

عبد النور بليصق-جامعة محمد بوضياف المسيلة- الجزائر

الخطاب الأدبي في المسرح المغاربي الحديث - اللغة في المسرح الجزائري الحديث أنموذجا -

ملخص

إن من المتعارف عليه بأن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن خشبة في ظرف زمني محدد، وتلعب اللغة دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار(O1)، واللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه ويحدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا(O2).

فاللغة الدرامية أداة تعبر عن قرارات الشخصيات وأفكارها، ومعتقداتها ومشاعرها، وأمالها وآلامها وأحيانا تتحول إلى أداة للتعبير عن توجهات الكاتب الذي يجعل من الشخصيات متحدثين باسمه دون أن تذوب قراراتها وأفكارها حتى لا تفقد مصداقيتها وقدرتها على إقناع المشاهد.

غير أنه يوجد إشكال عالق منذ القديم حول اللغة المستعملة في المسرح هل تكون باللهجة الفصحى أو العامية؟ غير أن كُتَّاب المسرح العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة انقسموا إلى ثلاثة أقسام حول اللغة التي تستعمل في المسرح هل تكون باللغة الفصحى أو العامية أو بامتزاج الأولى مع الثانية؟، وللتوضيح أكثر أردنا أن نبين حجة كل طرف من هؤلاء.

1. الداعون إلى العامية

وحجة هؤلاء التبسيط لإفهام العامة، فهي على حد تعبير محمد عثمان جلال "...أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام"(O3)، وكذلك فهم يرون في انعدام ثقافة الجمهور السبب الذي جعلهم يستعملون العامية ويهبطون بمستوى المسرح ليواكبوا أدواق متفرجيهم(O4).

2. الداعون إلى الفصحى

أما أنصار اللغة الفصحى فهم يرون في الفصحى بأنها أقدر وأثري في تنوع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها والمتصلة بالمحسوسات، في حين يعجز عن المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة (05).

كما ذهب فريق ثالث إلى ترك الحرية للمؤلف، فهو وحده أقدر على تقدير الموقف، واتخاذ القرار (06)، كما ظهر فريق آخر توسط بين الفريقين السابقين، ودعا إلى استخدام لغة ثالثة سماها اللغة الوسطى، وهي التي «تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية، لينطقها من يشاء بالعامية أو بالعربية» (07)، وبالتالي لا ينفرد مجتمع بلغة واحدة كما قال: " Marcel Cohen" «وحدة اللغة مطلقا لا وجود له، بهذا المفهوم، حتى أفراد المجتمع الذين يملكون إلا لغة واحدة لا يستعملونها بنفس الطريقة في كل المقامات» (08).

فالمجتمع اللغوي يتصف بالثنائية اللغوية، وهي وجود لغة فصيحة ولغة عامية، وهذه ظاهرة طبيعية منتشرة في كل لغات العالم (09).

فالعامية لغة أنشأتها العامة لحياتها اليومية، والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع، والسوق والمجتمع.

غير أنه عندنا في المسرح الجزائري مازال رجال المسرح يؤمنون بأن اللغة العربية الفصيحة ليست لغة مسرحية، وما زالوا يخوضون في مناقشات بيزنطية حول مشكل اللغة الأكثر قدرة على التبليغ والتوصيل والأنسب للحوار المسرحي، وإلى إقرار شبه جماعي بأن اللغة اليومية أو لغة التخاطب اليومي بين أفراد الشعب هي الأقرب والأنسب في الحوار المسرحي (10).

ومنه نميل مع هذا الرأي غير أنه لا يمكن النزول بمستوى هذه اللغة إلى درجة الابتذال وحشو الحوار المسرحي بالمفردات الأكثر سوقية، بل لابد على كتاب المسرح أن يبحثوا عن لغة أقرب إلى المنطق والاحتشام وأقدر على التبليغ قد لا تكون هي اللغة العربية الفصيحة لكن المؤكد أنها ليست اللغة السوقية المنحطة، بل هي الفصحى الشعبية كما سماها الدكتور "عصام محفوظ" في كتابه "المسرح مستقبل العربية" (11).

والحقيقة أن اللغة المسرحية لغة متعددة المستويات وذات خصوصية مختلفة لأنها تنطق وتحكى (منطوقة ومسموعة) ولا تقف عند حدود القراءة فقط كباقي الأجناس الأدبية الأخرى (الشعر - لقصة - المقال) (12)، فاللغة المسرحية تنفرد إلى عدة مستويات أسلوبية تعبيرية مما يؤكد أن التعبير اللغوي المسرحي لا يقف عند حدود العامية والفصحى فقط، بل يتجاوز ذلك على بناء متخيل أسلوبى تصويري تختص به كل شخصية (13)، وعلى الكاتب المسرحي أن يجتهد في البحث عن اللغة واللهجة التي تناسب أشخاصه مهما كان مستواهم الاجتماعى والمعرفى والأخلاقى، وأن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوي التعبيري. ولهذا سأحدث فيما يلي عن الكاتب المسرحي الجزائري الذي اشتغل على الخصوصية في مسرحه ألا وهو الكاتب والمؤلف والمخرج المسرحي "عبد القادر علولة". ومما لا شك فيه أنه عند التحدث على الكتابة المسرحية في الجزائر لا بد أن لا نقصي ظاهرة لازمت المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى، ألا وهي ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، والاقتباس ظاهرة تتأقظ في الميادين العلمية والأدبية والفنية، وهو بمثابة تلاقح الثقافات وتواصلها في إطار الإرث الإنساني الأدبي والعلمي الشامل، ويلجأ إليه الأدباء والمثقفون والفنانون في محاولة منهم لإثراء تجاربهم والبحث عن فضاءات جديدة للتفتح على الثقافات والفنون الأخرى من جهة؛ وللتخلص من حالات الركود وبالتالي يصبح للاقتباس هدف مزدوج: الإثراء والتفتح (14).

وفي المسرح الجزائري تبرز الظاهرة بشكل جلي في مختلف مراحلها، خاصة في بداياته الأولى، وفي هذا الإطار قام الكاتب الدراميون الجزائريون بعملية الاقتباس من مختلف المسارح العالمية سعياً لتحقيق ثلاث أهداف أساسية وهي (15):

1. التأكيد على التعاطي مع ظاهرة الثقافة بدون عقدة نقص أو خوف أو ذوبان في الآخر.

2. تنويع التجربة المسرحية الجزائرية وإثرائها بتجارب فنية عالمية.

3. البحث عن فضاءات جديدة كلما ضاق بهم مجال الإبداع أو الإنتاج الوطني.

غير أن اللافت للانتباه أن الاقتباس في المسرح الجزائري هو إبداع آخر حيث يتم أخذ الفكرة ومعالجتها بالطريقة الجزائرية أي تكييف العمل المسرحي المقتبس

مع خصوصيات المجتمع الجزائري، ولهذا سمي هذا النوع من الاقتباس في الجزائر بالجزارة، وقد مارسه كل من سلالتي علي المعروف بـ "علالو" ومحياالدينباشطارزي. أما عبد القادر علولة حقيقة ذهب إلى ظاهرة الاقتباس في أكثر من عمل، فاقتبس مسرحية أرولكان خادم السيدين عن الكاتب الإيطالي جولدونوي. لكن "علولة" أراد من خلال تجربته المسرحية أن يستقطب أكبر جمهور ممكن لمشاهدة عروضه المسرحية، فمن خلال ذكائه وفطنته وتأثره ببريخت استيقن بأن الكتابة المسرحية أو بالأحرى اللغة التي تكتب بها المسرحية يجب أن تكون بسيطة وهذا ما نادى به بريخت ويعد من بين توجهاته الفنية في المسرح لاستقطاب أكبر عدد ممكن من الجمهور، فكتب بريخت جل أعماله المسرحية بلغة بسيطة يفهما جميع شرائح المجتمع، وهذا ما ذهب إليه "علولة" من خلال كتاباته المسرحية.

إذ أن الحيز الذي تشغله اللغة في مسرح علولة ذو أهمية كبرى، إذ تعتبر من أهم الركائز التي قامت عليها تجربته المسرحية، فألف معظم مسرحياته باللغة العامية التي تزاوجت باللغة الفصحى وأنجبت لنا لغة أخرى تسمى "اللغة الثالثة"، ولتوضيح الأمر أكثر نأخذ أمثلة على ذلك، قول "برهوم" في مسرحية اللثام: "هادوا هما مصاريننا... الماء يجري في هذا الأنابيب... هدي فتحة المدخنة... إذا ما كذبنيش ربي. صندوق البخار... هنا... المحرك هنا ... وهذا جهاز تغير السير... السلوم؟ السلوم ياعمي ..."(16)، فنرى هنا امتزاج العامية بالفصحى فخرجت منها كما أسماها "علولة" باللغة الثالثة.

كما تجدر الإشارة أن علولة نفسه، كان يوظف عدة مفردات تراثية وشعبية ومرد ذلك لإيمانه الراسخ بأن الكتابة هي بمثابة التواصل الحقيقي والأساسي يهدف من خلاله تحرير المشاهد ومنحه وسائل وأفكار عديدة تجعله يتحرر ويتسلى من خلال مسرحه"(17)، فأستعمل الأشعار والأمثال الشعبية للوصول إلى المشاهد الجزائري وإيصال مضمون ومواضيع نصوصه المسرحية بطريقة مفهومة، لأن الشعر والأمثال الشعبية لها صداها في الذاكرة الشفهية للمشاهد الجزائري، وكانت الأغاني المصاحبة لنصوصه المسرحية الأكثر ثراء بهذه الأمثال والأشعار

الموزونة(18)، ويؤكد ذلك المؤلف بقوله «أنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل»(19).

ومنه نقول بأن "علولة" وظف في جل أعماله المسرحية اللغة ذات الطابع التراثي من لغة المداح التي يستعملها في الأسواق والحلقات الشعبية، فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في النفوس وذلك من خلال أنها تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحائها لأنها لغة تكتسب فيها الكلمة حيزا زمانيا على وجه الخصوص، بحيث تنتقل شفويا في قالب شعري مقفى على شكل قصائد شعرية ملحونة وهذا ما نلاحظه في رواية القوال في مسرحية "الأجواد" يقول القوال في وصفه لشخصية "علال الزبال":

علال الزبال ناشط ماهر في المكناش
حين يصلح قسمتموا... ير على الشارع
الكبير زاهي حواس باش يسمح باب
الشقا ويهرب شويا الوسواس.

هذا وتعد اللغة عند المؤلف انفعالا يصدر عن تصوره لمشروع مسرحي جديد ينطلق من قناعته السياسية، وذلك من خلال استنطاق أي حوار أو كلمة أو جملة، تحمل في طياتها بعدا رمزيا له دلالة اجتماعية أو سياسية بلغة بسيطة مفهومة ولتأخذ مثال على ذلك، مقولة "الحبيب" في مسرحية "الأجواد":

العساس:

طلع يدك للسما قلت لك... وين هي الصفارة تاع المهم... وين هي بنت الكلب..

الحبيب:

السي محمد أهدم واسمع لكلامي... إذا صفرت وإلا رميت الخيزران علي رايم يهجموا هذا الكلاب
وهذا القلط اللي مرافقيني... شوف كيف رايم حارسين علي، وكيف رايم يخزرو فيك بنظرة
مشومة... إذا يطيروا عليك يشرشموك. صدقتي حط الخيزران... (20).

كما استعان المؤلف كثيرا بالعبارات الشعبية المشهورة والمتداولة في أوساط المجتمع الجزائري لتبليغ مواضيعه المسرحية، وبالتالي تصدرت "لغة الشارع" في مسرحه وباتت واضحة المعالم في الكثير من النصوص لقربها بالمعنى وتواصلها المباشر عند المشاهد الجزائري، فمثلا استعماله لكلمة "الخيزران" بدلا من "العصا" وكلمة "يشرشموك" بدلا من "يقطعونك" أو "ياكلونك" وغيرها من الكلمات الشعبية الضاربة في التاريخ الجزائري.

إن مسرح عبد القادر علولة يندرج في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارتياد أشكال تعبير جديدة في الكتابة والإخراج والتمثيل، وتحطيم بناء المسرح التقليدي، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور ولتسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج، وغيرها من الأهداف.

والفرجة عنده تتميز باستلهام أشكال كثيرة من المسرح العالمي إلى جانب التراث الثقافي الوطني في تجربته حيث يقول: «إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من عشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي» (21).

ومعظم أعماله تؤكد ذلك، فقد استخدم أشكالا تراثية في مسرحياته، كاستعمال (المداخ) في «العلق» 1969، و(الراوي) في «الخبزة» 1970.

على أن الثلاثية الشهيرة «الأقوال» 1980، «الأجواد» 1985، «الثلاث» 1987، هي التي تعكس النضج الفني الذي أرادها صاحبها. إذ وجد أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية، ولهذا تبنى أسلوب الحلقة في كتابة المسرحية، ووظف التقنية الحديثة في معظم أعماله المسرحية.

وقد أخذت تجربته عشرينات من الزمن ضمن عملية البحث والتساؤل، لتكون «الأقوال» أولا التي أكد بها صاحبها القطيعة مع الأعمال السابقة حين وصفها بأنها: "عمل يمكنه أن يساهم في بروز مسرح جزائري يرتبط بعمق التراث الثقافي الشعبي" (22).

وتأتي بعدها مسرحية «الأجواد» التي يقر عبد القادر علولة بأنها تنتم لمسرحية «الأقوال» وقد كانت في مستوى طموحاته وتطلعاته ولقد وجدت صدى واسعا ليس على المستوى الوطني فحسب وإنما خارج الحدود؛ إذ ترجمت الأجواد إلى الإسبانية وذلك خلال المهرجان الدولي للمسرح سنة 2009، « Da Djelloul il rilessivo » di Abdelkader Alloula. Les genereux

ونجده مرة ثالثة يفعل تجربته مع «اللثام»، ويعتبر عبد القادر علولة مسرحية «أرلوكان خادم السيدين» 1993. المترجمة عن جول دوني ضمن هذا التوجه أيضا لأنها مواصلة لتعميل تجربة مسرح الحلقة.

وتعتبر مسرحية «التفاح» 1992 - 1993، آخر عمل قام به ضمن تجربته، وذلك قبل اغتياله بأشهر، فأثناء هذا العطاء الفني و تعميل تجربته وإنضاجها أكثر، كانت الفاجعة بأن يتم اغتيال عبد القادر علولة في 10 مارس 1994 ليتم وأد كل مشاريعه، حيث لم تكتمل صناعة إحدى إبداعاته وهي «العملاق» .

وبالنسبة للتراث العالمي فإنّ منبعه الأساسي هو الألماني "برتولد بريخت" الذي يقول عنه عبد القادر علولة: «أعتبر أن (برتولد بريخت) كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهريّة في عملي، وتكاد تجتاهني الرغبة في أن أقول بأنّي اعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيقي دربي المخلص»(23)، وإن لمحة ولو بسيطة على أعماله تؤكد أثر المسرح البريختي البارز فيها.

ومن خلال الجمع بين هذين التراثين سميت تجربة عبد القادر علولة بـ (المسرح الشعبي الملحمي)، إذ كان هاجسه الأكبر هو توظيف شكل (الحلقة) في المسرح إلى جانب تأثيرات المسرح الملحمي، وهذا لما بينهما من خطوط تشابه، سواء من خلال استعمال الأدوات المسرحية(السرد هو الأساس مع خصوصية التنظيم المسرحي للحكاية) أو من خلال طبيعة المشاركة بالنسبة للسامع/ المشاهد في الفعل المسرحي، وغيرها من أوجه الارتباط التي تتجمع في هذا النوع المسرحي الذي كان هدفه الأساسي التأثير الأكبر على جمهورنا.

وفكرة هذه التجربة أي الطريق التي جعلت عبد القادر علولة يكتشف مسرح الحلقة - مع العلم أنه كان دائما يبحث عن الخصوصية في مسرحه وكسر كل ما هو مألوف - كان قد تحدث عنها من خلال محاضرة له ألقاها في برلين سنة 1987 ، في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح بعنوان: "الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري"، إذ أنه في فترة السبعينات (1972 - 1975) ، استطاع مسرح وهران أن يخرج إلى الجماهير المختلفة ضمن مسرح متنقل يتم من خلاله ربط علاقات مع المؤسسات المختلفة من شركات، إدارات، بلديات، ثانويات، مصانع... هذا المسرح لم يقف عند حدود المدن وإنما وصل إلى القرى النائية ليُعرض على الفلاحين في الحقول، وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة «وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي حدوده، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي (disposition Scenique)(24).

الشيء الذي جعل عبد القادر علولة يرد الاعتبار للفاعلية المسرحية ولمواقف وسلوكيات المتفرجين.

هذا إضافة إلى أن علولة اهتم بالكلمة وبالجانب السماعي لها، أي ما يعرف بفاعلية الكلمة، وهذا مرده إلى وجود بعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشات التي تتبع العروض كما كان لأولئك المتفرجين طاقة إنصات وحفظ خارقة للعادة. لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها في هذا الظرف الجديد(25)، وبذلك سمحت هذه التجربة لعبد القادر علولة أن يستوعب أن الذاكرة السمعية تفوق قوة البصر.

وهذا ما جعله يعيد النظر في الفن المسرحي ككل: في الديكور، الإكسسوارات، أداء الممثل، الكواليس، النص، الخشبة، المتفرج...، وكان أن تم اكتشاف - من جديد - العرض الشعبي المتمثل في الحلقة (*)، وإنه من خلال أعمال عبد القادر علولة وحتى من خلال محاوراته يظهر أنه على دراية مهمة بالتراث الشعبي وما يحتويه من طاقات إشارية تجعلنا نقدره ونستفيد منه.

وفي الأخير نقول بأن اللغة في مسرح "علولة" جاءت متينة محملة بمعاني قوية،
عامية الشكل ملقحة بالفصحى البسيطة، فصارت نصوصه الأكثر شهرة في تاريخ
المسرح الجزائري.

الهوامش

- (01) ينظر بوعلام مباركى: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية: مجلة حوليات التراث ع- 2006/6، ص: 54.
- (02) نادر أحمد عبد الخالق: أفاق المسرح الشعري المعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2012، ص: 152.
- (03) عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 122.
- (04) ينظر حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، ط 1، دار هوميه، الجزائر، 2002، ص: 321.
- (05) ينظر حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، ص: 323.
- (06) المرجع نفسه، ص: 122.
- (07) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، مصر، 2001، ص: 673.
- (08) سهام مادن: الفصحى والعامية وعلاقتها في استعمالات الناطقين الجزائريين، كنوز الحكمة، الجزائر، 2011، ص: 32.
- (09) ينظر محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص: 673.
- (10) ينظر جروة علاوة: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص: 93.
- (11) ينظر عصام محفوظ: المسرح مستقبل العربية، ط 1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1991، ص: 89.
- (12) نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر، ط 1، 2012، ص: 152.
- (13) المرجع نفسه، ص: 153.
- (14) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هوميه، الجزائر، 2011، ص: 327.
- (15) المرجع نفسه، ص: 237.
- (16) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص: 185.
- (17) المصدر نفسه، ص: 242.
- (18) لخضر منصورى: التجربة الإخراجية في مسرح علولة - دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد- مذكرة ماجستير، وهران، 2001، 2002، ص: 91.

- (19) عبد القادر علولة: المصدر السابق، ص: 244.
- (20) المصدر نفسه، ص: 88.
- (21) المصدر نفسه، ص: 233.
- (22) رجاء علولة، ذكرى اغتيال عبد القادر علولة (أن تكون فنانا فذلك العمر كله)، ترجمة أحمد زياد، جريدة اليوم، ع/ 35، دار الصحافة، الجزائر، 10 مارس 1995، ص: 19.
- (23) عبد القادر علولة: المصدر السابق، ص: 247.
- (24) المصدر نفسه، ص: 17.
- (25) المصدر نفسه، ص: 18.
- (*) ينظر عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 18.