

تقديم

نشأ المسرح الجزائري خلال الفترة الاستعمارية، في العشرينيات من القرن الماضي، وقد عرف رجال مسرح رفعا من شأنه، من أمثال : رشيد قسنطيني وولد عبد الرحمن كاي و علاو و معي الدين بشطارزي و مصطفى كاتب. واتخذ المسرح في تلك الفترة الاستعمارية التي رافقت ظهور الحركة الوطنية أبعادا هوياتية و سياسية. و تم آنذاك، طرح مسألة اللغة في نقل رسالة المسرح للجمهور، و بمعنى آخر : هي اللغة التي تمكن المسرحي من توصيل مضمون التمثيلية : اللغة العربية الفصيحة، اللغة الفرنسية أم اللغة العربية الدارجة ؟ وكان لزاما على رجال المسرح الجزائري الإجابة عن هذا السؤال ؛ فوقع اختيارهم على استعمال اللغة العربية الدارجة كونها الأداة التعبيرية الوحيدة التي كان يتحكم فيها الجزائريون آنذاك.

والمعلوم أن كل واحد من رجال المسرح الذين ذكرناهم قد أسهم في التأسيس لمسرح جزائري، بالجمع بين موضوعات مختلفة و أساليب تقديمها و المزج بينها. و سعى عبد القادر علولة لمواصلة هذا الجهد الجماعي بمنحه اللمسة الشخصية، بإدخاله تقنيات و ممارسات فنية جديدة، بالإضافة إلى تجارب سابقه و تراثهم بتعميقها.

و طبع هذا الفنان المتكامل (مؤلف و مخرج و ممثل)، تاريخ المسرح الجزائري ببصمته الراسخة و باستجابته لمقتضيات البناء الدرامي و دمج بين أشكال تعبيرية متنوعة. فكان علولة من خلال انتهاله من التراث المحلي (الحلقة، المداح و القوال، الخ...)، يطمح إلى إنشاء "نوع مسرحي جديد". كما نهل أيضا من التراث العالمي سواء بتفضيله التغريب البريختي أو باستغلاله الإمكانيات الفنية التي تمنحها الكوميديا دي لارتي، أو باقتباس نصوص غوغول و قولدوني و عزيز نسين و غيرهم. فعلولة قد انخرط في المسرح منذ الستينيات من القرن الماضي بالتمثيل تارة و بالإخراج طورا، و أبانت النصوص المسرحية التي قدمها على الرُّكْح (خشبة المسرح) في ثمانينيات و تسعينيات القرن الماضي عن ممارسة مسرحية فريدة من نوعها ميّزها بحث عميق حول الخطاب و اشتغال على

اللغة و على الديكور و على الإخراج. و لسوء حظ، المسرح الجزائري، فلم تكتمل تجربته الفنية، بسبب اغتياله من قِبَل مجموعة إرهابية يوم 10 مارس 1994 أمام منزله.

و بعد عشرين سنة من رحيل فقيه المسرح الجزائري، نظمت وحدة البحث في الثقافة و الاتصال و اللغات و الآداب و الفنون التابعة للمركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية و الثقافية، ملتقى دوليا لتكريمه و التذكير و الإشادة بها بأعماله. وقد شارك في هذا اللقاء العلمي أساتذة جامعيون خضعت مداخلاتهم للتقييم العلمي قبل أن تنشر. و تُشكّل أشغال هذا الملتقى، التي نضعها بين أيادي القراء، قراءة متعددة لأعمال عبد القادر علولة في كل أبعادها الفنية، كما انخرط في هذا المشروع العديد من التخصصات الراسخة في حقل العلوم الإنسانية و الاجتماعية (السيمياثيات و علم الدلالة و السوسيو - نقد و تحليل الخطاب و الأنثروبولوجيا و علم النفس، الخ.) و عالج المشاركون في الملتقى الكثير من الموضوعات، نذكر منها توظيف التراث الشعبي و مسألة اللغة و تأثيرات المسرح العالمي.

و حظي استغلال الثقافة الشعبية في المسرح بمجموعة من المداخلات لكل من أحمد شنيقي و ليلى بن عائشة و إدريس قرقوة و عبد الخالق درارو و هوارية نورين العيد.

و يرى أحمد شنيقي أن علولة يعيد تملك الثقافة الشعبية ليجعلها تنسجم و تتلاءم مع النظام المسرحي الغربي، كون هذا المسرح التقليدي لم يعد يستجيب لحاجات الجمهور الذي "تعود على الاستماع للكلمة في فضاء مميز و حيث الإصغاء النبهي لتحويلات الحكاية التي تجمع بين السخرية و الأحوال و الأوضاع التي تكرر".

"و هكذا تم تغيير و إعادة تكييف عالم المسرح (الفضاء المسرحي و صبغة تنظيم الحكاية و أداء الممثلين و عُدّة المشاهد المسرحية، الخ.) فمسرحية "المائدة" هي التي مثلت، حسب شنيقي، التجربة الأساسية بالنسبة لعلولة، حيث سمحت له بمنح معنى حقيقيا لطريقته التي سعى لأن تكون أصيلة. و قد تبعها مسرحيات أخرى على غرار "الأقوال" و "الأجواد" و "اللثام" التي استعانت "بالقوال (الحاكي) و الحلقة في العروض المسرحية التي تحاكي المسرح الايطالي و التي كانت تخنق التمثيل ذا الطابع الشعبي المحكوم عليه بالخضوع للبنية التقليدية". فعلولة توصل إلى إنتاج نوع من "المسرح داخل المسرح"، باستلهامه من سجلات شعبية متنوعة و من سجلات عالمية (برتولد بريخت و ماير هولد و بيسكاتور و من المسرح اليوناني و من الكوميديا دي لارتي).

و في الاتجاه ذاته تقوم ليلي بن عائشة بفحص مسألة التجريب في مسرح عبد القادر علولة، فتؤكد على "أن الصدفة هي التي قادت الرجل إلى التغيير والتجديد والتجريب" من خلال اكتشافه لمتطلبات الجمهور الذي يملك "ميزاته وخصائصه"، وذلك بالانتقال بعروضه من الرُّكح (خشبة المسرح المغلقة) "إلى فضاء أكثر رحابة واتساعاً". هذا، بالإضافة إلى طموحه في القطيعة مع ما كان يمثلها الفضاء المغلق للمسرح التقليدي، كون السياق السياسي ورغبة علولة في التجديد ساعدت كثيراً على ذلك.

أما إدريس قرقوة فإنه يتعرض إلى مسرحية الحكاية في مسرح علولة من خلال قراءة في الشكل و المضمون، فيسجل على أن "علولة جعل من الحكاية الشعبية حاجة ضرورية لبناء العمل المسرحي في ثلاثيته الإبداعية: الأجواد، اللثام، والأقوال..."، كما يقدم صاحب المداخلة السؤال التالي: "هل حقق علولة نجاحاً في مشروعه المسرحي؟ وحاول صاحب المداخلة الإجابة عن تساؤله من خلال الإشارة إلى أن علولة قد اعتمد في عمله على "توظيف الجوقة في مسرحياته ليكشف للجمهور عن نواياه".

أما عبد الخالق درار فإنه كشف عن اعتماد المسرحي الجزائري على "تراث أسلافنا قصد إنشاء مسرح جزائري - عربي مختلف عما هو سائد في الغرب، محدثاً بذلك ثورة في رؤية و تصور المسرح". لقد حاول "تحرير" المسرح بصفته فناً من "المسرح بصفته بناية"، من خلال تحويله إلى تظاهرة شعبية يمكن إقامتها في أي مكان". أما هوارية نورين العيد فقد اهتمت بإعطاء أهمية بالغة للسخرية التي تتضمنها كل من مسرحية "الأجواد" و مسرحية "اللثام". و ترى أنه، من خلال الملفوظ الغامض و الساخر، يمنح علولة لجمهوره مجموعة من المعاني. إذ ترمي السخرية "عند علولة للنظر للغربة التي تتضمنها المواقف، وحيث يجتهد الممثل في إقامة مسافة معينة بينه و بين الشخصيات و بين كلامه".

والجسد هو كذلك شد انتباه كل من فتيحة الزاوي بوزادي و أنوال طامر، اللتين تناولتاها بالدرس و التحليل، حيث ركزت المتدخلة الأولى على علاقته بالتمثلات الأنثروبولوجية و بالفرجة التي "تتخذ أشكالاً و صيغاً متنوعة في شكل طقوس و شعائر أو احتفالات مرتبطة بالحياة اليومية". و حسبها، فإن مسرح علولة قد نجح، و من خلال كل أعماله، في تجسيد "معادلة ثنائية الأصالة والمعاصرة" بتوظيفه الحلقة و "القول" في مسرحياته، مما أعطى لجسد الممثل بعداً رمزياً. أما أنوال طامر، فتناولت الهذيان

في علاقته بالجسد. وكانت دراستها مسرحية "حمق سليم" مناسبة للإشارة إلى جسد الممثل "جسد ضاحٍ بالحياة" و علولة يستلم طروحاته من قضايا عصره و يبلورها في فرجة مبتكرة، يبرز بجلاء مسرحًا "يلغي الثثرة، يستنطق الدلالات والرموز والأجساد الحية المتحررة". وهو ما يفسر ترجيح "كفة الإيماء والحركة على حساب اللفظة أو الكلمة" لدى علولة.

كما أثارت المسائل اللسانية اهتمام كل من ليذا ايديرين و صفية مطهري و حمو عبد الكريم. تهتم ليذا ايديرين بالمستويات في اللغة المسرحية "لاستنباط القيمة السيميائية للخطاب المسرحي الذي يوظفه علولة لإبراز اقتران الجانب اللساني بالجانب الفني". وعليه، يُدخل صاحب مسرحية "الأجواد" الشعر الشعبي لتسليط الضوء على مختلف الصراعات "بواسطة الكلام المسجوع و الاستعارات والحركات و النظم و الإيقاع و موسيقى الكلمة، بشكل يوحي بالانسجام بين الشخصية و خطابها " من خلال القيام "باشتغال حقيقي و بمهارة كبيرة على اللغة".

أما مطهري صفية فإنها تتناول في بحثها قضية ذات أهمية بالغة تتمثل في التعبير اللساني في الأداء المسرحي، الذي يطرح جملة من القضايا اللسانية وما تؤديه من وظائف داخل الخطاب الدرامي. ويحتل التنعيم مكانة هامة في مسرحية "الأجواد"، ولا يظهر هذا الأخير "إلا في الكلام الحي الممثل على خشبة المسرحية الذي يبرز خصائصه ويحدد معلمه" من خلال الاستفهام أو التعجب أو الحزن أو التحسر" و هي مشاعر لا يمكن التعرف عليها من خلال النصوص المدونة. أما عبد الكريم حمو فإنه يتعرض لإشكالية الفصحى والعامية في مسرح علولة، و قد تناول هذه المسألة من منطلق أن علولة قد أدرك أهمية الرسالة التي يمكن أن تتضمنها مسرحياته و بخاصة في ظل "التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مرت بها الجزائر" في تلك المرحلة ؛ إذ كان علولة يبحث عن تأثير الخطاب المسرحي في الجمهور، مما دفعه إلى القول : "لقد فهمنا بأنه لتطوير المسرح في الجزائر لا بد أن نخاطب الجمهور بلغته".

و قد كان على مسرحيات علولة أن "تسافر" أي أن تترجم إلى لغات أخرى، ومنها اللغة الفرنسية على وجه الخصوص. و في هذا الصدد قام مسعود بن يوسف بجعل هذا المشروع ممكنا بترجمة مجموعة من مسرحيات علولة. و قد تم تخصيص الترجمة بمدخلين لكل من جازية فرقاني و رحاب علولة، اللتين تتعرضان لهذا المحور الهام من

محاوَر الملتقى و المتمثل في ترجمة النص المسرحي بصفة عامة و نصوص صاحب مسرحية "الأجواد" بصفة خاصة ؛ إذ لا تتوقف ترجمة هذا النوع الأدبي عند مسألة الأمانة، بل تتجاوزها لتعالج مسائل أخرى مثل تقديم النص على الرُّكْح (الخشبة) بما يتضمنه من عناصر أخرى (مثل الديكور و لغة الحركات و الإشارة مع الموسيقى)، مما يدفع بالترجم إلى بعض الاختيارات الصعبة. و ترى جازية فرقاني أن "اللغة أو العنصر اللغوي هو وحدة واحدة من مجموعة أنظمة متداخلة تشكل في شموليتها المشهد المسرحي". و ترى صاحبة المداخلة أن "اقتراح لفظ (Le voile) لترجمة اللثام "جاء متسرعاً" كون "العنوان علامة تضطلع بدور الدليل لنص يظل مجهولاً إلى أن يُعْلَن عنه العنوان، لكنه أيضاً الحد الفاصل بين الداخل و الخارج، و هو العتبة النصية الأولى التي تشهد المفاوضات بين القارئ و النص لولوجه". و تندرج مداخلة رحاب علولة في الاتجاه نفسه حيث ترى أن "النص المسرحي و تمثيله على الرُّكْح (خشبة المسرح) لا يكتسيان الأهمية ذاتها : كون مادة النص هي تعبير لساني، بينما مادة التمثيل المسرحي هي متعددة (كلامية و غير كلامية)", و على المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار السياق التاريخي و الاجتماعي و الثقافي الذي رافق إنتاج النص الأصلي و أيضاً السياقات المختلفة لتلقي النص المترجم، كون "القصة ذاتها عندما تنتقل من النص المكتوب إلى التمثيل ستعرف تحولات تدريجية و ستعكس ثقافة و مجتمع و المرحلة التي هي شاهدة عليها". و هي أمور لا بد للمترجم من أن يراعيها في نشاطه الترجيحي.

كما خضعت أعمال علولة لدراسات مقارنة. و في هذا الباب تدخلت كل من سومية يعقوب و رشيدة حموش- باي عمر. فسجلت المتدخلة الأولى محاضرتها في دراسة التناس بوصفه تقاطعا و تداخلا بين النصوص التي تنبعث عند علولة "في كل إبداع" وهو المسرحي المعجب الشغوف بمسرحيات برتولد بريخت. و تحاول سومية يعقوب الإشارة إلى العلاقات المشتركة بين مسرحية "الأم الشجاعة و أبناءها" لبريخت و مسرحية "الأجواد" لعلولة. فبالنسبة لشخصية المؤلف المسرحي الألماني، فإن "حرها تكون مع من حاول اختطاف أبناءها" لكن بالنسبة للمنور، الشخصية الرئيسية لمسرحية الأجواد، "فحره تتمثل في الروح الثورية لصديقه الذي يمنع طمأنينة "عظام" صديقه بعد وفاته و بين نظام تربوي مفلس دفع بصديقه للإقدام على تلك الهبة". بينما تسعى رشيدة حموش لإيجاد علاقات مشتركة بين المؤلف الإسباني فيديريكو غارثيا لوركا الذي "أكتشفه الجمهور بفضل الجمعية المسرحية البركة" و عبد القادر علولة. وقد عرف كل

من "الرمزين الكبيرين للمسرح" المصير المأساوي نفسه، أي الاغتيال. ويملك المسرحيان، بالإضافة إلى ذلك، نقاطاً مشتركة، فقد عرف كل واحد منهما كيف "يجدد وبيدع و يبني مسرحاً يوقظ الجمهور"، مما جعل أعداءهما يرون في ذلك رسالة سياسية غير متساهلة.

ولعل هذا ما دفع كلاً من بن عمر مدين و فيليب تانسليين للإشادة بالمسيرة الحافلة بالمنجزات المسرحية لعبد القادر علولة من خلال نصين يذكران بخصال الرجل الفنية والإنسانية والتصاقه بهموم الفئات المحرومة.

و يبحر ب. مدين في معيش علولة و في مساره المهني، بتحرير "نص سردي" ثري بالنوادر، يذكر فيه أهم المحطات التي مرت بها هذه التجربة الفنية. ويشكل هذا النص صدى لعلاقة الصداقة التي كانت تجمع بين رجل المسرح و الباحث الجامعي. كُتب النص على شكل سبعة فصول مسرحية حيث تتداخل فيه ذكريات صاحب المداخلة مع نشاطات علولة بوصفه "مقتبسا ومخرجا وممثلا". فيبرز وجود أماكن ولحظات اتصال بين التاريخ و بين حياة رجل المسرح و كذلك مع "مجموع القصص و الحكايات الكبيرة والصغيرة في علاقتها بالرواية العائلية للمسرحي، أي مجمل ما يُكون هذا البلد و يكون مشاهده الطبيعية و تاريخه و حكاياته الخارقة و أبطاله و أسئلته التي تثار، كل مرة". في هذا النص يسترجع صاحبه مختلف التحولات التي مرت بها حياة غنية بالأحداث لرجل مسرح عرف نهاية مأساوية، بسبب حماقة البشر و حيث "لا ينشئ الجداد ثراء ومعنى إن لم يحمل الموت رمزية و إن لم تعرف حقيقة الموت، و إذا بقيت العدالة قابضة في صمت متجمد، و إذا فرضت الدولة على الجميع فقدان الذاكرة و النسيان و من ثم تسجل العفو الشامل ضمن القوانين".

و من جهته يرى فيليب تانسليين في مسرح علولة علاقة بين السياسي والشعري بالمعنى الذي يجعل تجربته "توضح العلاقة بين الكلمة و القول و بين القول والكلمة و عندما يجد الكلام بُده في إقامة الصلة بين المتكلمين في الفضاء الاجتماعي"، من حيث أن هذا المسرح هو "شعري و طوباوي و هو بهذا المعنى سياسي لأنه يسمح لنا بمعايشة الأحداث و التسبب فيها لتكون في مستوى أحلامنا".

لقد كان هذا الملتقى لحظة فاصلة في دراسة مسرح عبد القادر علولة و من خلاله تسليط الضوء على مجمل المسرح الجزائري. كان الملتقى عبارة عن إشادة بأعمال علولة

و تكريم أكاديمي لصاحب ثلاثية "الأجواد" و "اللثام" و "الأقوال"، ما منح للمشاركين من تحليل مختلف جوانب أوجه أعمال علولة التي لم يكتب لها أن تستمر و تكتمل، مما يقتضي من رجال المسرح مواصلةًها على المستوى الفني، ومن الباحثين المختصين في هذا النوع من التعبير الفني إشباعها بالدرس والتحليل.

محمد داود