الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم الفنون الدرامية

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير

في مشروع المسرح الجزائري الموسوم ب :

خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة

إعداد الطالبة :

منصور كريمة

تحت إشراف :

أ.د بشير بويجرة محمد

د فرقاني جازية

لجنة المناقشة :

أ.بوشيبة عبد القادر: رئيسا

أ.تحريشي محمد: عضوا مناقشا

أ.منصوري لخضر: عضوا مناقشا

2006/ 2005

الإهداء

إلى من كانا سبب وجودي :

ـ والدي العزيزين .

إلى من وقف إلى جانبي و ساعدني و تقبل كوني زوجة طالبة :

ـ زوجـي .

إلى قرة عيني :

ـ ابـني ريان .

إلى كل من عائلتي منصور و نعيشي كبيرا و صغيرا .

إلى كل من يحبني :

ـ أهدي ثمرة جهدي .

شكر و تقدير

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الدكتور : محمد بشير بويجرة الذي أتاح لنا نحن الطلبة فرصة الاشتغال على مشروع المسرح الجزائري .

كما أتقدم بشكري الجزيل إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة : جازية فرقاني على ملاحظاتها القيمة و عطائها اللامحدود .

و شكر عميق إلى أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذه الرسالـة و على الجهد الذي بذلوه في قراءتها و تقييمها.

المقدمة

كان المسرح و لا يزال من أهـــم العوامـــل المساعدة في تطوير المجتـــمعات و الوصول إلى حال أفضل بفضل مضامينه التي يعالجها و شكله التواصلي مع المشاهد . و المسرحية تكتب نتيجة لظروف ما سواء كانت تلك الظروف ذات منبع سياسي أو الاجتماعي أو لشيء ما في ذات المؤلف ، الذي تتبادر لديه الأفكار و تتبلور من خلال ذلك الأحداث ، فيكون النص الدرامي . لكن لا يمكن للنص الدرامي أن يســـير بفردية و دون أن يرافقه العرض المســـرحـــي، و النص الدرامي نوع متميز من أنواع الأدب؛ انّه ممارسة لغوية تتسم بتقنيات خاصة، و على المخرج ترجمة هذه الممارسة اللغوية إلى ممارسة سمعية بصرية أو بمعنى أشمل سينوغرافية لينتج ما يمكن أن نسميه كتابة مسرحية . و عبد القادر علولة من المسرحيين الذين كتبوا نصوصهم الدرامية و ترجموها إلى عروض ، و أعماله لها من الخصائص ما يجعلها تتميز عن غيرها على مستوى الكتابة أو على مستوى الإخراج .

ـــ فماهي هذه الخصائص التي تميزت بها أعماله و أهلتها لأن تترك بصمة خاصة بها ؟

ـــ ما الذي جعل أعمال هذا المؤلف / المخرج تخرج عن نطاق المحلية إلى العالمية ؟

ـــ هل توافقت الكتابة الدرامية مع الإخراج في مسرح علولة لتنتج كتابة مسرحية لها من الخصائص ما يؤهلها لتلبية رغبات المشاهد ؟

نشأ مسرح علولة متأثرا بالظروف و القضايا السياسية و الاجتماعية التي شهدتها الجزائر في فترة من تاريخها المعاصر ، فساير فنه تطورات تلك الفترة ليتأثر بالظواهر و الآفات المتفشـــية ، و يحاول أن يزيل النقاب عن مشاكل المجتمع و يدعو للتفكير في حلها ، من خلال أعمال يمتزج فيها التراث بتقنيات المسرح العالمي عموما و مسرح بريخت خصوصا .

إن أهم مشكل يمكن للباحث ـــ في المسرح الجزائري عموما ، و في مسرح علولة خصوصا ـــ أن يواجهه ، هو قلة المراجع و ندرة المصادر إذ أن أغلب أعمال علولة لازالت مخطوطة بأرشيف المسرح الجهوي بوهران ، و لا يمكن الحصول عليها إلا بشق الأنفس ، و مساءلة النصوص المسرحية من أولويات البحث .

و أنا بصدد الحديث عن المصادر و المراجع يجدر بي التنويه إلى تلك التي ساعدتني و اعتمدت عليها، و كانت نصوص مسرحيات عبد القادر علولة مصادر أساسية اتكأ عليها البحث بالإضافة إلى المسرحيات التي اقتبس منها بعض أعماله ، كما اعتمدت كثيرا على لقاء مطبوع ، مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد* ، أما فيما يخص الدراسات السابقة حول مسرح علولة فأذكر رسالة الماجستير الموسومة ب : " مسرح علولة ، مصادره و جمالياته " لبوشيبة عبد القادر ،

* أستاذ علم الاجتماع بجامعة وهران .

جامعة وهران ، 1994/1993 . إضافة إلى بعض المراجع ، و بعض المقالات على صفحات المجلات و مواقع الانترنيت .

و من أجل الغوص في حيثيات الموضوع و من أجل الإجابة على التساؤلات التي طرحتها في هذا المجال ، اعتمدت المنهج النقدي التحليلي ، و لقد طرحت على بساط البحث الخطة المقسمة إلى ثلاثة فصول فضلا عن مقدمة و تمهيد و خاتمة و ملحق .

أما التمهيد الموسوم ب "مفهوم الكتابة" ، فتضمن مفهوما للكتابة بشكل عام و الكتابة المسرحية بشكل خاص .

أما الفصل الأول المعنون ب "مصادر الكتابة المسرحية عند علولة" فتناولت فيه تأثير التراث في مسرح علولة ، على اعتبار أنه استعان بأشكال تراثية في أعماله مثل الحلقة و القوال ، ثم تأثير بريخت و منهجه الاشتراكي على مسرح علولة ، و تضمن المبحث الثالث من الفصل الأول : التجريب عند علولة ، فهو يعتبر من أهم الكتاب المخرجين الجزائريين الذين حملوا لواء التجريب من خلال تحديث بعض عناصر العرض المسرحي مثل بنية النص أو أداء الممثل ، في حين تضمن المبحث الأخير من الفصل الأول الاقتباس الذي يشكل أحد مصادر الكتابة عنده ، فقد استلهم أيضا من منابع المسرح العالمي .

و اختص الفصل الثاني ب "مضامين مسرحيات علولة" صنفتها إلى مضامين سياسية مثل قضية الصراع على السلطة ، قضية الديمقراطية و غيرها ، و مضـــامين اجتماعية مثل البيروقراطية و الانتهازية و غيرها ، مع ربطها بالواقع المعيش .

أما الفصل الثالث الموســـوم ب "السمات الفنية للكتابـــة المسرحية عنـــد علولة" فتندرج تحتـــه ثلاثة مـــباحث :

المبحـــث الأول : يخص اللـــغة التي استعمـــلها علولة في كتاباته ، أمـــا المبحـــث الثاني فيدرس التقنيات التي اعتمدها علولة في الكتابة و الإخراج مثل تقنية الســـرد و تقنية الراوي و طريقة أداء الممثـــــل و غيرها من التقنيات . و ختمت الفصل الثالث بدراسة الفضاء المسرحي ، و على اعتبار أن علولة مؤلفا / مخرجا ، فقد درست فضاء النص عند علولة ثم فضاء العرض و استعنت بمسرحية حمق سليم نموذجا تطبيقيا لدراسة الفضاء المسرحي عند علولة .

و أنهيـــت البحث بخاتمة خلصت فيـــها إلى مجمـــوعة من النتـــائج للإجابة عن التســـاؤلات التي طرحتها في المقدمة .

وأردفـــت البحـــث بملحق تضمن بعـــض المقالات و المداخـــلات التي اســـتعنت بها في هذا البحث .

وبـــعد :

فان الكمـــال لله وحده ، و هـــذا مبلغ جهـــدي و حســـبي أنني بذلت في هذه الدراســـة ما استطعت من جهد .

ـــ و به أستعين ـــ

التمهيد

مفهوم الكتابة

مفهوم الكتابة :

الكتابة بمفهومها العام هي عملية صياغة نص بلغة منمقة , أو هي " **طريقة اتصال مع الآخرين بواسطة علامات أو إشارات مرئية تشكل نظاماً معيناً , يسمح بالتعبير بلا غموض أو إبهام** " (1) . و قد جاء في لسان العرب أنّ " **الكتابة لمن تكون له صناعة مثل الصياغة و الخياطة** " (2) , فقد حددها كحرفة أو صنعة لأنّ " **الكاتب الأديب هو المتحكم في الألفاظ كتحكم الرسام في ألوان لوحته , فيلائم فيما بينها بانياً مركبـــا و مبهراً مدهشاً** " (3) .

و يمكن أن نقول عن الكتابة أنها كلام جميل ينهال على أقلام طائفة من الناس فيسجلوه ليصبح أدباً ممتعاً و إبداعاً راقياً , و هناك من الكتّاب من يرى أنّ " **الكتابة أداة ممتازة للتواصل بين المتباعدين في الزمان و المتنائيين في المكـــان و المختلفين في الجنس و اللسان** " (4) ، كما أنّ منهم من يعطينا بعداً آخر ؛ حيث يرى أنّ " **الكتابة هي علم معرفة ملذات اللغة** " (5) .

و بما أننا نتكلم عن الكتابة فإنّ هذا يحيلنا إلى التكلم عن الأسلوب " **إذ لما كان**

---

(1) : Collection Microsoft encarta 2005 (écriture).

(2) : ابن منظور " لسان العرب " , دار صادر بيروت , لبنان , المجلد 1 (أ ب) , ط : 03 , 1994 , ص 698 .

(3) : د . عبد الملك مرتاض " الكتابة من موقع العدم " دار الغرب للنشر و التوزيع , وهران 2003 , ص 119 .

(4) : م ن , ص 119 .

(5) : Roland Barth « Le plaisir du texte » Seuil , Paris 1973 , p 14 .

الناس مختلفين في أذواقهم و مشاربهم و ميولهم , ومعارفهم , فقد أفضى ذلك إلى أن يكونوا إذا كتبوا مختلفين في أسلوب الكتابة أيضاً " (1) ، و الأسلوب ؛ هو الطريقة التي يكتب بها الكاتب الأديب إذ أنه " **بين اللغة و الأسلوب هناك طريقة للكتابة** " (2).

إنّ أهم خاصية من خصائص الأسلوب عند الكاتب هي التفرّد ؛ أي أن يتفرّد الكاتب بأسلوب خاص في كتاباته " **و الكاتب الذي لا يرقى إلى مستوى القدرة على اتخاذ أسلوب معين في كتابته يجب أن يصنف في رأينا في طبقة الكتاتيب , فهو إذن كتبوب لا كاتب من العماليق** " (3) .

إنّ ما يهنا نحن على وجه التحديد هو الكتابة المسرحية ، و هي لا تختلف في مفهومها العام عن الكتابة الأدبية ، فهي محتواة فيها سوى أنها عملية صياغة نص مكتوب تبعاً لقواعد التأليف المسرحي ، بمراعاة تحول ذلك النص إلى عرض مسرحي ، تجدر الإشارة إلى أنّ هناك نوعان من الكتابة في هذا المجال : كتابة مسرحية , و كتابة للمسرح و المصطلحان يختلفان كل الاختلاف عن بعضهما ؛ فالكتابة المسرحية " **هي حالة قائمة بذاتها و لها قوانينها و أصولها , إنها كتابة تنبع من عمق الخشبة و تلحظ التوتر الدرامي**

---

(1) : د . عبد الملك مرتاض , م س , ص 83 .

(2) : Roland Barth « Le degré zéro de l'écriture » , édition du seuil , Paris 1972 , p 14

(3) : د . عبد الملك مرتاض , م س , ص 88 .

و الحبكة المسرحية " (1) و تسير وفقاً لقوانين الإبداع الفني , كما أنّ " **الكتابة المسرحية تنبع أولا من رغبة في المسرح , مشروع في شكل مسرحي يقدّم بلغة معيّنة ملازمة للعمل المسرحي** " (2) . أما الكتابة للمسرح " **فأمر اعتباطي مزاجي و آني ، إذ يدبّ الحماس فجأة فيما لوضع حواريات , مجرد حواريات لقصة ما أو فكـــــرة ما أو أسطورة ما , غالباً ما تكون محكومة بالطابع السردي الذي هو مصدرها لتتحول إلى حوار يتسلسل كتسلسل قصته أو روايته** " (3) و يمكن لأيٍّ كان أن يقوم بهذه العملية بغضّ النظر عن إفراطها في السوء أو الجودة في القبح أو الجمال .

تتحدد الكتابة المسرحية بشكل عام تبعاً لنوعية المتلقي ، و لتوجهات الكاتب و تبعاً للعصر و للوضع الاجتماعي و السياسي العام , لذلك " **فهي حرفة تستلزم التمـــرّن المطول** " (4) .

إنّ أول الكتابات المسرحية ، كما هو معلوم ، بدأت لدى الإغريق القدامى الذين أبدعوا فن المسرح كتابةً و أداءً , إذ " **يؤرخ عادة للكتابة المسرحية الأوروبية بمسرحية**

---

(1) : د . مشهور مصطفى " المسرح العربي و البحث عن صورة الذات في صورة الآخر " عالم الفكر , الكويتية , ع : 04 , المجلد 24 , يونيو , سبتمبر 1996 , ص 57 .

(2) : Voir , Autant Mathieu « écrire pour le théâtre , les enjeux de l'écriture dramatique» CNRS éditions , Paris 2000 , p 129 .

(3) : د . مشهور مصطفى , م س , ص 57 .

(4) : Autant Mathieu , op cit , p 13 .

الكاتب " إيسخيلوس " (الضارعات) التي كتبها عام 490 ق م [...] ثم جاء كل من سوفوكليس و كتب مسرحيته الخالدة " أوديب ملكاً " و تلاه يوربيدس المجدِّد الذي اقترب بالموروث الأسطوري من الواقع قليلاً " (1) , و مع تطور فن الكتابة المسرحية أصبح المسرح يلتصق شيئاً فشيئاً بالواقع المعيش , فبعدما كانت الكتابة عند الإغريق ذات طابع أسطوري , أصبحت في مسرح العصور الوسطـــــى منبراً للوعظ و الإرشاد تحت سيطرة الكنيسة , و في عصر النهضة استرجعت الكتابة المسرحية قيمتهـــا و اعتبارها على يد شكسبير , و لوب دي فيقا و غيرهما , وفي المسرحيات الكلاسيكية الحديثة عرفت الكتابة المسرحية شيئاً من الالتزام بالقواعد الأكاديمية الفرنسية و نخص بالذكر " كورني و راسين , على خلاف موليير الذي حطم القواعـــد و أحدث تجديداً و نسقاً مختلفاً للمسرحية الكوميدية , و بينما بلغت الكتابة المسرحية أوج ازدهارها في ق 19 على يد ابسن و تشيخوف و غيرهما , فقد أصبحت تتراجع بالمطالبة شيئاً فشيئاً بالحدِّ من هيمنة الكاتب المسرحي , و لعلّ أحسن مثال على ذلك المخرج ميرخولد الذي كوّن اتجاهاً معاكساً للمسرح الأدبي , ثم من بعده أنطوان آرتو الداعي إلى مسرحـــة المسرح , و التأكيد على الأهمية الكبرى للجسد الإنساني (2) . و لكن دعوة ميرخـــــولد و آرتو

---

(1) : د . نديم معلا " أزمة الكتابة المسرحية العربية " , مجلة عالم الفكر , ع 4 , يوليو , سبتمبر , 1996 , ص 09

(2) : ينظر , م ن , ص 11 .

و غيرهما لم توصد الأبواب في وجه الكتابة المسرحية بل استمرت في عطائها .

إنّ الكتابة هي إعادة إنتاج مستمر و دائم , و بأشكال و طرق مختلفة لأنّ " **كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات , و كل نص هو تسرّب و تحويل لنصوص أخرى** " (1) . لذلك فإنّه " **على الكاتب المسرحي الأصيل ألاّ يتردّد في معالجة موضوعات سبق لمسرحيات أخرى أن عالجتها , طالما أنه يمتلك رؤيته الخاصة إزاء مثل هذه المواضيع و أسلوباً معيناً له أن ينتهجه في التعبير عن أفكاره و شخـــوصه المسرحية** " (2) , فلكل كاتب أسلوب خاص و عصر ينتمي إليه و أوضـــاع تؤثر فيه , و بذلك فإنّ " **الكتابة أيّة كتابة [...] لا يمكن أن تقوم بذاتها , فهي موصولة بالضرورة بكتابات سابقة تشكل الأساس و النموذج و بهذا فإنّ كل نص جديد هو في حقيقة الأمر صدى لنصّ أو نصوص غريبة و قديمة , إنه نص يحمل نصوصاً يحملها في اللاوعي و في الذاكرة** " (3) لكن الجدير بالذكر أنّ تطور المسرح عامة و المسرح الجزائري بخاصة مرتبط أساساً بتطور أساليب الكتابة و البحث في الوقت نفسه عن مصادر جديدة للإبداع قادرة على طرح إشكاليات الواقع الراهن برؤية واضحة و عميقة .

---

(1) : محمد عزام " النص الغائب , تجليات التناص في الشعر العربي " منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق 2001
الموقع : www.awu.dam.org

(2) : عبد الستار جواد " مهمات المسرح العربي " مجلة أقلام , الدار الوطنية للنشر و التوزيع , بغداد , ماي 1979 , ص 66 .

(3) : بوشية عبد القادر " إشكالية النص في المسرح الجزائري " جريدة الجمهورية 25 / 01 / 95 , ص 15 .

هناك نقطة هامة يجب توضيحها , و هي أنّ المسرحية عبارة عن شكل و مضمون أي نص و عرض " **و خصوصية المسرح كنوع من حيث الكتابة يقوم على أساس العلاقة بين عناصره أي ــ النص و العرض ــ من ناحية و المتلقي من ناحية أخرى** " (1) , إذن فالكتابة المسرحية عبارة عن كتابة درامية و كتابة مشهدية ؛ فالكتابة الدرامية هي نص المسرحية الذي يحوي الحوارات و الإرشادات الإخراجية , كما يحوي أيضاً تطور الفعل الدرامي من البداية إلى النهاية , و التقطيع إلى فصول و مشاهد أو لوحات و توزيع دخول الشخصيات و خروجها , و إلى غير ذلك . أما الكتابة المشهدية فهي عملية صياغة جديدة للنص الدرامي, و عملاً دراماتورجيا يبرز رؤية المخرج من خلال الإضـــــافات و التعديلات التي يدخلها على النـــص الأصلي, و ينطبق ذلك أيضا على المؤلف المخرج، إذ يعيد صياغة كتابته الدرامية أثناء التدريبات ليوفق بين النص و العرض .

(1) : د حسين الأنصاري " التعددية النصية و التوليد الدلالي و إشكاليات التلقي ف الخطاب المسرحي
الموقع: www.masraheon.com

الفصل الأول

المصادر الفكرية للكتابة المسرحية عند علولة

الفصل الأول : المصادر الفكرية للكتابة المسرحية عند علولة :

1ـ التراث و تأثيره في كتابات علولة :

ـــ الحلقة .

ـــ الحلقة عند علولة .

ـــ أوجه التشابه بين الحلقة و التراجيديا اليونانية .

ـــ القوال .

ـــ القوال عند علولة .

ـــ توظيف القوال في مسرحية الأقوال .

2ـ المؤثرات الأجنبية في كتابات علولة :

ـــ التأثر ببريخت و منهجه الاشتراكي.

ـــ مسرحية الخبزة كتطبيق .

ـــ الأثر البريختي على علولة من خلال مسرحية الخبزة .

3ـ التجريب عند علولة :

ـــ مفهوم التجريب في المسرح .

ـــ التجريب عند علولة .

4ـ الاقتباس عند علولة :

ـــ تعريف الاقتباس .

ـــ الاقتباس عند علولة .

ـــ اقتباس مسرحية الخبزة .

ـــ اقتباس حمق سليم .

ـــ اقتباس من قصص عزيز نسين .

ـــ اقتباس أرلوكان خادم السيدين .

خضع مسرح علولة لمجموعة من المؤثرات التي شكلته و جعلت له طبيعة مميزة ، تجلت في المؤثرات التراثية ، المؤثرات الغربية ، الاجتماعية ، السياسية ، إلى جانب بعض المؤثرات الأخرى * التي ظهرت بشكل محدود في مسرحه ، و كان يسعى إلى إبداع فن مسرحي يتماشى و خصائص المجتمع و البيئة الجزائرية , و ذلك بتصوير الواقع و نقده من خلال أفكار مستمدة من الحياة المعيشة و من العلاقات الاجتماعية بين الأفراد .

1 ــ التراث و تأثيره في كتابات علولة :

استعان علولة في كتاباته بأشكال تراثية , منها : الحلقة و المداح , القوال ... الخ و لقد هدف من خلال ذلك إلى مخاطبة الجمهور مستعينا بتراثه و بذاكرته الجماعية التي يعتز بها " **فالبحث في تراثنا عن ظواهر و فعاليات ذات طبيعة مسرحية له مـــا يبرره و يعد بثمرات ناضجة** " (1) .

و عندما استقى علولة مواضيعه من التراث أغناها برؤية و تصور جديدين, و كذلك التراث من جهته يغني هذه الكتابات المسرحية و يضفي عليها مسحة خاصة و ميزة تاريخية. و لعل الاستعانة بالتراث الشعبي مادةً لأشكال المسرحيات أو موضوعاتها ليست

---

(1) : محمد حسن عبد الله " المسرح المحكي " ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع , القاهرة , 2000 , ص 88 .

* : كالمؤثرات الثقافية مثلا .

بظاهرة جديدة في المسرح " **ففي مصر القديمة ارتبط المسرح في نشأته بأسطورة إيزيس و أوزوريس و حورس, و هي أقدم الأساطير التي عرفتها مصر القديمة** " (1). و كذا استمدت الدراما الإغريقية موضوعاتها من الأساطير و الملاحم الدينية لا سيما ملحمة هوميروس, و أسطورة أوديب. في العصر الروماني كان المسرح يستمد أصوله من التراث اليوناني و الحكايات الشعبية المنبثقة من الأساطير, و استمر الاعتماد على التراث الشعبي في العصور الوسطى إلى أن جاءت المسيحية و احتل التراث الديني المسيحي محل التراث اليوناني و الروماني , حيث دعت الكنيسة إلى ضرورة الابتعاد عن الوثنية و تقديم أعمال مسرحية تعتد الدين مصدرا لها . (2).

و في المسرح الحديث و بظهور الاتجاه الواقعي الذي يسعى دائما إلى الثورة على الماضي بكل أساطيره و خرافاته نحا المسرح منحى آخر بالاقتراب من الحياة اليومية بقضاياها الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و معالجتها دون الاستغنـــــاء عن التراث المسرحي مادةً يُعتَمَدُ عليها على الرغم من أنّ الكتاب أدخلوا على هذه الأساطير الكثير من التعديل بحيث تتناسب مع روح العصر , و على هذا الطريق سار عبد القادر علولة مستلهما التراث استلهاماً واعياً يختار منه ما يتناسب مع طبيعة أعماله و يخدم مجتمعه حاملا على عاتقه مهمة التأصيل للمسرح الجزائري , جاعلاً تلك الأشكال التراثية أوعية

(1) : د . هيام أبو الحسن " المسرح المصري القديم و مصادره " مجلة فصول , ع : 03 , 1982 , ص 16 .
(2) : ينظر د . أحمد صقر " توظيف التراث الشعبي في المرح العربي " مركز الإسكندرية للكتاب 1998 , ص 100

يصب فيها كل ما يحلم به من تغيير و تجديد سياسي و اقتصادي لمجتمعه " **ولعل أكبر همٍّ يشغل بال الكاتب المسرحي عبد القادر علولة هو هم التأصيل لهذا الفن , لأن ظاهرة المسرح في الثقافة العربية انفردت بحياة خاصة تميزها عن المكونـــــــات الأخرى لهذه الثقافة** " (1) .

لقد كان علولة واعياً بظروف مجتمعه و بيئته لذلك كان يؤدي دوره الفعّال في تمثيل واقعه عن طريق اهتمامه الجاد بالتراث الشعبي و إسقاطه على الواقع المعيش , مضيفا إليه من الإيحاءات و الرموز و الحقائق ما يجعله أكثر واقعية " **و من الملاحظ أنّ التراث هو القيمة الثابتة عند كل الأمم التي تبني منه حاضرها و مستقبلها , لذلك ينهل منه المبدعون تجاربه الفياضة بالقيم المبثوثة في نفوس الناس , ليعبروا من خلالها عن وجودهم و وجود حاضرهم ليقيموا الصلة بين الماضي و الحاضر** " (2) .

إنّ لجوء علولة إلى الاستلهام من التراث محاولة لمواجهة الغزو الثقافي و تحدي المسرح الغربي بصيغته الأرسطية ,و ذلك في محاولة إثبات الأنا من خلال إحياء هذا التراث و بعث

---

(1) : مفيد الحوامدة " المسرح العربي و مشكلة التبعية " , عالم الفكر الكويتية , ع : 04 , 1987 , ص 61 .

(2) : د . سيد علي إسماعيل " أثر التراث العربي في المسرح المعاصر " , دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع , القاهرة , 2000 , ص 07.

الحياة فيه من جديد حتى يستطيع فرض وجوده على الساحة الثقافية (1) . و تجربة علولة في التأليف المسرحي من خلال العودة إلى التراث سمحت له بأن يوفق بين الماضي و بين الحاضر باستلهام العناصر التراثية و توظيفها بشكل جديد لكي يستطيع أن يوفق بين المصدرين , المصدر التراثي و المصدر الواقعي " **و لكي تتحقق سمة الأصالة لمسرحنا فلابد له من تلك العودة العقلانية إلى التراث و التي لا تعني أبداً الصلاة في محراب الماضي و رفض ما سواه , و إنما ترتبط بالواقع المعاصر للمسرح و تستفيد منه , فالعنصر الأصيل يحتـــــاج إلى من يعتني به و يطـــوره ليجعله صالحاً و نـــافعاً في كل عصر** " (2) . فالعودة إلى التراث هي السمة التي تميز الأعمال المسرحية للكتاب الذين يحاولون التأصيل للمسرح الجزائري , و من بينهم عبد القادر علولة , فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة لذلك ارتبط البحث عن هوية المسرح الجزائري بقضيـــــة التراث و اكتسب هذا الأخير أهميته من خلال ارتباطه بالواقع السياسي و الاقتصادي و الحضاري للمجتمع الجزائري " **فالعودة إلى التراث لا توفر للكاتب المسرحي موضوعات لا حصر لها فحسب , بل إنها أيضا تكسبه لغة أصيلة , لغة ثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه , فإذا**

---

(1) : ينظر : بوشيبة عبد القادر " مسرح علولة مصادره و جمالياته " رسالة ماجستير , 1993 , ص 19 .

(2) : حسن علي المخلف " توظيف التراث في المسرح " الأوائل للنشر و التوزيع و الخدمات الطباعية " سوريا , ط : 01 , 2000 , ص 22 .

ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة و فجّر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار و أساليب التعبير مما يحقق له إنجازاً كبيراً هو عنصر أساسي من عناصر الإبداع " (1) .

لقد كانت لدى علولة رؤية مفادها أنّ أفكاره و مواده التراثية لابد لها من إطار يكون بمستوى المادة المأخوذة , أي أنّ المضمون القريب من أذهان المتفرجين أو المتلقين لابد له من شكل هو الآخر مألوف لديهم فاستخدم من أجل ذلك الحلقة شكلاً محبوباً لدى الجمهور و له في الذاكرة بعداً شاعرياً مرتبطاً بماضيه .

1 ـ الحلقـــــــــــــــــــــــــــــة :

إذا عدنا إلى أصل الحلقة في التراث نجد أنها تجمّعٌ دائريٌّ في ساحة عمومية يقف وسطها شخص يتولى مهمة الحكي بطريقة تجمع بين التمثيل و التشخيص و الإيمـــــاء , و كانت الحلقة تؤلف جزءاً من الواقع الثقافي الذي يعيشه المجتمع (2) , و تعتبر الحلقة شكلاً من أشكال التعبير الشعبية , و قد ارتبط نشوء الحلقة بالأعياد الدينية و الاحتفالات

(1) : عبد الستار جواد ، م س ،ص 66 .

(2) : ينظر : بوشيبة عبد القادر , م س , ص 17 .

التي كانت تقام جماعياً , أما بالنسبة لمضامين حكاياتها , فهي تعتمد على حكايات بسيطة ساذجة تتسم بالغرابة في بعض الأحيان و شخصياتها من صنع الخيـــــال , و كانت تعتبر " **الوسيلة التي من خلالها تنشر الحكايات الشعبية و الملاحم بطريقة شفهية , و هي تعتبر الفن الأكثر استمرارية** " (1) . كانت الحلقة ترتكز على الذاكرة الشعبية و خيال الإبداع , فتكون الفرجة و المتعة و تختلط الحقيقة بالخيال , و كانت الحلقة تتناسب في المستوى الثقافي مع جمهورها الذي كان من عامة الناس و يتمتع بكثير من الثقافة .

إنّ نشوء الحلقة في المجتمع الجزائري قد ارتبط بالأعياد الدينية , مثل عيد الفطر و عيد الأضحى و المولد النبوي الشريف " **فقد أنجب الدين التمثيل ,أي المسرح بالذات، تماما كما أنجبت المواكب و الطقوس الدينية في كل العصور و عند كل الشعوب الأشكال الأولى للفن** " (2) تماما كما ارتبطت الدراما الإغريقية بأعياد الإله ديونيزوس .

الحلقة نوع من الأداء المسرحي ذي طابع ديني " **كما أنّ أيّ ظاهرة لابد و إن يكون لها أساس تاريخي حقيقي فإن تواضع المتفرج العربي يعود إلى الطقوس التقليدية القديمة عند الشعوب العربية التي يسميها البعض " الذكر " و البعض الآخر " الحلقة "**,

---

(1 : Directeur Ghaouti Azri (ALLOULA le goual , diseur , contemporain) TRO 2002 P 02 .

(2) : تمارا ألكسندروفنا بوتيتيسقا " ألف عام و عام على المسرح العربي " , تر جمة توفيق المؤذن , دار الفرابي ، بيروت , ط : 02 , 1990 , ص 41 .

و يكون لها أحيانا صفة دينية خالصة , و أحيانا أخرى صفة دنيوية , لكن في كل الأحوال كان المتفرجون يحتشدون حول مكان الحدث [...] و كل منهم مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه , و هو مستعد للضحك و البكاء [...] ليصل الأمر أحيانا حد التدخل في الحدث و وضع ما يجري موضع الجدل و المناقشة " (1)

لم يحدد المؤرخون تاريخ نشأة الحلقة , إذ تمتد جذورها عبر الزمن ضمن الذاكرة الجماعية للمجتمع , و لم يكن أحد يعتقد أنّ هذه الظاهرة يمكنها أن تشكل يوماً ما ظاهرة مسرحية قائمة بذاتها يستلهم منها كتاب المسرح مثل " ولد عبد الرحمان كـــاكي " , و " عبد القادر علولة " شكلاً مسرحياً لأعمالهم . فالحلقة هي جزء من الواقع المعرفي الذي يعيشه المجتمع , و تعتبر شكلاً من أشكال التعبير عن المشـــــــاعر و الأحاسيس الإنسانية , لها مميزاتها و طقوسهـــا و أصولها الثابتة , و لها أساليبها للتأثير في المتلقي .

الحلقة عند علولة :

استلهم علولة الحلقة من التراث الشعبي , و جعلها شكلاً يستوعب القضايا السياسية

(1) : م س , ص 35 .

المعاصرة بتوجهها نحو الواقع و نقدها للأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية . لقد أراد علولة للحلقة أن تكون تقنية مسرحية تصل إلى المستوى الذي يسمح لها أن تكون بديلاً عن المنهج الأرسطي , يسعى بالمتفرج للوصول إلى إيقاظ جميع قدراته الإبداعية و التخيلية أثناء العرض ف" **في الحلقة , الممثل ليس هو من يتصنع وضعيته , بل هو المنشط , هو حبل الاتصال بين الحكاية و خيال المستمع [...] يمكـــــن للمتفرج أن يستوعب و يستفهم من الحاكي في أيّ وقت خلال العرض** " (1) .

أدخل علولة تجربة مسرح الحلقة بهدف التوصل إلى فن أصيل قوامه الظواهر التراثية الشعبية و لإثراء الفن المسرحي في الجزائر و لإبداع شكل مسرحي يتلاءم مع المجتمع الجزائري و هويته مغايراً نوعا ما للأشكال المسرحية الغربية أو الأرسطية " **و خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام و على تصوير الفعل المسرحي , فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان اقتراحاً على المتفرج (أي تنمية الحوار معه) و أنه ــ أي مسرح الحلقة ــ يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص لان العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يُفترض فيه أن يكون ذا مستوى**

(1) : Abdelkader alloula , la représentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie , (intervention conçue pour le colloque du 10 eme congrès de L'AICT) Berlin :15 - 21 novembre 1987 , p : 03 .

معرفي جيد و وعي و تجربة اجتمـــــاعية و حيث يترك له حريـــــــة رفض العرض أو تجاوزه " (1) . لقد حاول علولة من خلال مسرح الحلقة أن يبدع تفاعلاً بين الدلالة التراثية و الدلالة المعاصرة , باعتبار أن الحلقة رصيد ثقافي يمكن توظيفه لإثراء الفن المسرحي الجزائري .

و في تعريف علولة للحلقة شكلاً مسرحياً يقول " **إنها تجري في الهواء الطلق عموماً أيام الأسواق الأسبوعية يجلس المتفرجون على الأرض و أكتافهم جنبـــاً إلى جنب , يشكلون دائرةً يبلغ قطرها من عشرة إلى اثنا عشرة متراً , وسط هذه الدائرة يتحرك المداح وحده مستعيناً ببعض الأدوات "** (2) .

إنّ التجربة التي خاض غمارها عبد القادر علولة هي بمثابة المجهود المتواصل لخلق مسرح جزائري مادته التراث و الفلكلور , و موضوعه التعبير عن واقع الإنسان الجزائري و الطبقات العمالية و الفئات الكادحة في قالب و شكل من خلق الأديب و الفنان العربي لأنه كان يسعى لإيجاد صيغة جديدة للعرض المسرحي تكسر التقليد و تجعل من مسرحياته فضاءً مفتوحاً على الجمهور . لقد استحضر علولة شكل الحلقة من الحياة اليومية للناس البسطاء ليخاطبهم بها لكن بشكل جديد و بمضمون جديد .

---

(1) : أحمد بيوض " المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926 , 1989 : , منشورات التبيين , الجزائر 1998 , ص 169 .

(2) : Abdelkader Alloula , op cit , p : 02

أوجه التشابه بين الحلقة و التراجيديا اليونانية :

هنالك تشابهات عدة بين الحلقـــــــــة و التراجيديا اليونانية , و يمكن أن ألخصها في النقاط التالية :

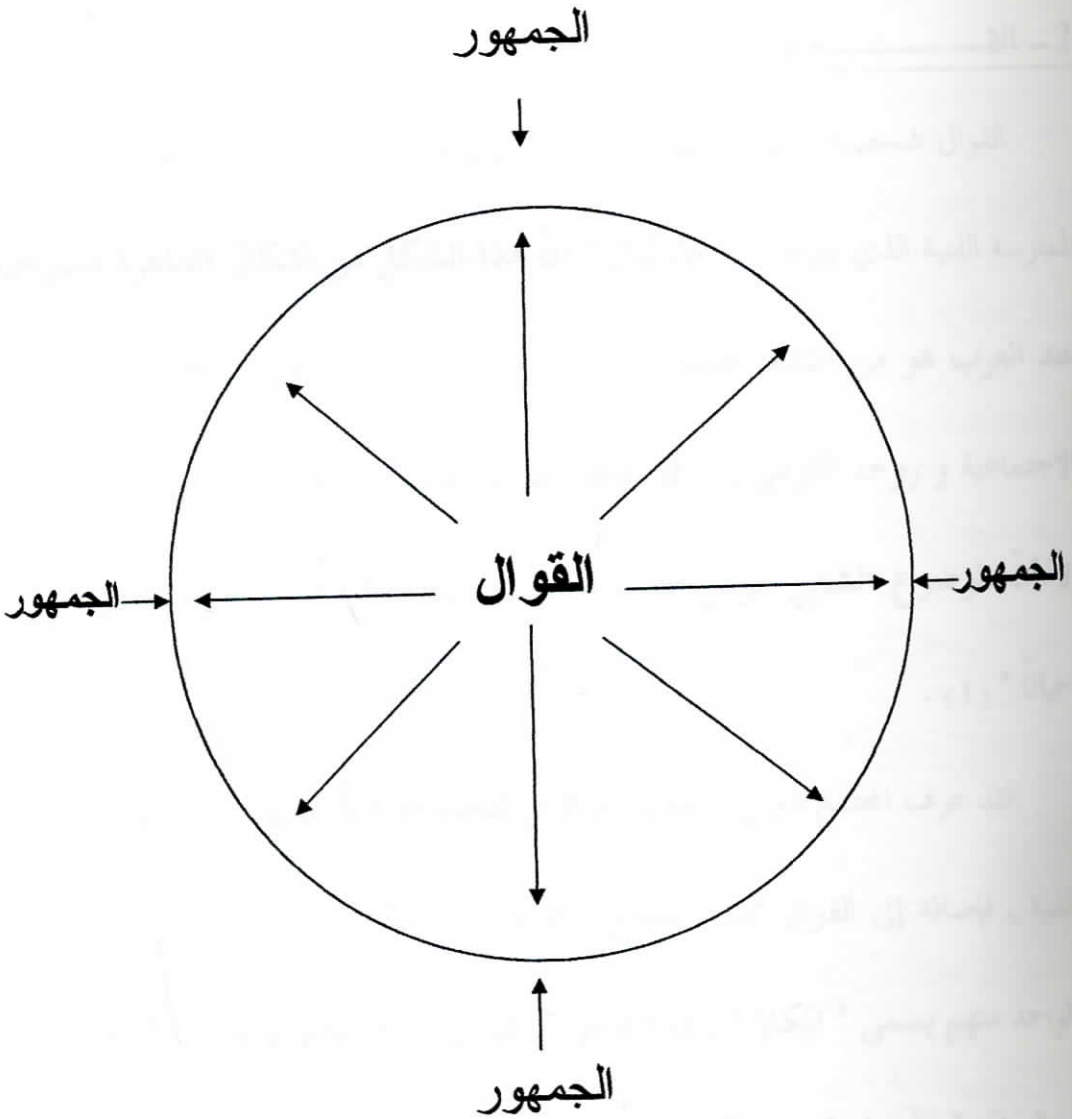
أولاً : بني المسرح اليوناني في الأصل على شكل حلقة .

ثانياً : نص التراجيديا اليونانية عبارة عن نص شعري , و كذلك بالنسبة لنص المداح .

ثالثاً : التراجيديا اليونانية تمسرح الكلمة أكثر مما تعتمد على تصوير الفعل المسرحي , فمثلاً في مسرحية أوديب فإن الأحداث العظيمة و الكوارث تروى بدلاً من تجسيدها على الخشبة , و كذلك القوال في الحلقة يعتمد على السرد و مسرحة الكلمة .

رابعاً : يرافق المداح في الحلقة عازف للناي , و كذلك في المسرح الإغريقي فإن الراوي ترافقه الجوقة .

خامساً : علاقة الجمهور بالعرض المسرحي أيضا متشابهة ؛ فالمشاهد اليوناني كان يعلم مسبقا بتفاصيل القصة التي ستعرض أمامه و مع هذا يعيد التعاطف مع أبطالها , و الحال نفسه بالنسبة لمسرح الحلقة فإن المشاهد قد يكون حافظاً للحكاية عن ظهر قلب لكنه على الرغم من ذلك ينفعل و يتعاطف مع ما يشاهده .



(1)

(1): شكل يبين فضاء الحلقة و القوال .

ـ القـــــــــوال :

القوال شخصية تراثية عرفها المجتمع الجزائري منذ القديم , و هو شكل من أشكال
ارسة الفنية الذي يقوم على الارتجال " **إنّ هذا الشكل من أشكال الظاهرة المسرحية**
العرب هو من أشدها انتشاراً و استمراراً مع روح الشعب و خياله و متطلباته
جتماعية و روحه القومي , و قد عرفه العرب قديما في أشكال الراوي و القصاص ,
أنّ الموضوع الشعبي فرض نفسه اجتماعيا نتيجة ظروف تاريخيـــــة و نضالية
انا " (1) .

لقد عرف المجتمع العربي عامة و الجزائري بخاصة أشكالاً عديدة من هذه الممارسات
ة , فإضافة إلى القوال نجد : المداح , الراوي , الحكواتي ...الخ " **ففي تركيا كان**
حد منهم يسمى " المكلا " , في الجزائر " القوال " , في مصر و سوريا " الحكواتي "
لعراق " المحدث " , و كان يطلق عليهم في عهد العباسيين " السماجة " باسم
ل الذي أوجد هذا النوع من الفن الشعبي , و رغم اختلاف الأسماء إلا أنّ مهنتهم
ا كانت التمثيل " (2) . و للقوال في الذاكرة الشعبية طابعاً مميزاً , لقد كان يستعمل

: علي عقلة عرسان " الظواهر المسرحية عند العرب " , منشورات اتحاد كتاب العرب , دمشق 1981 , ص 236 .
) : تمارا ألكسندروفنا , م س , ص 60 .

الأسلوب الملحمي , و الذاكرة العاطفية في تقديم عرضه الفني للجمهور , و كان يصور انفعالات الناس أثناء استماعهم لتلك الحكايات و البطولات بترصد انعكاس هذه الحكايات على نفسياتهم " **و إذا أردنا التعرف عليه في مسرحنا العربي المعاصر نجد أنه يشغل مساحة في كثير من النصوص المسرحية العربية كشخصية مسرحية , فقد استخدم عند رشاد رشدي في مسرحية " بلدي يا بلدي " و في مسرحية " بير السلم " لسعد الدين وهبة , و عند " صلاح عبد الصبور " في مسرحية " مسـافر الليل " , و عند " يوسف إدريس " في مسرحية " الفرافير " , و كذلك في أعمال "نجيب سرور" مثل " ياسين و بهية " "** (1) .

و الراوي أو القوال شخصية تتمتع بقدرات فنية متعددة , فهو يجسدها بقوله معتمداً في ذلك على تعابير وجهه و حركات يديه و جسده كله , موظفا في كل ذلك طبقات صوته محاولةً منه لاجتذاب اهتمام المستمعين و اطلاعهم على الكثير من الظواهر الاجتماعية , يقول " علي الراعي " **هؤلاء الحكاؤون إذن هم فنانون مسرحيون لاشك فيهم فنانون من طراز ممتاز فلا أحد يكتب لهم شيئاً , و إنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر و معايب الأفراد , فيجمعون هذه الخصائص و المعايب في شخصية**

(1) : د . أحمد صقر " م س " ص 22 .

كليّة أو مركبة " (1) . و الجدير بالذكر أنّ ما كان يقدمه القوال أو المداح في المجتمع الجزائري على الرغم من بساطته كان ينطوي على مضامين حية تصور الواقع السيـــاسي و الاجتماعي للمجتمع الجزائري خلال الاستعمار الفرنسي , و تصور أيضا بشع المستعمر و استغلاله , و تلك المضامين كانت تحثّ على الثورة ضد الاستغلال بطريقة غير مباشرة **" فخلال ثورة الجزائر (1954 ــ 1962) يُلاحظ بأن المداح في حلقته قد ساهم في تغيير بعض عناصر السِّير الشعبية التي كان يرويها في حلقة السوق عن الأبطـــــال و الشجعان و أخبار الهلالية و ذلك وفقا لطبيعة الجمهور المتلقي الذي أصبح يستحسن موقفاً يدفعه إلى التطويل و الإعادة , بل إلى المبالغة و الزيادة و انتحال المواقف الملائمة لأجواء الثورة و البطولات التي كان يعيشها الشعب , بحيث يصير " الغول " هو المستعمر الفرنسي "** (2) , و لهذا لجأت السلطة الفرنسية إلى محاربة المداحين و ملاحقتهم و ذلك بفض مجالسهم و إدخالهم السجن أحياناً لأنهم كانوا يشكلون خطراً على تواجدها و يزرعون روح القتال و النضال في الشعب ضد المستعمر , حتى أنّ المداح في بعض الأحيان كان ينقل الرسائل بين الثوار من خلال عروضه المسرحية . إذن فالقوال شخصية

---

(1) : علي الراعي " المسرح في الوطن العربي " , مطابع الوطن , الكويت , ط 02 , 1999 , ص 35 .

(2) : د يحيا الطاهر " التراث الشعبي في الرواية الجزائرية " , منشورات التبيين الجاحظية , الجزائر 2000 , ص 19 .

شعبية تمتاز بالصدق و بالدفاع عن مصالح المجتمع الذي تعيش فيه " **و في المسرح القوال يعبّر عن الجماعة المغيبة أو الممنوعة من الطفو على السطح [...] و يبقى القوال رمزاً ثقافياً خالداً و شفرة حميمة متفردة و كنزاً تراثياً متجدداً , و صوتاً جمهورياً يقف على شواهد دالة و صور شاعرية ناذرة الصنعة و الجمال** " (1) , و من خلال نشاطات القوال في الساحات العامة و الأسواق الشعبية خلق تآلفاً بينه و بين المتلقين لفنه , و من خلال تنقلاته بين القرى و المدن حقّق للمجتمع بعض الحاجات , مثل نقل الأخبار و الوقائع اليومية , و هو يمتلك القدرة على التمثيل و التأثير في الجمهور مستلهما عروضه من التاريخ البعيد و القريب , و قد ارتبطت بالنضالات التاريخية للشعب و طموحاته في مستقبل أفضل .

القوال عند علولة :

نظراً لمكانة القوال في التراث الجزائري اعتمده المسرح الجزائري شخصيةً لها مكانتها و لها بعدها , و لقد صاغها " عبد القادر علولة " في العديد من أعماله المسرحية , إذ وظف القوال لثرائه و استحسانه في نظر الجمهور , و قد أعطاه إمكانيات التكيف الاجتماعي مع وضعيات مختلفة و متعددة مستوحاة من الواقع اليومي , فجعله رمزاً للاتحاد

(1) : بوشية عبد القادر , م س , ص 186 .

و المجابهة ضد الاستغلال و البيروقراطية , فما كان يهم علولة ليست الشخصية بحد ذاتها , و إنما وظيفتها على خشبة المسرح من خلال طرحها للقضايا التي تهم المجتمع .

يُركز علولة على توظيف شخصية " القوال " في أعماله المسرحية لتجسيم العمل الفني و إعطائه بعداً جمالياً أعمق , و ليس ديكوراً يزيّن به الأحداث " **و شخصية القوال لا تدخل مباشرة في الصراع , لكنها تحث على التصرف من خلال سردها للأحداث** " (1) . لقد استغل علولة شخصية القوال أحسن استغلال , بإعطائه حيوية و عاطفية و فاعلية , و دلالة ثقافية في المجتمع , و ربطه بالواقع ربطا وثيقاً , فهو رمز للنضال الجماعي في مواجهة البيروقراطية و الانحرافات في تطبيق القوانين , و فضح السلبيات و انتقادها بأسلوب يجمع بين الجد و الهزل , و تعبيره عن القضايا الوطنية التيتهم المواطن الجزائري المغلوب على أمره في ظل التجاوزات و الانحرافات " **ففي صدر الحلقة يقعد القوال و يعلق على الحدث , و يقود الفكرة و يوجهها , ثم يتخذ من نفسه ناطقا باسم شعب بأكمله** " (2) .

---

(1) : Ghaouti Azri (la visualisation théâtrale doit – elle être un tabou dans le théâtre de alloula ? , TRO , 2002 , p : 03 .

(2) : جويدة خدة " عبد القادر علولة , أو الحق في السعادة , الضحك , المحبة "

الموقع : www.el-jazair.com

إذن فللقوال في مسرح علولة دورٌ اجتماعي يتمثل في استيعاب المشـــــــاكل و مسايرة التحولات الاجتماعية , فهو الناطق باسم المجتمع الذي يعيش فيه , مهمته الأساسية عند علولة هي كسر الإيهام , و جعل المتلقي يندمج عقلياً و ليس وجدانياً مع الحدث المسرحي كي تتاح له الفرصة لمراقبة الحوادث و التعليق عليها ثم الحكم عليها .

لقد حاول علولة عن طريق القوال إيقاظ حسّ المتلقين و جذب انتباههم , لاسيما انهم يشاهدون أمراً اعتادوا عليه و ألفوه و أحبوه من خلال ذاكرتهم الجماعيـــــة و تراثهم الشعبي , كما أنه يعطيهم فرصةً لنقاش أوسع و أكثر جرأة " **و نلاحظ بـــهذا الصدد ميل علولة الشديد إلى المواضيع الاجتماعية و السياسية يدرج في خط مستقيم مع تقاليد القوال و الشاعر الغنائي اللذين يُسائلان ضمائر المواطنين و يستنهضان الوعي لديهم , مما يصنع في غالب الأحيان حالات من الاضطراب السياسي و القلق المعنوي** " (1) , و علاقة القوال بالتأليف المسرحي عند علولة علاقة تكتسي بعداً تراثياً جمالياً يسعى من خلالها إلى تضييق المسافة بين الممثل و بين الجمهور , و بين الكـــــاتب و بين القارئ , و بهذا تتم عملية التواصل . و تعتبر مسرحية " الأقوال " التي كتبها علولة

(1) : م س , ص 24 .

سنة 1980 من أكثر مسرحياته اعتماداً على القوال حيث تسجل هذه الشخصية في المسرحية حضوراً قوياً و تميزاً خاصـــاً و سأتطرق إلى توضيح بعض النقاط فيما يخص توظيف القوال في هذه المسرحية.

توظيف القوال في مسرحية " الأقوال " :

وظف " علولة " شخصية " القوال " في هذه المسرحية لمعالجة مضامين اجتماعية و سياسية مرتبطة بوحدة العمال و نضالهم من أجل إرساء قواعد الاشتراكية و محاربة البيروقراطية . و تعتبر شخصية " القوال " في هذه المسرحية بمثابة المحرك الرئيسي للفعل المسرحي بسرده للأحداث من البداية إلى النهاية .

تتكون المسرحية من ثلاث لوحات تتدخل فيها شخصية " القوال " بين كل لوحة و أخرى , بحيث يمهد للأحداث و يستعرض الشخصيات .

اللوحة الأولى :

تدور أحداث اللوحة الأولى حول شخصية " قدور السواق " الذي كان صديقا حميماً لمدير الشركة التي كان يعمل بها " السي الناصر " جاهلاً تصرفاته الحقيقية من استغلال للعمال و سوءٍ في التسيير و خدمة مصالحه الشخصية . عند اكتشـــاف " قدور

السواق " لكل ذلك يقدم استقالته للمدير ليصبح إنسانا بسيطاً و شريفاً بعدما كان في السابق يدافع عن هذا المدير الانتهازي و يحميه من كلام و تهجم العمال عليه .

تبدأ المسرحية باستهلال للقوال يعدّد فيه صفات القول :

" القوال : الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة , فيها اللي سريعة عظلم ترعَّظ غواشي هادنة كالزلزلة , تجعل القوم مفجوعة عجلانة , تعفن الخواطر , تهيج و تحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقنة تتسرسب تفيض على الخلق و تفرض المحنة .

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة , فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمـــــادة , و تفشل العقول رمقة , فيهـــــا اللي حلوة ماء تروي تحمّس كالرفـــــافة تملي القلوب ثيقة [...] قوالنا اليوم يا الســـــامع على قدور السواق و صديقـــــه , قوالنا اليوم يا الســـــامع علـــــى غشام ولد داود و ابنه , قوالنا اليوم على زينوبـــــة بنت بوزيان العساس , نبدو بقدور السواق و نخلوه يقول :"(1) .

ميّز الراوي بين نوعين من الأقوال : الأقوال الضارة المرّة مرارة بنات الدفلـــــــة و الأقوال النافعة الحلوة التي تنشر الطمأنينة و السلام . و من خلال شخصية القـــــوال

(1) : عبد القادر علولة " الأقوال " , موفم للنشر , وحدة الرغاية , الجزائر 1997 , ص 23 .

تتضح رؤيا الكاتب و تبرز أفكاره النابعة من تراثه و أصالته و إسقاطها على واقعه .

بعد تمهيد القوال تبدأ أحداث المسرحية بمونولوج مطوّل لشخصيـــــة قدور السواق و هو يقدم استقالته لصديقه المدير " السي الناصر " شارحاً الأسباب التي جعلته يستقيل , و فاضحاً أساليب مديره التعسفية .

أراد " علولة " من خلال هذه اللوحة إبراز بعض الجوانب المتفشية في الواقع من عدم نزاهة المسؤولين و خدمة مصالحهم الشخصية ضاربين عرض الحائط المصلحة العامة .

ثم يعود " القوال " للظهور في نهاية الحكاية ليبيّن انتصـــــــار الحق على البـــــاطل

" القوال : الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة / قالوا ما قالوا على قدور و ما صرا له اللي قال ارفد قشّه , اهجر بعد ما ترك شغله / و اللي قال شدوه العمال بعدما سمحو له / طلبوا منه يبقى يعطيك يغير أفعاله / الشركة ما تضيع سواق مجرب مثله / ادخل معهم في الصف اهنا و تسقمت احواله / القوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة / ولّى يناضل من جديد رجعت له الكرامة / و مع النقابة سهران على المصلحة العامة/ حتى عاد قدور مثال في القعدة و القمّة / و السي الناصر انكشف ما تعجب مشومه / تحاسب و تراقب و اطّرد مكشوف من الخدمة " (1) .

(1) : م س , ص 34 .

اللوحة الثانيـــة :

تحكي اللوحة الثانية قصة " غشام " ولد داود , ذلك العامل البسيط الذي أوقِف عن عمله بعد أن أضناه المرض من جرّاء عمله في المناجم و معمل الزجاج , و علِم بقرب حتفه , نجده يوصي ابنه مسعود ـــ بعد أن سرد عليه تاريخ حياته المليء بالمعاناة و الشقاء

و النضال العمالي ـــ بالتكفل بالعائلة بعده , بأمه و اخوته لأنه أكبرهم , كما يوصيه بحب الوطن و الكفاح من أجله .

تبدأ اللوحة كالعادة بالقوال , حيث ينتقل بنا إلى سرد حكاية غشام مع ابنه مسعود

" القوال : القول يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة / نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي / بعدما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي " (1) .

بعد تمهيد القوال يبدأ غشام في الحديث مع ابنه بإسداء النصائح و الوصايا المفيدة له .

---

(1) : م س , ص 34 .

في هذه اللوحة يترك علولة شخصية غشام تعبر عن نفسها حتى آخر اللوحة دون تدخل القوال .

اللوحة الثالثة :

تدور أحداثها حول شخصية " زينوبة " بنت بوزيان العساس , البنت المهذبة الذكية يُضرب بها المثل في حسن الأخلاق و السلوك و تنظر إلى الأشياء بعمق كبير , لكنها مصابة بمرض في القلب , ينصحها الأطباء بتغيير المكان فتذهب لقضاء العطلة عند خالها الذي يعيش و عائلته في أسوا حال حيث طُرد من عمله بطريقة تعسفية بتهمـــة التشويش و التخريب فتدهورت حالته الاجتماعية . تتأثر " زينوبة " بتلك الحالة المزرية التي آل إليها خالها ظلماً .

" القوال : زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة , قاصفة في القامة , تقول مولات ثمن سنين , و قليلة في الصحة درعيها و رجليها رقاق , و ارهاف , وجهها حلو ظريف طابعينه عينيها " (1) .

يعدد لنا القوال أوصاف زينوبة من حيث القامة , الوزن , لون العينين ...الخ , ثم يصف رحلة ذهابها و ما صادفها من أحداث إلى حين وصولها .

---

(1): م س ، ص 56 .

في هذه اللوحة يأخذ القوال على عاتقه مهمة سرد كل الأحداث من بدايتهـــا إلى نهايتها , و وصف الحالات النفسية للشخصيات و التعبير عن مشـــاكلهم و اهتماماتهم و التعليق عليها .

رغم أنّ مسرحية الأقوال تعتمد على سرد " القوال " إلا أنّ الصراع يظهر جليّاً بين الخير و الشر بين الطبقات الكادحة (قدور السواق , غشام , خال زينوبة) , و بين أصحاب رؤوس الأموال المستغلين (السي الناصر , صاحب المعمل) . فالقوال يُعتبر الشخصية المركزية في هذه المسرحية التي تحرك الأحداث و تكشف عن دوافع الشخصيات النفسية و الاجتماعية .

2ـ المؤثرات الأجنبية في كتابات علولة :

2ـ1 ـ التأثر ببريخت* و منهجه الاشتراكي :

" برتولد بريخت "؛ كاتب مسرحي ألماني المولد , إشتراكي النزعة , صاحب مسرح يدعو إلى الثورة و النضال و التحرر من الاستغلال الرأسمالي و يسعى إلى بثّ روح الاشتراكية

* : سيأتي تعريف مفصل عنه في الملحق .

من خلال كتاباته , يعتمد منهجه على عنصر التغريب*سعياً إلى التغيير و تحطيما لقواعد المسرح الأرسطي , و قد عرّف " بريخت " التغريب كما يلي " **إنّ التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني ــ قبل كل شيء ــ أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي و مألوف و واضح بالإضافة إلى إثارة الدهشة و الفضول بسبب الحادثة نفسها** " (1) , و من هذا المفهوم أسس بريخت منهجاً لمسرحياته التي تدعو المتلقي إلى التفكير في واقعه المعيش .

يعالج " بريخت " في كتاباته استغلال الإنسان للإنسان , و الفساد في المجتمع محاولا تغيير هذا الواقع بإيقاظ النفوس و الدعوة إلى التفكير . و لقد توجّه الكتاب العرب إلى الأخذ بمنهج بريخت في الكتابة و الاقتباس , و ترجمة أعماله لأنها كانت تعالج أوضاعاً قريبة من واقعهم مع بعض التعديلات " **إنّ الاهتمام بمسرحيات بريخت لم يظهر منذ فترة بعيدة نسبياً , و ذلك بسبب المنع و محاولات التعمية و التشويه الواضح لجوهرها الفكري , و لم تكن مسرحيات بريخت قد طُبِعت بالعربية بعد حينما كانت تتوالى مقالات المنظرين البورجوازيين في الصحافة العربية المحلية تطعن فيها في جوهر و فنية**

(1) : برتولد بريخت " نظرية المسرح الملحمي " , تر : جميل نصيف , عالم المعرفة , لبنان , د ت , ص 124 .

* :ستتطرق بتفصيل أكثر لتقنية التغريب ضمن الفصل الثالث

هذه المسرحيات , و لكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا في إبداع بريخت بذرتين ثمينتين , الأولى : منهجه في التغريب , فقد اتضح أنه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل و المتفرج [...] و البذرة الثانية اتجاه السياسي طبعاً و قضايا الساعة التي تطرحها مسرحياته " (1) .

و على غرار البلدان العربية التي حظي المسرح البريختي لديها بقسط كبير من التقدير فإن الجزائر بدورها أولت هذا المسرح اهتماماً و ترحيباً و تقديراً لما يعالجه من مشكلات سياسية و اجتماعية تتعلق بالمجتمع و تؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد , فالتفاعل بين النظريات المسرحية التي كان يقدمها " بريخت " و بين الواقع الجزائري أدى إلى ظهور كتاب جزائريين تأثروا بتلك النظريات , و من بين هؤلاء , الكاتب المسرحي " عبد القادر علولة " **" إنّ تأثير بريخت على المسرح المعاصر تأثير هائل في سائر الأقطار و الأمصار و هو ــ اكثر من أيّ إنسان ــ فتح طريقة جديدة في المسرح بعيداً عن الرومانسية و الطبيعية , فضلا عن تأثيره الإيديولوجي و الفني "** (2) , و يرجع تأثر

---

(1) : ممارا ألكسندروفنا بوتيتيسقا , م س , ص 247 .

(2) : يوسف عبد المسيح ثروت " معالم الدراما في العصر الحديث " , منشورات المكتبة العصرية , بيروت , ص 91 .

الكتاب الجزائريين ببريخت أكثر من سواه إلى مواضيعه التي يطرحها , و التي تتمحور حول نضال الطبقة الكادحة من العمال . و بما أنّ الجزائر بعد تحصلها على استقلالها كانت قد تبنت سياسة الاشتراكية ظهر في الأوساط الشعبية و لا سيما الوسط الفني من يدافع عن الطبقة الكادحة الفقيرة و لقد وجد الفنان الجزائري ضالته في منهج بريخت الذي يحمل

الأفكار نفسها و الأهداف النضالية التي ساهمت بحق في انتشار هذا المنهج البريختي في المسرح الجزائري و التأثير فيه .

لقد تأثر " علولة " بأفكار " بريخت " و منهجه في طرح قضايا الواقع بأسلوبه غير المألوف " **فبريخت إنما ينقل كرسي القاضي إلى كرسي المتفرج , و يحول صالة المسرح إلى قاعة محكمة و يُعلم الناس كيف يصدرون الأحكام** " (1) , و هذا مـــــا كان يهم " علولة " و ما أراد أن يوصله من خلال كتاباته أن يتعلم الناس كيفيـــــــة تغيير واقعهم و إصدار أحكامهم ضد الفساد , و " علولة " لم يتأثر ببريخت تأثيراً يجعله يفقد قدرته على اختيار ما يتناسب و طبيعة مسرحه , و إنما كان يأخذ بعضاً من عناصر المسرح الملحمي التي تتلاءم و البيئة الجزائرية " **نؤكد هنا أن تكون الاستفادة هادفة تقوم على استيعاب كل أبعاد التجربة و إلى مدًى يمكن أن تغني تجربة المؤلف الدرامي العربي**

(1) : جمعة أحمد قاحة " المدار س المسرحية و طرق إخراجها " و منشورات المكتبة العصرية , بيروت , ص 175 .

بما لا يلغي الأصل بل يكسب الفنان العربي بُعداً إنسانياً جديداً " (1) .

إلى جانب ذلك يتضح لنا أوجه الاتفاق بين كل من بريخت و علولة في هدف الدراما عند كل منهما , إذ أنّ كتاباتهما قادرة على أن تردَّ على أسئلة يطرحها العقل البشري بعيداً عن مسرح الإيهام الأرسطي الذي يهدف إلى اندماج المتلقي مع البطل حتى ينسى نفسه تماماً , و القوال عند علولة هو الذي يقوم بهذه المهمة , و في هذا الصدد يقول بريخت " **إنّ ما هو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص كما يبدو لي , ليس في مخاطبة المشاعر قدر مخاطبته لعقل المشاهد , فالمشـــــاهد يجب ألا يتعاطف بل أن يجادل "** (2) .

و قد اتخذ " علولة " الشكل الملحمي أساساً لعمله المسرحي ليعكس آراءه من خلاله , و من هذا المنطلق يسعى " علولة " إلى استيعاب مشاكل الواقع من فساد وبيروقراطية لأن المسرح الأرسطي في نظره هو مسرح الطبقة البورجوازية و لا يهتم بمشاكل الكادحين ومعاناتهم , كما أنه لا يتماشى مع التطورات الاقتصادية و الاجتماعـــية و السياسيـــــة " **و البديل عند بريخت لكي يحمل المسرح رسالته السياسية و الاجتماعية أن يتخلى المؤلفون عن محاولة إيهام المشاهدين بالحقيقة و يتجنبوا محاكاة الواقع على الطريقـــة**

(1) : عبد الستار حواد , م س , ص 69 .

(2) : برتولد بريخت و م س , ص 56 .

المألوفة في المسرح التقليدي و أن يتحولوا إلى ضرب جديد من التأليف تكون غايته عرض مشاهد و لوحات تروي أحداثاً ما , تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية " (1).

و اقتداءً ببريخت اعتمد علولة في مسرحه على العقل بدل العاطفـــة , و على التغريب بدل المشاركة الوجدانية , و يظهر ذلك جليا من خلال مسرحيات علولة , إذ أننا لا نجد قصة تقليدية مبنية على تتابع الأحداث بل تتألف المسرحية الواحدة من عدة أحداث مستقلة كما هو المثال في مسرحيتي " الأجـــــواد " و " الأقوال " , كما نلمس أيضا في كتابات علولة عنصر " التغريب " من خلال السرد الذي يقوم به الراوي في أغلب مسرحياته , كالأقوال و الخبزة , اللثام ..الخ كما أنّ شخصياته منتقاة من الطبقة الكادحة و طبقة العمال , أي من عامة الشعب , يصور من خلالها معاناة هذه الطبقة في ظل الاستغلال , و سوء تطبيق الاشتراكية " **و الواقعية الاشتراكية , أو بكلمة أكثر دقة "الفن البروليتاري " * الواقعي كان يكشف عن طبيعة الاشتراكية في رؤية فنية جديدة للعالم , فعكَسَ و بشكل فني طبعاً نضال الطبقة العاملة من أجل تحقيق المثل العليا للإشتراكية "** (2).

---

(1) : عبد القادر القط " فن المسرحية " , مكتبة لبنان ناشرون , الشركة المصرية العالمية للنشر , ط : 01 , 1998 , ص 419 .

(2) : واسيني الاعرج " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر " ، المؤسسة الوطنية للكتاب , الجزائر 1986 , ص 468 .

* : التسمية جاءت من كونه في الأساس يرتكز على نضالات الطبقة العاملة التي لعبت دوراً حاسما في نشوء الواقعية الاشتراكيـــــة .. م ن , ص 468

لقد استطاع " علولة " أن يفتح مرحلة جديدة لتطور الواقعية الاشتراكية في المسرحية الجزائرية مستفيداً من ثقافته التراثية و الحديثة , و من واقعه الذي عاشه في ظل المشاكل التي يتخبط فيها المجتمع الجزائري . إنّ مسرحيات " علولة " مسرحيات ذات نزعة ملحمية فهي تقدم الخلفية الاجتماعية لشخصياتها و تصور كفاحهم ضد البيروقراطية و مآسيهم في سبيل العيش الشريف , و ما يعانوه من استغلال و خاصة طبقة العمـــــال " **إنّ المهم في درامات العمال هو أن تبرز حياة طبقة العمال و مشاكلها من الداخل , و على أساس واقعي و معاصر , حيث تظهر المشكلة حية و معاصرة** " (1) , و اهتمام " علولة " بقضايا الإنسان في بعديها الاجتماعي و السياسي خلّف له ميزة الانتماء إلى الكتاب الثوريين الذين آمنوا بضرورة تخليص مجتمعاتهم من الاستغلال و الظلم الاجتماعي بكل أشكاله , و يظهر ذلك جليا من خلال كتاباته , و هنا نجد تأثره الواضح بالمسرح البريختي الذي تضافرت فيه عناصر الوعي السياسي و الاجتماعي " **و لقد عمل بريخت من خلال مسرحه السياسي التعليمي على محاولة فضح الواقع و العمل على تغييره** " (2) .

لقد جرّد " بريخت " فنه المسرحي من أية عاطفة أو انفعال رغبةً منه في مخاطبة العقل و ليس المشاعر , و هذا ما كان يطمح إليه " علولة " من مخاطبة العقول مباشرة

---

(1) : د كمال عيد " الدراما الاشتراكية , دراسة لانبثاقها و تطورها في مصر " , الهيئة القومية للبحث العلمـــي , طرابلس , ليبيا , ط : 01 , 1983 , ص 364 .

(2) : د أحمد العشري " مقدمة في نظرية المسرح السياسي " , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1989 , ص 100 .

دون تزويق أو تنميق لفضح الواقع و عيوبه " **و يحرص التأليف المسرحـــي في المسرح الملحمي على تحطيم وهم الحقيقة و الاندماج مع الشخصيات , و لا يحاول أن يقدم مناظر من شأنها أن توهم بالواقع أو أن يستخدم من وسائل الإضاءة الخفية ما يستعين به على خلق هذا التوهم** " (1) .

كان " علولة " يعتبر أنّ العالم قابل للتغيُّر على يد الإنسان حتى و إن كان ضعيفاً و من عامة الشعب إذا تكاثفت الجهود لذلك , و آمن ذلك الإنسان إيماناً صادقاً بقضيته , قضية الثورة على البيروقراطية و الجهاز المتعفن , و كتابات علولة موجهة لها الغرض , و من خلالها استطاع أن يكشف عن الوعي الزائف في المجتمع , و مسرح " علولة " المتأثر ببريخت يوقظ الفاعلية الذهنية , و يُرغم على اتخاذ القرارات " **إنّ علولة مثل بريخت تماماً يحطم جماليات المسرح الأرسطي الدرامي , و يتبنى جماليات الملاحم الشفوية , كما أنّ تجربة علـــولة تكسر جـــــدار الوهم و توظف أدوات التغريب , و هـــــو ما فعله بريخت من قبل** " (2) .

يحوي المضمون في مسرحيات علولة قضايا وطنية سياسية معروفة في الأوساط الشعبية يحاول من خلالها المؤلف رصد الواقع المعيش و تعريته أمام المتلقي مُبرزاً كفاح

(1) : عبد القادر القط ., م س , ص 422 .

(2) : أحمد بيوض , م س , ص 170 .

الطبقة العاملة و يقوم القوال بتلك المهمة من خلال سرده لقصة فلان أو فلان " **لهذا يستعيض المسرح الملحمي عن دراسة الطبيعة البشرية بدراسة العلاقات الإنسانية في صورة قصة من الماضي تُروى أمام المشاهدين , كما يروي شاهد عيان حادثاً لمن لم يروه بأنفسهم** " (1) . وبما أنّ مسرح بريخت يدعو إلى التحرر من الاستغلال , فقد وجد فيه علولة متنفساً و بديلاً إيجابياً عن المسرح الأرسطي الذي يأخذنـــا في سحر التخيلات و يجسد لنا واقعاً هو في حقيقة الأمر واقعاً مرفوضاً من الجماهير الشعبية , و فضّل علولة مسرح بريخت لأنه وجد فيه وسيلة و سلاحاً للتغيير , فالدرامات الاشتراكيـــــة " **تقدّم البطل الدرامي الذي يحقق الشرعية لمجتمعه و يضع حدّاً للاستغلال من جـــــــانب الأعيان** " (2) .

و لقد شهد التاريخ الحديث للجزائر استعماراً قضى على أيّ تطور ثقافي , و لم يترك الفرصة للنخبة المثقفة بالظهور و التعبير عن آرائها مخافة منه أن يتبلور الوعي الوطني

(1) : عبد القادر القط , م س , ص 422 .

(2) : د , كمال عيد , م س , ص 446 .

إنّ الواقعية الاشتراكية في مسرح علولة نمّاها النظام الطبقي و الفروق بين الأغنيـــــاء و الفقراء و الاستغلال الذي تمارسه بعض الفئات الاجتماعية , فحاول بذلك التعبير ضمن إطارها (الواقعية الاشتراكية) و استطاع بذلك أن يلتزم بتوجهه السيـــاسي و أن يبدع مسرحاً بمعانٍ إنسانية كما تشهد له بذلك كتاباته " **إنّ قضية إدراك أهميـــــة المسرح في تنوير الجمهور سياسياً كانت مسألة من مسائل عدة , و الفكرة أنّ المشاهدين يستطيعون بشكل ما المشاركة في إنتاج عمل فني** " (1) , فقد سعى علولة من خلال مسرحه إلى كشف الحقيقة و تصوير الواقع تصويراً عميقاً بكل ما ينطوي عليه من مشاكل رغبة منه في نشر الوعي السياسي و الاجتماعي الذي يؤدي إلى التغيير , و هذا ما كان يطمح إليه بريخت من قبل " **لقد أراد بريخت بإرادة جبارة , و بنية صالحة أن يغيّر المجتمع [...] إنه يحمل فضائح هذا العصر في أعصابه , في دمه و يشعر شعوراً جسدياً بما في زمانه من فوضى و عفن و فساد** " (2) , فسعى إلى عرض الواقع المعيش بطريقـــــة مبتكرة و طرحه قضيـــــةً قابلةً للنقـــــاش و الانتقاد , و بصورة تخلق الحماس في نفس المتفرج .

---

(1) : كاثرين بليزايتون " مسرح ميرخولد و بريخت " , تر : فايز قزق , منشورات وزارة الثقافة , سوريا 1997 , ص 86 .

(2) : علي عقلة عرسان " سياسة في المسرح " , منشورات اتحاد الكتاب العرب , سوريا 1978 , ص 284 .

و الصراع عند " علولة " كما عند بريخت ؛ صراع جدلي بين الإنسان و بين أوضاعه التي يحياها ضمن قضايا متناقضة , صراع الإنسان داخل مجتمعه ضد كل أشكال الفساد .

يعتمد مسرح " علولة " على الصدق في وصف الواقع و استخدام الرمز كأن يرمز إلى لقمة العيش بـــ " الخبزة " , و هذه سمة من سمات الواقعية الاشتراكية التي تتبع أسلوباً خاصا في كشف الحقيقة , لقد ركّز " علولة " على فكرة الواقع المتدهور , و جعل في كتاباته ذلك الصراع بين الإنسان و بين المجتمع الذي يعيش فيه , لكنه أهمل بعضاً من جماليات الفن في المسرح على الرغم من روح الفكاهة التي تعتري مسرحياته , فالمسرح تسلية و ترفيه و تعليم .

استخدم " علولة " شخصيات تتعرض للظلم و الاستغلال , شخصيات من الطبقة العامة , مثل العمال و الفلاحين محاولةً منه لهدم الحاجز الطبقي الذي يعتبره معرقلا للتطور الاجتماعي و البناء الاقتصادي , و بين الطبقتين ؛ طبقة الكادحين و طبقة الأغنياء نلمس في مسرحه طبقة ثالثة ؛ هي الطبقة الطفيلية التي تسعى إلى الغنى بشتى الطرق المشروعـــة و غير المشروعة , همها الوحيد المصلحة الذاتية الضيقة , كما في مسرحية " حوت ياكل حوت " * , و هذه الطبقة لا تهتم بالأخلاق و لا تراعي القيم الاجتماعية .

* : مسرحية كتبها علولة سنة 1975 .

يحاول " علولة " من خلال كتاباته أن يبين علاقة الطبقة البورجوازية بالعامل المستَغَل و إبراز الحقائق الاجتماعية و رفع وعي الجماهير , و يرى أنّ التغيير الاجتماعي لا يتسنى إلا بالوعي الذي يجب أن تتسلح به الطبقة الكادحة في صراعها , و هذا ما كان يطمح إليه بريخت " **فقد كان يسعى دوماً إلى جعل المسرح يشارك في عملية تغيير المجتمع بشكل فعال** " (1) .

لقد عالج " علولة " فكرة الاشتراكية , و الملكية الجماعية , و نادى بمجتمع حديث تزول فيه مختلف أنواع الاستغلال , واضعاً ثقة كبيرة في الطبقة الفقيرة , و ما يمكن أن تصنعه من أجل التغيير الجذري و الحياة الأفضل , و من بين المسرحيات التي يعالج فيها كل ذلك مسرحية " الخبزة " التي نحن بصدد دراستها .

(1) : تمارا لألكساندروفنا , م س , ص 249 .

مسرحية " الخـــبزة "* :

ـ *ملخص المسرحية* : " السي علي " كاتب عمومي بسيط , يعيش مع زوجته في بؤس و حرمان فظروفهما الاجتماعية مزرية مثل سائر أفراد الطبقة التي ينتمون إليها .

و بحكم ثقافة " السي عي " تأتيه فكرة تأليف كتاب بعنوان " الخبزة " , و هذه الفكرة أوحى إليه بها أناس رآهم من خلال حائط بيته المبلل بالأمطار المتسربة و الذي امتلأ بالتشققات , تتحدث هذه الشخصيات عن الجوع و عن الطبقة المحرومة فتسيطر على " السي علي " فكرة تأليف الكتاب و لكنه لا يملك المال لذلك يرهن ذهب زوجته و يغلق دكانه , و ينكبّ على التأليف . و بما أنّ كتاب " الخبزة " يتحدث عن الـــجوع و عن أوضاع الطبقة الفقيرة فقد قام " السي علي " باستجواب أناس من عامة الشعب ؛ القهواجي , الساعاجي , بائع الكاوكاو , بائع المناشير , بائع الشاي , الخضار ...الخ . يلتحق" السي علي " للعمل بشكل مؤقت في مصنـــــــع صغير للجوارب , فيعيش كل أنواع الاستغلال على يد صاحب المصنع الذي يمثل الفئة الجشعة التي يتمثل همها الوحيد في الربح السريع و بأسهل الطرق دون مراعاة للعامل البسيط . يتحدث " السي علـــي "

* : مسرحية اقتبسها علولة من مسرحية لتوفيق الحكيم بعنوان " طعام لكل فم " , و ذلك سنة 1970 .كما اقتبسها توفيق الحكيم بدوره من الاورستا لاسخلوص .

عن كل ذلك في كتابه , و يجمع فيه كل أفكـــــــاره عن الاختلاس , و التسول و الاحتياج و التعليم و الاشتراكية , و أخيراً يرى كتابه النور , و يُكَرَّمُ " السي علي " من طرف المسؤولين .

ـ *تحليل المسرحية :* اعتمد " علولة " على لوحات في بناء المسرحية , و هي مكونة من اثني عشرة لوحة يستهل اللوحة الأولى بالراوي الذي يقدم لنا " السي علي " و مميزات شخصيته " **الراوي : كان " السي علي " في الحرفة كاتب عام , في السن قريب يلحق الستين عام** " (1) .

على الرغم من كثرة زبائن السي علي إلا أنّ الدخل معدوم لأن زبائنه لا يملكون ما يسددونه له " **الراوي : " السي علي " الكاتب هدرته نظيفة , و إذا مـــــــا يخلصش ما يشد الحسيفة** "(2) .

يذهب " السي علي " إلى زوجته خالي اليدين , لا يملك ما يأكله سوى حبات من الزيتون , و حتى المسكن الذي يأويهم آيل للسقوط فوق رؤوسهم بسبب الأمطار المتسربة, و هو على هذا الحال يرى على الحائط صوراً لأناس يتحدثون عن الأكل و عن

(1) : عبد القادر علولة " الخبزة " , مسرحية مخطوطة , المسرح الجهوي بوهران 1970 , ص 04 .
(2) : م س , ص 05 .

الجوع ,و يذكرون كتاباً اسمه " الخبزة " فيوحي ذلك إلى " السي علي " بتأليف كتاب عن البؤس و الجوع , و يمكن أن يكون ذلك الحائط هو رمز من رموز " علولة " قصد به مرآة المجتمع التي تعكس دقائق الأمور التي لا يمكن للإنسان رؤيتها إلا من خلال آراء الآخرين و هذا ما حدث مع السي علي .

يبدأ " السي علي " بتأليف الكتاب بعد أن يبيع ذهب زوجته استعانة بالنقود على مصاريف تأليف الكتاب ." **الراوي : [...] حاب يألف , ينفع البشرية خذا مسايس عائشة زوجته الصبارة باش يصرف بعدما يرهنهم في البنكة , الكتاب على الجوع و عنوانه " الخبزة "** (1) .

يُضمِّنُ " السي علي " كتابه معاناة الطبقة الكادحة من المحيطين به , فهو يعيش وسطهم و يلمس معاناتهم و معاناته .

جعل " علولة " من الشخصية المحرومة " السي علي " في نصه شخصية مدافعة عن قضايا مجتمعها , و هي في حقيقة الأمر معادل موضوعي لأفكار الكاتب و نظرته للواقع السياسي و الاجتماعي .

---

(1) : م س , ص 13 .

في اللوحة الثامنة " يدخل السي علي " إلى المصنع الذي وجد فيه عملا مؤقتاً , و في هذا المصنع الصغير يجد كل أنواع الاستغلال ؛ استغلال صاحب العمل للعمال و هضمه لحقوقهم من أجل منفعته الذاتية .

" السي علي : الفابريكة هذه هي المنكر بالذات , و المعلم شفتوه ؟ لو كان الشيطان مصور في الكتب ,كنا نصيبوا صورة معلمنا احدى الصورات الشيطانية ، الفابريكة داخلة في الغش و خارجة من القانون و هذا الفابريكة ماشي مسجلة في المخطط , مسجلة بين الخطوط , الفابريكة في الدولة الاشتراكيـــــة فوق الأرض , و الخدام فيها بشانه و بحقه " (1) .

فصاحب المعمل يمثل الطبقة المستغِلة للعمال التي أراد " علولة " أن يفضحها من خلال مسرحيته ليبيّن أنّ الملكية الفردية لوسائل الإنتاج هي التي تدفع إلى الاستغلال , و قد تبنت المسرحية أفكاراً عن الاشتراكية و تجسيدها " **السي علي : الفلاح و العامل هم أساس الاشتراكية "** (2) ..

يُنهي " السي علي " كتابه الذي ضمنه أيضا كل ما رآه في المصنع من ظلم و فساد ,

(1) : م س , ص 43 .
(2) : م ن , ص 43 .

إضافة إلى المشاكل الاجتماعية كالتسول , الأمية , الأوضاع المعيشية المزرية . و أخيراً يُكَرَّم " السي علي " بفضل كتابه و ينال عنه جائزة " **الراوي : عوَّل السّي علي عن شيبه و افلت فلته , وفى بالعهد و الكتاب نطبع نقطة بنقطة , الناس قرات الخبزة , ظهرت النتيجة , الكتاب نطبع و أخذى الجائزة , و السي علي ارجع كي العادة للحوينتة** " (1).

لقد جعل " علولة " من " السي علي " ـــ على الرغم من ضعفه و انتمائه للطبقة الكادحة ـــ مركز ثقلٍ في التغيير و البناء , و معرفته للقراءة و الكتابة سلّحته لمواجهة الطبقة البورجوازية المستغلة . كما طرح " علولة " أيضاً قضية العمل على تحرير الفرد من جهل الأمية ليسهم في حرية التعبير , و يكون له دور في عملية البناء و التشييد .

و من بين شخصيات المسرحية طفل صغير , هو رمز للمستقبل و تفاؤل من الكاتب بالجيل الجديد " **عائشة : تنفعني كيما راهي نافعاتك , توسوست و وسوستنا معاك الطفل:بها نقضي على الجهل و الفقر و المرض و أنواع الاستغلال** " **(2)**

(1) : م س , ص 62 .

(2): م س ، ص 47

الأثر البريختي على علولة من خلال مسرحية " الخبزة " :

يتضح الأثر البريختي في عمل " علولة " من خلال اتخاذه للشكل الملحمي أساساً لعمله هذا ليعكس من خلاله آراءه , ففي اللوحة الأولى اتضحت عناصر المسرح الملحمي من اعتماد " علولة " على الراوي ليؤكد الطبيعة الملحمية للموضوع , حيث يقوم الراوي بسرد الأحداث , إذ أنّ البطل ليس حاضراً و بالتالي فإن الراوي يقوم مقامه للتعريف به .

كما يتضح الأثر الملحمي في طبيعة الشخصيات, فهي من الطبقة الكادحة التي تشقى من اجل لقمة العيش.

كما لا تتوالى في المسرحية عدة أزمات لتصل إلى نقطة الالتحام الرئيسي , بل هي عبارة عن مجموعة من اللوحات كل لوحة قائمة بذاتها , و هذا ما نجده في المسرح البريختي. و لقد ساعد استخدام " علولة " للراوي على هدم الحائط الرابـــــع الموجود بين الممثل و بين الجمهور لكي يدرك المشاهد أن ما يراه مجرد تمثيل مسرحي ، و ذلك لمنع الجمهور من التوحد مع الشخصيات أو الحوادث و تشجيعه على التفكير و الحكـــم .

وهذا هو ما يميز المسرح البريختي ، و قد تبنت المسرحية أيضا مبادئ الاشتراكية و العمل على تحرير الفرد من جهل الأمية ليسهم في عملية البناء و التشييد .

3ـ التجريب عند " علولة " :

مفهوم التجريب في المسرح : التجريب مفهوم جديد , لم يتكون إلا في نهاية القرن التاسع عشر , و بدايات القرن العشرين " **و صفة التجريبية في المسرح كما في بقية الفنون , لا ترتبط بتيار فني محدد أو بفترة زمنية معينة أو بحركة مسرحية ما , فقد كان التجريب و لا يزال الدافع الأول لتطور المسرح منذ ولادته** " (1) . فالتجريب في المسرح عبارة عن اقتراحات لفتح آفاق جديدة من أجل إيجـــــــاد صيغ مختلفة للخطاب و التواصل و في التعامل مع النص الدرامي و السينوغرافيا و مع الممثل و الجمهور . فقد طال التجريب كل عناصر التشكيلة المسرحية من نص و ديكور و أداء الممثل و العلاقة مع الجمهور . و نستطيع أن نلخص خصائص التجريب و مجموعة التغييرات التي قام بها لفن المسرح على مستوى التشكيلة المسرحية في مجموعة من النقاط :

ـ ضمن التجريب على النص أعيد النظر في دور النص و اعتُبِرَ مجرد عنصر من العناصر , و رواد هذا النوع من التجريب اعتبروا الحركة الجسدية أبلغ من الكلمة, فمايرخولد

(1): ماري الياس ، حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ط1 ، 1997، ص : 118

مثلا يرى انه على الممثل أن يبدأ بالحركة و يُتبعها بالحوار تركيزاً منه على الأداء الجسدي قبل النص " **لقد كان موقف مايرخولد صريحاً و جريئاً و فيه من القطيعة مع النص أكثر من الحماسة و التقديس** " (1) .

ـ بالنسبة لسينوغرافيا العرض من موسيقى و إضاءة و ديكور , فقد أُدخِلت تقنيات السينما كما في المسرح الملحمي , و استُغني شيئا فشيئا عن الديكور كما في المسرح الفقير لجروتوفسكي , أما الإضاءة فقد كانت حقلا للتجريب عند " أدولف إبيا ", حيث كان " **أول من أوضح ضرورة التعبير البصري عن مزاج المسرحية و جوهـا [...] و أهمية التأثير الذي تحدثه بقعة ضوء تداهم الممثل في وسط معتم [...] كانت الإضاءة عند إبيا أهم رسام للمناظر , فالإضاءة وحدها تحدد و تكشف** " (2) .

ـ بالنسبة لأداء الممثل فقد أعيد النظر بموقعه فوق الخشبة و بطريقة أدائه , كأن يُلغى تمامًا أو يعتبر دميةً أو آلة , إذ يقول المخرج " جوردن كريج " **الممثل بالنسبـــــة لي عبء و صـــعوبة لا يمكن التغلب عليها , و إذا استخدم الممثلون فيجب أن يكفوا عن الكلام [...] و يتحركوا فقط** " (**3**) . كما ظهـــر أيضا اتجاه في تغييب الممثل فوق

---

(1):كاترين بليزايتون ،م س ، ص 105 .

(2) : جيمس روس إيفانز , المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك " , تر : فاروق عبد القادر , هلا للنشر و التوزيع , مصر , ط : 01 , 2000 , ص 80 .

(3) : م ن , ص 71 .

الخشبـــــة و تعويضه بصوت مسجَّل .

ـ كما طال التجريب علاقة التلقي مع الجمهور حيث أصبح يشارك في العرض . فقد كان الجمهور منذ نشأة المسرح يشارك في العروض المسرحية التي كانت تقام احتفالا بأعياد ديونيزوس * عند الإغريق , و أخذت هذه المشاركة تقل تدريجيا عبر التاريخ , ثم حدث انفصال بين الخشبة و المتفرجين , و عاد المسرح مرة أخرى يطالب بمشاركة المتلقي في العمل المسرحي و إيجاد علاقة مباشرة بين المتفرج و الممثل , و ذلك في نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين كأسلوب بريخت مثلا ** .

مما سبق يمكن القول أنّ التجريب هو محاولة التعامل مع المسرح بشكل يختلف عن السائد , فالتجريب " **هو عملية يتم عبرها تحويل المادة قيد الصوغ إلى عجينة قابلة لكل الاحتمالات و التشاكيل** " (1) . لكن المسرحي الذي يخوض غمار التجريب عليه أن يكون متشبعا بقواعد المسرح الأرسطي ، دارسا لأهم التجارب التي خاضها المسرحيون

---

(1) : بول شاؤول " التجريب بين الموروث و التحدد و الاستيلاب " الموقع : www.nizwa.com

* : إله الخمر و النماء عند الإغريق .

** : فقد كان بريخت يسعى إلى هدم الجدار الرابع بين الممثل و المتفرج و إشراكه في الحوار .

قبله اجتناباً للتكرار , فالمعرفة المسبقة بأسس المسرح الكلاسيكية و تقاليده تتيح للمجرب الاختلاف عن تلك الأشكال التقليدية المتوارثة و لا يتسنى لـــــه تحقيق ذلك الاختلاف و التجديد إلا بإطلاعه على تجارب سابقيه للانطلاق منها و تحقيق أشكـــــــال جديدة **" فالقول بالتجريب يعني ضمنا الإيمان بوجود شكل فني سابق هو أرضية ننطلق منها لممارسة العملية التجريبية "** (1) , و عليه فالتجريب هو إيجاد آليات حديثة و صيغ جديدة للنص أو العرض المسرحي أو لكليهما معاً قصد التغيير و التطوير **" إنّ التجريب في بعض وجوهه هو فعل انتزاع ملكية الأشياء و المواد الشائعة و المعممة , و حتى القريبة من ملكيتها العامة إلى ملكية خاصة قد تكون هنا نصاً (ملكيـــــــة الكاتب) و هناك إخراجاً (ملكية السينوغرافي) "** (2) , فالبحث و التجديد و التجريب أشياء ضرورية حتى لا يموت النشاط المسرحي أو يصبح روتينيا في ظل تقليد الأساليب القديمة التي توارثها الكتاب و المخرجون ، لكن التجريب المسرحي لا يعني رفض كل ما هو قديم والسعي إلى الاختلاف عنه بشتى الوسائل ، و إنما هو استمرارية في الإنتاج و تميز في الأداء

(1) : فرقاني حازية " تجليات المسرح التجريبي في الجزائر , التجربة الملحمية نموذجا " الموقع : www.el-masrah.com

(2) : بول شاؤول , م س , ص 01 .

" و لابد للفنان هنا أن يجرب , يبحث و يفتش باستمرار حتى و لو كان ذلك على حساب الموروث و التخلص من الروتينية الثقافية و التبعية للآخر , شرط استيعابه بعمق لشروط الوعي الاجتماعي و لجذوره الثقافية " (1) , إذن فالتجريب هو البحث عن أشكال جديدة تتحدى القديم و تستفيد منه في آن واحد .

التجريب عند علولـــــة :

يعتبر " علولة " من أهم الكتاب المخرجين الجزائريين الذين حملوا لواء التجريب من خلال استلهام التراث أو تحديث بعض عناصر العرض المسرحي كبنية النص أو أداء الممثل

جرّب " علولة " ـــ كغيره من المسرحيين المعاصرين ـــ البحث عن قالب مسرحي جديد و متميز , له لغته المسرحية الخاصة و طابعه الخاص الذي يحاول أن يتجاوز صيغة المسرح التقليدي , و اتسمت محاولات التجديد المسرحي عنده باستحضـــــــار التراث و استلهامه , و لعل الكثير من المسرحيين العرب قد انتهجوا هذا النهج التجريبي و ذلك بالعودة الى التراث و **" قد امتد استخدام المادة التراثية و الشعبية منذ بداية المسرح العربي في منتصف القرن الماضي حتى أيامنا و تحول إلى ما يشبه الظاهرة أو الاتجاه**

---

(1) : سهام ناصر ،كلمات و رؤى في المسرح التجريبي ، مجلة الطريق ،ع 2،مجلد 52 ، يوليو ،لبنان ، 1993، ص 163 .

أو الأسلوب أو حتى الإيديولوجيا المتعددة الفضاءات , و لم يبق تقريباً مسرحي واحد لم يخض غمار استخدام التراث و التجريب عليه " (1) .

و انطلق علولة كغيره من المجربين العرب في تجربته التراثية من الحلقة بتقنياتها العفوية و بقوالها المتجول و المتنقل بحثاً عن فضاءات لحرية التعبير التي كان يطمح إليها من خلال مسرحه " **كان التجريب يفتح آفاقاً واسعة أمام هذا النوع المسرحي الذي أطلق عليه البعض اسم مسرح الحلقة ، و لو أن عبد القادر علولة لا يفضل حصر هذا النوع من المسرح في هذه التسمية (...) و إنما يمكن نعته ببعض الجوانب التي ينفرد بها عن بقية الأنواع المسرحية "** (2) كان علولة يبحث من خلال التجربة التي خاضها إلى إبداع مسرحي عربي مادته التراث و موضوعه التعبير عن واقع الإنسان و الطبقات الكادحة في شكل أو قالب من تشكيل الأديب العربي و من صنعه ، و لكن علولة كان يعي جيدا أن إحياء التراث لا يكفي لإيجاد قالب مسرحي متميز ، إذ لا بد من وضع هدف معين و رؤية واضحة في التعامل مع هذا التراث و مزاوجة هذه الأشكال التراثية (الحلقة و المداح) مع التيارات المسرحية الحديثة (الملحمية مثلا) و كان يرمي من وراء ذلك إلى إيجاد شكل

(1) : بول شاؤول , م س , ص 02 .

(2) : جمال الدين زعيتر ، عبد القادر علولة ، الفنان الباحث عن الحقيقة ،مجلة الطريق/ العددان 02 و 03 ، لبنان ، 1995،ص 210

يعبر عن الهوية الجزائرية بكل أبعادها الفكرية , الثقافية , الاجتماعية و السياسية " **إنّ عناية هؤلاء الكتاب الجدد بالقضايا الاجتماعية المعاصرة أمر ذو أهمية بالغة , و لكن لجوءهم إلى التجريب في الأشكال و الأساليب أمر لا يقل أهمية عن سابقه [...] و في محاولاتهم التجريبية هذه تطلع كتاب المسرحية على المسرح الغربي يستلهمون أشكاله و أساليبه** " (1) . و أهم شكل مسرحي غربي جعل منه علولة حقلاً للتجريب هو الشكل الملحمي لأنه تأثر بنظرية بريخت الملحمية , فجرب بذلك تقنيات و وسائل التغريب على مسرحياته مثل هدم الجدار الرابع الفاصل بين الممثل و بين الجمهور " **إنّ هدم الحاجز بين المسرح و الجمهور يلغي الفكرة التي ترى أن الحياة حقيقية في أحد جانبيها , و وهم في الجانب الآخر , فإنّ هذه المسرحيات تعرض بوضوح كيف يمتزج هذان العنصران في حياة الإنسان , و كيف ينتقل الناس بين الحياة و الفن ــ أو الحياة الخيالية ــ بدون توقف** " (2) .

(1) : د حياة حاسم " الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها 1960 , 1970 " , دار الآداب , بيروت 1978 , ص 18 .

(2) : م ن , ص 164 .

و من خلال تجريب الاتجاه الملحمي وجد علولة في مبدأ التغريب وسيلة لجعل المتفرج يشارك في المسرحية بالبحث عن أحداثها في واقعه المعيش , و بذلك دخل علولة فضاءً* جديداً بدل الفضاء الأرسطي , فضاءً يخاطب العقل بدل العاطفة .

و من آثار تجريب الاتجاه الملحمي في مسرح علولة .

ـ تشبع علولة بالاتجاه الملحمي نظريا.

ـ نضج التجربة لديه من ناحية الإخراج.

ـ مزج التعليمية و المتعة لإيصال المضامين السياسية للمتلقي .

ـ سيطرة الراوي على العرض بشكل واضح (1)

إضافة على ما سبق حاول علولة التجريب على مستوى اللغة باستخدامه لغة سهلة لا ترقى إلى الفصحى كما أنها ليست عامية مبتذلة , لكنه حاول أن يجعلها بينهما ليتسنى للجمهور فهمها ، ذلك الجمهور الذي كان يفتقر إلى الفهم السليم للغة العربية الفصحى، كما أن علولة لم يهتم بالجانب اللغوي قـــدر اهتمامه الجانب الاجتماعـــي و السياســـي و كشف النقاب عن الفساد و البيرقراطية ، فجاءت لغته بسيطة و مفهومة و متناولة من قبل العام و الخاص ، فضمن تجريبه للمسرح الملحمي و مشاركة المشاهد في العرض كان

(1) : ينظر , فرقاني حازية ، م س , ص 03 .

* : سأتناول الفضاء المسرحي عند علولة في الفصل الثالث إنشاء الله .

لزاماً عليه أن يجد لغة مشتركة بين الممثل و بين المشاهد , لغةً يبثها الممثل و يفهمها المتلقي.

4 ـ الاقتباس عند علولـــــــة :

تعريف الاقتباس : للاقتباس معانٍ عديدة بحسب مجالات استخدامه كما جاء في القواميس و المناهل , و المهم عندنا هو معنى الاقتباس في المسرح ؛ فالاقتباس من النص , أو اقتباس النص هو الأخذ منه أو تحويره مع التعديل بالزيادة أو النقصان , انه" **إعـــادة سبك عمل فني لكـــــــــي يتفق مع وسيط فني آخر و ذلك كتحويل المسرحيـــــــة إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية** " (1) ،

فبواســطة الاقتباس يتولد نـــص من نص آخـــر قـــد يحـــمل الأفكـــار نفسها و قد يناقضـــها , و قـــد تكون للنصـــين النهاية نفسها , و ربما يجـــد المقتبـــــس لنفسه نهايـــة جديـــدة تتماشى و هـــدفه المنشود , إذ يُدخل على النص الأصلي بعض التعديلات كأن يشمل هذا التعديل الشخصيات و بعض المواقف التي لا تتماشى و المجتمع المستقبل لهذا العمل , و أحياناً يكتفي المقتبس بفكرة النص فحسب و يحورها طبقاً لآرائه و أفكاره , إذن فالاقتباس " **يعني إعادة ترتيب القصة أو المسرحية و تحويلها لتصلح**

---

(1) : مجدي وهبة " معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب " , كامل المهندس , مكتبة لبنان 1944 ــ 1984 , ط 02 , 1984 :، ص 56 .

لمكان و زمان معين أو بلدٍ معين , كأن نعيد صياغة مسرحية إنجليزية بلغة عربيـــــــة و تحويل الحوادث إلى طابع محلي يتلاءم مع الصيغة الجديدة , و يمكن أن نسمي ذلك اقتباساً " (1) .

و الاقتباس في المسرح قديم قدم هذا الفن بدليل أنّ الإغريق هم أول المقتبسين حين استلهموا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القديمة التي نبعت من الطقوس و العبادات ، و توالت الاقتباسات و شملت العالم الأوربي و العربي على حدٍّ سواء , فحولت المؤلفات الأدبية إلى مسرحيات تعالج قضايا المجتمع باعتبار المسرح وسيلة من أهم وسائل التواصل الإنساني , و هدفت هذه المسرحيات ـــ قبل كل شيء ـــ إلى مسايرة المنهج الاجتماعي و التفاعلات الاجتماعية المتغيرة بتأثير الظروف و محاولة التفاعل معها .

إنّ أول مسرحية عربية مقتبسة كانت من طرف "مارون النقاش" و هي مقتبسة عن مسرحية " البخيل " لموليير و كان ذلك سنة 1847 و " **إذا رحنا نصر على أنّ المسرح العربي قد ولِد فقط عام 1847 و يوم أن أخرج مارون النقاش المسرحية العربية الأولى " البخيل " استيحاءً من موليير , فلابد في الوقت ذاته أن نلح إلحاحاً**

---

(1) : شكري عبد الوهاب " النص المسرحي " , دار فلور للنشر و التوزيع , ط 02 , 2002 , ص 317 .

شديدا على أنّ **هذا قد كان ميلاداً مؤقتاً للمسرح العربي** " (1) , فبواسطة الاقتباس تم نقل المسرح العالمي إلى البلاد العربية , و هو يعتبر من أهم ظواهر التبادل الثقافي بين الشعوب.

لقد شهد المسرح العربي ظاهرة الاقتباس منذ نشأته نظرا لأزمة التأليف و ندرة النصوص المسرحية , فمسرحية " في سبيل الوطن " لمحمد منصالي التي عرضت سنة 1922 هي مسرحية مقتبسة من مسرحية تركية , و كذلك مسرحية " جحـــا " لعلالو و التي تُعد البداية الحقيقية لنشأة المسرح الجزائري , و التي عرضت سنة 1926 , كانت مقتبسة من مسرحية " طبيب رغما عنه " لموليير و كذا من حكايات ألف لـــيلة و ليلة . و توالت الاقتباسات في المسرح الجزائري من المسرح الفرنسي و الإيطالي و الإســـــباني و غيرها من المسارح إلى يومنا هذا .

(1): علي الراعي ، م س ، ص 69 .

الاقتباس عند علولة :

يشكل الاقتباس من المسرح العالمي أحد مصادر الكتابة عند علولة , بحيث أثرى به تجربته المسرحية باستعانته بالتقنيات العالمية في التأليف , و قد هدف علولة من خلال اقتباسه للمسرحيات العالمية إلى مسايرة النهج الاجتماعي و متغيراته بفعل تأثير الظروف , و عمل على التفاعل معها , لأن الهدف الأول للمسرح هو نقل الحياة الاجتماعيـــــــة بمشاكلها و صراعاتها بشيء من الصنعة الفنية و الضبط المتقن .

باشر علولة محاولة الاقتباس سنة 1967 , و هو في أولى مراحل مشواره المسرحي ، فاتجه إلى المسرح الصيني باقتباس مسرحية بعنوان " دنانير من ذهب "* , و قد كانت مترجمة إلى الفرنسية عنوانها بـــ " سكك الذهب " و قد عُرضت بالمسرح الوطني الجزائري عام 1967 (1) , ثم اتجه علولة إلى المسرح العربي باقتباسه لمسرحية " طعام لكل فم " لتوفيق الحكيم و أطلق عليها عنوان " الخبزة " , و هي تطرح مشاكل عديدة ؛ اقتصادية و اجتماعية و سياسية و ثقافية , و كانت تمس المواطن الضعيف الذي يبحث عن حقه في الاكتفاء على جميع المستويات .

---

(1) : ينظر : عبد القادر علولة " من مسرحيات علولة , م س , ص 06 .

* : دنانير من ذهب Monnaies d'or لمؤلفها الصيني شوسوشان Chu su chen 1644 ــ 1968

تختلف المسرحية المقتبسة عن الأصلية في مجملها ما يجمعهما فقط ـــ هو فكرة الجدار , هذا الرابط الذي جعل المسرحيتين قريبتين من بعضهما . تتلخص مسرحية "طعام لكل فم" فيما يلي : (1)

سميرة و حمدي زوجان يعيشان حياة أسرية بسيطة ؛ الزوج موظف بسيط يمضي وقته في العمل و البضع منه على القهوة مع أصدقائه , أما الزوجة فهي ماكثة بالبيت ،في يوم ما يكتشفان بقعة كبيرة على الحائط أحدثتها المياه المتسربة من شقة جارتهما " عطيات " ، يستدعي الزوجان الجارة لرؤية ما حدث و يطلبان منها إصلاح الحائط , ترفض الجارة في بادئ الأمر رفضاً قاطعاً , لكن ما إن يوهمها حمدي بأن له حنكة في دار القضاء حتى تقرر إرسال أحد المبيضين لإصلاح ما حدث , و لدى مغادرتها يفاجأ الزوجان بعرض مسرحي يجري على الجدار المبلل فيندهشان مما يجري , و يتابعان حكاية الأسرة المتكونة من بنت و أمها يستقبلان شاباً هو أخو الفتاة كان يدرس في أوربا , ثم يعود إلى بلده ليستكمل أبحاثه , و حين وصوله الى المنزل يعلم من أخته أن الأم بعدما غدرت بزوجها بمساعدة ابن عمها الطبيب و حبها الأول قتلته و تزوجت من ابن عمها , و يتابع كل من سميرة و حمدي الأحداث التي تجري على الجدار حتى انهما يرفضان تبييض الشقة. تغيّر

(1) : ينظر : توفيق الحكيم " طعام لكل فم " , دار الكتاب اللبناني , بيروت , ط 1 , 1973 .

و يتحصل السي علي في الأخير على تشريف و تكريم من قبل المسؤولين و تقام له ندوة صحفية من أجل ذلك و يُمنح مبلغاً مالياً .

دراسة و تحليل : تشترك المسرحيتان في عدة أفكار , أهمها فكرة القضاء على الجوع , إضافة إلى استغلال الطبقة الكادحة بطرق غير مشروعة (مصنع الجوارب في مسرحية الخبزة) , و قد اقتبس علولة هذه المسرحية لأنه وجد فيها ما يخدم اتجاهه الاشتراكـــــي كما أنه وجد فكرة الجدار مرآة المجتمع التي طرح من خلالها دقائق الملاحظات التي لا يمكن أن يراها الإنسان في نفسه إلا من خلال رأي الآخرين , و ما يجري على الحائط هو عبارة عن مناقشات مختلفة في أمور الحياة الاجتماعية و السياسية , ليست حكاية مضبوطة البناء و إنما هي عبارة عن طروحات أيقظت رغبة السي علي لإبداع كتاب " الخبزة" .

لقد عمل علولة على توظيف عينات من المجتمع الجزائري من طبقات الشعب البسيـــط مثل : السفانجي , السعاجي , القهواجي و الأطفال ...الخ , كل منهم يتكلم و يطرح مشكلته التي يعاني منها , و من خلال هذه الشخصيات طرح علولة أفكاراً تبناها السي علي في كتابه و هي كما يلي :

ـ الطبقات الكادحة و معاناتها .

ـ الدعوة الى التعليم للقضاء على الجوع .

ـ محاربة الاستغلاليين .

ـ محاولة القضاء على الفرق الشاسع بين الطبقات .

و هكذا نلاحظ أن علولة , و انطلاقا من فكرة الجدار نسج خيوطاً لمسرحية جديدة استلهم أفكارها من المجتمع الجزائري و مشكلاته و وضع لها بناءً عاما جديداً أورد من خلاله مجموعة من المعطيات و المناقشات و الحلول , و لم يكتف بما أخذه من المسرحية الأصل بل أضاف الكثير و أدمج إلى جانب فكرة الخبزة أفكاراً أخرى متعددة .

و مرة أخرى إتجه علولة سنة 1972 إلى الاقتباس من المسرح العالمي , و تحديداً من الأدب الروسي , حيث اقتبس " مذكرات مجنون "*لنيكولاي غوغول ** أطلق عليها عنوان " حمق سليم " , تجسّد المسرحية داءً عضالاً ينخر عظام بعض الأنظمة السياسية ، ألا و هو داء البيروقراطية الذي يُعد مقياساً موضوعياً لتقييم مدى صلاحية نظام إزاء نظام آخر و مدى نجاحه أوفشله في محاربة هذه الظاهرة , و قد بيّن علولة أنّ البيروقراطية

---

* : مذكرات مجنون Journal d'un fou كتبها غوغول سنة 1935 و تندرج ضمن كتاباته الصادرة تحت عنـــوان أرابيسك والتي تحتوي على مجموعة من المحاولات القصصية و الروايات , ينظر الموقع Fr.encyclopedie.yahoo.com

** : نيكولاي غوغول Nicolaï vassilievitch Gogol (1852 ــ 1909) كاتب روسي من أصل أكراني من مؤلفاته نذكر : " le revisor , le manteau , Le net , Les récits de Saint-Pétersbourg

ينظر للموقع : http://www.philagora.net/

تمارس سلطة القهر المادي و الفكري مثلما وقع لبطل مسرحية حمق سليم .

تشترك المسرحيتان في نفس البداية و نفس النهاية . بطل المسرحية موظف بسيط بكتب يومياته ناقداً ما يجري حوله من أحداث , هو من عائلة فقيرة , عمله مقتصر على فرز الأوراق للمدير، يقع في حب بنت المدير التي تختلف عنه اختلافا كليا ؛ من ناحية الطبقة التي تنتمي إليها و كذا من خلال الطباع على اعتبارها من الطبقة البورجوازية بينما هو من الطبقة الفقيرة . يقوده خياله إلى سماع كلبتها تتكلم مع كلب متشرد و هما يتناقشان عن وضعهما الذي في ظن البطل يشبه وضعه مع بنت المدير .

لطالما حلم سليم بوضع اجتماعي محترم و ترقية في عمله , لكن كل ذلك تبخر فهو لم يحصل على النجاح الذي كان يتمناه لأنه إنسان تافه , مغرور و حقود , يقوم بتدوين بعض الملاحظات الشخصية التي يحكم بها غيابيا على زملائه في العمل , إدعاءً منه بأنه عالم بالدخيلة الإنسانية . يكتب يومياته لأنه يفرغ فيها كل رغباته المكبوتة و التي يخجل من البوح بها , و لكن كل هذا يوصله أخيراً إلى انهيار يفقده القدرة على المقاومة و يجعله يخطئ الطريق في إثبات وجوده , فينصِّب نفسه ملكاً (عند علولة ينصب سليم نفسه ملك البيروقراطية و بينما لدى غوغول فالبطل ينصب نفسه ملك الأسبان) فكل العوامل السابقة الذكر جعلته يفجر ثورته على طريقته الخاصة مبتدئا بالحلم و منتهيا بالجنون .

ـ ماذا أضاف علولة إلى المسرحية الأصل ؟

أضفى علولة الكثير من التغيير محافظاً على البناء العام , و نجح إلى حدٍّ ما في التوفيق بين ما طرحه من أفكار و بين هموم المجتمع الجزائري , و أدمج فيها الكثير من القضايا .

رسم لنا علولة حياة البطل و معاناته , و خيبة الأمل في الإصلاح الاجتماعي و القضاء على الأمراض الاجتماعية المتفشية , و على رأسها البيروقراطية , فتطرق من خلال شخصية البطل إلى هذا المرض الاجتماعي " **اليوم راه أكبر يوم للبيروقراطيين , المملكة البيروقراطية وجدت ملكها ..الملك هو أنا ...**" (1) , ثم بيّن ضمنيا أنّ البيروقراطيين و الانتهازيين يعملون في السواد و شعارهم البياض " **بحيث المملكة البيروقراطية شعارها أبيض** " (2) , فعلولة أحيانا يستعمل الرمز لتبيين فكرة و إيضاحها .

اقتبس علولة نصاً روسياً لمعالجة قضية جزائرية أو بالأحرى قضية عالمية هي قضية الفروقات الطبقية , و من خلال هذا العمل يطرح علولة منهجه الفكري الملتزم بقضايا الشعب , فقد كان يعمل على تجسيد الحلم في بناء مجتمع اشتراكي تزول فيه الطبقية كما فعل بريخت من قبل , كما أنّ علولة دخل في أغوار شخصية بطل المسرحية سليم،

---

(1) : عبد القادر علولة " حمق سليم " نص مخطوط , المسرح الجهوي بوهران 1972 , ص 20 .

(2): م ن ، ص 25 .

وعالمها الباطني اعتماداً على منهج ستانسلافسكي , فصور لنا توتره و انكســـاره النفسي و معاناته أحسن تصوير " **فهو يأخذ عن ستانسلافسكي اهتمامه بالتحليل النفسي الاجتماعي , و عن بريخت ملحميته و تعليمه و تلخيصيته** " (1) .

تحدث علولة بصفة غير مباشرة عن العجز في الإصلاح الاجتماعي عن طريق نهاية الموظف البسيط إلى الجنون , و من خلال " حمق سليم " هاجم علولة كل أشكال الاستعباد و الحرمان و الطبقية مؤكداً ذلك بقوله : " ...**إنني أكتب لأجل تحرير شعبنا , و أن أضع بين يديه وفق إمكانياتي المتواضعة الوسائل و الأسئلة و الأفكار التي من خلالها يسير إلى الأمام حتى يصنع بيديه مجتمعاً ديموقراطياً** " (2) . و باستعمال الكلبين يفضح علولة زيف الطبقة البورجوازية و واقعها الحقيقي , فهاهو يصف من خلال رسائل الكلبة " لوبانة " حياة " رجاء " بنت المدير التافهة التي تسهر ليلا و تنام نهاراً " **رجاء توجد في روحها باش تروح تشطح [...]منين ترجع من الشطيح على الستة نتاع**

(1) : سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر , سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1979 , ص 379 .

(2) : Cherifouazani et Brahim haj slimane , Algerie actualité du 14 au 20 janvier 1988 N=° 707 , page culturelle (entretien avec Alloula).

الصباح تدخل صفرة كي القارس , لباسها مكرمش و عينيها خارجين " (1) . و نجد علولة و هو يتحدث عن كل تلك القضايا إنما يسقطها على مجتمعه الذي تفشت فيه كل مظاهر الخيانة و الاستغلال و المحسوبية بسلبياتها التي تنهك الشعب البسيط المغلوب على أمره.

باقتباس علولة لهذه المسرحية ذات البطل الواحد يفضح كل أشكال الممارسات القهرية , المادية و المعنوية التي تتعرض لها الطبقة الكادحة بإسقاطها على المجتمع الجزائري ناقلاً هموم مجتمعه .

بعد تجربة الاقتباس من الأدب الروسي اتجه علولة إلى الأدب التركي باقتباسه قصصاً للمؤلف " عزيز نسين " و حولها إلى مسرحيات , و كل تلك القصص كانت لها أبعاد سياسية استطاع علولة أن يسقطها على مجتمعه ؛ فمسرحية " الوسام " تعالج قضية الحكام و كيفية تعاملهم مع شعوبهم , تحكي المسرحية عن أوضاع شعب كان يعيش في رخاء و صفاء , إلى أن حلّت به كارثة أحالته إلى مجاعة مدقعة , و لكي يعالج الحاكم

(1) : عبد القادر علولة " حمق سليم " , ص 13 .

الوضع و يلهي الشعب عن جوعه نظّم مهرجاناً و وزع ميداليات على كل من خدم الوطن " **الناس أنساوا المجاعة و الحرمان , نساوا البؤس و الفقدان و لهاوا في الحفلة و المهرجان , كل واحد من السكان متمني يكرمه السلطان** " (1)

كرّم الحاكم أفراد الشعب بالأوسمة , سمعت البقرة بالخبر فأرادت هي الأخرى أن تأخذ نصيبها " **حتى أنا لزمني نحصل على الوسام , حتى أنا نستهل ,,,كان من حقهم يعلقولي أنا الأولى الوسام** " (2) , و أخذت البقرة الوسام تقديرا لها على منفعتها باللحم و الحليب و الجلد لأفراد المجتمع . لقيت في طريقها بغلاً فأعلمته بالخبر , هرول مسرعاً إلى الحاكم طامعاً بميدالية , و أخذ البغل الوسام لخدماته في التحميل و النقل و أخيراً جاء دور الحمار فرفض الملك إعطاءه الوسام لأنه لا منفعة منه , فقال له الحمار : " **...الحمير هما اللي مقدمين لك أكبر خدمة , لو ما كانوش في رعيتك عدد لاباس به من الحمير مثلي , ما تقدر أنت طول في الحكم , لو ما جاوش يخدموك حمير مثلي لو كان راك في هذه الساعة مع الشعب تنازع و شاد كرشك من الجوع , يا هل ترى تقدر تحكم و اطّول**

(1) : عبد القادر علولة , الوسام , ص 02
(2) : م ن , ص 02 .

على العرش بلا حمير ؟" (1) .

نلمس في هذه المسرحية عبرة على الحكام التي تلهي شعوبها عن قضيتها الكـــبرى , و تصرفهم عنها بأشياء تافهة تنسيهم مشكلتهم الأولى , و علولة بذلك يسقطها على مجتمعه الذي انتشرت فيه مثل تلك الظواهر .

إضافة إلى مسرحية الوسام اقتبس علولة من عزيز نسين مسرحيات : الواجب الوطني، ليلة مع مجنون ، الشعب فاق ، السلطان و الغربان * .

و من المسرح الإيطالي أو "الكوميديا دي لارتي" اقتبس علولة " ارلوكان خادم السيدين" "لكارلو قولدوني " ، و قد اختار علولة هذا النوع من المسرح لأنه يتلاءم مع مسرح الحلقة و يشترك معه في خصوصيات منها :

1) أنهما يخاطبان الجمهور مباشرة .

2) يرتكزان على خيال الإبداع في القول و الفعل و الحركة .

3) يرتكزان على الفرجة و المتعة و التعليم .

4) سعت كل من" الكوميديا دي لارتي" و الحلقة إلا أن تكونا بديلين عن المنهج الأرسطي .

---

(1) : م س , ص 07 .

* سيجري الحديث عن هذه المسرحيات في الفصول الأخرى .

مسرحية " أرلوكان خادم السيدين " :

قبل التطرق إلى فحوى هذه المسرحية المقتبسة من مسرحية إيطالية من نوع الكوميديا ديلارتي , يجدر بنا الأمر أن نتطرق أولا إلى تعريف بسيط لهذا النوع من المسرح الإرتجالي الذي ظهر مع بدايات ق 16 م .

ماهية الكوميديا دي لا رتي : هي ذات أصل إيطالي , و اسمها مشتق من كلمة إيطالية « Commedia all improvisio » , و هي في الفرنسية مترجـــمة إلى « Commedia all'improvisé » أو « Commedia populaire » أو « Commedia dell'arte » , و نشأت نشأة إيطالية المنبع و هي " **نوع من الأداء التمثيلي الملهوي يقوم نصه إلى حد كبير على ارتجال ممثليه المحترفين الذين كانت تتجول فرقهم في مدن أوربا , و قد انحدرت أصول هذا الشكل التمثيلي الإيطالي من مصادر عديدة موغلة في القدم , مثل : الألعاب الشعبية التي مهدت لظهور الملهاة الرومانية , ملاهي " بلوتوس " و " تيرانس " الهزليات العامية , ألاعيب المهرجين في العصور الوسطى و المغنيين و المتجولين و غيرهم " (1) .**

(1) : Claud Bourqui " la commedia dell'arte " , Impression SNEL , dépôt légal NOV 1999 N=° imprimeur 14749 , p 11 .

تحليل المسرحية :

فيما يخص الأحداث , حافظ المقتبس على تسلسلها و على البناء العام للمسرحية , فاقتبسها ناقلا الأحداث نفسها , و لهذا سأسرد الأحداث انطلاقا من أنها تتعلق بكلتا المسرحيتين , الأصلية و المقتبسة , و هي كالآتي :

أحداث المسرحية :

في بيت السيد " بنتليون " تجري الاستعدادات الأخيرة لزواج " كلاريس " ابنة صاحب البيت من " سلفيو " ابن الحكيم " لومباردي " , يحضر فجأة " أرلوكان " لينبئ بوصول سيده " فيديريكو راسبوني " من توران , يترل الخبر كالصاعقة على كل من في المترل لأنهم كانوا يحسبون أن السيد " فيديريكو " خطيب " كلاريس " السابق قد مات مقتولا في مبارزة (من أجل ذلك وعد الأب بنتليون ابنته كلاريس بخطيب آخر هـــــو " سلفيو " الذي كانت تحبه) .

يستغل " أرلوكان " فرصة تواجده بالمترل ليبدي إعجابه بخادمة السيدة " كلاريس " " سميرالدين " .

نكتشف بعد ذلك على لسان السيد " بريقالة " و هو صاحب فندق ـــ و الذي كان يعرف السيد فيديريكو عن قرب ـــ بأنه لم يكن سوى أخته " بياتريس " متنكرة بزي

رجل , خرجت من بلدها بحثا عن حبيبها " فلورينو " المتهم بقتل أخيها و الذي فرّ هارباً من البلدة مخافة أن تثبت التهمة عليه بسبب الخلافات التي كانت بينهما (بين فلورينو و فيديريكو) , لكن السيد بريقالة أكّد للحاضرين أنّ القادم من توران هو فيديريكو راسبوني (بعد تلقيه مبلغا من المال رشوة من بياتريس) .

في انتظار أرلوكان لسيده فيديريكو ــ الذي هو في الأصل بياتريس ــ يلتقي سيداً آخر هو فلورينو (عشيق بياتريس) يعرض عليه العمل عنده فيقبل أرلوكان على الفور, هاهو أرلوكان إذن خادما لسيدين في الوقت نفسه, سيدان لسوء حظه أو لحسنه هما طرفان في قصة حب واحدة .

يرسله كلا السيدان إلى البريد لجلب الرسائل , لكن المسكين يخلط الرسائل لأنه أمّيّ، فتقع الرسالة الموجهة إلى بياتريس في يد عشيقها فلورينو و يتيقن هذا الأخير من أنّ حبيبته في البلدة نفسها .

يحضر بنتليون سكك ذهبية إلى فيديريكو يعطيهم إلى خادمه " أرلوكان " الذي يسلمهم بدوره إلى سيده الثاني فلورينو سهواً .

تتجه بياتريس (فيديريكو) إلى بيت السيد بنتليون أين تكشف لكلاريس عن شخصيتها الحقيقية و الهدف الذي قدمت من أجله إلى المدينة , و تشترط عليها أن تحفظ

السرّ و لا تبوح به لأيّ أحد و لا حتى سلفيو , و تعدها كلاريس بحفظ السر .

تحدث مقابلة بين الغريمين فيديريكو (بياتريس) و سلفيو , يتبارزان و تتدخل كلاريس في الوقت المناسب لفظ النزاع و تُتّهم من قبل سلفيو بالخيانة لأنها قبلت أن تكون خطيبة فيديريكو (بياتريس) .

تعود مشكلة السكك الذهبية للظهور ثانية و يسلمها أرلوكان إلى مالكها الحقيقـــي (بياتريس) .

وقت الغذاء على أرلوكان ان يخدم سيديه بأن يقدم لكليهما الطعام في الوقت نفسه , وهما يجلسان في مكانين مختلفين , و ينجح في مهمته بفضل خفته و ذكائه .

ترسل كلاريس خادمتها سمرالدين إلى الفندق ـــ أين تقيم بياتريس (فيديريكو) ـــ بخطاب ترجاها فيه أن تنقذها من مأزقها لأن سلفيو قد عَمَت الغيرة قلبه و اتّهم حبيبته كلاريس بالخيانة , يقع الخطاب في يد أرلوكان الذي يفتحه بتشجيع من سمرالدين , لكنهما لا يستطيعان قراءته لأنهما أمّيّان . يعاقب أرلوكان بالضرب من قبل سيده فيديريكو (بياتريس) ثم يعاقب مرة اخرى من قبل سيده الثاني فلوريندو لأنه ألحق به الإهانة .

يرتّب أرلوكان أدوات و ملابس معلّميه لكنه يخطئ بأن يضع الصورة التي كانت في صندوق بياتريس في ملابس فلودينو , و يضع محفظة فلورينو في صندوق بياتريس , تتأزم الأمور عندما يكتشف العشيقان ذلك , لكن أرلوكان يحكي قصة وهمية لفلورندو بأن الصورة قد ورثها من سيده الذي مات و يحكي القصة نفسها لبياتريس .

يفقد العشيقان الأمل و يهمان بالانتحار , و في آخر لحظة و بفضل تدخل بريقالة صاحب الفندق يتقابلان وجهاً لوجه و تعم الفرحة كليهما .

تتوضح الأمور و تعود كلاريس إلى حبيبها سلفيو , يطمع أرلوكان بأن يأخذ هو الأخر جانبا من السعادة و يُقبل خطيبا لسمرالدين , بعد أن يكشف بأنه خدم سيدين في الوقت نفسه و بمهارة .

دراسة مقارنة :

- ***على مستوى الحكاية :*** لقد بقي خط سير الحكاية هو نفسه , خضع فقط إلى بعض الحذف الذي لم يخل بالمعنى مراعاة لتقاليد المجتمع الجزائري و أعرافه ..

- ***على مستوى الموضوع :*** لم يطرأ على الموضوع أي مساس ، فهو يحتوي على بداية و وسط و نهاية , و الموضوع هنا هو خدمة شخص واحد لسيدين في الوقت نفسه .

على مستوى الشخصيات : تحتوي المسرحيتين الأصلية و المقتبسة على مجموعة من الشخصيات لم تتغير من الأولى إلى الثانية .

Arlequin ← أرلوكان : خادم السيدين

Pantalon ← بنتليون : أب كلاريس

Dr Lombardie ← الحكيم لومباردي : أب سلفيو

Clarisse ← كلاريس : البنت الوحيدة لبنتليون و خطيبة سلفيو .

Silvio ← سلفيو: ابن الحكيم لومباردي و خطيب كلاريس .

Béatrice ← بياتريس : المتنكرة في زي أخيها فيديريكو , و عشيقة فلوريندو .

Fédérigo ← فيديريكو : الخطيب الأول لكلاريس .

Florindo ← فلورندو: عشيق بياتريس

Brighela ← بريقالة : صاحب الفندق .

Sméraldine ← سمر الدين : خادمة كلاريس و حبيبة أرلوكان .

و ما يمكن ملاحظته أنّ :

ـ الشخصيات بقيت كما هي في الأصل .

ـ لم تتغير أسماؤها وفقاً للبيئة التي عُرضت فيها .

ـ سمات الشخصيات لم تتسم بالطابع الجزائري إلا لغتها المترجمة .

محافظة علولة على أسماء الشخصيات الأجنبية جعل من هذه الشخصيات بعيدة نوعا ما عن الطابع الجزائري , فيحسّ المشاهد بغربة ناحية النص و العرض و ذلك لغربة هذه الشخصيات عن مجتمعه على الرغم من أنها تتحدث العامية الجزائرية , و هذا ما يمكن أن نعيبه على هذا العمل ؛ إذ بمحافظة الشخصيات على أسمائها بدت دخيلة على المجتمع الجزائري و على النص العامي بصورة واضحة , فكان من الأجدى بالمقتبس حتى يقرّب النص من المتلقي أن يستبدل الأسماء الأصلية بأخرى نابعة من كيان هذا المتلقي و تراثه .

و هكذا يمكننا أن نقول عن هذا العمل بأنه ترجمة حرّة و ليس اقتباساً , فعلولة هنا لم يقتبس فكرة من مسرحية أو حدثاً أو هيكلاً , و إنما ترجم المسرحية ككل محافظاً على بنائها و على ما تحتويه من أفكار و حوارات .

على مستوى الحوارات : اعتمد علولة اعتماداً كبيراً على المسرحية الأصل في صياغة الحوارات , فقد كان في غالب الأحيان يقوم بترجمة العبارات حرفياً فلا يحدث أي تغيير في المعنى , نأخذ أمثلة على ذلك :

المسرحية الأصلية لقولدوني (1)	المسرحيـــــة المقتبسة لعلولة (2)
1ـ الحب هو أفضل الأطعمة	1 ـــ أحسن طعام في الدنيا هو الحب
2ـ لا توجد لذة في هذه الحياة أمتع من رفقة جيدة .	2 ـــ في هذه الحياة ما كانش ما أحسن من قعدة مع الأصدقاء .
3ـ الزواج لا هو سم و لا هو دواء , إنه مربّى الفواكه , قطعة حلوى .	3 ـــ الزواج ما هو لا رهج و لا دواء هو خليط معجون حلوة الحلقوم.
4ـ التنهد كالبرق ينبئ بالمطر .	4 ـــ التنهيدة مثل الغيامة تتبعها النو.

من هذه الأمثلة و من غيرها نلاحظ أن علولة ترجم النص بأكمله بحواراته و حكايته و موضوعه و شخصياته , بلغة عامية قريبة من الفصحى تخرج المسرحية من بيئتها لتقحمها في وسط مجتمع جزائري .

(1) : Carlo Goldoni " Arlequin valet de deux maîtres " Traduction Michel Arnaud, édition L'arche , France , p 6 , 52 , 86 , 86 . le site : gilles . jobin . org .

(2) : عبد القادر علولة " أرلوكان خادم السيدين " مسرحية مخطوطة بالمسرح الجهوي بوهران , 1993 , ص 03 , 58 , 93 , 94.

على مستوى اللغة : استعمل علولة في مسرحيته المقتبسة اللغة العامية القريبة من الفصحى و قام كما هو مصطلح عليه بجزأرة المسرحية باستعمال لغة بسيطة متداولة في هذا المجتمع , و قد هدف من وراء تبسيط اللغة إلى إبلاغ المعنى لجميع الناس بمختلف المستويات .

لكن ما يمكن ملاحظته هو عدم مراعاة الفروق الطبقية في لغة الشخصيات , فالجميع يتحدثون لغة واحدة , فالأسياد و الخدم الكل يتكلم لغة سواءً , فمثلاً نجـــــد الحكيم لومباردي يقول : " **أتكلم , الله يدودلك اللسان , الله يعطيك جن اللي يضربك** " (1) و السيد بنتليون يقول : " **ذا ماشي ابن آدم هذا حمار** " (2) , فهذه الألفاظ لا تليق بأشخاص في مقام الأسياد .

تستخدم هذه الألفاظ عادة في المسرحيات الجزائرية لإثارة الضحك وسط الجمهور و لتقريب المعاني و الألفاظ السهلة المتداولة لدى الجميع دون مراعاة المستويات الاجتماعية للشخصيات .

---

(1) : م س , ص 81 .

(2) : م ن , ص 82 .

و قد تضمنت هذه اللغة أيضا بعض الأمثال الشعبية منها : " **إذا فاتك الطعام قول كليت** " (1) ." **اللي بعيد على الزازة يتسمى سالم** " , " **بالضربـــــــة بقطيع الراس**" " **زدت للطين بلة** " (2) .

على مستوى الديكورات و الملابس : لم يحدث علولة أي تغييرات على مستوى الملابس و الديكورات .



لقطة من المسرحية المقتبسة توضح الديكور و الملابس .

(1) : م ن , ص 12 .

(2) : م ن , ص 23 , 28 , 34 .



من المسرحية الأصلية توضح الملابس (1)

قد اقتبس علولة هذه المسرحية في ظروف تختلف عن تلك الظروف التي ألف فيها

ي مسرحيته , و بما أن المواضيع القديمة لا بد و أن يحصل على مستواها تغيير في

أو في المضمون أو في كليهما معاً حتى تصبح أكثر واقعية و عصرنة . إذن كان

لولة أن يجعل صلة الوصل بين ما اقتبسه و بين المجتمع الذي اقتبس من أجله و إلا

ص جافا لا يأت بنتيجة و لا يحدث تغييراً لأن من شروط الاقتباس أن يكون

(1) : Valeria tasca (arlequin serviteur de deux maitres de Carlo Goldoni)
site : www.critiqueslibres.com

"معاصراً و قادراً على طرح إشكالات الواقع الراهن برؤية واضحة عميقة " (1)

ما يمكن استنتاجه أن علولة قد اقتبس هذه المسرحية من أجل المتعة فحسب .

إنّ هذا النوع من الاقتباس في مسرحية أرلوكان خادم السيدين يختلف عن ذاك الذي شاهدناه في مسرحية " حمق سليم " عن مذكرات مجنون لغوغول , و كذا في مسرحية " الخبزة " عن " طعام لكل فم " لتوفيق الحكيم , فقد قام علولة في المسرحيتين الأخيرتين بتغيير كبير على جميع مستويات بناء المسرحيتين الأصليتين ليخرج لنا في الأخير مسرحيتان غرست جذورهما في المجتمع الجزائري و ذلك حينما أضفى عليهما من تقاليد المجتمع و معتقداته و طرح همومه ، من خلال الأفكار التي تبناها , أما مسرحية أرلوكان فلا تعدو أن تكون ترجمة حرة مع الاحتفاظ بشخصيات المسرحية و أفكارها .

(1) : وطفاء حمادة " في تأصيل المسرح العربي إشكالية التنظير و الممارسة , مجلة الطريق , ع 04 نوفمبر 1993 , ص 35 .

الفصل الثاني

مضامين مسرحيات علولة

الفصل الثاني : مضامين مسرحيات علولة .

1ـ المضامين السياسية :

ـ قضية الصراع على السلطة :

مسرحية السلطان والغربان .

ـ قضية الاشتراكية :

مسرحية اللثام .

ـ الديمقراطية و المصلحة العامة :

مسرحية التفاح .

2ـ المضامين الاجتماعية :

ـ قضية البيروقراطية :

مسرحية العلق .

ـ الانتهازية و الاستغلال :

مسرحية حوت ياكل حوت .

ـ قضية الثورة الزراعية :

مسرحية حمام ربي .

قبل التطرق إلى مضامين مسرحيات علولة تجدر بنا الإشارة إلى الخلفية السياسية و الاجتماعية* لهذه المسرحيات لأن الفنان ابن بيئته يتأثر بها و يؤثر فيها , فلا يمكن فهم مسرحياته المنادية بالاشتراكية بمعزل عن إطارها التاريخي الذي كتبت فيه , و يمكننا حصر فترة الكتابة عند علولة من فترة الستينات ؛ أي بعد الاستقلال إلى سنة 1994** و هذه الفترة بالذات شهدت تغيرات جذرية على المستويين ؛ السياسي و الاجتماعي ، بحيث استلمت الجزائر المستقلة إدارة جهاز الدولة , و انطلق المسؤولون في تنفيذ جملة من الإصلاحات السياسية و الاجتماعية إتماما لمسيرة الثورة الجزائرية, مثل تبني الاشتراكية , و سنّ قانون الثورة الزراعية و لامركزية المسارح و غيرها , و لكن كانت هناك فئة استغلت أول فرصة أتيحت لها لانتهاك أموال الشعب تلك " **الطبقة البورجوازية التي استطاعت بإمكانياتها الهائلة التي وفرتها لها الطبقات الأكثر بؤساً أن تسحق المصالح الفردية , سرعان ما خانت طروحاتها الثورية عن العدالة و المساواة و بدأت تسطر صفحة سوداء في تاريخها باضطهادها للعمال و الفلاحين و الفئات الشعبية البسيطة الأخرى** " (1) متغطية برداء الاشتراكية الذي لم يكن سوى ستاراً تخفي وراءه استغلالها

(1) : واسيني الأعرج , م س , ص 18 .

* : هذه إشارة فقط إلى الأوضاع السياسية و الاجتماعية و ليست دراسة لتلك الأوضاع تجنبا للإطناب الذي لا يخدم البحث .

**: توقف إنتاج علولة بسبب اغتياله يوم 10 مارس 1994 .

وانتهازيتها , و هنا جاءت مهمة المثقف , الكاتب , الصحفي و المسرحي لكشف تلك التجاوزات ولقد كان عبد القادر علولة من بين الذين اتخذوا المسرح " **وسيلة نضالية في المعركة التي يقودها الشعب لإنجاز الثورة الاشتراكية التي من بين أهدافها توفير كل الشروط لتحقيق التقدم المادي و الازدهار المعنوي لجميع المواطنين** " (1) , فوظيفة المسرح أصبحت مدرجة ضمن الأهداف البعيدة المدى لمسار الثورة الاشتراكية من خلال كشف مساعي الطبقة الانتهازية التي تهدف إلى تحطيم أحلام العمـــــــال و الفلاحين , و قد لعب المسرح في تلك الفترة " **دوراً طلائعياً ساير مجمل التطورات التي عرفتها الجزائر سياسياً و اجتماعياً** " (2) .

و بشكل عام قامت انتاجات علولة بمسرحة الصراعات التي مسّت مختلف شرائح المجتمع , إذ حمل مسرح علولة على عاتقه إلزامية التنقيب عن الأوضاع السياسيـــــــــة و الاجتماعية و الكشف عن باطنها قصد تجنيد المتفرج لرفض تلك الأوضاع , لأن "**الفنان الاشتراكي لا يكتف بالتعبير الجمالي عن الواقع و إنما يدعو إلى الحركة و التغيير في الأنظمة التي تؤدي إلى تحريك بنيات المجتمع من خلال خلق تصور تاريخي مستقبلي لحركة ثورية و توسيع مجال المعرفة السيـــــــاسية بتلقين العمـــــال و الفلاحين مبادئ**

---

(1) : محمد العربي ولد خليفة " المسرح كوسيلة للنضال " مجلة الثقافة , ع . 58 , السنة . 10 , وزارة الثقافة , الجزائر 1980 , ص 05

(2) : بوعلام رمضاني , م س , ص 27 .

الاشتراكية و روحها " (1) .

و في هذا السياق يتبادر لدينا السؤال التالي : هل نلمس وجود علاقة جدلية بين الواقعين ؛ السياسي و الاجتماعي بوصفهما موضوعاً و أداة الكشف عن هذا الموضوع في أعمال علولة ؟ و بصيغة أخرى : هل كانت مسرحيات علولة على مستوى المضمـــــون و الشكل قادرة على إماطة اللثام عن الواقع المعيش بصدق و أمانة ؟ , و للإجابة عن هذا السؤال علينا ربط مسرحيات علولة بالواقع الجزائري , و لكن مما لا شك فيه أنّ عبد القادر علولة اكتسب أهمية بوصفه كاتباً و مخرجاً مسرحياً من مضامين مسرحياته المعالجة للقضايا السياسية و الاجتماعية النابعة من صلب المشاكل التي يتخبط فيهـــا المواطن الجزائري . و يمكن أن نحصر مضامين مسرح علولة ضمن القضايا السياسية و القضايا الاجتماعية :

1 ــ المضامين السياسية:

المسرح ذو المضمون السياسي أو المسرح السياسي*تسمية واسعة تعبر عن توجه إيديولوجي و فني للمسرح أكثر من كونها تحدد شكلاً مسرحيا," **و من الجدير بالذكر أنّ**

(1) : بتري إستيون " الماركسية و النقد الأدبي " , تر : حابر عصفور , منشورات عيون المغرب , ط 2 , 1986 , ص 42 .

* : يعتبر إروين بسكاتور أول من بلور هذا المفهوم نظريا من خلال كتاباته , و لا سيما كتابه " المسرح السياسي " , و تبعه بريخت بصياغته لنظرية المسرح الملحمي (ينظر : ماري إلياس , و حنان قصاب , م س , ص 258).

"**السياسة في المسرح أمر قديم** " (1) , فالمسرح كان سياسياً منذ نشأته الأولى عند الإغريق لأنه توجه لكل فئات المجتمع من خلال تعبيره عن " **التناقضات الموجودة في ذلك العصر و التي فرضتها ظروفه السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية** " (2) .

و مسرح شكسبير سياسي أيضا لأن المؤلف عبّر من خلاله عن الصراع بين المجتمعين الإقطاعي الذي كان سائداً و الرأسمالي الذي كان يسعى إلى فرض وجوده . أما عن المسرح السياسي الحديث فقد ارتبط بمصير العمال و الطبقات الكادحة المتضررة من النظام الرأسمالي و بحثها عن أخذ موقعها المناسب في مجتمعها (3) . فهو يهدف إلى تعليم الناس و تبصيرهم بقضايا وطنهم و إيقاظ أحاسيسهم و مشاعرهم اتجاه هذه القضايا لأن " **واجب الكاتب المسرحي تغيير العالم و عدم الاكتفاء بوصفه** " (4) . و المسرح السياسي لا يتناول المشاكل الفردية أو الأحداث الشخصية بل تهمه المشاكل القومية و معاناة الجماعة فهو " **يسعى إلى تأثير إيجابي في الجماهير بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل تسودها العدالة الاجتماعية , و يرفرف عليها**

---

(1) : علي عقلة عرسان , م س , ص 24 .

(2) : أحمد العشري ، م س , ص 13 .

(3) : ينظر , م ن , ص 97 .

(4) : برتولد بريخت , م س , ص 23 .

السلام و تمنحها الحرية طعم العزة و الكرامة و الإنسانية " (1) , إذن فإلى جانب الرغبة الترفيهية أصبح المسرح أداة للتنقيب عن الأوضاع السياسية و الكشف عن باطنهـــا و تحليل جوانبها لتحفيز الناس على أخذ موقف منها و تغييرها نحو الأفضل .

يرى أحد الدارسين أنه" **لا يمكن التوفيق بسهولة بين العمل السياسي و العمل الثقافي فالاقتصار على الجانب النضالي كثيراً ما أدى إلى إغفال العنصر الجمالي والتأكيد على الخطاب الإيديولوجي و الوقوع في الهفوات الفنية** " (2) لكننا نلاحظ أنّ أغلب الأعمال المسرحية ذات المضامين السياسية في العالم العربي كانت متقنة الصنع وهادفة في الوقت نفسه نذكر منها مسرحية الكاتب السوري " سعد الله ونوس " " الفيل يا ملك الزمان " التي عرض فيها علاقة الشعب بالسلطة و الخوف الذي يعقد الألسنة للمطالبة بحقها في الحياة الأفضل , و كذا مسرحية كاتب ياسين " الرجل صاحب النعل المطاطي " تحكي المسرحية قصة حرب الفيتنام منذ حكم الإقطاعيين إلى اليوم الذي اندلعت فيه المقاومـــة و الثورة ضد الاحتلال الفرنسي ثم الجيش الأمريكي و تشيد ببطولات شخصية"هوشي منه" الذي يعتبر تواجده على الأرض الفيتنامية مغنما تاريخيا و سياسيا كبيرا .

---

(1) : سعد أردش ، م س ، ص 193 .

(2) : عبد الكريم سكار " أعطني مسرحا أعطيك شعبا عظيما " مجلة الوحدة اللسان المركزي للاتحاد الوطني للشبيبة الجزائريـــة , ع: 187 , جوان 1984 ص 43 .

و على الرغم من أنّ كاتب ياسين يجسد في مسرحيته آلام الشعب الفيتنامي إلا أنه لابد يربطها برابط خفي بآلام الشعب الجزائري فهناك إسقاط سياسي لا مناص منه . و كذا من المسرحيات السياسية الجزائرية نذكر مسرحيات علولة الذي جعل من فن المسرح لعبته في كشف الخفايا السياسية و بؤرة التناحر التي شغلت بال الجزائري المكافح و البسيط أيضا و لابد من الإشارة هنا أنّ الاتجاه السياسي في المسرح ـــ في أغلبه ـــ يتسم " **بطابع الرمزية و التلميح دون التصريح** " (1) للتعبير غير المباشر عن الآراء السياسية و قضايا الحرية و الطبقية و السلطة و غيرها من القضايا . و المسرح " **أداة سياسية بالدرجة الأولى و لا يمكن أن يجد مسوغاً لوجوده إذا ابتعد عن معالجة القضايا السياسية النابعة من العصر** " (2) .

لقد أخذت المضامين السياسية النصيب الأكبر من اهتمامات علولة , بل لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته من لفتة عابرة إلى قضية سياسية , غير أننا نحاول أن نحصر بصفة عامة ـــ أهم القضايا السياسية التي تطرقت إليها مسرحيات علولة و عالجتها .

---

(1) : د محمد دالي " الأدب المسرحي المعاصر " , عالم الكتب , القاهرة , ط 1 ، 1999 , ص 235 .

(2) : عبد الله أبو هيف " التأسيس " مقالات في المسرح السوري " مطبعة الكاتب العربي , سوريا , 1979 , ص 51 .

قضية الصراع على السلطة :" *السلطان و الغربان* "

يأتي اهتمام علولة بهذه القضية محصلة طبيعية لاهتمام مسرحه بتغيير المجتمع , و قد نجسد هذا المضمون بشكل واضح في مسرحية " السلطان و الغربان " * التي يبين من خلالها كيفية اعتلاء كرسي السلطة من قِبل أشخاص لا يفهمون جـــــوهر هذا المنصب و المسؤوليات الكبيرة التي تقع على من يستلمه , و كيف تؤدي بهم حالة اللاإدراك لقيمة و أبعاد هذا الحمل إلى الهاوية .

دراسة و تحليل : كان هناك إنسان فقير و لكنه محب للخير , يتمنى أن يصبح ذا شأن عظيم ليحقق أمنيته في مساعدة الناس و نشر الخير " **_آه لوعندي الإمكانيات , لو كانت عندي القدرة ندير الخير في البشرية ..**" (1) . يسأله شيخ مسن عن الخير الذي يمكن أن يحققه للناس و ينبهه إلى صعوبة تحقيق هذه الأمنية " **بزاف الناس مثلك حبوا يديروا الخير في الغير , لو جيت تعرف كيف تحقق هذا الرغبة , يذوب لك الشوق و تسمح في الرغبة** " (2) , هنا تنبيه إلى صعوبة المهمـــــة و بعد الأحلام عن الحقيقة , ثم ينصحه الشيخ بالسفر و التجوال في أرض الله الواسعة عساه يستطيـــــــــع تحقيق أمنيته

---

(1) : عبد القادر علولة " السلطان و الغربان " , مسرحية مخطوطة , المسرح الجهوي بوهران 1990 , ص 02

(2) : م ن , ص 02 .

* : السلطان و الغربان مسرحية اقتبسها عبد القادر علولة من قصص الكاتب التركي عزيز نسين من مجموعة قصصية نشرها الكاتب بعنوان Un fou sur un toit (مجنون على السطح) .

و لكن من خلال الإبعاد الزماني و المكـــــــاني للأحداث و الشخصيات .

وجد الرجل بين ذلك الجمع من الناس الشيخَ المسن , فشرح له أمر الإنتخابات التي يجريها أولئك الناس مرة كل سنة لاختيار ملك البلاد و الغريب في الأمر أنّ الغربان هي التي تنتخب الملك الجديد بتلطيخها له ثلاث مرات " **غراب من الغربان خرج من الغيم , نزل و بقى يدور فوق راس الرجل الأجنبي اللي قصد المدينة بعدما قطع جبال و وديان حوط الغربان شحال من مرة فوق السيد , ضج و قاق لطخ لصاحبنا الجبين بالزقاق** " (1) . و هكذا انتخبت الغربان الرجل الغريب وسط تصارع النـــــاس و غيرهم منـــه , و يقصد علولة بالغربـــــان أعوان الملك (أو صاحب السلطة) و حاشيته التي تساعده على اعتلاء كرسي السلطة لتنعم تحته بالرفاهية و العيش الرغيد و تحقق مآربها بكل أمان .

" **القوال : لما قعد على العرش الملك الجديد في نهاره الأول فكر في الغربـــان و قال في نفسه : داروا فيّ خـــــير كبير , حتى أنا من جيهتي لزمني نخلف المزيـــــــة و نساعدهم** " (2) . و هكذا أصبح الملك خادما للغربان , كل همه أن يرد جميلهم متناسيا شعبه و ما وعد بتحقيقه , و أول شيء أمر به هو نزع الفزاعات من البلاد كي لا

(1): م س , ص 07 .

(2): م ن , ص 12 .

ل الغربان,و حرم قتلها أو رميها بالحجارة , و أمر كل بيت من رعيته بملء إناء من
ح للغربان كل يوم .

و جاء العام الثاني , و في يوم الإنتخاب اجتمع الناس كعادتهم " **سكان البلاد
جمعوا في الساحة كلهم عرّوا رسانهم و كلهم صرحوا باللي باغيين يديروا الخير في
ر , كل واحد منهم رفد دعوة للغربان طالب منهم يلطخوا له على الجبين** " (1) .

و مرة أخرى توجت الغربان الرجل الغريب ملكاً " **في العادة غراب واحد يخرج
ل الغمامة و يتزل يحوم بقرب الريسان , هذه المرة نزلوا عشرة من الغربان ...زقوا
ث مرات متتابعة على راس السلطان الخارج باش يشكروه على المزية اللي
رها في الغربان و يبرهنوا بحبهم و تأييدهم**" (2) .

زاد الملك في كرمه مع الغربان , ألزم كل عائلة بالتكفل بعشرين غراب ,
ضمن لهم المأكل و المشرب و المأوى . و جاء العام الموالي للانتخاب ,
حصل الشيء نفسه " **السيد رجع لكرسيه للمرة الثالثة , و أمر لازم السكان
قلعوا القمل للغربان و يعطروا لهم الريش , و يفرشولهم القطن و يزينولهم**

(1) : م س , ص14.
(2) : م ن , ص 14 .

القوام و القمقوم " (1) . و بفضل العناية و الاهتمام زاد عدد الغربان و أصبح حجمهم بحجم الخرفان حتى ضاقت بهم المدينة , و مرة أخرى و بعد عام أنتخب السلطان و زاد اهتمامه بالغربان حتى صار حجمها مثل حجم البقر " **السكان عادوا في حالة خطيرة كأنهم مغتربين في بلادهم , اللي سمح في حوشه و طلع للجبل يعيش في الغابة , اللي سمح في داره خلاها للغربان و حفر تحتهـــا دهليز و اللي قطـــع البرور و البحور و قاطع بني عمه** " (2) , و هنا إشارة واضحة إلى أسباب النزوح و الهجرة و التخلي عن الحقوق و المتمثلة في ممارسة كل أنواع الاضطهاد و تضييق سبل العيش الرغيد و عدم الوفاء بالوعود و احتلال الغرباء موطن السكان الأصليين , إنه الاستعمار السيـــــاسي و التناحر على السلطة الذي أعمـــى العقول عن رؤية الحق و الابتعـــاد تمامـــا عن هديه و تناسي الضمير و الأخلاق .

و هكذا توالت الأعوام و السكان يعيشون ظلاما دامساً لا مستقبل لهم في ظل الغربان الذين اصبحوا شغل السلطان الشاغل , و جاءت الانتخابات مرة أخرى و نزلت الغربان كعادتها و في هذه المرة كانت أكثر عدداً و أكبر حجماً ولتعبر عن امتنانها للسلطـــان

(1): م س , ص 16 .

(2): م ن , ص 18 .

لطخت جبينه دفعةً واحدة " **لما جاوا الناس القلال اللي كانوا واقفين على جنب الساحة باش يهزوا السلطان المختار , و يدوه للقصر بالغنى , أنت سلطاننا و أنت المختـــــار جينك ربوحي أنت الدبار وجدوه مردوم ميت مدفون تحت نادر كبير من زق الغربـــان** " (1) , أليست هذه نهاية طبيعية لهذا السلطان و أمثاله من الذين يستشيرون حاشيتهم التي لا هم لها سوى الأخذ و أكل حقوق الغير , و الغربان هنا رمز للسواد الذي حل بأهل المدينة و الضيق الذي سببته لهم الغربان بتدعيم من السلطان الذي أعماه الحسب فمات نتيجة لعدم إدراكه لعواقب الأمور فقد كان هو المسؤول عن تكاثر الغربان التي أهلكته في آخر المطاف .

ينبهنا علولة إلى قضية هامة و هي ذلك الإنسان الذي يأخذ على عاتقه مسؤولية أمة دون أن يدري ما له و ما عليه و يترك أعوانه هم الذين يتحكمون في مصائر الناس فينقلبون عليه و يهلكوه عندما تشتد قوتهم و لا يصبحون بحاجة إليه .

---

(1) : م س ، ص 18 .

نعة الاشتراكية (مسرحية اللثام) :

الاشتراكية هي المضمون الأساسي لمسرحيات علولة عموماً ، إذ يصبغ المضمون الاشتراكي النسيج الدرامي لهذه المسرحيات بصبغته الخاصة التي تمنحها أسلوبها الخاص ، فعلولة يعقد لواء البطولة دائما لطبقات الشعب البسيطة المكافحة من عمال و فلاحين تتطلعة إلى المستقبل , و ذلك لإيمانه الراسخ بمقدرتها على التغيير بتضامنها و التحامهـــا ، ولكن ذلك لا يعني أنّ علولة حوّل مسرحياته إلى بوق أجوف يردد شعارات الاشتراكية وإنما أضفى عليها مسحة من الصنعة الفنية بفضل تقنيـــــاته * التي استعملها في التأليف والإخراج " **و إذا كان هناك ارتباط بين المذهب الاشتراكي ــ كمذهب سياســـي ــ وبين الأدب المسرحي الاشتراكي فإنه يتمثل في التصاق المسرح بالشعب و جمهور العاملين من الكادحين الفقراء ، و محاولة إبراز حياتهم الخاصة و ما يعانون منه على خشبة المسرح عن طريق التمثيل و التجسيد لهذه المعاناة ، و تصوير الاشتراكيـــــة وقوانينها بأنها هي المنقذ الوحيد لسلامة هؤلاء المكافحين ، و الأمل في تحقيق حياة أفضل و أسعد** " (1) .

تتسم مسرحيات علولة بروح الاشتراكية و تنادي بأن العمل حق و شرف و واجب

---

(1) : د محمد الدالي , م س , ص 233 .

*: سيأتي التحدث عن هذه التقنيات في الفصل الثالث من هذا البحث .

لكن ما لاحظناه في مسرحية اللثام أنه ابتعد قليلا عن مساره الاشتراكي لأنه وضع المقبرة نهايةً للمناضل الشريف و العامل المجدّ .

دراسة و تحليل : تبدأ المسرحية بالقوال الذي يسرد علينا يوميات عامل بسيط يسميه مرة " جلول " و مرة أخرى " عثمان " ، فهو لا يعني عاملا بعينه بل رمز بشخصية واحدة إلى كل العمال المهضومة حقوقهم " **القوال : جلول العامل خويا قلبه مشطون ، جهده النافع مخطوف شوقه مرهون ، حقه الواضح معفوس رايه مسجون** " (1) , و يعدد الكاتب مختلف المشاكل التي يعاني منها العامل البسيط مثل : مشكل السكن و مشكل النقل و غلاء المعيشة و غيرها من المشاكل الكثيرة على الرغم من أنه يجهد نفسه في الحصول على أقل ضروريات الحياة ، و تلك الطبقة البورجوازية التي تريد ثراءً على ثراء على حساب جهد العمال " **طبقة في الحرمان و الشقاء تبيع في جهدها و أخرى على ظهرها تتنعم في راحة** " (2) . و لكن الكاتب في الوقت نفسه يشير إلى ومضة من التفاؤل بمستقبل الطبقة العمالية في التغيير الجدري بتضامنها الذي يعدّ ركيزة هامة في مسرح علولة ، و هو تفاؤل اشتراكي إن صحّ التعبير ؛ أي أنه تفاؤل من أجل المجتمـــــع

(1) : عبد القادر علولة " اللثام " المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية , الجزائر , 1997 , ص 154 .
(2) : م ن , ص 155 .

ككل و ليس لفرد بعينه " **دخل يناضل في الحركة بكل إخلاص سبل في الميدان ذكـــاه و معرفته ...عمّق في النضال و تمتع بسراره ..كل ما يزيد خطوة تزيد تقوى إرادتـــه..**" (1) و يعتبر ما سبق مقدمةً أو استهلالاً للمسرحية و هي إحدى تقنيات مسرح علولة .

ثم يبدأ القوال بسرد قصة برهوم ولد أيوب الأصرم (الشخصيـــة المحورية في المسرحية) ، حيث كان والده إبان الاستعمار فلاحاً رائداً للحركة النقابية ، و بعدما أحرق مع زملائه أراضي و مخازن المعمرين الفرنسيين أصبح مستهدفا من قبل الاحتلال ، فقصد الغابة هارباً متبوعـــا بزوجته و أولاده و هناك وسط الأدغال وُلِد برهوم و ألقى المحتل القبض على والده .

عاش برهوم طفولة بائسة ؛ حيث عمل في صغره راعياً ، ثم نجاراً ثم خبازاً و بعد الاستقلال تزوج و انتقل من قريته إلى المدينة حيث وجد عملا في مصنع الورق ، و لكن المصنع منذ افتتاحه لم ينتج الكمية اللازمة من الورق و ذلك لأسباب عدة منها " **الماء اللي يوصل غير كافي من الواد , في الشتاء لما توقع حملة في الواد نوقفوا العمل , و في الصيف وقت الصيام نوقفوا العمل كذلك ...الحلفة اللي ينخدم بها الكاغط توصل لنا منها كميات قليلة ، الكهرباء حتى هي متشوقين فيها قليلة ...ستة مديرين تناوبوا على**

(1) : م س , ص 156 .

رأس الشريكة ؛ اللي يضرب على صالحه و يقول تخطي راسي ، و اللي يضرب على القطاع الخاص و يعمل بالحيلة باش يفشل قطاع الدولة ..." (1) ، و هذه كلها إشارات إلى الكثير من المشاكل التي كانت تتخبط فيها مصانع القطاع العام و التي يسببها المسؤولون تارة و بعض المواطنين عديمي الضمير تارة أخرى ، و هذا كله يفضي إلى التنبؤ بزوال النظام الاشتراكي كما سنرى في نهاية المسرحية .

تصاب الآلة الكبيرة ـــ التي تغسل و تعجن الحلفاء ـــ في المصنع بعطب ، و يُستدعى برهوم من طرف العمال لإصلاحها خفية لأن أصحاب الإدارة يمنعون الاقتراب منها " **لبرمة* هذي ممنوع اللي يقرب لها ، جناح كبير في المصنع حابس على جالها , أصحاب الإدارة عالين العمال اللي يمسها يطرد ، قالوا غاديين يجيبوا لها فني مختص من الخارج باش يعدلها** " (2) .

يجلب العمال لبرهوم الرسوم الخاصة بالآلة و كل ما يحتاجه علـــــى أن يقوم بإصلاحها ليلاً ، و بتشجيع من صديقه " السي خليفة لاندوشين " و زوجته " الشريفة " يستجيب برهوم لنداء زملائه و يُلزم نفسه مسؤولية إصلاح الآلة ، فالمصنع مصنعهم و ما يعود به من فائدة هو من حقهم .

---

(1): م س , ص 171 .

(2): م ن , ص 174 .

*: البرمة تعني الآلة الكبيرة .

و هنـــــا يبين علولة كيف تتعرض شخصياته لمختلف أنواع الضغوطـــــات النفسية و الاجتماعية، لكنها لا تستسلم و لا ترضخ لسياسة الأمر الواقع بل تكافـــــح و تناضل من أجل المستقبل الذي تريد أن تصنعه أو الذي تحلم بتحقيـــقه . و فعلا استطاع برهوم إصلاح الآلـــة بعد أن اكتشف أن عطلها ليس تقنياً و إنما تخريبياً ، الهدف منه تعطيل المصـــــنع و طرد العمال منه ، لكن العاقبة كانت وخيمة ، فبعد أن اكتشف المسؤولون ما قام به برهوم تعرّض لأبشع عقاب يمكن أن يحدث للإنسان ، فبعد أن ضُرِب ضرباً مبرحاً بُثِرَ أنفه و " **من المهم أن نعرف أن الأنف يعتبر مرادفاً للشرف بالنسبـــة للجزائريـــين و بواسطة هذه المسرحية أبلغ علولة للمتلقي الوضعية السياسية و الاجتماعية في الجزائر** " (1) .

أحدث برهوم تغييراً جذرياً في المصنع بعد إصلاحـــــه للآلة ، فقد اعتبره العمال نصرا لهم و لاشتراكيتهم ، لكن الثمن لم يكن هيّناً ، فقد أصبح مشوهاً مدى الحياة . دخل برهوم المستشفى ليعالج إصاباته الكثيرة ، و صورة أخرى من صور تضامن العمال مع بعضهم تطل علينا من المستشفى " **الفيلالي : يكفيه الدم اللي جبناه ؟**

الممرضة : يكفيه و يشيط علينا .

---

(1) : Arnaud Meunier < El lithem (le voile) l'hommage Abdelkader alloula > Le site : www.maghrebats ma/theatrehtm.

الفيلالي : راهم جايين العمال يتبرعوا بدمهم عندكم ما تعولوا " (1) .

بعد خروج برهوم من المستشفى يرفض الرجوع إلى المصنع الذي شوِّه فيه لأنه يخجل من أن يرى أحد أنفه المبتور . يتوجه إلى مركز الشرطـــة لتقديم شكوى ضد من اعتدوا عليه بدليل شهادة الطبيب ، لكن يقع ما لم يكن في الحسبان ، إذ يوجـــّه إليه المفتش الكثير من التهم ، كالتشويش و التخريب و الدعوة إلى الإضراب و سرقة ممتلكات القطاع العام و يزجّ به في السجن .

و هذا نقد لاذع للوضعية التي آلت غليها الشرطة في بلادنا فبعدما كان شعارها " الشرطة في خدمة الشعب " أصبحت في خدمة فئة معينة ، فئة الأغنياء ليزيد غنـــــاهم و المستغلين ليزيد استغلالهم ، أما المظلومين و المستضعفين فيسلط عليهم العقاب (هذا ما يستنتج من المسرحية) . خرج برهوم من السجن ضائعاً ، و لم يقبل أحد تشغيله لسوابقه العدلية عانى كثيراً من الاضطهاد المعنوي و الجسدي و من الظلم و القهر و فقد الثقة في من حوله كل هذا أدى به إلى الهروب من واقعه المرير و البحث عن عالم آخر يزول فيه الظلم الاجتماعي و الاستلاب , و وجد ضالته عند جماعة من المتشردين الذين فشلوا مثله في تحقيق أهدافهم على أرض الواقع فراحوا يحلمون بمجتمع مثالي تسوده العدالـــــة

(1) : عبد القادر علولة م س , ص 190 .

الاجتماعية , أصبح برهوم عضواً في هذه الجماعة المسماة أشباح المدينة , و التي تسكن مقبرة حيث يتوفر الهدوء و ينعدم الاستغلال و الظلم لأنه و ببساطة سكانها أموات . فعالم الأحياء لم يجد فيه برهوم إلا الخيانة التي اتُّهِم بها و هو المناضل الحقيقي الساعي إلى المصلحة العامة و ذلك رمز تشاؤمي من الكاتب حيث وضع المقبرة نهايةً لبرهوم و أمثاله ، و المقبرة تعني النهاية لأن الكاتب كان يرى من حوله ما يدعو إلى ذلك * من خلال سيطرة بعض العناصر الطفيلية على الاقتصاد الوطني خدمة لمصالحها الذاتية و تضافر العوامل السلبية على تفتيت الوحدة الوطنية .و هذا فعلا ما حصل لكن بعد سنوات عدة فكان تنبؤ علولة في محله .

الديمقراطية و المصلحة العامة (مسرحية التفاح) :

عنوان المسرحية : ربما ترتبط كلمة " تفاح " هنا بتفاحة آدم التي حرمها الله عليه ، و في المسرحية يخضع ابن آدم إلى قوانين وضعية ، و ليس إلهية ، قوانين قاهرة و ظروف جائرة في حق المواطن البسيط تحول دون حصوله على أبسط الأشياء ، فابن آدم هنا عاجز على الحصول على تفاحة ترغب زوجته الحامل في أكلها .

---

*: كتبت المسرحية سنة 1988 , و بعد تلك الفترة شهدت الجزائر أوضاعا سياسية و اجتماعية متردية , منها أحداث أكتوبر 1988 , التعددية السياسية , سقوط النظام الاشتراكي , التوجه نحو اقتصاد السوق , استقلالية المؤسسات و تحرير التجارة الخارجية ...الخ مما انعكس على القدرة الشرائية للمواطن البسيط .

ملخص المسرحية : تحكي المسرحية قصة إنسان بسيط يعيش ظروفاً اجتماعية قاهرة، ترغب زوجته الحامل في أكل التفاح الذي أصبح من المستحيلات التي لا يمـــكن الحصول عليها ، يجد هذا المواطن البسيط نفسه موضوعاً بين ظروفه المعيشية المزرية ، و بين الأوضاع الاقتصادية السياسية القاتلة ، فيخرج باحثاً لنفسه عن متنفس يخرج فيه كل ما يثير غضبه و حيرته ، فلا يجد ما يفي بالغرض غير مرحاض عمومي ، و حتى هذا المرحاض يخضعه صاحبه لقوانين تحول دون تمكن المواطن من البوح بما يثور بداخله ، يحاول المواطن مع صاحب المرحاض مراراً و تكراراً و في الأخير و بعدما يروي له حكايته و جوانبها يسمح له صاحب المرحاض بالدخول و البوح و السب و التفريغ ...الخ

و يحصل أن يدخل المرحاض ممثل مسرحي يبحث هو الآخر عن مكان يتمرن فيه على أداء دوره , فلا يجد غير باحة المرحاض ليقوم بالتمارين الصوتية و الجسديـــــــة ، و يحكي الممثل بدوره لكل من المواطن و صاحب المرحاض المسرحية التي هو بصدد كتابتها و التي تحمل أبعاداً سياسية و اجتماعية و بعد حوارٍ متبادل و الدخول في مواضيع متعددة تمسّ حياة الإنسان ، يسمح صاحب المرحاض لكل من الممثل و المواطن بالمجيء رغما أرادا و يقترح عل الممثل أن يتخذ حكاية التفاح مادة لمسرحية جديدة يحكيها له

المواطن البسيط .

تحليل المسرحية : تطرح المسرحية مواضيع مختلفة تمس الجوانب السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية . إنها مزيج من الأفكار المتناثرة و الرغبات المكبوتة و القوانين التعسفية و الأوضاع المزرية , تبتدئ المسرحية بحوار بين الزبون (المواطن البسيط) و صاحب مرحاض عمومي ، يقف الزبون ماسكا على فمه خوفا من أن ينطق بما لا يليق و هو في الشارع ، فيطلب من صاحب المرحاض أن يسمح له بالدخول و البوح بغضبه في الخلاء ، و يتخلل الحوارات الأولى بين الزبون و صاحب المرحاض الكلام عن (الديمقراطية) :

"صاحب المرحاض : أنت وقيلي راك تبحث على دار البكاكيش ؟ ...دار البكاكيش يا حبيبي بعيدة خارج البلاد ...مانيش عارف إذا مازالت دار البكاكيش ...أشياء عديدة تغيرت مع الديمقراطية " (1).

إنه يتحدث عن الديمقراطية على أنها نظام جديد موضوع حديثا و أنها قلبت موازين أشياء عديدة ، و يأتي التحدث عن الديمقراطية في حوار آخر :

"صاحب المرحاض : ..إلى الأرض راهي نظيفة و الديمقراطية معاك .

(1): عبد القادر علولة " التفاح " , مسرحيةمخطوطة بالمسرح الجهوي بوهران 1991 , ص 02

الزبون : **الديمقراطية ...الديمقراطية ...ما تصيب وين تتقرع و تتقيا ....ما تصيب باش تشري كيلو تفاح "** (1)

فالديمقراطية هنا موضوع شائك يطرحه الكاتب في الوقت الذي ظهرت فيه التعددية الحزبية أن منحت السلطة حق ممارسة الديمقراطية ، و في الوقت نفسه الاعتراف بالشرعية الدستورية التي تحمي النظام السابق ، فخدمت الديمقراطية السلطة العليا أكثر من خدمة الشعب البسيط ، فنجد الزبون و قد جعل الديمقراطية سبباً مباشراً في الأوضاع التي آلت إليها البلاد .

و من جانب آخر نجد صاحب المرحاض يتحدث كثيراً عن القانون و يؤكد على تطبيقه حتى في مكانٍ كالمرحاض ، " **صاحب المرحاض : ...إذا خرجت عن القانون راني نتعاقب و إذا زدت وظيفة على الوظايف المحددة يتسمى راني نبزنس و نخون في المواطنين ..حرام يا حبيبي ...هنا القنون هو القنون "** (2) .

الكلام عن القانون هنا لا ينحصر عند حدّ الوظيفة التي يشتغل بها هـــذا المواطن صداه لنقطة أعمّ و أدقّ ، و هي قانون الدولة الذي أصبح بالنسبة لأربـــاب العمل كات و رؤوس الأموال شيئا صوريا ، فالديمقراطية التي أصبح يتحدث عنها الجميع

ص ، ص 04 ــ 05 .

ة ، ص 04 .

أصبحت مجرد قوانين على الورق و التطبيق خاضع للمصلحة الشخصية لا محالة .

كما يضع الكاتب علاقة مباشرة بين الديمقراطية و التفاح ، فيأتي على لسان صاحب المرحاض " ...**و كيف تجيء تشوف غير دخلت الديمقراطية , قفز التفاح ...**" (1)

فالأسعار ، و خاصة أسعار الفواكه صارت في ارتفاع مستمر مع تبني الديمقراطية ، فيرى المواطن البسيط أنّ هذا النظام لم يكن في مصلحته .

الزبون : كليت بوعويدة أنت هذه السنة ؟

صاحب المرحاض : إيه النجاسَ !! الله الله ...بكري

الزبون : كليت المليص أنت هذه السنة ؟

صاحب المرحاض : إيه مشماش الترك !! الله الله بكري نعقل .." (2)

أصبحت الفاكهة و منها التفاح من الأشياء الصعبة النوال على المواطن البسيط حتى صارت الظروف القاهرة تحتّم عليه التأقلم مع الوضع أيّا كان .

الزبون : ما صبتي علاش تتوحمي يا خويرة , تتوحمي على التفاح ؟ ما يشفكش حالي ؟ يكون اللي رآه ياكل الفاكية في البلاد اليوم ؟ ياك غير اللي كاسب ما كاسب ..ياك

---

(1) : م س , ص 05 .

(2) : م ن , ص 05 .

غير الحكام و أصحاب المال " (1) .

و هنا يمس الكاتب طبقة من الشعب و هي أصحاب رؤوس الأموال و المراكز العليا في البلاد بما فيهم الحكام الذين يعيشون بعكس الشعب حياة ترفيه و بذخ و طلباتهم مجابة، كما يأتي الحديث عن هذه الطبقة من الناس في مواطن أخرى ، حين يذكر المواطن البسيط أنّ المصنع الذي كان يعمل فيه هو و مجموعة من العمال البسطاء قد اشتراه أحد الخواص، و هاهي الديمقراطية تدخل مرة أخرى في حياة الفرد و ترسل تأثيراتها هنـــــا و هناك .

" الزبون : ...مول الشيء هذا قلت لهم هو اللي شرى المصنع و هدمه رآك تشوف ..و الخدامين وين رآهم ؟ على ما سمعنا مشاوا يشتكوا .." (2)

و هذا ما آلت إليه حالة المواطن البسيط الذي فقد وظيفته و بالتالي انقطاع المدخول الذي يعيش منه ، و ما يبقى أمامه إلا الشكوى ، و كغيره من العمال المطرودين من المصنع يذهب بطل المسرحية إلى قصر العدالة لتقديم الشكوى ، فينصحه الشرطي الموجود بالباب بالعدول عنها و ذلك بعدما يريه حالة عائلة بأكملها تعيش حياة مزرية تحت السلالم منذ عشرين عاماً ، فيقول الزبون على لسان الشرطي :" **....قال لي ننصحك في**

(1): م ن , ص 07 .

(2): م ن , ص 08 .

سيل الله , هذه القضية غير ما كان له تقدموها لهذه المحكمة , اللي قادر يشري مصنع يهدمه قادر يشري العدالة و يسوسها ...إذا تسعفوني قدموا الشكاية للأمم المتحدة شوفوا إذا عندكم عرف لهيه ...شوف لهدو , جبدني و ورالي ، شوف تحت الدرج ...شوف بيهم بقشهم رآهم بياتوا هنا ، و إحنا ضاربين عليهم النح , خرجهم الشرع من سكنتهم أكثر من عشرين عام و هما ساكنين و يخلصوا في كراهم " (1) .

و على لسان الشرطي جاء التنويه إلى :

ـ أصحاب الأموال الذين سعوا في الأرض امتلاكاً بلا مبالاة .

ـ الأمم المتحدة التي أصبحت بالنسبة للكثيرين ملاذا يتأملون به للخروج من محناتهم .

ـ الحالة المزرية لكثير من العائلات التي قهرها الزمان و زاد في قهرها الحكام .

ـ المصانع التي احتكرها أصحاب رؤوس الأموال ضاربين عرض الحائط الحالة التي سيؤول إليها العمال من جراء البطالة و الفقر و الحرمان ...

و بعد أن يتفجر الوضع لدى المواطن , و يفقد الأمل في أيّ حل لوضعه الراهن يجد نفسه متوجها إلى مرحاض عمومي يفرغ فيه كل ما يعكر حياته و يجعلها مجموعة من الأزمات المتتالية .

---

(1): م س , ص 10 .

شخصيات المسرحية :

تتوزع أدوار المسرحية بين ثلاثة أشخاص ، كل واحد يمثل دور البطل في ميدانه وخصوصياته , و هذه الشخصيات الثلاثة هي : الزبون و صاحب المرحاض و الممثل .

الزبون : مواطن بسيط جعلت منه ظروف الحياة البائسة إنساناً يائساً محصوراً بين حياته الأسرية و بين حياته العملية ؛ فالضغط الأسري المتمثل في متطلبات الأسرة بما فيها زوجته الحامل التي ترغب في أكل التفاح و كذا حالة الفقر و الظروف الاجتماعية المزرية و فقده العمل الذي كان يوفر له دخلا ماديا يعينه على الحياة ، كل هذه الضغوطات فجرت الوضع لديه حيث وصل إلى نقطة اللا تحمل أين وجد نفسه في دوامة البحث عن حقه الضائع في الإحساس بالقدرة على العيش في ظروف خالية من الضغوطات النفسية المحبطة "**الزبون : الهم قوى عليا ، مخي نحس فيه يغلي و راسي راه يدور ، راني خايف على عينيا ، خايف يتفقسوا و يطوش منهم الدم** " (1) .

إنه لم يعد قادراً على تحمل الوضع الذي آل إليه و لا يجد متنفساً إلا مرحاض عمومي ، و يلخص همه قائلاً : " **الزبون : على التفاح راني نقّز** " (2) ، فإن لم يكن التفاح هو السبب الرئيسي لحالته فهو لا محالة السبب المباشر الذي أدى بهذا المواطن

(1) : م س , ص 03 .
(2) : م ن , ص 05 .

لبسيط إلى الوصول إلى مرحلة اليأس و القنوط . يسمح له صاحب المرحاض بالدخـــول والتفريغ عن نفسه ، فالزبون إنسان عادي جدّاً لا حول له و لا قوة ، يبحث عن أبسط حقوقه من أجل حياة هادئة لا تعكرها النوائب .

صاحب المرحاض : يمثل الضمير الجماعي ، سلطة القانون كما يحبه الشعب أن يكون لا كما هو معمول به فهو يحترم القانون و لا يتعدى على الصلاحيات المتاحة له " **صاحب المرحاض : ألاّ يا حبيبي القانون ما يسمحلي ...هذه العمالية اللي باغي تقوم بيها هنا داخل المرحاض العمومي ما ذاكرش عليها القانون اللي نعمل بيه أنا ...**" (1) ، فهو لا يسمح للزبون بأن يصرخ و يشتم و يخرج كبته داخل المرحاض " **صاحب المرحاض : ...إذا خرجت من القانون راني نتعاقب و إذا زدت وظيفة من الوظائف المحددة يتسمى راني نبزنس و نخون في المواطنين ...حرام يا حبيبي , هنا القانون هو القانون** " (2) .

إنه يحترم القانون على الرغم من ظلم هذا الأخير له ، فقد كان نقابيا يدافع عن حقوق العمال ، و على حين غفلة وجد نفسه بوابا لمرحاض عمومي " **صـــاحب المرحاض : حتى أنا يا حبيبي صار لي ما صار لي قبل ما نوجد هذه الخبيزة , هذاك العلاش صبتني واقف و رافع القانون ...القانون يا حبيبي القانون ...كنت أنا في النقابة**

(1) : م س , ص 03 .
(2) : م ن , ص 04 .

حامل راية العمال , و اليوم راني هنا " (1) , إذاً فهو الآخر عينة من أولئك العمال الذين فقدوا مناصبهم الحكومية بعدما تبنت الدولة نظام الديمقراطية و أغلقت المصانع أبوابها في وجه العمال البسطاء ، و لكنه على الرغم من كل ما لاقاه من أزمات فإنه قد وجد لنفسه مخرجاً من أزمته ، و حتى و إن لم يكن هذا المخرج شيئاً لائقاً فإنه على الأقل كان إيجابيا و لم يستسلم للظروف الذي أحبطته في يوم من الأيام كما أحبطت غيره .

الممثل : إنها الشخصية الثالثة ؛ فنان مسرحي مهمّش من قبل المؤسسة المسرحية التي يعمل بها ، يمثل صورة مكبّرة لواقع الفنان الجزائري ، يختار المرحاض العمومي فضاءً لأداء تدريباته المسرحية لأنه لا يجد مكاناً آخر يلائمه لذلك ، إنه شخصية تمثل حـــالة الفن و الفنانين في الجزائر .

"صاحب المرحاض : و لكن يا حبيبي هذا ماشي مسرح .هذا مستراح

الممثل : ما قدرتش نحقق أهدافي في المؤسسة المسرحية اللي نعمل فيها ...مشوني على في لهذا بغيت نبتعد و نستغل طقاتي بنفسي ..." (2) .

إنه عينة من أولئك الممثلين الذي يفتقدون إلى أدنى حق و تقدير ، إنه يتكلم عن مكانته في المؤسسة الفنية ، فيقول :" **ما عندي حتى قدر في المؤسسة اللي نعمل فيها**

(1): م س , ص 12 .

(2): م ن , ص 16 ــ 17 .

[...]و المؤسسة اللي نعمل فيها كيف ما قلت حتى هي فقدت وظيفتها و صبحت بلا لمر ...غاترة في المشاكل " (1) .

إنه اللسان الناطق الذي جاء توظيفه من أجل تبليغ أزمة الفن و الفنـــانين في البلاد ، و طرحه لفكرة مسرحية تتحدث عن " **قصة إنسان يتصارع مع خياله ...شخص مزدوج ...هو إنسان صادق أمين ما يمدغ علك ما يشوف وراه مخلص لأقصى درجة ...أما خياله مفسد قمارجي هرب و يكره الحق .."** (2) .

و في نهاية مسرحيته يبقى المفسد على حاله ، و يتبدل حال الإنسان الصالح إلى النقيض ، و لعلها النظرة السوداوية التي أصبحت تجول في خاطر الفنانين فترجموا في كتاباتهم الأحوال المعيشية المزرية و الطبائع الإنسانية المشينة التي كانت نتاج ظروف سياسية و اجتماعية قاهرة .

توظيف القوال في مسرحية التفاح :

لم يأت توظيف القوال في هذه المسرحية ـــ كما عهدناه في مسرحيات علولة ـــ من بدايتها , و إنما جاء دوره في مشهد يدخل فيه أبطال المسرحية الثلاثة (الزبون ، صاحب المرحاض و الممثل) في حوار يحكون من خلاله المسرحية التي كتبها الممثل و التي يطرح

(1) : م س , ص 20 .
(2) : م ن , ص 17 .

فيها مشاكل متعددة ، فيتحدث كل من الممثل و الزبون و صاحب المرحاض عن الصحافة ، الأمن في البلاد و المواطن فاقد الأمل و عن الحكام و الأئمة و المساكن الفوضوية و المسؤولين و أوضاعهم المعيشية العالية ، و يأتي طرح هذه الوقائع على لسان القوالة الثلاثة .

"صاحب المرحاض : شفت الصحافة الفلانية تابعة لمّن ....

صاحب المرحاض : المواطن فاقد الأمل

الزبون : الشيرة غلات

صاحب المرحاض : الإمام الفلاني يخدم الخارج ...

الزبون : الحاكم الفلاني سرق السارق ...

.....

الزبون : رب المقلة داره ببانها حديد , نوافذها حديد , سقفها عاج و أرضهـــا رخام وصوف ..." (1) . إنها عبارة عن ومضات خاطفة من شأنها إبلاغ الرأي العام حقيقة الأوضاع السياسية التي تحوم حوله و التي ظهرت مع ظهور التعددية الحزبية ، و الدستور الجديد الذي ظهرت معه أمور انعكست سلبا على العديد من الطبقات الشعبية المقهورة .

(1) : م س , ص 19 .

نعبة المثقف والسلطة : مسرحية (ليلة مع مجنون)

ملخص المسرحية :

عزيز نسين كاتب تركي مشهور ، يكتب في إحدى مقالاته عن ملك مصر و الشاه إيران، يتحدث في المقال عن عدم إنجاب ذكور من قبل هذين الملكين . ترفع دعوى قضائية من قبل سفيري البلدين ضد الكاتب بسبب هذا الموضوع و تصبح القضية سياسية من شأنها أن تفسد علاقات الصداقة بين تركيا و بين مصر و إيران . يزج بالكاتب في السجـــــن و يحكم عليه بستة أشهر نافذة رغم محاولاته تبرئة نفسه باسم حرية التعبير ، من داخل السجن ــ و رغم الحراسة المشددة ــ يستمر في كتابة المقالات و بيعها إلى الجرائـــــــد و المجلات لإعالة عائلته . لا يجد مسؤولو السجن حلا لهذا الكاتب لكفه عن الكتابة سوى بإدخـــال سجين خطـــير معه ــ مجنون، ذو سوابق عدليـــة في الإجرام و يقتل لأتفه الأسباب ــ عله يريحهم من الكاتب و مقالاته ، لكن الكاتب بذكائه يستطيع الإفلات من هذا المجنون ، و يخرج من السجن بعد قضاء المدة المقررة له .

دراسة و تحليل :

تصور المسرحية معاناة كاتب من قمع السلطة ، فالسلطة التي لا تؤيد حرية التعبير تريد دائمـــا من المثقف أن يتحدث و أن يكتب وأن يبـــدع ما يرضـــيها و ما يخدم مصالحها

لأن " **الحاجة المتبادلة بين المثقف و السلطة ، تدعو كلا منهما إلى الإقدام على إبرام عقد غير مقدس معا ، حيث يقدم كل للآخر كل ما يلزمه ... و بالمقابل فان الذي يحافظ على ماء وجهه ... يحكم على نفسه العيش في الظل ، دافعا ضريبة موقفه غالية ... هي تجويع هذا المثقف و تضييق الخناق عليه و تهميشه و التعتيم عليه ، إن لم نقل اهراق دمه** " (1) ، و هذا فعلا ما حصل للكاتب المثقف في هذه المسرحية فقد زج به في السجن بسبب مقال كتبه عن طلاق ملك مصر و الشاه إيران لزوجتيهما لعدم قدرتهما على إنجاب وليي عهد يخلفانهما ، " **قوال : عزيز نسين الكاتب نشر في الصحافة التركية مقال قصير على هذا الوضع ، يعني على ملك مصر و الشاه إيران ، بزوجهم حابين يخلو من وراهم ذرية ذكور في السلالة و انساهم ما ساعدوهمش** " (2) و هذا المقال عبارة عن مساندة للشعبين المصري و الإيراني في كفاحهما ضد الجور و التعسف من قبل الحكام ، إضافة إلى طرح فكرة عالمية النضال و تعاون الشعوب فيما بينها ،

(1) : إبراهيم اليوسف ، المثقف و السلطة ثنائية الوئام و التناحر ، جريدة الزمان ، ع : 1373 ، التاريخ : 25/ 11/ 2002 .

الموقع : www.nizwa.com

(2) : عبد القادر علولة ، ليلة مع مجنون ، مسرحية مخطوطة بالمسرح الجهوي بوهران ، 1990، ص 01 .

كما أنها إشارة من الكاتب بوجوب زوال الحكم الملكي الدكتاتوري و تعويضه بحكم ديمقراطي شعبي " **عزيز : مانيش عارف إذا الشعوب المصرية و الإيرانية سمعوا بي .. إذا سمعوا باللي شاركتهم من تركيا في نضالهم ، و لكن لواش من فائدة أنا عاونتهم بالقلم وهما محتاجين في السلاح** " (1) . يدخل الكاتب إلى السجن ، و بعد شهر تصله أخبار مؤسفة عن عائلته التي لا تجد من يعولها و تعيش أوضاعا مزرية ، يحاول من داخل السجن كتابة مقالات و نصـــــوص و بيعـــها للجرائد و المجلات بغية الحصول على مورد للمال لعائلته، لكن إدارة السجن ترفض طلبه مخافة أن يكتب مرة أخرى عن ملك من الملوك ، فيقرر تهريب نصوصه إلى خارج السجن بأسماء مستعارة رغم الحراسة المشددة عليه .

"القاضي : كيف راك تدير يا العبقري باش تخرج ورقة مكتوبة ، يعني النصوص من داخل السجن ؟ ...

عزيز : حتى أنا حبيت نعرف شي مدابيك تخبرني ، أنت صاحب الخبرة ...

القاضي : واش حبيت تعرف ؟ قول ,

عزيز : كيفاش قدروا يدخلوا في السجن خدامى من كل نوع ، الكيف ، الأفيـــــون

(1) : م س ، ص02 .

والكحول ؟ ... **العجب المعجب راه يدخل للسجن ، الحاجة اللي قافرة برى عندكم نصيبها عندنا هنا** "(1) إذن فتجارة المخدرات و الكحول و الأسلحة أصبحت تجارة مشروعة من قبل إدارة السجن ، أما تجارة النصوص الأدبية فهي التجارة الوحيدة الممنوعة أو الغير مشروعة، و في ذلك سخرية من النظام المتعفن الذي يقبل بتفشي الأمراض و الآفات الاجتماعية و يقمع كل ما من شأنه أن يخل بهذا النظام مثل حرية التعبير .

يوضع الكاتب في حبس انفرادي بعدما تفشل إدارة السجن في منعه من تهريب النصوص الأدبية ، لكن دون جدوى حيث تستمر مقالاته في التسرب إلى خارج السجن ، و بعد ثلاثة أشهر من الحبس الانفرادي يزجون معه مجرما خطيرا إضافة إلى أنه مجنون يقتل لأتفه الأسباب و ذلك بغية التخلص من الكاتب بطريقة غير مباشرة ، " **قوال : الحارس دمر المسجون بجهد و قال : يقعد معاك هذا عندك ما تدي منه عندك ما تألف ، هذا خير من ألف ليلة و ليلة غير وجد روحك** "(2) و يبدأ السجين الجديد في حكاية مغامراته

---

(1) : م س ، ص 07 .

(2) : م ن ، ص 08 .

وجرائمه و كيفية القضاء على ضحاياه " **السجين : اليوم في مستشفى المجانين نهار الزيارة ، جات أخت الملعون تزوره و جابت له عصبانة ... خزنها هو تحت السرير ، وأنا نكره اللي يدس تحت السرير ... خليته يغيس مليح في النعاس و قضيت عليه**" (1) يستمع الكاتب إلى حكايات السجين مرتعبا حيث أن السجين قتل أربعة من الأشخاص للسبب نفسه و هو إخفاء الطعام عنه ، يقدم الكاتب للسجين كل ما لديه من طعام تجنبا لغضبه و مخافة أن يلحقه بالضحايا ، ولا يغمض له جفن في تلك الليلة ، باحثا عن الكيفية التي يستطيع من خلالها تخليص نفسه من هذا المجرم " **قوال : الخوف زاد في عزيز ، كل شيء أصبح يرعش فيه ، حب يلغى للنجدة حلقه نشف و قال في نفسه : لو نلغى ما يجي يوصل الحارس حتى يكون المدكوك قلبني درسني و لحقني بالآخرين** " (2) و يستمر السجين في حكاية جرائمه و الكاتب يرتعد خوفا منه " **قوال : عزيز نشف ريقه و جاته الدوخة قال في نفسه : داروا معايا هذا المجنون باش يقضي عليا مثلما قضى على الآخرين ... باش يتهنوا مني و يتهنوا من الانتاج الأدبي اللي راه في تركيا يخرج من السجون** " (3) . يهتدي الكاتب أخيرا إلى حل لمأزقـــه ، فيأخذ الكلمة من السجـــــين

---

(1) : م س ، ص 10 .

(2) : م ن ، ص 12 .

(3) : م ن ، ص 13 .

ويصور نفسه أخطر منه في الإجرام، حيث يبدأ في حكاية جرائمه الوهمية و التي لا تحصى في العدد ، فهو يقتل ضحاياه دون أدنى سبب يذكر ، " **السجين : قول لي يا الخو شحال قلت من واحد ؟**

عزيز : مانيش ثابت ... ما نقول لك ثلاثة عشر ما نقول لك واحد و عشرين " (1)

تنجح خطة الكاتب و يتسرب الخوف إلى قلب السجين المجنون ، و يطالب بالرحيل من تلك الزنزانة نافذا بجلده ، " **قوال : عند الفجر أصبح المدكوك يطبطب بجهد على الباب ويلغى للحارس ، جاء الحارس و حل الباب ، تكلم معاه المدكوك و خالاه ، خرجه الحارس وبلع الباب وراه ... نسف الكاتب كل ما كان محجر من خوف في صـــدره وطاح على السرير كالرزمة** " (2) .

تنتهي مدة العقوبة و يخرج الكاتب من السجن بعد ستة أشهر من المعاناة بسبب مقال كتبه ، لم يرق لأصحاب السلطة . و يلقى السجين الآخر حتفه داخل السجن .

"**قوال : عزيز نســـين الكاتب طلقوا سراحه بعدما كمل الست شهور ، و المدكوك**

(1) : م س ، ص 15 .

(2) : م ن ، ص 16 .

القلوب سنـــين من بعد مات داخـــل السجن ... تقبوه بحبـــة رصاص "(1)

طرحت المسرحية العديد من النقاط من بينها :

ـــ نظـــرة السلطـــة إلى المثقف الذي لا يخدم مصـــالحها .

ـــ تغاضى المســـؤولين في السجن و كذا المســـؤولين في البلد عن التجارة الغير مشروعة بغية تلهية الشعب عن قضيته الكبرى و هي محاربة الفساد في السلطة .

ـــ واقع المثقف في ظـــل المجتمعات المتخـــلفة .

ـــ القضـــاء على الإبداع و حرية التعبـــير .

---

(1) م س ، ص 16 .

2ـ المضامين الاجتماعية :

من المسلمات الأساسية أنّ المسرح مرتبط بالقضايا الاجتماعية ، فهو منذ نشأته عند الإغريق إلى يومنا هذا يعتبر واحداً من اقدم وسائل التعبير التي ارتبطت بقضايا المجتمعات ، فالمسرح ذو المضمون الاجتماعي " **يحمل المبدع على أن يكون شاهدَ عصره يستمد مادته من أوراقه الخضراء التي تمثل تجربة حية لعمالٍ في مصنع ، جنود في موقع أو فلاحين في أرض أو مدرسين في معهد أو موظفين في ديوان** " (1) ، فأيّ كاتب مسرحي يستوحي مادة مسرحياته و مضمونها الدرامي من ظروف المجتمع الذي يعيش فيه ويتأثر بأحواله و ملابساته أثناء قيامه بعملية الإبداع الفني, فالمسرح هو الميدان الذي يعبّر فيه عن وجهة نظره إزاء أوضاع يعايشها من خلال تجسيدها درامياً ليقدمها للجمهور ، لأنّ الكاتب المسرحي أو الفنان بوجه عام يعتبر الضمير الواعي لمجتمعـــــه " **فالمسرح كفن يعكس علاقة نوعية ــ لنقل علاقة جمالية ــ بين الإنسان و عالــه الطبيعـــــي والاجتماعي , أي أنّ الفن هو صياغة للعلاقة بين الإنسان و واقعه بالمعنى الشامل** "(2) ويساعد المسرح على فهم الظواهر الاجتماعية بوضع الظاهرة المسرحية ضمن ظروف

---

(1) : محمد الدالي , م س , ص 114 .

(2) : د كمال الدين حسين " المسرح و التغير الاجتماعي في مصر , تقديم مختار السويفي , الدار المصرية اللبنانية , القاهرة , ط 1 , 1992 , ص 27 .

طابعها أي ارتباطه بتركيبة المجتمع و بالإيديولوجيا ، و كذلك بالربط أو المقارنة بين البنى الاجتماعيـــــة و أنواع المجتمعات و مضمون المسرحيات في زمن محدد (1) . " **فالعبرة هي القضية التي تمس جماعة و تتعرض لأقوام و تتصدى لأمة بغية تخليص المجتمع من نوائبه و القضاء على شقوتـــــه و إزالة الخوف و القلق من النفوس و غرس الإيمان بمستقبل الإنسان** " (2) .

و المسرح الجزائري كغيره من المسارح نحا هذا المنحى الاجتماعي للتعبير عن قضايا المجتمع , فالكتاب المسرحيون على تفاوت قدراتهم الفنية و خبراتهم الاجتماعية يحملون همـــــوم مجتمعهم و يعيشون مشاكله قادرين على تقديم دور المسرح و وظيفته الاجتمـــــاعية سواءً عن طريق الملهاة أو المأساة عن طريق المسرح الكلاسيكي أو مسرح الحلقة .

و " عبد القادر علولة " ممّن لفت انتباههم الواقع الاجتماعي و ظواهره فقد كان " **يطلع دائما إلى إلصاق الوظيفة الاجتماعية بالفن المسرحي** " (3) ، فكان صادقاً في تعبيره عن أبناء طبقته يشاركهم آمالهم و أحلامهم و يصور بكل دقة علاقتهم بالطبقة البورجوازية . فلعلّ أكثر سمة تميز مسرحيات علولة هي طابعها الاجتماعي الذي يلفت

---

(1) : ينظر . ماري إلياس , و حنان قصاب , م س , ص 257 .

(2) : د محمد الدالي , م س , ص 114 .

(3) : جمال الدين زعتر , م س , ص 210 .

النظر إليه بمجرد طرحه لقضايا تخص المجتمع ، فقد تعددت المواضيع الاجتماعية لهذه المسرحيات و اختلفت مضامينها بحيث يستطيع المواطن الجزائري أن يتلمس ذاته من خلال ما تطرحه من قضايا تخصه .

قضية البيروقراطية : (العلق) لم يحظ موضوع باهتمام علولة مثلما حظي موضوع البيروقراطية ، فقد تناوله في الكثير من مسرحياته ، و قد استأثرت هذه الظاهرة الاجتماعية بالكثير من الاهتمام في مسرح علولة لأنها في نظره قضية الساعة التي يعاني منها المجتمع الجزائري ، و تجلى هذا الاهتمام على الخصوص في مسرحية " العلق " ، حيث تعدّ صورة من صورالفساد الذي استشرى في المصالح الحكومية . العلق *دودة صغيرة ,مصاصة للماء , تلتصق بجسم الإنسان أو الحيوان إلى أن تهلكه إذا لم ينقذ في الوقت المناسب ، لعلّ من هذا التشبيه أراد علولة أن يبيّن فظاعة تلك المشكلة و خطورتها ؛ مشكلة البيروقراطية التي تنخر في جسم المجتمع كما تنخر العلقة في جسم الكائن الحي .

تضم المسرحية أربع لوحات ساخرة :

ـ ***اللوحة الأولى :*** تبدأ المسرحية ب " **القانون و التمييز** " (1) ، فما هي العلاقة بين القانون و التمييز ؟

---

(1) : عبد القادر علولة " العلق " , مسرحية مخطوطة , المسرح الجهوي بوهران 1969 , ص 02 .

*: العلق Sangsus , العلقة ؛دودة في الماء تمص الدم و جمعها علق (ينظر مختار الصحاح , تأليف الشيخ ابو بكر الرازي , ط 1 , دار البشائر للطباعة و النشر و التوزيع دمشق , 1997 , ص 297 .

" إذن مثل ما السّكر روح لاتاي ، نقدروا نقولوا بلّي التمييز حلاوة القانون ، على جال لو القانون ما فيه تمييز راه يبقى بلا روح ، مر و صامط ، و يعود تطبيق القانون عايب " (1) .

فالقانون في بلادنا لا يطبق إلا في نطاق التمييز بين الغني و الفقير ، بين صاحب النفوذ و بين من لا حول له و لا قوة ، و هذه سخرية لاذعة على من يدّعي أنّ القانون أساسه العدل و هو بعيد كل البعد عن العدل . بعد هذه النظرية يحيلنا علولة إلى تطبيقها ، إذ يأتي واحد من أصحاب رؤوس الأموال إلى الإدارة هو " السي بن حسكة " , و هو من الذين يفضلون تصدير إنتاجهم بدل طرحه في السوق المحلي ، و كل همهم تحقيق أكبر ربح ممكن و لو كان على حساب المصلحة العامة .

" **المدير : قول لي يا السي بن حسكة من فضلك ، الزيتون في هذا الساعة راه شايط على البلاد باش تبيعوه للخارج ؟**

السي بن حسكة : قول لي يا السي أنت علاش أدّخل في روحك فيما لا يعنيك ؟ "(2)

جاء هذا الغني إلى الإدارة لطلب رخصة للتصدير ، و بفضل أمواله يسهّل له الأمر

" **السي بن حسكة : فوت كاش نهار عندي للمحل نفهمك في لسوام و نذوقك شوية**

(1) : م س , ص 04 .

(2) : م ن , ص 08 .

سيمر : أملا الرخصة راني نجيبها لك معاي ، ما كان له تشقى حتى اللهنى " (1) .

نحن أصحاب الإدارة يتعاونون مع ذوي النفوذ و يسهلون لهم الأمر مقابل فتات يلقون إليهم ، فينصاعون للأوامر و يخضعون للطلبات فقط لنيل رضى الطرف الأقوى .

ثم يقتطع علولة نموذجا آخر من شريحة أخرى هي الفئة الفقيرة التي لا تملك رؤوس الأموال ، تتجسد في سيدة مسنة مات زوجها و لم يصرَّح لها بدفنه ، إذن فهذه الفئة لا تملك حقها حتى في الدفن بسلام ، و تتعرض لإجراءات بيروقراطية " **العجوزة : حكايتي نحكيها لكم ساهلة ماهلة , بعد صلاة الفجر توفى راجلي , مول الخيمة , غسلناه الرحوم و قراوا عليه الطلبة , و الغدوة كيما قالت السنة توجهنا بيه للمقبرة , عندما وصلنا تعرض لنا عساس الجبانة , قال جيبو بيان الطبيب و تسريح البلدية , حاولناه شحال ما بغى يسمع للكلام , تشاورنا أنا و الطلبة و رجعنا المخلوق للخيمة , نضت نجري من بعد على الكواغط أنا اللّي ماشي قارية باقية نقاسي ما فاهمة , بيان الطبيب جبتو باقي تسريح الدفينة , عمروني كواغط و قالوا لي تخلصي الضريبة و قلت لهم الله غالب ما كان من يخدم عليّ , عطاوني هذا الكاغط و قالوا روحي طبعيـــــه يا الوليّة نحقيق على حالتك يشهد بللي فقيرة , شوفو يا ولادي إذا عندكـــــم ديروا فيّ مزية**

(1) : م س , ص 07 .

ندفن زوجي المرحوم قبل ما تختر الفريسة " (1) .

و عبر هذه المفارقة يظهر مدى تمييز الإدارة بين الغني و بين الفقير ، فهذه السيدة المسنّة التي لا حول لها و لا قوة لم تجد معينا لها في مشكلتها البسيطة المتمثلة في ختم تصريح دفن زوجها الشيخ .

ـ ***اللوحة الثانية*** *:* تبدأ بحضور الكرسي إلى الإدارة ، ذلك الكرسي الذي يمثل جسماً ثقيلاً راسخاً ، يبعث الرهبة ، سرعان ما ينتقل إلى الطابق الأعلى أين يستقر في مكتب المدير السي الحاج احميدة

" المدير : ما هو اهم شيء في الإدارة ؟

عميمر : الكرسي معلمي " (2) .

فالكرسي يمثل " السلطة " ، و الملكية المطلقة التي تخوّل لصاحبها حق الإمساك بزمام الأمور ، فكما يتحكم كرسي السلطة بشؤون المواطن عن بعد ، فإنّ كرسي الإدارة يتحكم به و بشؤونه عن قرب ، ثم يحيلنا علولة إلى خاتم الدولة الذي لابد من لمسة منه لإضفاء الرسمية على الأوراق ، و الذي يرحل في جيب المدير حين يذهب إلى بيته لعله يطبع به وثائق أخرى في المترل أيضاَ .

---

(1) : م س , ص 10 .

(2) : م ن , ص 16 .

"بسباس : على خاطر عندنا في هذا الساعة غير طابع واحد , يديه المدير معاه للدار

الحمال : أشتي يدير بالطابع في الدار ؟

بسباس : ماشي شغلي " (1) .

كما يشير إلى تنصيب الموظفين الحكوميين عن طريق المحسوبية التي تقف عائقاً في وجه الإطار الكفء الذي يستحق ذلك المنصب عن جدارة .

" المدير :هنا انديروا مسؤول الحسابات و مال الدولة شغله و يخلص و يخلصنا..ولد خالة امّا ونسيينا ..هنا الدكتيلو*للآنسة عاتقة , هذه أول مرة دخلت تخدم في الإدارة ..بنت جارتنا "(2).

"عميمر : بنت الجارة , و نسيب المعلم , و بنت أخت بسباس , لو كان لا نتكلم على دحمان ولد العمة اللي ما عنده زهر , باقي بلا خدمة " (3) . و بهذا يكون الرجل غير المناسب في المكان غير المناسب , و هذه الظاهرة متفشية بكثرة في المجتمع الجزائري الذي أصبح يوظف الناس لا بالنظر إلى خبراتهم و دراستهم و إنما بالنظر إلى أمور أخرى أصبحت أكثر أهمية لدى أصحـــــاب القرار و الذين يأخذون بعين الاعتبار صلة القرابة

(1) : م س , ص 13 .

(2) : م ن , ص 23 .

(3) : م ن , ص 23 .

* : الآلة الكاتبة .

والـجيرة و النسب مستغلين سلطتهم في تحقيق رغباتهم و رغبات أهليهم .

اللوحة الثالثة : تتميز اللوحة الثالثة بمناظر الإهانة و الإذلال اللتين يتعرض لهما المواطنون وهو يجولون بين المكاتب مستنجدين بالموظفين المنشغلين بأمور أخرى غير أعمـــالهم ، وتعالى أصوات النساء و الشيوخ و العمال و البطالين التي لا تجد صدى لهـا وسط الإدارة , إضافة إلى رنين الهواتف المتتالي لقضاء المصالح الشخصية ، و هذه مقتطفات من كلام الموظفين مع المواطنين :

" خالد (موظف) : يلزمك تخلص و ما تكثرش الهدرة

مواطن : يا صاحبي استحفظوا شوية " (1) .

" خالد : واقيلا ما عجباتكش الدعوة ...إذا ما طلعتلكش ها القلم و ها كرسيا "(2) .

" بسباس : جيبي الوراق نتاع الكراء الطناش التوالى , و كـــاغط الزيادة نتاعك , و كاغط الوفاة نتاع جدك , و كاغط الوفاة نتاع أباك , ورقة الجنسية , خمس نصـاور , تامبر نتاع ربعة و ستين و هاكِ هذا الورقة عمريها و رجعيها لنا بعد ما يطبعو لك فيها ناس الشرطة و البلدية .

المرأة : هي راك طرد فيّا و بغيتني ما نوليش , عامين و أنا نجري ما نجمعلكش الكواغط

(1) : م س , 29 .

(2) : م ن , ص 30 .

لي راك تطلب لي فيهم , أحسن العون يا وليدي " (1) . فمن المسؤول يا ترى عن هذا الفساد ؟ أهم موظفو الإدارة أم قلّة الرقابة الإدارية ، أم استخفاف المسؤولين بتلك المشاكل التي تمس المواطن البسيط ؟ و أمام تعدّد المسؤوليات يبقى ذلك المواطن المغلوب على أمره يترامى من إدارة إلى إدارة أخرى و من مكتب إلى مكتب آخر من أجل طبع بطاقة أو إمضاء ورقة . ناهيك عن المواضيع الخارجية التي ينشغل بها الموظفون و التي تمثل مظهراً آخر من مظاهر الفساد الذي يطل علينا ضمن اللوحة الثالثة ، و هو العلاقات غير السوية التي يربطها المدير مع الجنس الناعم في مكتبـــه بالذات ، و التي تصور منتهى الانحلال و التفسخ و تمثل بعض الخزي الذي وصل إليه الفساد الإداري .

جميلة : افادي , حبي ...مشيت البارح عند الحفافة و صبغت لي شعري .

المدير : شعرك مصبوغ ..قلبي مدبوغ ..و جيبي مثقوب " (2) .

يجعلنا علولة في هذه اللوحة نشاهد عن كثب بعض مظاهر الفساد الإداري على جميع المستويات ، فلا يخلو مكتب أن يكون بؤرة للانحلال و الغش و التماطل على مصالح الغير ، فالمواطن يسعى بين هذا و ذاك و يبذل جهدا و يهدر وقتاً كبيراً من أجل معـــاملة

(1) : م س , ص 32 .

(2) : م ن ,ص 36 .

بسيطـــــة ، و أصحاب المسؤولية غـــارقين في تلبية رغباتهم الشخصية و حل مشاكلهم العاطفية ضاربين عرض الحائط بمصالح المواطن الذي ستقتله البيروقراطية من دون شك .

ـ ***اللوحة الرابعة*** : المدير " السي حميدة " يغلق الإدارة في يوم عمل و يعطل مصالح الناس ليقيم عيد ميلاده داخلها ، يدعو الوجهاء و الأغنياء الذين تربطه بهم مصالح تجارية و صفقات مشتركة .

"جميلة : وين غاديين ديروا العرضة ؟

المدير : هنا في الإدارة , في قاعة الاستقبال " (1) .

" المدير : اليوم نهار كبير , على جال هو يوم العلاقات ..نعم اليوم علاقات متينة غادي يكونها مديركم الحاج حميدة مع كبار المدينة " (2) .

كما أنّ هناك إشارة على استغلال أموال الدولة لأغراض شخصية **" عزيز : راني زدت شوية دراهم من عندي بعدما نشري كل شيء نتحاسبوا**

المدير : ما فيها باس , نتحاسبوا و نشوفوا مع خالد كيفاش ندخلوا الدعوة مـــــــع حسابات الدولة كمصاريف الاستقبال " (3) .

و يمكننا حوصلة بعض القضايا الاجتماعية الخاصة بالإدارة و التي تعرضت لها مسرحية

(1) : م س , ص 40 .
(2) : م ن , ص 45 .
(3) : م س , ص 41 .

العلق في بعض النقاط التالية :

1ـ تميز الإدارة بين الغني و الفقير

2ـ جشع بعض المنتجين و تفضيلهم تصدير إنتاجهم إلى السوق الأجنبية بدل طرحه في السوق المحلي المحتاج إليه , و تسهيل الإدارة له ذلك .

3ـ الإجراءات البيروقراطية التي يتعرض لها المواطن البسيط من أجل إمضاء ورقة أو ختم وثيقة .

4ـ تنصيب موظفين حكوميين عن طريق المحسوبية و الرشوة .

5ـ مظاهر الانحلال التي وصلت إليها الإدارة بإقامة المدير لعلاقات غير سوية مع النساء في مكتبه بالذات و أثناء ساعات العمل .

6ـ غلق المدير للإدارة و تعطيل مصالح الناس لإقامة عيد ميلاده داخلها و بالتالي تقديم المصلحة الشخصية على المصلحة العامة .

7ـ اختلاس أموال الدولة من قبل المدير و الموظفين على حدٍّ سواء .

كل هذه القضايا عبارة عن علق كما سماه علولة ينخر في عظم المجتمع و يدفع به إلى الحضيض, و أخيراً يترك علولة النهاية مفتوحة لان المشكلة لم تحل في الواقع المعيش ليجد لها حلاً في مسرحيته , و العلق لازال يمتص من دم المجتمع و كيانه .

الانتهازية و الاستغلال " حوت ياكل حوت "* :

إنّ معظم مسرحيات علولة تصور ذلك الجانب من الانتهازية و الاستغلال لدى بعض فئات المجتمع و خاصة لدى تلك الطبقة الجديدة التي برزت بعد الاستقلال الطامعة للوصول إلى البورجوازية في تسلّق غير شريف ، همها الوحيد هو مصالحها الذاتية دون مراعاة للقيم الاجتماعية و الأخلاق الشريفة ، و من سمات هذه الطبقة الطفيلية ؛ طموحها الواسع و التكيف المذهل مع كل المعطيات .

تنطبق كل تلك المواصفات على شخصية " قدور " بطل مسرحية " حوت يأكل حوت " . تتألف المسرحية من عشر لوحات تكاد تكون متساوية الطول , كل لوحة منها تطرح قضية أو تكشف عن مشكلة ، و لكنها كلها تصب في قالب واحد و هو قضية الانتهازية و الاستغلال .

اللوحة الأولى : تعتبر مقدمة للمسرحية ؛ تبدأ اللوحة بمجموعة من الفلاحين في تعاونية و هي تحصد الزرع , يبدأ السي الحاج في رواية قصته مع الانتهازيين و أصحاب رؤوس الأموال ، الذي كان هو نفسه واحداً منهم ، و قد استخدم علولة تقنية الراوي للتعبير عن الزمن الماضي ** ، من خلال شخصية السي الحاج " **الحكاية هذه تروي على أحداث**

---

* : حوت ياكل حوت ؛ مسرحية ثلاثية التأليف , كتبها علولة مع محمد بن محمد , سنة 1975 (ينظر عبد القادر علولة من مسرحيات علولة , م س , ص 06)

** : هذه إحدى تقنيات المسرح الملحمي التي استلهمها علولة من المسرح البريختي و هي تقنية الراوي .

وان في الماضي , عشت أنا السي الحاج بن ميلود في البعض منها بقات في فكري كلوهم مرة حلبة , كـــنت غني طـــــاغي كالكوز نضر و نعدي ما جايب خبر واقع و ضان نفسي ذكي , لعبوا بيّ من كانوا في المال و الحيلة أقوى منّي , كنت ايف مشطون , مذابيّ حد ما يسبقني , نستغل في الناس اللي تخدم عندي , و فرحان واحي وين ما يقولوا ذيك فيها الربح نبات نخدم في مخي نحسب و نعاود , مع الفجر وض نشمشم , الطمع يقيمني غلطان زايد فيه , نعفس في العباد و رافـــــع راسي , واليوم الحمد لله , الحياة كواتني و قراتني و وراتلي أمثال التواضع و علمتني ناكل ما جاب ذراعي و أنا اليوم سعيد و فرحان عايش كيف عايشين خوتي , الحكاية هذي ذان و لو تظهر لكم مرتبطة بحياتي ما عادت لا تهمني و لا تمس عواطفي , الحكاية هذه حكاية السي قدور اللي ما زال في الوجـــــود و مازال طاغي " (1) .

اللوحة الثانية : يتنقل بنا الكاتب إلى تصوير حياة عائلة متكونة من أمٍّ و ابنها الشاب ، يش في فقر شديد لا تجد حتى ما تسد به رمقها ، فالابن لا يجد عملاً يقتات منه ، يتذمر أمه تنصحه بالصبر ، هذا الشاب هو قدور الذي سيصبح ذا شان كبير بين الأغنيـــاء ،

(1) : عبد القادر علولة " حوت ياكل حوت " , ص 06 .

وحلمه يتنـــــأ له بذلك " **قدور : نمت روحي سمك كبير و متسلطن على شعب من الحوت , مالك قصور بالحاشيـــــة و الحراس في ميله البحور , أفراشي رمل و متوسد الياقوت , ماكلتي في كل ساعة حوت صغير على كل لون , أحبابي حتى هما من السمك الكبير زايدين من كل جهة حين ما نفتح فمي و نأمر كل من حداي يطيعني , نقلب في المياه فرحان بروحي , أحبابي من جيه يصفقوا و حوتي من جيه الآخر ساجدلي** " (1) .

يرمز الكاتب إلى الطبقة البورجوازية المستغلة بالسمك الكبير الذي يتغذى على السمك الصغير و هو الفئات الكادحة الفقيرة التي تهضم حقوقها من طرف الأغنيـــــاء ، ولعل تلك هي طبيعة المجتمع الجزائـــري الذي أصبح مكونا من طبقات متبـــاينة في الغنى والفقر . و قدور فرد من الفئة الانتهازية التي تحاول أن تصل إلى الغنى بأبسط الطرق .

اللوحة الثالثة : تصور اللوحة الثالثة تطلع قدور إلى حياة الغنى و الترف , و ذلك الانقلاب الجذري الذي عرفه حيث اصبح على شاكلة السي الطاهر و أمثاله , و السي الطاهر واحد من المستغلين الذين يصيدون السمك بواسطة البارود ليتسنى لهم جمع أكبر كمية منه , متجاهلين الأذى الذي ينجم من جراء ذلك ، حيث أصبح قدور يستهلك

(1) : م س , ص 08 .

بإسراف كبير " **حليمة : راك تجيب بزاف يا وليدي و ما نصيب كـــي ندير له** " (1) .

و الأم الشريفة التي لا ترض بتلك الخيانة و الفساد تغادر بيتها و تترك قدور يكمل طريقه الذي اختاره و يواجه مصيره لوحده .

و قدور كما أشار الكاتب ؛ لديه مؤهلات فطرية للفساد ، و ما الفقر إلاّ سببـــاً في ذلك " **حليمة : قالها اباك الشجيع المرحوم , الطفل ما شبه لي يا حليمة , لا تطمعي في حماه , سفينته داخلها الماء** " (2) ، فقدور الفقير جذبه بريق البورجوازية و أصبح واحداً من خدمها المقربين ، يبين الكاتب من خلال ذلك إلى أيّ مدى يمكن للمال أن يغيّر من سلوك الإنسان غير السوي ، فشخصية قدور متقبلة بكل بســاطة للطرق الملتوية و الوصول بأسرع الوسائل ، و ما يهمه في الأمر هو الارتقاء إلى طبقة الأغنياء من ذوي النفوذ ، و الغاية تبرر الوسيلة لديه .

اللوحة الرابعة : تتطور الأحداث حيث يتعرّف قدور على السي الحسين (صاحب مصنع السمك) أحد الانتهازيين الذين يعملون في الخفاء خارج القانون ، و يصبح قدور عضواً بارزاً في العصابة التي تقوم ببيع السمك الجزائري إلى الأسبـــان مقابل العملة الجزائرية ، و بعض الخمور و السجائر الأمريكية . إذن فهؤلاء المستغلين يضربون بمصلحة البلاد عرض الحائط بضربهم للاقتصاد الوطني ، و لا يهمهم سوى ربحهم الشخصي ،

---

1) : م س , ص 11 .

2) : م ن , ص 15 .

الغاية تبرر الوسيلة .

اللوحة الخامسة : يعود بنا الكاتب إلى التعاونية ، حيث يبيّن " السي الحاج " ؛ الراوي من هذه الحكاية مدى طمع و جشع " السي الحسين " ؛ صاحب مصنع السمك ، و عدم تمكين العمال من إنشاء نقابات للدفاع عن حقوقها ، و ذلك بزرع بعض الأشخاص وسط العمال للتجسس لصالحـــــه , و هذه الفئة المتواطئة مع صاحب المعمل هي امتداد لفئة كانت في عهد الاستعمار تحاول إفشال الثورة بنقل أخبار أفرادها إلى المستعمر , مقابل بعض المال تبيع نفسها و وطنها " **السي الحاج : السي الطاهر و أمثاله دايرين جواسيس يدوا و يجيبوا الخبر , مختصين في وزن الجو و تحطيم العمال , الكلمة يسمعوها في الحين يوصلوها , و النقابة اللي تتكون بسرعة يحضنوا عليها** " (1) .

اللوحة السادسة : تقام حفلة عند السي عبد الرحمان (أحد أفراد العصابة) يحضرها كبـار الأغنياء و الأجانب ، و هي حفلة ماجنة تصور فساد الطبقة البورجوازية ، إذ تحضر في الحفلة الخمر و النساء الساقطات , و تجرى اتفاقات عـــــلى تهريب الأموال و صفقات سريـــة غير قـــانونية مع الأجـــانب .

"جيرمان : نرفد كاسي و نشرب على صحتكم يا القدعان ,

(1) : م س , ص 24 .

تنمي تقوى بيناتنا روابط الإحسان

تزدهر تجارتكم و توسع الميدان

تبنوا و تعلوا و أحنا مكاتفينكم و الإيمان

نغتنم الفرصة و نهدي لكم سلام الإخوان

اللي من وراء البحار طالبين تزيد روابطنا تمتان " (1)

اللوحة السابعة : يعود بنا الكاتب مرة أخرى على التعاونية لكي ينبهنا إلى أنّ ما يجري ما هو إلا رواية على لسان " السي الحاج " ـــ و كما سبق الذكر هذه إحدى تقنيات التغريب التي استخدمها بريخت في مسرحه الملحمي بغرض كسر الجدار الرابع الذي يخرج المتلقي من الوهم إلى الحقيقة الواضحة جليا أمام عينيه ، فيعي المتلقي أنّ ما يشاهده أمامه هو حكاية يرويها الراوي الذي يتخلل القصة من حين إلى حين آخر ـــ و يسترسل السي الحاج في الحديث عن تلك الحفلات التي كانت تقام على شرف عائلة " جيرمـــــان " ، و عن تلك الفئة الانتهازية المتواطئة مع الأجانب ، و كيفية انضمامه إليها ، و عرضِ ابنته " عائشة " لتكون زوجة قدور عربوناً للصداقة و زيادة في المصلحـــــة

" الســـــي الـــحاج : عائشة بنتي الغدوة من ذاك أعطيتها لقدور , زوجتها لـــــه

(1) : م س , ص 34 .

مصاريف الزواج و الفرح كلها اتحملتها , هذا غرين الطمع و قلت نزوجه بنتي باش نبقى حاكمه في يدي..." (1)

اللوحة الثامنة : زاد قدور في الطمع و استغلال العمال ، حتى اصبح مالكـــاً لسوق السمك ، يرفع الأسعار كيفما يشاء إلى حد التعجيز ، و اصبح التجار الصغار و أصحاب المطاعم يشترون منه مرغمين كي لا يغلقوا محلاتهم .

عبد الكريم : غليت يا سي قدور , غليت بزاف علينا

دور : هذه هي التجارة , و هذه هي السومة , و زيد ما لزمتش عليكم ما قلت كمش اشروا مني الحوت بسيف .

ي : منين نشروا يا سي قدور , ما تتمسخرش

دور: البحر واسع

بد الكريم : ما تتمسخرش يا سي قدور , اللي نقصدوه باش نشروا عليه يقول لنا وحوا شاوروا قبل السي قدور.

ي : سوق الحوت كله في يديك " (2) , نلاحظ هنا أنّ المنام الذي حلم به قدور و هو ر قد تحقق و أصبح هو مالك سوق السمك و يتاجر فيه كيفما يشاء .

---

1): م س , ص 42 .

2): م ن , ص 43 .

اللوحة التاسعة : تصور الوضعية المزرية التي آل إليها السي الحاج بعد أن جرِّدَ من ماله ، وأصبح لا يملك فلساً ، و تلك الحياة القاسية التي عاشتها عائشة مع قدور بسبب طمعه وجشعه و جريه وراء الأموال و علاقاته المشبوهة ." **عائشة : اللهفة انتاعه ما ليها عبار ما خلى حتى باب و ما خلّى حتى طريق , الوسائل اللي فيهم الربح و لكان بالخيانة كلها يستعملها , البحر محتل عليه و الحوت داير فيه رايه** " (1) .

اللوحة العاشرة : و تنتهي المسرحية في التعاونية من حيث بدأت ,فبعد أن أنهى السي الحاج حكايته يجتهد رفاقه في تصوّر النهاية التي سيؤول اليها قدور الطماع ، حيث يتصور أحدهم أنّ البحر سيغرقه لأنه غاضب عليه ، و يتصور الآخر أن الأجانب سيقتلوه لاختلافه معهم ، أما السي الجيلالي فيفضل القضاء على الوسائل التي تساعد هؤلاء الأشخاص على البطش و الاستغلال و ليس القضاء على الأشخاص أنفسهم ، أي استئصال الشجرة الفاسدة من جذورها كي لا تنم مرة أخرى ، و هذا يكون بفضل تضامن العمال و تعاونهم " **السي الجيلالي : قدوركشخص ما يهمناش يا جماعة و اللي يهمنا في الحكاية اللي حكاها السي الحاج هو الوسائل اللي استعملهم قدور باش وصل للدرجة اللي فيها ...الوسائل هذو لزمنا نعرفـــوهم و نعرفـــــوا كذلك كيف**

(1) : م س , ص 52 .

خاربوهم و منهم الغش و الخديعة و الاستغلال نعم هذا اللي ظهر واضح في الكلام اللي رواه السي الحاج , كيف غادي تكون نهاية قدور , أنا غادي نقول لكم : العمال المستغلين حاليا هما اللي يختموا نهاية قدور و الطاغيين مثله , نعم عمال مصانع الحوت اللي كاسبينها السي الحسين و الناس اللي كيفه ماشيين يتنظموا شيئا فشيئا على القاعدة باش يدافعوا على حقوقهم ...أما فيما يخص عمال البحر حتى هما من جيهتهم يتنظموا , يكونوا تعاونيات للصيادة و تسويق الحوت , نعم شيئا فشيئاً عمال مصانع الحوت و عمال البحر يتقاربوا ثم يلتحموا هذا الوقت يحوطوا على المناكرية و يتغلبوا على فعايلهم ...و السي قدور ما يصيب وين يخرج " (1) .

لقد وجد السي الجيلالي حلا للقضية من خلال تلاحم العمال و تضامنهم و استفادتهم من الإنتاج . و قيل عن مسرحية "حوت ياكل حوت" بأنها " إنجاز ثوري يتميز بالرزانة والجمال و الموضوعية في تناولها للقضايا المعاصرة,وكشفت المسرحية عن ظاهرة الإقطاع و الولاء و الرأسمالية "(2) بغية تدارك الأوضاع و القضاء على الإنتهـــــــازية و الاستعمار الجديد المتمثل في استغلال ثروات البلاد لصالح الأجانب مقابل بعض الأموال في البنوك .

(1) : م س , ص 57 .

(2) : بوغلام رمضاني " المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر " المؤسسة الوطنية للكتاب , الجزائر 1984 , ص 31 .

نحية الثورة الزراعية " مسرحية حمام ربي " :

كغيرها من الدول شهدت الجزائر بعد استقلالها حملة من الإصلاحات على جميع المستويات و الميادين؛ الاجتماعية، الاقتصادية ، السياسية و الثقافية ، و من جملة الإصلاحات ؛ سن قانون الثورة الزراعية أو " الأرض لمن يخدمها " * لتحقيق العدالة الاجتماعية .

استبشر الفلاحون خيراً بهذا القانون ، و شمروا عن أكمامهم للعمل و الإنتاج ، لكن العراقيل و الإجراءات البيروقراطية التي صادفتهم حالت دون تنفيذ مهامهم ، و مسرحية "حمام ربي " تكشف عن ذلك الجانب السيئ من الثورة الزراعية و معاناة الفلاحين .

ملخص المسرحية :

تحاول جماعة من الفلاحين ـــ المستفيدين من قانون الثورة الزراعية ـــ الوصول إلى مسؤول في الدولة لطرح المشاكل التي يعانون منها ، و المعيقة للإنتاج ، و لا يتسنى لهم لقاء ذلك المسؤول إلا في حمام عمومي هو حمام ربي , تكلف الجماعة أفصح و أشجع شخص فيها ، للقاء المسؤول في الحمام ، يتنكر المكلف بزي حارس بلدي و يقابل المسؤول الذي لا يمثل سوى تلك الفئة الانتهازية العاملة على هدم الاشتراكية ، و رعاية مصالحها الذاتية ، في هذه الأثناء يصل المسؤول الحقيقي إلى حمام ربي و هو وزير ، فتلوذ

* : شعار الثورة الزراعية .

شخصية المزيفة بالفرار .

راسة و تحليل "

تتكون المسرحية من 19 لوحة مترابطة فيما بينها ترابطاً منطقياً .

وحة الأولى : تبدأ أحداث المسرحية من أمام حمام عمومي هو " حمام ربي " ، حيث جمع بعض الفلاحين لاختيار مندوب منهم يقابل شخصية هامة جاءت إلى الحمـــــام الغرض من المقابلة هو إيصال أصواتهم إلى الحكومة بغية إيجاد حل لمشاكلهم ، و يقع اختيار على المختار ولد البرق " **قدور : أنت يا المختار الشاطر فينا , أنت اللي تتكلف لمهمة** " (1) . و بعد تردد و تخوف كبير من قبل المختار و أخذ ورد يوافق على دخول حمام و مقابلة الشخصية علّه يستطيع مساعدة نفسه و زملائه للخروج من المشاكل حيطة بهم .

تحوصل اللوحة الأولى المشاكل التي كان يعاني منها مستفيدي الثورة الزراعية ، منها نقص الفادح في العتاد الفلاحي ، و نقص مياه الري و وصول البذور بعد وقتهـــا المعلوم و غيرها من المشاكل .

(1) : عبد القادر علولة , حمام ربي , مسرحية مخطوطة بالمسرح الجهوي بوهران , 1970 . ص 02 .

اللوحة الثانية: تطل علينا اللوحة الثانية من داخل غرفة من غرف النزل حيث يكشف لنا علولة عن شخصية المسؤول الذي سيقصده الفلاحون لحل مشاكلهم ، و هو لا يمثل سوى تلك الفئة الانتهازية التي تستغل المناصب في سبيل منفعتها الذاتية ، يلقبه علولة بالمجهول ؛ لأنه شخصية غامضة تعمل في الخفاء و بطرق غير شرعية ، و هذه الفئة نجدها في كل مكان و في أي زمان ، و هي كالسّوس الذي ينخر كيان المجتمع .

اللوحة الثالثة : من داخل الحمام ، حيث يرحب مدير المركب السياحي " السي الغوتي" برفاق الشخصية الزائرة و يعطي التعليمات للعمال بتوفير الراحة اللازمة للشخصية ورفاقيها ، **" السي الغوتي : حضوركم هذا يشرفنا بزاف ، و نتمناو انشاء الله الزيارة هذي تكون مفيدة و مريحة "** (1) . يشير علولة إلى نقطة هامة و هي الانخداع بالمظاهر ، فتلك الشخصية التي يوفر لها عمال الحمام الراحة و الاستجمام ، و يسعى الفلاحون إلى كسب رضاها لمساعدتهم في حل مشاكلهم ما هي إلا شخصية طامحة إلى هدم اشتراكيتهم و سلب حقوقهم .

اللوحة الرابعة : فلاحو التعاونية ينتظرون خارج الحمام خروج صديقهم المختار ، وما

(1): م س ، ص 13 .

يأتي به من أخبـــار سارة بخصوص كلامه مع الشخصية و الحلول التي وجـــدها لهـــم

"غالم : غاية ، المختار يكون اللا يطحن و يرطب في الكلام مع الشخصية ، يكون في هذا الوقت يتكلم إما على إعانة الدولة إما على العولة ... " (1) . و بينما هم ينتظرون بحضر رئيس التعاونية "السي أحمد" و يوبخهم عن غيابهم عن العمل ، لكنهم لا يخبرونه عن قضيتهم المصيرية التي يجتمعون من أجلها ، و يتذرعون بمرض صديقهم المختار و الكسر الذي أصابه في رجله ،" **السي أحمد : صار أنتم هنا و احنا مغبونين لهيه ... واش جابكم هنا في أربعة ؟ ...**

غالم : يا ودي يا السي أحمد ، المختار المسكين .. أنفعص من كراعه جبناه للطيب بدلك له شوية " (2)

اللوحة الخامسة : تعيدنا اللوحة الخامسة إلى داخل الحمام ، حيث يجري تغيير في الخطة التي يتبعها المختار ، و يفكر بأن يتنكر بزي حارس بلدي كي يتسنى له مقابلة الشخصية

"**المختار : جاتني فكرة يا الطيب ، و راني معول على خلاها ... سمعتهم قبيل يتكلموا**

---

(1) : م س ، ص 15 .

(2) : م ن ، ص 16 .

القرد* ، قالوا حبوا يتصل بيهم ، قلت أنا ...

لب : واش ؟ قول .

ار : نزور روحي قرد و نهجم عليهم ." (1)

لوحة السادسة : خارج الحمام . يخرج الطيب العامل بالحمام إلى الفلاحين المنتظرين جة المقابلة مع الشخصية المجهولة ويطلب منهم الانصراف إلى أعمالهم لأن الخطة سومة قد وقع فيها تغيير ، وستستغرق وقتا ، " **الطيب : قال لكم المختار ... تسبقوه خدمة ، و ما تخبروش السي أحمد البارودي على هذيك القضية ....**

م : هيا قول ما اتصلش بالشخصية ؟

لب : لا ربما من بعد التحميمة " (2)

لوحة السابعة : يلتقي المختار ـــ المتنكر بزي حارس بلدي ـــ داخل الحمام بصحفي ، حكي له عن مشاكل الفلاحين المستفيدين من الثورة الزراعية عله يستطيع إيصال واقم عبر قلمه إلى السلطات العليا في البلاد بغية مساعدتهم ، و من هذه المشاكل :

: م س ، ص 20 .

د : كلمة عامية تعني حارس بلدي / Garde communal

: م ن ، ص 22 .

ـ ضعـــف التخطيط في العمـــل و قلـــة الآلات الفلاحية .

ـ مشكـــل الغلاء في كراء الآلات من القطاع الخاص,

ـ مشكـــل القروض التي لا تصـــل الفلاحين لشـــراء الآلات.

ـ وصول البـــذور بعد الوقت المنـــاسب للغـــرس.

ـ قلة وسائـــل النقل و ضعـــف الـــتسويق.

بالإضافة إلى " **مشاكل الأراضي المسلمة شرعيا، باش يتفلح فيها شيء معين ينوضو ناسها يغرسوا فيها شيء آخر حسب النفحة جهرا** " (1)

اللوحات الثامنة ، التاسعة و العاشرة : يستعد المختار ـــ المتنكر بزي حارس بلدي ـــ لمقابلة الشخصية بصفته مبعوث من قبل رئيس البلدية ، و يقف أخيرا وجها لوجه أمام شخصية المجهول ، يبدأ المختار في سرد مشاكل الفلاحين ظنا منه أن من يخاطبه يستطيع إيجاد حل لهم ، لكنه في الأصل لا يمثل سوى فرد من جماعة **الوزوازين*** كما سماهم علولة "**المختار: المستفيدين اللي كلمتك عليهم تاكلين على ارواحهم ، و لكن عندهم مشاكل قوية ، عندك يا السي حتى أرضهم للآن ماشي محددة و على حساب ما عيروها منقوصة شوية ، كيف قالوا للسي المختار رئيس البلدية قال لهم اتركوها**

---

(1) : م س ، ص 25

*. الوزوازين : أطلق هذا الاسم في مسرحيات علولة على المستغلين و الانتهازيين و كبار البرجوازيين الذين لا همهم سوى مصالحهم الذاتية .

واخرجوا منها اذا ما عجبتكمش ، طلبوا على وسائل النقل باش يهزوا الحجرة منها قال لهم ادو الكاميو انتاع البلدية .. بحيث انتاعه و هو كاريه بالساعة للحكومة .. طلبوا على الزريعة وصلتهم شهرين من بعد الوقت اللازم و هما شافوها بعينيهم تتوزع من التحت للتحت في الوقت اللازم " (1)

يعدّد علولة في هذه اللوحة بعض العقبات البيروقراطية التي كان يتعرض لها الفلاحون المستفيدون من الثورة الزراعية .

اللوحة الحادية عشر: داخل الحمام ، في قاعة الاستقبال ، تجتمع عتيقة ـــ مرافقة الشخصية المجهولة ـــ بالصحافي الذي سيكتب تقريرا حول مشاكل الثورة الزراعية ، وتحاول أن تنسيه هذا التقرير لأنه ليس في صالح المجهول و عصابته أن تصل أصوات الفلاحين إلى الحكومة ،

" عتيقة : واش قال لك القرد ؟ ،

الصحافي : كلمني على بعض المشاكل مواجهينهم المستفيدين أما أنا ما بقيتش مهتم

(1) : م س ، ص 34 .

ك المشاكل بقيت مهتم بمشكل فريد و هو أنت ..." (1)

وحة الثانية عشر : تعود بنا إلى المختار و اجتماعه بشخصية المجهول حيث يجري حوار
ما فيما يخص الأراضي الفلاحية و المواشي ، لكن ذلك الحوار لا يمشي في خط سير
شترك ، فالمختار يحكي عن مشاكل الفلاحين و ما يعانون منه ، أما شخصية المجهول
يد الوصول إلى الكيفية التي تستطيع من خلالها تهريب المواشي و المحاصيل الزراعية .

المجهول : الكاميو شحال يهز من شاة ؟ ...

ختار: ... كايـــن اللي يهز سبعين ، كايـــن اللي مائـــة و أكبرهم أكبرهم يهز
ـــة و عشرين "(2)

وحة الثالثة عشر: يحدث صخب داخل الحمام بسبب سرقة بذلة الحارس البـــــلدي
التي استعارها المختار لتنفيذ مهمته ، يعتقد بعض عمال الحمام أنه أصيب بمس من الجن

المختار : مالك يا الطيب تلغى و تشهق ؟ ...

طيب : القرد اللي كنت مبلع عليه بالمفتاح على جالك كسر الباب و خرج يحلط
كيما درت معاه ما بغى يفهم طاح انصرع " (3) يهدّد الحارس البلدي بغلق الحمام انتقاما

---

(1): م س ، ص 39 .
(2): م ن ، ص 43 .
(3): م ن ، ص 46 .

لنفسه من الإهانة التي ألحقها به عمال الحمام .

اللوحتان الرابعة عشر و الخامسة عشر : تصور شخصية المجهول و قد انتابها الخوف و القلق بعد علمها بقدوم وزير إلى تلك الناحية ، و تستعد لمغادرة المكان رفقة عصابتها

"المجهول : **وزير جاي لحمام ربي ، و لابد تابعينوا رجال الشرطة و رجال الدرك..الخ،**

الدعوة حماضت .

عثمان : كيفاش ؟

المجهول : غاديين يفلوا الحمام ، خف خف ، و عتيقة وين ؟ " (1)

اللوحة السادسة عشر : تتضح الأمور بالنسبة للمختار و يتيقن من أن الشخصية التي ينتظر منها المساعدة هي عدوّة للاشتراكية ، هدفها استغلال مكتسبات الشعب و الثورة الزراعية " **المختار : زيد فهمني مازال راسي ثقيل...**

المجهول : ... نلتحموا مع الفلاحين الكبار و الأغنياء و نتعرضوا للاشتراكية ، نوقفوا كي السور و نحافظوا على مكاسبنا " (2) ، إضافة إلى أن هذه الفئة من المستغلين تضرب الاقتصاد الوطني بتهريب الأموال و المحاصيل الزراعية إلى خارج الحدود مقابل بعض

(1) : م س ، ص 52 .

(2) : م ن ، ص 56 .

كماليات و المخدرات " **المجهول : ايوصلوا النعاج للحدود و يجيبوا معاهم القطيفة ، و سكر القالب ، و الكيف** "(1) و ليس هذا كل شيء و إنما أكثر من ذلك ، حيث تذكر هذه الفئة السلع و المواد الغذائية ، ثم تبيعها بأثمان باهضة " **المجهول : زيد القفار في الميدان الاقتصادي ، نخبـــوا السلعة و نوزعوها غير من التحت للتحت و نرفعوا الأثمان**" (1) . إضافة إلى التعامل بالرشوة ، و ترويج الدعاية المضادة للاشتراكية و الثورة الزراعية قصد إضعاف حماسة العمال و الفلاحين للعمل و الإنتاج و النهوض بالبلاد ، "**المجهول : زيد الدعايات ضد الاشتراكية ... إذا وصلتك دعاية لفها مليح زيد من عندك شوية و ارسل** " (3) .

في هذه اللوحة ، كشف علولة عن خيوط المؤامرة التي كانت تحاك ضد الاشتراكية من قبل فئة لا يهمها سوى مكاسبها المادية و الغاية تبرر الوسيلة ، و من وسائلها :

ـ استغلال مكتسبات الشعب .

ـ ممارسة الاحتكار .

ـ ممارسة التجارة السوداء و تهريب خيرات البلاد .

---

(1) : م س ، ص 57 .

(2) : م ن ، ص 60 .

(3) : م ن ، ص ن .

ـ التعامل بالرشوة .

ـ نشر الأفيون و المخدرات .

ـ ترويج الدعاية المضادة للاشتراكية .

اللوحة السابعة عشر: رفقاء المختار خارج الحمام ، قلقين عليه ، و ينتظرونه بفارغ الصبر ، فقد استغرق وقتا طويلا داخل الحمام رفقة الشخصية ،

" قدور : كيف المعمول يا جماعة ؟

بوعلام : هانزدموا و نخرجوه .

الطيب : غير بالعقل بالعقل يا جماعة ، أنا ندخل اندير لكم الطريق و من بعد انجي اندخلكم قاع معايا " (1)

اللوحة الثامنة عشر: وصول الوزير إلى حمام ربي ، و هرب المجهول و عصابته ، لكن بعد أن ترك دليل إدانته في يد المختار . **"عثمان : الهربة الهربة ، الوزير لحق الهربة .**

المجهول : الهربة . "(2) . و هرب شخصية المجهول عند قدوم الوزير دليل على حزم الجهاز الحكومي في محاربة هذه الفئة من المستغلين .

---

(1) : م س ، ص 63 .

(2) : م ن ، ص 64 .

اللوحة التاسعة عشر و الأخيرة: تصور انتصار الفلاحين ، و فشل المؤامرات التي كانت تحاك ضد الثورة الزراعية ، فقد خرج المختار من الحمام و في يده وثائق مهمة من شأنها أن تحل كل المشاكل حين وصولها إلى أيدي أصحاب القرار ،

"المختار : غير بالشوية يا السي أحمد ، هذا الحقيبة فيها وثائق يهمونا .

السي أحمد : واش أنديروا بيها ؟

المختار : هذه الحقيبة انديروا فيها عنوان و طابع بريد و نرسلوها كيما هي ، غادية نسرح الطريق للتقارير اللي درناهم و مازالهم باركين "(1) ، و بذلك تنتهي المسرحية بانتصار الاشتراكية و الثورة الزراعية ، و فشل كل العقبات البيروقراطية التي كانت تقف في طريقها . و قد ختم علولة مسرحيته بهذه النهاية لأنه ـــ في فترة السبعينيات ـــ التزم بالخطاب الإيديولوجي الذي يقوم على المبادئ و الأسس الاشتراكية.

(1) : م س ، ص 66 ، 67 .

الفصل الثالث

سمات الفنية الكتابة المسرحية عند علولة

الفصل الثالث
سمات الفنية الكتابة المسرحية عند علولة

الفصل الثالث : السمات الفنية للكتابة المسرحية عند علولة

1ـ اللغة المستعملة في كتابات علولة :

ـ اللغة في المسرح .

ـ اللغة في المسرح الجزائري .

ـ اللغة المسرحية عند علولة .

2ـ تقنيات مسرح علولة :

ـ تقنية التغريب .

ـ تقنية السرد .

ـ الراوي .

ـ تقطيع العرض المسرحي و استخدام عناوين للمشاهد و اللوحات

ـ المسرح داخل المسرح .

ـ فضح اللعبة المسرحية أو إعلان المسرحة .

ـ طريقة أداء الممثل .

ـ استخدام الإضاءة و الموسيقى .

3ـ الفضاء المسرحي :

ـ مفهوم الفضاء المسرحي .

ـ فضاء كتابة النص المسرحي (الفضاء الدرامي).

ـ فضاء كتابة النص المسرحي عند علولة .

ـ تجليات الفضاء الدرامي في مسرحية حمق سليم .

ـ فضاء العرض (الفضاء المسرحي) .

ـ فضاء العرض عند علولة .

اللغة المستعملة في كتابات علولة :

1ـ اللغـــــة في المسرح :

تعتبر اللغة من أهم وسائل التعبير و التواصل بين الناس، و بما أنّ المسرح قِوامه التواصل بين الخشبة و بين الجمهور كان لزاما عليه إيجاد لغة مشتركة تحقق له هذا التواصل " **و من الواضح أنّ اللغة الدرامية تختلف عن اللغة الحياتية لأنها تمتاز بدقتها في التعبير و حيويتهـــا في إيراد الدلالات و الإيحاءات, و إصابتها الهدف الفكري بوعي عميق** " (1)، و اللغة وسيلة لنقل أفكار الكاتب إلى الجمهور، و التعبير عن توجهاته، فهي تجعل من الشخصيات متحدثة باسمه، فكما تعبّر الحركة عن موقف، تعبّر اللغة عن فكرة، لأن اللغة " **هي التي تخلق العالم الدرامـــي للمسرحـــية** " (2)، و تتميز اللغة الدرامية بكونها لغة مسموعة و مقروءة يسمعها المتلقي و هو يشاهد عرضاً مسرحياً فيلمس إيقاعها و دلالاتها، و يقرأها فيستمتع برنتها و سحرها و هي تنقل المعنى و توصله في آن واحد, تنقله من الكـــــاتب بواسطة الشخصيـــــة و عبر رؤية المخرج لتوصله إلى المتفرج " **إنّ اللغـــــة في العرض المسرحـــي تتحول من حـــــالة نقل معنى إلى أداة توصيل إلى جـــــانب الكثير من الأدوات و الصور المسرحيـــــة التي تشكل**

---

(1) : د نبيل راغب " فن العرض المسرحي " , مكتبة لبنان ناشرون , الشركة المصرية العالمية للنشر 1996 , ص 33 .

(2) : س و داوسن " الدراما و الدرامية " , ترجمة , جعفر صادق الخليلي , ط 1 , باريس 1980 , ص 23 .

يعاً لغة المسرح " (1) .

يمكننا أن نميز بين نوعين من اللغة في المسرح ؛ اللغة الشعرية ، و اللغة النثرية ، اللغة الشعرية واكبت ظهور المسرح ، إذ نجد أن التراجيديات اليونانية القديمة كانت تكتب شعراً رفيعاً فصيحاً ، و استمرت الكتابة شعراً في الكلاسيكية و الرومانسية (كتابات شكسبير مثلا) ، ثم تراجعت الكتابة الشعرية رويداً رويدا في المسرح إلى أن أصبحت نثرية و لقيت انتشاراً واسعاً بين الكتاب الدراميين لاستفادتها من الحرية اللفظية* و لأنها تحاكي أكثر من غيرها لغة الحياة اليومية ، لأن المسرحية نابعة من الواقع متحدثة بلغة أشخاصه و بما أنّ المسرح يحتاج إلى جمهور ليتواصل معه فيجب إذن اختيار اللغة التي تناسب هذا الجمهور لأنّ هذه الأخيرة " **تؤدي وظيفتها التواصلية استناداً إلى صحتها لا إلى حقيقتها** " (2) .

إنّ المادة الجوهرية التي تبنى عليها المسرحية هي الحوار ، سواء كان حواراً داخليا أو خارجياً ، و بما أنّ اللغة هي التي تصوغ الحوار فيجب إذن أن تكون ملائمة للشخصيات التي تتفاوت في انتماءاتها الاجتماعية و الثقافية ، فلكل فئة مصطلحاتها الخاصة بها و طريقتها الخاصة في التعبير عن نفسها و عن همومها .

---

(1) : د حسين الأنصاري , م س , ص

(2) : رولان بارت " مقالات نقدية في المسرح ", تر : سهة شبور , منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية , سوريا , 1987 , ص 61 .

* : بمعنى أنها تستطيع استخدام الألفاظ الدارجة , المفردات الأجنبية و غيرها .

عرفت اللغة العربية عدة تحولات و تغيرات بفعل المؤثرات * التي مرت بها مما أدى إلى تعدّد اللهجات المحلية في البلد الواحد و اتساع الهوة بين اللغة المحكية و اللغة المكتوبة ، و انعكس ذلك على مجال المسرح باعتباره رسالة موجهة إلى الجمهور فأصبح لزاما على هذه الرسالة أن تكتب باللغة التي تناسب المرسل إليه ، بحيث يستطيع فهمها و تذوقها ، فبأيّ لغة يكتب المؤلف المسرحي ، هل باللغة المحكية أو باللغة المكتوبة ؟ أو بمعنى أصح ؛ هل يكتب المسرحي بالعامية أم بالفصحى ؟

أسال هذا التساؤل الكثير من الحبر من قِبل الكتاب و النقاد و لكلٍّ رأيه الخاص و لاسيما في المسرح الجزائري الذي تتعدد لهجات مجتمعه و تتنوع بحسب المناطق و الأقاليم .

2ـ اللغة في المسرح الجزائري :

تعتبر مشكلة اللغة في المسرح الجزائري من أهم القضايا التي أثارت نقاشاً واسعاً ، فقد كانت هذه المشكلة و لازالت تطرح نفسها بحدة على الساحة المسرحية ، و تتمثل هذه المشكلة أساسا في اللغة التي يجب أن يخاطب بها المسرحيون الجمهور ، هل يجب استعمال اللغة الفصحى أم العامية في المسرح ؟ " **و قضية اللغة المسرحية و إن كانت في**

* : من هذه المؤثرات ؛ كثرة الاستعمار على الدول العربية , و دخول ألفاظ أجنبية على اللغة العربية و تعريب بعض الألفاظ الأجنبية.

من المفتعلات في تفكيرنا العربي و من الدخيلات في الفكر العربي إلا أنها من واقعنا و سيطرتها على هذا الواقع الحياتي فينا أصبحت من القضايا ة , لا يؤثر في وجودها و لا يقتلع جذورها موقف فردي مهما كان هذا وجيهـاً و سليماً و مهما كـان هذا الفرد رائداً أميناً "(1) . و بذلك تعددت و انقسم كتاب المسرح إلى ثلاث فرق :

الأول : يرى أنّ استعمال الفصحى هو الطريق الوحيد للتخاطب في ميدان المسرح ي الذوق المسرحي لدى الجمهور , و تزيده اطلاعاً على لغته الأصلية خاصـة مع الجزائري يتميز بتنوع لهجـاته و كثرها؛ كاللهجة الوهرانية و العاصمـية راوية و القبائلية ..و غيرها , فاللغة الفصحى وحدها هي الكفيلة بحل هذا لكونها لغة مشتركة يستطيع فهمها الإنسان الجزائري و العربي أينما كـان **المؤلف الدرامي الذي يطمح إلى أن يخاطب كل أبناء الوطن العربي في مختلف أمامه لغة مشتركة واحدة هي العربية الفصحى المستعملة من محيط الوطن خليجه بشكل موحد لا غبار عليه "(2) ,** لأن العربية الفصحى لغة ثرية قادرة

الطاهر فضلاء " المسرح تاريخا و نضالاً " مجلة الثقافة , ع : 90 , 1983 , ص 267 .

لستار جواد , م س , ص 66 .

على التعبير عن أدق مكنونات النفس البشرية * . و تلعب الفصحى دورا كبيرا في إزاحة الحدود الجغرافية للهجات العامية داخل الوطن العربي عامة و الجزائري بخاصة ، لأن العامية تحصر في حدودها الجغرافية و تبقى داخل إطارها المحلي " **إنّ الفصحى هي لغة أدبنا الرفيع على مرّ العصور ، و إنّ العامية بأزجالها و قصصها إنما هي في جمهور ألفاظها فصحى محرّفة** " (1) .

و قد برزت اللغة الفصحى أكثر في المسرحيات ذات المواضيع التاريخية لأنّ طبيعة هذه المواضيع تستدعي أن تعبّر بعمق أكثر و بلهجة أشد عن المواقف البطولية و المآثر الخالدة و الأحداث التاريخية العامة لشخصيات كثيرة و بلدان مختلفة . و قد شهدت المسرحية المكتوبة باللغة الفصحى انتشاراً واسعاً إبّان الاستعمار الفرنسي للجزائر , و ذلك للمحافظة عليها مخافة طمسها و اندثارها ، و قد كانت جمعية العلماء المسلمين تطالب بالحفاظ على اللغة الفصحى و تدعو إلى أن يكون كل إنتاج و إبداع بلغة فصيحة ، حتى يصل الشعب من منابع هذه اللغة . إذن نستطيع القول بأن استعمال الفصحى في تلك الفترة كان مطلبا سياسياً " **و يبدو أنّ السبب الوحيد الذي جعل هيئة العلماء و الصحافة**

---

(1) : سامي كريم عن شوقي ضيف رئيس مجمع اللغة العربية في القاهرة , " الحرب بين العامية و الفصحى " , مجلة الجيل يوليو, 20 , ع : 07 , لبنان 1999.

* ألفت اللغة الفصحى في المسرح الجزائري خاصة في المسرحيات التاريخية و الدينية منهـــا ؛ "حنبعل " لأحـــمد توفيق المدني , "تيفون" لأحمد سفطة ," المولد" ," الهجرة النبوية " لعبد الرحمان الجيلالي , "بلال " لمحمد العيد آل خليفة , "آذان الفجر" لأحمد و" بطل قريش "لمحمد الطاهر فضلاء ..الخ , ينظر أحمد بيوض , م س , ص 68 , 69 .

العربية لا تعلق أيّة أهمية على المسرح الحديث يعود الى أنه كُتِبَ باللهجة العامية ، اللهجة الممسوخة التي يحتقرونها و يتجاهلون وجودها "(1) . و باستعمال اللغة العامية

حى خط المسرح الجزائري المقـــاوِم خطوات كبيرة في تكريس وحدة الشعب وإبراز مقومات شخصيته و بتاريخها, و كان ذلك نقلة نوعية مهمة في النضال نظراً لموقف المستعمر على محاربة الفصحى و اعتبارها لغة أجنبية دخيلة على المجتمع لأنها تهدد كيانه و تدفع إلى الثورة عليه .

لقد ذهب بعض المتعصبين للفصحى إلى القول بأنّ " **اللغة العامية تقف في طريق الفكر العربي** " (2) ؛ أي أنّ المس باللغة الفصحى يساعد على تعطيل المشروع الثوري ,لكن هذا الأمر لا ينطبق على الكثير من دول العالم " **فبلدان أمريكا اللاتينية المشتركة هي الإسبانية , و دين بل مذهب مشترك هو الكاثوليكية ..و مع ذلك فإنه القوا سم المشتركة لم تجعل تلك البلدان تتوحد، حين أنّ بلداناً أخرى في متوحدة برغم اشتمالها على قوميات مختلفة ذات لغات مختلفة و مذاهب دينية** "(3)، و يمكننا الاستنتاج أنّ اللغة الفصحى ليست هي اللغـــة المناسبة للمسرح

محمد الدين بن شنب " المسرح العربي لمدينة الجزائر " , تر : عائشة حمار , مجلة الثقافة , يناير , فبراير 1980 , السنة العاشرة

محمد مصايف " دراسات في النقد و الأدب " الشركة الوطنية للنشر و التوزيع , الجزائر 1981 , ص 50 .

سهام محفوظ " المسرح مستقبل العربية " , دار الفارابي , بيروت , لبنان , ط1 , 1991 , ص 11 .

في كل الأحوال ، إذ يمكن أن تناسب مسرحية دون الأخرى و زمانا و مكـــــاناً دون آخرين .

أما عن الكتابة باللغة العامية فقد برز :

فريق ثانٍ يدعو إلى الكتابة بالعامية لأن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة عند القراءة دون العرض , فأنصار العامية يرون أنّ المستوى الثقافي للمتلقي هو الذي يدفعهم إلى استعمال العـــــامية و ذلك بغرض الاقتراب أكثر من الجمهور ، و من الأوائل الذين نادوا بالعامية في المسرح الجزائري نذكر " علالو " الذي يُعدّ رائداً من رواد المسرح الشعبي في الجزائر ، فقد اعتبرت مسرحيته " جحا * انطلاقة حقيقية للمسرح الجزائري لما لاقته هذه المسرحية من شهرة و رواج " **و هذه المسرحيات لم تكن تأليفاً بالمعنى الصحيح بل كانت إعداداً مسرحياً يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية و على قصص ألف ليلة و ليلة** " (1) كما نذكر أيضا رشيد القسنطيني ، و محي الدين باشطارزي و قد اعتمدا اللهجة العامية الشعبية لأنها أقصر طريق من أجل إيصال الفكرة

---

1) : علي الراعي ، م س , ص 474 .

* : مسرحية جحا اقتبسها علالو من حكاية شعبية قديمة في الأدب الفرنسي بعنوان Le vilain mire أخرجها علالو سنة 1928 (ينظر أحمد بيوض , م س , ص 23) .

الى الجمهور" **و كانت هذه الأعمال لا تهتم كثيراً باللغة بقدر ما كانت تثير النقد** " (1)

ارتبطت اللغة العامية بالمسرح لارتباطها بلغة الحياة و هموم الشعب الجزائري عن طريق التصور الصادق لحياة العامة من الناس , و نقل الصور بلغة تلك العامة " **فاللغة العامية تكون أقدر على تسوية بعض الحالات النفسية أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية أو ما يسمونه بواقعية الأداء** " (2) , و كان مصطفى كاتب من المتحيزين أيضا للكتابة باللغة العامية لتجسيد واقعية المسرح , إذ يقول " **إنني بصفتي فنان سأكتب باللغة العامية , اللغة التي يفهمها الناس و اللغة التي تفهمها أمي و يفهمها بائع الخضروات مثلا , طالما أنّ اللغة التي يتحدثان بها هي اللغة العامية إذا ما أردت أن أكتب مسرحاً واقعياً** " (3) , لكن واقعية المسرح مستمدة من موضوعا ته المحاكية لواقع الناس و همومهم و ليس من استعمال العامية .

إنّ الكتابة باللغة العامية تنتشر في مجتمع يسود فيه الجهل و الأمية , فهذان عاملان يحتمان على الكاتب أن يلجأ إلى اللغة العامية أداةً للتعبير إذا ما أراد أن يخاطب ذلك المجتمع (**4**) ، كما أنّ اللغة العامية ليست مفهومة في كل زمان و مكان ، إذ تتعدد العاميات بتعدد الأقطار و الأقاليم .

---

(1) : أحمد دوغان " قراءة في المسرح الجزائري المعاصر " مجلة الموقف الأدبي , دمشق ، ع : 110 , حزيران 1980 , ص 145

(2) : محمد غنيمي هلال " في النقد المسرحي " , دار النهضة مصر ، 1955 , ص 79 .

(3) : د سعاد محمد خضر " الأدب الجزائري المعاصر , منشورات الكتبة العصرية , بيروت 1967 , ص 56

(4) : ينظر : م ن ص 57

من أجل كل تلك الأسباب ظهر **فريق ثالث** يدعو إلى الكتابة بلغة وسطى ؛ بين الفصحى و العامية ، إذ حاول حل مشكل اللغة و التوفيق بين الرأيين فلجأ إلى ما يسمى باللغة الثالثة التي " **لا تجافي قواعد الفصحى و هي في نفس الوقت ما يمكن أن تطلقه الأشخاص و لا ينافي طباعهم و لا جو حياتهم بلغة سليمة يفهمها كل جيل في كل قطر و كل إقليم , و يكن أن تجري على الألسنة في محيطها ..قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية و لكنه إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان** " (1) , و قد تبنى هذا الطرح — في التوفيق بين العامية و الفصحى — العديد من الكتاب العرب ؛حيث سماها " عصام محفوظ " الفصحى الشعبية "* و " **هذا الحل لا يعزّز فقط التواصل الثقافي العربي في هذا البلدان , بل هو أيضا يعزز ازدهار الفن المسرحي العربي** " (2) ، و هذه اللغة الوسطى في الكتابة المسرحية تحاول أن تقرب بين الجهات و الأقاليم في البلد الواحد و بين شعوب اللغة العربية من المحيط إلى الخليج ، و بصيغة فنية تخلو من الجفاف الذي تتسم به الفصحى

(1) : توفيق الحكيم " الصفقة " ، المطبعة النموذجية , مصر , دت , ص 157

(2) : عصام محفوظ ,م س , ص 137 .

* : ينظر م ن , ص 99 .

ينعد عن المحلية التي تتميز بها العامية محاولة ل " **تنظيم هذه الفوضى في الكتابة المسرحية باللغـــــات العامية العربية ضمن إطار يكفل التواصل بين المسرحيين العرب زائهم في كل الأقطار العربية** " (1) , و يعتبر " عبد القادر علولة " واحداً من أولئك لذي تأثروا بالفكـــــرة و ساروا على مضمارها .

3ـ اللغة المسرحية عند علولة :

اختار علولة لمسرحياته اللغة التي رست فيها سفينة المسرح العربي التي جذبهـــا جزر لفصحى و دفعها مد العامية, رست عند التعبير باللغة الوسطى, تلك اللغة البسيطة بساطة لفئات الاجتماعية التي يعبّر عنها لأنّ " **الفن المسرحي يعتمد التطابق الدقيق بين الشخصية و لغتها** " (2) ، فالشخصيات المسرحية نماذج مأخوذة من الحياة تتفاوت في انتماءاتها الاجتماعية و الثقافيـــة و المهنية و العائلية لكل فئة ألفاظها الخاصة بها و طريقتها الخاصة في التعبير عن نفسها ، لكن علولة استنطقها بلغة مشتركة ، لغة واقعية معبرة عن هموم العمال و الطبقات الكادحة ، قادرة على التعمق في ذات الشخصية لتظهر الأحاسيس القوية و المؤثرة .

---

(1) : م س , ص 140 .

(2) : م ن , ص 151 .

1 ـ لغة علولة على المستوى القاموسي : لغة علولة هي اللغة الثالثة ، وردناها فصيحة غير مشكلة أو عامية قريبة من الفصحى أو بالأصح لغة على مشارف الفصحى و قريبة من العامية ، تمتزج فيها التعابير الشعبية المتداولة في المجتمع الجزائري الجمل الفصيحة و بعض المفردات الأجنبية ليعطينا هذا المزيج لغة مميزة يفهمها العام والخاص , و من أمثلة ذلك :

التعبير الشعبي المتداول :

" هاذي هي الخدمة و لا ما يشقاش " (1) ، **" ما فيا ما يقول "** (2) ، **" زكرمي الباب "** (3) معناها أغلقي الباب .

بعض الجمل تنتمي إلى اللغة الفصحى :

" رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير " (4) ، **" أهلا و مرحبا بيك "** (5) ، **" استعمل الأماني و مواقف تجلب الضحك "** (6) .

أما بالنسبة للألفاظ الأجنبية فهي قليلة في كتابات علولة على الرغم من كثرتها في العامية الجزائرية ،

---

(1) : عبد القادر علولة " العلق " , م س , ص 13

(2) : عبد القادر علولة " اللثام " , م س , ص 163 .

(3) : م ن , ص 165 .

(4) : عبد القادر علولة " الأقوال , م س , ص 23

(5) : عبد القادر علولة " العلق " م س , ص 06 .

(6) : عبد القادر علولة " حمق سليم " , ص 16 .

و من أهم هذه الألفـــاظ مـــثلا :

مع أصحابه الجدارميا " (1) ، " نخدم عند الكولـــــون " (2) ، " نشفى على راديوس كيبوتوس* " (3) ، " رن التليفون " (4) .

3 ـ 2 ـ لغة علولة على المستوى الدلالي :

تحيلنا لغة علولة إلى عدة حقول دلالية

الحقل الأول : **الواقع الجزائري** : تصور لنا لغة علولة الواقع الجزائري بكل تناقضـــــاته و صراعاته بين الخير و الشر ، و بين البورجوازية و الطبقات العمالية ، إذ تحيلنا إلى عالم الشغل و الفئات الشعبية تلك الشريحة الاجتماعية الواسعة التي تتمثل فيها القيم النضالية الرفيعة على الرغم مما تعيشه من حرمان ، و من أمثلة ذلك : التضامن ، المعمل ، العمـــال و النقابة ، المحسوبية ، البرجوازية ، و غيرها الكثير .

الحقل الثاني :***الاتجاه السياسي و الاجتماعي*** ** : إنّ سمة لغة مسرحيات علولة تدعو إلى الثورة و التغيير الجذري ، كيّفها لتساير الواقعية الاشتراكية الـــتي نادى بها و لغته معبرة عن الظاهرة السياســيـــــــة و الأهداف الإيديولوجية، أكثر من تعبيرها عن الظاهرة

---

(1) : عبد القادر علولة " الأقوال " , م س , ص 41 .

(2) : م ن , ص 42 .

(3) : عبد القادر علولة " الأجواد , م س , ص 115 .

(4) : عبد القادر علولة " حق سليم " م س , ص 12 .

* : راديوس كيبوتوس Radius cubitus تعني عظمة الكوع و عظمة الزند .

** : ينظر الفصل الثاني ، مضامين مسرحيات علولة , ص 92 .

ثقافية و الحضارية للمجتمع الجزائري ، فقد عالج علولة مضامين سياسية كثيرة و لو نسبيـــــا ، و من العبارات التي توحي إلى ذلك :" **قول لي ما هو النسب بين التمييز و القـانون** " (1) , " **فهم القانون في نطاق التطبيق** " (2) " **النشاط البيروقراطي كاين منه** " (3) , " **فهمنا الجيلالي في الاشتراكية , و موالين المال اللي يتعرضوا لها** " (4) .

كما تحيلنا لغة علولة إلى بعض المظاهر الاجتماعية منها قضية الفساد الإداري في مسرحيـــــة " العلق" , دفاع الضعيف عن قضايا مجتمعه في مسرحية " الخبزة " , التكافل الاجتماعي بين أفراد المجتمع البسيط " **في الشهور الأولى عاونونا العمـــال بالمال و السكر و القهـــــوة و القش للدراري** " (5) .

الحقل الثالث :التراث :اعتمد علولة على الكثير من الأمثال الشعبية التي تعطي بعداً جمالياً للنص و وقعاً جميلاً على النفس لأن العودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصيلة ثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه ، تلوّن المسرحـــية و تقربها أكثر من الجمهور ، و من أمثلـــة ذلك :

---

(1) : عبد القادر علولة " العلق " م س , ص 03

(2) : م ن , ص 04

(3) : عبد القادر علولةط حق سليم " , ص 19 .

(4) : عبد القادر علولة " الأقوال " م س , ص 73 .

(5) : م ن , ص 75 .

"عاش ما كسب ، مات ما خلى " (1) و " السلطان بالتاج و يحتاج " (2) , " مشى بسعى وذّر تسعة " (3) .

3 ـ 3 ـ على المستوى العالمي :

يملك عبد القادر علولة ثقافة عالمية واسعة يربطها بقضايا المجتمع الجزائري ، إذ نجده يتحدث عن الحرب الفيتنامية في مسرحية اللثام مثلا : السي خليفة الملقب بهوشي منه ، في مسرحية " الأقوال يتحدث عن " خوسي الإسباني و الحروب الفاشية ، و يتحدث عن السمك الذي يسوق إلى إسبانيا خفية و بأقل الأسعار في مسرحية "حوت ياكل حوت" .

تمتلك لغة علولة بعداً جمالياً ,فهي لغة مؤثرة تعمل على جلب القدرات السماعية للمتفرجين , و استخدامه لشخصية القوال الذي يعلق و يصف و يكسر الحوار يبعدها عن الرتابة لأن السرد يتيح ما لا يتيحه الحوار من كشف خبايا الأشياء و هي أحيانا لغة مسجوعة كالشعر و أحيانا أخرى عبارة عن شعارات عمالية ، و هذا المزج أعطاها ذلك البعد الجمالي الذي بشر بمسرح تحتل فيه اللغة ذاك المستوى الذي يجعلها من أهم وسائل التعبير بدلالاتها المتنوعة و المعبرة .

---

(1) : عبد القادر علولة " الخبزة , م س , ص 15 .

(2) : عبد القادر علولة " " العلق " م س , ص 13 .

(3) : عبد القادر علولة " الخبزة , م س , ص 06 .

(4) : عبد القادر علولة " حوت ياكل حوت و ص 03 .

تقنيات مسرح علولة :

كان علولة دائم البحث عن شكل مسرحي خاص يتلاءم مع مضامين مسرحياته، و يسهل طرحها، و يحقق هدفه المسرحي في توعية الناس بما يدور حولهم تمهيدا لتغيير واقعهم، ومن اجل ذلك ، و إضافة إلى الاستلهام من التراث (الحلقة كشكل مسرحي*) اتجه إلى المسرح العالمي للاستفادة من تقنياته التي سنستعرضها الواحدة تلو الأخرى :

- **تقنية التغريب** : يعد استخدام هذه التقنية في مسرح علولة ثمرة من ثمرات تأثره بالمسرح اللحمي البريختي حيث يقول "**أعتبر أن برتولد بريخت كان و يبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني ثميرة جوهرية في عملي ، و تكاد تجتاحني الرغبة في أن اعتبره كأبي الروحي**"(1)

يعد استخدام بريخت لتقنية التغريب** بمثابة تجربة في سبيل إبعاد المسرح عن أرسطيته و اخراجه إلى عالم آخر حيث يعلم و يسلي في الوقت نفسه إذ "**كيف يتسنّى لنا جعل المسرح مسليا وعربيا في الوقت نفسه ؟ كيف يمكن أن ننتشله من براثن تجارة المخدرات الرّوحية فنحوله من مصدر للأوهام إلى مصدر للتجارب ؟ و بأي الطرق يستطيع إنسان عصرنا، هذا الإنسان غير الحر و البدائي و المتعطش للحرية و المعارف، هذا الإنسان المعذّب و البطولي و المذل (بفتح**

---

(1) عبد القادر علولة ، (حوار مع محمد جليد) ، م س ، ص 247 .

* سبق التطرق إلى الحلقة في مبحث (التراث و تأثيره في كتابات علولة) ينظر الفصل الأول ص: 21.

** سبق التطرق إلى تعريف التغريب ، الفصل الأول ، ص: 38 .

ل) و المبتكر و المغير للعالم ، **كيف يستطيع إنسان عصرنا المخيف و العظيم استيعاب**
ح **الذي سيساعده على تحسين نفسه و العالم** "(1) و من أجل الإجابة على كل تلك الأسئلة
ح بريخت تقنية التغريب وسيلة لكسر الاندماج المسرحي في مسرحه الملحمي ، الذي يحرص
ما على أن يجعل المتفرجين في حالة يقظة عقلية مستعدة للحكم و التغيير لأن "**هدف التكنيك**
ي التأثير التغريبي يتلخص في الإيحاء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية اتجاه الأحداث
صورة"(2) لكن ذلك الخطاب العقلي لا يعني بالضرورة القضاء تماما على العاطفة في الأداء عند
ل "**فلا يتعين على الممثل و هو يسعى إلى عرض شخصيات معينة أن يرفض نهائيا وسائل**
قمص ، **انه يستخدم هذه الوسائل فقط في ذلك المستوى الذي يمكن أن يستخدمها به أي**
سان **من أجل أن يقدم إنسانا آخر**"(3) .

أي علولة هو نفسه رأي بريخت في هذا المجال إذ "**لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من**
خوص (...) و **عليه أن يبيّن طوال مدة تأديته بأنه يمثل و يبقى كذلك ، ممثل يقوم بأداء**
ي، **أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور** "(4) .

نجدر الإشارة إلى أنّ تقنية التغريب لا تمس أداء الممثل فحسب و إنما تتعداها إلى وسائل

---

1 برتولد بريخت ، م س ، ص 128 .
2 م ن ، ص 129 .
3 م ن ، ص 130 .
4 عبد القادر علولة ، م س ، ص 241 .

العرض الأخرى كالديكور و الإضاءة و الموسيقى " **فتحرير خشبة المسرح و صالة العرض من كل ما هو سحري و تحطيم كل أنواع الحقول المغناطيسية يعتبر شرطا ضروريا لتطبيق تأثير التغريب** "(1) . فضخامة الديكور و عذوبة الموسيقى و سحر الإضاءة؛ كل تلك الوسائل تجذب المشاهد و تحيد به عن هدفه المرسوم له في المسرح التغريبي ؛ ألا و هو التفكير في أوضاعه و محاولة تغييرها إذن "**لم يعد هناك داع لتزويق الأماكن طالما أننا نبحث خاصة على خلقها في الذّاكرة المبدعة للمشاهد ... بحيث تصبح الوظيفة الحية و التطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة و دون اجتذاب أو سجن اهتمام وإبداعية المشاهد بطريقة تنويمية**"(2)

و للتغريب وسائل عدّة ، و هذه الوسائل على الرغم من قدمها في المسرح إلا أنها تنسب إلى مسرح بريخت لأنه أزال الغبار عنها و قنّنها ضمن مسرحه ، و قد استخدم علولة هذه التقنيات لأنها كانت تخدم هدفه المسرحي ، ومن هذه التقنيات :

1ـ تقنية السّرد: وهي " **شكل من أشكال القول ، يقوم على رواية حدث ما أو مجموعة أحداث من ابتكار الخيال أو من الواقع و يفترض وجود راو** " (3) .

يشكل السرد جزء من الذائقة العامة و من التراث الشفوي في الجزائر فقد كان "**نشاطا أساسيا في**

(1): برتولد بريخت ، م س ، ص 129 .

(2): عبد القادر علولة ، م س ، ص 240 .

(3): ماري الياس ، حنان قصاب حسن ، م س ، ص 248 .

لقات التي كانت تقام على هامش الأسواق والاحتفالات في المدن و القرى في منطقة البحر

وسط "(1) و نجد هذه التقنية حاضرة بغزارة في أعمال علولة ، فلا تكاد تخلو مسرحية من

وحياته من عنصر السرد " **لأن الأمر هنا يتعلق بمسرح سردي ، و ليس بمسرح تشخيص**

حركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوربا منذ بداية القرن ، و الذي مارسناه في

جزائر منذ العشرينات إلى يومنا هذا "(2) كما أنّ السرد " **يتمتع بإمكانيات زمانية و مكانية**

يرة و متنوعة حيث نجد القيود المادية تحد من مساحة المكان و امتداد الزمان اللذين يدور

يهما الخطاب ، فهناك قدرة للسرد على التوغل داخلهما إلى الماضي أو المستقبل أو الانتقال

من مكان إلى آخر " (3) .

ن ناحية أخرى يجدر بنا أن نشير إلى الفرق بين الحوار و السرد إذ " **يعد الحوار الدرامي من أبرز**

ات التعبير عن الأفعال في النص المسرحي و الانفعالات الداخلية ، و التفاعلات بين

خصيات في العمل المسرحي ... والحوار الدرامي وجد ليقال أي يقوم على فعل و ليس

رْوي "(4) كما أنه يوحي بأن ما يجري على الخشبة يجري هنا الآن* ، أما الحديث السردي فانه

م س ، ص 248 .

عبد القادر علولة ، م س ، ص 234 .

د. حسين الأنصاري ، م س ، ص 04 .

فواد الصالحي ، م س ، ص 50 .

محاكاة الفعل بالفعل) كما حددها أرسطو (483 ، 322 ق. م) .

يعلق على الأحداث و تطورها ، أجزاء ليست حوارا و إن كانت متممة للحوارات ، يتحدث عما يجري على خشبة المسرح أو خلف الستارة" (1) لكننا لا نلمس هذا التمييز بين الحـــوار و السرد في مسرح علولة لأن القالب السردي يظل هو الأساس و الحوار يأتي ضمن السرد ، كما أن السرد و الحوار يشتركان في عملية تواصل أوسع تتم بين الكاتب أو المخرج من جهة و بين المتلقي من جهة أخرى .

إن القالب السردي يحدث تقطيعا في استمرارية الأحداث ، يؤدي ذلك كسر الإيهام من خلال تقسيم المضمون على شكل سرد و حوار تتخللهما أغنيات أو توجه إلى الجمهور ، يسمح كل ذلك للمشاهد أن يحكم بموضوعية أكبر على ما يجري أمامه من أحداث .

2ـ **الراوي** : و قد استخدمه علولة باسم القوال* مستوحيا إياه من التراث الجزائري ، و تضرب شخصية الراوي بجذورها في المسرح منذ نشأته ، حيث وجد في المسرح اليوناني مع الجوقـــة و استمرت وظيفته في المسرح عبر العصور.

و قد استخدم علولة تقنية الراوي بوصفها صيغة للتواصل مع المتلقي هادفا من خلالها إلى تبديد

---

(1) بنم س ، ص 55 .

* بين التطرق إلى تعريف القوال ضمن الفصل الأول ، ص: 29 .

الوهم الذي يسيطر على مشاهد العرض المسرحي و تنبيهه للتفكير .

من ناحية أخرى فانّ استخدام علولة لشخصية الراوي أو القوال باعتبارها تقنية مسرحية كان من منطلق البحث عن صيغة مسرحية أليفة لدى الجمهور و عاداته في الفرجة و في أشكال استجاباته ، و قد وظف القوال في أغلب مسرحياته ، فقد كان حاضرا بقوة في مسرحية "الأقوال" بسرده للأحداث ، و كان يقدم الشخصيات و ميزاتها في اللثام و الخبزة ، كما نجده أحيانا لا يتورع عن إجبار المشاهدين بنهاية المسرحية قبل حدوثها ليحمي الجمهور من الترقب و يعطيه فرصة ليفكر بحكم ، و نلحظ ذلك مثلا في مسرحية "حوت ياكل حوت" " **الحكاية هاذي تروى على حداث جرات في الماضي (...) الحكاية هاذي حكاية السي قدور اللي مازال في الوجود مازال طاغي** " (1). يبين الراوي في هذا المقطع بأن الشخصية الانتهازية، شخصية " السي دور" تبقى إلى نهاية المسرحية دون عقاب .

ـ تقطيع العرض المسرحي و استخدام عناوين للمشاهد و اللوحات:

عرف التقطيع بأنه " **الشكل الذي ينتظم فيه العمل المسرحي بحيث تتحدد المفاصل الرئيسية**

(1) عبد القادر علولة ، حوت ياكل حوت ، م س ، ص 06 .

الحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات مثل الفصل و المشهد و اللوحة و غير ذلك من أنواع **التقطيع المستخدمة في المسرح** "(1) و مع أن التقطيع يعتبر من مكونات الشكل المسرحي ـــ فهو يستخدم لتغيير الديكورات و استراحة الممثلين و إلى غير ذلك ـــ إلا أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بعملية التلقي المطلوبة من إيهام المشاهد بواقعية الأحداث أو كسر للإيهام .

عند علولة ـــ في أغلب أعماله ـــ تقسيم المسرحية إلى لوحات ، كل لوحة قائمة بذاتها و تحمل فكرة معينة لأن " **بنية العمل الملحمية القائمة على السرد تعتمد شكل التقطيع إلى لوحات تشكل كل لوحة منها نموذجا أو موقفا ما ضمن الامتداد الزمني** "(2) ، و هذا النوع من التقطيع من شأنه أن يساعد المشاهد على استيعاب ما يجري أمامه بموضوعية أكثر ، و هذا ما هدف إليه علولة من خلال مسرحه الداعي إلى التبصر في أحوال المجتمع . فعلى سبيل المثال : قسمت مسرحية الأقوال إلى ثلاث لوحات :

اللوحة الأولى : قدور السواق .

اللوحة الثانية : غشام و ابنه مسعود .

---

(1) ماري الياس ، حنان قصاب حسن ، م س ، ص 141 .

(2) م ن ، ص 458 .

ريان العساس .

حة تجسد شخصية معينة و أحداثا مستقلة ، إلا أنها تصب في هدف

مال .

سمة إلى عدة لوحات :

الزبال .

خي الحبيب .

البناء .

ي و منور .

لول الفهايمي .

كينة المسكينة .

وحة مستقلة بذاتها و تبرز أحداثا معينة ، و ذلك لأن المسرحية الملحمية

راحدا ، بل تحبك كثيرا من الأحداث الصغيرة التي تلقي الضوء على

ة " (1) و هذا ما طمح إليه علولة من خلال هذا النوع من التقطيع

سوة ، تر: صفوان حيدر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 01 ، 1991 ، ص 05 .

لوحة الثالثة : زينوبة بنت بوزيان العساس .

وعلى الرغم من أن كل لوحة تجسد شخصية معينة و أحداثا مستقلة ، إلا أنها تصب في هدف

واحد و هو إبراز مشاكل العمال .

ومسرحية الأجواد أيضا مقسمة إلى عدة لوحات :

اللوحة الأولى : علال الزبال .

اللوحة الثانية : الربوحي الحبيب .

اللوحة الثالثة : قدور البناء .

اللوحة الرابعة : عكلي و منور .

اللوحة السادسة : جلول الفهايمي .

اللوحة السابعة : سكينة المسكينة .

نلاحظ هنا أيضا أن كل لوحة مستقلة بذاتها و تبرز أحداثا معينة ، و ذلك لأن المسرحية الملحمية

" لا تبسط حدثا كبيرا واحدا ، بل تحبك كثيرا من الأحداث الصغيرة التي تلقي الضوء على

قضية ما ، من زوايا مختلفة " (1) و هذا ما طمح إليه علولة من خلال هذا النوع من التقطيع

(1): برتولد بريخت ، مسرحيات قصيرة ، تر: صفوان حيدر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 01 ، 1991 ، ص 05 .

هو تسليط الضوء على مشاكل العمال من زوايا متعددة .

بالة إلى هذا النوع من التقطيع الذي تكون فيه كل لوحة مستقلة عن الأخرى ، نلاحظ في ض المسرحيات وجود حكاية مترابطة من بداية المسرحية إلى نهايتها ، لكنها لا تقدم بشكل سلسل و متصاعد ، و إنما تتخللها وقفات و تعليقات ووصف للشخصيات من قبل القوال ، نأخذ مسرحية" الخبزة*" على سبيل المثال لا الحصر ، حيث يتدخل القوال بين الفينة و الفينة طن على الأحداث (18 تدخلا من قبل القوال في مسرحية الخبزة) .

ر علولة من استخدام العناوين للمشاهد في مسرحية "حمق سليم" بوصفها وسيلة لشد انتباه شاهد و حثه على التأمل فيما يعرض أمامه من أحداث ، و كانت في أغلبها عناوين تأريخية

من بين هذه العناوين :

أكتوبر ، 4 أكتوبر ، 1 نوفمبر ، 12 نوفمبر ، 5 ديسمبر ، و غيرها .

د هذه العناوين في المشاهد الأولى من المسرحية ، و هي عناوين عادية (مع الإشارة إلى أن هذه واريخ هي عناوين لمذكرات سليم التي كان يسجلها على دفتره)

د أيضا عناوين أخرى:

من الطرق إلى مسرحية الخبزة ، في الفصل الأول ص 50 .

ويل من عام 2000 ـــــ بداية جنون سليم و عدم إحساسه بالزمن*.

وم من الأيام تتشابه ـــــ كل الأيام أصبحت تتشابه لدى سليم و هو في مملكته الوهمية .

لملكة البيروقراطية 30 فيفري ـــــ دخول سليم إلى المستشفى ، نلاحظ أن هذا اليوم يوم

ي غير موجود على الرزنامة .

تاوين المشاهد و اللوحات في مسرحيات علولة تحقق الهدف نفسه من تحفيز المشاهد على

ل و التفكير .

- **المسرح داخل المسرح :** هي تقنية مسرحية تقوم على " **إدخال مسرحية داخل**

وحية ، **بغضّ النظر عن حجم أي من المسرحيتين ، و بغضّ النظر عن طبيعة العلاقة**

ها ، **يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكانـــــين**

زمانين متباينين تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية "(1) ، و قد استخدم بريخت هذه التقنية

لة لكسر الإيهام و من ثم التغريب ، لكن ليس بالضرورة أن يكون هدف علولة من

خدامها هو نفسه ، لأن هذه التقنية قد استعملت قبل بريخت من قبل كتاب و مخرجين لم

(1): ماري الياس ، حنان قصاب حسن ، م س ، ص 435

*كتب المسرحية و عرضت سنة 1972 ، و بذلك فان سنة 2000 بعيدة كل البعد عن هذا التاريخ .

هدفهم و لا في نيتهم التغريب ، فشكسبير على سبيل المثال لا الحصر ، أدخل في مسرحية
ن عرضا لقصة مقتل الأب على يد الملك في سياق المسرحية الأصلية و لم يكن التغريب غايته.
كذلك في مسرحية" طعام لكل فم" لتوفيق الحكيم نجد هذه التقنية حاضرة ، حيث أدخل
كيم عرضا مسرحيا ـــ داخل المسرحية الأولى ـــ لأخت تخبر أخاها العائد من السفر عن أمها
ي غدرت بالأب فقتلته بمساعدة ابن عمها الطبيب ...و تتابع شخصيات المسرحية الأصلية
رض باهتمام.

كن القول أن تقنية المسرح داخل المسرح تتحقق عندما يحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة
بة من الحدث الأساسي للمسرحية الأولى، يؤدي إلى تحول الممثل إلى متفرج يشاهد أمامه
رضا للمسرحية الثانية...و هذه الازدواجية تدفع بالمتفرج (الحقيقي) لطرح تساؤلات حول
علاقة بين المسرح و الحياة و بين الوهم و الحقيقة (1) .

أ علولة إلى تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحية " الخبزة" حيث أصبح " السي علي" بطل
سرحية الأصلية ـــ الذي لا يجد ما يسد به رمقه ـــ مشاهدا لمسرحية تدور أحداثها على جدار
نزله المبلل بالمياه ، شخوصها أناس من الطبقة البرجوازية يأكلون ما لذّ و طاب من الأطعمة ،

(1): ينظر : م س ، ص 436 .

يتحدثون عن تأليف كتاب اسمه الخبزة ، فيوحي هذا العرض إلى "السي علي" بفكرة تأليف
ب عن الجوع و أسبابه ، يخدم به أبناء طبقته من الفقراء و يعبر فيه عن آلامهم و آمالهم .

علولة مسرحيته على بعدين مختلفين : البعد الخيالي المتمثل في المسرحية المعروضة ، و البعد
في المتمثل في حياة " السي علي" و هو في طرحه للبعدين يتيح الفرصة للتجارب بغية التغلب
ى مشكلة عويصة من مشكلات المجتمع ألا و هي مشكلة الفقر .

ك ارتباط عضوي بين المسرحيتين الأصلية و الممسرحة من ناحيتين مختلفتين :

الناحية الأولى : أنهما تتناقضان من حيث الانتماء الطبقي ، فأشخاص المسرحية الأولى تنتمي
الطبقة الفقيرة من أمثال "السي علي" الكاتب العام و الخضار و السعاجي و غيرهم . بينما
شخاص المسرحية الثانية فهم برجوازيون ، مثل "السي محمد" صاحب المصنع و غيره .

الناحية الثانية : أنهما تتوازيان في التحدث عن الجوع، فكلتا المسرحيتين تتحدثان عن مشكلتي الفقر والجوع.

ـ **فض اللعبة المسرحية أو إعلان المسرحة :** هي تقنية يصرح فيها المؤلف للقـــــارئ
والممثلون للجمهور بأن ما شاهدوه أو ما سيشاهدونه ليس إلا تمثيلا معدا سابقا ، و قد اعتبر
رخت أن **"كسر الإيهام من خلال إعلان المسرحة في مرحلة من مراحل العرض يخلق علاقة**
خلفة ما بين الواقع و المسرح ، أي بين المتفرج و وواقعه و ما يراه على الخشبة " (1)

(1) نفس م س ، ص 457 .

بذلك يحدث تفاعل بين المسرح و المشاهد " **و تمثيل كهذا يسمح بالتعرف على موضوعه ، ما يجعله غريبا و غير مألوف لدى النظارة** " (1) .

د احتفظت هذه التقنية بهدفها البريختي عند علولة في إثارة ذهن المشاهد و حثه على التأمل في ر ما يعرض أمامه ، و تجلى ذلك بوضوح في نهاية مسرحية "العلق" عندما يظهر المخرج صحح للممثلين أداءهم :

" المخرج : ياو ... ياو .

الجميع : أشتى كاين ؟ ... أشتى كاين ؟

المخرج : كيفاش أشتى كاين ؟ المسرحية قاع خسرتولها المعنى .

المدير : كيفاش ؟

المخرج : قلنا لكم بلّلي منين العساس يجي يقول لك على مرسول الحكومة تدهش تخبر الحاضرين ، أما الحاضرين حتى هما لمّا يسمعوا بمرسول الحكومة يدهشوا و تركبهم عة ... أيا... أيا عاودوا ... عاودوا عند وين يدخل العساس " (2) . بواسطة هذه التقنية

برتولد بريخت ، الأرجانون الصغير للمسرح ، تر: فاروق عبد الوهاب ، هلا للنشر و التوزيع ، ط 01 ، 2000 ، ص 48 .

عبد القادر علولة ، العلق ، م س ، ص 64 .

طع المشاهد أن يتحرر من الانغماس في الحكاية المعروضة أمامه و يربط أحداثها بقضاياه

بيشها.

طريقة أداء الممثل :

لممثل في مسرح علولة هو بالدرجة الأولى سرد لحكاية المسرحية و كل العمل تابع لهذه

ا لهذا فان " **الممثل هنا وسيط بين المشاهد و بين العرض المسرحي ... و هو لم يعد قبلة**

سبة للمشاهد ، بل مرشـــد للعرض المسرحي " (1) . و من أجل تجسيـــد أفكـــاره

لتعبـير عن موقفه إزاء المجتمع ؛ وظف علولة تقنيـــة تغريب الممثل " **و التكنيك الذي**

ن التغريب يتعارض بشكـــل أساسي مع التكنيـــك الذي يوفر الشروط الضرورية

نص " (2) ، فالممثل عند علولة هو ذلك الفنان الذي يلتـــزم البعد الفاصل بينه و بين

خصية المسرحية ، "**وكل ما يشكل قوة الممثل في العرض المسرحي ذي النمط الأرسطي**

ر هو القدرة على خلق الإيهام ، لم يعد له أساس في هذا النوع من المسرح " (3) ذلك

المسرح الذي يهدف إلى منع المشاهد من الاندماج لا يسمح للممثل بالاندماج ، بل يجب

---

(1): عبد القادر علولة ، م س ، ص 241

(2): برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، م س ، ص 130 .

(3): عبد القادر علولة ، م س ، ص 241 .

أخذ موقفا من الشخصية التي يؤديها بهدف ترك فرصة للمشاهد لرصد الأحداث رصدا

با، إذ " **لا ينبغي للممثل مطلقا أن يصل في أدائه إلى التحول الكامل إلى الشخصية**

يلعبها " (1) كل ما عليه هو أن يقدم الشخصية للمشاهد .

عمل علولة من أجل صنع نموذج لممثل يساهم بشكل فعال في الحياة الاجتماعية ، ويعبر

عن طريق الفن ـــ عن موقفه إزاء الأوضاع التي يعيشها ، إذن فعلاقة الممثل بالجمهور يجب

أن تكون حرة و مباشرة " **و مفهوم التمثيـــل أمام حائط رابع يمثله المشاهد أصبح باليـــا**

زيفا " (2) .

يدعم علولة أسلوب الأداء التمثيـــلي باستخدام عنصر الحركة لما له من أهميـــة في عرض

صرفات و تجسيد المشاعر متأثرا * بالمسرح الشرقي و الصيني على الخصوص الذي يعتمد

ساسا على التمثيل الإيمائي و حركات اليد، إذ "**يمكن للممثل أن يلاحظ نفسه و هو يمثل**

في طريقة المسرح الصيني " (3)، فإذا ما أحسن الممثل التعبير الفيزيولوجي فانه يمنح

جمهور إمكانية استيعابه دون صعوبة ، " **و يهدف تأثير التغريب إلى تقديم حركة اليد ذات**

---

(1) برتولد بريخت ، الأرجانون الصغير للمسرح ، م س ص 52 .

(2) عبد القادر علولة ، م س ، ص 241 .

(3) تأثر علولة بالمسرح الصيني كان من منطلق تأثره ببريخت .

الغزى الاجتماعي الكامن في أساس كل الحوادث بشكل تغريبي ، و نعني بالحركة ذات الغزى الاجتماعي طبعا ؛ التعبير بعضلات الوجه و حركات اليدين عن العلاقات الاجتماعية القائمة بين الناس " (1) .

يعتبر الممثل عند علولة أو الممثل في المسرح الملحمي عموما مجرد شاهد و حاكي فهو واسطة بين الأحداث و الجمهور ، إذ يعرض مجموعة من المشاكل و القضايا و يقدم للجمهور إمكانية قبول أو رفض هذه الظروف الاجتماعية تبعا لانتمائهم الطبقي .

7ـ استخدام الإضاءة و الموسيقى :

بالنسبة للإضاءة استخدمت لتأدية وظيفة مغايرة لما عهدناه في المسرح الدرامي ، إذ أن علولة كان ـــ في أغلب الأحيان ـــ يترك خشبة المسرح منـــارة في كامل العرض ، و كان أحيانا **"يجري تغيير البدلات على مرأى من المتفرجين "** (2) ، وحتى عند تغيير الديكور أو تبديل المشاهد ، إذ أنه يقدم تصوره للحياة " **دون جذب أو سجن اهتمام و إبداعية المشاهد**

---

(1): برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، م س ، ص 135 .

(2) : Abdelkader Alloula , op . cit , p 8 .

أبقة تنويمية " (1).

ظف الموسيقى عند علولة لأداء نفس الغرض من عدم تحقيق الاندماج ، فهو يعارض استخدام يسيقى لتجسيد حالة نفسية معينة . وللأغنية حضور قوي في مسرح علولة ، إذ نجدها حاضرة زارة في مسرحية الخبزة ، نأخذ مثالا من المسرحية :

" الراوي : كان السي علي في الحرفة كاتب عام ،

في السن قريب يلحق الستين عام " (2) .

جدها كذلك في مسرحية العلق :

" المداح : كيف المعمول و وين سلاكها يا سي الحاج حميدة .

رجعت عندك الإدارة سوق للتجارة و الفائدة يا السي الحاج حميدة " (3) .

إلى غير ذلك من المسرحيات التي لعبت فيها الأغنية دورا سماعيا مهما تجسد في القطع بين وحات أو استكمال ما جاء في الحوارات أو غير ذلك " **و تعمل الأغنية في المسرح الملحمي سياسي أحيانا ، على التطابق بين المفهوم المجرد و التكنيك "** (4) .

---

(1): عبد القادر علولة ، م س ، ص 240 .

(2): عبد القادر علولة ، الخبزة ، ص 40 .

(3): عبد القادر علولة ، العلق ، ص 66 .

(4): أحمد العشري ، م س ، ص 132 .

في نهاية المبحث يمكن أن نقول أن عبد القادر علولة استوحى شكل مسرحه من التراث و مضمونه من قضايا العمال و الطبقة الكادحة ، و تقنياته من المسرح العالمي ، و بهذا المزج استطاع أن يشد انتباه المشاهد الجزائري و يجذبه إلى المسرح الذي لم يعد وافدا على الحياة الثقافية ، و إنما أصبح بشكل حاجة و ضرورة في حياة المجتمع .

الفضاء المسرحـــــــي :

ـ **مفهوم الفضاء المسرحي :** الفضاء المسرحي من بين المصطلحات الأكثر تعقيداً في المسرح , تقابله بالفرنسية كلمة " Espace "، و بالإنجليزية كلمـــة " Space " ، و يعرفه المعجم المسرحي بأنه " **الامتداد اللامحدود ,و كذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني و الزماني للكلمة** "(1) و يمكن أن نجد معنى الفضاء في حياتنا اليومية ، فضاء العمل هو المصنع أو المكتب ، و فضاء العبادة هو المسجد , و فضاء الحياة اليومية هو المنزل .

و الفضاء المسرحي كلمة " **تطلق على المكان الذي يطرحه النص و يقوم القارئ بتشكيله بخياله , و على المكان الذي نراه على الخشبة و يدور فيه الحدث و تتحرك فيه الشخصيات** "(2) و جاء أيضا تمييز بين الفضاء المسرحي و المكان المسرحي ، إذ يعرّف قاموس المسرح الفرنســـــــي ل " Patrice Pavis " المكـــــــان المسرحي بأنه " **المكان الذي يدور فيه العرض سواء كان ذلك في مسرح مكشوف بالـــهواء الطلق أو في علبة إيطالية أو ..الخ** " (3) .

---

(1) : ماري إلياس و حنان قصاب , م س , ص 338 .

(2) : أكرم اليوسف " الفضاء المسرحي دراسة سيميائية " , دار مشرق مغرب للخدمات الثقافية و الطباعة و النشر , دمشق , ط1 1994 , 2000, ص 26 .

(3) : Patrice Pavis « le dictionnaire du théâtre» , édition revue et corrigée Arnaud colin , Paris 2002 , p 202 .

أما المسرحيين العرب فلم يضعوا تعريفاً واضحاً للفضاء المسرحي بهذا المفهوم إلا ما جاء في لسان العرب لابن منظور من تفريق بين المكان و الفضاء ، إذ عرّف المكان بأنه الموضـــــع و هو " **الفضـــاء غير الفارغ و المحدود أي المسكون فيزيائيـــــاً و جسدياً** " (1) . أما الفضاء فقد عرفـــه بأنه " **الأرض البوار الشاسعة و الفارغـــة , أو ما اتسع من الأرض** " (2) .

فبالضرورة لا يمكن للفعل المسرحي إلا أن يتأسس داخل مكان ما لذلك يمكن أن نواجه ثلاث مقترحات مكانية :

1 ــ **مكان يقترحه المؤلف عبر النص** : إما أن يكون موقعاً جغرافياً محدداً أو مرتبطاً بشرط تاريخي أو أن يكون المكان المقترح مجرّد فضاء جمالي يرتبط بكنه الفكرة الدرامية , و ذلك بحسب مخيلة المؤلف ، و هذا الاقتراح يمكن إزاحته بتأويل النص باتجاه آخر على حسب رؤية المخرج ، و حالة أخرى يحاول فيها المؤلف أن يترك نصه مفتوحاً على حركة الزمن و يعمد إلى إلغاء المكان .

2 ــ **المكان الذي يقترحه المخرج** : و ذلك من خلال أدواته السينوغرافية و مـــن خلال الممثلين ، و يعكس هذا المكان ثلاثة مستويات أيضا ، فهو إما أن يكون صـــــورة محددة

---

(1) : ابن منظور " لسان العرب ، م س ، ص 414

(2) : م ن , ص 157

لمكان جغرافي أو أن يجسد صورة المكان بحسب طبيعة الحادثة و معطياتها التاريخيـــــــة، و بحسب الإيديولوجيا التي ينطوي عليها النص أو فكر المخرج ، و قد يقترح المخرج مكاناً تجريدياً خاليا من أية دِلالة ليجعل من الإطار المسرحي لوحة تشكيلية يتم فيها تحديد الأمكنة بواسطة حركة الممثل و جسده .

3ـ **المكان الذي يقترحه المتلقي** : بحسب وعيه و ثقافته و ميوله الفكرية , لأن المتلقي شريك في العرض ، فهو عندما يواجه مختلف المقترحات المكانية للمخرج و المؤلف يعمل على إحالتها ذهنياً إلى مكان ما راسخٍ في ذاكرته الجمعية ، حيث تنعكس صورة المكان بمختلف أذهان المتفرجين ، و تقترح العديد من الأمكنة ذهنيا بعدد رواد المسرح (1) .

هذا بالنسبة للمكان المسرحي ، أما بالنسبة للفضاء المسرحي ، فيمكننا أن نميّز نوعين من الفضاء أو قسمين إن صحّ التعبير :

ـ الفضاء الذي يتشكل من أجل المسرح ؛ و هو النص الدرامي المكتوب .

ـ الفضاء الذي يتشكل في المسرح ؛ و هو النص المسرحي المعروض .

"إنّ بناء فضاء العرض المسرحي لابد و أن يأخذ بعين الاعتبار فضاء النص المكتوب ، و هذا ما يقودنا إلى البحث في نوعين من الفضاء المسرحي : فضاء النص الدرامـــي ،

(1) : ينظر , هادي المهدي " الطقس المسرحي " ص 03 , الموقع : www.masraheoun.com

المسرحي ، و هو الأساس الذي يحدد نوعية العرض المسرحي و شكله الذي سيتابعه المشاهد .

يتكون النص الدرامي من جزأين مختلفين لكن غير قابلين للانفصـــــال هما : الحوار و التلميحات الركحية أو الإرشادات و التوجيهات التي يضمنها المؤلف حواراته " **فالحوار يتضمن فعل و رد فعل و دافع و استجابة و أداء بمعلومات و شخصيات تفصح عن خواصها** " (1) . و تكمن وظيفة الحوار في كشف الصراع و تحديد ملامح الشخصيات و طبائعها الأساسية و إظهار الحقائق التاريخية ، أما التلميحات الركحية فهي توجيهات المؤلف ؛ و تضم ، الزمان ، المكان ، الديكور و أبعاد الشخصيات ؛ الفيزيولوجيـــــة ، السوسيولوجية و السيكولوجية ، و هذه الإرشادات الإخراجية في النص المكتوب تغيب في العرض و تتحول إلى علامات مرئية أو سمعية .

و على الرغم من أنّ الإرشادات الإخراجية أو التلميحات الركحية كما يستنتج من التسمية تتعلق بعملية الإخراج ؛ أي تحويل النص إلى عرض و تتجه أساساً إلى المخـــــرج و فريق عمله ؛ من ممثلين و سينوغراف و غيرهم ، إلاّ أنها موجودة في النص المسرحي المكتوب لتساعد القارئ أيضا على تخيل شكل العرض المسرحي .

" **إنّ أهم تدخل للمؤلف الدرامي في فضاء النص المسرحي الدرامي يكمن في**

(1) : حسين رامز رضا , " الدراما بين النظرية و التطبيق " ط 1, بيروت ، 1972 , ص 425 .

قائمة الإرشادات و المعلومات و الملاحظات التي يقدمها عن الفضاء و الحركية والحالات الشعورية للشخصيات و التي اصطلح على تسميتها اسم النص الثانوي أو ما وراء الخطاب " (1) . إذن فالفضاء الدرامي يحوي الخطاب الدرامي و النص الثانوي ، و يمكننا القول أنّ العلاقة بينهما عكسية ، إذ كلما كان حوار الشخصيات الدرامية غنياً بالصور و التعابير التي تصب في صلب الموضوع و تحدّد التوجهات كلما قلّ تدخل المؤلف في صياغة نصه الثانوي الذي يهدف منه إلى بناء الفضاء الدرامي ، و العكس صحيح .

إنّ الملاحظات و الإرشادات التي تساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي للنص تتمثل في العناوين و تحديدات النوع (كوميديا , تراجيديا) و التقطيعات (فصل ، مشهد ، لوحة) و كذلك قائمة الشخصيات و الملاحظات التي تتعلق بحركتها و ألقابها و وظائفها , و ملاحظات وصفية ؛ مثل وصف الأبعاد الهندسية ، الأغراض ، مداخل و مخارج الأمكنة ، و كذلك وصف حالة الشخصيات النفسية و طريقة حديثها (2) .

إنّ النص أكثر خلوداً من العرض ، فعندما نقرأ تاريخ مسارح العالم إنما نقرأ نصوص عمالقتهم و مؤلفاتهم " **و الفن المسرحي اشدّ ما يكون إلحاحاً في طلب المضامين الجيدة**

---

(1) : أكرم اليوسف , م س , ص 78 .

(2) : ينظر , م ن , ص 79 .

أنه أكثر فنون الأدب التصاقاً بالواقع ، و لكنه في الوقت نفسه أول الفنون الأدبية طلباً للصور الجمالية الباهرة التي تربط النفوس إليها ، و تأسر القلوب بفتنتها ، ليتم لها بعد ذلك ما تريد من الإيحاء و التأثير الذي يولّد الانفعال معها في مسيرها الإنسانية عبر الأجيال و القرون " (1) .

إنّ التطابق بين الشكل و بين المضمون يعدّ واحداً من أهم الفعاليات التي تحدّد الفضاء المسرحي ، إضافة إلى كونه يعمل على إيصال رسالة العرض الجمالية و المعرفية إلى المتلقي بالشكل الذي يجعل منه فضاءً قابلاً لإثارة الجدل و يجعل المتلقي يسأل نفسه : هل هو متفق مع ما يطرح من مضامين أم ضدها ، و بالتالي تكتمل عناصر هذا الفضاء المسرحي من نص و عرض و جمهورٍ مشارك في العملية الإبداعية .

ـ فضاء كتابة النص المسرحي عند علولة (الفضاء الدرامي) :

إنّ فضاء النص الدرامي يعبّر عن وجهة نظر الكاتب و توجهه ؛ ذلك الكاتب الذي يجعل من الشخصيات لسان حال أفكاره . و بنية الفضاء الدرامي عند علولة ترفض تزويق الفعل المسرحي و ترفض الإيهام معتمدة في ذلك على عنصر السرد ، فالمضمون المسرحي هو أحد العوامل الفاعلة في الفضاء المسرحي إن لم نقل أنه العامل الأكثر تأثيراً في العرض.

(1) : محمد الطاهر فضلاء , ص 163 , 164 .

يسبح علولة في فضاء كتابة نصوصه بين عدة مضامين من غرسٍ لروح الاشتراكية و نبذٍ للبيروقراطية حاملاً شعارات الثورة الزراعية و الثورة الصناعية ناقلاً الخطاب الإيديولوجي في أبسط أشكاله الممكنة ، إذ رجع إلى الفلاح البسيط ، و العامل المتواضع و الطبقات الكادحة طامحاً من وراء ذلك إلى إشعال فتيل الحماسة الوطنية و الدعوة لبناء مجتمع متماسك تزول فيه الطبقية .

و لكي تتضح الرؤية حول الفضاء الدرامي عند علولة نأخذ مسرحية " حمق سليم " دراسة تطبيقية يتجلى بها هذا الفضاء و تتضح حدوده و طبيعة توظيفه عند المؤلف .

تجليات الفضاء الدرامي في مسرحية " حمق سليم " :

" الفضاء الدرامي يتشكل بالضرورة من خلال روابط اللفظ الزمانية و المكانية بواسطة أدوات تحمل سمات تأشيرية كأسماء الإشارة , و ظروف الزمان و المكان , إضافة إلى ذلك يتشكل الفضاء من الوصف السردي الذي تقوم به الشخصيات[...] و هناك عامل ثالث لا يقل أهمية في تشكيل هذا الفضاء و هو يتعلق بالإطار الوصفي الذي يقدمه المؤلف " (1) . نستنتج من ذلك أنّ تشكيلات الفضاء الدرامي تقوم على الروابط التالية :

1 ــ أسماء الإشارة و ظروف الزمان و المكان .

---

(1) : أكرم اليوسف , م س , ص 70 .

2ـ الوصف السردي الذي تقوم به الشخصية .

3ـ الإطار الوصفي المقدم من طرف المؤلف (النص الثانوي , التعليمات المسرحية) .

1: أسماء الإشارة و ظروف الزمان و المكان :

لما الوالدة جابت لي القهوة **عند الصباح** ← ظرف زمان يمثل بداية تشكّل الفضاء الدرامي : سليم + أمه

ص01

لما صابني **التالي** في السلوم ← ظرف مكان و تعبير بالمعنى المجازي بمعنى اقل راتبا بين الموظفين

ص 02

هذا وقته (المدير) هو يدخل مع **العشرة** ← ظرف زمان , دلالة على أنّ المديرين الذين يجب أن يكونوا قدوة للموظفين لا يصلون مكاتبهم إلا مع العاشرة صباحاً *.

ص 10

2ـ الوصف السردي الذي تقوم به الشخصية :

إنّ الوصف السردي الذي يقوم به علولة في مسرحية " حمق سليم " يعطينا صورة حية للفضاء ، إذ أنه يصف المكان و الزمان و الشخصيات ، مما يجعل ذلك الوصف كافياً يعرف القارئ عن الكيفية التي تجري بها الأحداث و زمنها و مكانها . و نأخذ مثالا على ذلك مقطع من المسرحية " **دخلت المكتب ...حطيت الرسائل فوق المكتب ..المكتب**

*لكثرة الأمثلة نورد صفحات النص المسرحي في المتن .

لمع لميع , واسع مداورين بيه كراسى كلهم جلد [...] قلت نريح على كرسي المدير نوب القعدة كيفاش , و ريحت ديك الرحمة , ديك التكسيلة , بنادم يقدر ينعس فيـــه ولا يربع ...خديت مجلة كانت فوق المكتب [...] أشعلت قارو و طفيته في الحين [...] قلت هذا هو وقته نخرج , عندما وصلت للباب ..الباب نفتح ..من يدخل ؟ رجاء يا لطيف قلبي دحرج و عيني تلاقاو [..] بقات اتحوس على شيء و أنا ما زغدتش , خفت نطيح [...] خذات مفاتيح و رسالة , و خرجت بسرعة " (1) . إنّ التأمل في هذا المقطع يجعلنا نعيش فضاءً تخيلياً , فالكلام مكثف بذاته يصف علولة من خلاله فضاء المكتب و ما فيه من أغراض و دخول بنت المدير و خروجها .

و يمكننا القول أنّ الوصف السردي يطغى على هذا النص بشكل واضح و السبب في ذلك أنّ المسرحية مونولوجاً تؤديه شخصية واحدة هي " سليم " , كما أنّ " **السرد يتمتع بإمكانيات زمانية و مكانية كبيرة و متنوعة ، حيث نجد القيود المادية تحد من مساحة المكان أو امتداد الزمان اللذين يدور فيهما الخطاب فهناك قدرة للسرد على التوغل داخلها إلى الماضي أو المستقبل أو الانتقال من مكان إلى آخر** " (2) و هذا ما جعل علولة يلجأ بهذا القدر إلى الوصف السردي .

---

(1) : عبد القادر علولة , م س , ص 10 .

(2) : د حسين الأنصاري , م س , ص 03 .

3ـ الإطار الوصفي المقدم من طرف المؤلف : (النص الثانوي ، التعليمات الركحية)

إنّ النص الثانوي في مسرحية " حمق سليم " يقتصر على تعداد الأيام لفصل كل لوحة عن أخرى أو بوصفه عناوين اللوحات ، فمثلاً نجد : 3 أكتوبر , 1 نوفمبر , 8 نوفمبر ، في يوم من الأيام ، من المملكة البيروقراطية ، 30 فيفري .. كما أنّ مونولوج الممثل أخذ على عاتقه مهمة الإلمام بذلك الإطار الوصفي (من نص ثانوي أو إرشادات مسرحية) و لم يحتج النص إلى إرشادات مسرحية لأنّ طابعه سردي ، و من خلال ذلك السرد يستنتج القارئ المكان ، الزمان و الأغراض التي تحيط بالممثل ، وهناك سبب آخر لانعدام النص الثانوي ، و هو أنّ " **الإرشادات الإخراجية تنتفي أو تنذر في المسرح الذي يقوم فيه الكاتب نفسه بإعداد العمل للتمثيل على الخشبة** " (1) .

فعلولة يكتب نصوصه و يعدها للتمثيل بنفسه ، إن لم يكن هو الممثل نفسه ، و قد كان هو الممثل الذي أدى دور " سليم " في هذه المسرحية .

فضاء العرض (الفضاء المسرحي) :

يعرفه"باتريس بافيس" بأنه" **الفضاء الحقيقي للمسرحية ، أين تتحرك الشخصيات**"(2).

---

(1) : ماري إلياس و حنان قصاب , م س , ص 24 .

(2) : Patrice pavis , op cit , p 118 .

و يمكن القول أنه الفضاء المرئي على الخشبة بعناصره المرئية و المسموعة من ديكور ، إكسسوارات ، إضاءة و حركات ممثلين و موسيقى " **و هذا الفضاء المرئي على الخشبة يشكّل نقطة التلاقي بين النص و العرض** "(1) و بهذا التلاقي يتكون الفضاء المسرحي .

يتشكل فضاء العرض من مجموع العلامات السمعية و البصرية التي يمكن أن تصل إلى المتلقي بالمشاهدة أو السماع ، بما فيها حوارات الممثلين و حركاتهم و أزيائهم ، إضافة إلى الديكور و الأغراض المسرحية ، و التي تتموضع في مكان ملموس هو الخشبة .

يتّصل **الفضاء على الخشبة** Espace scénique بفضاء آخر يفترض وجوده خارجها , و يشكل امتداداً لها ، هو **الفضاء خارج الخشبة** ؛ أي المكان الذي ترجع إليه الكواليس ، و هذا الفضاء ليس له وجود ملموس ، و إنما يوحى بوجوده من خلال الحوار أو من خلال أصوات أو علامات أخرى ترجع إليه " **و الفضاء الخارجي يضيف بعداً آخر إلى العرض ، وبينما الفضاء المسرحي المنظور يكون داخل مساحة المسرح المعطاة تماماً فإنّ الفضاء المسرحي الخارجي يمتدّ بعيداً بقدر ما يريده الكاتب المسرحي هكذا متضمناً استجابة خيالية من جانب الجمهور** " (2) , كما لا ننسى **فضاء المتلقي** الذي

---

(1) : ماري إلياس و حنان قصاب , م س , ص 339 .

(2) : جيمس ميردوند " الفضاء المسرحي " , تر : د محمد سيد , الحسين علي يحيى , حسين البدري , مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر , ط2 , 1996 , ص 16 .

يستقبل العمل " **فوظيفة المتلقي المشاركـــــة في العمل ، أي أنّ عمليـــــة المشاهدة السماع عملية تلقي فاعلة و منتجة داخل لعبة العرض** " (1) . و بذلك فالمتلقي أيضاً عنصر فعّال ضمن عناصر الفضاء المسرحي ، و هو شرط أساسي لتحقيق التواصل ، فالعرض المسرحي لا يكتمل إلاّ بمرسلٍ و متلقٍّ لاكتمال العملية الإبداعية ، فالمتلقي يشكل القطب المقابل للعرض . " **و يكمن إبداع الفنان في الفضاء المسرحي في القدرة على تحويل المادة الواقعية إلى معرفة إبداعية جديدة تؤثر على الحواس سمعياً و بصريـــــاً ، تخضع لقوانين الخلق الفني** " (2) لأنّ الهدف الإستراتيجي للعرض المسرحي هو تحويل النص إلى تشكيلة متناغمة من المؤثرات الصوتية و البصرية التي تجذب المشاهد و تثير انفعالاته .

فضاء العرض عند علولة :

لقد حاول " عبد القادر علولة " باستمرار التركيز على عنصر العرض فالنص المكتوب ما هو إلا وسيلة للإحاطة بالموضوع ، و يمكننا استنتاج ذلك بكل سهولة عندما نقرأ مسرحية من مسرحياته ثم نشاهد عرضها .

و حتى لا يكون الطرح تجريدياً حول فضاء العرض عند علولة نقترح التطبيق على

---

(1): هادي المهدي ، م س ، ص 04 .

(2): طوق الطاري "آفاق مسرحية "دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2001 ، ص 92.

سرحية " حمق سيم " وفق ما رآه " تاديوش كوفزان " T.KOWZAN * حول دراسة

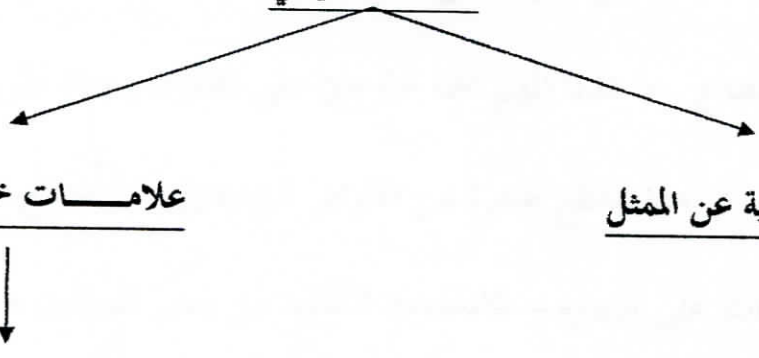
ضاء العرض المسرحي , ففي الفضاء المسرحي" **يمكن أن نميّز بين العلامات المتأتية عن**

الممثل , و تلك الواقعة خارجاً عنه [...] و يمكن أخيراً إعادة تجميع هذه الأنساق في

فات خمس [...] تتناول النص المنطوق به ,و التعبير الجسدي , و مظهر الممثل

الخارجـــي , و مظهر الفضاء المشهدي (الركحي) و المؤثرات السمعية غير المنطوق

بها " (1) , و توضيحاً لهذا الكلام حاولنا عرضه في مخطط ليسهّل التطبيق عليه .



سنحاول تبيان تلك العلامات من خلال بعض المقتطفات من مسرحية " حمق سليم"

(1) : أكرم اليوسف , م س و ص 94 , 95 .

* : سيميائي بولندي .

ـ إنّ ما يلفت الانتباه في العرض المسرحي هو طغيان **النص المنطوق** * بالمقارنة مع علامات المسرحية الأخرى , و هذا النص المنطوق يمثّل فضاءً صوتياً مشحوناً بالدلالات، نأخذ على سبيل المثال (لا الحصر) مقطع من اللوحة الأولى المعنونة ب 03 أكتـــــوبر **"حين ما خرجت في الشارع المركزي عيني تلاقت مع عين السي عثمان , موظف معنا , مسؤول قسم العلاقات الخارجية و هو في هذه الأيام مريض , ودافع للإدارة ورقة الطبيب , شافني و شفته , دور وجهه و قطع للجهة الأخرى , و أنا حطيت راسي ...لو تلاقينا كان يقول لي راني خارج من عند الطبيب , و لو هاز معاه قفة خضرة خارج منها النعناع , ما علينا المهم أحنا خارجين على القانون و بعاد على الإدارة "** (1)

يبيّن علولة في هذا المقطع ظاهرة من الظواهر التي يعاني منها المجتمع الجزائري ، إنها ظاهرة التلاعبات على الإدارة و الادعاءات الكاذبة من بعض الموظفين هروباً من القيام بواجبهم العملي ، فالسي عثمان المسؤول على العلاقات الخارجية في الشركة يتداعى المرض و يؤخر شؤون العمل غير مبالٍ بالنتائج التي يمكن أن تسهم في تدهور الإنتـــــاج

---

(1) عبد القادر علولة , م س , ص

*: إذ يمكن أن يطغى نسق مسرحي من الفضاء على الأنساق الأخرى , كأن تسود الإضاءة مثلاً في عروض أدولف إبيا أو يسود الديكور في مسرحية الكراسي ليوجين يونسكو ..الخ , (ينظر : م س , ص 95) .

العلاقات ، و هروبه من المسؤولية يجعله يدير رأسه حينما يرى سليم خوفاً من المواجهة وكذا تفاديا لأيّ إحراج . إنّ عدم الإحساس بالمسؤولية من بين أساليب البيروقراطية الذي تعاني منه الإدارة الجزائرية و بالتالي المواطن الجزائري .

2ـ **المظهر الخارجي للممثل** : يضم المظهر الخارجي للممثل : اللباس و المكياج ، تسريحة الشعر ..بالنسبة للملابس , لها وظيفة اجتماعية و دلالة مكانية لأنّ اللباس يحدد الجنس و السن و الانتماء الجغرافي و الطبقي و الزمني , كما أنه يحدد المكان (ريف ، مدينة) و الكلام نفسه ينطبق على التسريحة و المكياج (1) . فالمظهر الخارجي يعكس الواقع المعيش , و يحمل دلالات رمزية . بالنسبة لمسرحية "حمق سليم " : الممثل يرتدي ملابس معاصرة ، ربطة عنق ، صدرية ، قميص و سروال ، لباسه يدل على انتمائه إلى فضاء المدينة و إلى الزمن المعاصر ,كما يدل على انه من الطبقة المتوسطة . بالنسبة إلى تسريحة الشعر : عادية , أما الماكياج فلا يظهر جلياً ، و هذا المظهر الخارجي يتلاءم مع كونه موظفاً حكومياً بسيطاً .

(1) : ينظر , م س , ص 132 .





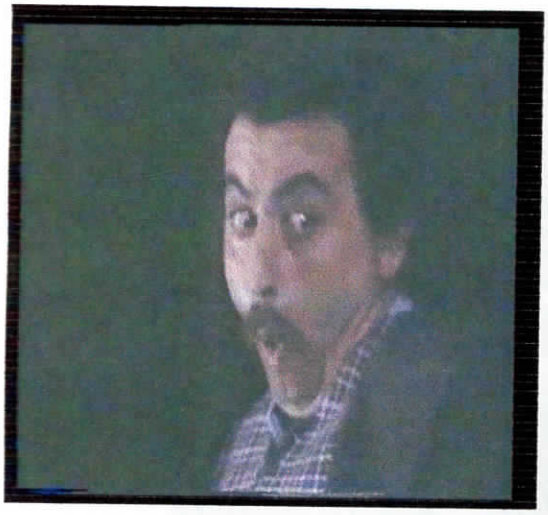
كما نجده في مشهد آخر يرتدي برنساً و تاجاً رمزياً عندما يصبح الملك سليم الأول ، ملك البيروقراطية ، فالتاج و البرنس دليل على انتمائه الطبقي كما هيّئ له.



3 ــ التعبير الجسدي : بالنسبة لعلامات التعبير الجسدي في المسرحية فهي واضحة المعالم , إذ ملأ علولة فضاء المسرح بجسده و حركاته و إيماءاته و تعابير وجهه , فكل حركة تعبّر عن شيء ما ، لنتمعّن في هذه الصور مثلاً :



الاستغراب



الدهشـــة





تقليد الكلبة لوبانة

4 ــ مظهر الفضاء المشهدي :و يضم ؛ الديكور ، الأغراض و الإضاءة ، نستطيع القول أنّ الديكور ثابت على طول المسرحية إلا بعض التعديلات الطفيفة ،لنأخذ صورة من اللوحة الأولى :



الديكور عبارة عن مكتب و كرسي ، سرير ، مكتبة صغيرة بها بعض الكتب ، أما الأغراض فنلاحظ جريدة في جيب الممثل ، و دفتر يوميات على مكتبه .

المكتب ← يرمز إلى الإدارة ،كتابة اليوميات .

السرير ← يرمز إلى الاستقرار البيتي كما أنه يمثل الأحلام و الكوابيس .

الجريدة ← ترمز إلى الأخبار، و تحيلنا إلى آخر المسرحية عندما يقرأ سليم في الجرائد عن البيروقراطية ، و ينصّب نفسه ملكاً عليها .

دفتر اليوميات ← يدوّن فيه يومياته التي يهرب بها من الواقع و يفرّغ فيها كل رغباته التي يخجل من البوح بها خاصة حبه لابنة المدير .

بالنسبة للإضاءة فلم تلعب دوراً دلالياً هاما في المسرحية فلا نجد أماكن معتمة و أخرى مضاءة , أو أي تغيرات في الألوان الضوئية ، إلاّ أنها تبهت بعد انتهاء المشهد و تنار عند بدايته . و السبب في ذلك يعود إلى أنّ علولة أخذ من معلمه الأول بريخت أسلوبه الملحمي في التصوير , إذ كان بريخت يترك خشبة المسرح منارة على طول العرض , و كان يعارض استخدام الإضاءة لتجسيد حالة نفسية معيّنة ، إذ يقول : " **أي مهندس الإضاءة , أعطنا ضوءاً على المسرح , فكتّاب المسرح و الممثلون يقدمون تصوّرنا للحياة في جوٍّ نصف معتّم , و ضوء الغسق يهدهدنا إلى النوم , لكننا نريد أن يكون النظارة دائمي اليقظة و الانتباه , فلندعهم يحلموا في الضوء الباهر** " (1) .

5 ــ المؤثرات السمعية : تضم الموسيقى المصاحبة للأحداث ، و المؤثرات الصوتية الخارجية كصرير الأبواب ، أصوات الحيوانات ..

تلعب الموسيقى في مسرحية " حمق سليم " دوراً محدوداً ، إذ لاتسمع إلاّ تعبيراً عن

(1) : عبد القادر القط ، م س , ص 269 .

انتهاء مشهد و بداية آخر ، إذ أنها تؤدي الغرض نفسه مع الإضاءة من كسرٍ للإيهام .

بالنسبة للمؤثرات السمعية الأخرى ، نسمع صوتاً خارجياً يمثل صوت لوبانة ؛ كلبة رجاء تصاحب قراءة سليم رسائلها إلى عتيق .

خلاصة القول أن علولة جسد الفضاء الدرامي "لحمق سليم" بنصه و ملأ الفضاء الشهدي بصوته و حركاته ، و بأساليب إخراجية بسيطة استطاع أن يرمز إلى مواقف و علامات تلامس بشكل أو بآخر الواقع المعيش في ازدواجية بين العاطفة و العقل اللذين تميزت بهما شخصية سليم الذي أدى به واقعه إلى درجة الجنون .


الخاتمة

يعـــد عبد القادر علولة من المسرحيين الذين شـــغلوا مكانة في المســـرح الـــجزائري أن كتـــاباته المسرحية تملك بصـــمة خاصة بها ، فقد استطاع التوغل في أعماق المشاكل الاجتماعية لتصوير معانات الطبقات الكادحة ، مستعينا بشكل مألـــوف لدى المجتـــمع الجـــزائري و هو شكل الحلقة ، و كتاباته المسرحية لها من الخصائص ما يجعلها تصمد لاختبار الزمن لأنها أخذت من المتغيرات الاجتماعية و السياسية (مثل الاشتراكية) و من التراث مجرد نقطة انطلاق إلى ثوابت النفس البشرية . و يمكن أن نحوصل هذه الخصائص في نقاط :

ـــ إن فضل عبد القادر علولة على المسرح الجزائري يكمن أساسا في أنه فتـــح المجال للاشـــتغال على نوع مسرحي جديد ، بعيـــدا عن المسرح التقليـــدي ، استوحى شكله من التراث ، و مضمونه من القضايا المعاصرة و تقنياته من المسرح العالمي .

ـــ اهتـــم علولة بتجســـيد هموم الطبقات الكادحـــة في أعماله كاشـــفا عن ذلك الزيف الاجتماعي، مستعينا بشخصـــيات من قلب المجـــتمع ، مثل جلـــول الفهايمـــي ، قدور البنـــاء، الســـي علي الكـــاتب العام وغيرهم ، إيمانا منه بوجوب تغيير المجـــتمع عن طـــريق فحصـــــه وتحليـــــله ، و توعية الناس بأسبـــاب معاناتهم .

ـــ انطـــلق علولة في مسرحه من رفضه المبدئي لنظرية أرسطو الدرامية ، لكنه لم يكن أول

نضين ، فقد مهد له الطريق فنانون و مبدعون ، أناروا له السبيل فاستفاد منهم ، و خير مثال ى ذلك : المسرحي الألماني "برتولد بريخت" فقد تأثر به علولة تأثرا كبيرا ، من الناحيتين الفكرية لفنية ، و هذا ناتج عن إيمان علولة بالمبادئ و الأفكار التي آمن بها بريخت و هي : الحرية ، شتراكية و العدالة الاجتماعية .

ـ إن استعانة علولة بالتراث في أعماله كان من منطلق التوفيق بين ماضي الأمة و بين ضرها، فقد استلهم الشكل من الماضي (الحلقة و القوال) و المضمون من الحاضر لقضايا المعاصرة) .

ـ و من خصائص كتابته المسرحية أيضا : استخدامه لتقنيات المسرح العالمي مثل تقنية رح داخل المسرح ، إعلان المسرحة في مرحلة من مراحل العرض ، الطريقة التغريبية في ء الممثل و غيرها من التقنيات ، و قد لاحظنا كيف أن تلك التقنيات كانت تخدم العرض ، أن الشكل يخدم المضمون .

ـ يشكل عنصر السرد حضورا قويا في أعمال علولة ، و المضمون السردي يتوافق بيعة الحال مع شكل الحلقة و القوال .

ـ إن تقنية التغريب التي استخدمها علولة في الإخراج تستطيع أن تبسط المضمون على طاولة

قاش ، فالمشاهد هنا يصبح عنصرا فاعلا في العملية المسرحية ، يحفّز على المشاركة في اتخاذ
رارات من مقعده ، ليســـتطيع اتخاذها خارج قاعة المســـرح .

ـ إن النص المســـرحي عند علولة ولد و فطم على يد العرض ، إذ أنه يولي أهمية كبرى
رض و أساليبـــه ، و أثناء كتابته للنص تتحدد رؤيته الإخراجية ، فهو لا يكتب من أجل
ص و إنمـــا من أجل العرض . لكن ذلك لا يعني أن مسرحياته لا تصلح للمطالعة ،
ضـــامينها اجتماعية بالدرجة الأولى ؛ يمكن أن يجـــد فيها المواطـــن البسيـــط متنفســـــا
و تعبيرا عن أفكاره ، و لغته أيضا بسيطة و سهلة بساطة الشخصيات التي تعبر عنها .

ـ استخـــدام علولة اللغة الوسطى (بين العامية و الفصحى) لغة واقعـــية معبـــرة عن هموم
مال و الطبقـــات الكادحة ، لغـــة مميزة يفهمها العام و الخاص ، فقد اســـتطاع أن يصهر
هجة في قالب متجانس و سهل ، كما امتاز بالدقة في اختيار التعابـــير متجنبا استعمال
كلمات ذات المدلـــولات الواسعة و الشـــاملة .

ـ و أخيرا يمكـــن القول إن علولة استطاع أن يثبت مكـــانته بطرحه لقضايا من نسيـــج
تـــمع و عمقه ، و باستخدامه أسلوبا في الإخراج يخرج المشاهد من مجال السبات
اطفي إلى عالم النقاش الفكري ، و بمزجه للتراث بالعصرنة كان يمكن أن تولد على يديه
ظرية جديدة و أن يكون مبتكرا و ليس مجرد مقلد .

المصادر و المراجع

المصادر و الراجع

المصـــــادر :

العربيـــــة :

الحكيم توفيق " الصفقة " / المطبعة النموذجية ، مصر، د ت

الحكيم توفيق "طعام لكل فم " / دار الكتاب اللبناني , بيروت , لبنان / ط : 01 / 1973

علولة عبد القادر " الاجواد" / موفم للنشر ، وحدة الرغاية ، الجزائر / 1997 .

علولة عبد القادر " الاقوال" / موفم للنشر ، وحدة الرغاية ، الجزائر / 1997 .

ـ علولة عبد القادر "ارلوكان خادم السيدين " / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي

ن،1992 .

علولة عبد القادر «التفاح" / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران / 1994.

علولة عبد القادر "الخبزة " / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران / 1970 .

علولة عبد القادر "السلطان و الغربان" / مسرحية مخطوطة المسرح الجهوي بوهران/ 1990.

علولة عبد القادر "الشعب فاق"/ مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران / 1990.

ـ علولة عبد القادر "العلق" / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران /1969.

ـ علولة عبد القادر "اللثام" / موفم للنشر ، وحدة الرغاية ، الجزائر / 1997.

ـ علولة عبد القادر "الواجب الوطني" / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران / 1990.

ـ علولة عبد القادر "الوسام" / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران / 1990.

ـ علولة عبد القادر "حمام ربي " / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران/ 1970.

ـ علولة عبد القادر "حمق سليم" / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران / 1972.

ـ علولة عبد القادر " حوت ياكل حوت" / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران/

19.

ـ علولة عبد القادر "ليلة مع مجنون" / مسرحية مخطوطة ، المسرح الجهوي بوهران / 1990.

ب- المترجمـــــة:

- بريخت برتولد " الأرجانون الصغير للمسرح" / تر: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر و التوزيع، 2000 / 01.

- بريخت برتولد "مسرحيات قصيرة"/ تر: صفوان حيدر، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 1991/01.

- بريخت برتولد "نظرية المسرح الملحمي" / تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، لبنان/ دت.

ج- الأجنبيـــــة :

1 - Gogol Nicolas (le journal d'un fou) / traduction : Gustave a couturier / édition Gallimard Paris 1966.

د- المراجـــــع :

أ- العربيـــــة :

- الأعرج واسيني "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" المؤسسة الوطنية للكتاب/الجزائر / 198.

- أبوهيف عبد الله "التأسيس" مقالات في المسرح السوري ، مطبعة الكاتب العربي / سوريا/ 197.

- أردش سعد "المخرج في المسرح المعاصر"، سلسلة عالم المعرفة/ الكويت/ 1979

- إسماعيل سيد علي "أثر التراث العربي في المسرح المعاصر" ، دار قباء للطباعة و النشـــــــر و التوزيع، القاهرة/2000.

5 ــ الدالي محمد " الأدب المسرحي المعاصر " عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة / ط: 01/ القاهرة 1999 .

6 ــ الراعي علي " المسرح في الوطن العربي " / تقديم : فاروق عبد القادر / المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب / الكويت / ط : 02 / أوت 1999 .

7ــ العذاري طارق "آفاق مسرحية " ،دار الكندي للنشر و التوزيع / الأردن/ 2001.

8 ــ العشري أحمد "مقدمة في نظرية المسرح السياسي" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ 1989.

9ــ القط عبد القادر "فن المسرحية" الشركة المصرية العالمية للنشر" ط 01 ، 1998.

10ــ المخلف حسن علي "توظيف التراث في المسرح، الأوائل للنشر و التوزيع و الخدمات الطباعية / سوريا، ط01 ، 2000.

11ــ اليوسف أكرم "الفضاء المسرحي" دراسة سيميائية ، دار مشرق مغرب للخدمات الثقافيـــــــة و الطباعة و النشر / دمشق/ ط1994/01، 2000.

12ــبلحيا الطاهر"التراث الشعبي في الرواية الجزائرية"، منشورات التبيين، الجاحظية/الجزائر/2000

13 ــ بيوض أحمد " المسرح الجزائري 1926 ــ 1989 " / مطبعة الجاحظية / الجزائر /1998.

14ــ ثروت يوسف عبد المسيح "معالم الدراما في العصر الحديث" منشورات المكتبة العصرية /بيروت (د ت).

15ــ حسين كمال الدين "المسرح و التغير الاجتماعي في مصر " ، الدار المصرية اللبنانية، ط :01، القاهرة / 1992.

16 ــ خضر سعاد محمد " الأدب الجزائري المعاصر " / منشورات المكتبة العصرية , صيدا بيروت , لبنان 1967 .

17 ــ راغب نبيل "فن العرض المسرحي" الشركة المصرية العالمية للنشر " / 1996

18ــ رضا حسين رامز "الدراما بين النظرية و التطبيق" ، ط01/ بيروت /1972

19 ــ رمضاني بوعلام " المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر " / المكتبة الشعبية , المؤسسة الوطنية للكتاب / الجزائر 1984 .

20 ــ صقر أحمد "توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي" / مركز الإسكندرية للكتاب/ مصر/1998.

21 ــ عبد الله محمد حسن "المسرح المحكي" دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع / القاهرة/ 2000.

22 ــ عبد الوهاب شكري " النص المسرحي " / دار فلور للنشر و التوزيع , لبنان / ط : 02 / 2002 .

23ــ عرسان علي عقلة "الظواهر المسرحية عند العرب"، منشورات اتحاد الكتاب العرب/ دمشق / 1981.

24ــ عرسان علي عقلة "سياسة في المسرح "، منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق/ 1978.

25 ــ عيد كمال " الدراما الاشتراكية " / دراسة لانبثاقها و تطورها في مصر / الهيئة القومية للبحث العلمي / الجماهيرية الليبية الشعبية الاشتراكية, طرابلس / ط : 01 / بيروت 1983

26ــ قاجة أحمد جمعة ، " المدارس المسرحية و طرق اخراجها "/منشورات المكتبة العصرية ، بيروت/ (د ت) .

27ــ محمد حياة جاسم "الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها"، 1960،1970، دار الآداب / بيروت/ 1978.

28ــ مصايف محمد " دراسات في النقد و الأدب" ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع /الجزائر/ 1981.

29 ــ محفوظ عصام " المسرح مستقبل العربية " / دار الفارابي , بيروت , لبنان / ط : 01 / 1991.

30ــ مرتاض عبد الملك " الكتابة من موقع العدم" ، دار الغرب للنشر و التوزيع / وهران/2003.

31 ــ هلال محمد غنيمي "في النقد المسرحي " دار النهضة / مصر/ 1955.

ب ــ المترجمـــة :

1 ــ ألكساندروفنا بوتينتسيقا تمارا " ألف عام و عام على المسرح العربي " / تر : توفيق المؤذن / دار الفارابي بيروت , لبنان / ط : 02 / 1990 .

2 ــ ايستون تيري "الماركسية و النقد الأدبي، تر: جابر عصفور، منشورات عيون الغرب/ ط: 02 1986.

3ـ بارت رولان "مقالات نقدية في المسرح" ، تر: سهى شبور ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية/ سوريا/ 1987.

4ـ بليزايتون كاترين "مسرح مايرخولد و بريخت" ، تر: فايز قزق ، منشورات وزارة الثقافة / سوريا/ 1997.

5ـ داوسن س . و . ، " الدراما و الدرامية" تر: جعفر صادق الخليلي / باريس/ ط: 01 / 1980.

6 ـ روس ايفانز جيمس ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر و التوزيع، مصر،ط:01/ 2000.

7ـ ميروند جيمس ،" الفضاء المسرحي " تر: محمد سيد، الحسين علي يحيى ، حسين البدري، مطابع المجلس الأعلى للآثار/ مصر / ط: 02 / 1996 .

ج ـ الأجنبيـــــة :

1 – Barthes Roland (le degrés zéro de lectures)/ édition du seuil, paris, 1972.

2- Barthes Roland (le plaisir du texte) édition du seuil, paris, 1973.

3 - Bourqui Claud " la commedia dell'arte " , Impression SNEL , dépôt légal NOV 1999 N=° imprimeur 14749

4- Mathieu Autant (écrire pour le théâtre) , les enjeux de l'écriture dramatique , CNRS édition , paris / 2000.

ـ المعاجم و القواميس :

أ ـ العربيـــــة:

ـ ابن منظور " لسان العرب / معجم لغوي علمي / دار صادر , بيروت / ط : 03 / 1994.

ـ الياس ماري، حسن حنان قصاب " المعجم المسرحي " / مكتبة لبنان ناشرون / ط : 01 / 199

ـ وهبة مجدي " معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب " / كامل المهندس , مكتبة لبنان 194 ـ 1984 / ط: 02 / 1984 .

بـ ـ الأجنبيـــــة :

3 - Pavis Patrice (dictionnaire du théâtre) / Termes et concept de L'ANALYSE THEATRALE / édition sociale / Paris 1980

ـ المجـــــلات :

1ـ أبو الحسن هيام "المسرح المصري القديم و مصادره" مجلة فصول، ع: 03/ 1982

1ـ الحوامدة مفيد "المسرح العربي و مشكلة التبعية" ، مجلة عالم الفكر الكويتية، ع: 04/ 198.

ـ بن شنب سعد الدين "المسرح العربي لمدينة الجزائر" تر: عائشة حمار ، مجلة الثقافة السنة 10/الجزائر/يناير فبراير / 1980.

ـ جواد عبد الستار "مهمات المسرح العربي" مجلة أقلام، ع08/ بغداد/ ماي 1979

1ــ دوغان أحمد "قراءة في المسرح الجزائري المعاصر" مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، ع : 110، حزيران / 1980.

2ــ زعيتر جمال الدين "عبد القادر علولة ، الفنان الباحث عن الحقيقة" مجلة الطريق ، العددان: 02و03 / لبنان/ 1995.

7ــ سكار عبد الكريم " أعطني مسرحا أعطيك شعبا عظيما " / مجلة الوحدة، اللسان المركزي للاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية / السنة الثامنة / ع : 187 / جوان 1984 .

9ــ فضلاء محمد الطاهر "المسرح تاريخا و نضالا" ، مجلة الثقافة،ع: 90/ الجزائر/ 1983

3ــ كريم سامي "الحرب بين العامية و الفصحى" مجلة الجيل، ع : 07/ لبنان/ 1999.

10ــ مشهور مصطفى "المسرح العربي و البحث عن صورة الذات في صورة الآخر" مجلة عالم الفكر الكويتية ،ع: 04 ،المجلد 24/ سبتمبر 1996.

12ــ معلا نديم "أزمة الكتابة المسرحية العربية" مجلة عالم الفكر الكويتية، ع: 04، سبتمبر 1996.

5ــ ناصر سهام "كلمات و رؤى في المسرح التجريبي" مجلة الطريق، ع: 02/مجلد 52 /لبنان/ يوليو 1993.

8ــ ولد خليفة محمد العربي "المسرح كوسيلة للنضال" ، مجلة الثقافة، ع : 58 ، السنة10/ الجزائر/ 1980.

5ــ مواقع الإنترنت :

أ ــ **المقالات العربية :**

1ــ الأنصاري حسين "التعددية النصية و التوليد الدلالي و إشكاليات التلقي في الخطاب المسرحي"
الموقع : www.masraheon.com

2ــ المهدي هادي "الطقس المسرحي"
الموقع:www.masraheon.com

3ـ اليوسف إبراهيم المثقف و السلطة ، ثنائية الوئام و التناحر ، جريدة الزمان ، ع : 1373 ، بتاريخ : 25/ 11/ 2002 .
الموقع : www.nizwa.com

4 ـ خدة جويدة "عبد القادر علولة او الحق في السعادة ، الضحك و المحبة.
الموقع : www.El-jazair.com

5 ـ شاؤول بول "التجريب بين الموروث و التجدد و الاستلاب"
الموقع : www.nizwa.com

6 ـ عزام محمد " النص الغائب , تجليات التناص في الشعر العربي " / دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق 2001
الموقع :www.awu.dam.org/htm

7 ـ فرقاني جازية "تجليات المسرح التجريبي في الجزائر(التجربة الملحمية نموذجا) .
الموقع: www.el masrah.com

ب ـ الأجنبيـــــة :

2_ Goldoni Carlo (Arlequin valet de deux maître)traduction : Michel arnand
Site :www.gilles_jobin .org

1- Meunier Arnaud (el lithem) le voile , hommage a abdelkader alloula.
Site:www.maghrebats ma/theatre.htm

3- Pièce romanesque de Nicolai Vassilievitch Gogol 1835 Journal d'un fou
Site : Fr.encyclopedie.yahoo.com/.htm

4_ Tasca Valeria (arlequin serviteur de deux maîtres de Carlo Goldoni)
Site : www.critiqueslibres.com

5 – Collection Microsoft encarta 2005 (écriture).

6ـ الرسائل الجامعية :

بوشيبة عبد القادر "مسرح علولة ، مصادره و جمالياته " رسالة ماجستير / جامعة وهران / 1993ـ1994.

7ـ المداخلات:

1- Alloula Abdelkader (la représentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie) intervention conçue pour le colloque du 10eme congres de L'A.I .C.T Berlin : 15 _ 21 novembre 1987.

2- Azri Ghaouti (alloula : le goual « diseur » contemporain) théâtre régionale d'Oran . 2002
3- Azri Ghaouti (la visualisation théâtrale doit-elle être un tabou dans le théâtre de alloula ?) théâtre régionale d'Oran . 2002.

8ـ اللقاءات :

حليد محمد "لقاء مع عبد القادر علولة" أكتوبر 1985، تر: إنعام بيوض، موفم للنشر / الجزائر / 1997.

9ـ الجرائد و اليوميات :

أ ـ العربيـــــة :

أ- بوشيبة عبد القادر "اشكالية النص في المسرح الجزائري" جريدة الجمهورية ، 1995/01/25.

ب ـ الأجنبيـــــة :

1- Ouzani Shérif et hadj kacem Brahim (entretien avec alloula)/Algérie actualité du 14 au 20 janvier 1988

الملحق

La visualisation théâtrale doit-elle être un tabou dan le théâtre de Alloula[1]

Introduction :

Tenter de mettre en scène et de jouer les dernières pièces de Alloula s'avère u une entreprise difficile pour ceux qui sont familiarisés au système dramaturgique classique et se trouvent confrontés au problème de la visualisation énoncé par Alloula et devenu presque sacrilège après sa mort.

Cette attitude de réserve voire d'hostilité à l'égard d'un des éléments fondamentaux l'art théâtral comporte des risques, à plus ou moins long terme, d'étouffement et discréditation du théâtre alloulien. Personne n'ignore aujourd'hui que l'œuvre théâtrale ne re des aptitudes de rebondissements dans l'histoire des hommes que grâce aux capacités créatri de la mise en scène. C'est ainsi que des pièces théâtrales, des auteurs dramatiques ont conn postérité et ont pu côtoyer des générations de différentes époques et de différents pays sans que le poids de l'âge n'ait eu à peser sur leur discours ou leur dimension artistique. Cela n'a rendu possible que par le concours de visions fraîches et parfois hardies de leurs mise en sc lesquelles ne pouvaient agir dans ce sens qu'en s'appuyant sur la tendance de plus en p visuelle de l'organisation du spectacle. Persister à vouloir isoler le théâtre de Alloula de dimension visuelle revient à lui apposer un scellé fermé à toute volonté potentielle d'adaptat scénique et à toute ouverture à la liberté de création que pourrait légitimement revendiquer metteur en scène.

En réalité, pour peu que l'on prenne en compte la finesse des innovations majeu introduites par Alloula dans l'écriture théâtrale, particulièrement dans le mode de agencement, de son rapport à l'action théâtrale et de la singularité de son personnage centra devient clair qu'il s'agit d'une inquiétante dérive qu'est en train de supporter, bien malgré elle dramaturgie de Alloula.

Se situant loin de la prospection de pure formalisme, sa démarche artistique audacie et novatrice dans le domaine de la recherche esthétique, tend vers l'ultime objectif de faire spectateur un spectateur alerte, averti et comme il le souligne lui-même un «co-créateur» rejoint par cet objectif fondamental de sa quête artistique le programme de Bertold Brecht tout en critiquant cette vision aliénatrice du spectateur passif et subjugué, lui a opposé c libératrice du spectateur spéculatif c'est à dire inventif.

Le mode narratif d'agencement du discours :

Les dernières pièces de Alloula en commençant par El khobza sont conçues selon agencement basé sur le mode de la narration. Ce type d'élaboration timidement ébauché par songs (chantés) du narrateur de El khobza, prit de plus en plus de place dans l'œuvre alloulie Ainsi déjà dans Homk Salim et sous le couvert d'un théâtre de situation susceptible de emmener vers des événements à venir, nous sommes mis face à un personnage entrain de fai

[1] Document en 4 pages

récit de ce qui lui est arrivé tantôt la veille, tantôt durant la journée ; mais jamais mont [2]vif (à l'exception du tableau final de la mort) en tant qu'acteur agissant sur le c événements. Cette écriture, après un bref retour au procédé brechtien avec Hammam l s'engager plus profondément et ouvertement dans la voie de la narration.

Ainsi toutes les histoires de Lagoual, El ajouad, Lithem etc. sont relatées à pa schéma narratif fort complexe qui intègre aussi bien la fable, l'action, le mouvement de que le conflit théâtral. C'est avec le dernier tableau de Lagoual que s'opère le changement dans le théâtre de Alloula. Zinouba le personnage clef de la pièce, le prom l'action théâtrale n'apparaît à aucun moment, c'est d'autres personnages qui vont se ch faire à sa place le récit des aventures qu'elle a vécues avec une introspection fonctionn manière de la caméra qui subjectivise un regard ou un sentiment d'un personnage. Ce personnages c'est les Gouals qui vont devenir des outils indispensables dans l'édifice na Alloula.

Depuis, Alloula n'a eu de cesse d'alterner scènes dialoguées et scènes narrées encore, même les moments dialogués supposés être le produit d'une situation dramatique de l'instant précis, inscrits dans une perspective diachronique du temps qui partirait maintenant, à cet instant n'échappent pas à cette logique narrative et relèvent bien évid de cet espace temporel de là-bas, précédemment

Les deux exemples suivants pris de la pièce El ajouad et choisis à titre il expriment de manière efficace ce rapport au temps et au mode narratif qui en déco premier cas concerne le moment dialogué et au caractère contradictoire qui met virtue face à face Djelloul El Fhaïmi et le blessé de l'hôpital qui tient ses entrailles entre ses bra un moment qui n'est couvert que de l'apparence temporelle de l'ici, maintenant, car il n le résultat du récit de Djelloul sur des épisodes qui ont marqué son itinéraire professi relève en fait d'une réalité temps de là-bas, précédemment. De la même manière, le de tableau de la salle de classe est un tableau qui ne possède que l'allure d'une scène cla dialogues. En effet, le protagoniste, Menouar le gardien, se démène contre sa propre m pour présenter à travers un ordre d'antériorité le sujet de l'action et l'action proprem Action par laquelle son défunt ami, le cuisinier Akli entreprend toute une lutte pour squelette soit enfin accepté, après sa mort, comme don à la science. Il importe de soul que toute l'action principale et le sujet de celle-ci sont développés, de manière dynam partir d'une configuration de type narratif.

Les deux cas pris en exemple et l'étude des œuvres de Alloula montrent clairem son système d'écriture théâtral laisse très peu de chances à la visualisation mécaniste de théâtrale et par conséquent aux effets d'illusion susceptibles d'en découler.

Traditionnellement, malgré le fait qu'elle retrace des événements dans une rel mimésis vis-à-vis de la réalité, l'action théâtrale est soumise au spectateur à partir d maintenant, elle se déroule et se déploie jusqu'à la fin selon ce mode de l'instantané. Cela de rendre visible des personnages en train d'agir sur le cours des événements en impli spectateur dans une relation de témoignage privilégiée. Du degré de cette relation va d l'influence et le conditionnement du jugement du spectateur.

[2] Document en 4 page

Alloula par contre, tout en restant attaché à la règle de la mimésis partagée aussi par Aristote que Bertold Brecht, fixe à la fois la fable qu'il confectionne et l'action par laqu[3]l'a fait évoluer dans l'unique mode d'antériorité. Un mode qui s'érige particulièrement faveur de cette mesure spatiale et temporelle de : « là-bas, précédemment ». Ce genre théâ la puissante résonance épique offre, par sa structuration originale, l'avantage d'exclure d champ d'application toute possibilité d'illusion capable de provoquer catharsis et identificati

Le personnage central : le Goual

Le personnage central de son œuvre c'est le Goual. En gestation depuis le déb personnage a commencé à éclore de ses germes avec l'apparition des songs et du corryp s'installe dès le tableau de Zinouba, dernière partie de la pièce Lagoual, comme l'actant prin pour occuper progressivement la position de première place. Les autres personnages malgr rôle dans la fable, leur caractère existentiel vis-à-vis de l'action franchissent rarement le se la virtualité. Leur visibilité en tant que matière physique «en chair » est distillée avec parcim et quand elle est admise, l'auteur prend toujours soin de l'introduire dans un habile dosage le personnage-fiction et le goual de manière à interrompre le surplus émotionnel et tout d'engagement vers l'identification. Le goual est un personnage qui n'a aucune existence d fable et, de ce fait, le droit de présence dans l'action lui est naturellement refusé. Il n'a don d'identité particulière et ne possède pas la qualité requise pour subir, ni pour agir s événements de l'action. Néanmoins, aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est bi l'élément basique voire le moteur essentiel du spectacle. Il met en route l'action, p suspendre et peut même s'attribuer la compétence - comme cela s'est déjà produit à trave représentations de la pièce El ajoued lors du fameux «bis » de rappel d'un passage exéc repris une deuxième fois sur insistance du public – de reprendre certains extraits de la pi peut même influer, à l'aide de l'univers narratif, sur le mouvement de l'action thé (intervertir les moments ou les épisodes, en faire des résumés, rappels etc.).

Il se présente à la fois comme le narrateur des péripéties de l'action, de l'évoluti ses protagonistes et leur interprète de substitution puisqu'il peut tour à tour être le protag l'antagoniste et le tierce personnage.

En résumé, le goual n'est pas un personnage qui agit directement sur le conflit fait agir à travers sa narration, des personnages lancés dans une mimésis qui se meut et s dans un espace de là-bas, précédemment qu'il imite cependant physiquement et iconiqu dans cet espace de l'ici, maintenant. Nous sommes en présence d'une technique q cohabiter deux types de mimésis dans un seul moule théâtral. La première, celle de la représentant des hommes et leur action par l'intermédiaire de personnages porteurs d'id impliqués dans le conflit et l'action ; mais agissant dans une étendue narrative. La seconde du goual, qui représente des gouals en train d'imiter et de reproduire les actions des perso dont ils font (narrant et/ou jouant) le récit de leurs aventures. Il est important de souligner deuxième degré de mimésis même s'il génère dans son jeu des aspects d'illusion affec visuelle (cela est d'ailleurs très souhaité), il ne facilite pas non plus le risque de détourner jugement du spectateur.

[3] Document en 4 pages

Cette façon de procéder avec une mimésis à deux niveaux, constitue l'une meilleures protections pour se prémunir des effets du réel tant redoutés pour leur impact nég sur le spectateur.

L'illustration-jeu, la visualisation :

Il devient évident que Alloula a dans une très large mesure, du moins dans ses dernie pièces y compris Ettefah et Azziz Nessin, réglé dans la construction même du texte théâtra question du rapport au spectateur. En effet, au-delà des facteurs de divertissement et de pla esthétique, la seule relation possible est celle de l'intelligence, de l'inventivité et de spéculat active.

Ceci étant, il reste à lever l'ambiguïté qui pèse lourdement sur la gestion artistique p mortem et particulièrement sur l'illustration-jeu et la visualisation chez Alloula. Devenu un s de grande controverse, il a permis de mettre à jour les profondes incompréhensions, et de rév notamment les interprétations tendancieuses qui aspirent à enfermer ce théâtre dons la se expression orale. Les hommes de théâtre y compris parmi ceux qui véhiculent la qualificat Alloulienne, pris dans un mouvement de confusion entre l'illusion et la visualisation, s traumatisés, dès lors qu'il s'agit de d'aborder cette dernière ou de la pratiquer dans ses piè S'appuyant sur des propos formulés par l'auteur, et sans devoir prendre la peine d'étudie d'interroger son œuvre, certains se sont forgé des convictions qui n'ont hélas pour aboutissem que la réduction, si ce n'est le rejet, des possibilités visuelles.[4] Rappelons au passage que propos dont il est fait référence ont été tenus par Alloula en 1985, soit une dizaine d'ann avant sa mort, autour de sa propre expérience théâtrale qu'il estimait être «en cours » et clore quelques instants seulement avant son assassinat. Pourquoi vouloir donc s'obstiner à priver des sources de plaisirs visuels à partir du moment où ceux-ci sont incapables de corrom l'objectif essentiel du théâtre alloulien ?

Tout au contraire c'est le lieu où doit s'exécuter avec force et profondeur l'acti visuelle et où l'exercice de l'art de l'imitation doit trouver un plein épanouissement. L'art l'imitation entendu comme générateur de plaisirs aussi bien auditifs, visuels qu'émotionn C'est à cette seule condition que pourrait se déterminer le caractère évolutif d'une prise charge du théâtre alloulien. Alloula l'auteur n'aurait jamais empêché alloula le metteur en sc de mettre en exergue son talent de metteur en spectacle.

Si le destin tragique n'a malheureusement pas permis au second d'interpeller le prem la poursuite de l'expérimentation de son théâtre ne pourra d'aucune façon éviter d'en fi l'économie.

Oran le jeudi 09 mars 2000

Ghaouti Azri

[4] Document en 4 pages

" Quand la vie lui fut tragiquement confisquée laissant un chant brisé, une œu tronquée et douloureusement close sur l'inachevé " **M. Khat**

ALLOULA : Le Goual (diseur) contemporain

Introduction

Le présent témoignage sur le théâtre de Abdelkader Alloula est une mode contribution à la connaissance d'une expérience théâtrale qui s'est étalée sur plus de quara années. Durant les deux dernières décennies, cette expérience avait gagné en maturité et s' distinguée par une forte originalité et une pertinence aussi bien artistique qu'esthétique. I mains assassines ont choisi le moment stratégique où l'auteur venait juste de capitaliser u somme de connaissances techniques et esthétiques générées par une aussi longue pratiq pour le ravir à la vie. Ce qui n'est probablement pas sans rapport avec le type de théâtre q voulait faire et à la nature de ses destinataires. En 1985 à la question "pour qui écris-tu ?" répondit : " Pour notre peuple, avec une perspective fondamentale, son émancipation pleine entière. Je veux lui apporter, avec mes modestes moyens et à ma manière, des outils, d questions, des prétextes, des idées avec lesquels, tout en se divertissant, il trouve matière moyens de se ressourcer, de se revitaliser pour se libérer et aller de l'avant. "

Pour réaliser cet objectif, il s'est investit dans une expérimentation théâtrale particuli et qui devait aboutir à l'émergence d'un genre théâtral nouveau. Cette expérience qui tire s énergie de la tradition orale de notre culture populaire s'inspire fortement du théâ traditionnel dit "halqua ".

Avant d'aborder le théâtre de Alloula proprement dit, il serait utile de faire u présentation de ce théâtre traditionnel algérien auquel Alloula semble avoir accordé un intérêt particulièrement durant les dernières années de sa vie.

La Halqua : Définition

C'est une expression artistique que l'on retrouve, dans sa forme générale, au Moyen Orient sous l'appellation de Hakawati ou en Afrique noire sous celle du Griot. Elle est moyen par lequel sont diffusés essentiellement par voie orale les contes populaires, épopées d'ordre religieux ainsi que de fictions inspirées de la vie quotidienne. La Halqua pe être considérée comme étant l'expression artistique la plus achevée de la culture orale. comme toute expression artistique fondée sur l'oralité, ses espaces d'évolution sont de plus plus absorbés par les moyens de communications modernes de l'écriture et de l'audiovisuel

En Algérie il était encore possible d'assister à des Halquates jusque vers la fin d années 80. Elles trouvaient le gîte dans les souks hebdomadaires et les Waadates annuel qui continuaient à être organisées dans certains villages.

Alors qu'ailleurs elle n'est perçue et connue que sous le prisme de son animateu son comédien (le Griot – Hakawati), au Maghreb cette manifestation artistique possèd concept propre à elle : celui de Halqua. Il la qualifie et la définit en dehors de son acteur permet de devenir ainsi une forme voir même une structure dans laquelle le Meddah Goual n'occupe que la fonction d'actant.

La Halqua : un théâtre traditionnel

A notre connaissance aucune étude sérieuse ne s'est penchée sur le phénomène Ha dans sa dimension théâtrale. Mis à part quelques études d'ordre littéraire où il ne lui est référence que comme périphérique à d'autres sujets (l'étude du conte A. Bourayou exemple), la Halqua n'a pas bénéficié de toute l'attention qu'elle mérite. La raison est être due au fait qu'elle se trouve en voie de disparition ? Cela aurait dû, à notre avis prov une attitude différente, stimulé la curiosité et favorisé la recherche, car même une déma de type anthropologique, nous aurait fournit des renseignements précieux sur les secre son enracinement populaire, son endurance et sa longévité.

L'étude technique réalisée par le défunt Alloula met judicieusement en évidence q halqua est en fait un théâtre total. Elle rassemble en son sein tous les éléments constituti fondamentaux d'un théâtre. En effet la halqua possède effectivement :

- Son ou ses comédiens.
- Son répertoire mythologique ou social.
- Son espace de jeu ou scène de jeu dont la configuration est obligatoirement circula
- Son lieu d'implantation : le souk, la waâda
- Son spectateur disposé autour du goual, en rond dans des positions assis, accroup debout.
- Sa base économique constituée par la pièce de monnaie que le spectateur off chaque fois que l'actant le sollicite. Notons cependant que le goual se garde bie n'interrompre son récit ou son jeu –pour revendiquer sa pièce – qu'à des mom forts de l'histoire (suspens –émotivité etc…). C'est justement cette conception recette financière, étroitement liée à la qualité de son répertoire et à la prouesse de goual, qui a permis à la halqua d'exister librement en dehors de toute struc officielle (antérieure ou postérieure à l'indépendance nationale) et de transcende interdits qu'on lui faisait subir ainsi qu'au facteur temps.

Tous ces éléments que nous venons d'évoquer ne sont ni plus ni moins que caractéristiques d'un théâtre de type moderne. Ce qui nous autorise à affirmer, en dép ceux qui prétendent le contraire, que la Halqua –même si elle continue par endroits à incursion dans notre temps – demeure bien notre théâtre traditionnel qui s'est érigé sur la d'une pratique séculaire.

Le théâtre de A. Alloula

La source d'inspiration

Pris, dès sa prime jeunesse, par ses penchants idéologiques ainsi que par sa v théâtrale par un réel engouement de la culture populaire, Alloula ne pouvait pas é succomber aux charmes des marchés ou aux vieux souks populaires. Dans ces marché a pas très longtemps encore, se jouxtaient des activités commerciales et culturelles diff et éparses. Parmi les manifestations culturelles le cercle d'hommes composant la halq incontournable et il était fréquent de voir s'avoisiner plusieurs halquates à la fois qu quelques pas séparaient. Cela créait une impitoyable concurrence entre-elles et la qualit prestation que mieux s'en sentir au bénéfice du spectateur. Le protagoniste req qualificatif de Meddah (le loueur) si son répertoire ne contenait que des récits ou d basés sur le religieux ou celui de Goual (le diseur) si sa fiction puisait ses élément réalité des mortels ou du vécu quotidien. Chaque acteur de halqua avait sa spécial faisait sa réputation et lui valait respect et admiration. Certains étaient connus po humour, d'autres par leur dextérité à manier le verbe et les jeu-de-mots ou le allégorique. Des spectateurs, ayant les moyens, se disputaient l'honneur de les avoir invités en proposant gîte et couvert car ils les savaient venant de loin. En sillonn itinéraires des marchés, ils faisaient des tournées qui les éloignaient souvent de leur do L'acteur de la halqua n'utilisait aucun artifice ni autre truc visuels pour retenir l'atten spectateur devenu exigeant par la force de la concurrence. Il avait recours à son corps, ses deux musiciens présents pour les interludes ou les soutiens musicaux de ses chant matraque unique mais nécessaire accessoire de jeu. Il devait, en plus du climat empr rivalité, affronter le vacarme et le charivari du milieu ambiant afin de garder jusqu'a son public et espérer une bonne recette. Par le biais de son jeu et de l'éloquence interprétation il arrive isoler son public en le plaçant dans une nébuleuse sonore. Allo appris à ses dépens lors d'une des séances halqua, où équipé d'un petit magnétophone mis à enregistrer discrètement le spectacle. - l'opération devait se faire à l'insu du goua aurait comme ses semblables refusé d'être pris en image ou en son, probablement pa de protection de ses droits d'auteur ou de crainte d'être fiché et catalogué – De reto maison quelle ne fut la surprise de Alloula de constater que l'écoute de la c reproduisait beaucoup plus les bruits environnants que le dialogue du goual à perceptible. L'explication vient du fait que le magnétophone est programmé po enregistrer à l'inverse de l'oreille humaine qui est capable sélectionner les sons et transmettre au cerveau que ceux ayant reçu l'aval. C'est cette espèce de magie qui hyp et clouait le spectateur, malgré des conditions extrêmement pénibles, qui intriguait l'h de théâtre. Alloula a pu, à travers ses observations et son étude, déduire que la pu captative dont jouissait la halqua n'était pas due au seul fait de l'interprétation-je qu'elle la devait en grande partie au traitement spécifique de l'action de leurs fictions la problématique de son théâtre s'inspire de cette démarche esthétique.

Le cadre idéologique

Le ressourcement de Alloula dans la halqua n'a absolument aucun rapport avec l'a démagogique de "retour aux sources " ni avec une hypothétique recherche d'auth conçue dans le seul souci de marquer une originalité. En réalité sa recherche ex

l'attitude d'un artiste, tourné entièrement vers la modernité, qui refusait t perversion introduite dans la pratique théâtrale qui a fait jouer à l'art théât en plus aliénant et mystificateur des problèmes de la société. Conduite, progressivement le spectateur dans un statut de voyeur passif et de conso mirobolantes. Ces images aussi perfectionnées soient elles ne qu'ébahissement et épatement. Si toutefois elles sont chargées de sens, général dirigé vers les histoires de tromperies conjugales.

Profondément influencé par le matérialisme historique et porté par un juste et équitable, Alloula admirateur et fin connaisseur de Shakespear s rapproché, dans son travail, du dramaturge allemand Bertold Brecht. Son a plate-forme idéologique et que véhicule l'ensemble de son œuvre lui d'incompréhensions. Certains ont vite fait d'assimiler le grand huma s'articule toute son œuvre à une simple entreprise politique. Ce manque entretenu dans le domaine des arts dans notre pays a un effet dévastateur nos artistes. Notre presse nationale s'en est fait très souvent l'écho agis précipitation et sans prendre garde aux conséquences. Car la peur de tom politique ou du moins ce qui est considéré comme tel, peut entraîner nos cr à réfréner leur élan, à contenir la spontanéité de leur créativité, à mesurer s qui est de ce qui n'est pas taxable de "politique ". L'objectif inavoué ét progressivement à s'autocensurer et à se désidéologiser et à ne produir irréprochables, neutres sans couleur ni âme sociale.

Il y a donc une très grande confusion entre ce qui est politique et ce q Cet amalgame a pour inconvénient de nous éloigner de la démarche scienti ainsi l'émergence de jugements et d'appréciations infondés. De toutes l égare de la connaissance de la réalité ; c'est pourquoi il nous semble jamais à chaque fois qu'il s'avère nécessaire, à la bonne définition des mots. Dans mieux que le dictionnaire pour nous préciser le sens des deux termes en que

> **Politique** : " Relatif à l'organisation et au gouvernement d'un E le pouvoir " ou bien alors ensemble des pratiques, faits, institutions du gouvernement d'un Etat ou d'une société ; manière d'exercer Etat ou une société " Petit Larousse.
>
> **Idéologie** : " Science des idées /Ensemble d'idées, d'opinion doctrine //Philos. Ensemble des représentations cohérentes dans les sociale se reconnaît et dont elle se sert dans sa lutte contre une imposer sa domination " idem.

Il apparaît à travers ces deux définitions que le politique est politiques, de partis et de militants de partis alors que l'idéologique est le f portant un ensemble d'idées qui relèvent d'une doctrine. C'est d'ailleurs qu'on dit que tout homme porte en lui une part d'idéologie.

Par rapport au sujet qui nous intéresse, il est incorrect de parler du politique car l'art théâtral n'est ni un parti politique ni encore moins du mil en lutte pour le pouvoir. C'est un moyen d'expression, d'idées, d'opini temps contestataires d'un ordre établit, réparties dans une fiction née de

auteur et qui permettent pour un moment de partager un rêve, une fantaisie et un idéal. Il donc plus approprié, en parlant de théâtre, d'utiliser le concept d'idéologie plutôt que politique. Même si cette inversion des mots est utilisée couramment pour prendre raccourcis, cela ne justifie en aucune façon l'ambiguïté et l'esprit réducteur qui en découle

Cette longue et nécessaire parenthèse démontre combien il est faux de parler politi dans l'œuvre de ALLOULA.Comme tout intellectuel et homme de théâtre son travail relev du domaine des idées et par voie de conséquence de l'idéologie. Celle dont il se réclam sans honte ni détour est celle de la classe ouvrière. Cette vision a façonné l'ensemble de œuvre. Ce qui précède ne concerne bien entendu que la manifestation de l'homme à travers production artistique, ce qui n'affecte en rien la nature et la qualité des positions politiq qu'il a eu à affirmer à partir de son statut de citoyen.

Les éléments de ruptures

Alloula s'est donc fait un devoir de rompre avec le moule aristotélicien décadent théâtre en usage en Europe notamment après l'avènement de la bourgeoisie et largem répandu en Algérie depuis les années vingt.

Tout en évitant les procédés et trucs traditionnels, il voulait prendre des distances sur plan technique avec tous les effets dramatiques susceptibles d'entraîner la catharsis, développements psychologistes etc.

La finalité étant d'établir des rapports nouveaux avec le spectateur en lui substituant relation d'intelligence à celle de simple consommation et de lui conférer ainsi un rôle de créateur. Il cherchait comme il le déclare lui-même *"à rompre avec l'illusion figurée progressive de l'action linéaire, avec le mode d'agencement aristotélicien qui consist exposer quelques situations ou événements contradictoire à travers un canevas qui passe l'exposition des faits, le nœud, les péripéties et le dénouement imprévu ou heureux et ce le biais de la figuration, de l 'identification et de la catharsis "*. L'alternative théâtrale q propose accorde une place de choix aux capacités d'abstraction chez le spectateur. C option stratégique va l'amener à prospecter des nouvelles pistes dans la dramaturgie. C'est se situant entre les acquis d'un théâtre moderne, en se positionnant notamment dans le sill brechtien, et ceux de la Halqua, que Alloula va trouver les outils qui vont lui permettre prendre dans son théâtre de nombreuses libertés à l 'égard de certaines règles théâtra réputées être incontournables.

1. I- L'instrument principal de sa quête esthétique réside dans l'utilisation nouvelle l'action théâtrale. En effet si son aîné B. Brecht animé par les mêmes motivati pédagogiques a bien tenté de casser, l'illusion trompeuse de l'action théâtrale parsemant le développement de celle-ci par divers garde-fous techniques distanciation, songs etc....) ; Alloula a poussé plus loin la hardiesse en se défaisant de **visualisation** systématique de l'action théâtrale. La chance de Alloula a été d'être témoin oculaire d'une des formes supérieures de la culture orale ou du moins certaines de ses réminiscences. Il a su observer et analyser la halqua avec un regard professionnel et a pu en extraire la substance. Entre Brecht et Alloula d'une part ; dernier et la halqua d'autre part ; il y a une sorte de relation que l'on peut qualifier

continuité dans la rupture. Il s'agit en quelque sorte d'une distance prise à l'égard l'action mais pas en son sein sous la forme de l'effet "v" (la distanciat brechtienne) ; mais d'une intervention en dehors d'elle-même. Elle n'est pas revis dans ses détails mais revue dans sa globalité. Alloula la réemploie en la déracinan son statut du tout visuel pour l'inscrire dans un autre moins figuratif. Comme i souligne lui-même il "travaille *sur les capacités d'abstractions, sur les capac habitudes et sensibilités auditives, sur les capacités d'entendement, d'imaginatio fantaisie, de créativité, toutes ces capacités héritées, plus au moins vivaces que p historiquement notre peuple* ". Il faut cependant attirer l'attention sur le fait qu'il s' ici du refus de figuration, de visualisation de l'action théâtrale et non pas d suppression. Car on ne peut concevoir de théâtre sans l'action théâtrale porte d'évolution, d'événements et de péripéties.

2- Le passage de l'action d'une catégorie visuelle à celle plus auditive ne signifie comme il serait aisé de le croire, qu'il n'y pas de place au jeu et à l'interprétation d le théâtre de alloula. Bien au contraire son théâtre, libre des contraintes d visualisation systématisée de l'action, offre des possibilités et des espaces de inépuisables. Car, dans ce cas ci, le figuré (le joué)n'est pas le reflet obligatoire situations générées par les dialogues ; mais est un jeu qui peut s'élaborer ou alors d l'exacte fidélité, ou bien comme un jeu contradictoire à la nature de l'action théât produite par le texte. Dans tous les cas de figure le jeu théâtral œuvre, pendan déroulement de la pièce, au dépassement de celle-ci. Il y a lieu d'imaginer tout ce cela comporte comme avantages en matière de liberté dans le domaine de la mis scène et de l'interprétation-jeu.

L'action théâtrale chez Alloula est placée dans un récit où s'alternent des for narratives et des formes dialoguées. Néanmoins on est en droit de se demander o type de théâtre va-t-il puiser sa force s'il refuse l'appoint de l'illustration visuelle ? on peut considérer, en faisant fi de sa tendance à l'aliénation, que la figuratio l'action théâtrale est indispensable voire un passage obligé pour une mise en théâtra Pourtant l 'option alloulienne, notamment à travers les succès de ses pièces, vien toute évidence prouver le contraire puisque, à l'instar des auteurs dramatiques d Grèce antique, il charge son texte d'une grande théâtralité. Les apports de la mis scène dont les objectifs sont soit inclus en droite ligne de texte soit inscrits dan divergence ne peuvent qu'apporter un plus à cette théâtralité développée déjà p texte dramatique.

Pour se résumer, nous pouvons dire que l'action théâtrale se déployant à la fois ou plusieurs fables, n'est pas figurée systématiquement dans l'espace de jeu qui fait au spectateur ; mais est renvoyée par un ensemble de signes linguistiques, phonéti et sémiotiques vers son intellect. Lieu où elle peut se mouvoir à volonté. Pour empl une autre expression, disons que l'image que fabrique le comédien n'est que virtu tandis que celle qui en résulte et qui agit dans la tête du spectateur est l'image l'illustration) réelle.

3- Bien entendu pour pouvoir véhiculer et l'action et sa théâtralité, le texte dramat doit faire l'objet d'un soin particulièrement minutieux, raison pour laquelle ses pi bénéficient –eu égard à la réalité linguistique complexe de notre pays- d'un trav linguistique monumental.

De ce fait le mot, le verbe et tous les moyens de l'allocution et son corollaire scén l'élocution occupent une place prépondérante dans son théâtre. Ils sont investis d

puissante dose théâtrale. Ces matériaux sont taillés, cisaillés et façonnés avec une précision qu'il s'en dégage une omniprésente poétisation du texte. L'action théâtrale s'en nourrit et s'y meut atteint des niveaux esthétiques de haute tonalité en procu ainsi au spectateur une sorte de "délectation auditive ". La simple lecture du t permet à elle seule de produire des images si fortes et si limpides que leur illustra directe sur scène, selon la méthode classique, ne peut égaler l'idée que l'on s'en fai Les images matérialisées, si perfectionnées quelles soient, ne peuvent atteindre niveaux esthétiques et avoir l'impact auxquels est capable d'accéder l'image con directement au cerveau du spectateur. En effet si les premières sont fabriquées par moyens les plus proches de leur réalité contextuelle, elles ne peuvent être que copies de la réalité qu'elles sont sensées représenter et proposer au cerveau spectateur. Libre à celui-ci de s'en émouvoir, de les accepter en totalité ou en partie de les rejeter. Il en va autrement pour les secondes car celles-là n'ont pas besoin titre d'images finies, de transiter au préalable par un autre canal de transmission, e accèdent directement au cerveau du spectateur. Elles y accèdent non pas en tant telles (en figures ou images achevées) mais en tant que données fondamentales qu spectateur va utiliser pour élaborer son illustration personnelle. Après s'être appro ces données, ce dernier peut avec sa propre imagination ses propres facultés donner forme concrète (même si elle demeure de pensée) à ces images. A partir de ce mom là il prend une grande part dans leur confection et devient, à l'instant précis ou comédien par son jeu est en train de l'irradier, le co-créateur de ces images et spectacle dans son ensemble. Il contribue à sa manière à la création du spectacle partage le plaisir que ressent tout créateur qui vient d'enfanter une nouvelle idée, belle forme, une séduisante image. Il s'approprie de la sorte le spectacle non pas à pa de son aspect extérieur, de sa forme (puisqu'il vient de confectionner lui-même propre habillage formel) ; mais il va l'appréhender et le saisir à partir de sa racine, sens réel du texte dramatique. De cette façon il ne saura pas se suffire des illustrati qui lui sont proposées par le comédien et ne peut ni en être conditionné ni être escl du schéma formel qui se déroule devant ses yeux. Même si, lors d'un traitem dialectique de la mise en scène, les images matérialisées sur la scène prennent chemin opposé à celui découlant naturellement du texte, le spectateur restera toujo maître de la lecture des signaux -tant linguistiques que gestuels qu'il reçoit de la scè de leur interprétation et de leur projection dans sa vie de tous les jours. Par conséqu les outils de communication aptes à produire de pareils effets doivent être d'une gran puissance suggestive et captative ; cela explique l'importance réservée au mot et à langue dans le théâtre de Alloula.

4- Du point de vue de la structure dramatique, la quête artistique et esthétique l'a condu à une utilisation intensive du temps. Ainsi des vies entières, allant parfois vers le p détail, sont présentées et jouées en deux ou trois heures. L'histoire se déroulant dev les yeux des spectateurs dans certaines de ses pièces n'est que le prétexte pour ou des parenthèses à d'autres histoires, à des tranches de vie importantes de personnages. Le mode de la narration fréquemment utilisé lui facilitant l'ouverture multiples digressions, Alloula s'en sert à souhait pour mettre en exergue personnages tirés de leur anonymat social. Ces histoires les unes données à jouer, autres à entendre ne sont pas isolées les unes par rapport aux autres ; mais s entremêlées et solidement liées entre elles et versent toutes dans la consolidation l'unité artistique de la fable. L'action théâtrale trouve de la sorte des appuis diversifi

pour déployer ses rebondissements et conduire ses péripéties. Dans l'une de ses piè
El ajoued notamment, Alloula a avec audace et témérité pris l'hardiesse de réexami
certaines règles de la structuration dramatique. Dans cette pièce, en plus de
particularité de la fable, l'auteur a divisé sa pièce en trois tableaux et quatre balla
Chacun de ses éléments agit à son propre compte et est indépendant vis-à-vis de l'au
et pourtant, le tout est imbriqué dans un ensemble unifié et cohérent. Le passage de
à l'autre se fait, précisément dans ce cas, par le truchement du mode narratif en vigu
dans le théâtre de Alloula.

5- Par ailleurs, la fameuse règle de l'unité de lieux est littéralement noyée dan
multitude de lieux par lesquels transite la pièce. Ce qui, du reste, rend obligatoir
choix abstractif de leur configuration dans l'espace scénique. Les décors caractér
par cette conception théâtrale ne peuvent évidemment pas êtres figuratifs mais agis
en tant que signes (conventionnels ou autres)abstraits et évocateurs de lieux. Ce q
pour résultats de libérer le champ imaginatif du spectateur en le débarrassant du tou
voir fini et achevé " en lui soumettant une proposition qui va lui permettre d'accom
le reste, de parachever le travail en décodant les signaux puis en élaborant les for
qui leur correspondent ; mais aussi et surtout qui appartiennent à son milieu social
spectateur est sans cesse sollicité pour reformer le propos artistique et esthétiq
partir de ses données personnelles.

6- Le goual "le diseur " est le personnage central de son œuvre. Placé en quelque
comme intermédiaire entre la pièce et le spectateur, il est à la fois personnage enti
son histoire et observateur avisé des événements qui la composent. Il n'est pas t
fait un personnage désigné par des attributs identitaires, des caractéristi
psychologiques, comme il n'est pas non plus l'interprète au jeu stérile dépourv
beauté plastique et d'intensité émotionnelle. Il est par endroits narrateur réso
convaincant des situations théâtrales, et, par d'autres endroits le captivant inter
Quant au personnage possédant une qualité identitaire, il n'est jamais chez Allou
construction psychologique soumis à des états d'âme que vient stimuler de ter
autre le développement de l'action théâtrale, mais il est être social mû pa
sentiments une conscience ainsi que de facteurs exogènes. En bref il est travers
toutes les joies, les peines et les malheurs qu'éprouve le commun des mortels. Il n'
modèle, ni mythe ni être asocial.

Cette démarche théâtrale conduit à une reconsidération de l'ensemble
intervenants techniques de la représentation théâtrale en commençant par le li
spectacle lui-même. Il n'est plus nécessaire de se plier aux exigences de la "c
l'Italienne ", qui dans sa conception architecturale conditionne le spectacle vers le
à voir ", mais il est plutôt question d'aller vers d'autres espaces de jeu moins sole
et moins astreignants et surtout existants en nombre suffisant dans un pay
infrastructures théâtrales très modestes. Etant donné que l'illusion est excl
combattue, les décors, les costumes, les éclairages, la musique, les chants etc
revêtir d'autres dimensions, d'autres sens.

Conclusion

Dans ce travail de présentation du théâtre de Alloula, le propos a beaucoup concer
questions de formes et de certains mécanismes qui font la spécificité de l 'esth
alloulienne. Une esthétique comme indiqué plus haut, située à maints égards en porte-

par rapport à des règles théâtrales supposées immuables. Ce théâtre estimé expérimental son propre géniteur, qui était réputé pour sa grande modestie et sa pudeur, s'est étalé sur longues années de pratiques, d'exercices, d'observations et de tests. Son contact avec spectateur a été sans relâche fructueux et fécond. Il a concerné des textes dramatiques éc par Alloula, des textes appartenant au répertoire universel, des adaptations de nouve littéraires et a, avec régularité, produit chez le spectateur les mêmes résultats positifs. C étendue d'application, la permanence de ses techniques et des effets qu'elles produis confortent la thèse de la création d'un *Genre théâtral nouveau.* Il est vrai qu'une t affirmation a besoin d'être validée car un genre doit pouvoir exister de manière indépend et dans notre cas survivre à Alloula. Or tout le mal risque de venir de là, puisque depuis assassinat un voile opaque semble avoir été jeté sur son théâtre. Mis à part quelques pe tentatives de reprise en main, avortées pour des raisons matérielles pour les uns d'incapacité de compréhension pour les autres, il n'y a pas à proprement dit de relance cette expérience. Toujours est-il que la volonté d'accorder à cette œuvre, un intérêt pratique que théorique doit être un souci largement partagé et il incombe aux institut spécialisées la charge de donner l'exemple. Alloula n'a fait que jeter les bases d'un théâtr caractère tout a fait singulier dont l'impact a été ressenti dans d'autres pays. Sa recher constitue aujourd'hui un patrimoine précieux qui appel à une valorisation sérieuse qui ne p se satisfaire sur le terrain pratique d'une simple reconduction des acquis (faut-il enc pouvoir les ré-atteindre) d'ordre esthétique, mais qui exige une dose supplémentaire d l'investigation. Quant au terrain théorique tout reste à faire afin de pouvoir mi appréhender ce théâtre dont on ne cesse d'enjoliver les généralités à travers les quelq articles de presse occasionnés le plus souvent par la commémoration de sa mort. La diffic et la complexité actuelles de la situation nationale peuvent servir de prétexte à ce "blan néanmoins il ne faut pas que cela prenne l'allure d'un alibi pour une fuite en avant.

Alloula a été l'auteur et le metteur en scène de ses pièces. Les deux faces du personn ont bien entendu travaillé en complices, cependant pour ceux qui comme dans notre cas, côtoyé l'un ou l'autre ou les deux à la fois peuvent témoigner de l'apport méritoire du met en scène dans la réussite de l'expérience. Dans cette petite étude il nous a apparu impor de présenter d'abord la base dramaturgique du théâtre de Alloula. Cheville ouvrière de expérience. Quant aux enseignements du metteur en scène, ils sont tout aussi fertiles, si l que nous sommes actuellement en train de les appliquer aisément à d'autres auteurs et n sommes en passe de tirer des conclusions plus que satisfaisantes.

Oran le 3 Août 1998

Ghaouti AZRI

-La représentation du type non aristotélicien dans l'activité théâtrale en Algérie -

L'activité théâtrale d'expression arabe et d'agencement aristotélicien est a parue en Algérie dans les années 1920. A Alger plus précisément. Par agencem aristotélicien, nous entendons le mode de façonnement de la représentation th trale qui se base sur la figuration de l'action et l'illusion et qui tout en vitant le spectateur au jeu de l'identification le ligote dans le rôle du voy passif. Cette activité théâtrale est apparue dans notre pays alors qu'il subi sait depuis près d'un siècle le joug du colonialisme.

Une troupe égyptienne dirigée par Georges ABIOD vint en 1921 se produire dans la capitale et donna représentation de deux pièces en arabe classique. Le pub non initié à ce genre artistique, n'était quantitativement pas important ces soirs là mais les représentations laissèrent un impact très profond chez les spectateurs notamment les plus jeunes qui étaient des étudiants pour la plupar Quelques uns de ces jeunes spectateurs avaient du reste essayé le manteau théâ tral en jouant dans le cadre de circonstances particulières des scenettes comi ques ou moralisatrices. Le passage de cette troupe qui présenta des oeuvres de longue durée et qui du point de vue des spectateurs ayant vécu l'évènement n'a vait rien à envier aux troupes théâtrales françaises contribua pour beaucoup a tant que stimulant, au lancement des premières initiatives importantes de l'ac tivité théâtrale en question.

Dès lors, les jeunes amateurs de ce genre artistique nouvellement pratiqué dan la langue arabe se regroupèrent, soit au sein d'associations culturelles, soit carrément en troupes autonomes pour une pratique plus élaborée et une activité plus systématique. Dans la même période, plus précisément en 1922, une seconde troupe égyptienne vint jouer à Alger et en arabe classique également. Ces mani festations renforcèrent encore davantage l'enthousiasme naissant de nos jeunes promoteurs qui avaient déjà engagé ça et là dans la ville, avec les moyens de bord, leurs premiers essais.

Il faut dire ici que pour ces pionniers la pratique théâtrale d'agencement aris totélicien représentait à leurs yeux la possibilité de révéler par un biais sub til les valeurs culturelles ancestrales que le colonialisme s'efforçait d'occul ter.

Les premières pièces subirent l'irradiation des représentations égyptiennes et

furent donc jouées en arabe classique. Elles n'eurent hélas que très peu d
tateurs et malgré l'enthousiasme qui enveloppait ces manifestations, seul
ques lettrés pouvaient comprendre les dialogues et apprécier par là même,
sure de l'effort accompli par les jeunes acteurs en la matière.
C'est en Avril 1926, en créant dans un arabe populaire compris de tous les
riens, la pièce intitulée "DJEHA", que ces pionniers purent ancrer réellem
sur une large base sociale et un espace géographique important l'activité
trale en question.
De nombreuses pièces furent créées en ces premières années - une vingtaine
moins de dix ans - et le mouvement théâtral naissant s'étendit aux autres
villes du pays.
Les oeuvres qui étaient jouées tiraient leurs prétextes de contes populair
des mille et une nuit, de faits historiques et de la vie sociale aussi. Ell
étaient coulées pour leur totalité dans les moules relevant du type aristo
cien. La représentation était élaborée selon les normes théâtrales importé
celles précisément qui dominaient la scène française au début du siècle à
les normes du vaudeville, du mélodrame et de l'operette.
Parallèlement à ce type d'activité théâtrale qui ne se consommait qu'en sal
fermée et dans les villes exclusivement, continuait de se pratiquer en plei
de façon tout aussi couple que vivante par les populations rurales et en le
direction, l'activité théâtrale du type "HALQA" (qui en arabe signifie ro
La représentation de ce mode théâtral se déroule en plein air généralement
jours de marché. Les spectateurs s'associent à même le sol, épaule contre ép
et forment ainsi un cercle allant de cinq à douze mètres de diamètre. A l'i
rieur de ce cercle, évolue seul le "MEDAH" (conteur). Il est généralement a
pagné par un ou plusieurs instrumentistes. Sur une même esplanade, à l'occ
marché, peuvent se dérouler l'une à côté de l'autre plusieurs représentatio
A L'aide de sa voix, de son corps et d'une simple canne, le barde agence un
présentation relatant une épopée ou une histoire particulière puisée dans l
sociale. Il interprète à sa façon toutes sortes de personnages. Sa voix, pl
que le reste, est l'outil privilégié pour l'élaboration de la manifestation
déploie une palette très large de couleurs vocales et une maitrise particul
dans différentes catégories de la narration. Il passe sans transition par m
du murmure au cri, du débit normal à la transe verbale et de la lamentation
chant.
Le dire est le lien principal dans la communication dynamique qu'il établit
son auditoire. Par le verbe, il capte l'attention des spectateurs et les in

.../...

à imaginer chacun avec son imagination propre les différentes actions conter
dans la fable. Un accessoire ordinaire ; sa cape, ses chaussures ou une gros
pierre entreposé au centre de l'espace théâtral devient pour les auditeurs d
l'emprise de ce verbe magique, une source empoisonnée, une bête féroce bless
ou une épouse abandonnée.

Dans la représentation du type "Halga", le conteur/acteur n'est point celui
simule une situation, mais le stimulateur, la courroie de transmission entre
fable et l'imagination créatrice des participants. La représentation dure de
à quatre heures et des spectateurs de toutes les tranches d'âge y participen
Le texte est en arabe populaire et utilise sans cloisonnement la prose et la
sie. Le barde peut être interpelé, interrogé à tout moment par l'auditeur. I
peut être invité aussi à corriger un des vers de sa chanson ou à répéter pou
plaisir les moments forts de la fable. Lui-même du reste suspend net la séanc
d'un moment à l'autre, le temps de faire le tour de la ronde pour recevoir le
pièces d'argent qu'on lui offre.

Dans le mode "Halga", le conteur et son auditoire s'impliquant de façon dynam
et dialectique dans l'agencement de la représentation. Dans son récit joué, l
"medah" s'inclue et s'exclue de façon permanente. Par un jeu corporel synthét
atteignant par moments des niveaux supérieurs d'abstraction, il donne vie par
bes à tous les personnages de l'intrigue. Parfois avec deux à trois petites p
ses, il campe dans un même élan le protagoniste, le deutéragoniste et le réci
Très souvent, le "medah" est poète et l'auteur du texte dramatique qu'il dit.
Au centre de la "Halga", le conteur/acteur/chanteur théâtralise le verbe et c
le la représentation avec les multiples catégories du dire ; le non dit, le p
que dit, le franc dit et le sur dit afin de féconder l'imagination créatrice
l'auditoire.

Le type d'activité théâtrale "Halga" qui était très pratiqué jusqu'aux enviro
de 1950 a presque entièrement disparu de nos jours. Avec le développement du
vement national, la majorité des conteurs devenus alors des chantres du natio
lisme dénonçaient dans leurs représentations, en termes à peine voilés, le co
nialisme. Considérés par l'oppresseur comme étant devenus des éléments subver
extrêmement dangereux, ils furent sévèrement réprimés. La plupart d'entre eu
durent de ce fait abandonner la "halga".

Il est dommage que les promoteurs de l'activité théâtrale du type aristotéli
et d'expression arabe ne se soient pas inspiré aussi de la forme "halga". El
aurait dû alors mériter un intérêt de leur part. Cela leur aurait permis un
orage plus profond dans la culture populaire.

.../...

Nos premiers dramaturges "aristotéliciens" se sont empressés de façonner, l'eu
rie de la "NAHDA" (renaissance) aidant, leurs pièces sur les normes théâtrale
françaises sans adopter au préalable une attitude critique et sélective et sa
prêter attention à ce qu'autour d'eux, au sortir de la ville, le peuple créai
et recréait alors sans maquillage et sans illusion avec les signes éloquents
séculaires de son patrimoine.

Cependant, malgré la contradiction originelle dont il était porteur, l'art t
tral du type aristotélicien et d'expression arabe a, dès les premières années
son existence en Algérie, fait jonction avec la lutte séculaire de notre peup
dans ses aspirations à recouvrir sa liberté, son territoire, son identité et
légitime accession à la paix et au progrès social.

L'activité théâtrale en question s'est très vite cristallisée d'abord sur le
port que tissait le mouvement national ensuite sur celui plus vaste et plus fe
me qu'offrait, à partir de 1954, l'organisation du Front de Libération Nation
le pendant la lutte armée pour l'indépendance.

Se fondant dans le cours naturel de la révolution de notre peuple, cette activ
té artistique amplifiait son impact à travers tout le territoire. Elle se mani
festait ça et là sur de multiples terrains ; théâtres municipaux, salles de fê
tes, places publiques, bains maures, cafés, arrières boutiques, caves et salle
ou cours de prisons aussi.

Une troupe artistique nationale fut constituée en Tunisie par l'organisation d
Front de Libération Nationale. Celle-ci répercuta au delà de nos frontières et
en direction de nombreux pays amis, par le biais de l'art théâtral, la foi et
courage de notre peuple dans sa lutte pour l'indépendance nationale.

Le mouvement théâtral algérien a ainsi, malgré ses limites et les obstacles qu
ont jalonné son itinéraire, contribué pour une part appréciable au développem
de la conscience nationale. Il a aussi donné au champ d'honneur bon nombre de
ses pratiquants.

Au lendemain de l'indépendance nationale, plus précisément le 8 Janvier 1963,
fut promulgué un Décret de nationnalisation du théâtre. Le Théâtre National Al
gérien (T.N.A.) fut alors créé sur la base de ce Décret et des principes suiva
"...La mission qui incombe au théâtre est trop importante pour notre peuple po
ne pas le mettre exclusivement à son service. Il est inconcevable de permettre
que le théâtre soit entre les mains des entreprises privées. Qu'il s'agisse du
théâtre à l'intérieur du pays ou celui qu'on accueillera de l'étranger ou encor
celui qu'on exportera. Barrer la route à la commercialisation de l'art dramati-

.../...

que est un impératif, c'est lui éviter la dégradation d'être uniquement un divertissement et par le jeu de la concurrence de tomber dans la facilité et le vulgaire... Aujourd'hui dans l'Algérie qui construit le socialisme, le théâtre reste la propriété du peuple et sera à son service un outil efficace..."

Le Théâtre National Algérien a pu, sur la base du principe même de la nationalisation, récupérer et prendre en charge très rapidement le patrimoine immobilier qui lui a été affecté (les salles de théâtre d'Alger, de Constantine, de Annaba, de Sidi Bel Abbès et d'Oran). Il a pu très rapidement aussi organiser un formidable regroupement des potentiels artistiques nationaux. La jeune entreprise théâtrale d'état a réalisé, avec des moyens matériels inadaptés, vingt grandes productions en moins de quatre ans (1963-1966).

Le Théâtre National Algérien réalisa, dès les premières années de son existence un ensemble d'actions importantes (stages de formation de comédiens, création d'une école de formation de comédiens et de danseurs, organisation de festival des arts populaires, édition d'une revue d'art théâtral et autres). Ces actions ne relevaient nullement de ses prérogatives et c'est précisément sous le poids de ces charges et en l'absence d'une stratégie nationale de développement de l'activité théâtrale que l'entreprise théâtrale d'état est tombée en crise généralisée Le rythme de sa production a chuté de façon vertigineuse. Il est passé de 20 productions en quatre ans à 18 productions en sept ans (1966-1972).

Cette crise complexe dans sa nature effiloche l'enthousiasme créateur des travailleurs de l'art théâtral. Elle gela du même coup presque totalement les autres activités d'étude, de réflexion, de formation et d'investissement. Ce marasme débordait sur les terrains de la pratique amateur et jugulait en quelque sorte le développement de l'activité théâtrale.

L'Etat réorganisa le théâtre national et dans le cadre de cette opération entreprise sous le sceau de la décentralisation, quatre nouvelles entreprises théâtrales d'état furent successivement créées de 1972 à 1976 (Théâtres Régionaux d'Oran, de Constantine, de Annaba et de Sidi Bel Abbès).

L'entreprise théâtrale d'état fut ainsi ramenée sur une vision plus réaliste de sa vocation ; mais des questions essentielles telles que la stratégie de développement, l'organisation interne du travail et la formation des personnels furent hélas complètement occultées.

Cet handicap de taille a malheureusement eu de graves répercussions sur les pratiquants du théâtre, amateurs et professionnels confondus. De nombreuses capacités se sont éteintes petit à petit devant l'impossibilité de régler des situa-

.../...

tions tou aussi enchevétrées que chroniques.
Malgré cela, nos cinq troupes professionnelles ont pu réaliser en une vingtaine d'années plus d'une centaine de productions (les oeuvres du patrimoine universe occupent un tiers de cette production) liées sur le plan des contenus et dans leur écrasante majorité aux différentes tâches de l'édification nationale.
De leur côté, les amateurs du théâtre pratiquant avec des moyens très réduits o sillonné toute l'étendue du territoire national pour donner, à travers les usine les écoles et les nouveaux villages agricoles, des milliers de représentations théâtrales. Ils organisent aussi tous les étés depuis 1966 un festival de théâtre pendant lequel se manifestent les meilleures troupes du pays.
Après l'indépendance nationale et avec la création des premières structures culturelles, les algériens pouvaient accéder, directement et en nombre important cette fois, au patrimoine artistique et culturel universel. Ils découvraient alorsles multiples richesses auxquelles il leur était interdit de prétendre sous le joug colonial. Sur un élan d'épanouissement du plus grand nombre et d'ouverture généreuse à la connaissance universelle, notre pays organisa de nombreux échanges et rencontres d'étude. Nos hommes de théâtre purent ainsi approfondir et affiner progressivement leurs connaissances en art dramatique.
Découvrant dans l'expérience universelle d'autres techniques d'agencement de la représentation théâtrale, ils prirent conscience des limites de leur propre pratique. Les écrits de PISCATOR, LOUNATCHARSKI, MEYERHOLD, MAIAKOVSKI et surtout B R E C H T interessaient et continuent d'intéresser du reste les pratiquants de l'art théâtral. Ces écrits alimentèrent grandement la réflexion en la matière. L circulation de ces nouvelles connaissances renforça progressivement l'attitude critique de nos artistes vis à vis des pratiques antérieures, en même temps qu' elle contribua à l'élévation du niveau artistique de nos représentations théâtrales.
Les premières grandes transformations sociales qui furent lancées dans notre pay à partir de 1970, déclanchèrent un gigantesque enthousiasme dans le secteur des arts. Elles libérèrent une créativité encore jamais vue et engagèrent de nouveau potentiels dans la pratique artistique. Offrant une matière tout aussi riche que nouvelle, ces transformations sociales occupèrent pendant de nombreuses années l centre des contenus des manifestations culturelles. L'activité théâtrale, plus q les autres disciplines prit naturellement, parfois maladroitement aussi, le parti de célébrer, d'expliquer et de défendre ces premières grandes tâches d'édificati nationale.

.../...

Les sujets des pièces exposaient pour la plupart les comportements et manoeuvres par lesquelles des groupes sociaux s'opposaient aux masses laborieuses autour de l'attribution des terres aux paysans pauvres, de la limite de la grasse propriété foncière, de la participation des ouvriers à la gestion des entreprises économiques etc...

De façon générale, les fables visualisaient, théâtralisaient les conflits que soulevaient ces premières grandes tâches sociales engagées dans la matérialisation de l'option socialiste de notre pays.

Il faut dire ici que pendant cette période qui va de 1970 à 1980, l'écrasante majorité des pièces, très louables sur le plan des contenus, de l'analyse de la réalité sociale et de l'intention des auteurs relevaient beaucoup plus du manifeste politique que de la reproduction artistique.

Les premières transformations révolutionnaires projetèrent l'activité théâtrale sur de nouveaux terrains, vers de nouveaux publics. Les représentations cette fois se donnaient en plein air, au grand jour, gratuitement et sur toutes sortes d'espaces : cours d'écoles, chantiers de villages agricoles en construction, réfectoires à l'intérieur d'usines, hangars etc...

C'est précisément dans ce grand enthousiasme, ce grand déplacement vers les masses laborieuses, vers les couches populaires que notre activité théâtrale du type aristotélicien révelera ses limites. En effet, les nouveaux publics paysans ou d'origine paysanne avaient des comprtements culturels propres face à la représentation théâtrale. Les spectateurs s'assayaient à même le sol et formaient naturellement une "halga" autour de notre dispositif scénique. De ce fait, l'espace de jeu changeait totalement et la mise en scène conçue en salle fermée et pour un spectateur placé en face du jeu était à reformuler.Tout était à refaire et nous n'avions pas les données pour réagencer notre représentation en fonction de la nouvelle situation. Cependant; nous avons commencé par supprimer des éléments de décor et des accessoires pour la visibilité, la lisibilité du jeu des acteurs. Au bout d'une dizaine de représentations, nous nous sommes retrouvés à jouer sans décor avec quelques éccessoires, le strict nécessaire. Les comédiens devaient adapter leur jeu mais comment faire lorsque le spectateur est aussi bien devant que derrière soi ? L'interprétation, telle qu'elle était conçue jusqu'alors était à revoir fondamentalement. Certains spectateurs tournaient franchement le dos à la sphère de jeu pour mieux écouter le texte . Dans le cadre des débats qui suivaient systématiquement les représentations, les questions tournaient surtout autour de ce qui était dit et non sur ce qui était montré, visualisé. Ces spec

tateurs avaient des capacités d'écoute et de mémorisation étonnantes. Ils pou-
vaient reconstituer au mot près les dialogues de scènes entières. Dans ce nou-
veau contexte, tous les effets d'illusion, de surprise, de théâtralité conçus
ville s'effritaient progressivement sur cette plate forme de la culture popula-
re, sur ce plateauglissant que nous offraient de façon naturelle nos nouveaux
spectateurs. Il nous a fallu du temps pour comprendre les règles du nouveau jeu
pour commencer à nous adapter.

Par le biais de cette expérience qui nous a invité à reconsidérer nos concepti
en matière d'art théâtral, nous avons retrouvé, aussi paradoxal que cela puiss
paraître, les signes séculaires de la représentationspopulaire du type "halga"
Les entrées et sorties des comédiens n'avaient plus de sens. Tout se passait o
gatoirement dans le cercle fermé et donc point de coulisses. Les changements d
costumes se faisaient au su et au vu des spectateurs. Le comédien pouvait très
bien, sans étonner personne, aller s'asseoir parmi les spectateurs pour fumer
une cigarette entre deux moments d'interprétation.

Le jeu des comédiens évoluait au rythme des représentations vers la sobriété j
qu'à atteindre parfois des niveaux supérieurs d'abstraction. La représentation
tistique était alors "stylisée", "distanciée" à plusieurs niveaux et le verbe,
verbe s'amplifiait pour finalement régner en maître.

C'est en cette période de grand enthousiasme, dans le contexte culturel vivant,
de dimension nationale que l'art théâtral en Algérie fit une plongée profonde
dans la vie bouillonnante et créatrice de notre peuple, et que de ce fait, il s
rapprocha du patrimoine culturel populaire.

C'est à partir de 1980 et sous l'impulsion des nouvelles expériences vécues, qu
en Algérie les hommes de théâtre commencent à se démarquer du moule aristotéli-
cien d'agencement de la représentation.

La "halga" fait l'objet d'une étude approfondie et apparaissent déjà dans les
dernières productions de notre théâtre les prémisses d'un genre nouveau privilé
giant le récit, le dire à la figuration de l'action.

Oran le 20 Octobre 1987
Intervention conçue pour
le Colloque du Xe Congrès
de l'A.I.C.T./I.A.T.C.
Berlin : 15-21 Novembre 1987

Abdelkader ALLOULA
Dramaturge - Algérie

Résume du texte arlequin (c. Goldoni)

Site : www.critiqueslibres.com

Acte **1**

Dans la maison de Pantalon, riche marchand vénitien, on négocie les derniers arrangements du mariage qui doit unir Clarisse, la fille unique du maître des lieux, à Silvio, le fils du Docteur Lombardi. Survient inopinément Arlequin, qui annonce la visite de son nouveau maître Federigo Rasponi, natif de Turin. La nouvelle plonge l'assemblée dans la stupeur : n'avait-on pas déploré tout récemment la mort de Federigo, l'ancien fiancé de Clarisse, assassiné à Turin dans une embuscade ? C'est à la suite de ce malheur que Pantalon n'avait pas hésité à promettre sa fille à un nouveau prétendant. Arlequin profite de ces débats pour faire de son côté la cour à Sméraldine, la femme de chambre de Clarisse. Chez l'aubergiste Brighella, on apprend que c'est en réalité Béatrice, la soeur de Federigo Rasponi, qui se dissimule sous les habits de ce dernier. La jeune femme est à la recherche de son amant Florindo Aretusi. Accusé d'être l'assassin de Federigo, Florindo s'est enfui de Turin et a trouvé refuge à Venise. Brighella, qui a connu les Rasponi à Turin, est le seul à avoir percé à jour l'identité véritable de Béatrice.

En sortant de l'auberge de Brighella, Arlequin engage la conversation avec Florindo qui s'offre à l'employer. Arlequin accepte : le voici donc serviteur de deux maîtres, qui ne sont autres, hasard facétieux, que les deux amants en quête éperdue l'un de l'autre!

Silvio se rend à l'auberge pour provoquer Federigo en duel. Mais Arlequin l'abuse et le conduit chez son autre maître Florindo. Silvio apprend à Florindo atterré que Federigo est vivant.

Mandé par Béatrice, Arlequin est allé au bureau de poste où il a relevé le courrier de ses deux maîtres. Il mélange les lettres et remet à Florindo celles qui étaient adressées à la jeune femme : le jeune homme apprend donc la présence à Venise de sa bien aimée. Arlequin remet aussi par erreur à Florindo une bourse de cent ducats que Pantalon avait destinée à celui qu'il croit être Federigo. Béatrice-Federigo se rend à la maison de Pantalon et y rencontre Clarisse. Pour lui redonner courage, Béatrice lui révèle son identité véritable et les raisons qui l'ont conduite à se travestir. Clarisse promet de garder le secret.

Acte 2

Silvio et le Docteur se disputent avec Pantalon qu'ils accusent de légèreté : n'a-t-il pas, en moins d'une heure, arrangé, pour aussitôt l'annuler, le mariage de sa fille ? Silvio ne manque pas d'adresser aussi de virulents reproches à Clarisse, laquelle, enchaînée par la promesse faite à Béatrice, ne peut révéler la vérité.
A l'auberge, une fois résolu le problème de la bourse de cent ducats, Arlequin se prépare à ordonner le repas de ses deux maîtres et s'entretient avec Brighella sur le choix du menu. Vient l'heure du service et voici Arlequin contraint, pour contenter ses deux maîtres, de s'agiter comme un beau diable, se multipliant de la salle où dînent Béatrice-Federigo et son hôte Pantalon, à la chambre où est logé Florindo.
Survient Sméraldine, qui apporte un message de Clarisse à Federigo Rasponi : dans sa lettre, Clarisse supplie Béatrice de l'aider à briser le cercle infernal d'équivoques qu'elle a provoqué. Mais la femme de chambre tombe sur Arlequin qui se met à lui faire la cour et en profite pour ouvrir la lettre de Clarisse. Béatrice fait bastonner Arlequin pour le punir de son initiative. Florindo, à son tour, régale le pauvre garçon d'une seconde volée de coups de trique.

Acte 3

En mettant de l'ordre dans les affaires de ses deux maîtres, Arlequin se trompe et range dans la malle de Florindo le portrait que celui-ci avait donné à Béatrice, et dans la malle de Béatrice le livre de comptes de Florindo contenant des lettres que Béatrice lui avait écrites. Ayant découvert le portrait, Florindo interroge Arlequin qui prétend en avoir hérité d'un ancien maître défunt. A Béatrice, bouleversée de trouver le carnet de Florindo dans ses affaires, Arlequin raconte une fable de la même eau. Les deux amants sont accablés de désespoir.
Pantalon rencontre Silvio et lui révèle la clé de l'imbroglio : Federigo n'est autre que Béatrice. Clarisse pourra donc rester fidèle à la promesse qu'elle avait faite au jeune homme.
A l'auberge, Béatrice et Florindo sont sur le point de se suicider lorsque l'intervention de Brighella les arrête. Les deux amants se reconnaissent, s'embrassent et se racontent l'un l'autre leurs rocambolesques aventures.
Dans la maison de Pantalon, Silvio et Clarisse se réconcilient en présence de Pantalon et du Docteur. Ils sont bientôt rejoints par Béatrice, qui a abandonné ses habits d'homme, et Florindo, tout émoustillés encore du bonheur de leurs retrouvailles.
Tout sera dit enfin lorsque Sméraldine et Arlequin, aussitôt résolue la dernière embrouille provoquée par le drôle, auront su couronner, à leur tour, leur rêve amoureux.

Carlo Goldoni
1707-1793

site : www.gilles jobin.org

1. **L'amour, c'est le meilleur des menus !**
(*Arlequin valet de deux maîtres*, trad. Michel Arnaud, p.6, Éd. L'Arche)

2. **Ah ! il n'est que trop vrai, hélas ! que, dans cette vie, on passe le plus clair de ses jours à souffrir ou à espérer, et que l'on n'est heureux que fugitivement !**
(*Arlequin valet de deux maîtres*, trad. Michel Arnaud, p.37, Éd. L'Arche)

3. **Il n 'y a pas de plus grand plaisir au monde que d'être en agréable compagnie.**
(*Arlequin valet de deux maîtres*, trad. Michel Arnaud, p.52, Éd. L'Arche)

4. **[...] le mariage n'est ni un poison, ni un médicament. C'est une marmelade, une confiture, une friandise !**
(*Arlequin valet de deux maîtres*, trad. Michel Arnaud, p.86, Éd. L'Arche)

الفهرس

الفهرس الصفحـــــة

المقدمـــــة

التمهيد : مفهوم الكتابة .

الفصل الأول : المصادر الفكرية للكتابة المسرحية عند علولة .

1 ــ التراث و تأثيره في كتابات علولة.....15
ــ الحلقة 19
ــ الحلقة عند علولة 21
ــ أوجه التشابه بين الحلقة و التراجيديا اليونانية 24
ــ شكل يبين فضاء الحلقة و القوال.....25
ــ القوال.....26
ــ القوال عند علولة.....29
ــ توظيف القوال في مسرحية الأقوال 32
2ــ المؤثرات الأجنبية في كتابات علولة 37
ــ التأثر ببريخت و منهجه الاشتراكي 37
مسرحية الخبزة 50
ملخص المسرحية 50
الأثر البريختي على علولة من خلال مسرحية الخبزة 55
3ــ التجريب عند علولة 56
ــ مفهوم التجريب في المسرح 56
ــ التجريب عند علولة 60
4ــ الاقتباس عند علولة 64
ــ تعريف الاقتباس 64
ــ الاقتباس عند علولة 67
اقتباس مسرحية الخبزة 67
ملخص مسرحية طعام لكل فم 68

ملخص مسرحية الخبزة 69
دراسة و تحليل 70
اقتباس مسرحية حمق سليم 71
ملخص المسرحيتين 72
ماذا أضاف علولة إلى المسرحية الأصل ؟ 73
اقتباس من قصص عزيز نسين 75
مسرحية الوسام 75
اقتباس مسرحية أرلوكان خادم السيدين 77
ماهية الكوميديا دي لارتي 78
تحليل المسرحية 79
أحداث المسرحية 79
دراسة مقارنة 82
على مستوى الحكاية 82
على مستوى الموضوع 82
على مستوى الشخصيات 83
على مستوى الحوارات 84
على مستوى اللغة..... 86
على مستوى الديكورات و الملابس 87

الفصل الثاني : مضامين مسرحيات علولة .

1ـ المضامين السياسية 94
ـ قضية الصراع على السلطة (مسرحية السلطان و الغربان) 98
دراسة و تحليل 98
ـ قضية الاشتراكية (مسرحية اللثام)..... 104
دراسة و تحليل 105
ـ الديمقراطية و المصلحة العامة (مسرحية التفاح) 110
عنوان المسرحية 110
ملخص المسرحية 111

تحليل المسرحية 112
شخصيات المسرحية 117
توظيف القوال في مسرحية التفاح 120
ـــ قضية المثقف و السلطة (مسرحية ليلة مع مجنون) 122
ملخص المسرحية 122
دراسة و تحليل 122
2ـــ المضامين الاجتماعية 129
ـــ قضية البيروقراطية (مسرحية العلق) 131
دراسة و تحليل 131
ـــ الانتهازية و الاستغلال (حوت ياكل حوت) 140
دراسة و تحليل 140
ـــ قضية الثورة الزراعية (مسرحية حمام ربي) 149
ملخص المسرحية 149
دراسة و تحليل 150

الفصل الثالث : السمات الفنية للكتابة المسرحية عند علولة .

1ـــ اللغة المستعملة في كتابات علولة 163
ـــ اللغة في المسرح 163
ـــ اللغة في المسرح الجزائري 165
ـــ اللغة المسرحية عند علولة 172
لغة علولة على المستوى القاموسي 173
لغة علولة على المستوى الدلالي 174
لغة علولة على المستوى العالمي 176
2ـــ تقنيات مسرح علولة 177
ـــ تقنية التغريب 177
ـــ تقنية السرد 179
ـــ تقنية الراوي 181
ـــ تقطيع العرض المسرحي و استخدام عناوين للمشاهد و اللوحات 182

ـــ تقنية المسرح داخل المسرح 186
ـــ فضح اللعبة المسرحية أو إعلان المسرحة 188
ـــ طريقة أداء الممثل 190
ـــ استخدام الإضاءة و الموسيقى 192
3ـــ الفضاء المسرحي 195
ـــ مفهوم الفضاء المسرحي 195
ـــ فضاء كتابة النص المسرحي (الفضاء الدرامي) 198
ـــ فضاء كتابة النص المسرحي عند علولة (الفضاء الدرامي) 201
ـــ تجليات الفضاء الدرامي في مسرحية حمق سليم 202
ـــ فضاء العرض (الفضاء المسرحي) 205
ـــ فضاء العرض عند علولة 207

الخاتمـــــــة 217
المصادر و المراجع 221
الملحـــق
الفهـــرس