعر"، الذي يعتبر منهج و دستور[3] العملية الدرامية برمتها، فهو مشهود له عالميا في التراث النقدي بالرغم من انعدام النسخة الإغريقية الأصلية له، لأن معظم الترجمات الحديثة والدراسات النقدية لهذا الكتاب اعتمدت على " نص كتب في القرن الحادي عشر ملحق به مادة ذات مستوى أقل كتبت في القرن الرابع عشر، ومعه ترجمة إلى اللغة العربية كتبت في القرن العاشر". وعلى الرغم من قدم هذا الكتاب، إلا أنه يبقى منهلا ومصدرا رئيسا في أي تنظير متأخر جاء بعدهلقد شغل أرسطو معلوماته وأسراره أذهان الباحثين في مجال الفكر الأدبي والدرامي والملحمي بصفة عامة والتراجيدي بصفة خاصة " وقد استحدث الناقد الإيطالي، لودفيقو كاستلفترو 1570م، على أن يترجمه ويناقشه تحليلا وتفسيرا فيما زاد على سبعمائة وخمسين صفحة ... وأن يترجمة إلى الإنجليزية العالم بوتشر، 1920م، ويكتب حول بعض موضوعاته إحدى عشر مقالة مطولة، مما استغرق أكثر من أربع مئة صفحة..." وهناكمن أفاضوا في دراسة قضايا هذا الكتاب الذي تحكم في مفاهيم النقد المسرحي القديم التشكل فيما بعد الدراسات الحديثة تألفا حقيقيا بين النقد القديم والمعاصر.

[1] مارتن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتعليق، د. وجدي زيد، ج1، 1997، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص 09.

[2] مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، م س، ص 10.

[3] نقلا عن إبراهيم حمادة، مقدمة الترجمة الكتاب فن الشعر، هم س، ص1

إن الباحث في الاتجاه الكلاسيكي القديم، لا بد له من المرور على كتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي نظر من خلاله للحركة المسرحية عبر مصطلحات نقدية المؤسسة للمحاكاة؛ التي تعني عند أرسطو النسخ البسيط، إذ يقول:" هناك من الناس، سواء عن وعي بالحرفة أو عن طريق العادة والدربة من يحاكون أشياء كثيرة، بواسطة عمل صورة لها باستخدام الألوان والأشكال، فإن هناك آخرين ممن يحاكون باستخدام الصوت"، من خلال ما جاء في نص أرسطو ندرك أن الإنسان إنما يتعلم دروس الحياة من خلال المحاكاة سواء كانت هذه المحاكاة عن طريق النحت أو الموسيقى أو الشعر أو غيرها من الأشكال الفنية، باعتبارها تمثل إعادة للخلق من جديد بصورة فنية، لذلك تتلخص مهمة المحاكاة في تعليم الناس للواقع كما يجب أن يكون لا كما هو في الواقع.

كانت الدراما في العهد الكلاسيكي القديم تؤدى شعرا، فقد أكد أرسطو على أهمية الشعر واختلافه عن المواضيع العلمية الأخرى، إذ يقول:" ولهذا فإن الشعر أكثر فلسفة ودلالة من التاريخ، لأن الشعر يهتم أكثر بالشامل العام، بينما يهتم التاريخ بالخاص الجزئي "[1].

وعندما نتكلم عن الشعر، فلا نعني به الشعر الغنائي، لأن الحركة الدرامية في العهد الإغريقي كانت تقوم على الشعر الدرامي، وهو غير الشعر الغنائي، لأنه يرتكز على مقومات حركية ودرامية، ما يجعله يوصل فكر المؤلف أحسن مما توصله الكتب والمصنفات التأريخية.

من هنا ولدت المحاكاة الأرسطية التي تختلف عن المحاكاة في الفنون الأخرى "فالدراما هي محاكاة الأناس يفعلون"، لأن موضوعها هو الإنسان بكل ما يحمله من مشاعر وأفكار، وعلاقات اجتماعية وأخلاقية وغيرها، تكون هذه المحاكاة إما لأناس أفاضل أو أراذل،

اولا:انواع المحاكاة الدرامية :

أ/ التراجيديا :

" وهي محاكاة لفعل جاد و تام ونبيل في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنما مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفي... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير (Quat arsis) "[2]بمعنى أن المحاكاة التراجيدية تحمل في طياتها تقليد أفعال الشخصيات النبيلة والراقية في وحدة متكاملة لها بداية ووسط ونهاية، وفي زمن محدد وبلغة راقية و جميلة، وكل هذا يأتي في شكل درامي ملؤه الحركية والتفاعل، لاعتبار أن الدراما لا تحتمل الهدوء.[3]

[1]أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 20.

[2]أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 61

[3]تعني كلمة إلياذة: قصة إليوس أي مدينة طروادة، فهي ملحمة طويلة تقع في أربع وعشرين نشيدا، وتعالج أحداث وقعت في سبع وأربعين يوما في السنة العاشرة من حرب طروادة.

يرجع أرسطو نشأة التراجيديا إلى هوميروس باعتباره الشاعر الأول لليونان، كما يربط أصل نشأة هذا النوع بالإلياذة * الشهيرة، ولقد نشأت بطريقة ارتجالية على يد قادة الديث امب ثم أخذت تتطور أولا مع إسخيلوس الذي رفع عدد الممثلين من واحد إلى اثنين، بعد ما كان في عهد أرسطو فان ممثلا واحدا، ليأتي صوفوكليس الذي رفع عددالممثلين إلى ثلاثة، وهكذا حتى استقامت على شكلها المعروف. فالمسرحية التراجيدية إذن ظهرت أولا من خلال احتفالات ديو نيزوس، وتطورت حتى وصلت إلى شكلها المتكامل الذي تحدث عنه أرسطو.

ب/ الكوميديا:

" هي محاكاة لأشخاص أردياء أقل متزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، إنما تعني نوعا خاصا، هو الشيء المثير للضحك"، فالكوميديا تجعل المتلقين يضحكون على أنفسهم - بمعنى آخر - نضحك على مواقفنا السلبية في الواقع. [1]

يحدد أرسطو في كتابه (فن الشعر) مراحل كتابة النص الدرامي أولا بالفكرة، التي يستطيع المؤلف قول ما يريد من خلالها، ثم يأتي الفعل وبناء الشخصيات، والحوار واللغة، كل هذه العناصر أنتجتها تلك الدراسة النظرية للنصوص المسرحية، فبني من خلالها نظريته الدرامية، وهكذا فإن عناصر الدراما وإن اختلفت في جزئياتها، فإنها تبقى تابعة بطريقة أو بأخرى إلى المنظر الأول أرسطو.

يتبع الاتجاه الكلاسيكي القديم منه أو الجديد، الأطر نفسها التي وضعها أرسطو وفق منطقة الفعل الدرامي وإتباع وحدتي الزمان والفعل، كذا وحدة المكان التي أضافها فيما بعد الكلاسيكيون الجدد، حق "هوراس" الروماني، في كتابه فن الشعر قد تأثر تأثرا جليا وواضحا بأرسطو في دراسة الدراما، إذ يقول:" على الشعراء أن يتبعوا الطرق المستقرة فيما يتعلق بأمور مثل اختيار الموضوع، واللغة وأشكال الشعر، ونماذجالشخصيات، فهو راس الذي جاء في مرحلة متأخرة عن أرسطو - المرحلة الرومانية - المعروفة بحضارة القوة، التي أهملت الإرث الفني الذي خلفه اليونان، غير أن هوراس قد أعطى للدراما حقها ولخص هدف الفنان الدرامي في رقعتين أساسيتين هما " الإمتاع، والتعليم" إضافة إلى هذا فقد تم التطرق إلى قسمي الدراما، وهما التراجيديا والكوميديا، إذ يعتبر فن المرحلة الرومانية والكلاسيكية التي جاءت فيما بعد، أن الكوميديا تعالج مشاكل الطبقة الوسطى، وتكون فيها النهاية سعيدة، أما التراجيديا، فهي على النقيض من ذلك تماما، فهي تعالج القضايا الكبرى، وتكون شخصياتها ذات شأن عظيم بين أقرانهما، وغالبا ما تكون نماينها مأساوية، فعندما نشاهد عواطف الآخرين سواء في الكوميديا أو المأساة، فنحن نتمثل عواطفنا فتتخلص منها ونتطهر"، ويبدو التأثر واضحا بأرسطو من خلال مصطلح التطهير، وكذا التفريق بين الكوميديا والتراجيديا.[2]

---

[1] ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 81

[2] مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، م س، ص 2- من، ص 31.

أما مرحلة العصور الوسطى، التي قامت فيها الكنيسة بمحاربة الوثنية، نلمح بعض الآراء حول طبيعة الكوميديا والتراجيديا، وبعض الظواهر المسرحية التي بقيت متأثرة بالنهج الأرسطي، اعتبارا من كون" الملهاة محاكاة لفعل يطهر من الانفعالات، ويؤكد على الجوانب الإيجابية في الحياة... أما المأساة فتهتم بالأفعال التي مضت، رغم أنها تقدمها كما لو أنها تحدث الآن...". فالملهاة لها هي الأخرى دور في عملية التطهير، وذلك بالتهكم من الظواهر السلبية في المجتمع، حتى يتم معالجتها.

تأتي بداية عصر النهضة مع الكلاسيكيين الجدد الذين حاولوا الاستفادة من أرسطو وهوراس، بعد مرحلة ظلامية مر بها المسرح في القرون الوسطى، فعادوا إلىمصطلح المحاكاة، حيث حددوا أهدافها مثل ما فعل هوراس " بالإمتاع والإفادة"، ويؤكد روبيرتو 1516- 1568م أن الهدف من المحاكاة هو الإمتاع والإفادة فيقول:" ما هو الهدف الآخر إذن الذي يمكن أن نقول إن الموهبة تحققه، سوى الإمتاع من خلال التمثيل والوصف، ومحاكاة كل فعل إنساني، وكل عاطفة وكل شيء، حيا كان أو غير حي"" .بالعودة إلى مصطلح التطهير (Quat arsis) فإن الكلاسيكية الجديدة حافظت على عاطفة الشفقة والخوف من منطلق أنهما وسيلتان لتطهير الروح من الطمع والشهوة لأن المأساة هدفها التعليم، شريطة توافر الإقناع والمنطقية، أما الملهاة فتدعو إلى الطريق القوم من خلال عرض درامي مصحوب بالضحك والدعابات الساخرة. بمعنى أن كل من المأساة والملهاة لهما دور إيجابي في تعليم العامة سواء عن طريق التطهير من السلبيات بطريقة جدية أو ساخرة ملهاوية.[1]

تميزت الكلاسيكية الجديدة، باعتماد أصحابها على عنصر ثالث أضافوه إلى الحبكة والمتمثل في وحدة المكان، فهم يرون أن المأساة والملهاة باعتبارهما نوعين دراميين يقتربان من واقع حياة الناس، يجعلان المتلقي لا يتقبل أشياء تحدث في مدة زمنية طويلة، كأسبوع أو سنة، لهذا وجب على المؤلف مراعاة هذا العنصر كذلك في عمله، وبالنسبة للمكان "فالجمهور يعرف أنه ذهب إلى مكان واحد، لذلك يجب أن لا ننتظر منه تصور أن مكان المسرحية قد انتقل من روما إلى أثينا أو العكس"[2]، لأن هذا الأخير لا يجب أن يتغير على طول خط المسرحية، ولا بد للفعل أن يمثل في المكان نفسه، لأن خشبة المسرح تمثل مكانا واحدا، والمتلقي لا يمكنه استيعاب تعدد الأمكنة.

في هذا الإطار كان أصحاب الكلاسيكية الجديدة متشددين في وحدات الفعل أكثر من أرسطو نفسه؛ إذ لم يتحدث أرسطو عن وحدة المكان بل تحدث عن وحدة الزمن وقال في شأنهما :" التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا""، من خلال هذا القول نكتشف أن أرسطو حتى مع وحدة الزمن لم يكن صارما إلى حد كبير

[1] عادل النادي ، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس ،ط1، 1987،ص97

[2] أرسطو، فن الشعر، ترجمة، شكري عياد، مس، ص 58

ويواصل في موضع آخر:" كانوا يتسامحون قديما في التراجيديات بمثل ما يتسامحون به في الملاحم". بينما نجد الكلاسيكيون الجدد يصرون على احترام الوحدات الثلاث حيث يؤكدون على "وجوب تساوي الوقت الذي تستغرقه المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المتلقي في المسرح، وفي أسوء الحالات يجب أن لا يتعدى زمن أحداث المسرحية أربع وعشرين ساعة". فوحدة الزمن عند الكلاسيكية الجديدة راحت في نفس اتجاه أرسطو، بل وركزت على وحدة الزمن والمكان أكثر من تركيزه هو نفسه.[1]

لقد أجمع منظروا الكلاسيكية الجديدة على أن وحدة الفعل بوصفها أهم الوحدات الثلاث، وهم بذلك يوافقون أرسطو، على أن وحدة الفعل تبدأ من تفجر الصراع إلى غاية الحل النهائي في ترتيب منطقي له أسبابه ودوافعه، كما حدد أرسطو وحدة الفعل" ومن القصص ما يكون بسيطا، ومنها ما يكون مركبا، فإن الأفعال والقصص محكيان لها...وأعني بالفعل البسيط؛ ذلك الذي يكون حدوثه متصلا وواحدا ويقع فيه التغيير دون انقلاب أو تعرف، أما الفعل المركب هو ما يكون فيه التغيير بانقلاب أو بتعرف أو بكلاهما معا وهو أهم أجزاء الدراما". ولهذا تعد وحدة الفعل من أهم الوحدات في العملية المسرحية عند الكلاسيكيين القدماء منهم أو الجدد.[2]

ثانيا: تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الكلاسيكي.

للحديث عن خصوصية التجربة الجزائرية في الكتابة المسرحية نروح أولا إلى الإشارة إلى ظروف نشأة هذا النوع الأدبي والفني، بداية ببعض الأشكال القديمة مثل القراقوز أو العين السوداء باللغة التركية التي ظهرت أثناء الحكم العثماني بالجزائر، إلا أن هذا النوع من التعبير منعته السلطات الفرنسية لما كان يحمله بين ثناياه من تنوير العقول مشاهديه، كما ارتبط ظهور المسرح الجزائري بزيارات بعض الفرق العربية إلى الجزائر ، المتمثلة في فرقة جورج أبيض التي زارت الجزائر سنة 1921.

بدأ الاتجاه الكلاسيكي مع ظهور الحركة الإصلاحية بزعامة الشيخ عبد الحميد بن باديس *"، الذي أراد من خلال جمعية العلماء المسلمين أن يوقظ روح النضال في أوساط المجتمع، من خلال التذكير بأصالة الشخصية الجزائرية، ونضالها الدائم عبر مراحل التاريخ، فكانت المسرحيات الدينية والتاريخية، المكتوبة على نحو يقترب كثيرا من المنهج الأرسطي، في المعالجة الفنية، التي تذكر بالشخصيات العظيمة في المجتمع الجزائري وهي خاصية من خصائص الاتجاه الكلاسيكي في التراجيديا، إذ كتب أحمد توفيق المدني مسرحية "حنبعل" و اقتبس أحمد سفطي مسرحية "أنتيقون" كما كتب مسرحيات أخرىمثل [3]"الكاهنة" و"بر بروس"، هذه المسرحيات كانت توظف التاريخ للتذكير بعمالقةالشخصيات الجزائرية عبر التاريخ وإحياء روح النضال الشعبي في الجزائر

[1]رشاد رشدي، نظرية الدراما يمن أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971، ص 95.
[2]أرسطو، فن الشعر تر، شكري عياد، مس، ص 70.
[3]ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926/ 1989، م س، ص 18.

كتبت المسرحيات ذات السيمات الكلاسيكية باللغة الفصحى لكونها لغة راقية تخاطب العقل؛ وبالإضافة إلى ما تقدم، نجد الكاتب عبد الرحمن الجيلالي قد كتب مسرحيات باللغة الفصحى مثل " المولد" و " الهجرة النبوية"، كما كتب محمد العيد آل خليفة مسرحية "بلال" وهي مسرحيات دينية تعرف وتذكر الجزائريين بدينهم الحنيف الذي لا يجب الانسلاخ عنهعلى الرغم من أن المسرحيات لم تلق إقبالا واسعا من طرف الجمهور الجزائري، كونها كتبت بلغة راقية، التي لا تتماشى مع المستوى الثقافي الضعيف للمجتمع الجزائري، غير أن أصحاب هذا الاتجاه في الكتابة دافعوا عن وجهة نظرهم، من منطلق دفاعهم عن الهوية العربية والإسلامية للمجتمع ، باعتبار أن اللغة الفصحى لغة الفكر والفن والكتابة، المحملة في طياتها بأصالة الأمة وتوحدها، "[1] التعبير بالفصحى في طليعة ما يجب أن يلتزم به المسرحي، لأنها تحمل من خصائص القوة ما أعانها على استيعاب الثقافات المتباينة في شتى عصور التاريخ، لذلك تعد في غير تردد لغة البقاء والاستقرار في التعبير عن شؤون الحضارة و مطالب الفن "ث، وبما أن الفصحى لغة راقية يعتمدها الاتجاه الكلاسيكي، فإن المسرح الجزائري حاول اعتمادها من باب تستطيع من خلاله الولوج إلى الإيديولوجيات الثقافية التي تنمي الذوق العام للمتلقي وهي لا تتناف مع تصوير الواقع بل تنمي الإبداع والخلقالمسرحي". ومهما يكن من الأمر، فإن الصراع يظل إلى يومنا هذا حول الجدلية بين اللغة الفصحى والعامية. وسنرى وجهة نظر أصحاب الاتجاه الواقعي في هذا الخصوص.

كانت شخصيات المسرحيات التي تتبع هذا الاتجاه تنبع من التاريخ فشخصية حنبعل، أو بلال، أو الكاهنة، كلها شخصيات تاريخية، حاول من ورائها مؤلفوها تكوينها فيما يخدم فكرتهم التي تدعو إلى النهوض بفكر الشعب الجزائري نحو أفق أرحب يساعدهم على معرفة تاريخهم وحضارتهم. انطلاقا من أن فكرة الأصالة وروح الأمة والذات الجزائرية عولجت من خلال هذه المسرحيات التي يمكن تصنيفها في خانة المسرح التاريخي والتي دعت الشعب الجزائري إلى العودة إلى تراثه القديم من أجل معرفة نفسه، حتى يمشي في إطار سليم فيما يستقبل من الأيام، وكذلك فكرة الروح الإسلامية كانت حاضرة في هذا النوع من المسرح، مجسدة فكرة الدين الإسلامي، وأهم النماذج عن هذا النوع بجد مسرحية بلال ومسرحية الهجرة النبوية . وهما مسرحيتان تبينان بحق تاريخ الدين الإسلامي في بداية ظهوره للبشرية.[2]

[1] نظر محمد مصايف ، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط2، 1981ص 68.
[2] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص 75

يمكن القول من هذا المنطلق "أن هذه المرحلة التاريخية تدخل في نطاق المحاولات الأولى التي كانت تهدف إلى تأصيل المسرح في الأدب الجزائري والتجريب فيه"، باعتبار[1] أن المسرحيات التي تكلم عنها البحث وأخرى، تروح في نسق توظيف التراث التاريخي الجزائري، وكذا الشخصيات التاريخية التي ترتبط أحيانا بمكان محدد وأحيانا أخرى لا ترتبط به، كون أصحابها أرادوا أن يضفوا عليها نزعة إنسانية شاملة". بمعنى أن عدم تحديد المكان الذي تجري فيه الأحداث بصورة دقيقة، يجعل منها صالحة لكي تحدث في أي بقعة من العالم.

اعتمد الكتاب الذين اتبعوا الاتجاه الكلاسيكي توجهات فردية، بمعن أن كل كاتب اتخذ لنفسه منطلقا معينا، فمنهم من اتخذ التاريخ الإسلامي مصدرا له، مثل مسرحية (بلال بن رباح) لمحمد العيد آل خليفة، الذي أراد من خلال مسرحياته الدينية أن يبين الخلفيات الدينية للمجتمع الجزائري، ونجد من الكتاب من غاص في التاريخ القديم ، كما هو الحال مع عبد الرحمن ماضوي في مسرحيته (يوغرطة) ، وهذا راجع لفكر وتوجه الكاتب الذي كان يترع إلى الجذور البربرية للمجتمع.[2]

أما الصراع في هذه المسرحيات نجدها تتخذ مثلا عدة أوجه منها على وجه المثال لا الحصر ذلك الصراع بين البربر والفاتحين المسلمين كما يتجلى ذلك من خلال مسرحية (الكاهنة) لعبد الله الناقلي. فهو يبين تاريخ الصراع البربري الإسلامي من خلال هذه المسرحية، ولكن يرى البحث في هذا الإطار أن هذا النوع من التجسيد للشخصيات التاريخية قد يخلق نوعا من التمييز بين أبناء الأمة الواحدة، وخاصة في مرحلة كانت الجزائر بحاجة ماسة إلى كل أبنائها البربر منهم والعرب.

وتجدر الإشارة كذلك إلى المسرح الهاوي بعد الاستقلال من خلال الفرق المسرحية التي كانت تقدم عروضا تصب في هذا الاتجاه، حيث اعتمد بناء بعض المسرحيات لهذه الفرق على الحركة الدرامية الكلاسيكية من دون الولوج في السرد والإشارات التي تخرج عن نطاق هذا الإتحاه ، إذ تعتمد على التركيز في الفعل دون الإطالة في الحوار وهي سيمة كلاسيكية، " فالمسرحية التقليدية تتولد فيها موجات من المواقف.

[1]- ينظر د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف، د. محمد بويجرة بشير، جامعة وهران، 2006/2007، ص 96.

[2]ينظر ، د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، مس، ص189 ومابعدها.

المطلب الثاني :الاتجاه الملحمي في المسرح الجزائري

يستخدم المسرح الملحمي أساليب اعتمدها بريخت في مذكراته حول العمل الإخراجي نذكر أهمها:

أ- يجب على المخرج أن يصور من خلال مسرحياته المجتمع:

يكون ذلك عن طريق تصويره على أنه قابل للتغيير من خلال تحسيد تلك الأحداث الاجتماعية على الركح، ولعل أهم مسرحية تمثل هذه الخاصية هي مسرحية "الأم شجاعة"، التي تغيرت نظرتهما للمجتمع بفعل الإيجابيات التي يتمتع بها أبناؤها، كما يجب أن يشير المخرج إلى مسألة نقد الجمهور المتفرج الأحداث العمل المسرحي فهو يقول: "من مبادئ طريقة تمثيلنا إسدال الستارة، وترك المسائل معلقة بدون جواب... وينبغي أن يحرك هذا إمكانية النقد والتفكير بالأحداث والإيقاع التي تعرض على خشبة المسرح"، لأن أسلوب بريخت يركز على تصوير الواقع الاجتماعي و إمكانية تغييره نحو الأفضل، وهو بذلك يهتم أكثر بالواقع الخارجي، وعملية الاستقبال النقدية للمواقف، أكثر من اعتماده على الجانب النفسي للشخصية المسرحية.[1]

ب- تصوير الطبيعة الإنسانية كطبيعة قابلة للتغيير:

يحدث ذلك من خلال إخراج مسرحيات تصور الإنسان على أنه قادر على إحداث التغيير، وهنا تظهر المسؤولية الملقاة على عاتق الممثل كونه هو الذي يجسد الطبيعة الإنسانية على الركح، لهذا عليه أن يتميز بحس ذكي و حاذق حتى يستطيع تقديم الشخصية الموكلة له، من خلال تقليدها عبر تمارين التدريبات هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب عليه أن يضع مسافة بينه وبين الشخصية التي يقدمها؛ أي على الممثل أن لا يندمج مع الشخصية اندماجا كليا، وإنما يوضح للمتلقي سمات تلك الشخصية التي تتحول في واقعها بين الإيجاب والسلب، فبريخت يعطي الحرية للممثل في تقمص دور الشخصيةأثناء التدريبات، ولكنه يفرض عليه أثناء العرض العام أن يترك مسافة بينه و بين الشخصية، ليجعل المتلقي يدرك أنه أمام عملية تمثيلية لا غير، وهذا يتيح الفرصة له للقيام بالنقد والانطباع الإيجابي ،" وهذه هي النقطة التي انطلق منها بريخت عندما أسس آلية التغريب المسرحي، التي تعتمد على تكسير الإيهام العاطفي، وتبليغ المشاهد المسرحي بمهامه الفكرية تجاه المسرحية التي يشاهدها فيدرك أنه يوجد في المسرح"، لذا تتمحور مهمة الممثل في تصوير طبيعة الشخصية الإنسانية كمتغير ومتطور يستفيق فكريا من أجل القيام بالفعل الذي يؤدي إلى التغيير، ويتم له مبتغاه عن طريق التغريب.[2]

ج- تصوير الصراعات بوصفها صراعات اجتماعية: يحاول المسرح الملحمي أن يتجاوز النفس الإنسانية التي عمل عليها منهج الواقعية النفسية، حيث يترك هذا الصراع ويتجه إلى الصراع الذي تكون له أسباب ونتائج اجتماعية، ويقول بريخت في هذا المنحى :" إن ما

[1] ينظر د عدنان رشيد، مسرح بريشت ، ص 207-215.

[2] voir A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théatrale. P. u. de Lille. 1980. P 46.

يهمنا هو التصرف والموقف الذي ينشأ من الظروف والاعتبارات الاجتماعية"، ومن أهم المسرحيات التي تبين هذا الموقف، نجد " دائرة الطباشير القوقازية" التي يدور معظم صراعها حول العلائق الاجتماعية انطلاقا من حب مريم العذراء للطفل ثم الانتقال تدريجيا إلى الصراعات الاجتماعية التي تظهر بوضوح من خلال الأحداث المعروضة فوق خشبة المسرح

د- تصوير الأخلاق بتناقضاها الحقيقية : يبين لنا المسرح الملحمي أن الأخلاق لا يجب أن تكون مسلمات لا تناقش، بل يعمل على وضعها في إطار من التناقض، فمثلا (الخير) هو خلقجميل في مبدئه، لكن في الاتجاه الملحمي يجب أن يخضع للتمحيص من جميع نواحيه، بطرح السؤال التالي: لماذا تقوم هذه الشخصية بهذا الفعل الخير؟ وما هي دوافعها في ذلك؟ فربما تقوم هذهالشخصية بهذا الفعل من أجل مصلحة ذاتية، وعندها سيتحول معنى الخير إلى معنى المصلحة . وغيرها من القيم الأخلاقية التي تكون في المسرح التقليدي مسلمات.

يضع المسرح الملحمي كل ما يحدث على خشبة المسرح تحت مجهر النقاش بين أعضاء الفريق العامل على هذا العرض المسرحي، إلى أن يصل في الأخير إلى تصور يرضي كل الأطراف وبهذا يكون له نوع من المصداقية، " فلا يوجد عمل مسرحي يتم إنجازه بصورة تامة، دون التعرض للنقد والتغيير، كما توجد في غضون العرض المسرحي بروفات، إذ تنشأ لنا حلول جديدة من خلال التمثيل والحوار"..

- استعمال الملاحظة الجدلية كوسيلة من أجل التغيير:

يجب على المسرح أن يوفر نوع من التسلية حتى يستطيع إيصال مهمته التعليمية والتربوية بسهولة، ولكن يكون هذا بطريقة جديدة تتجاوز معنى التطهير في المسرح الكلاسيكي إلى المعنى الجديد والذي يعرف عند بريخت بالتغريب. حيث يقوم مبدأ المسرح حسب بريخت على أساس إبعاد الإيهام المسرحي، الذي تفرضه واقعية العرض على المشاهد، فتشده من عاطفته كي تحيل به إلى إمكانية الاندماج، ولهذا يعمل المسرح الملحمي على اعتبار أن ما يعرض على الخشبة إنما هو تمثيل و مشاهد ممسرحة" اعتبارا من أن النفي يتماشى ومبدأ الالتباس، الذي يقع فيه المشاهد، ولا يستطيع الخروج منه، بين الواقع الذي يشاهده والحقيقة التي ينتمي إليها"، لذلك يدعو بريخت إلى مسرحة المسرح، أي تغييب العاطفة واستحضار الإدراك والعقل من أجل التغيير الاجتماعي، فالمتعة الحقيقية هي التي تتولد عن العقل.[1]

اولا: تجربة الجزائرية في التيار الملحمي:

تتلخص التجربة الجزائرية في هذا الاتجاه بوضوح وعمق عند ثلاثة من أعلام المسرح في الجزائر، وهم (كاتب ياسين، ولد عبد الرحمن كاكي، وعبد القادر علولة)، ويبدو ذلك واضحا من خلال كتاباتهم و عروضهم على حد سواء.

[1]A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théatrale. P. u. de Lille. 1980. P13.

وتتضح تجربة كاتب ياسين في هذا الاتجاه بصورة جلية من خلال مسرحيته " الرجل ذو النعل المطاطي"، تبين بما لا يدع مجالا للشك تأثر هذا المبدع ببريخت، بنظره للعملية المسرحية على أنها وسيلة تعليمية وسياسية، معتبرا قاعة المسرح الفضاء الأمثل لإيصال رسالته وفكره الذي يمارسه من خلال الركح لتبين معارضته وفضحه للأكاذيب والظلم مهما كانت صوره، ذلك أن مسرحية الرجل ذو النعل المطاطي تعالج مشكلة العنصرية في جميع بقاع العالم، وقد عالجها كاتب ياسين على مستوى العرض بالطريقة الملحمية، حيث حاول عن طريق النص وضع رؤية خاصة للإخراج، حتى يجعل المتلقي عندما يذهب إلى قاعة العرض المشاهدة المسرحية، إنما يذهب لرؤية مشاكل واقعية تصادفه أو صادفته في الحياة الاعتيادية، لكن يسعى من خلال عرضه أن لا يكشف النقاب عن أسباب المشكلة وسبل حلها، اعتبارا من أن المسرح السياسي أو الملحمي "ليس مسرحا للأفكار المجردة والخطب تلقى من فوق خشبة المسرح، بل مسرح يعتمد على قدر كبير من قدرة الكاتب المسرحي على الخلق[1]

ويخالف كاتب ياسين جل الذين كتبوا في ربيرتوار المسرح الجزائري، لأن طريقته غير طريقتهم، فهول م يهرول مسرعا نحو اعتناق الأفكار الجاهزة، ولم يمدح الواقع ولم يكن خادم الخط الهيمنة السياسية، وإنما رسم لنفسه مسارا مغايرا لخدمة المسرح الجزائري، بطريقة تدنو من العالمية ولكن وفق نظرة تنحو إلى الملحمية أكثر من أي اتجاه آخرا.

دافع كاتب ياسين عن القضية الوطنية في مسرحية الجثة المطوقة، وكشف النقاب عن مسألة الحركي والخونة، عملاء فرنسا في الأجداد يزدادون ضراوة، وانتصر للقضية الفيتنامية وللإنسانية بصفة عامة بمرافعاته التاريخية عبر أحداث مسرحية الرجل ذو النعل المطاطي، وأزاح الستار عن جرائم اللوبي الإسرائيلي وتطرق إلى المسكوت عنه في تاريخ ملوك ورؤساء الأمة العربية، من خلال تعاطيهم مع موضوع القضية الفلسطينية في أحداث مسرحية فلسطين المغدورة. واستطاع أن يخلق رؤية شاملة لمستوى الخطاب الدرامي، ببعديه الفلسفي والإيديولوجيكما حقق من خلال أعماله المعروضة، تطورا ملحوظا في فضة المسرح الجزائري على الصعيدين الداخلي والخارجية.

ومن جهة أخرى فقد اعتمد على التسلية مع اعتماد أسلوب التغريب، في حل هذه الأعمال التي ذكرناها، وهذا ما نادى به بريخت في أواخر أيامه في المسرح، وقد استعمل وسائل التغريب من إدخال للراوي، وكذا تغريب الأحداث واعتماده على نظام اللوحات الفنية فوق خشبة المسرح، من أجل إبراز أفكاره، وهو نفسه يؤكد على اعتماد هذا الأسلوب من خلال قوله :" إنني أوجه المسرح كوسيلة للتربية والسياسة، لذا ينبغي البحث عن مسرح سياسي لبلوغ أهداف ومطامح الجماهير الشعبية".[2]

---

[1]ينظر جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف د. عبد الملك مرتاض، جامعة وهران،2002/2003، ص 200.

[2]جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص210..

يقدم لنا المسرح الجزائري كذلك رجل آخر تأثر كثيرا بالاتجاه المحمي وهو (ولد عبد الرحمن كاكي)،[1] وتمثل مسرحية (القراب والصالحين) أوضح نموذج على هذا التأثر، إذ تلتقي كثيرامع مسرحية (الإنسان الطيب من ستشوان) لبريخت، حيث اعتمد فيها على كسر الإيهام في العرض مستخدما مبدأ التغريب، ومحاولا إيصال فكرته من على الركح بصورة ممتعة ومعلمة.

ويعود سبب تأثر ولد عبد الرحمن كاكي بهذا الاتجاه على مستوى الكتابة أو العرض إلى تعلقه الشديد بالمجتمع ومعايشته لواقع مجتمعه المتدهور، ومن هنا حاول أن يعطيه رسائل عن طريق التغريب في المسرح، كي يبقى المشاهد منفصلا عن العملية المسرحية مدركا لكنهها التمثيلي عاملا عقله وفكره حتى يتسنى له التغيير الإيجابي. كما اعتمد ولد عبد الرحمن كاكي على تقنية المداح و الحلقة التي تعد خصوصية جزائرية لها سماتها المشابكمة لاستعمال بريخت للراوي.[2]

فولد عبد الرحمن كاكي سواء من خلال القراب والصالحين، أو من خلال مسرحية حمام ربي، أو كل واحد وحكمه وغيرها من المسرحيات التي كتبها وشارك في إخراج بعضها، نجده التزم بالخط البريختي في تناوله المسرحي.

وإذا ما ذهبنا إلى المسرح الهاوي فإننا نجد العديد من الفرق المسرحية في الجزائر قد نجت هذا النهج، وسنذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض الفرق التي قامت بأعمال مسرحية تتبع الاتجاه الملحمي في الجزائر:[3]

- مسرحية (الوعدة) من إنتاج فرقة عبد الرحمن قهواجي، لمدينة أرزيو، وهي مسرحية تروي يوميات عامل بسيط يعيش غريبا بين أهله، حيث انتقل إلى المدينة، وهناك صادفته مجموعة من التناقضات الاجتماعية، وقد تم تناول هذه المسرحية وفق النهج الملحمي، حيث استخدم فيها الراوي و كذالك التخاطب مع المتلقين من فوق خشبة المسرح.

- مسرحية (المقصود): من إنتاج فرقة المستقبل عام 1974، وهي مسرحية تتكلم عنالنضال العمالي ضد البيروقراطية والبورجوازية.

- مسرحية (القاعدة والاستثناء) لفرقة محمد التوري بالبليدة .

وغيرها من الفرق التي أنتجت أعمال تروح في هذا المنحى ، غير أن الملاحظة التي يمكن ملاحظتها حول مسرح الهواة، هو أنه مسرح لا يعتمد بشكل كلي على اتجاه معين، بل يمزج بين المناهج المسرحية المعروفة، لهذا لا يمكن تصنيف مسرحياتهم وفق اتجاه محدد، وإنما تم ذكرهم على أساس بعض المظاهر التي تتجلى من خلال عرضهم.

---

[1] عيسي رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ، رسالة دكتوراه ، إشراف، أحمد مسعود،جامعة وهران، ص262 2- ينظر من، ص 405

[2] ينظر مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي، على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير، إشراف د. أمين الزاوي، جامعة وهران،1995/1996، ص 109.

[3] ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة بالجزائر، م س، ص 196.

كما تتجلى التجربة البريختية بوضوح مع " عبد القادر علولة" الذي كانت له بصمته المميزة في المسرح الجزائري، وخاصة في الاتجاه السياسي الملحمي، حيث تبين هذا الكاتب والمخرج الاتجاه الملحمي في الجزائر من خلال دعوته لجمهوره بالتغيير الاجتماعي والاقتصادي ليتم النهوض ببلده إلى آفاق أوسع وأرحب معتمدا في ذلك على التراث، ليس من أجل التأريخ ولكن من أجل كشف واقعه الراهن، فأولى عناية كبيرة بالمداح أو القوال، ويظهر ذلك جليا في معظم مسرحياته (الخبزة، حمق سليم، الشعب فاق، الواجب، الأقوال، الأجواد، اللثام) وغيرها من المسرحيات التي كتبها وجسدها هو بنفسه على خشبة المسرح، أو حسدت بعد وفاته كمسرحية الشعب فاق بالواجب، التي لم تحسد إلا بعد وفاته بإثني عشر عاما".[1]

تأثر عبد القادر علولة بالتيار البريختي كثيرا، وخاصة على مستوى العرض، حيث ترى الدكتورة فرقان جازية : " أن تأثر عبد القادر علولة بالمسرح البريختي بدا واضحا على مستوى الإخراج المسرحي أكثر مما هو حلي على مستوى الكتابة الفنية، فالتوافق بين النظرية الملحمية و بين شكل الحلقة من المؤلف المخرج في الوقت نفسه من امتلاك العناصر الأساسية في الفضاءالمسرحي، وهو توعية الجمهور ودفعهم إلى اتخاذ موقف إيجابي مما يعرض أمامهم، فالراوي أثناء سرده للحكاية، يقطعها بدعوة الجمهور للصلاة على النبي... حتى يتمكن من قطع الإيهام".

وتعد مسرحية (الأحواد) من المسرحيات التي ظهر فيها الاتجاه الملحمي واضحا في مسرح عبد القادر علولة لهذا ارتأى البحث الغوص في بعض عناصرها الإخراجية لتبيين هذا التأثر [2].

مسرحية الأجواد إخراج عبد القادر علولة.

تتكون المسرحية من ثلاث لوحات فنية، كل لوحة تحمل فكرة معينة، إلا أن المخرج جعل لها خيطا رفيعا يصل كل لوحة بالأخرى، وهذا ملخص المسرحية حسب عرضها.[3]

- اللوحة الأولى : تم تسميتها ب "الربوحي"، تحسد اللوحة " الحبيب الروحي، ذلكالعامل في البلدية الذي يتعاطف مع الحيوانات التي لم تطعمها البلدية، ويظهر العرضأول ما يظهر الراوي الذي يبدأ بسرد قصة الحبيب الربو حي.

يقول الراوي:" الربو حي المسكين متحمل المخلوق، مصائب و مشاكل المغبنة"، ويرافق هذا الحديث مقطع موسيقي افتتاحي يوحي بالإطار العام للوحة الأولى .

- اللوحة الثانية: من خلالها نتعرف على شخصية أخرى هي شخصية "آكي منور" وهوإنسان ذاق مر الهجرة والسجون، والنضال، وقد تبرع بميكله العظمي للثانوية التي يعمل

[1]ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة بالجزائر، م س، ص207/208

[2]جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص214

[3]ينظر مسرحية الأجواد، إخراج عبد القادر علولة، شريط كاسيت، المسرح الجهوي وهران، د 05.

بما لأنها لا تملك هيكلا عظميا لاستخدامه في تعليم التلاميذ"، وكالعادة يستخدم عبد القادر علولة تقنية القوال الذي يشرح مضمون اللوحة من خلال بتقصيها المفصل في علاقة الممثل والمتفرج، لهذا نحن نعتبر الفنية المشهدية والشخصية للممثل قلب فن المسرح".. لهذا ينظر غروتوفسكي إلى الأغراض المسرحية بنوع من الازدراء.[1]

أ- الديكور

الديكور باعتباره مجموعة العناصر التي تتكون منها خشبة المسرح، يمكن التخلي عنها، كون الممثل يستطيع عبر جسمه توظيف الديكور الخاص بالعرض المسرحي فهو يقول:" الديكور باعتباره مجموع العناصر التي تؤثث الفضاء الركحي، حيث تخلينا عنه كلية، جاعلين من الممثل أداة مطواعة لتشكيل الديكور، فهو بتحركاته يقوم بتحويل الأرض إلى بحر، أو مائدة، أو منضدة". ويبدو أن هذه العملية في غاية التعقيد والصعوبة ولن ينالها الممثل بسهولة أبدا.

ب- الموسيقى:

تتجلى الرؤية واضحة عن منهج غروتوفسكي في مسرحه الفقير، من خلال إهماله لكل عناصر العرض، فهو يثور في معمله المسرحي الجديد على المسرح الشامل وعلى كل الوسائل الحرفية المتقدمة التي تولدت عن التطورات التكنولوجية، لهذا يمكن اعتبار المسرح الفقير منهج يعتمد كلية على الممثل، إذ تتنحى الموسيقى جانبا لتترك الصوت الممثل المحال كي يكون بديلا عنها، عبر ما يتركه صوته من موجات طبيعية، وفي هذا الصدد يقول غروتوفسكي:" اكتشفنا أن أبعاد الموسيقى الآلية من المسرح تسمح للعرض المسرحي أن يغدو موسيقيا،[2] أي إمكانية بناء موسيقى في نطاق المسرح ذاته، أي التكوين الدرامي للصوت البشري... لقد عرفنا أن النص المسرحي ليس الأساس المسيطر في المسرح، ولا يدخل في نطاقه إلا عندما نراه بين يدي الممثل، وما يفعل به، إذ يعتبربوصفه نوتة موسيقية بمثابة رابطة صوتية".

ج- الإضاءة :

يقتصر عمل غروتوفسكي في الإضاءة على الشموع، وبعض البروجيكتورات المثبتة على الأرض، فهو يقول:" لقد تنازلنا عن اللعب بالضوء، وقد منحنا هذا التنازل قدرات هائلة في مجال تطبيقات الممثل للضوء النابع من المكان الساكن ووعي الممثل بالظل، والنقاط الواضحة وغيرها من الشؤون المتعلقة بالإضاءة"، بمعنى أن الإضاءة أصبح لها دور ثانوي ينحصر في إضاءة الركح وقاعة المشاهدين معا، أما الإضاءة الحقيقية فهي تلك التي تكون داخل الممثل، أي أنها إضاءة معنوية روحية تتولد من قدرة الممثل ذاتها.

د- الماكياج:

[1] نقلا عن صافي ناز كاضم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، مس، ص 50.

[2] نقلا عن يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، م س، ص 21 بتصرف

يقول عنه غروتوفسكي:" لقد تنازلنا عن الماكياج، عن الأنوف المعدلة في البطون المنتفخة، وبكلام آخر، تنازلنا عن كل شيء يعد له الممثل في غرفة الملابس، قبل خروجه منها والدخول في مجال رؤية المتفرج". بمعنى أن الممثل يجب عليه أن يكون قادرا على التعبير الخارجي والداخلي للشخصية التي يؤديها، عبر عضلات وملامح وجهه وإيماءاته الحركية.[1]
لكي يتم الممثل عمليته الإبداعية هذه، التي يبدو من الصعوبة بمكان تحقيقها، عمل غروتوفسكي على إخضاع الممثل التمارين طويلة وقاسية، حتى يكون مستعدا يوم العرض، وقد اقتصر تدريب غروتوفسكي على صوت وجسد الممثل.
أ/ على مستوى الصوت : يضع غروتوفسكي في إطار التدريب الصوتي الممثل وسط خشبة المسرح، ويطالبه بإلقاء نصه مستغلا صوته إلى أقصى درجة، فالصوت هو وسيلة الاتصال الأولى بين الممثل والجمهور.
ب- على مستوى الجسد: اتسمت التدريبات الجسدية عنده بالتعقيد، إذ استقى بعضها من تقاليد اليوغا الهندية والطقوس البوذية، سنرصد أهمها:
- المشي بشكل إيقاعي مع تماسك الأيدي بالأذرع.
- المشي على رؤوس الأصابع.
- المشي منحني الساقين و الأيدي خلف الظهر.
- المشي مع انحناءة في الساقين والأيدي تلامس أصابع القدم.
- المشي بشكل مستقيم والأيدي إلى أعلى كأنها مرتفعة بواسطة خيط.
ومن تمارين الاسترخاء العضلي نذكر:
- الأقدام على الحائط والأرجل تفتح تارة ببطئ وتارة بسرعة .
- الرأس مندفع إلى الأمام والأيدي موضوعة فوق الركبتين.
- الأرجل ملتصقة مع ثني الجسد حتى يلامس الرأس الركبتين .
هذه بعض النماذج عن التمارين التي كانت تؤدى في معمل غروتوفسكي، الذي كان يهدف من ورائها إلى جعل الممثل يتوصل إلى تجسيد الدور عبر إقامة تناسق وخلق تناغم بين الأحداث الداخلية والأحداث الفنية، وهكذا يستطيع الممثل اكتشاف نفسه معبرا بذلك عن روح المسرحية الخلاق. كما يمكن الإشارة إلى أن غروتوفسكي قد حاول الخروج أيضا عن خشبة المسرح التقليدي من خلال عودته إلى الفضاء الخارجي الواسعة[2].
ويمكن الإشارة إلى أن غروتوفسكي كان متأثرا جدا بستانسلافسكي في منهجه التقنية النفسية التي تعتمد على ليونة الجسد، غير أنه تجاوزه كثيرا في تدريباته، فهو يقول:" لقد كنتمعجبا أشد الإعجاب بتقنية ستانسلافسكي في إعداده للممثل، ولكن لطالما أبدى ستان امتعاضه الانعدام تنظير يخص الممثل في أدائه دوره، وظل يحلم بر كح بسيط ... و واسع يشغله الممثل " ..

[1] يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، م س، ص 19.
[2] صافي ناز كاضم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، م س، ص 52.

أسس غروتوفسكي منهجه الإخراجي على ضوء دراسته لمنهج ستانسلافسكي، غير أنه يختلف عنه في إعداد الممثل، فغروتوفسكي، لا يعبر عن أفكار وإنما عن أحوال الروح الإنسانية فقط، والممثل لا يؤثر على المتلقي بفعل ذهني،[1] ولا يتقمص شخصية أخرى، كما يرى ستان، بل يتحول إلى روح تلك الشخصية، وهذه الروح قادرة على جذب روح المتفرج، وهكذا تتحول أعمال غروتوفسكي إلى ممارسات طقوسية. بمعنى أنه أعاد المسرح إلى شكله القديم حين كان الجمهور في العهد الإغريقي يشارك في العمل المسرحي " ولهذا وصف غروتوفسكي بقديس المسرح، لأنه يسعي إلى تحقيق التواصل الذي يدفع المشاهد إلى المشاركة في العرض المسرحي، ففي مسرحية قابيل Cain لباريون Byron، يتحول المتفرجون إلى أحفاد قابيل، وفي مسرحية كورديان Kordian للكاتب البولندي سلوفاكي Slovaki يتحول المتفرجون إلى مرضى في مستشفى المجانين وهم في نفس الوقت أعداء لأعداء الطب المجاني"، لهذا يعد مسرح غروتوفسكي ثورة على كل تقاليد الإخراج المسرحي، تاركا المجال لجسد الممثل وحده ليكون وسيلة في إنتاجه للعمل المسرحي.[2]

وخلاصة القول أن غروتوفسكي قد حاول خلق منهج عن طريق التجريب، إلا أنه يبقى في غير متناول الجميع، فهو صعب للغاية، إضافة إلى أنه يعترف أن مسرح ستان هو مسرح واقعي و مدرسة لا يمكن إنكارها، فالفضل أولا وأخيرا في ظهوره يعود إلى ستانسلافسكي.

ثالثا: تجربة المسرح الجزائري في تيار المسرح الفقير .

يتحدى المسرح الفقير نفسه ويتحدى الآخرين، حينما يستخدم جسد الممثل في تحسيد كل شيء على خشبة المسرح، فيتدرب الممثل في هذه المدرسة تدريبات شاقة سواء فيما يتعلق بالصوت أو بالحركة، ولهذا فإن الكثير من الدارسين لهذا المنهج يعدونه من أخطر المناهج الإخراجية في العالم لجرأته على تحدي كل التقاليد الإخراجية، وتبقى النقطة الأكثر إيجابية في هذا الاتجاه هو قدرته على حل كل المشاكل المادية التي تواجه الفرق المسرحية خاصة في العالم الثالث و منها الجزائر .

قدم المسرح الجزائري منذ نشأته معظم ربرتواره الدرامي داخل البنايات المسرحية التي تركها المستعمر الفرنسي، ولهذا يعتبر بعض المسرحيين ممن انتهجوا النهج البريختي، وانتقوا بعض الظواهر من غروتوفسكي في الجزائر، أن الفرحة ولدت في الجزائر مخنوقة، وذلك بفعل البناية الإيطالية، بمعني أن الخشبة الإيطالية وما تفرضه من قيود عبر جدرانها الأربعة و كواليسها الخلفية ومستلزمات الركح تحد من نشاط وحيوية الممثل، لهذا ظهرت عدة نماذج في المسرح الجزائرحاولت الانعتاق من العلبة الإيطالية، متأثرة بالمنهج البريخي، ولكن استعملت بعض تقنيات المسرح الفقير في عروضها المسرحية، أي أنها لم تعتمد أسلوب المسرح الفقير كاتجاه قائم بنفسه.ومن أهم هذه التجارب نذكر.

[1] أحمد زكي عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، م س، ص 145.
[2] وكذلك، صافي ناز كاضم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، م س، ص 45.

- تجربة فرقة مسرح البحر: ففي سنوات الستينيات ظهرت هذه الفرقة بقيادة (قدور النعيمي)، هذه الفرقة حاولت أن تبني لنفسها تجربة جديدة تتراوح بين البر ختية والمسرح الفقير، "فقد قام محموعة من شباب مدينة وهران عام 1968، بترك العمل والأسرة والبيت، وكل ما ليس له علاقة بالقضية التي يحبوها، ووهبوا أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر، سواء من - ينظر جميل حمداوي ، الإخراج المسرحي واتجاهاته، مقال نقديحيث الشكل أو المضمون، وتم إعلان هذا في بيان، ويقضي أعضاء الفرقة ساعات متواصلة كل يوم في تثقيف الذات والبروفات والعروض وما يتعلق بها من أمور تنظيمية"، وبهذا أعلن مسرح البحر انعتاقه من الفضاءات المغلقة، التي فرضها المسرح التقليدي، متواصلا مع الجمهور من خلال الأسواق الشعبية والفضاءات المفتوحة، وهذه خاصية ملحمية، إلا أن فرقة البحر كانت تقوم بتدريبات شاقة تشبه إلى حد بعيد التدريبات التي كان يقوم بها غروتوفسكي في معمله، حيث كانوا يستعملون أدوات بسيطة في تدريباتهم بجسدين بواسطة أجسامهم بعض الديكورات البسيطة التي يتطلبها عملهم المسرحية، وهذه خاصية من خصائص المسرح الفقير. هذا يمكن اعتبار هذه التجربة بالرغم مما تحمله من أسس بريختية حاملة لبعض تقنيات المسرح الفقير، وتبين تأثر المسرح الجزائري بهذا الاتجاه ولو بصورة غير مباشرة.[1]

- تجربة كاتب ياسين وعبد القادر علولة: يبدو تأثر كاتب ياسين بالمنهج الملحمي واضحا كما سبق الذكر، غير أنه استعمل فضاء المعمل، وهي تجربة قام بما غروتوفسكي من خلال إنشائه لمعمل خاص بمنهجه، وكذلك عودة كاتب ياسين إلى التراث الشعبي الاحتفالي، بما يحمله من طقوس شعبية، وهذا يذكرنا بالطقوس التي اعتمدها غروتوفسكي، فكاتب ياسين من خلال تحريبه لمجموعة من الأشكال المسرحية الغربية منها أو العربية، حاول الانزياح عن فضاء العلبة الإيطالية مستثمرا في ذلك الفضاءات المفتوحة، غير أن تأثره بمنهج غروتوفسكي[2] لم يكن واضحا جدا كما هو الحال بالنسبة للمسرح الملحمي، أما عبد القادر علولة فقد يظهر بعض تأثره بهذا النهج من خلال بساطة الديكور الذي كان يستعمله، ومن خلال التمرينات الصوتية كذلك.

المطلب الثالث: التجربة الأكاديمية في المسرح الفقير:

يعتمد المسرح الأكاديمي في الجزائر سواء على مستوى معهد برج الكيفان، أو على مستوى قسم الفنون الدرامية، في الأعمال التطبيقية على منهج التقنية النفسية، كونه منهج أقرب إلى تعليم الطلبة الجدد الوافدين إلى هذا المجال، غير أن البحث رصد تجربة أكاديمية تدخل في إطار اتجاه المسرح الفقير، وهذه التجربة تجلت من خلال مسرحية " دونكيشوت دي

[1] تمارا ألكسندرفنا، ألفعام وعام على المسرح العربي، ترجمة، توفيق المؤذن، مطبعة دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، كتاب إلكتروني، ص 257.

[2] شريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر ، الطبعة الأولى، 2010،كتاب إلكتروني، ص15

لامانشا" لمخرجها الأستاذ محمد شرقي، بقسم الفنون الدرامية لجامعة وهران سنة 2004/2005، إذ لامست هذه المسرحية في إخراجها منهج غروتوفسكي إلى حد بعيد.

ـ مسرحية دونكيشوت إخراج الأستاذ (شرقي محمد).

ملخص المسرحية: هي مسرحية لكاتبها (سار فانتاس)، وتروي قصة إنسان أوصله حلمه المجنون إلى الموت، فهو إنسان عادي، ولكن من خلال قراءته لرواية تحكي بطولات شخصية أسطورية، تراءى له في مخياله أنه هو ذلك الرجل، فبدأ مغامرته مع خادمه (سانشو بانزا)، وعبر محطات المسرحية، يتلقى صعاب جمة، وعندما يثوب إلى رشده يتملكه العياء الشديد فيموت على فراشه.[1]

وسوف نعرض لعناصر الإخراج التي اعتمدها المخرج في هذه المسرحية، حتى نتبين مظاهر اتجاه المسرح الفقير في هذه المسرحية. باعتبار أن المخرج قد استعمل الممثلين في تشكيل ديكور و موسيقى المسرحية.

ـ الديكور: تشكل الديكور في المسرحية، من خلال أجسام الممثلين، إذ نراها في البداية تشكل ديكور الطواحين الهوائية في إحدى المزارع التي يتم فيها الحدث ، وفي مشهد آخر تلتف الفرقة حول نفسها مشكلة بئر سقط البطل بداخله، ليعبر لنا الخادم (سانشو بانزا)

[1] أنظر مسرحية، دونكيشوت،cd ، متوفر في مكتبة قسم الفنون، وكذلك المسرح الجهوي لوهران، د 13.

الفصل الثاني

فن الاخراج المسرحي" محمد شرشال"

نبذة تاريخية للمخرج محمد شرشال

محمد شرشال كاتب ومخرج مسرحي من مواليد 1 جانفي 1964 بالجزائر العاصمة.
بدأ خطواته الأولى في مجال المسرح كهاوٍ في بداية ثمانينيات القرن الماضي إثر مبادرته بإنشاء فرقة مسرحيُّة بالثانوية التي كان يزاول فيها دراسته الأدبية، فرقة كان منشطها، كاتبها ومخرجها العصامي طبعا[1].
تحصل سنة 1987 على شهادة مربي مختص في الفنون الدرامية بالمعهد العالي لإطارات الشباب في تقصراين، ألّف وأخرج "بيت النار" جمعية محفوظ طواهري مليانة (1993)، قبل أن يؤلّف ويُخرج "ميلوديا" مع مسرح محمد اليزيد (1994.(
سنة 1998، اقتبس وأخرج "هاملت" لوليام شكسبير، إنتاج جمعية أشبال عين البنيان، ثمّ أخرج "الملك يتماوت" لأوجين يونسكو، إنتاج جمعية الفنون الدرامية محفوظ طواهري لمليانة (2001)، وفي أعقاب تخرجه من المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية –تخصص إخراج- (2002)، أخرج "الدرس" لأوجين يونسكو، إنتاج جمعية الفنون الدرامية محفوظ طواهري لمليانة (2003.(
وواصل شرشال عطاءاته باقتباس وإخراج "علماء الطبيعة" لفريديريتش دورينمات، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2005)، واقتبس وأخرج "الأمير الصغير" لأنطوان دي سانت أوكزيبيري، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2006)، كما ألّف مسرحية "عشيق، عويشة والحراز" لمسرح تيزي وزو الجهوي (2007.(
وكانت لشرشال تواقيع أخرى مثل "أبناء القصبة"، "صيف الرماد"، إضافة إلى "الطوفان"، "نوبة في الأندلس"، "حب وجنون في زمن المحبوب"، "رحلة حب"، "فن الكوميديا" و"الفيزيائيين"، كما سبق له كتابة عدة مسلسلات تليفزيونية على غرار "شجرة الخلد"، "حالتو حالة"، "الغائب" و"شوف العجب ."
اقتبس شرشال نص "الخرتيت" لـ "يونسكو" وأخرجه في مسرحية وَسَمَها "الهايشة"، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2015)، وفي نهاية العام ذاته أخرج مسرحية فن الكوميديا لـ "إدواردو دي فيليبو" لتعاونية ضياء الخشبة في حاضرة تيارت (2015.(
في مجال كتابة السيناريو التلفزيوني، كانت بدايات شرشال سنة 2001، حين ساهم في كتابة حوارات مسلسل الغائب للمخرج "دحمان أوزيد"، وفي عام 2007، كتب للتلفزيون الجزائري حوارات السلسلة الفكاهية "جمعي فاميلي" (الجزء 1)، وألّف في السنة الموالية، حوارات الجزء الثاني من سلسلة "جمعي فاميلي" التي أخرجها جعفر قاسم.

[1] ديوان العرب، دخل في 12 أغسطس 2010

وكتب لجمعية أصدقاء رويشد، وان مان شو "فايسبوك" (2009)، كما صمّم الحصة السياسية الساخرة "جرنان القوسطو" على قناة الجزائرية (2011.(
صمّم ونفذّ حصةtop " سكاتش" لاكتشاف المواهب التمثيلية على تلفزيون الشروق تيفي (2013)، وفي العام ذاته، كتب للتلفزيون الجزائري، حوارات سلسلة "دار البهجة" من إخراج جعفر قاسم[1].
بخصوص مزاوجته بين الإخراج المسرحي وكتابة السيناريو، يعتبر شرشال نفسه محظوظاً جداً، حيث جمع بين تخصُّصين يستفيد كل واحد من الآخر.
وشارك شرشال كعضو في اللجنة الوطنية للقراءة على مستوى تظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية (2014.(
نال محمد شرشال عدة جوائز، أبرزها: أحسن عرض عن مسرحية "ميلوديا" بمهرجان مسرح سكيكدة 1994، أحسن إخراج عن مسرحية "بيت النار" بمهرجان المسرح المغاربي في عنابة 1993، أحسن عرض عن – بيت النار- مهرجان مسرح مستغانم 1993، أحسن إخراج عن "بيت النار" في الأيام المسرحية لمليانة 1993، أحسن نص عن مسرحية "ميلوديا" بمهرجان المسرح المحترف لتبسة 1994، جائزة أحسن عرض متكامل عن "الملك يتماوت" في مستغانم 2002، جائزة أحسن إخراج عن "الملك يتماوت" بسيدي بلعباس 2003، أحسن نص عن "الهايشة" للمهرجان الوطني العاشر للمسرح المحترف بالجزائر 2015.
آخر أعماله "ما بقات هدرة" مع مسرح سكيكدة الجهوي (2017.(

[1] ديوان العرب، دخل في 12 أغسطس 2010

البطاقة التقنية للعرض المسرحي جي بي أس :

تمثيل: سارة غربي، عديلة سوالم، محمد حواس، أحمد دهام، محمود بوحموم، ياسين براهمي، أسماء شيخ، مراد مجرام، عبد النور يسعد، صبرينة بوكرية. إخراج: محمد شرشال. إنتاج: المسرح الوطني الجزائري، بدعم من الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها . سنة الإنتاج: 2019.

موضوع وفكرة المسرحية:

نحات يحاول صنع منحوتة على أكمل وجه، لكنه في كل مرة يعيد ترميم ما قام به ليشكلها من جديد. بيد أن منحوتاته التي يصنعها تتمرد عليه، وتحاول هي الأخرى أن تتخلص من نفسها. تسعى المنحوتات للتحول من السكون إلى الحركة، فتبدأ بذلك من الولادة والتي هي مهد الإنسان وأولى مراحله، إلى حين دخول المدرسة، والسعي وراء عوالم الحياة رغم كل الحواجز.[1]

تطرح المسرحية فكرة التمرد: والتمرد تيمة مسرحية قائمة بحد ذاتها منذ أسطورة بروميثيوس Promethee الذي سعى إلى مساعدة الإنسان عبر تمرده عن الآلهة. ويتبع تلك الفكرة في جي بي أس عدة مبادئ وأفكار جزئية مثل ثنائية الحب والكراهية، والبحث عن الحرية، والسعي وراء معنى الوجود، ويتجلى ذلك الطرح في المنحوتات التي سعت إلى تخليص نفسها. يبدو بعد ذلك أن الإنسان نفسه يشبه منحوتة لا دور لها، أفضل ما فيه هو سعيه الدائم نحو إثبات نفسه. وخلف ذلك السعي يأمل في القطار الذي سيعيده إلى حياته، فيدرك أن القطار قادم لكنه لا يصل. يحيا الإنسان بعدها على انتظار ما لا يأتي ليكون شاهدا على ضياع المعني بين الواقع والخيال.

1. ملامح التجديد في العرض المسرحي جي بي أس:

. التأليف المسرحي للعرض:

لعل أهم مرتكزات المسرح الحديث والمعاصر هو انحيازه التام للعرض، حتى وإن كان النص الدرامي مقتبسا. فالمسرحيون الجدد يعتمدون بشكل واضح على صياغة العرض وفق الأداء والحركة والسينوغرافيا والأصوات. ما نجده في مسرحية جي بي أس مطابق لذلك، فمخرج العرض هو مؤلف النص رغم أنه عمل مكتوب للعرض مباشرة "كانفا" (Canevas)، وبغض النظر عن كونها مسرحية صامتة بلا كلمات، إلا أن ذلك ليس السبب

[1] محمد شرشال ،مسرحية GPS انتاج المسرح الجزائري ، الجزائر 2020

الذي جعلها مسرحية مخرج، "ويمكن اعتبار مسرح مايرخولد في الاتحاد السوفياتي (...) وتجربة بريخت في «برلين رانسامبل» وربما أيضا أول تجمع مسرحي لجان لتل وود في ستراتفورد ايست في لندن «مسارح مخرجين». هذه المسارح، وغيرها مثلا، (مسرح غروتفسكي التجريبي مثلا) هي مسارح يكون المخرج فيها قائدا فعليا "12 فقد تولى المخرجالمسرحي المعاصر كافة العملية المسرحية مع الاستعانة ببعض التقنيين الذين يقومون بأدوار أخرى لصالح العرض مثل التصميم السينوغرافي وتصميم الإضاءة، وكذا تقنيي الصوت والموسيقى.[1]

إن محاولات خلق أسلوب جديد للعرض بالنسبة لمسرحية جي بي أس، جعل المخرج يحيد عن فكرة التأليف الدرامي للمسرحية خاصة وأن المسرحية بلا أفعال لفظية، فهي عبارة عن حركات تعتمد في جلها على الأداء التمثيلي، فقد انطلق من مجموعة تصورات تدفع إلى خلق عرض مسرحي جديد. لا يعني ذلك أنه لا وجود لنص، ولكن النص هنا، لا يمكن قراءته لأنه خالي من الفعل اللفظي، وهذه القضية ليست حديثة العهد ف"الصراع بين المخرج والمؤلف موضوع جدل دائم. وكلنا قرأنا احتجاج تشيخوف لأن ستانسلافسكي قد حول شخصياته إلى «أطفال بكائين». بالنسبة للكتاب الذين ماتوا منذ زمن تكون المسألة موضوعا جماليا وأدبيا مشروعا للمنازعة النقدية. ولكننا قد نمسك بهذه المشكلة الاستفزازية بشكل أوثق إذا ما ذكرنا مواقف من معرفتنا العامة بين المؤلفين والمخرجين المعاصرين "[2].

من الناحية التقنية للعرض تتضح استعانة المخرج بفنون أخرى في سبيل الشكل البصري العام، فاللوحات المشاهد في العرض تأتي منفصلة من حيث تكوينها البصري والتحامها ببعض، وما يجمع بينها هو الكولاج (Collage الذي يعد تقنية تشكيلية بحتة، وهذا ما يتم ملاحظته في الانتقال من المشهد الأول الذي فيه الفنان المنحوتات) إلى المشهد الثاني الذي يضم (الأب / الأم / الأولاد القابلة) ثم المشهد الثالث (المعلمة/ الأطفال المديرة)، والانفصال الذي تبدو عليه المشاهد لا يمس شخوص المسرحية بقدر ما يمس تحولاتها الغنية.

استعمل محمد شرشال تقنية تثبيت الصورة التقاط مسموع للصورة في لقطة متحركة) الذي جاء في المشهد الأول وتكرره في المشهد الثالث والرابع في دلالة تجمع المكان بالزمان وتجسد كل اتصال ستكون عليه أحداث المسرحية، وتشكل الإضاءة في التثبيت الفوتوغرافي نمطا ينحاز إلى التشكيل. تكمن الأولى عند تسليط الإضاءة على صراع الفنان مع المنحوتات وكأنه تثبيت لصراع تقوم عليه المسرحية (ينظر: الشكل 1)، وفي المشهد الثالث بين الأطفال والمعلمة والمديرة، وفي المشهد الرابع عبر عدة صور تجسد مصائر الفنان والعسكري والمثقف وحارس المحطة والمومس أثناء انتظارهم للقطار.[3]

[1] محمد شرشال ،مسرحية GPS انتاج المسرح الجزائري ، الجزائر 2020، م س
[2] محمد شرشال ،مسرحية GPS انتاج المسرح الجزائري ، الجزائر 2020، م س
[3] ن س

الشكل 1: التثبيت الفوتوغرافي في المشهد الأول

المصدر: العرض المسرحي **جي بي أس،**

موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDnbAwYNPcuyQ

دائرة الحوار والصمت:

الصمت قضية مسرحية قائمة بحد ذاتها لدى المخرج محمد شرشال، فأعماله السابقة مثل[1] :

ما بقات هدرة (2017) وكذا الهايشة (2015) بدرجة أقل، يتجهان نحو إلغاء الفعل اللفظي، وإن كان في مابقات هدرة أكثر حدة لأن مضمون المسرحية وعنوانها يدلان علىذلك. في الجهة المقابلة، قد ذهب في عرضه جي بي أس إلى استبدال اللفظ بالإشارة والتعبير الإيمائي الخالص: "فالإشارة هي أقدم لغات العالم، لذلك ارتبط تاريخ فن التمثيل بالمراحل البدائية للأداء الصامت. كان الإيماء عند الإنسان القديم نوعا من التعبير عن ذاته، ورواية الأحداث جرت مع شخص ما لباقي أفراد القبيلة. ورغم جميع التطورات التي لحقت بتاريخ المسرح على مر العصور، ظلت للتمثيل الإيمائي مكانته العريقة المتجددة ". وكأن المخرج محمد شرشال في إثر ذلك يعيد المسرح في خطابه اللفظي إلى بدائية الإنسان من حيث التعبير. كل ذلك في سبيل خلق عرض مسرحي يراهن على التجديد في مفارقة كثيرا ما قامت عليها الفنون، فالحداثة الفنية بصفة عامة لم تلغ الماضي بشكل مباشر، بل جلبت منه ما يحتاج إليه

[1] حنان اليمني ، مقاربة سينيمائية للحكاية الشعبية المغربية ، المجلد 5 ،ع 1 مخبر الفنون والدراسات الثقافية ،تلمسان ،الجزائر ،2021

الحاضر. هذا ما سعى إليه المخرج حينما تخلص من أدبية النص الصالح لغة أخرى، " عندما نلغي من المسرح اللغة فنحن نلغي الأدب، ونخلق من الحركة والإيماءة لغة جديدة"، وهذا رهان متجدد في أعمال شرشال.

المشهد الأول في المسرحية هو مشهد صامت بين الفنان ومنحوتاته، يعتمد بشكل كلي على الصمت الذي لا يستدعي تعبيرا جسديا كثيفا لكي يوصل حوارا بين الثابت والمتحرك. تبدأ دائرة الحوار والصمت في المشهد الثاني بين الأب والأم بإشارات تعبيرية وصوتية، والصوت هنا يلغي الصمت فيصبح المشهد خاليا من الفعل اللفظي لا من الأصوات (ينظر :الشكل 2). إذا ما استثنينا المشهد الأول فإن المشاهد الأخرى تعتمد بشكل مباشر على الأداء الحركي للشخصية والانفعال الصوتي، ففي المشهد الثاني نلمس حوارا بين الأب والأم يقوم على الإشارات الصوتية والإيماء في الوقت نفسه، ليتكرر الأمر بين الأم والقابلة أثناء الولادة في مشهد ساخر، كل ذلك الإيماء والصوت البشري يقطع بعدها برنين الهاتف الخاص بالقابلة لنسمع منها لفظا لغويا يتخلص، رغم قصره، من فوضى الأصوات. ألا وهو: آلو.[1]

الشكل 2: بداية تشكل الحوار في العرض

[1] محمد شرشال ،مسرحية GPS انتاج المسرح الجزائري ، الجزائر 2020، م س

المصدر: العرض المسرحي جي بي أس موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDbAwYNPcuyQ

في المشهد الثالث يقوم الصراع بين المعلمة والمديرة بلا كلمات، لنشهد مرة أخرى صراعا صامتا يؤثثه التعبير الصوتي فقط (ينظر: الشكل 3). لقد كانت اللغة المسرحية في العرض لغة مسرح صامت تحتل فيه الضحكات والصرخات والإشارات الصوتية مساحة كبيرة بدل الكلمات التي يبدو أنها لا تساعد البناء الدرامي الخاص بمسرح يراهن في جوهره على البصر، "تسلط اللغة هاجس كل المسرح المعاصر، وهو يتخذ أشكالا خاصة، تبقا الرجوعه إلى الجزع من أننا نتحدث دون أن تقول شيئا، أو دون أن نكون على وفاق مع أنفسنا، أو على مواجهة دوار الكلام دائما يؤوله من يسمعه، إن لغة هذا المسرح تقاس إذا بالنسبة إلى الصمت بالطريقة التي يتحطم بها بالأعطاب المفاجئة التي يكشف عنها، بالمعاني المضمرة التي يظهرها، أو بعدم القدرة على الكلام "[1].

وهذا الهاجس المسرحي لدى المخرجين المعاصرين الذين يبحثون دوما عن التجديد، هو سبيل للخلاص من الكلام المباشر الذي قد يهيمن على المشهدية العامة للعرض، في حين لا يعد ذلك سوى اتجا يختاره المخرج خاصة إذا كان مؤلفا لنصه البصري.

الشكل 3: لقطة من المشهد الثاني تبين حوارية المعلمة مع المديرة وصراعهما الصامت

المصدر: العرض المسرحي جي بي أس موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

[1] محمد شرشال ،مسرحية GPS انتاج المسرح الجزائري ، الجزائر 2020، م س

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDbAwYNPcuyQ

إن غياب الكلمة في مسرحية جي بي أس يتبعه حضور طاغ لبدائل أخرى تختزل مضمون الخطاب المسرحي مثل صوت القطار، وصوت الساعة، والتنوع في صرخات الممثلين بين رفض الأشياء وقبولها. وكذا الصوت الصادر عن حركات الممثلين. وفي كل مرة تؤدي تلك الأصوات مضمونها الرمزي النابع من الفضاء العام للعرض والأجواء المحيطة بالشخصيات المتصلة.[1]

اعتمد العرض على الإيماء، وهذا الاعتماد أخفى ملامح الشخصيات وراوح بين الماكياج والقناع وطمس الملامح في أحايين كثيرة رغم الرمزية المختلفة بينها وبين القناع والماكياج صلة وثيقة، فكلاهما يبتغي إخفاء (وجه الممثل وإبراز ملامح الشخصية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تماما، ويسمح بتحريك عضلاته، فيتحديات التجديد الدرامي في مسرحية "جي بي أس" لمحمد شرشالحين يخفي القناع الوجه كاملا، أو جزء منه، فيحرم الممثل بذلك من نسقين تعبيريين هما: تعابير الوجه والماكياج"

وفرق آخر يكمن بين الماكياج والقناع، إن الأول يعد سلوكا فنيا التجميل الوجه أو طمس ملامح الأصلية بإجراء تعديلات تمس الجلد باعتماد أصباغ ملونة تتناسب والغايات الموضوعة لها. أما القناع فهو وسيلة تنكرية احتفالية، تضليلية ذات رمزية متشابكة. والملاحظ في مسرحية جي بي أس في مختلف أطوارها هو التخلي عن صفة الملامح والانتصار للغة الجسد. فالملامح غالبا تتبع ما يقوله الممثل من كلام وأقوال لفظية، أو تنتج عن ردة فعل الشخصية من خطاب الشخصية الأخرى، بيد أن خصوصية الملامح غير موجودة في العرض فالرهان كله على الإيماء.

ـ ثنائية اللامعقول والغرائبي:

اتجه عرض مسرحية جي بي أس في شكله العام إلى التجريب، واستدعى في طياته مسرح اللامعقول والعبثي فاتسم بالفانتازيا في طرح الموضوع، لأن الفكرة العامة تتجه نحو ذلك. قد تكونت نوعية العرض منذ مشهد التمرد في البداية، إذ لم تتوقف بوادر اللامعقول في تحول المنحوتات، ولا من الأطفال المولودين حديثا، ولا من اللقطات الساخرة كانتفاخ البطن (ينظر: الشكل4) وغرابة الحبل السري الطويل... بل ذهبت إلى الرمزية المبطنة في ثنايا العرض وابتعدت بشكل ملحوظ من الواقعية المفخخة.[2]

الشكل 4: الأب يصافح الجنين في المشهد الثاني

[1] محمد شرشال ،مسرحية GPS انتاج المسرح الجزائري ، الجزائر 2020، م س

[2] محمد شرشال ،مسرحية GPS انتاج المسرح الجزائري ، الجزائر 2020، م س

المصدر: العرض المسرحي جي بي أس موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDnbAwYNPculyQ

إن الإنسان في المسرحية بلا ملامح واضحة، شأنه شأن الإنسان المعاصر الذي رمز إليه العرض. استعمل المخرج الأقنعة ليطمس تلك الملامح مثلما حدث في المشهد الثالث مع المعلمة أثناء عدم رضاها عن مظهرها، واستبدالها بفكرة المسخ في مواضع أخرى من العرض، لنشهد تداخل العبثي بالرمزي، فنجد الرضع يكبرون والعمى يلازمهم كأنهم جاؤوا إلى عالم ليس لهم فيه مكان يتيح لهم لذة الإبصار، ونرى في المشهد الأخير جريدة كبيرة يختفي وراءها المنتظرون، كأن تصفحها مرهون بالعمر كله. هؤلاء الذين ينتظرون قطارا يوهمهم بالوصول؛ يأتي صوته دون وصوله هو، ولا فعل لهم حيال ذلك سوى التفاعل مع بندول الساعة بتحريك الرؤوس يمنة ويسرى. في حين أن الساعة متوقفة شأنها شأن القطار ولا دور لها سوى إصدار الصوت، لأنها في نهاية الأمر بلا بندول وبلا ملامح، بل مجرد إيهام متصل. ويجدر ذكر سمة الانتظار هنا بوصفها لازمة أدبية وفنية كثيرا ما استعان بها الكتاب والمخرجون حتى صارت مفهوما مرتبطا بالعبث. لم تتوقف الرمزية عندتحديات التجديد الدرامي في مسرحية "جي بي أس" لمحمد شرشالذلك الحد البصري بل امتدت حتى إلى الأجواء المصاحبة له كالإضاءة والموسيقى التي أعطت أجواء تبعث على الحركة، فالموسيقى ليست كلاسيكية لأن العرض ليس واقعا أو كلاسيكيا، فترادفت مع الرمز هي الأخرى، لتنبعث بين الفينة والأخرى موسيقى آلية بحتة.

تنوع الشخصيات أفضى إلى تنوع الأسلوب الرمزي في المسرحية، فنلحظ وجود الفنان (النحات الفنان كما نجد الأم والشخصية المتدينة إضافة إلى المثقف والسياسي...، ولكل

شخصية أبعادها التي تضفي على العرض معنى يتيح للمشاهد فضول المعرفة، ويسمح له بالغوص في خفاياها الإنسانية وبواعثها الفنية.[1]

. الاحتفال والحدث الدرامي:

حين يذكر الاحتفال في المسرح يتبادر إلى الذهن مباشرة المسرح الاحتفالي، إلا أن العرض المسرحي الذي لا يصنف عرضا احتفالية، لا يمنع من الاستعانة بالاحتفال أو الاحتفالية، وتعتبر هذه الأخيرة ميزة أساسية يتسم بها المسرح الدرامي الجديد أو المسرح ما بعد الدرامي، لأن المسرح ما بعد الدرامي هو استبدال الحدث الدرامي بالاحتفال، والذي توحد معه الحدث الدرامي (الطقسي) ذات يوم في بداياته توحدا دون انفصال، إذن فالمقصود من الاحتفال كلحظة من لحظات المسرح ما بعد الدرامي؛ سلسلة كاملة من الحركات والعمليات التي ليس لها مرجع لكنها تقدم بقدر عال من الدقة، وأحداث ذات طابع جماعي شكلي بصورة غريبة"18. وهذا ما ذهبت إليه بعض المشاهد في عرض مسرحية جي بي أس خاصة في اللوحة المشهد الثاني وكذا الثالث.

تتجلى الاحتفالية في المشهد الثاني حين يظهر الأب وهو مشتبك مع الأحبال السرية في شكل ساخر. كان الأطفال حينها بلا ملامح في تعبير خالص عن الحدث الدرامي الذي الا يقدر عليه خطاب الكلمات دائما. في المشهد الثالث أيضا (ينظر : الشكل 5) حين تعزفالهم المعلمة بآلة الهيرمونيكا قبل أن تنتزعه منها المديرة، وكانت الاحتفالية حينذاك عبارة عن رقصات.[2]

الشكل 5: المعلمة تعزف

[1] محمد شرشال ،مسرحية GPS انتاج المسرح الجزائري ، الجزائر 2020، م س

[2] محمد شرشال ،مسرحية GPS انتاج المسرح الجزائري ، الجزائر 2020، م س

بالهارمونيكا المصدر: العرض المسرحي جي بي أس موقع المسرح الوطني الجزائري على اليوتيوب، تاريخ 05 أوت 2021

https://www.youtube.com/channel/UC4-iMKnDUozDnbAwYNPcuyQ

نخلص إلى أن مسرحية جي بي أس لها مضامين فكرية يتطلب طرحها أسلوبا معاصرا، لأنها أفكار تنحاز إلى المجرد. لذلك لجأ المخرج إلى ابتكار صيغ مشهدية تخدم العرض في إطاره العام، دون أن يكون ذلك على حساب جماليات العرض، فالعرض في المسرحية هو الأساس الذي بنيت عليه تحديات التجديد.

خاتمة

. خاتمة:

اقتصرت الأشكال الدرامية الجديدة في مجملها على إحياء العرض بما يتماشى مع إمكانات العصر، ولا يمكن الجزم أن المشاهد صار أكثر استهداقا من القارئ، لأن أساليب إخراجية حديثة أخرى لم تلغ أدوار الكلمة تماما وإنما جددت في خطابها هي الأخرى. وعبرتحديات التجديد الدرامي في مسرحية "جي بي أس" لمحمد شرشالتتبع مسار المسرح الجزائري يلاحظ تأخر التجديد على مستوى الإخراج نظرا لأنه فن وافد ظل يصارع الأشكال الأولى ويبحث عن هويته، إذ اقترنت البدايات بالتغيير على مستوى الموضوعات المسرحية، عكس ما حدث في التجارب المعاصرة حينما نال الإخراج حصة كبيرة من محاولات التجديد.

يمكن القول إن العرض في مسرحية جي بي أس للمخرج محمد شرشال أحد النماذج التي حاولت الوصول إلى المشاهد عبر تقنيات حديثة، عبر مزج المخرج لتقنيات مسرحية مختلفة، والاستفادة من مختلف التيارات المسرحية المعاصرة ابتداء من المسرح الطليعي إلى المسرح الجديد الذي يحاول التخلص من الحشو، وهذا لا يمنع أن يكون هناك حشو في المشهدية حينما يتعلق الأمر بمسرحية تعتمد بشكل كامل على الصمت. وتكمن ملامح التجديد في:

- قيام المخرج بتأليف عرضه دون الانطلاق من النص الدرامي المكتوب.
- الاعتماد في العرض على الأداء والتعبير الإيمائي الجسدي وإلغاء الحوار اللفظي.
- استعمال تقنيات تشكيلية تخص الإضاءة والربط بين المشاهد رغم تطويل مشاهد القتامة المستعملة في بناء المسرحية ككل.
- توظيف الاحتفال كشكل من أشكال التعبير الدرامي.

في النهاية، إن إلغاء الكلمة وحدها واستبدالها بالحركة لا يعني ذلك أن العمل مجدد، وإنما ذلك الإلغاء يجب أن يقوم على شروط تخدم الخطاب المسرحي العام، فلا المخرج هنا ينحاز إلى العرض المطلق، ولا المؤلف يفرض أدواته الدرامية التي قد لا تخدم الفرجة.

قائمة المراجع

قائمة المراجع

1) أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006،
2) أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص للكتاب، ط2، عام 1993، .
3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، (1962-1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998،
4) أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926/ 1989، م س،.
5) أحمد زكي عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، م س،
6) أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، 1967،
7) اصالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد واللصوص حتى 1972م، دار الهدى، الجزائر، 2005م،
8) باتريس بافيس، الإخراج المسرحي المعاصر النشأة، الاتجاهات، الآفاق المستقبلية، تر : منى صفوت، مراجعة: سلوى لطفي، 2007،
9) تمار ألكسانروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي،
10) تمارا ألكسندرفنا، ألفعام وعام على المسرح العربي، ترجمة، توفيق المؤذن، مطبعة دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، كتاب إلكتروني،
11) جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص210..
12) حسن المنيعي: التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص، الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، السنة الثامنة عدد (94 و 95) 1992،
13) حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات) منشورات المركز الدولي، دراسات الفرجة، المغرب، ط01، 2014،
14) حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة بالجزائر، م س،
15) رشاد رشدي، نظرية الدراما يمن أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971،
16) سعد الله ونوس: بيانات المسرح عربي جديد، دار الفكر الجيد (بيروت) 1988،
17) شريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر ، الطبعة الأولى، 2010،كتاب إلكتروني،
18) صافي ناز كاضم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، مس،
19) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 15.

20) عادل النادي ، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس ،ط1، 1987،
21) عبد الكريم برشيد : حدود الائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985،
22) عبد الكريم برشيد: الاحتفالية في أفق التسعينات-الاحتفالية إلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، دراسة سوسيولوجيا في المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، 2002،
23) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والإعلان ليبيا، (1989، 1990)،
24) عبد المولى محتريم: تجليات وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، ط1، 2009،
25) العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي، نموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة المسيلة، 2009.
26) عن إبراهيم حمادة، مقدمة الترجمة الكتاب فن الشعر، هم س،
27) عن يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، م س،
28) عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ، رسالة دكتوراه ، إشراف، أحمد مسعود،جامعة وهران، ص262 2- ينظر من،
29) مارتن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتعليق، د. وجدي زيد، ج1، 1997، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،
30) مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، م س،
31) ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي وفنون العرض،، عربي، انجليزي، فرنسي، طا مكتبة لبنان 1997،
32) محمد الكفاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1986،
33) محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص 75
34) محمد مصايف ، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط2، 1981ص 68.
35) مسرحية الأجواد، إخراج عبد القادر علولة، شريط كاسيت، المسرح الجهوي وهران، د 05.

36) مسرحية، دونكيشوت،cd ، متوفر في مكتبة قسم الفنون، وكذلك المسرح الجهوي لوهران، د 13.
37) مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي، على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير، إشراف د. أمين الزاوي، جامعة وهران،1995/1996،
38) ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف، د. محمد بويجرة بشير، جامعة وهران، 2006/2007،
39) نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، 2006،
40) ينظر جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف د. عبد الملك مرتاض، جامعة وهران،2002/2003،

الملاحق

مسرحية "جي بي إس" ..لمحمد شرشال أو عندما يرتفع المعنى يختفي الكلام – ابتسام بودريس #الجزائر

الفهرس

مقدمة عامة 02
مدخل مفاهيمي 06
1- مصطلح التجريب : 06
2- تحديد المصطلح: 06
3- مفهوم الإخراج المسرحي: 08
4-الإخراج المسرحي (النشأة والتطور): 11
5-مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي الجزائري 13
الفصل الاول التجريب في المسرح الجزائري 16
المبحث الأول : التجريب في المسرح الجزائري المعاصر 17
المطلب الأول :التجريب في المسرح الجزائري المعاصر 18
المطلب الثاني : التأصيل والتجريب في المسرح الجزائري المعاصر 22
المطلب الثالث: تجارب المسرح الجزائري 24
أولا: التجريب بواسطة الاقتباس 24
ثانيا: التجريب في المسرح 28
ثالثا: التجريب الشامل 31
رابعا: التجريب في التمثيل 32
خامسا: التجريب في معمارية العرض المسرحي 32
المبحث الثاني: تجارب إخراجية جزائرية على ضوء مدارس إخراجية 35
المطلب الأول: تجربة الاتجاه الكلاسيكي في المسرح الجزائري 35
أولا: أنواع المحاكاة الدرامية : 38
ثانيا: تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الكلاسيكي. 42
المطلب الثاني خصائص المسرح الملحمي 46
: تجربة المسرح الجزائري في التيار الملحمي: 48
ثانيا. تجربة المسرح الجزائري في تيار المسرح الفقير . 48
ثالثا- التجربة الأكاديمية في المسرح الفقير: 57
الفصل الثاني فن الاخراج المسرحي" محمد شرشال"
نبذة تاريخية للمخرج محمد شرشال 62
البطاقة التقنية للعرض المسرحي جي بي أس : 62
:موضوع وفكرة المسرحية: 65
ملامح التجديد في العرض المسرحي جي بي أس: 66

دائرة الحوار والصمت: 69
. الاحتفال والحدث الدرامي: 74
خاتمة 78
قائمة المراجع 81
الملاحق 86

الملخص :
يعتبر التجريب المسرحي ثورة على المسرح التقليدي ، لأنه يتمرد على النظام المسرحي السائد باعتباره نظام غير قادر على مسايرة حركة التاريخ وتطوره ، ولهذا قامت التجارب المسرحية الحداثية وما بعد الحداثية باستكشاف طرائق جديدة في مجال عناصر اللعبة المسرحية نصا وعرضا ، كما استحدثت هذه التجارب المسرحية تقنيات جديدة على مستوى جاليات العرض المسرحي تتجاوز المألوف وتساير العصر .

Abstract:
It considered expérimental theatrical révolution in traditional Theater system prevaling as the system is unable to cope with the movement of history and devlopement, and That the experiences Theater modernist and post modernist exploring new methods in the field of game play elements of the letter and présentation, as introduced this play experiences new tecnologies at the leved of the aesthetics of the play the familiar and keep pace with the times .