

مدخل إلى قضايا اللغة والفرجة في المسرح الجزائري

الأستاذ: غريبي عبد الكريم

المركز الجامعي لتامنغست- الجزائر.

الإشكالية:

أفرزت الصراعات الحضارية المبررة التي عرفت الجزائر، إشكالات معقدة أثرت في تشكيل روح الأمة ومكوناتها السسيولسانية والثقافية والسياسية، أفرزت مفارقات مركبة بين نزعة مقاومة هيمنة سلطة أي دخيل أجنبي من ناحية، وإرادة بناء مشروع الأمة لما بعد الاستعمار، التي انبثقت مع بداية تبلور الحركة الوطنية وتأسيس الدولة الوطنية من ناحية أخرى.

شكلت "اللغة والسلطة" من أهم مخلفات هذا الصراع ومفارقاته المركبة، بل نقطة تقاطع التجاذبات التي أثرت في سياقات الممارسة وإنتاج الخطاب السياسي والفكري والأدبي والفني وتشكيل طبيعته وخصائصه.

- إن مثل هذه الفرضية أعتبرها مدخلا قد يفسر إشكالية تَمَوُّع اللغة في الممارسة المسرحية في الجزائر، الذي فرضته مفارقات مجمل السياقات السسيولسانية والثقافية والسياسية في الجزائر من خلال :

- فضاء الروافد السسيولسانية والثقافية ؟
- المنطلقات التأسيسية للممارسة المسرحية ؟
- طبيعة المركب السسيولساني في المنجز المسرحي وخصوصياته؟

المنهجية:

تتأسس المنهجية على مقارنة سسيو- لسانية ثقافية و دراماتوجية لإشكالية اللغة في الممارسة المسرحية في الجزائر، بالتركيز على تقصي أثر:

- طبيعة المكون السسيو- لساني في رصيد التعبير المسرحي .
- أثر اللغة في التشكيل المسرحي والفرجوي من خلال أهم التجارب المسرحية من خلال :

- الروافد اللغوية وطبيعة العلاقة بين السياقات اللهجية المتعددة في تشكيل الخطاب المسرحي الأدبي والفني - محاولة الكشف عن إجرائية المعادل الموضوعي بين اللغة المعيارية والكفآت اللهجية المحلية في مستويات:
- المعاني والدلالات ومرجعيات التمثيلات السسيوثقافية من جهة و الأداء الإيمائي المسرحي من جهة أخرى .
- السياقات التجريبية والتنا سح الدراما توجي الوطني والعالمي المسرحي في الجزائر.

1- مقدمة:

إذا كان اتصال الجزائر بمختلف الحضارات، وآخرها الاستعمار الفرنسي الذي جاء مبكرا، فإن المسرح في هذه البلاد لم يظهر للوجود إلا بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، أي بعد مضي قرن من الزمن على الاحتلال. هذه الظاهرة كان لها ما يفسرها ويبرر وجودها من أسباب مادية ومعنوية، ساهمت بصورة أو بأخرى في تأخير نشأة المسرح في الجزائر.

لقد كان الاستعمار ظاهرة صراع فكري و حضاري، فضلا عن كونه ظاهرة صراع اقتصادي وسياسي، استهدفت منذ البداية القضاء على الثقافة الوطنية في الجزائر، وطمس معالم الشخصية الوطنية.

زاد الحصار الثقافي المضروب على الشعب من قبل الاستعمار، الذي استهدف قطع الصلات الحضارية بينه وبين أشقائه في شمال إفريقيا والمشرق . من عزله عن كل الروافد التي كانت تغذيه وتنميه، وعن التفاعلات الثقافية التي شهدها العالم العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر.

لقد ترتب على ذلك كله جمود فكري، أعاق تطور الثقافة الوطنية بشكل عام والحركة الأدبية بشكل خاص، لقد بقي الواقع الحضاري ينطوي على ألوان من الثقافة التقليدية. فظل الشعر هو الفن الأدبي السائد إلى جانب علوم الدين وعلوم اللغة وشروح المصنفات.

كذلك ازدهر الأدب الشعبي المتعدد اللهجات ، حيث أصبح يمثل مصدر التسلية الأساسي لكثير من الطبقات التي قل حظها من الثروة، خاصة البورجوازية الصغيرة والمتوسطة.

لعل ما يميز هذه الثقافة بشكل عام، و بغض النظر عن قلتها من حيث المؤلفات المبتكرة "، غير أنها كانت ثقافة وطنية، أصيلة تستمد قوتها من التراث الوطني والقومي للتعبير عن ذاتها"¹

لقد تمت محاولات محو اللغة العربية -باعتبارها لسان الأغلبية- تقريباً منذ الغزو الفرنسي. ولم تتواجد هذه اللغة سوى في المدارس القرآنية والزوايا، وهكذا استبعدت اللغة العربية من الخدمة العامة، ومن التعليم والحياة الثقافية بشكل عام، ولولا الأغنية الشعبية الشفهية التقليدية بأنواعها، وغيرها من الأشكال التقليدية من الحكايات والسير والأحاجي والمرويات لانمحت هذه اللغة لدى عموم الشعب. وتجمع الدراسات الثقافية والتاريخية، أن الثقافة الشفهية

• 1 - - طالب الإبراهيمي، أحمد.- من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة حنفي بن عيسى.- الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.- ص.14.

لعبت دورا حاسما في الحفاظ على اللسان العربي في الجزائر، حيث أن منظمة اليونسكو أحصت سنة 1948 أن أكثر من 94 بالمائة من الأطفال الجزائريين الذين تبلغ أعمارهم سنته أعوام كانوا خارج المدارس.

شكلت الثنائية اللغوية "اللغة العربية / اللغة الفرنسية" إبان الاستقلال، مشكلة في الساحة الثقافية والسياسية الجزائرية. والحقيقة أن تعميم اللغة العربية ذاتها مثلت من وجهة نظر سياسية مثالا لهذه المشكلة بمفارقات جمة على مستوى الممارسة الرسمية وعلاقتها باللهجات المشتقة منها.

إن وجود اللهجات على تنوعها، تم إهمالها رسميا كتراث المجموعة الوطنية، في التدوين والنشر الثقافي، والتي تحملت العبء الأكبر من هذه المفارقة. حيث لم يجد الشعراء على سبيل المثال مجالا لنشر أعمالهم أو نشر ذخائر هذا التراث، كما لم تجد طريقها إلى المدارس أو الجامعات، ولم يتم الاعتراف رسميا إلا بالكتابات الأدبية العربية أو الفرنسية.

ومن هذه المفارقات الإيديولوجية تضارب منطلقات بعض النخب بين الاعتراف بالثقافة الشعبية مادة ولسانا وبين إهمالها.

يرى المؤرخ والمفكر أبو القاسم سعد الله في ذلك " وبذلك يكون رواج الشعر الشعبي دلالة على شعف الثقافة الأدبية في البلاد، فهو من الناحية الجدلية المحضنة ضد الثقافة ودليل على انحطاطها". ويعود في موضع آخر حيث يرى في هذا الأدب الشعبي مصدرا أساسيا لتاريخ الأحداث وسير المجتمع وأثار ثقافته ومنطق تفكيره ورؤيته للعالم...²

أما على المستوى الشعبي كان هذا الأدب بأنواعه يمثل مادة حية ووسيلة تعبير ولسان حال هذا المجتمع، حيث أصبح يغطي أغلبية الإنتاج الثقافي والفني

² - أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1989 ، ص 324، ص 330.

مدخل إلى قضايا اللغة والفرجة في المسرح الجزائري

الجماهيري، وبقي الإنتاج العربي أو الفرنسي محدوداً يرتبط خاصة بالإنتاج الثقافي الرسمي والنخبوي.

تجدد الإشارة في هذا الصدد إلى أن المسرح الجزائري للتعبير الأدبي كان قد سبق مسرح التعبير اللهجي الشعبي، الذي لم يظهر حتى عام 1926، وأن أول أداء في اللغة العربية الأدبية يرجع إلى عام 1921. ولكن على الرغم من هذا، فإن الفن الأدبي الدرامي قد بدأ يختفي جماهيرياً تقريباً منذ عام 1924، وبقي مقصوراً على جمعية العلماء المسلمين ومدارسها، التي تبقى مسرحيات تعليمية تجمع بين التاريخ الوطني والقومي بشكل خاص.³

إن مسرح التعبير الأدبي لم يكن له أن يتطور في ظل أغلبية سكانية تغلب عليها الأمية. حيث يصعب الوصول إلى جمهور أوسع، مادام الأمر يقصر على الطلاب الناطقين باللغة العربية من التلاميذ ومجموع الناشطين في جمعية العلماء ونخبها.

إن النظام اللساني في الجزائر يتميز بالتنوع الذي يطرح تعدد الأنساق الكلامية في أشكال الخطاب وتعدد مستوياته وخصوصياته الصوتية والقاموسية والتركيبية والدلالية التي تتجاذب بين عناصر وشرائح مُنتجي أنماط هذا الخطاب حسب البيئة والشرائح الثقافية والسياسية والاجتماعية والعُمرية والجغرافية والزمانية، ومجموع المركب اللساني الشفوي (العربي والبربري والإفريقي والتُركي والفرنسي والإسباني والإيطالي والإنجليزي) وتقاطعاتها.

تمثل عينات أنماط هذا المركب اللساني رصيذاً كلامياً، كفيل بتشكيل جغرافية وطبيعة الخطاب والمسرحي بنيانه وبشخصياته ومضامينه وسياقاته في رمزية سسيولسانية ويشكل مختلف المُمثلات الثقافية، غير أنه كان لزاماً غداة

³ - Ben cheneb Saddine, le théâtre Arabe d'Alger, in revue africaine 77 eme année
Pp 72-85

الاستقلال النهوض بهذه اللغة التي أصابها الانحطاط والتهجين في كل المجالات الاتصالية: «ومنها المسرح "الشعبي" المزعوم الذي يدّعي أنه يخاطب الجماهير ويتكلم لغتها».⁽⁴⁾

2-الروافد السسيولسانية والثقافية للمسرح في الجزائر:

2-1-اللغة العربية واللهجات:

لقد اختلفت النظرة إلى اللهجات العربية القديمة باختلاف العصور، والعوامل السياسية والاجتماعية في كل منها : فقبل الإسلام استمسكت كل قبيلة بصفاتها الكلامية ، في حديثها العادي وفي لهجات التخاطب بينها، غير أن اللغة بقيت تتميز بين لسان اللغة الخاصة (النموذجية) من الشعراء والحكماء، ولسان الخطاب الاجتماعي بين الناس ولغة الأسواق والتسلية والهزل.

- فلما جاء الإسلام، وأراد أن يتآلف قلوب العامة والخاصة معا، سمح بأن يقرأ القرآن ببعض تلك الصفات التي لم يكن في مقدور العامة غيرها.ولم ينزل بلغة نموذجية موحدة ،وهذا مايؤكدده الحديث الشريف " أنزل القرآن على سبعة أحرف"⁵.

بذلك كان للقرآن الدور الحاسم في تحويل المركب اللهجي اللساني العربي من لغة الخطاب المعياري الأصم، إلى التعدد السسيولساني الذي لا يفرض الهيمنة اللسانية ولا يقصي المجموعات القبلية عن بعضها لسانا وانتماء، وفي نفس الوقت يوحدتها في المعنى والدلالة تمهيدا لتأسيس الدولة والأمة ، وعليه جعل اللغويون المُحدثون من العرب وغيرهم من هذه اللهجات قاعدة لتأسيس منظومة لغوية معيارية متعددة السّن.

4 - Ahmed ChenikiK, Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux, Edisud , france;2007,p81.

⁵ - إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، لجنة البيان العربي ، مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1952، ص 40

كانت الأندلس بلاد متعددة الثقافات، ونتيجة لهذا التعدد تكونت لغات أندلسية كريولية، مختلطة من اللغات الرومانية و البربرية والعربية، والتي بدورها تتفرع إلى لهجات عديدة، ومستويات متفاوتة، فكانت العاميات المتكونة بعيدة بعدا شديدا عن اللغة العربية الفصحى.

نشأت من هذه العاميات تعدت الشعر والأدب والفكر إلى الفنون الشعبية الفلكلورية، ومنها الفنون اللغوية، مثل الغناء للأطفال، والغناء للأعراس، والمجالس الاحتفالية المختلفة، وظاهرة تروبادو "التروبادور" أي الشاعر الجوال أو الشاعر المنشد الذي يلقي أناشيده العامية في القصور وأفنية الكنائس، والأسواق والساحات والشوارع والنوادي.

و أحد الآراء يذهب إلى أن الزجل كان من هذه الفنون الشعبية في مرحلته الأولى، وأنه ابتدع ليرضي الهم الفني للعامة من سكان الأندلس⁶.

هكذا استطاعت اللغة العربية استيعاب المكونات اللهجية في الجزيرة العربية وباقي الأمصار المشرقية والمغربية، بفضل مرونتها وقدرتها على التكيف الزماني والثقافي والبيئي واللساني مع كل لهجات الشعوب التي تحدثت بها، من خلال المكونات الصوتية والأسلوبية واللفظية والدلالية والبلاغية والبيانية، عبر إجرائية الاشتقاق والتوليد والاقتباس والتعريب..... ولعل استحداث الموشح ثم بعده الزجل الأندلسي يعد أهم تحول سسيولساني ثقافي في الأندلس ثم المغرب، بالموازنة بالتححر الموضوعي في المشرق من "عقدة التمشق" إلى التححر اللهجي و الأسلوب في بمزج اللغة الفصيحة باللغات الشعبية الدارجة بلهجاتها الأصلية

⁶ - محمد عباس، اللهجات في الموشحات والأزجال الأندلسية،

<https://doi.org/10.4000/insaniyat.8549>

والدخيلة في الاستعمال الصوتي واللفظي والأسلوبي والفني ، وما ترتب عنه من ظهور نماذج نوعية من الأدب الشعبي مادة وموضوعا ومضمونا وأسلوبا.⁷ كذلك انتقلت هذه الممارسات الثقافية واللسانية بعد سقوط الأندلس، وانتشرت في سائر الأمصار المغاربية بأشكال وأساليب وطقوس بقيت مرتبطة بالثقافة الشعبية بكل مظهراتها. ومنها الأدب الشعبي و الموسيقى والغناء واللباس والطبخ وفنون الحلقات الشعبية كمظهر من مظاهر ما قبل المسرح.

يرى "مصطفى الأشرف" أنّ اللغة باعتبارها هذا الوسيط الإنساني بين الماضي والحاضر الحافل بكل الأبعاد المرتبطة بالمكان التراثي والمعنوي الذي يُمثل الوطن والثقافة، «لذا ما يجب تحقيقه هو المحافظة على استمرارية الماضي في الحاضر بالعناصر الاجتماعية والثقافية وبأفعال إحيائية حاسمة، وإذا كانت بمثابة خصائص وطنية حاصلة، فإنها تصبح هدف يجب العمل على بلوغه من خلال جدلية متواصلة بهذا المتبقي الحي»⁽⁸⁾

وتُعد اللغة -هذا الوسيط الحيّ بوظائفه المتعددة- الأنا العميق الذي يُعبر عن نفسه في الذات الجماعية التي تُمثلها الأمة والجماعة بالمفهوم الإتنولوجي للغة التي تُمثل أنماط التفكير والتعبير بواسطة منظومات المبادئ والمسلمات التي توجه تمفصل خصوصيات اللغة في الذات الجماعية في المعاني والمباني، إنها هذه اللغة التي "نضحك بها ونبكي" هذا الوسيط الحميمي المشترك بين الذات والجماعة التي ننتمي إليها خارج التصنيفات التراتيبية المتواضع عليها،

⁷ - انظر: يوهان فك، العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، تحقيق: عبد الحليم النجار، مكتبة الخانجي بمصر، الطبعة: 1370هـ - 1951م، من ص 192 إلى ص 197

⁸ مصطفى الأشرف، الجزائر الأمة والمجتمع، ت: حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص. 130.

والتي تتأسس عليها الثقافة الشعبية في مرجعيتها الشفهية، بنظائرها ووظائفها ومكثرت دلالاتها، وتعدّد أوعيتها التواصلية التي تحمل العناصر الوجدانية للذاكرة الجماعية المساهمة في تقريب قطاعات كثيرة من الجمهور الواسع المتعدد حيث بقي بعد الاستقلال مُفككا معزولاً الواحد عن الآخر بتأثير السياقات المختلفة وارتباطات تاريخية يناقض بعضها الآخر، في ظل وضع يتميز بالانشطار على المستويات الثقافية والإيديولوجية والجهوية⁽⁹⁾.

2-2- الحلقة الشعبية: فضاء الفرجة الشعبية :

تعد الحلقة ثراث متوارث لشكل من أشكال المسرح الاحتفالي الشعبي الذي ساد في المغرب الكبير ، يقوم به متمرسون حرفيون في فن الحكى والقول والغناء والموسيقى والرقص الشعبي، وبراعة الأداء الإيمائي، من أجل استمالة ومتعة، وتنفيس وإبهار الجمهور، وكذلك فضاء تثقيف وإعلام شعبي في الأسواق والساحات العامة . كما هو مصدر تكسب هؤلاء الحرفيين ومصدر عيشهم. كذلك يصبح هذا الفضاء الفرجوي الشامل ، ظاهرة سسيوثقافية بامتياز، تتجسد فيها ومن خلالها الأبعاد التالية:

- هي شبه "مؤسسة ثقافية" مستقلة عن السلطة الرسمية بأصنافها الدينية والإدارية والسياسية.
- هي فضاء فرجوي تنعكس فيه ومن خلاله مُتمثلات المجتمع في سياقات شعبية واقعية ، مادة وموضوعا وأداء، في مقابل الحلقات المستمدة من عالم "الثقافة المعيارية الجديدة " مثل حلقات الإفتاء والقضاء أو الخطابة والتعلم والتلقين ، وكذلك الحلقات السياسية الرسمية المعلنة أو السرية بأصنافها .

⁹ مصطفى الأشرف، المرجع نفسه، ص. 137

- تنتمي الحلقة الشعبية إلى مجتمع " ثقافة العوام " الآتية من عالم الهزل والسخرية و"الباروديا" والمحاكاة والارتجال ، تتناول الموروث الديني والأدبي وتخترق المحظور، وتعكس مفارقات المجتمع بكل أطيافه. دون أن تهمل مختلف الأحداث المحلية والقومية والدولية ومنها : "حكايات المقاومة الوطنية ، غزو العراق، قضية فلسطين ، هيروشيما، مقتل القذافي ، حكايات الإرهاب ، وحتى الحراك الشعبي " وماتبعه
- تعد الحلقة الشعبية خزان حي للتراث الثقافي والأدبي واللساني والفني، المتجدد بين الماضي والحاضر.
- تعد الحلقة الشعبية فضاء تفاعليا بين العرض والجمهور، تختار زمانها ومكانها وعفوية اختيار مادتها ومضامينها وألوانها ، تملأها عمليات استلهام وامتلاك أسرار المتلقي من خلال التجوال والتنقل المكاني والثقافي والسياسي.
- تعد اللغة و الكلمة وفن القول والسماع في الحلقة الشعبية ، أساس الفرجة والمعرفة والتواصل ، التي تلتقي مع أشكال متعددة في إفريقيا والحوض المتوسطي ومن أهمها كوميديا الفن "ديلارتي" في إيطاليا. التي ساهمت في تشكيل نموذجي مسرحي كاملا.
- هذا النموذج الذي يتقاطع مع الكثير من مظاهر الحلقة الشعبية في المغرب الكبير، كما أثبت ذلك عبد القادر علولة من خلال تجربته المسرحية.¹⁰
- فالمسرح هو مكان الكلمة الحية والتجسيد، و إعادة التجسيد، مكان المحاكاة، والمُتمثلات، وصدى الحقائق والواقع الحي والمجرد المتوقع. فاللعبة المسرحية ليست تقنية أو نهجا يمكن أن يكون من خلالها أداة للتعلم اللغوي أو

¹⁰- Intervention conçue pour le Colloque du Xeme, Congrès de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre (A.I.C.T./I.A.T.C.), Berlin : 15-21 novembre 1987

مدخل إلى قضايا اللغة والفرجة في المسرح الجزائري

الأداء الأمثل لسانا فقط، بل تمثل أحد مسارات المعرفة البشرية التي تتطلب خبرة كلية ومشاركة في المسألة اللغوية عموما. وعليه يصبح التفكير في المسرح هو أولاً وضع اللغات في قلب الخبرة المشتركة، وهذا هو على وجه التحديد ما يربط اللسان والمسرح بمفهوم الصياغة والإنجاز والاتصال.

" اللغة كأداة لتنظيم التفاعل الاجتماعي تكون في عملية الاتصال ومن الناحية

البيولوجية ليست عملية "نقل للمعلومات". بل يحدث الاتصال كلما كان هناك تنسيق سلوكي في منطقة توصيل هيكلي. [...] إن ظاهرة الاتصال لا تعتمد على ما ينبعث منها، بل على ما يحدث للشخص المتلقي. وهو أكثر من مجرد "نقل للمعلومات".¹¹

بذلك فإن اللعبة المسرحية ليست استخدام ألي على أساس نهج ميكانيكي و/أو وظيفي للاتصال حتى يتفادى عددا من المزالق، ولا سيما تقسيم المعرفة والمهارات الدراماتورية والفرجوية أو الهيمنة اللفظية بكل أبعادها ، في ظل الغياب الفعلي للنظر في الخبرات الحساسة والظواهر العاطفية والمتمثلات المركبة السسيو-لسانية والثقافية والأدائية.

هذا ما دعا بعض أهم المسرحيين من أمثال ولد عبد الرحمن عبد القادر "كاكي" وعبد القادر علولة وقدرور النعيمي وكاتب ياسين وغيرهم ، إلى إعادة النظر في الإشكالية اللغوية ويقترحون بدائل ضمن الرؤية السسيوثقافية واللسانية ذاتها ، وهي تخص الاشتغال على العلاقة بين اللغة العربية الفصحى العالمية و الشفوية الأدبية والدارجة ذات الاستعمال العام، باعتبارها مادة للاستثمار اللساني المفتوح

¹¹ - ADEN J. (2009), « Improvisation dans le jeu théâtral et acquisition de stratégies d'interaction », in J. Aden (éd.), *Didactique des langues-cultures : univers de croyance et contextes*, Paris

على التعدّد من حيثُ المبْنى والمستويات الدلالية ومُختلف الحُقُول المعرفية والفنية والإيديولوجية.

إنّها لغة "وسطية" تَقَعُ بين الدارجة والفُصيح مع التنوعات اللهْجية المُختلفة، والتي تمثل لسانيا اللّغة «الوسيطية» *intermédiaire* « والتي يُمثّلها فطاحل الشُّعراء من أمثال: «أحمد ابن مسايب، محمد بن سهلة، وابنه أبي مدين، مصطفى بن ابراهيم أحمد بن تريكي، لخضر بن خلوف، محمد بن قيطون، قدور العلامي المكتاسي، محمد بن سليمان المكتاسي، محمد بن بلخير، الأخضر بن الشيخ الحسناوي، والشاعر الجوال سي محند أو محمد... وغيرهم» وكذلك تُراث "عبد الرحمن المجذوب"¹² و ما تناقلته الذاكرة الشعبية عبْر الأجيال هذا التُّراث الذي طَبَعَ البُنية الكلامية الرائدة في المسرح بأنساقه الفَنية التركيبية والإيقاعية والدلالية شكلاً ومضموناً.

3- قضايا اللغة بين التصور والمنجز المسرحي :

إنّ هذه اللّغة "الوسيط" المسرحي ذات التنوّع اللهْجي، بمستوياتها الثقافية وسياقاتها، باختلاف المواضيع والمضامين والمواقف، تمثل ثنائية لغوية لَهْجية إيمائية وأخرى شعريّة ، تهدف إلى إنتاج قاموس كلامي وأدائي بأليات تشفيرية ودلالات جديدة أثرت بمستويات متباينة في السياقات الإبداعية اللاحقة.

يَرى "عبد القادر جغلول" أنّ اللغة بمسرحية " جُحَا " (1926) لأحد رواد المسرح الجزائري سلال علي المدعو "علالو":

«لا تصبح الثقافة فيها فعلاً معيارياً» *normative* « بل تصبح فُرْجة، فاللّغة تَخْتَرِق صِرامة نظام الإلقاء في ثوبه الغربي أو المشرقي من أجل إثارة الضحك،

¹² - أبو محمد عبد الرحمان بن عياد بن يعقوب بن سلامة بن خشان، عرف ب/المجذوب (أو سيدي عبد الرحمان المجذوب) توفي في (1568) شاعر صوفي مغربي جوال.

مدخل إلى قضايا اللغة والفرجة في المسرح الجزائري

حيث أن الاشتغال على اللغة من خلال الأداء اللساني للممثلين و اللعب الكلامي، يتم بقول الواقع المعاش ونقله بمستويات كلامية متعددة، حقاً بلغة شعبية، لكنها ليست لغة سوقية، فمن خلالها يتحدث وترتسم لغة الخدم وكذلك الملوك».⁽¹³⁾ إن اللغة في هذا المستوى كانت تهدف بالدرجة الأولى إلى إعادة الصياغة والإنتاج الشفوي عبر هذا الوسيط الكلامي الحياتي و اليومي، للوصول إلى العامة الغالبة من الجمهور المستهلك للفرجة الشعبية.

كما أن "محي الدين باشطارزي" يكشف لنا عن شكل ومفهوم آخر من هذه الصياغة اللغوية في مسرح الرواد حيث يقول:

« إننا نمزج في المسرحية الواحدة بين العربية الأدبية والعربية الدارجة، ففي المشاهد الكوميديّة البسيطة نفسح المجال للغة سوقية «vulgaire» أما بالنسبة للجواريات الأكثر ارتقاءً، مثل حوارات الحب وخطابات ومُحاورات الشخصيات ذات الأبعاد الخاصة فإننا نستعمل العربية الأدبية»⁽¹⁴⁾ وبغض النظر عن الرؤى المختلفة للتوظيف الدرامي لـ "اللغة" لدى الرواد، فإن وظيفتها الفنية تبقى متعلقة بطبيعة ومقتضيات الجمهور والفرجة والاتصال، أكثر من الطبيعة المسرحية في أبعادها الدراماتورية المركبة

مثّلت لغة الخطاب الدرامي في المسرح الجزائري في ملامحها الأساسية نقلة نوعية لتجربة كان قد بدأها المسرحي "ولد عبد الرحمن كاي" منذ سنة 1952 في بلاد الظهرة.

لقد تم التركيز على فن القول وأنساقه لدى "القول" باعتباره أحد هذه الأوعية الحاملة للتراث الشفهي وأحد وسائط البحث والنقل لهذه الثقافة من خلال

¹³ - Abdelkader Djeghloul, éléments d'histoire culturelle algérienne, E.N.A.L, 1984, P, 124

¹⁴ - Oran matin ,28 mai1 1932, Entretien avec Mahieddine Bachtarzi, in , théâtre en Algérie, histoire et enjeux, op, cit ,p,77

مَجَال الخصائص الجمالية "ليكانيزمات القول" و فنونه وأنساقهما في البناء الدراماتوري "النص والعرض" في اختبارات واعية ومُبَرِّرة ولا تنفصل عندهم عن المضمون ووظائفه "السوسيوقافية والسياسية".

يَعْتَبَر "كاتب ياسين" أنّ « الكلمة في المسرح تأخذُ بُعداً شِعْرياً » *poétique* وتصبح فعلاً مَلْمُوساً ومادة إنسانية، إنَّنا نلاحظ جمهوراً يصغي إلى شيء ما لا علاقة له بالتجريدية الشّعرية أو لكلام مُنْغلق حَوْل نفسه بارد وضعيف، في المسرح تكون الكلمة غير ذلك تماماً»⁽¹⁵⁾

يُعَد اشتغال "عبد القادر علولة" على الكلمة في سياق التجارب المسرحية السابقة نَقْلَة نوعية من خِلال اعتبار الكلمة علامة ذات دلالة شاملة، يَتِم استخلاصها من الواقع اليومي المُعاش ، الذي له خصوصيته ورموزه ومن خِلال المقاربة "الأنثروبولوجية" و"السوسيوقافية" واللسانية والجمالية للممارسة الكلامية في الواقع من ناحية ، ولأشكال الحَلْقة والقُوال والمَداح ودراسة هذا النشاط دراسة مُعمَقة بمُساعدة أكاديميين مثل الأستاذ "محمد جليد"، وكذا مُسائلة النُصوص المَدونة والملفوظة للشعر الملحون والأساطير الشعبية، وأشكال الأدب الشعبي الأخرى وكذلك التُّراث العربي مثل: مناصرة عامر وعلقمة، الحكايات والقصص مثل « حكاية أبي القاسم البغدادي، كليلَة ودمنة، ورسالة الزوابع والتوابع، المقامة» والتعازي. جعلته يحاول بلورة قول أو لُغة فنية درامية، حيثُ الألوان الصوتية تَتَموضع موضع الأداء.

هذا التعبير المسرحي يكون مبني على القول الذي هو مُمَسرح في مُجْمَله تجسّد في الأشكال "ما قبل المسرحية" كمظهر ثقافي وفني مبني على الشّعْر الذي يُعتبر فرع من النشاط المسرحي وفيما يخص الخطاب السّردي فإنَّ الحركة لا

¹⁵ - Kateb Yacine , le poète comme un boxeur, Ed/ du seuil 1994, p47

تكون غائبة نهائياً «لأن القول يمثل صورة الفعل كذلك»⁽¹⁶⁾ أي قول مُقترح يُسندُه الخطاب والأداء، ودور المُتلقي هو تجسيد الحركة في مُخيلته بتركيب العلامات وتفكيكها، بناءً على ما يتلقاه من (أصوات، ودلالات) تمنح له حرية تخيل الصور وتجسيد الفكرة، ويرتبط تعريف "آن" أبرسفيلد" للمسرح في علاقته بالتراث الثقافي على أنه "كلام" ونقصد بالكلام هو كل العلامات «signes» التي ينتجها شخص ما من خلال (كلمات، حركات، استعمالات لأشياء ما)، أي علامات تمثل موضوع البيان «énonciation» أمّا بقية العلامات (غير اللسانية) للعرض فهي أقوال مجسدة أداء كذلك لسانية كانت أم غير ذلك ، لذا فالعلامات المسرحية تبقى كلام أي تَمَظْهُراً مُجَسّداً للغة ما⁽¹⁷⁾.

يربط "عبد القادر علولة" اهتمامه بالكلام من خلال التركيز على المظاهر اللسانية في التعبير المسرحي، فالإخراج المسرحي يبدأ من التصويت والنطق إلى الألوان الصوتية المختلفة، ويرى "علولة" حول ذلك أنه لاحظ: " أن الكلام في الوسط الاجتماعي هو أجمل بكثير ممّا هو عليه في المسرح الجزائري لذلك كان على المسرحي أن يُحسن التقاط هذه الأصوات والعلامات ويحولها أثناء الكتابة الدرامية إلى صيغ لسانية تحاول الإقناع والتأثير قدر الإمكان".

كما يرى أن الفن المسرحي هو فن ارتبط دائما بالكلام والشعر، لذلك عمل على تعميق البحث والصياغات اللسانية، فمسرّحنا هو مسرح يتجه نحو السرد يفضل الكلمة على الحركة أو الفعل غير أنه يمزج الحركة بداخل الكلمة أي داخل السرد، وهو في مسرح "علولة" لا يأخذ مكان الحركة، ولكنه يستحضر حركة أخرى تصبح هي نفسها حركة مُمَسرّحة، والكلمة في القول لا تصبح ذات تواتر في بعده

¹⁶ - هيجل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت، 1978، ص. 302

¹⁷ - Ubersfeld Anne, Lire le Theatre li l'Ecole du Spectateur, Éditions sociales, (1981), P81

التقليدي «conventional» وأداء حركي آلي، فمن خلال عملية تجاذب الحركة والقول المبنية على تباعد الحركة عن تقمُّص القول ورسمه»⁽¹⁸⁾.

فالحركة تُحدث علاقة جدلية وعضوية مع السرد، فليس هناك تقسيم بين النّص الملفوظ والأداء الحركي ولكن هو نسق مُركب وديناميكي، فالسرد لا يرفض الحركة بل هي مدفوعة في المعنى، حيث تُقحم الحركة باعتبارها عنصرا مسرحيا أو عنصرا بنائيا للقول في بُعد التجريدي الوظيفي المبني على السرد الذي يقترح الصور عن طريق التصوير بالحكي بدل عرض الفعل الذي يفرض الوهم، هذا المفهوم الذي يتقاطع مع المبدأ الأرسطي الذي جاء في كتابه "فن الشّعْر" والذي يقابل فيه المُحاكاة بالفعل "*mimésie*" بالمُحاكاة بالسرد "*diégésis*" «هي مُحَاكاة حدث عن طريق قص الحكاية، بدل عرضها في أفعال الشخصيات»⁽¹⁹⁾.

من الوظائف الشّعْرية المتعددة للكلام ، أنّ معاني الملفوظ لا تكتمل إذا لم تتحدّد في اللّعب الكلامي على سبيل المثال: «الكلام المضمر والافتراضي» لأنّ معاني الملفوظ هي متعدّدة لدى المُتلقي في المسرح، «فخصوصية المسرح تكمن في كون الفعل الكلامي ينقسم إلى نشاطين مختلفين وهما: نطق الكلمات بما يمثله الصوت والمعنى، واللّعب في الكلمات لإحداث الأثر المُتعدّد لدى المُتلقي، إنّ الفعل الكلامي بآثاره المُحدّدة على المُتلقي تظهر أنّها مفترضة وليست حقيقية، وبذلك يصبح كل النظام الكلامي المسرحي موضع مُسألة؟

فالخطاب في المسرح هو مُحَاكاة فعل الكلام، والذي تتفاوت نجاعته بين الخطابات المسرحية ولكن لا يُمكنها أن تتم خارج فضاء "المسرحة" فمجموع الخطابات المسرحية مؤسسة على الافتراضية، واللّعب الافتراضي هو النتيجة

- ¹⁸- Entretien avec Abdelkader Aloula, réalisé par Naima hamouda le 15.04.1993, Le journal le matin, édition du 15.05.1994, Algérie

¹⁹ - Patris Pavis, Dictionnaire du théâtre, Armand Colin, France, 2019 - p 92, 13

مدخل إلى قضايا اللغة والفرجة في المسرح الجزائري

المنطقية والخطاب لا يشتغل إلا في إطار هذا الافتراضي الذي هو الإطار "الرُكبي"⁽²⁰⁾ . ففي شِعْرنا - يقول علولة- نجد الخصائص المسرحية كما في بعض الحضارات الأخرى والفن المسرحي نجده يتقاطع مع جُملة من الفنون و يصبح حامل لها وتَجِدنا نحن - يقول علولة- نبحث عن المسرح في القوانين الأرسطية الصارمة بدل البَحْث عنه في الشِعْر و في الحكايات والملاحم المَحْكِيَة والقصائد المَرْوِيَة أو المَغْنَاءَة ، فإذا رجعنا إلى "الحلقة" فإن الفُرْجَة ترتكز فيها على "الشِعْر التمثيلي" فكلّ التعبير يكْمُن في الحكاية و في صيغها الشّعْرية « *Poétique* » بلُغة شعبية غنية تمتزج فيها اللُغة العربية الفصحى واللسان البربري الأمازيغي ، وكذلك بعض اللُغات الإفريقية وأوروبا الجنوبية...

فمُشكلة اللُغة الشعبية تكْمُن في إسقاط التطبيقات النَحْوِيَة والصرفية الخارجة عن طبيعتها، والتي تُفْقِدُها ثراءها لأنها ارتبطت بالشفوية، لذلك فإن عمل المسرحي يكون مختلفاً كثيراً عن عمل اللّساني أو النَحْوي فهو يخص اللُغة الفنية، التي تمتزج مع المنظومة الشاملة للعمل المسرحي في هذه المنظومة الشفوية للكلمة، حيثُ يعمل كل مسرحي على انتقاءها وتركيبها بل صناعة دلالاتها حسب منظوره الجمالي والفني داخل هذه المنظومة دون نَشَاز، ففي داخل النّص المسرحي نجد أنواعا من النّعم، ومن النّبّرات، ومن المحكيّات الصوتية، والصوائت والصوامت، والحركات، لتُشكّل في النهاية اللُغة الفنية، إنّ الكلام لا يرتبط بالمعاني فقط بل يرتبط في المسرح كذلك بالموسيقى والإيقاع الخاص بالكلمات والجُمْل، ففي اشتغالنا على هذه الأبعاد يقول "علولة" إنّنا نهدف إلى تحقيق وحدة كلامية وطنية، في إطار حركية طبيعية للمُجتمع من خلال وظائف اللُغة داخل المُجتمع⁽²¹⁾.

²⁰ Ubersfeld Anne, op.cit, p288

²¹ - Entretien avec Abdelkader Alloula, réalisé par Naima hamouda, op Cit.

خاتمة:

طرحنا الممارسة المسرحية في الجزائر المسألة اللغوية منذ البداية طرعا موضوعيا ارتبطت أولا، بفك إشكالية التواصل مع الجمهور الذي يمثل سبب وجوده واكتمال معادلته. لذلك كان قدر المسرح في الجزائر أن يستلهم مادته ومواضيعه ووسيلة اتصاله من الواقع السسيوثقافي واللساني للمجتمع ، وعليه بقيت اللغة العنصر الرئيسي في الممارسة المسرحية وهي خيار سياسي بالمفهوم السسيوثقافي والفني ، يتسم بالخلافية ويدعو إلى التواطؤ ويرفض الحيادية دون إهمال الجماليات الفرجوية والأدائية التي تضمن جماهيرته من خلال :

1- التعامل مع المعطى اللساني في الممارسة المسرحية الجزائرية لا يهدف إلى الانغلاق والاكتفاء الماهوي ، وإنما هي ممارسة تدخل في عملية تشكيل لسان مسرحي يتناسج والدراماتورجية العالمية ويضيف إليها سياقات وأنساق متجددة، مفهوما تجربيا وأداء، بمرونة وانفتاح على نظريات ومفاهيم إجرائية متعددة، بانفتاحه على الثقافات المسرحية المختلفة. والمتنوعة ضمن السياقات السسيولسانية والثقافية الأصلية .

2- تهدف إلى محاولات التحكم في هيمنة العلاقة مع السلطة الثقافية الغربية والمشرقية، تسمح باستحداث هجنة تجمع بين استلهام التشكيل الفر جوي التراثي ، وتوظيف النماذج الدراماتوجية الغربية ، من أجل إنتاج نموذج مسرحي متجدد يعكس المقومات الثقافية والفنية والأدائية الوطنية .

3- فك العلاقة مع الخطاب الرسمي المتعدد للسلطة، وتقويض وكشف مطالبته ومفارقاته.

4- أظهرت الممارسة المسرحية اشتغالا على اللغة ، يجمع بين سهولة البث والتوصيل حيث تطلب الحفر في المعطى اللساني الذي يضمن البناء الدرامي الفني الحوارى أو السردى، في المستويات النحوية والبلاغية والصوتية انطلاقا من المنظومة الشفوية ، المتعددة الألوان و قابليتها لتشكيل المعاني ووسيلة تشفير تضمن اللعبة الكلامية أسلوبا وشعرية ، إيقاعا ودلالة.

5- إن المكون اللساني الشفوي أسس لمفهوم خاص للمسرح الشعبي في الجزائر، يتأسس على محاور أساسية منها:

- الاشتغال على الذاكرة الشعبية الحية تجربة وثقافة .
- استلهام المرجعيات والمُتمثلات الشعبية كرس منطق تفكير ينسجم والضمير الجمعي .

وتجدر الإشارة اليوم :

-أن التحول التعليمي و السياسي والثقافي والاجتماعي مع بداية القرن 21 ، بدأ يحدث تغييرا في التجربة المسرحية في الجزائر حيث أخذ المعطى اللساني واللغوي يتراجع دراماتورجيا لعدة أسباب ذاتية وموضوعية منها :

- الانقطاع الحاصل بين تجارب الأجيال المؤسسة، وعدم استمرارية تعميق الاشتغال على المكون اللساني واللجوء إلى وسائط الصورة والتعبير الجسدي على حساب الفعل الكلامي.

- تغير منطق التفكير ومحاولات التحرر من الأبوية والتعليمية و الخطاب المباشر، لجيل فقد ثقته في خطاب النخب بكل أصنافها، الذي بدا يشكل له عبأ تعبيريا، جعله يؤسس لقيم جديدة تعبر عن قضاياها في المضامين والأساليب وأشكال الأداء . وهذا لا يقتصر على التعبير المسرحي بل هو انعكاس لمعظم مجالات التعبير الأدبي

والفني والتشكيلي والتظاهرات الرياضية و الجماهيرية التي بدأت تشكل منظومات
سسيولسانية جديدة تعبر عن آمالها و منطق تفكيرها و مقاومتها وفنونها.
- إن هذا التحول المسرحي الذي بدأ يُسقط المكون اللساني، باعتباره أساس
التعبير المسرحي

من ناحية ، وتغير أنماط الخطاب بنية وأسلوبا ومضامين.....
خلق إشكالا جوهريا يتمثل في عزوف الجماهير عن المسرح ، حيث أصبح يشكل
ظاهرة بحد ذاتها ، وفي ذلك مفارقة تتداخل فيها جملة من العوامل المعرفية
والثقافية والسسيولسانية والسياسية ، تستدعي الدرس والمسائلة.... ؟

الهوامش العربية:

- طالب الابراهيمى، أحمد-. من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة حنفي بن عيسى-. الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-. ص14.
- أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، 1989، ص 324،ص330.
- مصطفى الأشرف، الجزائر الأمة والمجتمع، ت: حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص،130
- إبراهيم أنيس ،في اللهجات العربية، لجنة البيان العربي ، مصر ،القاهرة ،الطبعة الثانية، 1952، ص 40
- هيجل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة – بيروت، 1978، ص،302

- محمد عباسة، اللهجات في الموشحات والأزجال الأندلسية،

<https://doi.org/10.4000/insaniyat.8549>

BIBLIOGRAPHIES:

- Ben cheneb Saddine, le théâtre Arabe d'Alger, in revue africaine 77 eme année

- Pp 72-85

- Ahmed Cheniki, Le théâtre en Algérie. Histoire et enjeux, Edisud , france;2007,p81.

-Intervention conçue pour le Colloque du Xeme, Congrès de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre (A.I.C.T./I.A.T.C.), Berlin : 15-21 novembre

-ADEN J., « Improvisation dans le jeu théâtral et acquisition de stratégies d'interaction », in J. Aden (éd.), Didactique des langues-cultures : univers de croyance et contextes, Paris,2009

- Abdelkader Djeghloul, éléments d'histoire culturelle algérienne, E.N.A.L, 1984, P, 124

-Kateb Yacine , le poète comme un boxeur, Ed/ du seuil 1994, p47

- - Ben cheneb Saddine, le théâtre Arabe d'Alger, in revue africaine 77 eme année, Pp 72-85

- Ubersfeld Anne, Lire le Theatre li l'Ecole du Spectateur, Éditions sociales, (1981),P81
- Patris Pavis,Dictionnaire du théâtre,Armand Colin, France,2019
- Entretien avec Abdelkader Aloula, réalisé par Naima hamouda le 15.04.1993, Le journal le matin, édition du 15.05.1994, Algérie
- Entretien avec Mahieddine Bachtarzi, in , théâtre en Algérie, histoire et enjeux, Oran matin ,28 mai1 1932 op, cit ,p,77
- Djazair rencontre ; N°8 ? dimanche 10 février 2002.