

آليات التجريب في

المسرح المغاربي

ط/د. هناء مهري

أ/د. إسماعيل بن صفية

جامعة عنابة

ملخص:

كانت الأصالة التوجه الذي جذب الكثير من مبدعي المسرح العربي سواء كان في مشرقه أو في مغربه في إطار حركة التجريب، وقد جاء هذا التأصيل نتيجة إحساس المتلقي العربي بالغربة تجاه ما كان يستورده كتاب المسرح العربي من المسرح الغربي، والذي وصفه الأقلية إن لم أقل الأغلبية سجان المبدع العربي مكبلا حريته وذاتيته من خلال مجموعة من الضوابط بل حتى في صورة البناء الحجري أيضا. ونتيجة لعقم تلك الأشكال وعدم توافقها مع المواضيع المقدمة وفشلها في تواصلها مع المتلقي، كما أن الشعور الرهيب بالغربة كان حافزا أساسيا للاهتمام بالتراث، لذلك حملوا على عاتقهم مهمة إرساء مسرح عربي يريد تحررا وانفصالا عن الهيمنة الغربية شكلا ومضمونا بعد أن ظل فترة طويلة تحت التأثير الفني والتوجه الفكري فوجدوا في التجريب المخرج باعتباره المسلك والضرورة للخروج عما هو معتاد ومألوف على الرغم من أنه مغامرة نحو المجهول ومحاوله لكسر النمط السائد إلا أنه يقود إلى التجدد والتغيير. ومن ثمة اتجه الكتاب نحو التراث باعتباره مادة حضارية وثقافية مقدسة سواء كان ماديا أو معنويا، لأنه

حمل في طياته قراءات متعددة ومتنوعة، أي أن أفكاره ومعانيه ثابتة في صورة القديم، أما في باطنه نهر جار كل له رؤيته وفلسفته وآراءه نحو الممكن والآتي، لذلك كان ثورة على ما هو معروف وتجاوز لما هو سائد وبحث عن المجهول الغير معروف، أي أنه كشف عن المحتمل وكان هذا التجريب في الأشكال والمضامين السوسيوثقافية التي لها القدرة على التواصل مع الفكر العربي عموما والمغاربي على وجه الخصوص والوصول إلى اهتماماته والعمل على نقل انشغالاته وقضايا الواقع. كما أن التعامل مع هذه المادة الفلكلورية تتطلب آليات وأشكال لتوظيفها واستخراج ما فيها من قيم درامية بهدف تأصيل الفن المسرحي، فهناك من اتجه إلى الاحتفالية أمثال "عبد الكريم برشيد" الذي اعتبر رائدا من روادها، وهناك من اتجه إلى الحلقة أمثال "ولد عبد الرحمان كاكبي" و"عبد القادر علولة" اللذين برزوا بتجارهم في المسرح الجزائري فأثروا من خلالها الساحة المسرحية المغاربي، كما اتجه البعض إلى الفرحة وكان "عز الدين المدني" رائدا لها. أعتبرت هذه الأشكال بمثابة العتبة التي يمكن من خلالها تخطي النمط الأرسطي للفن المسرحي وآلية لإحياء التراث ليس بهدف العودة إلى الماضي فقط وإنما إعادة بعثه من جديد ما يتماشى ومتطلبات العصر، وبالرغم من قدمها إلا أنها عبرت عن الحياة ووجودها وإستمراريتها وتجددها بعيدا عن الثبات والسكون تستدعي المشاركة الجماعية والحضور الشعبي الحي، باعتبارها تظاهرة شعبية محركها الأساسي الإنسان في علاقته بالآخر. وعليه فالإشكال الذي نطرحه يتمثل في ما ماهية التجريب؟ ماهية تجلياته؟ وكيف تعامل كتاب ومبدعي المسرح المغاربي مع التراث؟ وفيما تتمثل آلياته؟

الكلمات المفتاحية: الآلية، التجريب، المسرح، المغاربي، التراث، الإغتراب.

Abstract:

The trend of originality that has attracted many of the creators of Arab theater, whether in brilliant or Western-driven experimental movement, this rootedness is the result of a sense of the Arab recipient of the alienation to which Imported book articles Arab theater of Western theater, which he describes as a minority, if not less the majority Arab jailer Arab creator, bound his freedom and his self through a series of checks, even in the form of stone construction. Due to the futility of these forms and their non-respect of the themes presented and failure in communication with the receiver, and the strange awful feeling was a vital catalyst for the heritage interest, so they focused on their shoulders the establishment of the mission of Arab theater wants liberal and a break from Western domination in form and content after being long under the artistic influence and intellectual guidance and found during the experimentation in as a director of necessity and of what is usual and familiar if it is an adventure in the unknown and try to break the pattern, but it leads to renewal and change. There is book tended to heritage as a civilized and sacred cultural material, whether material or moral, because it bore multiple and varied readings, as its ideas and fixed meanings in the old image, then that in the river neighbor inside all his vision and philosophy and his point of view about the possible and the following, he was revolution on what is known and went beyond what is widespread and the search for the unknown unknown, which revealed

the potential was this experimentation in Alsosyotagafah forms and contents that have the ability to communicate with Arab thought in general and the Maghreb in particular, access to its interests and the work on the transfer of concerns and questions of fact. The agreement with this folklore article requires forms of mechanisms to use them and extract them from dramatic values in order to consolidate the theatrical art, there are those who went to the celebration, like "Abdul Karim Rashid" who take the one of the pioneers pioneers, and from there went to the episode as "Ould Abdel Rahman Kaki" and "Abdul QaderAlula" who emerged in the Algerian theater their experiences through which the arena, the acquisition influences the game from the Maghreb, as some went to the show was 'civilian Izzal-Din' who leads there. These forms are seen as serving a threshold where they can skip the Aristotelian-style art theater and a mechanism for reviving heritage is not only to return to the past, but re-resurrect meets the requirements of the times, well that presented it expressed life, existence and continuity and renewal far from stability and silence calls for participation As a popular demonstration of its basic human motor compared to the other. Therefore, the forms we propose are what is experimentation? What are its manifestations? How did the writers and creators of the Maghreb theater deal with heritage? What are its mechanisms

Keywords: Mechanism, Experimentation, Theater, Maghreb, Heritage, Exile.



تقديم:

بدأت الساحة النقدية الأدبية في الآونة الأخيرة تلتبس ظواهر التجديد بعد أن انفتح النص المسرحي على أشكال درامية وطرائق مسرحية جديدة أطلق عليه مصطلح "التجريب" وهذا المجال واسع كونه ظاهرة استطاعت أن تحتل مكانة متميزة على الصعيدين النقدي والأدبي، وهي في بحث دائم لتوظيف آليات جديدة يجعلها تنفرد عن المسرح الكلاسيكي ذا الآليات التقليدية، في المقابل أعتبر التجريب ظاهرة لا تؤمن إلا بالتوالد والإبداع الخلاق والمتجدد أي أنه ممارسة تسعى دوما نحو طرح البديل الأعماق والأغنى، "فالتجريب يتضمن نفسا حداثيا يتجلى في نفي ما هو قائم ورفض ما أصبح مسلما به، إنه فعل التمرد والقفز على الثبات والتعاليم المطلقة والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير، ومما تقدم نستخلص منه أن هذا الأخير عبارة عن سؤال مفتوح لا يتوقف عن توليد أسئلة الإجابة عنها إلا بالزيد عن طرح الأسئلة"⁽¹⁾

1/ في ماهية التجريب:

أ: لغة:

التجريب: "منهج علمي يركن للتجربة والملاحظة و مراقبة و فحص الفرضيات و التجريب الإنساني يحاول على الإنسان كمادة جديدة أو تقنية تشريحية جديدة."⁽²⁾ إن كلمة منهج تدل على العلمية و هي خط مواز للأدبية و كما تتطور المادة العلمية باعتبارها تجربة فإن المادة الأدبية أيضا تشهد تقدما لكن لكل مجال منظوره الخاص و طريقته في معالجة قضايا، و عليه فإن أول ما يجلب الانتباه هذا المفهوم طعاء الجانب العلمي على الجانب الأدبي ومن المعروف أن مادة التجريب بديهية في العلوم التجريبية فإن بروزها في المجال الإبداعي هو في حد ذاته خروج عن المألوف و تجاوز السائد و عليه فالتجريب "هو منبع المعرفة التي نملكها...وهو نقطة انطلاق لكل علم..."⁽³⁾

وفي المعاجم العربية أشتقت كلمة التجريب من الفعل جرب جاء في لسان العرب: "جرب، يجرب، تجربة وتجريبا، الشيء حوله واختبره مرة بعد أخرى...ورجل مجرب: قد عرف الأمور وجربها... والمجرب الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده..."⁽⁴⁾

كما وردت الكلمة في معجم الخليل بن أحمد الفراهيدي فإن التعريف الذي قدمه كالآتي: "جرب البعير يجرب جربا، فهو جرب وأجرب والمجرب الذي جرب الأمور كلها وعرفها، والمصدر التجريب والتجربة وجراب البئر جوفها من أولها إلى آخرها"⁽⁵⁾، وهذا التعريف اللغوي لا يختلف كثيرا مع التعريف الذي نقلناه عن ابن منظور، ولكن تغيير حركة الكلمة من شأنه أن يغير المعنى، ومنه كلمة التجريب تتضمن معنى التحول أو الانتقال من حالة إلى أخرى وبالتالي هو محاولات بحث لإيجاد الجديد والكشف عنه في مختلف الميادين. وما اتفق عليه أن كلمة التجريب نجدها أكثر استعمالا في مجال العلوم الطبيعية قبل أن تستثمر في مجال الفن والأدب، أي أن كلمة التجريب مأخوذة من قاموس المصطلحات العلمية .

ومن منظور غربي نجد (جيمس روس إيفانز) James Reuss Iviassse يعرف التجريب بأنه: "محاولة غزو المجهول، وهو شيء لا يمكن التأكيد منه إلا بعد حدوثه"⁽⁶⁾، وبالتالي فالمعرفة لا تتحقق إلا بعد قيام التجربة و يمكننا القول بأن التجريب فعل صادر عن ذات مجربة بهذا المفهوم اللغوي فإن التجريب هو التجربة و الاختبار و المعرفة، "يعرف التجريب منطقيا بأنه اختبار منظم لظاهرة أو أكثر و ملاحظتها ملاحظة دقيقة للتواصل إلى نتيجة معينة كالكشف عن الفروض أو

تحقيقه...⁽⁷⁾ فمن الناحية اللغوية ظل التجريب يدور في مدار العلوم الطبيعية و يعني بها و من هذا التعريف نلخص إلى أن "...المنهج التجريبي جملة العمليات التي نضع بها فرضا من الفرضيات موضع الفحص"⁽⁸⁾

"و لفظ التجريب لغة: مصدر قياسي من الفعل جرب و التجريب في اللغة الفرنسية تعني عبارة Expérimenter فيما تعنيه الاختبار والتجربة، جرب شخصا أي تثبت في حقيقته."⁽⁹⁾ فقد ارتبط التجريب بنظرية التحول، و قد أكد الناقد مارتن إسلن (Martin Esslin) هذا الطرح قائلا: "كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم... علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب..."⁽¹⁰⁾، فالتجريب في الجانب اللغوي يتعلق بما هو علمي بحث يهدف إلى الكشف عن المغامرة والرغبة في التنقيب له روح المغامرة والتجربة وعليه ارتبطت كلمة التجريب بعدة مفردات كثيرا ما تخدم سياقها اللغوية والاصطلاحية من ذلك: الثورة، و التجربة، و الحداثة، والتجديد والمغامرة والممارسة، والإبداع، والتجاوز.

واستثمرت كلمة التجريب في مجال العلوم الطبيعية لتنتقل استعمالها في العلوم الإنسانية وتستخدم في مجالي الفن والأدب للقيام بفعل التجاوز والممارسة الفعلية والكشف عن الحقيقة للهدم وإعادة البناء إما الإضافة أو التعديل .

ب- التجريب - اصطلاحا:

التجريب في الاصطلاح "منهج في التفكير، وفي الحياة أيضا... فهو قيمة عالية من قيم الحياة والمستقبل صاحبت الإنسان في كل مراحلها وكانت جوهر كل نهضة ولا غنى عنها إذا أردنا الانتساب لعصرنا..."⁽¹¹⁾، ومنه فالتجريب والإبداع يمكن اعتبارهما وجهين لعملة واحدة ذلك أن الشكل الإبداعي الجديد يحمل في طياته خصائص التجريب والعكس صحيح، أما الدلالة الثقافية التي يحملها فهي التي تضيف للعمل الإبداعي نوعا من الفنية وبالتالي تعتبر الأكثر مناسبة وملائمة في فهمنا "فالتجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح"⁽¹²⁾، فهو رؤية إبداعية تولد من رحم الثورة والرغبة في التغيير وهذه الرؤيا لا تتحقق إلا من خلال تقديم النموذج القديم سبيلها في ذلك المغامرة والبحث عن أشكال جديدة تخالف الشكل القديم، ومن ثمة "كان من الضروري هدم الجاهز، والتحرر من تلك الترسبات الأسطورية لبناء مسرح قائم بذاته ومتحرر من المنفعة الآنية التي قد تشوه العالم عوض أن تفسره وتغيره"⁽¹³⁾، وهذا البحث قائم على سبل ممنهجة ومؤسسة وقد رأى دعاة التجريب في تكسير القيود التي تمثل عثرة أمام حرية المبدع انطلاقة فعلية لأعماله الإبداعية، لتتصف تلك الأعمال بالأدبية من حيث الجنس والفنية والجمالية من حيث الشكل، أما من ناحية المضمون فتتمثل في القيمة التعبيرية التي تحملها، فالتجريب "مرتبط أساسا بالتجربة الملموسة وبالممارسة العملية التي تكشف تلقائيا عن مفهوم خاص، وتعكس تصورا معيناً لمرجعية نظرية"⁽¹⁴⁾

بما أن الحياة في تجدد مستمر ومتطلباتها تستوجب التغيير ولو اتبع في ذلك وسائل تتجاوز الواقع وتتعدى ما هو معروف وسائد، كان التجريب "مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير لأن أهم عناصر الإبداع والتجريب دون قيود أو خوف من سلطة تقهر حرية الإبداع"⁽¹⁵⁾، بمعنى أن القائم على الإبداع يجاوز النمط والجاهز والمألوف والمغامرة نحو الكشف عن عوالم خاصة، إلا أن هذا الرفض ليس إنكارا لتلك الكتابة التقليدية وإنما هو بحث عن الأصالة والهوية. وقد مس التغيير أيضا أساليب الكتابة، ولم يعد التجريب ينحصر في مجال العلوم الطبيعية بل استطاع أن تطال أفكاره الأعمال الفنية حيث ظهر في "الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة،

وبعدما تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف⁽¹⁶⁾، فتلك التقاليد القديمة كانت قيود تكبح حرية المبدع وتجعله عاجز في التعبير وتمنعه من التغيير وتطوير فنه فهذه الحركة هي "ثورة فنية و حالة من حالات الصرخة المؤلمة التي تقول: لقد مللت ما هو سائد و أحلم بالجديد"⁽¹⁷⁾. اعتبر التجريب في مجال الفنون عمل إبداعي في المقام الأول، "يحقق معرفة أرقى ومتجددة وقد تأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية ولكنها غالبا ما حملت صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة، صفات المغامرة الإنسانية وخصائصها الجبارة والقدرة على فض المجهود واستيعاب الجديد، والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي"⁽¹⁸⁾، وهذه المغامرة لم تخلق من عدم وإنما تأسست على أفكار قديمة طورت هذه المعرفة في صورة جديدة ومن رحم الهدم ولدت معرفة جديدة فنية إبداعية راقية "... إذ كثيرا ما ينقلب الفنان على نفسه متجاوزا لذاته إذا ما استقر على صيغة أدبية أو فنية محددة باحثا عن تقنيات جديدة وقيم فنية أخرى تتلاءم مع تلك المتغيرات الاجتماعية التي تجاوزه، حيث لا توجد تركيبة فنية أبدية، أو وصفة جمالية ثابتة تصمد في مواجهة رياح الزمن وأعاصيره وتغيره..."⁽¹⁹⁾.

يمكن القول أن هذا الفعل ناتج عن ذات فاعلة مجربة واعية بما تفعل وقوام هذا الفعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المختلف الإبداعي، وبهذا أخذ التجريب في الفن مسارا مختلفا عن التجريب في العلوم وإن اتفق معه في رفض المنجز النهائي، حيث إن الثاني ينسج حديثه القديم، أما الأول فلا ينفي الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدد الرؤى وينوع الأساليب⁽²⁰⁾. فلكل وجهة نظره ومنطلقاته التي يؤمن بها .

وقد ارتبط مصطلح التجريب في المجالات المعرفية المختلفة لبعض الآراء والمواقف بالاختيار والانحراف والخروج عن المألوف والتجاوز والتخطي والتجدد والتفرد، وبالتالي لا يمكننا حصرها في واحد منها.

2- مظهرات التجريب المسرحي:

أ- المستوى الجمالي:

اقتنع المشتغلون في هذا الاتجاه بمدى عقم الأشكال التقليدية التي باتت عاجزة عن التعبير عما يلوح في خاطر الفرد وسط الجماعة في ظل الراهن، فالنص لم يعد تعبير عن أفكار المخرج، فقط بل مرآة عاكسة للمجتمع الذي يمثل منبع انبثاق هذا الإبداع⁽²¹⁾، فالتجريب بالنسبة للمبدع يمثل رحلة إلى المجهول، دون أن ينطلق من العشواء لأنه قد يشكل فوضى وابتذال، بالرغم من إن النجاح غير مضمون لهذه العملية، سلاحه فيها المغامرة، التي تحمل في طياتها الإنكار والثورة على ما هو موجود، وإيمانه بفكرة ضرورة قيام جديد لم توحى له أو تنشأ من عدم، وإنما هي نتيجة حتمية للتطور والتغيير الحاصل في مختلف مجالات الحياة، فـ "أن تكون تجريبيا يعني أن تقوم بغزو المجهول، وهذا الشيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه..."⁽²²⁾، وعليه استطاع رجالات المسرح باعتباره نشاطا أدبيا إبداعيا دائم استغلال هذا التجاوز والارتقاء بالأشكال التقليدية في صورة مسرح حديث لأنه "حالة من الإبداع المستمر يبحث عن الجديد ويحاول أن يتجاوز الصيغ المقيدة ويبرهن على التحول وتجدد أدواته لاكتشاف مجالات التقنية من سينوغرافيا وإضاءة ديكور. بما في ذلك حتى الممثل والنص"⁽²³⁾، فالحاجة إلى مسرح جديد مرده عقم الأشكال القديمة على التعبير وهذا راجع إلى الرتابة التي أصبحت تميز أساليبه الفنية، وبالتالي تهافتت الدعاوي والمناداة بضرورة قيام مسرح عربي خالص الهوية يعبر عن الذات والقيم العربية باعتباره "فنا إنسانيا راقيا يعبر عن نضج فني وبقدر ما ستلي الفرحة المسرحية الحاجة الفنية للذات العربية، فإنها ستبقى

فرجة تختص بالآخر، تدل عليه تطور أشكالها واتجاهاتها التي تتسجم مع خصوصيات الإنسان العربي على المسرح الغربي⁽²⁴⁾، فكانت مثل هذه المحاولات بحث مستمر عن صيغة يراد من خلالها الرغبة في تجاوز أنماط فنية مسرحية سائدة ومألوفة باتت غير مؤهلة لاستيعاب متغيرات تجربة الحياة، وباتت عاجزة عن استشراف شروط جمالية وبلورتها في شكل وقالب مناسب يبين العلاقة التاريخية بين التجربة المسرحية والتجربة الحياتية. إلا أنه لا يمكن "إدراج كل ممارسة تجريبية بالضرورة، وليس كل محاولة تمردية على صيغة مسرحية معينة تجريبية بالضرورة، فحتى ترقى كل محاولة إلى مستوى البحث عن صيغة تجريبية، لابد من توفر القدرة على تحقيق الإشباع، وإلا انحط التجريب إلى درجة التخبط والفوضى والابتذال"⁽²⁵⁾

التجريب على المستوى المعرفي:

يتحقق الفعل المسرحي حين تستمر المتعة الجمالية والمعرفية ما بعد الخطاب المسرحي، وهذا لن يتحقق إلا من خلال البحث عن بدائل تخالف السائد والمألوف فالمسرح الكلاسيكي "مجتمع مستقر نسبيا وكان جمهوره كذلك متجانسا عموما ومنذ ذلك الحين تحطم هذا الاستقرار وهذا التجانس، وبات من الضروري وضع نسق جديد بدل نظام العلاقات التقليدية بين الخشبة والقاعة والعالم لا العمل وكأن شيئا لم يتغير، والاستمرار في الإعلان عن حقيقة لم يعد أحد يسلم بها على الخشبة"⁽²⁶⁾. فكانت الحداثة المسرحية ضرورة ملحة يهدف من خلالها تأكيد خصوصية المسرح المستقلة من جهة ومن جهة أخرى إحداث القطيعة مع ما هو دخیل لا يتناسب وهوية المسرح المغاربي، "وهذه المواجهة ليست في الحقيقة إلا إعلان قطيعة جمالية فاصلة بين المسرح التقليدي ذي الثوابت الأرسطية، ونده الحداثي المتمثل في العديد من التوجهات المسرحية التجريبية التي اشتغلت على الفضاء المسرحي في أفق البحث عن شيء محدد: التمسرح"⁽²⁷⁾. لذلك سارع رجال المسرح العربي سيما منه المغاربي يبحثون عن مسرح عربي الهوية يتفرد بخصائصه، يواكب انشغالات المتلقي العربي المعاصر ينقلها ويلبي متطلباته وهذا النزوع نحو الاستقلالية أضفى دلالة جديدة على الظاهرة المسرحية وحررها من مقدمات النظرية الجاهزة القائمة على التبعية، فالظاهرة المسرحية الجديدة قد اتصفت أنها فعل إجرائي بالدرجة الأولى²⁸. فكان لهذا الإبداع أن يتحرر من القيود والضوابط التقليدية التي تقيد حرية المبدع وتحد من فعالية خطابه المسرحي يستطيع من خلاله تمرير رسائله ومواقفه الإيديولوجية، وعليه "لم يعد للنص المسرحي المكتوب المصنف أدبا تلك الأهمية التي كانت له في المسرح الكلاسيكي، الأمر الذي حرر الخطاب النقدي المسرحي من التبعية المعرفية والفلسفة للمنطق الأرسطي، ليؤسس خلفيته النظرية وأرضيته الإستيمولوجية وجهازه المفاهيمي انطلاقا من التراكم المعرفي، ومن التعددية في القراءة وآفاقها التطبيقية"⁽²⁹⁾، إلا أن هذه المعرفة لا تتوقف على مدى وعي المبدع بضرورة تشكل ظاهرة مسرحية جديدة بل لا بد من طرف ثان يدرك هذا العمل الفني ويشارك في انجازه يستوجب أن "يكون على دراية شاملة بعالم المسرح، بدءا بالكتابة الدرامية، مروراً بالإخراج، وما يرافقه من عمليات فنية وتقنيات جمالية تخص جمالية الفضاء وصولاً إلى التلقي بكل مستوياته"⁽³⁰⁾

3- آليات التجريب في المسرح المغاربي:

كانت الحاجة إلى مسرح جديد ضرورة ملحة، فالتوجه نحو النهل من التراث وأشكاله التعبيرية نتيجة تريت عن عقم الأشكال القديمة عن التعبير، وهذا راجع إلى الرتابة التي أصبحت تميز أساليبه الفنية، وبالتالي تهاقت الدعاوي والمناداة بضرورة قيام مسرح مغاربي عربي الهوية، له خصوصياته تميزه عن غيره، يعبر عن الذات والقيم العربية باعتباره "فنا إنسانيا

راقيا يعبر عن نضج فني وبقدر ما ستبلي الفرحة المسرحية الحاجة الفنية للذات العربية، فإنها ستبقى فرحة تختص بالآخر، تدل على تطور أشكالها واتجاهاتها التي تنسجم مع خصوصيات الإنسان العربي على المسرح الغربي⁽³¹⁾ لقد حاول المؤصلون المسرحيون أفرادا كانوا أم جماعات على اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم إيجاد قالب عربي أصيل بديلا عن القالب الغربي الذي لازم المسرح العربي عامة والمغاربي نقلا كان أم اقتباسا لفترة طويلة والذي جعل هذا الفن بعيدا عن الواقع المغاربي بدلا أن يكون قريبا منه الأمر الذي جعل المؤصلين يعودون إلى الأشكال الفرجوية التي مارسها الإنسان المغاربي والعربي عموما، والتي كانت قريبة منه معبرة عنه، وإن اختلفوا في كيفية توظيف تلك الأشكال. وتعد جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب من أبرز الفرق المسرحية التي سعت إلى توظيف الأشكال الفرجوية في النص والعرض المسرحي الاحتفالي.

لقد ارتبط البحث عن قالب مسرحي بالعودة إلى التراث، فكانت جهودا نظيرية سعى من خلالها أصحابها إلى إيجاد خصوصية يتميز بها المسرح العربي، وقد توزعت تلك الجهود في مختلف الأقطار العربية، بما في ذلك كتاب المسرح المغاربي الذين حملوا على عاتقهم مهمة إرساء مسرح له خصوصياته وملامحه التي تميزه عن بقية المسارح العالمية. ويعد الاتجاه الاحتفالي من أهم التوجهات وأولى محاولات الكتابة الجديدة التي عرفتها الساحة المسرحية العربية وعلى وجه الأخص المغاربية، هذا التوجه له أسس فنية وفكرية، اعتمد أصحابها على التراث العربي وأشكال الاحتفالات الشعبية وذلك في إطار الثقافة العربية المتحررة من التبعية الأجنبية، من رواد هذا التوجه نجد: الطيب الصديقي، وأحمد الطيب العليج، وعبد الكريم برشيد، وينطوي تحت لوائها عدد كبير من الفرق المسرحية من نقاد وباحثين من أمثال: محمد أديب السلاوي وعبد الرحمان بن زيدان وأحمد لمنيعي وغيرهم.

لم يكن المغرب العربي بمعزل عن تلك الموجه الكبيرة التي تلقفت عبرها فعاليات المبدعين العرب وتجاربهم المسرحية، سواء كان ممارسة أو تنظيرا، فقد ظهرت تجربة "المسرح الاحتفالي" بوصفها أحد الروافد ضمن مسيرة تواصل الخط الفني والفكري في المسرح العربي، ويأتي عبد الكريم برشيد على رأس الوجوه البارزة التي نشطت المشهد الاحتفالي، سواء في أعماله الكثيرة أو من خلال بيانات الاحتفالية، حيث أدرك هذا الأخير أنه لا بد من إرساء نظرية مسرحية من خلالها يمكن للمبدع المسرحي العربي أن ينتج عروضاً مسرحية متكاملة لذلك فقد اعتبر أن التنظيرات التي قدمها بعض الدارسين والمبدعين المسرحيين العرب غير قادرة على تناول العملية المسرحية في شمولها، لهذا "سعى إلى تقديم نظرية المسرح الاحتفالي بديلا عاما للمسرح العربي السائد"⁽³²⁾ وجعل المتفرج عنصرا مشاركا وفعالا في الحدث المسرحي، وإلغاء المشاهدة السلبية، فكان يرمي من خلال تنظيراتها إلى إحداث ثورة جذرية على المسرح التقليدي السائد ذلك أن الاحتفال أكبر من أن تسعه جدران البناية التقليدية "فهو تحري الحواس من الانجذاب نحو الاتجاه الواحد وذلك بتحرير العين من المسرح الصندوق ومن الجدران ومن الكواليس لأن الإبداع ليس درسا فالمهم أن تعيش بكل حواسك تجربة عقليا ونفسيا وروحيا"⁽³³⁾، فالتراث وما يزرع به من أشكال تعبيرية نستطيع أن نستمد منها ونوظفها في المادة الإبداعية تمنح الخصوصية والتفرد لمسرحنا بعيدا عن التبعية الغربية، أي يكون مسرحا شعبيا ليس بمفهومه المغلق والحدود وإنما المسرح "ذلك الذي يساهم الشعب في إنتاجه وإبداعه"⁽³⁴⁾، أي ذلك المسرح الذي ينطلق ويعتمد في بناء موضوعاته قضايا الشعب وواقعه وهو كذلك ذلك المسرح الذي يجعل من الشعب مساهما في العملية الإنتاجية المسرحية، وهو ما يميلنا إلى أشكال الفرحة الشعبية التي كانت تجعل من الجمهور عنصرا مشاركا في إحداث الفرحة وتغيير الأحداث، وهو الأمر نفسه الذي تريد

الاحتفالية التأكيد عليه، من هنا كان لابد للجمهور أن يخلع عنه صفة التفرج ليصبح مشاركا في الخلق والإبداع والتفكير. وعليه سعى رواد المسرح المغاربي للنهل من أشكال التعبير الشعبي التي يزخر بها تراثنا العربي كآلية للتحريب كون هذا الأخيرة تمثل "إما مادة تراثية تاريخية أو صوفية أو أدبية... وإما باعتباره موقفا إيديولوجيا، وإما باعتباره قالباً فنيا لاحتواء المضمون أو الحبكة الدرامية عبر تمظهراتها الصراعية والجدلية"⁽³⁵⁾، وهذا التراث لا يمكن إنكاره لأنه موجود في الذاكرة العربية يمثل تاريخ أمة، فتلك الأشكال الفرجوية والنصوص التي تحمل في طياتها العنصر الدرامي، استطاعت أن تعطي لهذا المسرح خصوصية تميزه عن غيره من مسارح العالم "لذلك كان لابد أن يكون له مكان مهم في الإبداعات المسرحية إن المسرح كما رأينا لغة ولا يمكن أن تحدث شعباً إلا من خلال لغته هذه اللغة تحتزن عقلية وروحه وتطوراته هذه الأشياء لا يمكن التوصل إليها من خلال دراسة التراث العربي الذي هو بالأساس وليد شرعي للوجدان العربي"⁽³⁶⁾

كانت تجربة عبد الكريم برشيد كرائد للاحتفالية إلى جانب التجارب الأخرى التي نادت برفض الفكر الغربي وفضاءاته المغلقة واستبدالها بفضاءات مفتوحة نحو الساحات والمقاهي الشعبية مستفيدة بذلك من المخزون الشعبي والتراث ومظاهره الاحتفالية لتأصيل الفرجة المسرحية، ومنه كان للمتلقى فرصة نحو المشاركة في إتمام هذا الحفل وإعطائه صفة الإيجابية من خلال حرية انتقاله، عنصرنا مشاركا في العمل المسرحي، لذلك أعتبر الخطاب المسرحي المغاربي هو إحدى التجارب المسرحية العربية التي "عادت إلى التراث بمختلف مكوناته ووظيفته كرد فعل واعي كل الوعي بضرورة التمرد والثورة على أشكال الهيمنة والاستلاب الحضاري... لقد وظف التراث في التجارب المسرحية المغاربية توظيفا ذكيا آخذا بعين الاعتبار خصوصية المرحلة وتحدياتها"⁽³⁷⁾، ومن بين التجارب التي حاولت تأصيل الظاهرة المسرحية والخطاب الإنساني المسرحي تبني عبد الكريم برشيد للاحتفالية التي "جاءت نتيجة اقتناع جماعي بأن المسرح لا يمكن أن يغير ما دام هو نفسه لم يتغير بعد"⁽³⁸⁾، وهذا التبني أعتبر بمثابة كفر بالبنية الإيطالية لأنها سجن يحبس المبدع والمتلقي معا، في الوقت الذي عرف فيه الإنسان المغربي الحفل والفرجة في الأماكن المفتوحة، "فالاحتفالية ظاهرة فنية اجتماعية تعتمد على الأشكال الشعبية التراثية لدراسة الإنسان وقضاياها من خلال الحقل حتى تتم عمليتا الإفادة والإمتاع، وأهم خاصية فيها هي التواصل الحي والتبادل بين المبدع والمتلقي"⁽³⁹⁾ يفند عبد الكريم برشيد هذه الفكرة بقوله: "المسرح حفل واحتفال ومهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس، إنه عيد جماعي، لذلك ارتبطت بالساحات والأسواق والمواسم وحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح، والحفل في أصله موعد شامل يجمع الذوات المختلفة داخل إطار واحد، وعندما نوحدا أماكن وجودنا، نوحدا زمن اللقاء وموضعه نكون بذلك قد أوجدنا هذا الكيان الجديد، هذا الذي يحمل اسم جمهور، ومن خلال هذا اللقاء يولد المسرح، تولد الفرجة، وكل ألوان التعبير وإن كل الفنون قد جاءت تعبيراً أيضاً، وأن أساس كل تعبير هو وجود الآخرين وتفاعلهم معنا، ومن هنا كان المسرح وهو فن مركب يسعى إلى التواصل ليجعل من عروضه أعيادا واحتفالات"⁽⁴⁰⁾

كانت هذه التظاهرات الشعبية سبيلا نحو الخلاص من ما الألوفا وتجاوزته ورفض المسرح الأرسطي القائم على الطابع الاستهلاكي وقد أعتبر مسرحا دخيلا "لا ينطلق من الذاكرة الشعبية، ولا يعكس الهوية الحضارية، ثم لأنه يفصل بين المبدع والجمهور فصلا تعسفيا، فيصبح هذا منتجا وذاك مستهلكا"⁽⁴¹⁾، فكان وجوبا دفع الجمهور للمشاركة في هذا الحفل قائم على لغة مسرحية احتفالية "لغة الشعب المتعددة الأدوات، فهي ليست لغة الكلام فقط، وإنما لغة الرسم والرقص والغناء والإيماء والإنارة والديكور وغيرها من الأدوات الوظيفية التي تحقق التواصل في شموليته... إن المسرح

الاحتفالي مسرح يحتوي كل المسارح الأخرى ولا يمكن أن تحتوي المسارح الأخرى... وبذلك أكثر من سواء إمكانية تعرية الواقع وكشف الزيف عنه⁽⁴²⁾.

كما سعى عبد الكريم برشيد من خلال تبنيه للاحتفالية من قيود الزمان والمكان "فالاحتفالية مرادف للتحرر... التحرر من المكان وذلك باعتبار أنه أبعاد محدودة وجامدة والتحرر أيضا من الزمن إذ أن الاحتفال يكون دائما من الزمن البكر وفي اللحظة الوليدة إنه تحد للواقع ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد⁽⁴³⁾، ومنه خلق زمنا مخالفا وجديدا ففيه يختلف الماضي والحاضر والمستقبل ليحل محلها ما أصبح يسمى بالزمن الاحتفالي الذي لا تقيده حدود الزمان والمكان، ففي هذا الإبداع الإنساني "يزداد الوجود جمالا وتستعيد الحياة حيوياتها ويسترد الإنسان إنسانيته، وتحقق المدن المتوحشة مدنيته الضائعة، تحققها بالتلاقي والحوار وبالانحياز إلى قيم الخير والجمال⁽⁴⁴⁾، فكان العمل على تحقيق إنسانية الإنسان، وحيوية الحياة، ومدنية المدينة، بمعنى العمل على تغييب الوحش في الإنساني والثابت وغياب الآلي في المتحرك والحيوي، وغياب الغاب في المدينة وهي أبرز الأهداف التي سعوا رواد الاحتفالية تحقيقها.

فقد اهتم المشتغلون على الاحتفالية بكل الأشكال التي توحى بالفرجة وبالبعد المشهدي من ذلك أعياد الفلكلور الشعبي وأشكال فنية تراثية كالحلقة والبساط والحكاوي وكل ما يرتبط بالبعد الاحتفالي محاولة لتأسيس مسرح مغربي يعبر عن أصالته ويؤسس ذاتيته من الداخل أي من هذا التراكم الموجود في الموروث والمخزون العربي المغربي، "فلمسرح الاحتفالي يوظف الأشكال الشعبية القومية، لأنها من إنتاج هذا الجمهور الشعبي الذي يعتبر المرجع الأساسي في المسرح الاحتفالي، فالإنسان هو جوهر العملية الإبداعية، ولا وجود لمسرح بدون العنصر البشري، إذ يمكن إلغاء النص والإخراج والمستويات السينوغرافية، لكن لا يمكن إلغاء الإنسان المحتفل لأنه العنصر الفاعل والأساسي في الحفل⁽⁴⁵⁾

كان المسرح الاحتفالي ثورة على القوالب الجاهزة ورفض للمستهلك وانقلاب على الإبداعات الاستهلاكية، فأصبح من الضروري "تحرير المسرح من التمثيل، وذلك بالعودة إلى البساطة المتمثلة في الإبداعات التي تحتفظ بالذاكرة الشعبية، لأنها إبداعات تنطلق من الفعل الاجتماعي الفطري الذي لا يخضع لرقابة قسرية ولا لتقنيات زاجرة⁽⁴⁶⁾. حاول رجال المسرح المغربي الذين واكب تجاربهم المسرحية المنحى الاحتفالي السعي لخلق مسرح فرجوي يؤسس لرؤية تحاول أن تجمع بين التراث والحداثة وتسهم في استمرارية الفعل المسرحي، والأخذ بثقافة الآخر، فقد أرادوا مسرحا يحقق للشعب المغربي بالأخص والعربي على وجه العموم هويته مع بقاءه متمتعا بحس عالمي ومنفتحا على الآخر، فالمسرح الاحتفالي إذن يبحث عن صيغة أصيلة ومتميزة للمسرح العربي، كما سعى إلى تحقيق التواصل الحي بين الأفراد "فالإنسان المحتفل في العرف الاحتفالي يعتبر وحدة حية مركبة، لهذا يخاطب فيه المسرح الاحتفالي أحاسيسه وذنه معا، وهذه العملية تتم عبر عمليتي التحدي والإدهاش... لذلك كان الإدهاش أساسيا في الوصول إلى المعرفة الذهنية⁽⁴⁷⁾، وهذا النشاط الذهني يدفع بالمتلقي إلى التأمل أكثر في واقعه، ومن ثمة طرح تساؤلات يدخل من خلالها في بحث عن حلول ليكون عنصرا فاعلا ومشاركاً في الحفل وهذا لا يتم إلا بالإدراك العقلي للواقع، حيث عمل عبد الكريم برشيد ومن معه من النقاد المبدعين على إخضاع المسرح المغربي لمقاييس غربية مستوردة، الأمر الذي أدى إلى خلق حالة من الانفصام بين هذا الفن في صيغته الغربية وبين المتلقي العربي وذاكرته التي اتصلت بالموروث الزاخر بأشكاله الفرجوية وما يتسم به من جوانب فنية وأخرى جمالية تختلف اختلافا جذريا للتراث الغربية "من هنا كان لا بد أن نميز بين شيئين: الواقع والحقيقة إذ أن الواقع لا يمكن بالضرورة أن

يكون حقيقيا إن الزيف واقع والاستغلال واقع والظلم واقع ولكن هذه الأشياء لا تمثل الحقيقة في شيء ومن هنا أمكن القول رصد الواقع من خلال متغيراته السطحية من اختصاص وسائل الإعلام... وإن الواقعية الاحتفالية تقوم برصد فلسفة الواقع لمعرفة قوانينه ومفاتيحه وما أدركنا المفاتيح فقد سهل علينا تغييره⁽⁴⁸⁾، فالتجاوز والتغيير كان ضرورة للانتقال بالمسرح من الفن إلى الحياة، وجعله نشاطا يوميا يكون أكثر صدقا وأكثر حقيقة من الواقع الحياتي اليومي للمتلقي، ومنه كان على المشتغلين على هذا التوجه هو الدعوة للتفريق بين الواقع والحقيقة باعتبار أن الواقع هو كائن فعلا، أما الحقيقة فهي ما يجب أن يكون. فالواقع في المفهوم الاحتفالي "واقع مليء بالمفارقات العجيبة، والإنسان يقوم فيه بأدوار مختلفة نتيجة الوظائف التي يملئها عليه المجتمع، لذا كان لابد لهذا المسرح من أن يعري هذه الأدوار كي يعيد للإنسان فطرته وجوهره"⁽⁴⁹⁾، بمعنى أن هذا النوع من المسرح نستطيع من خلاله أن نغير الواقع الذي نضطر في غالب الأحيان نعيشه، لكن في الحقيقة ليس هو الواقع وليس هو الكائن الموجود، ومن خلال الاحتفال نستطيع تجاوزه والتفكير في ما يجب أن يكون، فكان لابد البحث عن الحقيقة لتغيير الواقع فالغاية من ذلك هو التحدي والتجاوز، تحدي الموت وتجاوز رتبة الحياة، والدعوة إلى التحرر والثورة، "فالاحتفال عندما يكون حقيقيا وتلقائيا وصادقا فإنه لابد أن يكون ثورة مغيرة، إنه انقلاب على الأيام المتواترة والمتشابهة والمتكررة"⁽⁵⁰⁾

أراد عبد الكريم برشيد وغيره من نقاد المسرح من خلال هذا التوجه تحرير المسرح المغاربي من القوالب الجاهزة والغير معبرة عن خصوصية المجتمع العربي عموما فكانت الجهود منصبه نحو التأصيل له ولم يتأتى ذلك إلا من خلال توظيف أشكال التعبير الشعبي التي لا تتنافى وأصالة افرد العربي، كما أنها ذات اتصال وثيق بذاكرته الشعبية، فالمسرح الاحتفالي "له أسسه المعرفية والجمالية والفكرية، فهو مسرح شعبي يعتمد على المخزون التراثي في الحضارة العربية الإسلامية ليستمد منه الصيغة المسرحية الكفيلة بخلق المسرح العربي الأصيل والتميز، كما أنه من الناحية المعرفية مسرح يتناول قضايا الناس بوسائل شعبية، وهذه القضايا ليست مجردة ولا طوباوية، إنما هي كل ما يعيشه الإنسان من تناقضات داخل مجتمعه، أما من الناحية الفكرية والإيديولوجية، فالمسرح الاحتفالي يأخذ موقفه لتحسيس المتلقي بالتناقضات والمفارقات وتنبهه إلى مواطن الخلل في المجتمع حتى يتسنى له اتخاذ موقف واع من الواقع والعمل على إعادة تركيبه من جديد لأن المسرح الاحتفالي... مؤتمر شعبي تنطلق فيه القرارات من القاعدة لا من القمة"⁽⁵¹⁾.

أما كتاب المسرح الجزائري فقد عمدوا إتجاه آخر لا يختلف عن الاحتفالية يتمثل في "مسرح الحلقة" من أمثال "عبد القادر علولة" و"ولد عبد الرحمان ولد كاكي" فالمسرح الجزائري على غرار المسرح العربي لم يكن بمعزل عن تبعية المسرح الغربي، لذلك كانت دعوة بعض المسرحيين الجزائريين لرفض هذه التبعية والمناداة بإيجاد شكل مسرحي له هوية عربية جزائرية في التراث ما يلي غاياته وأهدافه المختلفة ولأن أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري الزاخرة بالعناصر الدرامية كالحلقة التي أعتبرت من أبرز الأشكال توظيفا في أعمالهم المسرحية وذلك بحجة أن "الفن المسرحي موجود في كل مكان، ومن قديم الزمان"⁽⁵²⁾. كان التهافت لتوظيفها سبيلا أنجع نحو بعث مسرح مغاربي عربي أصيل فأعتبرت دعوة نحو "مسرح يعتمد على التراث الأدبي العربي والأشكال الفنية الشعبية ويمتد التجديد فيه ليشمل شكل العرض المسرحي، ومعمار المسرح، وأسلوب الأداء التمثيلي، والعلاقة الحميمة بين الممثل والجمهور بحيث يتحقق من خلال هذا كله مسرح يحمل هوية عربية متميزة"⁽⁵³⁾

برزت الحلقة كشكل من الأشكال التعبيرية الشعبية لتشمل الرقص والغناء والحركة والحكايات المؤثرات الصوتية لتحقيق المتعة والانفعال عن طريق التأثير وتعتمد على الأساطير لجلب المشاهدين بأسلوب ارتجالي في التمثيل والحوار مع الشعب وترتبط الحلقة بالذاكرة الشعبية التي تجسدت في الاحتفالات والأسواق والساحات العامة الشعبية، وهي كشكل احتفالي يعتمد على الحكايات البسيطة الممزوجة بالأساطير، وعليه فالحلقة فرجة شعبية تتميز بمهندستها الدائرية تتوفر على عناصر الغناء والحكي والتنكيت والحوار، يتوسطها القوال الذي يتميز بقدرة فائقة في الإبداع، وتعتبر اتساع الحلقة وضيقها من فعل الجمهور⁽⁵⁴⁾. كانت الحلقة حقلا أقبلا عليه المسرحيين الجزائريين رغبة في التحرر من مسرح العلبة واستبدالها بفضاءات شعبية عامة مفتوحة، حيث مثلت سلوك فرجوي منظم وحي مرتبط ارتباطا وطيدا بالمخيال الشعبي وهذا الشيء يعطيه مصداقية واستمرارية في الأوساط الشعبية⁽⁵⁵⁾.

وظف "عبد القادر علولة" فضاء الحلقة كشكل من الأشكال التراثية الشعبية تأصيلا وتأسيسا في مسرحية "الأجواد"، وقد اعتبرت تجربة جديدة هدف من خلالها الخروج من العصرية الزائفة، يقول علولة: "...لا يتعلق بمسرح يكرس تشخيص الحركة المرئية والخطية وما ينجر عن ذلك من إيهام، بل يتعلق بمسرح سردي يتجسد فيه الفعل المسرحي في الفعل المنطوق، بحيث يتزامن فعل الكلام مع الكلام في حالة فعل، بهدف تمكين الخطاب المسرحي من تحريك القدرات السمعية والتخيلية للمتلقي، فيبدع هو الآخر عرضه انطلاقا مما يراه ويسمعه، إنه ليس مسرحا إذاعيا، ولكنه مسرح يقدم إلى جانب التمثيل الجسدي والحركي للحكاية سنفونية من الألوان الصوتية تبهج النظر وتشنف له الآذان"⁽⁵⁶⁾.

وإذا كان المسرح الغربي ذا الأصول الأرسطية يدفع بالمتلقي بالاكتماء بالمشاهدة فقط فإن "عبد القادر علولة" حاول من خلال تجربته جعل المتلقي الفاعل في العملية الإبداعية باستحضار حاسة السمع فكان مسرحه سرديا، ويرر علولة على هذا بقوله: "...إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي...فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث والثقافي الشعبي والتراث العالمي، كما أنه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية...مسرح يمارس فيه المشاهد قطيعة مع العادة التقليدية للمستهلك...ليشغل وظيفة أخرى ألا وهي المبدع المساعد...فإن عملي ينصب على قدرات التجريد...فأنا أعمل منطلقا مما سبق ومستوحيا من المناهل الشعبية والعالمية، على خلق متزلة جديدة للمشاهد الجزائري، متزلة تجعله عنصرا فعالا وغير مستلب أثناء العرض"⁽⁵⁷⁾.

لقد كانت تجربة عبد القادر علولة رفض للنموذج المسرحي الغربي، وتنبه لما يزرخ به تراثنا الشعبي من قيم جمالية والظواهر الفنية كـ "القوال" و"المداح". كانت تجربة "ولد عبد الرحمان ولد كاكي" هي الأخرى دعوة نحو تخطي النمط الأرسطي للفن المسرحي، فلم يغفل اهتمامه عن التراث الشعبي، فوظف المداح في أعماله المسرحية وجعله مصدرا هاما لموضوعاته الفنية وطوع الحلقة وجعلها شكلا يستوعب أكثر القضايا الاجتماعية المعاصرة، وأبعدها عن أصلها الخرافي وأعطاه بعدا واقعيًا، مهمته نقد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في البلاد ولا يعتمد عليها كمصدر تراثي فحسب بل يعتبرها كعامل لإبراز معاناة المجتمع ونظرتة للحياة، وتكتسي الحلقة عنده دلالات إيجابية تتماشى وروح العصر لمعالجة القضايا الراهنة، حيث يعتمد عليها كمرجعية أساسية في عمله الإبداعي⁽⁵⁸⁾.

لقد كانت تجربي "عبد القادر علولة" و"ولد عبد الرحمان ولد كاكي" من بين التجارب نجاحا نحو البحث عن هوية مسرح جزائري أصيل نابع من التقاليد والممارسات الشعبية للشعب، عربي في جوهره، له أبعاده ومناحيه مختلفة لما تستدعيه الضرورات الإنسانية حامل لرؤى معاصرة مخاطبا الجمهور بلغته التي يتكلم بها في حياته اليومية والمعبرة عن هويته

وثقافته التي ينتسب إليها ومنه الابتعاد عن الشكل الأوروبي الذي حاول أن يدفع بالجمهور الجزائري بالاندماج فيه وجعله أكثر تأثيراً ومقلداً له "ولذلك نجد أن شكل الحلقة المترتبة عن نشاط المدايح أو القوال قد فرض استخدام (مسرح اللعبة) كبديل (لمسرح اللعبة) أي المسرح الأوروبي المعروف. بمسرح الطريقة الإيطالية" (59)

وقد ساهمت هذه التجارب بشكل أو بآخر من الإشارة إلى ما يحمله تراثنا الشعبي من قيم جمالية وثيقة الصلة بالظاهرة المسرحية، حيث أعلنت الحركة المسرحية العربية بعدد القيم الجمالية المستنبطة من المخزون الدرامي لتلك الظاهر التراثية، مثل توظيف القوال أو ما يسمى بمسرح السرد التمثيلي، واستعمال الديكور التجريدي لا التجسدي، والاهتمام بالمسموع أكثر من المرئي، وتشجيع المسرحيين على تخطي النمط الأرسطي للفن المسرحي" (60).

أما بالنسبة للتجريب في المسرح التونسي فقد برز مجموعة من الفنانين الذين قدموا مادة إبداعية جديدة في شكلها ومضمونها عن المادة التي ألفها المتفرج المغاربي أثناء العرض، وعلى رأس هؤلاء نجد الكاتب المسرحي "عز الدين المدني" أين قدم هذا الأخير دراسات وبحوث حول إمكانية قيام مسرح عربي خالص الهوية يتخلص من خلالها المبدع من نمطية المسرح الكلاسيكي ذي القواعد التي تقيد المبدع وتجعل من المتفرج متلق سلب، لذلك أثناء كتاباته المسرحية عمد المدني مبدأ التمثيل المكشوف والخطاب المباشر وهي تقنيته معروفة في المسرح الشعبي العربي، أسهم في هذا التوجه عز الدين المدني رائد التجريب في المسرح التونسي إما كان في الشكل أو المضمون فقد حاول من خلال أعماله المسرحية استحضار الشخصيات أو الأحداث التاريخية وإعادة تحويرها حسب متطلبات العصر يحاول من خلالها تحقيق الصبغة المسرحية العربية الأصيلة، أما مسرح الفرجة فكان فسحة فنية وجمالية وأدبية أبدع فيها الكاتب المسرحي التونسي "عز الدين المدني" أين وظف في مسرحه الموروث الشعبي العربي وبوجه أحص المغاربي وهو الأمر الذي يبرره فرحان بلبل في قوله "نحن قوم أخذنا المسرح عن الغرب الأوروبي، وقد يقال إن في تاريخنا مظاهر مسرحية تعود إلى عهود مختلفة، وقد توجد حالياً في بعض الأقطار العربية مثل هذه المظاهر كما في المغرب العربي، لكن الحقيقة هي أن مسرحنا لم يكن تطوراً لتلك المظاهر البدائية" (61)

والفرجة كاحتفال مفتوح لا يتقيد بوقت معلوم يلزم أن تستغرقه في تقديم العرض الفرجوي، فقد يطول هذا الحفل ليغطي الساعات الطوال، كما لا يمكن أن نحصر هذا العرض في وقت وجيز. وهذا ما يترك للمتفرج انطبعا بأنها "فرجة مفتوحة غير خاضعة لقيود الزمن وأنه مادام هناك متفرجون فلا بد للعرض أن يتواصل..." (62)

ومسرح الفرجة عرض يشترك في إتمامه جماعة ليس بغرض الترفيه وإنما هو مناسبة يغتنمونها للترويح عن النفس وما تختزنه القرائح من هموم ومشاكل وتورقهم وإن كان التعبير ذاتي، إلا أنه تنفيس عن الروح الجماعية، كما إنها فرصة لكشف الحقائق وفضح الممارسات التعسفية والاضطهاد الذي يعيشه أصحاب الطبقات الدنيا خاصة تبيان ذلك الانتهاك الممارس على الرعية من قبل حكام طغاة، ولا يتم ذلك إلا من خلال أسلوب انتقادي تهكمي يراوح بين التضمين والإيحاء تارة، وبين الإفصاح المباشر والإيضاح طورا آخر.

تعد الفرجة "بمثابة المتعة الفنية الأثيرة التي تلوذ بها الفئات الاجتماعية المختلفة أيام الأعياد والمناسبات والمواسم. وقد كانت عبارة عن تمثيلات هزلية ساخرة تقام في ساحات المدن وتتجه في موضوعاتها المرتجلة إلى الكشف عن عيوب المجتمع وفضح الممارسات المشبوهة التي لا يكون هناك سبيل لإعلانها وإدانتها سوى بتشخيص أطوارها أمام أولي الأمر في قالب في انتقادي يعتمد الرمز والحجاز أحيانا والتصريح المباشر أحيانا أخرى..." (63)، وعليه ففي رحاب هذا المزيج الفرجوي لا

تكتفي الفرجة بالمشاهدة فقط وإنما كان لا بد من تحقيق لذة المتلقي وإمتاعه من خلال حاسة الاستماع والمزج بين الفكر والفن معا "فهمة المشاهد لا تقتصر على عملية المشاهدة بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق الخشبة، وتظهر استجابة الجمهور بصورة مباشرة... وذلك راجع إلى طبيعة الفن المسرحي القائمة على الحضور البشري للجمهور والمؤدين، والذي يعتمد على المشاهدة والرؤية، وهذا ما يكشف عنه الأصل اليوناني لكلمة مسرح المشتقة من فعل يرى"⁽⁶⁴⁾، فالفرجة تعتمد بالدرجة الأولى على الجمهور ذلك أن "أية اتجاهات جديدة سواء في شكل الكتابة المسرحية أو في تقنيات أو أهداف العرض المسرحي، يعتمد بشكل كامل على الجمهور"⁽⁶⁵⁾ خاتمة:

كان التفكير في البدائل المسرحية من أجل إبداع جديد، الذي يؤسس لنظرة فرجوية متممة بالتجديد والتنوع تتجاوز المؤلف والسائد في كافة المجالات والمواقع تدعو الدارس إلى التخلص من النظرة الماقبلية في التعامل مع العروض الجديدة التي تذهب إلى استغلال الوسائط البديلة الجديدة المتاحة تعاملًا يفهم فلسفة عرض لا يقوم على اللغة المنطوقة فقط بل يعتبر كل الخطابات السمعية البصرية تسهم في تشكيل العرض، لذلك حاول المؤصلون المسرحيون أفرادا كانوا أم جماعات على اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم إيجاد قالب عربي أصيل بديلا عن القالب الغربي الذي لازم المسرح العربي منذ المراحل الأولى لتشكله، والذي جعل هذا الفن بعيدا عن واقع الإنسان المغاربي العربي بدلا إن يكون قريبا منه الأمر الذي جعل المؤصلين يعودون إلى الأشكال الفرجوية التي مارسها الإنسان العربي الأول، والتي كانت قريبة منه معبرة عنه، وإن اختلفوا في كيفية توظيفهم لهذه الأشكال الفرجوية في نصوصهم وعروضهم المسرحية.

قائمة الموامش:

- ¹¹ زهيرة بوالفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة منتورة، قسنطينة، 2009 - 2010، ص 9، ص 13..
- ¹² حسين خري، فضاء التخييل (مقاربة في الرواية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص 26.
- ¹³ سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح، أفق التوقع والاحتمال، المغرب أنموذجا، شركة الطباعة مكناس برانت شوب، المغرب، ص 178-179.
- ¹⁴ عبد الرحمن بن ابراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، ص 129.
- ¹⁵ فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، ط1، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2002م، ص 89.
- ¹⁶ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 118.
- ¹⁷ فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، ص 89.
- ¹⁸ مجدي فرح، تأملات نقدية في المسرح "دراسات"، منشورات أمانة، عمان، 2000 م ص 17.
- ¹⁹ أحمد سخسوخ، باهر محمد الجوهري، المشهد المسرحي التجريبي النمساوي والألماني أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح 40، ص 09.
- ²⁰ ينظر: زهيرة بوالفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 9-10.
- ²¹ ينظر: فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، ص 90.
- 1 عبد الرحمن بن ابراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق، 2014، 120.
- 2 NOUVEAU LA ROUSSE ENCYCLOPEDIQUE , ETALIE 2003 , P 589
- 3 ENCYCLOPEDIQUE, LIBRAIRIE, ARISTIDE, QUI LLET, PARIS, LES KTRIMESTRE , 1952, P1609, DICTIONNAIRE
- 4 ابن منظور، لسان العرب ، مادة حرب ، ت: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، بيروت، ص 61.
- 5 أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم كتاب العين، دار الرشيد للنشر، العراق، د ط 1972، ج 6، ص 112.
- 6 هيثم الحاج ، تقنيات التجريب السردية، التخطيط الهندسي لدى الشاروني، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 132 أغسطس 2008، ص 112.
- 7 ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت لبنان، 1997، ص 118.
- 8 المرجع نفسه، ص 118.
- 9 محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات دار بن زيدون للنشر، سوسة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2004، ص 30.
- 10 ليلى بن عائشة ، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة ط 1، 2005، ص 46.

- 22 جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ت، ت فاروق عبد القادر، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، 1420هـ، 2000م، ص15.
- 23 محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، دار النشر، دحلب، الجزائر، 2007م ص176.
- 24 سعيد الناجي، التجريب في المسرح، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1998، ص87، ص88.
- 25 عبد الرحمن بن ابراهيم، الحدائث والتجريب في المسرح، ص128.
- 26 المرجع نفسه، ص130.
- 27 المرجع نفسه، ص130.
- 28 ينظر: عبد الرحمن بن ابراهيم، الحدائث والتجريب في المسرح، ص131.
- 29 المرجع نفسه، ص131.
- 30 سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح، أفق التوقع والاحتمال، ص247.
- 31 سعيد الناجي، التجريب في المسرح، ص87-88.
- 32 مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والانجاز، ج1، ط1، مطبعة ترفقة، بركان، المغرب، 2007، ص16.
- 33 محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، مقدمات وبيانات، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1994، ص284.
- 34 المرجع نفسه، ص754.
- 35 ليلي بن عائشة، المسرح العربي بين التأصيل، قراءة في الأساليب والتوجهات - المسرح الجزائري أمودجا، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سطيف، العدد 14، 2011م، ص9، ص10
- <http://M/www.univ.setif2.revues.org/index.php?idm527>
- 36 محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، مقدمات وبيانات، ص754.
- 37 عبد الناصر خلاف، توظيف التراث في المسرح المغاربي، الملتقى العلمي 29، 30، 31، ماي 2010، كحافطة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، ص8.
- 38 سميرة السباعي، جماليات تلقي المسرح، أفق التوقع والاحتمال، ص158.
- 39 مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والانجاز، ص72.
- 40 المرجع نفسه، ص73.
- 41 المرجع السابق، ص78.
- 42 المرجع نفسه، ص74-75.
- 43 ريم شايب، مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية وصناعة الفرقة، مسرحية يا ليل يا عين أمودجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب التمثيلي، جامعة باجي مختار - عنابة، 2008-2009، ص52.
- 44 عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1428-2007، ص122.
- 45 مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد التصور والانجاز، ص78.
- 46 المرجع السابق، ص76.
- 47 المرجع نفسه، ص75.
- 48 محمد كامل الخطيب، نظرية المسرح، ص744.
- 49 مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد التصور والانجاز، ص75.
- 50 عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، ص121.
- 51 مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد التصور والانجاز، ص79.
- 52 أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع دار التنوير، الجزائر، 2012، ص191.
- 53 المرجع السابق، ص194.
- 54 ينظر: المرجع نفسه، ص208.
- 55 خالد أمين، الفرقة بين المسرح والأنثروبولوجيا، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، سلسلة أعمال الندوات رقم 8، المغرب، ص152.
- 56 أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع ص226.
- 57 عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال - الأجواد - اللثام)، وزارة الثقافة، 2009 ص ص237، 235، 234.
- 58 ينظر: إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ج1 مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص390، ص391.
- 59 حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ط3، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1994، ص93.
- 60 أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، ص231.
- 61 عبدلي بداد، المسرح الجزائري بين الظاهر الفرجوي والعمق النضالي، الملتقى الوطني للمسرح، صناعة الفرقة في المسرح الجزائري، سكيكدة 17، 18 مارس، 2014، ص47.
- 62 حسن بجاوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994م، ص24.
- 63 المرجع السابق، ص44.
- 64 مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013م، ص6.
- 65 المرجع نفسه، ص7.