تجربة "عبد القادر علولة" المسرحية
المنطلقات والمعالم الكبرى

The theatrical experience of "Abdelkader Alloula"
Starting points and major milestones

د. موسى كراد / المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة (**الجزائر**)، m.kerrad@centre-univ-mila.dz

تاريخ الاستلام: 10 / 02 / 2021 تاريخ القبول:10 / 06/ 2021 تاريخ النشر: 30 / 06/ 2021

ملخص

تنوعت التجارب المسرحية الجزائرية الحدية، حيث وجدنا من استدعى التراث وتمسك به ولم يخرج عنه، وهناك من اقتدى بالنموذج الغربي ولم يحد عنه، ومنهم من زاوج بين التراث والتأير الغربي بمختلف منطلقاته، وتعد تجربة "عبد القادر علولة" من التجارب المسرحية الجزائرية والعربية التي انفردت بميزات وسمات رائدة، منطلقا من قضايا وتطلعات المجتمع الذي ينتمي إليه، وقد تشكلت إبداعاته واقترنت بمستويات وعيه الفني والفكري، فتعددت نظرات الطرح في الجانبين المضموني والفني.

حيث يمكن إدراج تجربة عبد القار علولة المسرحية ضمن التجارب العربية التأصيلية الباحثة عن نمط مسرحي مخالف للنمط الغربي وبنظرة مطورة للمرجعيات الشعبية التي يتمثلها.

الكلمات المفاتيح: المسرح الجزائري؛ المنطلقات، المعالم؛ عبد القادر علولة.

Abstract:

The Algerian theatrical experiences varied, as we found someone who summoned the heritage and held on to it and did not deviate from it, and there are those who imitated the Western model and did not depart from it, and some of them married the heritage and the Western influence with its various principles. With pioneering features and features, based on the issues and aspirations of the society to which he belongs, and his creativity was formed and linked to his artistic and intellectual levels of awareness, so there were many views of the proposal in the content and technical aspects.

Where the theatrical experience of Abd al-Qadar Aloula can be included among the original Arab experiments searching for a theatrical style that contradicts the Western one and with an improved view of the popular references that it represents.

Key words: *Algerian theater; Starting points, milestones; Abdelkader Alloula.*

.

[1] **المؤلف المرسل**: موسى كراد ، **الإيميل**: *m.kerrad@centre-univ-mila.dz*

مقدمة:

إن أهم ظاهرة تميز بها المسرح عبر عصوره المختلفة هو عنصر التجريب، فقد كان لكل عصر مسرحه وحقله التجريبي، وارتبط ذلك بخلفيات فكرية واجتماعية وسياسية، جعلت التجريب فعالا ومؤثرا، فإذا كانت الدراما الأرسطية قد هيمت عقودا من الزمن في الساحة المسرحية العالمية، فإنها فقدت هيمنتها مع طرح بدائل تجريبية جديدة لاقت رواجا وتأثيرا تجلى في حضورها في الفعل المسرحي الحديث.

لذلك يمكن اعتبار التجريب المسرحي "كحركة تهدف بشكل أساسي للبحث ومحاولة بغية إيجاد أشكال عرض وكتابة مسرحية مختلفة عن جميع القواعد المسرحية السائدة. وهناك من يعتبر أيضا أن التجريب لا يمكن ربطه بنوع أو تيار أو بمرحلة زمنية أو حركة مسرحية محددة، لذا يمكننا اعتبار التجريب الدافع الأساسي للإبداع في الفن المسرحي منذ ولادته إلى يومنا هذا.."[1]، هدفه تطوير العملية المسرحية بشكل جذري ومختلف تماما عن جميع التقاليد والأعراف والقوانين المسرحية التي آلت إلى الجمود والركود مع تقدم الزمن.

وانطلاقا من قول الكاتب والمخرج المسرحي الألماني برتولد برخت بأن كل مسرح غير أرسطالي هو مسرح تجريبي. أمكننا القول بأن المسرح التجريبي هو كل "المحاولات المعارِضة والمختلفة بطروحاتها وطرقها وشكلها لمفاهيم المسرح التقليدي (الأرسطوي)"[2]. أي تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة المسرحية من حيث الشكل والرؤية. فهو "ثورة على كل التقاليد الموروثة، ودعوة إلى التغيير على مستوى مفردات العمل المسرحي لإثرائها بإبداع الجديد وابتكار طرق حديثة تزيد من حركيته الفنية والإبداعية.."[3]

انطلاقا مما سبق من أنّ التجريب هو الاكتشاف والبحث عن بدائل تفي بالغرض الفني والإبداعي والفكري، والبحث عن أشكال جديدة تستوعب المضامين الحديثة.

- ما هي منطلقات التجريب المسرحي عند عبد القادر علولة؟
- وما هي المحطات الكبرى للتجريب عنده؟
- وفيم تمثلت مضامين التجريب عند علولة؟

1- منطلقات تجربة "عبد القادر علولة":

إنّ الانطلاقة المسرحية لعبد القادر علولة رسمتها مجموعة من المعطيات والخلفيات البيئية الفكرية والاجتماعية والسياسية، نجمل تأثيرها فيما يلي:

- إنَّ المنظور المسرحي الذي طرحه عبد القادر علولة لم يكن من وحي النظرية بقدر ما كان من وحي التجربة .

فالمنظور المسرحي الذي قدمه عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد) وقبلها في مسرحية (الأقوال) وبعدها في (اللثام)، " لم يكن خيارا جماليا وليد مختبرات تنظيرية مسرحية، بل جاء استجابة لردود أفعال المتفرجين إزاء العروض المسرحية التي كان يقدمها لهم"[4]، وفي هذا المجال يقول علولة : "نبهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة 1972 إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى. لقد انطلقنا بالمسرحية بديكور ضخم وعرضناها في مختلف التعاونيات الزراعية، ولاحظنا أن الجمهور يحيط بفضاء العرض، ويشكل حلقة بصفة طبيعية ورويدا رويدا بدأنا في حذف أجزاء الديكور حتى يتسنى لكل المتفرجين مشاهدة العرض

وهو ما أدى إلى تغيير شكل اللعب والتمثيل نظرا لوجود فضاء جديد، أضف إلى ذلك أننا كنا ننظم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرر حوار الممثلين والمشاهد بدقة. هناك طاقات سمع حية وذاكرة شفوية. ولما خضنا تجربة اللاديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر مما يشاهده. ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور."[5]

وهو هنا لم يغفل ما أغفله المسرح الأرسطي الذي لم يعرْ اهتماما لطبيعة المتلقي ونوعه وما يطلبه، بل ما يتذوقه، " بكل ما تحمله هذه الطبيعة من ملامح ثقافية وحضارية ونفسية، حتى لنكأن عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد) ما زاد على أن أنصت بعمق لطبيعة المتلقي، فلبى طلبه واهتدى إلى منظور مسرحي جديد لم يكن من وحي النظرية بقدر ما كان من وحي التجربة.."[6]

- التوجه نحو المسرح السردي بتوظيف القوال كبديل للمسرح الحركي الأرسطي (إدراكه أن المتلقي العربي والجزائري سمعي أكثر منه بصري):

فبحسب الناقد حسن ثليلاي فان علولة لاحظ " بأن المسرح الغربي يخاطب في المقام الأول حاسة البصر بالحركة والفعل وما ينجر عنهما من تمثيل وديكور، ثم تأتي في المقام الثاني حاسة السمع بالحوار والمؤثرات الصوتية، في حين أنه – علولة – قد لاحظ بأن طبيعة المتفرج الجزائري وربما العربي عموما تعطي الأولوية لحاسة السمع قبل حاسة البصر، فهي من خلال السمع تحرك طاقاتها التخيلية والتصورية، فلا تحتاج إلى تشخيص التفاصيل بدقة، قدر حاجتها إلى الكلمة الموحية بتلك التفاصيل، حيث يمكن عرضها بصفة تجريدية دون مبالغة في التشخيص الحرفي، ومن هنا كان التوجه نحو المسرح السردي بتوظيف القوال كبديل للمسرح الحركي الأرسطي"[7].

لقد نهض (القوال) في مسرحية (الأجواد) بمجموعة من الوظائف الدرامية يمكن إبراز بعضها فيما يأتي[8] :

- تقديم الشخصية المسرحية ووصف أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية.
- استحضار ماضي الشخصية، وعرضه على المتلقي لمساعدته على استيعاب حاضر الشخصية وما تواجهه من صراع، مثلما رأينا ذلك في لوحة (عكلي ومنور).
- استعادة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح، والاكتفاء بسردها على الأسماع، وهنا يلتقي دور (القوال) مع دور (الجوقة) في المسرح اليوناني.
- الربط بين الحوادث والمواقف الدرامية لتمتين البناء الهندسي العام للمسرحية.
- تقديم الاستطرادات الجميلة المناسبة للتعليق على الحوادث.
- إلقاء الأشعار والأغاني الشعبية المؤثرة ذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحوادث التي تواجهها.
- تمثيل دور الشخصية المسرحية بغرض تكسير الإيهام وتحسيس المتلقي بأن ما يراه ويسمعه ليس حقيقة ولكنه مجرد تمثيل، وهو الرهان الذي حرص عليه المسرح الملحمي البريختي في مواجهة المسرح الأرسطي .

ومهما تعددت الوظائف الدرامية للقوال، فإننا نعتقد أن أهم وظيفة درامية قام بها في مسرحية (الأجواد) هي أنه منح كاتبها ومخرجها عبد القادر علولة فرصة بناء مسرحيته وفق منظور مسرحي جديد قوامه اللعبة بالسرد والحركة في مواجهة مسرح العلبة الأرسطي القائم على الحركة والإيهام[9].

- استيعابه لفن المسرح، بعدما قام بتربصات تكوينية داخل الوطن وخارجه، فأصبحت لديه تراكمات معرفية فيما يخص المسرح العربي والعالمي.
- المواءمة بين المعايير الفنية والمبادئ الفكرية الاشتراكية:

بحيث "استطاع أن يوائم بين المعايير الفنية والعلمية للمسرح والمبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي"[10]، فقد أصبح أكثر التزام بالصياغة الفنية التي لائمها مع مضامين الفكر الاشتراكي، أي أصبحت هناك مباشرة في الدعوة لأفكاره الاشتراكية التي اعتنقها وأراد لها البقاء والتجدر، باعتبارها ضد الاستغلال وتساند الطبقة الكادحة التي تمثل أغلبية الشعب، ومن هنا تكونت لدى "علولة " القناعة الإيديولوجية في الكتابة المسرحية. فنجد أعماله اهتمت بالخطاب الثوري ليؤكد على حق الإنسان في الحرية والكرامة والعدالة والأمن، وقد أبرز توجهه هذا في عدة مسرحيات منها: مسرحية: (حمام ربي) ومسرحية: (حوت ياكل حوت) بالإضافة لثلاثيته المشهورة: (الأقوال 1980، ومسرحية الأجواد 1985 ومسرحية "اللثام" 1987.)..[11]

- كذلك نجد أن النقاشات التي كان يفتحها عبد القادر علولة بعد نهاية كل عرض مسرحي:

حيث كانت لها اليد الطولى في الكشف عن جملة من القضايا الفنية والمضامنية، وفي هذا يقول:"... كنّا ننظم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أنّ المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرر حوار الممثلين والمشاهد بدقة، هناك طاقات حية وذاكرة شفوية. ولما خضنا تجربة اللاديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر مما يشاهده، ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور.."[12].

كانت هذه الخطوات وغيرها كفيلة بأن تجعل علولة يدخل معترك التجريب المسرحي في الجزائر بل في الوطن العربي.

وانطلاقا مما سبق فإن عبد القادر علولة قد "بدأ تجربة واعية لتأسيس مسرح سياسي جماهيري"[13]، فالتجريب المسرحي لديه انطلق عن وعي وقصد فهو يحمل دوافع منطقية كانت استجابة لحاجيات فنية جمالية وجماهيرية في الوقت نفسه.

2- المعالم الكبرى لتجربة عبد القادر علولة المسرحية:

أ. تبني الاتجاه الثوري المنبثق عن مبادئ الاشتراكية:

من خلال قراءتنا لمسرح علولة نرى بأنه اعتنق المبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي، حيث استطاع أن يوائم بينها وبين المعايير الفنية والعلمية للمسرح.

فقد التزم بالتشكيل الفني الذي وائمه مع مرجعيات ومضامين الفكر الاشتراكي، أي أنه أصبح يدعو مباشرة - في مسرحياته - لأفكاره الاشتراكية التي آمن بها واعتنقها، باعتبارها ضد الاستغلال وتساند الطبقة الكادحة التي تمثل أغلبية الشعب، ومن هنا تكونت لدى "علولة " القناعة الإيديولوجية في الكتابة المسرحية، حيث استطاع خلق علاقة فكرية وفنية بين المسرح والمبادئ الاشتراكية، التي يؤمن بها.

فقد حاول "عبد القادر علولة في مسرحه أن يقوم بدور التوعية الثورية السياسية للطبقة الاجتماعية، إلا أن إدراكه القوي لأهداف المسرح جعلته يرصد التغيرات ويكشف عن المظاهر التي كان يعاني منها الشعب بالنقد، فقد كان علولة " ينتمي إلى مدرسة الواقعية الاشتراكية وكان يعتقد بنظرية الانعكاس "[14] والاشتراكية في نظر"علولة" جاءت كخيار لدعم مبادئ الثورة والوضع بعد الاستقلال الذي خلف واقعا مزريا تعيسا خاصة من ناحية العمال وطبقات المجتمع الضعيفة.

ويتجلى هذا الخيار الاشتراكي الذي يُعنى بالبسطاء والمقهورين في مسرحية الأجواد، حي نجده في تقديمها يقول:" فيما يتعلق بعنوان (الأجواد)، إنه يعني بالمعنى الأولي والحرفي الكرماء. فهو يلخص بالنسبة لي، إلى حد ما، الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية. هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أو بالأحرى، بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء. إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم. تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء و(المحقورون) والذين لا نكاد نلحظهم بالجود. وكيف يتكلفون، بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة، بالمشاكل الكبرى للمجتمع، طبعا ضمن حدودهم.."[15]، فهده المسرحية راهنت "على إبراز عديد القيم الأساسية للمجتمع، من خلال تشخيصها في ثلاث لوحات سلوكية لشخصيات هامشية، لكنها إيجابية خيرة، تجسد النموذج الحي والقابل للاقتداء في التضحية والتضامن، تعرضها المسرحية بأسلوب فني استخدم فيه عبد القادر علولة السرد بتوظيف القوال ممهدا للحوادث، ومعلقا عليها، وراويا لبعضها، ..."[16]

وتجلى التوظيف الاشتراكي الواقعي في المسرح لدى علولة فيما يلي:

- كان مسرح علولة مسرحا للتعبير عن تلك الطبقات المطحونة، والتي تحتاج إلى الإعلاء من شأنها وتسليط بقعة الضوء عليها[17].
- كان علولة يختار أبطال مسرحياته من عامة الناس وجعلهم أبطلا ايجابيين وفاعليين في الأوساط التي ينتمون إليها.
- أن العمال لديهم القدرة على التغيير وعلى البناء والتشييد، وهذا ما تدعو إليه المبادئ الاشتراكية في تحليلها السياسي للواقع على أساس ارتباط الإنسان بوسائل الإنتاج.
- تنطلق الظاهرة المسرحية عند علولة أساسا من فاعلية الوعي الاجتماعي والتاريخي للراهن السياسي والاجتماعي في الجزائر.
- لهذا نجد أعماله موسومة بالخطاب الثوري ليؤكد على حق الإنسان في الحرية والكرامة والعدالة والأمن.

وقد أبرز توجهه هذا في عدة مسرحيات منها: مسرحية (حمام ربي) ومسرحية (حوت ياكل حوت)، وثلاثيته المشهورة: (الأقوال" 1980، ومسرحية الأجواد 1985 ومسرحية اللثام 1987 .. [18].

ب. استلهام التراث:

إنّ العودة للتراث في المسرح الجزائري ميزت معظم الأعمال المسرحية التي حاولت تأصيل المسرح الجزائري شكلا ومضمونا، فالتراث ركن من أركان الهوية الحضارية والثقافية للأمة والمجتمع، ومقوم حاسم وفعال من مقومات الشخصية الوطنية، من خلال ارتباطها بالواقع الاجتماعي والسياسي والحضاري للمجتمع، وحمل لواء توظيف واستدعاء التراث ثلة من الأدباء المسرحيين الجزائريين، ووجهوا الأنظار إلى استلهام الأشكال التراثية المسرحية.

واستلهام التراث في المسرح الجزائري عامة وعند علولة بصفة خاصة انطلق في سبيل البحث عن أشكال تعبيرية ترتكز في جوهرها على التراث الشعبي، على اعتبار أن التقاليد المسرحية الأوروبية والمسرح الأرسطي لا يمت بصلة لثقافتنا وبيئتنا التي لها خصوصياتها ومقوماتها الثقافية والشعبية.

فكان البحث إذن عن قالب يتناسب مع الشروط الثقافية والحضارية للمجتمع الذي ينتمي إليه. لذلك " دعا إلى ضرورة العودة إلى الأشكال الفنية الشعبية، وتبني أسلوب الحلقة والراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال"[19].

إنَّ استلهام علولة للتراث لم يكن كما هو في أشكاله وتيماته بل نجده يقاربه ويمارس التجريب من خلاله، حيث قام بجملة من التغييرات والإضافات وحتى الاستغناء عن ما لا يخدمه من عناصر. فعبد القادر علولة اتجه إلى التراث " مدفوعا بدافع التجريب، وبحثا عن الخطاب التأصيلي ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها"[20]. فنجده عَمَدَ إلى المزج والتجريب والجمع بين تقنيات معاصرة وأخرى تراثية محلية، أو بين الموروث الشعبي والتراث العالمي، فشكّل مسرحه " الوصل بين الشرق والغرب، والثقافة الشعبية والثقافة العالمية، أي إنّ مسرحه مسرح تواصل وتفاعل وإثراء متبادل بين الثقافات.."[21].

وفي هذا السياق يقول **علولة** مصرحا بأن مسرحه يتضمن أشكالا من المسرح العالمي، إضافة إلى التراث الثقافي الجزائري، يقول " إن الأمر هنا يتعلق بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيصي للحركة ذي النمط الأرسطي الذي يمارس في أوروبا، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذا مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي. "[22]

وكان هدف "علولة" من استحضار التراث والقيام بعملية المزج هو البحث عن أساليب وتقنيات جديدة تجعله يقترب من المتلقي الجزائري والعربي وخصوصياته، لجعله واعيا مبصرا مستوعبا للمصطلحات والعبارات المستعملة في نصوصه مثل الشعر الشعبي والحكم والأقوال المأثورة المعروفة في التراث الشعبي المحلي.

بالإضافة لما منحه رجوعه للتراث والتاريخ خاصة – تأثرا ببريخت – تمكنه من كيفية تحليل الظواهر الاجتماعية والسياسية تحليلا موضوعيا، وتوظيفها على أنها ظواهر تؤدي إلى التغيير لحياة الإنسان، وليس فقط العودة إلى الوراء، فالهدف هو إيقاظ الوعي بالحاضر لدى المشاهد، فالعودة للتراث يصبح نقدا للأوضاع الاجتماعية وهدفا للتغيير الايجابي.

فالتراث ليس عرضا للأحداث وسرد الوقائع، بل إنه عملية لإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات لاسيما العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي لعبت وتلعب دورا فعالا في الأحداث التاريخية، وقيام الثورات، والانتفاضات الاجتماعية.

فاشتغاله على توظيف التراث أكسب مسرحه قدرة كبيرة على التحاور والثراء من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض، وفي فضاء التشكيل الحركي، وفضاء الكتابة في

خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية، حيث حاول علولة من خلال توظيف الحلقة والقوال كسر الإيهام من جهة والعودة إلى الأصول الأولى للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية، نجده يقول في هذا الصدد:" أنا فعلا أهتم للتراث لأنه ثروة هائلة لإبداع تراكمت منذ أمد بعيد، اهتممت بهذا الميدان وحاولت البحث فيه فغرقت في ثراه لكثرة معطياته وغناه فهو الذي بإمكانه إعطاء دفعة قوية لثقافتنا وحضارتنا.."[23].

فإشكالية الفضاء المسرحي مثلا جعلت علولة يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي فكان الحل بالنسبة إليه من خلال توظيفه وتفضيله للحلقة " لخلق تواصل حميمي مع الجمهور، وذلك باستعمال فضاء دائري، واستخدام سينوغرافيا بسيطة تذكرنا بتقنيات المسرح الفقير، ومن هنا كان الإخراج المسرحي العلولي المرتبط بفن الحلقة إخراجا شعبيا تراثيا يتميز تماما عن الإخراج المسرحي الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الايطالية.."[24]، فخصوصيات هذا المسرح تجعل منه مسرحا ممكنا في يسر من ناحية المكان والفضاء المسرحي، فهو شبيه بما يعرف بالمسرح الفقير "فعلولة يؤكد أن مسرحه كما هو شأن المداح يمكن أن يوجد في الأسواق وفي ساحات المصانع للعمال وفي الحقول للفلاحين"[25]، لذلك فقد عمد علولة إلى ".. الخروج بمسرحياته من الحيز المكاني المغلق.. لتقديمها في الفضاء الرحب، وراح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة"[26] مستعينا بـ " الخطوط الدائرية والفرجة الشعبية القائمة على الحكي والحلقة والقوال والسيرة، واستعان ببساطة الديكور، وتقنيات المسرح الفقير، وملامح المسرح البريختي، وبعض ملامح المسرح الاحتفالي..."[27]. فالبحث عن فضاءات مفتوحة هو هروب من الانغلاق الذي يؤكد على الهيمنة الغربية فليس الهدف هو التحرر المكاني فقط؛ بل يتعداه على التحرر الفكري والمعنوي، والتحرر من التبعية الغربية وهيمنة الآخر[28].

ج. التأثر بالمسرح البريختي:

من المحطات البارزة في تجربة (عبد القادر علولة) هو أثر بريخت، حيث كان واضحا في مسرحه، تجلى دلك من خلال غياب الديكور التقليدي، وانبعاث الحس الواقعي، وإشراك الجمهور بالإدلاء بآرائه في أحداث المسرحية وواقعها المأخوذة من الواقع المعاش، وتكسير الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بالجمهور.

كما اعتمد على تقنيات عُرف بها بريخت أيضا كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص، وكذلك في الحوارات والخطابات المباشرة مع الجمهور، وممارسة النقد وكشف زيف الحقائق، يقول علولة: "برتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص"[29].

فقد وجد المسرحيون الجزائريون في الدعائم التي دعا إليها بريخت منبعا وركيزة صلبة لتأثيث مسرحهم، فتأثروا بها وفقاموا بترجمتها واقباسها، كما تأثروا بأساليب العرض المسرحي التي ابتدعها، فكتبوا مسرحا جزائريا يحمل التأثير البريختي الممزوج بالوعي التراثي المحلي والشعبي.

3- عوامل تأثر المسرح الجزائري وعلولة بالمسرحي البريختي:

- كون المجتمع الجزائري سائر نحو التغيير، وفي صراع ضد مستدمر غاشم لا يرحم، ساعده ما ترمي إليه نظرية بريخت خاصة في جانبها المتعلق بالتاريخ والاهتمام بقضايا المجتمع، فلقد قام بريشت Brecht بنقل قضايا المجتمع ومصير الإنسان من الشارع(الظلم الاستبداد، والسلطة المنفرطة، والاضطهاد...) إلى خشبة المسرح، ولإبراز ذلك حاول توظيف خطابا صريحا، ومخاطبة المتفرج من خلال المسكوت عنه في عدم قبول

الواقع ورفضه بكل السبل والوسائل. إذن فمسرحه مسرح المواقف، وتحمل المسؤولية في تغيير الأوضاع، ومحاولة الكشف عن الحقيقة الغامضة، لهذا جاء مسرحه ثوريا ومتمردا، من خلال فضح أي تنكر أو تضليل تلجأ الأنظمة والسياسات. وهذا ما احتاجه المسرحي الجزائري في خطابه للشعب الجزائري.

- طبيعة مسرح بريخت وموضوعاته التي تتناول النزعة الإنسانية الخاصة بحياة الفقراء ومعاناة الطبقة الكادحة من الاستغلال وسيطرة الطبقة البرجوازية على ثروات وخيرات البلد مستأثرة بها لنفسها.

- هجرة الطبقة المثقفة إلى فرنسا للدراسة، فبمجرد قيام الحرب هاجر العديد من رجال المسرح إلى أوروبا عامة وإلى فرنسا خاصة، وقد اشتغلوا في مسارح كان ينشطها فرنسيون متأثرين بمسرح بريخت ممارسين لمفاهيمه وتقنياته، حيث كانت فرنسا في تلك الفترة تعرف عدة مذاهب أدبية مسرحية منها مسرح اللامعقول ومسرح الطليعة، ومسرح القوة، ومسرح بريخت[30].

- الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في تلك الفترة، فقد كانت تمر بأحلك الفترات في تاريخها الحديث، حيث استعمرتها أكبر قوة في العالم مدعومة بالقوى الكبرى كالحلف الأطلسي.

- تبلور الوعي الوطني الثوري في ظل هذا الاحتلال وظلمه واستبداده، فظهرت بوادر التغيير ومحاولة التخلص من الاستعمار بجميع أشكاله، وقامت ثورة التحرير العظيمة تسعى لدحض هذا المحتل البغيض، وفي ظل هذه الأوضاع أنشأت فرقة جبهة التحرير الوطني التي كان هدفها قيام مسرح نضالي يحث الشعب على الثورة ويدافع على الطبقة الكادحة كما يعرّف بالقضية الجزائرية وعدالتها فكان هذا المسرح النضالي هو البذرة التي تكون من خلالها المسرح الملحمي[31].

- محاولة المسرح الجزائري البحث عن مسرح يجسد تطلعات المجتمع الجزائري بكل ما تحمله من رؤى وقضايا اجتماعية.

الإحالات والهوامش:

[1]- الصديق الصادقي العماري، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، صحيفة المثقف، العدد 3845 نشر يوم 16-03-2017

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- حوار أجراه احسن ثليلاني مع عبد القادر علولة، جريدة النصر (الجزائر)، عدد 4820، ليوم 13 ماي 1989

[5]- المرجع نفسه.

[6] - حسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا. مجلة الأثر، العدد 25 جوان 2016 ص 129.

[7] - حسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا. مجلة الأثر، العدد 25 جوان 2016 ص 129.

[8]- المرجع نفسه، ص 129 - 130

[9]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[10]- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة، مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، دائرة النقد والأدب والتمثيل، وهران، 1994-1993، ص 103.

[11]- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا جامعة باتنة، 2010- 2011 ص:115- 116.

[12]- حوار مع عبد القادر علولة، جريدة النصر عدد 4820 ليوم 13 ماي 1989.

[13]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، ص 379.

[14]- أحمد حمومي، التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر، مجلة إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الانسانية، عدد 12، سبتمبر – ديسمبر 2000، ص 26.

[15]- علولة، عبد القادر، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد وترجمته إنعام بيوض، ص ص 234، 235 .

[16] - حسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا. مجلة الأثر، العدد 25 جوان 2016 ص 125.

[17] - ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، 2018، ص 21

[18] - سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:115-116

[19]- المرجع نفسه،

[20] - مصطفى رمضاني، مسرح الكوال عند عبد القادر علولة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة ط1،2006، ص 323.

[21]- هشام بن الهاشمي، التجربة المسرحية العربية ما بعد الكولونيالية، حدود ومحددات، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والاعلام الشارقة، نقلا عن: ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة، ص 24.

[22]- عبد القادر علولة، في لقاء أجراه مع محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر ،1985د ط، إنعام بيوض، وهو متضمن في كتاب "من مسرحيات علولة"، ص:234-235.

[23] -حوار مع عبد القادر علولة، مجلة ينابيع، مجلة شهرية ثقافية جامعة، العدد1، مركز الثقافة والإعلام، مارس 1993 الجزائر، ص 23،

[24] - جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع الجزائري عبد القادر علولة، صحيفة المثقف، الموقع http://almothaqaf.com/jupgrade/index.php/araaa

[25] - حميد علاوي، الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة مسرحية الأجواد أنموذجا،التجارب المسرحية: مسارات وبصمات، 25.26.27أكتوبر ،2011بجاية، ص 155-156.

[26] - هشام بن الهاشمي، المرجع السابق

[27]- جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع الجزائري عبد القادر علولة،، مرجع سابق.

[28]- ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة، ص 25.

[29]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة(الأقوال، اللثام، الأجواد)، دار موفم للنشر، د ط، الجزائر، 1997، ص247

[30]- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص 110.

[31] - المرجع نفسه، ص 110.

قائمة المصادر والمراجع:

[1]- الصديق الصادقي العماري، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، صحيفة المثقف، العدد 3845 نشر يوم 16-03-2017

[2]- حوار أجراه احسن ثليلاني مع عبد القادر علولة، جريدة النصر (الجزائر)، عدد 4820، ليوم 13 ماي 1989

[3] - حسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا. مجلة الأثر، العدد 25 جوان 2016 .

[4]- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة، مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، دائرة النقد والأدب والتمثيل، وهران، 1994-1993.

[5]- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا جامعة باتنة، 2010- 2011 .

[6]- حوار مع عبد القادر علولة، جريدة النصر عدد 4820 ليوم 13 ماي 1989.

[7]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة.1998.

[8]- أحمد حمومي، التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر، مجلة إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الانسانية، عدد 12، سبتمبر – ديسمبر 2000.

[09]- عبد القادر علولة، في لقاء أجراه مع محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر ،1985د ط، إنعام بيوض، وهو متضمن في كتاب "من مسرحيات علولة.

[10]- ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، 2018.

[11]- مصطفى رمضاني، مسرح الكوال عند عبد القادر علولة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة ط1،2006.

[12]- هشام بن الهاشمي، التجربة المسرحية العربية ما بعد الكولونيالية، حدود ومحددات، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والاعلام الشارقة، نقلا عن: ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح علولة.

[13]-حوار مع عبد القادر علولة، مجلة ينابيع، مجلة شهرية ثقافية جامعة، العدد1، مركز الثقافة والإعلام، مارس 1993 الجزائر.

[14]- جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع الجزائري عبد القادر علولة، صحيفة المثقف، الموقع http://almothaqaf.com/jupgrade/index.php/araaa

[15]- حميد علاوي، الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة مسرحية الأجواد أنموذجا، التجارب المسرحية: مسارات وبصمات، 25.26.27أكتوبر ، بجاية،2011.

[16]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة(الأقوال، اللثام، الأجواد)، دار موفم للنشر، د ط، الجزائر، 1997.