جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة – الجزائر
ISSN: 1112-4377, EISSN: 2588-2384
المجلد: 28 العدد: 5 السنة: 2024
مجلة المعيار
EL MIEYAR

التّجريب في المسرح الجزائريّ المعاصر–مصطلحات ومفاهيم–

Experimentation in Contemporary Algerian Theater - Terms and Concepts -

فتيحة لقدر[1]
fatiha.lagder@univ-biskra.dz

د.صليحة سبقاق[2]
saliha.sebgag@univ-biskra.dz

تاريخ الاستلام: 2024/02/18 تاريخ القبول: 2024/08/29 تاريخ النشر: 2024/09/15
Received: 18/02/2024 Accepted: 29/08/2024 published: 15/09/2024

الملخص:

لقد خاض المسرحيون الجزائريون غمار التّجريب، تأثّرا بالحركات التّجريبيّة الغربيّة والعربيّة، فزاوجوا بين فنّ أصيل، وهو المسرح، وبين آليات فنّية جديدة، مبتكرة؛ أثارت شهيّة القرّاء والنّقاد عامة، وأكسبت النّصوص المسرحيّة دلالات عميقة، فكسرت نمطيّة الأدب الجزائريّ الكلاسيكيّ، وألغت الحدود بين الأجناس الأدبيّة، وذهبت بالمسرح الجزائريّ المعاصر بعيدا، وهذه الورقة البحثيّة ستحاول رصد مفهوم التّجريب وسماته، وإبراز جذوره، وامتداداته، وكشف علاقته بالمسرح الغربيّ المعاصر، وبالمسرح العربيّ، وبالمسرح الجزائريّ المعاصر.

كلمات مفتاحية: التّجريب، الحداثة، المسرح، الطّليعة، المسرح الجزائريّ.

Abstract:

Algerian playwrights have gone through experimentation, influenced by Western and Arab experimental movements, so they married an original art, which is theater, and new and innovative artistic mechanisms, which aroused the appetite of readers and critics in general, and gave theatrical texts deep connotations, breaking the stereotype of classical Algerian literature, and abolished the boundaries between literary genres, and took contemporary Algerian theater away, and in this research paper we will try to monitor the concept of experimentation and its features, highlight its roots and extensions, and reveal its relationship with contemporary Western theater, Arab theater, and theater. Contemporary Algerian.

Keywords: experimentation, modernity, theater, Vanguard, Algerian theater.

[1] – طالبة دكتوراه جامعة محمد خيضر–بسكرة–

[2] – جامعة محمد خيضر–بسكرة–

مقدمة:

يعتبر المسرح الجزائريّ اليوم من الأدوات الفعّالة التي تعبّر عن القضايا والأيديولوجيات المختلفة، فله دور مهمّ في نشر الوعي السّياسيّ والاجتماعيّ والفكريّ، إذ يصوّر الكاتب من خلاله ملامح التّجربة الإنسانيّة، وتاريخها، وله قدرة كبيرة على التّعامل مع الواقع ومتغيّراته، لذا لقّب بأب الفنون، والمتتبّع لمسيرة المسرح الجزائريّ المعاصر سيرى تلك التّطورات، والتّغيرات التي طرأت عليه، من خلال سعي الكتّاب المسرحيين الجزائريين إلى إيجاد صيغ وتقنيات حديثة له، تتعلّق إمّا باللّغة أو بالشّخصيات أو بالخشبة أو بنوع الفضاء المسرحيّ...؛ وقد عبّر الأدباء من خلال الخطاب المسرحيّ عن مختلف الرّؤى الأيديولوجيّة بصوغ جماليّ وبلغة، يلعب فيها الرّمز والتّناص والعجائبيّة دورا كبيرا في شحن الألفاظ بدلالات عميقة، تستفزّ القارئ والنّاقد للإبحار في عوالمها، وقد عمل كتّاب المسرح في الجزائر والمخرجون على تأسيس هذا النّوع الجديد من المسرح تأثّرا بما وصل إليه المسرح عند الغرب، فخاضوا غمار التّجريب وزاوجوا بين فنّ أصيل وهو المسرح وبين آليات فنيّة جديدة مبتكرة.

ويرجع سبب لجوء الكتاب المعاصرين إلى التجريب في المسرح، كون أنّ المعايشة الميدانية لواقع تلقّي الجمهور والقرّاء للنّصوص المسرحيّة الكلاسيكيّة المألوفة، تثبت نفور الجميع من هذا الفنّ، وهذا ما أشار إليه الأديب عز الدين جلاوجي في حديثه عن تجربته المسرحيّة، وهو من كبار الأدباء الجزائريين المعاصرين الذين كسروا نمطيّة المسرح الكلاسيكيّ، ودخلوا عالم التّجريب، وأعلنوا القطيعة مع الأشكال التّقليديّة القديمة، وأدهشوا القارئ بلغة السّرد وعمق الدّلالات بداية بالعتبات النّصيّة، وصولا إلى المتن السّرديّ وآلياته، ويظهر هذا في قوله في مسرحيّة "البحث عن الشّمس": "لم تراودني فكرة التّجريب في النّصّ المسرحيّ إلاّ بعد معايشة ميدانيّة، تأليفا للمسرح إبداعا ونقدا، وتدريسا في مدرّجات الجامعة، وقد لاحظت العزوف الكبير عن تلقّي نصوصي ونصوص غيري من أساطين المسرح العربيّ والغربيّ، قراءة ونقدا، ممّا حتّم التّفكير في البحث عن طريقة جديدة لكتابة النصّ المسرحيّ، تمنحه جواز العبور إلى قلب القارئ دون أن تبعده عن المسرح" (جلاوجي، 2020، صفحة 138) والمولود الجديد الذي ولد من رحم المسرح عند عز الدين جلاوجي هو المسرديّة التي كسرت أفق المتلقّي وهدّمت البناء القديم، وأخرجت لنا نصوصا تجمع بين المتعة الجماليّة والدّروس الإنسانيّة.

والمسرح كغيره من الفنون الأدبيّة، يصبح من دون التّجديد مهدّدا بالزّوال والاضمحلال؛ كما حدث لفنون أخرى، فوجوده وموته مرتبط بمدى تفاعل الجمهور والقرّاء معه، لذا يعدّ التجريب في المسرح اليوم ضرورة بل حتميّة، تفرضها تغيّرات العصر وتطوّراته، في زمن لم يستقر فيه أيّ شيء على حاله، ومصطلح التّجريب يعدّ من المفاهيم المعقّدة جدّا، ويرتبط بمصطلح الحداثة، باعتباره آلية حديثة ومغامرة إبداعيّة؛ تعكس الرّغبة في التّغيير والتّجديد، وتتمرّد على السّائد والمألوف والمطلق، والتّجريب ممارسة إبداعيّة خلّاقة أساسه التّجاوز، وهو ظاهرة عالميّة ظهر عند

الغرب أوّلا، ثمّ انتقل عن طريق التّرجمة والاقتباس إلى العرب، ولم يقتصر على بلد دون آخر، و مازال التّجريب إلى اليوم مدار مساءلة ونقاش وجدال بين النّقاد والكتاب المسرحيين والمخرجين؛ لارتباطه بتصوّرات متداخلة ومتناقضة أحيانا.

وكان الهدف من تسطير هذه الورقة البحثيّة هو تسليط الضّوء على مصطلح التّجريب في المسرح الجزائري المعاصر، وهو أهمّ مصطلح ارتبط بالكثير من الفنون الأدبيّة، وهذا للإجابة عن الإشكاليات الآتيّة: ما المقصود بالتّجريب وما علاقته بالمسرح عامة والمسرح الجزائريّ خاصة؟ وما الظّروف التي كانت سببا في ظهوره؟ وكيف انتقل من أحضان الغرب إلى أوطاننا، وما هي أبرز ملامحه وتطوّراته؟ ومن هم أهمّ روّاده؟.

التّجريب في المسرح (مفاهيم ومصطلحات)

1.2 مفهوم المسرح

أخذت كلمة المسرح عبر التّاريخ دلالات متنوّعة؛ وقد كانت تدلّ على شكل من أشكال الكتابة؛ واعتبر المسرح جنسا من الأجناس الأدبيّة؛ استخدم للدّلالة على شكل من أشكال الفرجة؛ قوامه المؤدِّي / الممثّل من جهة، والمتفرّج من جهة أخرى، (إلهامي، 1977) والمسرحية إنشاء أدبيّ في شكل دراميّ؛ يعرض على خشبة المسرح؛ بالاعتماد على ممثّلين يؤدّون أدوار الشّخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلّف ما، وقد عرّفها عدنان بن ذريل: بأنّها نوع أدبيّ أساسه تمثيل طائفة من النّاس لحادثة إنسانية، يحاكون أدوارها استنادًا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراتهم، (شعبان، 2014) ويظهر من خلال هذه التّعريفات أنّ المسرحية من الفنون الأدبيّة التي تقوم أساسا على الفرجة والتّمثيل، تؤدّى على خشبة المسرح، وتعتمد على الحوار بين الممثّلين، وتستهدف معالجة قضايا إنسانيّة مختلفة.

والمسرح أيضا هو الفنّ الذي يستوعب مختلف الدّلالات الحضاريّة سياسيا، وأيديولوجيا، وتحدّد وظيفته من خلال العلائق المتحكّمة في طرفي العمليّة الإبداعيّة، الفنّان والجمهور، عبر مجموعة من الأدوات الفنيّة التي تصبح قناة لتمرير موقف إنسانيّ، (بن زيدان، 1987) والمسرح كما عرّفه الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا: فوضى تنتظم، بمعنى أنّ كلّ ما يشاهده أو يسمعه المتفرّج منظّم ومحبوك بعناية، وأنّ لا مجال للصّدفة في المسرح، (عوزري، 2014) ونستنتج من هذا أنّ المسرح كغيره من الأجناس الأدبيّة الأخرى يتأثّر بالتّغيّرات الاجتماعيّة، والسّياسيّة، والثّقافيّة التي تطرأ على الواقع المحيط بالكاتب، والكاتب يسعى من وراء مسرحياته إلى تمرير رؤيته، ومواقفه إزاء مختلف القضايا الإنسانيّة المحيطة به.

2.2 مفهوم التّجريب وظروف نشأته

إنّ التّجريب عبارة عن تعبير فنّي عن أوضاع قد أصبحت متجمّدة، وقد آن الأوان لتغييرها بالبحث عن أشكال جديدة، ومن شروط التّجريب خلخلة السّائد، وتحطيم المطلق، والتّشكيك في الثّابت، (دوقينيو، 1998) أي التّجريب في مجال النّقد والمسرح خاصة يرتبط بالبحث عن أنماط جديدة مغايرة، وأساس التّجريب بناء الجديد وفي المسرح، يعني "هدم المسرح كبناية وكراسي وستائر وأفكار جاهزة؛ بهدف البحث عن مسرح؛ يساهم في صنع الانسان الجديد والذّوق المستقبلي،" (بن زيدان، 1987، صفحة 41)، فالتّجريب في المسرح يكسر أعراف المسرح الكلاسيكيّ الأرسطيّ سواء على المستوى الفنّيّ أو على المستوى الجماليّ، ويخلق علاقات جديدة بين النّصّ والمثّلين، والحضور إلى جانب استعانته بأدوات جديدة مثيرة على مستوى خشبة المسرح، من إضاءة وديكور، بما يتناسب وتغيّرات العصر.

إنّ البدايات الأولى للثّورة في عالم "التّجريب" ظهرت في لندن، ثمّ باريس، عندما استخدم "الغاز" بحوامل المصابيح في الإضاءة المنتظمة، وكان ذلك اكتشافا هاما له آثاره؛ التي ترتّب عنها كثير من النّتائج لصالح المسرح على وجه العموم، وليس فقط لفائدة العروض المسرحية أو الأعمال الدرامية على وجه الخصوص، واستخدمت البانوراما "باعتبارها عنصرا "سينوغرافيا"، وعثر على ما يطلق عليه حديثا "بالسفايت المعلّقة"، من حيث هي عناصر رئيسية، وقد ظهر مصطلح التّجريب – بداية – ملتصقا التصاقا واضحا بالعلوم الإنسانيّة؛ ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النّصف الثاني من القرن التّاسع عشر وارتبط التجريب – بهذا المفهوم – بالتّطور السّريع، والدّيناميكيّ للعلوم الطبيعيّة، ولقد اعتبر التّجريب دواء لكلّ تقدّم علميّ، نظريّا كان أم تطبيقيّا، (بشونباك، 1999) والتّجريب مصطلح من إنجاز الفلاسفة الوضعين في القرن التّاسع عشر؛ وقد استخدم مصطلح " التّجريب" في المسرح، للمرة الأولى في عام1894م، وقد وصفت جريدة: Moniteur Universel في 15مارس 1894م، المسرح الحرّ Theatre لأنطوان ، بأنّه مسرح يرمي إلى أن يكون مسرحاً تجريبيا (بشونباك، 1999) ، وكلّ مسرح قاطع القوانين الأرسطيّة في المسرح، وكسر القوالب الجاهزة، والأعراف السّائدة وامتطى كلّ جديد هو مسرح تجريبيّ، يساير مقتضيات العصر، ويكون مرآة عاكسة لعصر التّطوّر والانفجار المعرفيّ والتّكنولوجيّ.

سمات التجريب في المسرح

إنّ البناء الجديد في المسرح التّجريبيّ يبدأ من الهدم، وقد طال التّجريب في المسرح كُلّ العناصر التي تكوّن العمليّة المسرحيّة فأخذ السّمات التالية:

1- إعادة النّظر إلى الممثّل وموقعه ودوره، و طريقة آدائه في العمليّة المسرحيّة، (ماري، 1997) فدور الممثّل في المسرح التّجريبيّ مختلف عن دوره في المسرح التّقليديّ، وقد نادت بعض التّيارات التّجريبيّة إلى إلغاء الممثّل كإنسان وتعويضه بآلة أو دمية، غير أنّ هذا المفهوم لم يلق رواجا، فالممثّل يعدّ الشّريك الأساسيّ في الإبداع، وقد سعى المسرح التّجريبيّ إلى إعداد الممثّلين، وتدريبهم على كيفية استخدام الجسد كلغة للتّعبير وللتّأثير على المتلقّين.

2-إعادة النظر بشكل المكان المسرحيّ كبناء مشيّد، ومحاولة الخروج من العمارة المسرحيّة التقليديّة إلى أماكن جديدة تجذب نوعية مختلفة من الجمهور، (ماري، 1997) وبهذا تجاوز المسرح التّجريبيّ المكان التّقليديّ الذي كان يعتبر مجرّد موقع ينجز فيه العمل المسرحيّ، فاستعملت الأماكن المفتوحة..، واستخدم المكان لإثارة الجمهور، وقد تغيّرت العلاقة تماما بين الخشبة والصّالة، مقارنة بالمسرح الكلاسيكيّ، فلم تعد الخشبة مجرّد مكان للعرض لا يصلها المتفرّجون، بل صارت مكانا للتّفاعل الإيجابيّ بين الممثلين والجمهور، هذا الأخير الذي أصبح عنصرا مهما في نجاح العمل المسرحيّ، وقد كان لهذا التّغيير دور كبير في تغيير تصميم الفضاء المسرحيّ سواء تعلّق الأمر بالدّيكور، أو الإضاءة، أو الملابس....، وهذا ما ساهم في إثراء العرض المسرحيّ، وتحفيز المتفرّجين للمشاركة في نجاح العرض المسرحيّ، وكسر النّمط التّقليديّ الذي لم يسمح للجمهور بالمشاركة ولا حتّى الاقتراب من الممثلين وخشبة المسرح، وهذا ما يعرف بكسر الجدار الرّابع.

3- محاولة التوّصل إلى علاقة تلقّ جديدة ممّا أدّى إلى خلق تيارات مسرحيّة جديدة، خارج إطار المسرح التّجاريّ، (ماري، 1997) وقد سعى المسرح التّجريبيّ إلى خلق علاقة تلقّي جديدة بين الممثّلين والجمهور، ممّا أدّى إلى ظهور تيارات تجديديّة اهتمّت بالعمل الجماعيّ التّعاونيّ، وركّزت على تقنيّة الارتجال ولم يكن هدفها الرّبح الماديّ بالدّرجة الأولى كما في المسرح التّجاريّ، ومن هذه التّجارب التّجريبيّة ما فعلته فرقة مسرح الشّمس التي حاولت من خلال مسرحياتها الالتزام بهموم الشّعب، فاهتمّت بالواقع السّياسيّ والاجتماعيّ، وقد اعتبرت مؤسّسته المخرجة الفرنسيّة آريان منوشكين وهي روسية الأصل أنّ المسرح وسيلة لا غاية في حدّ ذاته، وهو وسيلة للتّغيير، ولتحرير الإنسان وتوجيهه، أمّا فرقة مسرح البيئة فسعت إلى إيجاد علاقة جديدة تفاعليّة بين الجمهور والممثّلين، واستخدمت البيئة كعنصر حيويّ في عمليّة العرض من خلال آليات جديدة مختلفة، ساهمت في التّعبير عن هموم الإنسان وتطلّعاته في بيئة تفاعليّة مؤثّرة في المتلقّي.

4-الاستفادة من التّقنيات الجديدة في مجال الصّوت والإضاءة، واستخدامهما بمنحى دراميّ، (ماري، 1997) وهذه التّقنيات المتطوّرة لها دور كبير في إثراء المسرح وتعزيز دوره، حيث يمكن للإضاءة أن تعكس الحالة

النّفسيّة للممثّلين، كما يمكنها أن تؤثّر في نفسيّة الجمهور بشكل أفضل، وكذلك استخدام الأصوات المثيرة حسب الحبكة الدراميّة، ومراحل السّرد والحوار، إلى جانب استعمال الشّرائح الضّوئيّة والبعد السّينمائيّ، ممّا يجعل المسرح أكثر تأثيرا وجاذبيّة وإثارة.

5 –الاستفادة من المسرح ومختلف أشكال الفرجة، وظهرت فنون العرض التي لا تنتمي إلى فنّ واحد، ونذكر منها العروض الأدائيّة، (ماري، 1997) وأصبح بذلك المسرح وأشكال الفرجة خاصة منصّة مهمّة جدا للتّعبير، وقد برزت فنون عرض مختلفة كالعروض الأدائيّة التي تعتبر تجربة مثيرة ومختلفة، كسرت العلاقة القديمة بين الجمهور والممثّلين، حيث جعلت المتفرّج يشارك في عمليّة الإبداع، وتتضمّن العروض الأدائيّة تقديم وإنجاز اللّوحات والمنحوتات مباشرة أمام الجمهور ممّا يساهم في زيادة الابتكار إلى جانب تسهيل التّفاعل المباشر مع الحضور، أمّا فنّ التشكيل المشهديّ الذي من بين تقنياته الدّيكور والإضاءة والألوان.....، فيساهم في تعزيز العلاقة بين العرض والمتفرّجين، وفي التّأثير العاطفيّ خاصة أنّ التّواصل البصريّ في المسرح من شأنه أن يساهم في تجسيد الواقع ومحاكاته، والتّعبير عن المشاعر، والأفكار بلغة مختلفة، ولم يعد بذلك النّصّ المكتوب هو أهمّ عنصر في المسرح، إذ لم تعد له تلك القداسة التي عرفها من قبل، فالمسرح التّجريبيّ يركّز على كيفيّة الآداء وعلى طريقة التّواصل البصريّ بين الممثلين والجمهور، وعلى اللّغة المنطوقة والإيماءات ولغة الجسد والحركات، ومختلف التّقنيات كالإضاءة والأصوات، واللّوحات...، كما أصبح بإمكان الممثّلين التّصرّف في لغة النّصّ حسب ما تتطلّبه الأوضاع، وقد تمّ إشراك الجمهور لتحسيسهم بأهميّتهم.

التجريب في المسرح الغربي

منذ أواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، بدأت تتشكّل عوامل التّجريب في المسرح الغربيّ، وقد ارتبط فعل التّجريب منذ بدايته إلى الآن بمرحلتين أساسيتين هما: مرحلة وضع الافتراضات والتأكّد من صحّتها بمساعدة التّجريب، وتشكّل المرحلة قاعدة أساسيّة من قواعد الإبداع المسرحيّ، أمّا المرحلة الثّانية فتتمثّل في التّنقل في مجالات الإبداع المسرحيّ، وهذه المرحلة تمكّن المبدع من مواجهة كلّ المشاكل الفنّية المختلفة، ووجد الحلول لها، وتجاوز الصّعاب، (ماري، 1997)، وفي المرحلة الأخيرة استطاع المبدعون مواجهة التّحديات الفنّية المختلفة، وحاولوا من خلال العمل المسرحيّ إعادة تشكيل الواقع، والالتزام بهموم الإنسان وحلّ مشكلاته على نحو أفضل، إدراكا منهم بقدرة العمل الأدبيّ في تبليغ الرّسالة وتحقيقها على أرض الواقع، ويقترح سعيد النّاجي تقسيم الاتجاهات التّجريبيّة الغربيّة إلى اتجاهين أساسيين، اختلفت تصوّراتهما، فأمّا الاتجاه الأوّل فسعى إلى تغيير قوانين خشبة المسرح، وأمّا الاتّجاه الثّاني فقام بتفجير الخشبة الإيطالية، (نهاد، 1994) وقد كان التّجريب في محاولات الرّواد عند الغرب

أكثر حدّة وعنفا، إذ تميّز برفض مطلق لمختلف القواعد المسرحيّة الكلاسيكيّة، سواء تعلّق الأمر بطريقة تنظيم السّينوغرافيا، أو بأساليب اللّعب المسرحيّ أو بالعلاقة بين الجمهور والفرجة المسرحيّة، (نهاد، 1994) والتّجريب في المسرح الغربيّ كان يستهدف كسر كلّ الأعراف السّائدة في الكتابة المسرحيّة الكلاسيكيّة، وتجاوز القواعد القديمة الموروثة، وتجديد المسرح شكلا ومضمونا.

ومن رواد التّجريب في المسرح الغربيّ نذكر:

قسطنطين ستانسلافسكي: ويعدّ من أهمّ المخرجين العالميين الذين ركّزوا على ضرورة إعداد الممثّل وتدريبه ليكون أكثر كفاءة في أيّ عمل سينوغرافي يعرض عليه، وهو ما ظهر في كتابيه: "إعداد الممثّل" و"بناء الشّخصيّة" (بن حنيش نواري، 2020) حيث سعى فيهما إلى شرح الطّرق المثلى لتطوير مهارات الممثّلين وتحسين آدائهم، وقد حاول ابتكار أسلوب جديد في التّمثيل، ودعا إلى الصّدق في الآداء، فالممثّلون مطالبون بتحليل الشّخصيات التي سيمثلونها كما لو كانت حقيقيّة، "وقد أسّس ستانسلافسكي أستوديو الممثّل في موسكو لتأهيل الممثلين وتدريبهم على اللّياقة البدنيّة والعقليّة والنّفسيّة،" (بن حنيش نواري، 2020، صفحة 74) ومسرحه غدا مدخلا أساسيا لعدد كبير من التّجارب المسرحيّة، والأساس الذي قام عليه هو الصّدق الفنيّ في الآداء.

أدولف أبيا: والذي انطلق من فكرة أنّ الفنّ الدرامي هو فنّ الحياة، وهذه الحياة بإمكاننا التّعبير عنها دون الحاجة إلى المباني الضّخمة والدّيكورات، هذه الأخيرة التي رفضها من منطلق دعوته إلى ضرورة الغوص في الأعماق بدل محاكاة الواقع، وقد اهتمّ خاصة بعنصر الإضاءة التي تكشف طبيعة استجابتنا الانفعاليّة، دون أن يهمل العناصر الأخرى كالدّيكور وغيرها، (بن حنيش نواري، 2020) وقد اعتبر أبيا الإضاءة لغة مسرحيّة مهمّة أكثر من الدّيكورات.

ألكسندر تايروف: والذي كان يركّز على ضرورة أن تتكوّن الفرقة المسرحيّة من راقصي باليه، ولاعبي السّيرك لأنّ الرّقص خاصة من أكثر الفنون ارتباطا بالمسرح، وقد أكّد على أهميّة تدريب الممثّل وإعداده، ليبرز طاقاته الدّفينة عبر الرّقصات والحركات الجسديّة، (بن حنيش نواري، 2020) ويركّز تايروف الفنان والمصوّر والمخرج السويسري على أهميّة الرّقص والحركات، وبذلك ساهم في تطوير المسرح الحركيّ، وتجاوز النّظرة القديمة للنّص المسرحيّ، فالعرض عنده أهمّ من النّصّ المكتوب.

بيوتولد بريخت: وهو من رواد التّجريب في ألمانيا، صاحب المسرح الملحميّ، ثار على المسرح الأرسطيّ الذي يعتمد على التّطهير، وعوّضه بالاندماج أو التّغريب أو التّباعد وتكسير الإيهام المسرحيّ، وقد دعا إلى إشراك الجمهور في العرض المسرحيّ فسمح لهم بالتّعبير عن آرائهم مباشرة حول أحداث المسرحيات التي أخذها من الواقع المعاش، وبذلك كسر الجدار الرابع، وإلى جانب هذا استخدم بريخت تقنيات حديثة في العرض المسرحيّ كاللّافتات

والشّعارات المكتوبة، و السّينما، (بن حنيش نواري، 2020) وبذلك خاض بريخت غمار التّجريب وحقّق تجربة متفرّدة، أثارت الجمهور، وأثرت المسرح الغربيّ بنماذج مسرحيّة مستقاة من الواقع، وبتقنيات عرض حديثة.

بيتر بروك: وهو مخرج إنجليزيّ من أصل روسيّ، وقد تأثّر بمسرح القسوة والمسرح الملحميّ، وركّز في إخراجه المسرحيّ على توظيف جميع التّقنيات المسرحيّة الصّوتيّة والبصريّة والكوريغرافية، والماكياج والأقنعة...، (بن حنيش نواري، 2020) وكان من المخرجين المعاصرين الذين تمرّدوا على المسرح الكلاسيكيّ، وسعى إلى التّأصيل لمسرح جديد رغم كونه اهتمّ بتوظيف التّراث الشّعبيّ إلّا أنّه دعا إلى إشراك المتفرجين في العرض المسرحيّ، إلى جانب اهتمامه بمكان المسرحيّة كعنصر مهمّ من عناصر نجاح العرض، ولم يكن مكانا مغلقا إذ خرج إلى الأماكن المفتوحة والعامة لتعزيز العلاقة بين الجمهور والممثلين.

التّجريب في المسرح العربيّ

ظلّ المسرح العربيّ متأثّرا بما حقّقه الغرب من تطوّرات، وفي نفس الوقت حافظ على أصالته وتراث الأمّة وتاريخها، وقد انطلق التّجريب من أرضية تختلف تماما عن المسرح الغربيّ، وقد ظهرت تجارب مهمّة؛ عمل أصحابها على الجمع بين الإخراج والتّأليف أمثال: محمد الكغاط، روجيه عساف، الطيب الصديقي، فاضل الجعايبي..، ولكنّها بقيت محدودة وموقوفة على أصحابها، (بن عائشة، 2011) وهكذا بدأت عمليّة تجديد المسرح؛ والتي ساهم فيها الكثير من المسرحيين العرب، وقدّموا أعمالا أدبية وفنيّة جديدة، انضمّت إلى ما قدّمه توفيق الحكيم وعلى الراعي ويوسف إدريس وسعد الله ونوس، وقد سعت الجماعات المسرحية في الوطن العربيّ إلى امتلاك تقنيات فنّية جديدة، مبتكرة؛ تستفيد من التّطورات التي شهدها الغرب في شتّى المجالات، وقد عملوا على توظيف هذه التّقنيات في عرض أعمالهم المسرحيّة، وزاوجوا بين الصّبغة الغربيّة المسرحيّة، والمسرح العربيّ الأصيل، (هذلي، 2017) ونستنتج من هذا بأن ظاهرة التّجريب في المسرح عند العرب ظهرت حديثا بسبب تأثر الكتاب العرب بما وصلت إليه الحركات التّجريبيّة عند الغرب، وتجسّد التّجريب عند العرب خاصة في محاولة خلق مسرح تجريبيّ عربيّ أصيل بالعودة إلى التّراث والطّابع الاحتفاليّ، إلى جانب الاستعانة بما وصل إليه العالم من تطوّر تكنولوجيّ في تقنيات العرض المختلفة، وقد مسّ التّجريب عند العرب مختلف عناصر العمل المسرحيّ.

ومن رواد التّجريب في المسرح العربيّ نذكر:

توفيق الحكيم: انتبه الكاتب والمسرحي المصري توفيق الحكيم إلى عجز القوالب المسرحيّة الغربيّة عن استيعاب التّراث العربيّ، لذا "اقترح استحداث قالب مسرحيّ عربي من خامات دراميّة تراثيّة،" (هذلي، 2017، صفحة 34) وهو ما أسماه قالبنا المسرحيّ، ورغم سعي توفيق الحكيم إلى التّجريب سواء على مستوى البناء الفنّيّ لمسرحياته، أو على مستوى تقنيات العرض، وتأثّره بمسرح العبث إلّا أنّه لم يستطع أن ينسلخ تماما عن النّموذج الغربيّ، ومن مسرحياته الذّهنيّة: أهل الكهف، لو عرف الشّاب، رحلة إلى الغد، بجماليون..، ومن مسرحياته البوليسية: الملك أوديب، لعبة الموت، سرّ المنتحرة..... ، وقد اهتمّ توفيق الحكيم في مسرحياته بمواكبة التّغيّرات التي شهدها العصر، بما في ذلك حركات التّجريب التي شهدها الغرب في المسرح العالميّ، خاصة مسرح بريخت ومسرح العبث عند بيكيت وغيره.

يوسف إدريس: وهو كاتب ومسرحيّ مصريّ نادى بأن يكون الجمهور مشاركا في العرض، وقد اعتمد على التّراث الشّعبيّ في مسرحيّته الفرافير عام 1964م، وقد أعطى الفرفور صفة مهرّجي السّيرك، وفي هذه المسرحيّة يخاطب الممثّل الجمهور بشكل مباشر، (بن حنيش نواري، 2020)والمسرحية حملت رؤية الكاتب الاجتماعيّة والسياسية واتجاهه نحو حالة التمسرح، زاوج فيها بين الحداثة والتّراث، وفيها مظاهر المسرح الاحتفاليّ.

سعد الله ونوس: وهو كاتب ومسرحيّ سوريّ سعى إلى إحداث القطيعة مع جيل الرّواد وقد رأى بأنّ مسرحهم غربيّ لا علاقة له بحاجياتنا وطبيعتنا العربيّة، أكد على أهميّة الجمهور، وحاول إيجاد مسرح عربيّ يبدأ من الاحتفال، وقد رفض القوالب الجاهزة، (بن حنيش نواري، 2020) ومن أبرز أعماله "الملك هو الملك"، و "مغامرة رأس المملوك جابر"، اهتمّ في مسرحه بالتّراث والتّجريب، واتّخذ من المسرح وسيلة للتّعبير عن مختلف القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة، وللدّعوة إلى التّغيير والمقاومة.

عبد الكريم برشيد: وهو مسرحيّ مغربيّ، رائد تيار الاحتفاليّة في المسرح العربيّ، ويؤكّد عبد الكريم براشد: أنّ المسرح الاحتفاليّ هو صناعة عربيّة وأنّ الذين اختاروه أرادوا أن تكون جرعة الاجتهاد في تجاربهم أكبر وأخطر، (بن حنيش نواري، 2020) وللمسرحيّ كتاب "التّيار التّجريبيّ في المسرح العربيّ الحديث" وقد تحدّث فيه عن التّجريب في المسرح وآلياته، وأعطى نماذج عربيّة كثيرة انتهجت طريق التّجريب مثل صلاح القصب، وعبد القادر علولة، والسيّد حافظ....الخ.

فوزي الجعيبي: وهو مخرج تونسي حاول ابتكار أساليب جديدة في الإخراج وغيّر طريقة الآداء، وقد استعمل أجساد الممثّلين المتقمصين لشخوص عديدة، وألوان ملابسهم(أبيض، أسود)....، (بن حنيش نواري، 2020) ومن آليات التّجريب عند الجعيبيّ الاستعانة بالتقنيات المتطوّرة في الإضاءة والصّوت، والاهتمام بالجمهور وتحفيزهم

على المشاركة، والمسرح عنده وسيلة للالتزام بهموم وقضايا الأمّة، ومنبر يهدف من خلاله إلى التّغيير الاجتماعيّ والسّياسيّ.

التّجريب في المسرح الجزائريّ

لقد كان التّجريب في المسرح العربيّ مرتبطا بهاجس التّأصيل؛ وهو مسرح ينطلق من طابع الثّقافة العربيّة، كما كان الحال بالنسبة للمسرح الجزائريّ الذي بدأ التّجريب فيه مع رشيد القسنطينيّ؛ الذي كان يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة؛ إذ ألّف أكثر من مائة سكاتش، والمسرح الجزائريّ استطاع أن يقدّم أوّل عرض مسرحيّ يدخل في إطار التّجريب من حيث اللّغة والموضوع المقدّم، وهذا من خلال مسرحيّة في "سبيل الوطن" سنة1922م، من إخراج الكاتب محمد رضا المنصلي، وهي دراما اجتماعيّة مكوّنة من فصلين؛ عرضها المخرج بعد عودته من لبنان إلى الجزائر ليؤسّس بذلك فرقة التمثيل العربيّ، وتعدّ هذه المسرحيّة أوّل عمل مسرحيّ قدم بالعربيّة في تلك الفترة في الجزائر، (بارودي، 2021)، وكلّ المحاولات التي سبقت مسرحيّة في سبيل الوطن تعدّ عروضا فنية شعبيّة تدخل في إطار الأغاني، والعروض الشّعبية، ولم تحض مسرحيّة "في سبيل الوطن" بالاهتمام الكبير بحيث كانت ناطقة باللّغة الفصحى، لأنّ الجزائر في ذلك الوقت كانت خاضعة للاحتلال الفرنسيّ، الذي منع تعليم اللّغة العربيّة في المدارس، لذا لم يهتمّ المتفرّج الجزائريّ بالعروض المسرحيّة المقدّمة باللغة العربيّة الفصحى، وظلّ الأمر كذلك حتّى سنة 1925م، و التي سعى من خلالها المسرحيون الجزائريون المتواجدون في تلك الفترة التاريخية أمثال رشيد قسنطيني، وعلالو، وبشطارزي، ودحمون،... إلى البحث عن مسرح يتجاوب مع متطلّبات الجمهور الجزائريّ، لتأتي في تلك الأثناء مسرحيّة "جحا" التي كتبها وأخرجها الكاتب الجزائريّ: علي سلالي (علالو) وكان ذلك سنة 1926م، حيث جذبت جمهورا كبيرا وصل إلى 1500 متفرجا. (بارودي، 2021).

وبذلك يكون علّالو قد قدّم أول عمل مسرحيّ يدخل في حيّز التّجريب في المسرح الجزائريّ، والذي وصل إلى مسرح يواكب تطلّعات الجمهور الجزائريّ، حيث استعمل فيها اللّغة العامية، ليعكس طموحات الشّعب، وهويته، وثقافته التي ينتمي إليها والتي تختلف تماما عن الغرب، ثمّ بعد مسرحية "جحا" التي لقيت اهتماما شديدا، جاءت مسرحية "بابا قدور الطمّاع" للكاتب رشيد قسنطيني، وهي مسرحية كوميدية ومسرحية "عنتر الحشايشي" التي تندّد بالواقع وتدعو إلى تغييره، وعدم الاستسلام، وقد عرضت هذه المسرحية يوم 23 ديسمبر 1929، أعقبها بمسرحية ثانية تحت عنوان "بوبرما"، وقد استطاع رشيد قسنطيني إدخال الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائريّ، وأحدث تغييرا كبيرا في المسرح الجزائريّ، ويظهر التّجريب عنده في المسرحيات التالية "بوعقلين" التي تعالج آفة شرب الخمر، كذلك مسرحية "زواج بالتلفون" التي تعالج مشكلة الزّواج المختلط وانعكاساته على المجتمع الجزائريّ، ومن خلال

هذه المسرحيات استعمل رشيد قسنطيني الأداء المرتجل؛ الذي يعتمد على وضعيات هزلية ينسج الممثل من خلالها حوارات؛ تمكّنه من الانتقال من وضعية هزلية إلى أخرى دون توقف أو خلل في الأداء، (بارودي، 2021) تمّ أتى محي الدّين بشطارزي بمسرحياته الهزليّة التي كانت تعالج مشاكل اجتماعيّة وسياسيّة مثل: مسرحية (فاقوا)، وقد جرّب بشطارزي الاقتباس من مسرحيات غربيّة مختلفة؛ كمسرحية (أنتيجونا) لسوفوكليس، و(البخيل) و (المريض بالوهم) و (البرجوازي النبيل) لموليير، و (هاملت) لشكسبير وغيرها، فظهرت من خلال هذه المسرحيات بذور التّجريب جلية في النّصّ الدراميّ، والشكل الفنّيّ الجديد المقترح، وكانت الشّخصيات، واللّغة المستعملة، في الخطاب المسرحيّ الجزائريّ، مختلفة تماما عن المسرح الغربيّ، إذ حاول المسرحيون الجزائريون تلبية ذوق الجمهور الجزائريّ، وقد وصل التّجريب في المسرح الجزائريّ أوجّه مع ظهور مسرحيين أمثال ولد عبد الرحمان كاكي، وعبد القادر علّولة، وهذا من خلال تجاربهما الرّائدة من حيث التّجريب في الشّكل المسرحي ومضمونه وفي النصّ والعرض، (بارودي، 2021) إذ تحسّنت تجربة المسرح الجزائريّ في الأعمال المقتبسة، والمعدّة التي أخرجها المسرحيون الجزائريون الرّواد وفي طليعتهم ولد عبد الرحمان كاكي، وعبد القادر علّولة، وقد عبّر المسرحيون الجزائريون عن مواقفهم الأيديولوجيّة الرّافضة للمستعمر الفرنسيّ، وذلك من خلال توظيفهم لنصوص من التّراث، وهو ما أحدث تجديدا في الممارسة المسرحية التي لم تكن مؤهّلة تاريخيا ومعرفيا وجماليا لاحتواء الأيديولوجيّة السّادة. (هذلي، 2017).

وقد كان الرّواد الأوائل من أمثال (رشيد القسنطيني) و (محي الدين باشطارزي) و سلالي علي المعروف (بعلالو) وغيرهم يمارسون التّجريب المسرحيّ بطرقهم وأساليبهم الخاصة، فلم يكونوا يجرّبون أساليب فنية داخل المسرح القائم الذي لم يكن قد ظهر بعد، وإنما يجرّبون وسائل استنبات الجنس الدراميّ النّاشئ نفسه في تربة ثقافة مختلفة، فالأخذ من ألف ليلة وليلة أو من تاريخ الأندلس أو من (موليير) نفسه كان يتمّ داخل تصوّر تجريبيّ عفويّ، أي عبر التّكييف والاقتباس والعبث أحيانا بالنّصوص والنّماذج، كما في الكوميديا، وقد استمرّ هذا النّمط من التّجريب لفترة طويلة من بدايات المسرح الجزائريّ، (هذلي، 2017) ومن أبرز الكتاب الجزائريين الذين اقتحموا عالم التّجريب عز الدّين جلاوجي الذي أتى بفنّ يجمع بين المسرح والسّرد وسمّاه المسرديّة، فظهر عنده التّجريب خاصة على مستوى اللّغة.

ومن رواد التّجريب في المسرح الجزائريّ:

رشيد قسنطيني ومحي الدين بشطارزي: اتّسمت مسرحيات رشيد قسنطيني بأسلوبها المتفرّد، إذ ابتكر طريقة خاصة في الحوار، وتميّز مسرحه بطابع شعبيّ ووطنيّ، ولا يخضع مسرحه للقواعد الكلاسيكيّة القديمة، وقد وظّف التّراث كأداة للتّعبير عن المجتمع في شكل فنّيّ جديد، ليتأقلم مع الجمهور، وأعماله ارتجالية لم تطبع، (هذلي، 2017) أمّا محي الدين بشطارزي فهو أحد روّاد المسرح الجزائريّ المكتوب باللّغة العاميّة، ولم يختلف في طريقته عن

رشيد قسنطينيّ، ولم تدوّن أيضا مسرحياته بسبب اعتماده على الارتجال في العرض، وقد قدّم أكثر من مئة عمل مسرحيّ.

عبد القادر علولة: اقترن اسم عبد القادر علولة في المسرح بالحلقة واشتغل على الاحتفاليّة، وقد اهتمّ بقضايا المجتمع وهموم شعبه خاصة الفئات المحرومة، تأثر كثيرا ببريخت ومسرحه الملحميّ، وقد اعترف بذلك حين اعتبر بريخت هو الأب الرّوحي له، إذ أنّ مسرح علّولة مبني على التّراث، متأثّر بما يحمله الفكر البريختي من تغييرات، يدعو إلى مشاركة الجمهور في العرض المسرحيّ، وهدا ما يظهر في مسرحياته المبنية على التراث "الأقوال، والأجواد واللّثام"، ويعتبر علولة من أهمّ المسرحيين الذين حاولوا تجديد المسرح العربيّ وتأصيله على أسس تراثيّة منها استحضار الحلقة والقوال والسّرد، وقد استعمل الفضاءات المفتوحة، والخطوط الدّائريّة، واستعان ببساطة الدّيكور، وتقنيات مسرح الفقير، وملامح المسرح البريختي، وبعض خصائص المسرح الاحتفاليّ، (هذلي، 2017) وقد ترك عبد القادر علولة أثرا كبيرا في المسرح الجزائريّ وإلى جانب ثلاثيته المسرحيّة ومسرح المائدة، نجد مسرحيّة المرآة، وقد استخدم فيها أسلوبا جديدا، وتقنيات متطوّرة حاول من خلالها معالجة مشاكل المجتمع.

ولد كاكي عبد الرحمن: يعدّ ولد كاكي عبد الرحمن من رواد التّجريب في المسرح، وقد وظّف الكثير من الأساليب الحداثيّة في مسرحياته، وخطى خطوات كبيرة في التّجريب، متأثّرا بتجارب واتّجاهات عالميّة، وقد برع ولد كاكي في الاقتباس المنهج، اهتمّ في مسرحه بطبيعة الجمهور، وسعى إلى التّأصيل للمسرح الجزائريّ بالعودة إلى التّراث الشّعبيّ، ولم يقتصر على الفنون القوليّة، بل تعدّاها إلى البحث في الأشكال الفرجويّة الحياتيّة التي اعتاد الجزائريون ممارستها في مناسبات محدّدة وبطقوس معيّنة، وقد تبنّى ولد كاكي عبد الرحمن المسرح الملحميّ، وقد أعادت تجربته المسرحيّة للعناصر والأشكال التّراثيّة كالحلقة والمدّاح ، والغناء، والرّقص مكانتها في المسرحيّة، (هذلي، 2017) ومن تجاربه المبتكرة مسرحية "الحلقة" التي اعتمد فيها على الرّموز واقترب هو الآخر من عامة الشّعب والتزم بقضاياه، سعيا منه لحلّها، وقد استلهم علولة التّراث الشّعبيّ ليعبّر عبره عن الواقع الاجتماعيّ والثّقافيّ الجزائريّ خلال الفترة التي عاشها.

عز الدين جلاوجي: الذي كان من أبرز الكتاب الجزائريين المعاصرين الذين خاضوا غمار التّجريب في المسرح الجزائريّ، وقد استحدث فنّا جديدا سمّاه المسرديّة، وهي "مصطلح منحوت من مصطلحين هما: مسرحيّة وسرد، والتجريب عنده طال مستويات عديدة في مسروياته بداية بالعتبات النّصيّة، إلى جانب التّجريب الذي مسّ الشّخصيات ولغة النّصّ الرّمزيّة القائمة على التّكثيف الدّلاليّ، وقد رأى عز الدين جلاوجي بأنّ" المسرح هو الميدان الأكثر انفتاحا على التّجريب، وهو يحتضن بمحبّة كلّ الأجناس والفنون في فسيفساء عجيبة،" (جلاوجي ع.، 2020، صفحة 102) وفي هذا إشارة إلى تداخل الأجناس الذي وجدناه في مسرورياته، سواء الطّويلة كالبحث

عن الشّمس والفجاج الشّائكة، وأحلام الغول الكبير، ومملكة الغراب، والأقنعة المثقوبة.....، أو القصيرة، وقد استطاع الكاتب تحقيق قفزة نوعيّة في مسرحياته التي عالج فيها مختلف القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة بلغة تسحر القارئ وتستفزّه للإبحار في عوالمها، وقد اعتبرت المسرديّة عند عزالدّين جلاوجيّ شكلا جديدا، يستلهم روح المسرح دون أن يجرح كبرياء المسرح، إذ هدّم من خلالها هندسة البناء القديم، فلم يفصل بين نصّ الحوار والنّصّ الموازي الذي يشمل تفاصيل الشّخصيات، وتجربته في المسرديّة قادته إلى كتابة تجربة ثانيّة أسماها مسرح اللّحظة أو "مسرديات قصيرة جدّا وقد رفع شعار "مسرح اللّحظة: مسرح الإنسان أينما كان وكيفما كان" وهو مسرح يقوم على التّكثيف مكانا وزمانا ولغة وشخصيات ومشهدا وعرضا وسينوغرافيا. (جلاوجي ع.، 2020، الصفحات 105-106)

ومن تجارب المسرح الجزائريّ:

1-التجريب بواسطة الاقتباس: إن أغلب المسرحيين الجزائريين يلجؤون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلّبات الخلق الفنّيّ، ويعجزون عن الابتكار، وخير من جسّد هذه المرحلة هو الكاتب ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته العبثية الشهيرة(تاريخ الزهرة)؛ التي اقتبسها من(النو الياباني)، وفي عام 1958م، قد اقتبس عبد الرحمان كاكي مسرحية ذات اتجاه عبثي عن مسرحية نهاية اللّعبة لبكين، (جلاوجي ع.، 2020، الصفحات 52-53) ومن التّجارب المسرحيّة التي اعتمدت على الاقتباس أيضا" المسرحيات التي ألّفها الهواة في فترة الثّمانينات، ومن تلك الفرق الهاوية (فريق70) بوهران الذي أنتج لعبة التّقتيل المقتبسة عن يونسكو"، (غجاتي، 2009، صفحة 201) أمّا فرقة جمعيّة الكواكب بسوق أهراس فقد أنتجت مسرحيّة "الجدار" سنة 1987م، وهي مقتبسة عن مسرحيّة "الجدار" لجون بول سارتر، وتعالج قضايا عديدة أهمّها العدالة والمساواة ومحاربة الاضطهاد، والأمر نفسه نجده في مسرحيّة "الكمال" التي أنتجتها فرقة "الفنّ المسرحيّ" بمستغانم، والتي اقتبست عن مسرحيّة "لعبة التّقتيل" لصموئيل بيكيت، (غجاتي، 2009، صفحة 201) وما نلاحظه على هذا النّموذج من التّجريب أنّه لم يحد عن المسرح العربيّ في تأثّره بالغرب، وقد حاول المسرحيون الجزائريون الاستفادة من تجارب المسرح الغربيّ الحديثة، وفي نفس الوقت أعطوا نصوصهم المسرحيّة صبغة جزائريّة، بعرض عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا، مثل ما رأيناه في أعمال حوحو و بشطارزي وعلالو .... الخ.

2-التجريب بواسطة توظيف التّراث وأشكال الفرجة التّقليدية: ويظهر هذا النّمط واضحا في أعمال ولد عبد الرحمان كاكي من خلال مسرحياته الشّهيرة: "القراب والصالحين"، "كل واحد وحكموا"، "ديوان القراقوز"، وكذلك أعمال "عبد القادر علولة"، في مسرحيّته "المائدة"، والثلاثية المشهورة من خلال استثمار شكل الحلقة وفنّ الرّاوي والمدّاح والقوّال، ويظهر التّجريب هنا شاملا على مستوى تأليف النص وأسلوب الإخراج، والسّينوغرافيا، (غجاتي، 2009).

واللّجوء إلى التّراث قد يساعد المسرح الجزائريّ إلى الانتقال إلى مرحلة النّضج والعالمية، وذلك عبر توسيع أفق اشتغاله وإمكانياته التّعبيرية، والفنّية دون أن يتخلّى عن هويّته الثّقافية التي حاول المستعمر طمسها، (غجاتي، 2009، صفحة 56) فلو عدنا إلى مسرحيّة عبد الرحمن كاكي "القراب والصالحين" وهي نموذج للمسرح الملحميّ، لوجدناه يدعو فيها إلى الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر، وهدم الجدار الرابع، باستخدام تقنيات حديثة كالرّاوي والمداح، (هذلي، 2017) أمّا تجربة عبد القادر علولة في ثلاثيته (الأقوال، الأجواد، اللّثام)، وفي مسرحيّة المائدة فمزج فيها بين دعوته التّأصيليّة وبين اتّجاهه نحو التّجريب والتّجديد، فأحضر التّراث الشّعبيّ وأسقطه على الواقع.

3-التّجريب الشّامل: وهو التّجريب الذي مسّ العمل المسرحيّ في كافة مستوياته، ومكوّناته أي التّجريب على مستوى بنية النّصّ وحبكته الفنيّة، وكيفية بناء الشّخصيات المسرحيّة وتركيب أحداثها، كما يعني بالسّينوغرافيا، وتأثيث فضاء الخشبة، كما ينصبّ على الإنجاز الركحيّ وجسد الممثّل نفسه، وقد برز في أعمال المرحومين ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة خاصة. (هذلي، 2017) والتجريب هنا لا يقتصر على النص وحبكته، بل يتعدّاه إلى بناء الشّخصيات وتركيب الأحداث، بالإضافة إلى السّينوغرافيا وتشكيل الفضاء المسرحي، ويشير هذا إلى أهمية التجريب في الأداء الرّكحي وجسد الممثل، والذّي فتح آفاقا جديدة في المسرح، ممّا ساهم في إثراء المشهد المسرحيّ العربي بطرق غير تقليدية.

4-التّجريب في النّصّ المسرحي: إنّ التّجريب على مستوى النّصّ المسرحيّ يسمح بتعدّد مؤلّفي هذا النّصّ (لمؤلف. الممثل، الجمهور)، ونجد هذا الملمح عند كلّ من ولد عبد الرحمان كاكي، وعبد القادر علولة، وكاتب ياسين، وأحمد حمدي، وعز الدين جلاوجي؛ كون العرض المسرحيّ احتفالا، فيتمّ ترك ثغرات ومساحات في النّصّ للارتجال يتجاوب معها الممثّل والمتفرّج ، (هذلي، 2017) وقد مسّ التّجريب لغة النّصّ فاستخدمت آليات جديدة في التّعبير كالرّموز والأسطورة والتّناص وتداخل الأجناس والعجائبيّة، ممّا فتح باب القراءة والتّأويل.

5-التّجريب في التّمثيل: لقد اقتصر التّجريب في هذا المستوى على المزاوجة بين طبيعة الأداء في فنون الفرجة العربيّة كالقوّال والمدّاح ومؤدّي السّير الشّعبية، ونجده عند ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته الشّهيرة القراب والصالحين أو عند علّولة في مسرحيته المائدة، ومن جهة أخرى ينتهج البعض الآخر ما يمكن تسميته بالاندماج المتقطّع حيث يكون الاندماج وقطع الاندماج إراديا أو بمساعدة تقنيات العرض الأخرى، كما هو الحال عند كاكي في مسرح الحلقة المعروف (هذلي، 2017)، حيث استفاد المسرح الجزائري من التراث الشّعبيّ ووجد من خلاله طرقا جديدة للتعبير عن الواقع، كما استفاد من تقنيات العرض الجديدة.

6-التجريب في معمارية العرض المسرحي: المسرح بالنسبة لروّاده التّجريبيين هو عمل جماعي مشترك، ويكون الحوار فيه مستمرّا، تتفجّر من خلاله طاقات الممثلين والمتفرّجين، وبهذا يستطيع العرض الجماعيّ تكسير

المسرح الكلاسيكيّ، إذ رجع المسرح إلى جوّ التّربية والاحتفال والحلقة في فضاء بسيط خال من الدّيكورات الفخمة والملابس الباهرة وهذا ما كان يصبو إليه عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كاكي، إذ قدّما مسرحياتهما (المائدة) و(القراب والصّالحين) في الهواء الطلق، (هذلي، 2017) ويركّز العمل المسرحي هنا على جعل الجمهور جزءا من العرض مع الاهتمام بمكان العرض الذي يحرص على البساطة.

خاتمة:

وما يمكن قوله في الأخير، أنّ التّجريب في المسرح عند الغرب ارتبط بالحداثة وبالمسرح الطّليعيّ، وكان ثورة ضدّ المسرح التّقليديّ، إذ حاول المسرحيون التّجريبيون ابتكار آليات فنيّة إبداعيّة جديدة، تثير الجمهور وتستفزّ القارئ، وتكسر المألوف، سواء على مستوى لغة النّصّ، من خلال اعتماد الرّموز والأساطير، والتّناص، والانفتاح على الأجناس الأدبيّة الأخرى أو على مستوى الآداء والعرض، والفضاء المسرحيّ، وكلّ ملحقاته، لتواكب التّطورات التي شهدها العصر.

والتجريب في المسرح العربيّ انطلق من أرضية تختلف تماما عن المسرح الغربيّ، ومع ذلك استفاد من المسرحيات الغربيّة عن طريق التّرجمة والاقتباس، مع تأصيل مسرح عربيّ، يجمع بين التّراث والرّاهن وبين الأصالة والمعاصرة، أمّا التّجريب في المسرح الجزائريّ فلم يختلف عن المسرح العربيّ في هذا، وقد عرف محطّات عديدة منذ نشأته إلى يومنا هذا، واتّخذ مظاهر متنوّعة، استهدفت في مجملها خلق تجربة مميّزة، وفريدة، بغية إثارة الجمهور بأداء فنّي وجماليّ، مع معالجة قضايا المجتمع والالتزام بها، وترسيخ القيم الوطنيّة والقوميّة، ومع ذلك ورغم وجود تجارب جزائريّة كثيرة معاصرة، ما يزال مسرحنا اليوم بحاجة إلى الخوض في غمار التّجريب بشكل أعمق، وإلى الإبداع أكثر، مع الاستفادة ممّا وصل إليه العلم والتّكنولوجيا من تطوّرات فيما يتعلّق بالفضاء المسرحيّ ومكوناته، وطريقة العرض.

المصادر والمراجع:

1-ابن منظور ج. ا. (1912). *لسان العرب* (دط). القاهرة: دار المعارف.

2-بالم ك. (2014). *دراسات كامبردج في المسرح* (ط1). القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع.

3-بارودي ف. (2021). التجريب في المسرح الجزائري. *مجلة النص*, *8*(1), 439-450. استرجع في من https://www.asjp.cerist.dz/en/article/152492

4-بن زيدان ع. ا. (1987). *أسئلة المسرح العربي* (ط1). الدار البيضاء، المغرب: دار الثقافة للنّشر والتّوزيع.

5-بن حنيش ن. (2020). *آليات التجريب في العرض المسرحيّ بالجزائر* (أطروحة دكتوراة). جامعة وهران1, وهران.

6-بن عائشة . ل. (2011). المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب قراءة في الأساليب والتوجهات المسرح الجزائري أنموذجا. *مجلة الآداب و العلوم الإجتماعية*, *8*(2), 41-57. استرجع في من https://www.asjp.cerist.dz/en/article/12137

7-بشونباك ب. ا. (1999). *المسرح والتجريب، بين النظرية والتطبيق* (دط). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

8-جلاوجي ع. (2020). *البحث عن الشّمس* (دط). الجزائر: دار المنتهى.

9-دوقينيو ج. (1998). *فضاءات العرض المسرحي* (دط). القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار.

10-هذلي ا. (2017). *التجريب في المسرح الجزائري المعاصر* (أطروحة دكتوراة, جامعة محمد بوضياف-مسيلة-). استرجع في من http://mohamedrabeea.net/library/pdf/1da4d11c-cc7b-441a-bc0d-193f4da80713.pdf

11-حسن إ. (1977). *تاريخ تطور المسرح، القرن العشرين، "حرفية المسرح"* (د ط). القاهرة: دار المعارف.

12-ماهر شعبان ع. ا. (2014). *الكتابة الوظيفية والإبداعية، المجالات ، المهارات، الأنشطة، والتقويم* (ط2). عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

13-ماري إ., & قصاب ح. (1997). *المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض(عربي-إنجليزي-فرنسي)* (ط1). بيروت، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.

14-مهري هـ., & بن صفية إ. (2019). آليات التجريب في المسرح المغاربي. *افاق للعلوم*, *4*(1), 121-134. استرجع في من https://www.asjp.cerist.dz/en/article/75305

15-نهاد ص. (1994). *المدارس المسرحية* (دط). مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(نهاد، 1994)

16-عوزري ع. ا) .2014 .(*تجربة المسرح* (ط1). الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.

17-صادق الجشمعي ن. (2018). *المسرح التجريبي بين المراوغة واضطراب المعرفة* (ط1). الإسكندريّة، مصر: دار حورس للنشر والتوزيع.

18-قرطيط ع. ا. (2020). *التجريب في المسرح العربي مسرح السيد حافظ نموذجا* (دط). فاس: جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

19-خراط إ. (2003). *فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح* (د ط). القاهرة: دار البستاني للنشر والتوزيع.
20-غجاتي ص. (2009). المسرح الجزائري بين هاجس التأسيس و هوس التجريب. *الآداب*, *10*(1), 197-205. استرجع في من https://www.asjp.cerist.dz/en/article/21393

References :

1- ābn manẓūr J. A. (1912). Lisān al-‘Arab (dṭ). al-Qāhirah : Dār al-Ma‘ārif.
2-Bālm K. (2014). Dirāsāt Kāmbridj fī al-masraḥ (Ṭ1). al-Qāhirah : Dār al-Fajr lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.
- bārwdy F. (2021). al-tajrīb fī al-masraḥ al-Jazā’irī. Majallat al-naṣṣ, 8 (1), 439-450. astrj‘ fī min https : / / www. asjp. cerist. dz / en / article / 152492
4-Bn Zaydān ‘A. A. (1987). as’ilat al-masraḥ al-‘Arabī (Ṭ1). al-Dār al-Bayḍā’, al-Maghrib : Dār al-Thaqāfah llnnshr wālttwzy‘.
5-Bn Ḥunaysh N. (2020). ālīyāt al-tajrīb fī al-‘arḍ almsrḥī bi-al-Jazā’ir (uṭrūḥat duktūrāh). Jāmi‘at whrān1, Wahrān.
6-Bn ‘Ā’ishah. L. (2011). al-masraḥ al-‘Arabī bayna al-ta’sīs wa-al-ta’ṣīl wa-al-tajrīb qirā’ah fī al-asālīb wa-al-tawajjuhāt al-masraḥ al-Jazā’irī anmūdhajan. Majallat al-Ādāb wa al-‘Ulūm al-ijtimā‘īyah, 8 (2), 41-57. astrj‘ fī min
Bshwnbāk b. A. (1999). al-masraḥ wa-al-tajrīb, bayna al-naẓarīyah wa-al-taṭbīq (dṭ). al-Qāhirah : al-Majlis al-A‘lá lil-Thaqāfah.
8-Jlāwjy ‘A. (2020). al-Baḥth ‘an alshshms (dṭ). al-Jazā’ir : Dār al-Muntahá.
9-Dwqynyw J. (1998). Faḍā’āt al-‘arḍ al-masraḥī (dṭ). al-Qāhirah : Maṭābi‘ al-Majlis al-A‘lá lil-Āthār.
10-Hdhly A. (2017). al-tajrīb fī al-masraḥ al-Jazā’irī al-mu‘āṣir (uṭrūḥat duktūrāh, Jāmi‘at Muḥammad bwḍyāf-msylt-). astrj‘ fī min
11-Ḥsn I. (1977). Tārīkh Taṭawwur al-masraḥ, al-qarn al-‘ishrīn, "ḥrfyh al-masraḥ" (D Ṭ). al-Qāhirah : Dār al-Ma‘ārif.
12-Māhr Sha‘bān ‘A. A. (2014). al-kitābah al-waẓīfīyah wa-al-ibdā‘īyah, al-majālāt, al-mahārāt, al-anshiṭah, wa-al-taqwīm (ṭ2). ‘Ammān : Dār al-Masīrah lil-Nashr wa-al-Tawzī‘ wa-al-Ṭibā‘ah.
13-Māry I., & Qaṣṣāb Ḥ. (1997). al-Mu‘jam al-masraḥī, Mafāhīm wa-muṣṭalaḥāt al-masraḥ wa-funūn al-‘arḍ (‘Arabī-Injlīzī-Faransī) (Ṭ1). Bayrūt, Lubnān : Maktabat Lubnān Nāshirūn.
14-Mhry H., & ibn Ṣafīyah I. (2019). ālīyāt al-tajrīb fī al-masraḥ al-Maghāribī. Āfāq lil-‘Ulūm, 4 (1), 121-134. astrj‘ fī min
15-Nhād Ṣ. (1994). al-Madāris al-masraḥīyah (dṭ). Miṣr : Maṭābi‘ al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.
(Nihād, 1994)
16-‘Wzry ‘A. A. (2014). tajribat al-masraḥ (Ṭ1). al-Dār al-Bayḍā’, al-Maghrib : Dār Tūbqāl lil-Nashr.
17-Ṣādq aljshm‘y N. (2018). al-masraḥ al-tajrībī bayna almrāwghh wa-iḍṭirāb al-Ma‘rifah (Ṭ1). al’skndryyh, Miṣr : Dār Ḥūras lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.

18-Qrṭyṭ ‘A. A. (2020). al-tajrīb fī al-masraḥ al-‘Arabī masraḥ al-Sayyid Ḥāfiẓ namūdhajan (dṭ). Fās : Jāmi‘at Sīdī Muḥammad ibn ‘Abd Allāh, Kullīyat al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah.
19-Khrāṭ I. (2003). Fajr al-masraḥ, Dirāsāt fī Nash’at al-masraḥ (D Ṭ). al-Qāhirah : Dār al-Bustānī lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.
20-Ghjāty Ṣ. (2009). al-masraḥ al-Jazā’irī bayna Hājis al-ta’sīs wa Hawas al-tajrīb. al-Ādāb, 10 (1), 197-205. astrj‘ fī min https : / / www. asjp. cerist. dz / en / article / 21393