

إنّ ما يلفت النظر في مسرح **علولة** هو أنّ الفعل المسرحي الذي أدى إلى مصالحة الذات، والاتفات إلى الثقافة الشعبية، كان نتيجة للقاء ثقافة الآخر، إذ يبدو واضحا أنّ **علولة** الكاتب من خلال نصوصه الدرامية، والمخرج من خلال عروضه المسرحية لفترة الثمانينيات متأثر بالاتجاه المسرحي الملحمي، الذي وجد فيه ضالته بعد فترة كان يشتغل فيها على نمط المسرح الأرسطي، إذ يقول « فيما يتعلق بمسألة التراث هذه، وبشكل خاص، أعتبر أنّ **برتولد بريخت**، كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأنّي اعتبره كأبي الروحي»<sup>(1)</sup>.

وتظهر أفكار **بريخت** في صميم عمل **علولة**، ووجهة نظره للفن والحياة عموما، وقد برز هذا التأثير واضحا عندما كتب وأخرج ثلاثيته المشهورة، وبشكل أخص في أول نص فيها، وهو **الأقوال** الذي يعتبر تطورا بارزا في التأليف والإخراج المسرحيين، على نطاق المسرح العربي وعلى نطاق المسرح الجزائري، وكذلك بالنسبة إلى أسلوب **علولة** المؤلف والمخرج ذاته.

فمسرح الحلقة عند **علولة** مثله مثل المسرح الملحمي عند **بريخت** يؤدي وظيفتين إحداهما سياسية اجتماعية وأخرى جمالية:

#### الفعالية السياسية الاجتماعية:

إنّ **بريخت** الذي انطلق في فهمه لوظيفة المسرح من الفكر الجدلي المادي، رأى أنّ آليات هذا الفكر وحدها تسمح بفهم حركية المجتمع، وتحولاته، وتطورات أوضاعه، الناجمة عما فيه من تناقضات، فد» الحركة هي مادة المسرح الملحمي، واستخدام هذه الحركة بحذق هي رسالته... فهي تفضح تصريحات الناس وقراراتهم الخاطئة، كما تفضح أعمالهم الغامضة والمعقدة»<sup>(2)</sup>.

وظيفة المسرح إذن هي المعالجة النقدية للمشاكل الاجتماعية بهدف تغييرها، لأن الجماهير بحاجة إلى مسرح قادر، ليس فقط على إثارة الأحاسيس، والأفكار المسموح بها، في مثل تلك الظروف التاريخية الصعبة. ظروف ما بين الحربين، بل ومسرح يستخدم ويولد أفكارا وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية<sup>(3)</sup>.

لقد عمل بريخت جاهدا على معالجة الظاهرة الاجتماعية، كمعطى مادي، وجب على المسرح تشريحه، وكشف متناقضاته، فالعلاقة الاجتماعية - في نظره - وحدها تمنح المسرحية حركيتها... لهذا لا يستخدم بريخت الكتابة الدرامية واسطة، بل هو يوجّه مسرحا حيا لمشاهدين أحياء، لذا ترتبط البنية الدرامية عنده بالإخراج والتمثيل.

إنّ مسرح **علولة** هو الآخر مسرح يكشف التناقضات الاجتماعية، لأنه كما يقول هو نفسه «يتعلق بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينيات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي. كما أنه ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية، ومن المعاش الحقيقي واليومي لشعبنا. وهنا تتبغى الإشارة بشكل سريع إلى أن مظاهر شكل ومضمون هذا المسرح تتوزع وتندرج ضمن وبواسطة رؤية شاملة ترمي إلى إعادة الاعتبار للوظيفة الاجتماعية للفن المسرحي في مجتمعنا»<sup>(4)</sup>.

إنه مسرح يبين كيف أنّ العلاقات الإنسانية والاجتماعية غير ثابتة، بل هي خاضعة للشروط التاريخية التي تحكم مجرياتها، هو مسرح يبرز مجموعة من المتناقضات بهدف الكشف عن الحقيقة الاجتماعية وكذا السياسية وتعريتهما من كل ما هو زائف.

تمثل تيمة الصراع الطبقي جوهر مسرح **علولة**، فهو يضع بطله في زاوية شرطه الاجتماعي الصعب ويتركه مدفوعا بهذا الوضع يبحث عن طرق للخلاص مستفيدا مما امتلكه من معرفة خلال مساره المهني، وكل شخصياته ناقمة على وضعها السياسي والاجتماعي المتردي: سوء تسيير الشركة العمومية، أو سوء تسيير حديقة الحيوانات عمومية...

إن جوهر مسرح **علولة** يكمن في إبراز العامل في صراعه مع القوى الاجتماعية التي تستغله وتهدر ثروات بلاده، فهو يصور في المشهدين الأول والثالث لمسرحية **الأجواد**، وفي مسرحية **اللثام** الحالة التي آلت إليها الممتلكات العمومية: الحديقة العمومية والمستشفى، ومصنع الورق، نتيجة إهمال المسؤولين، واستغلالهم لممتلكات عمومية مات من أجلها أمثال **عكلي أمزغان**، الذي تبرع بهيكله العظمي بعد وفاته للمدرسة التي كان حارسا فيها.

هذه الرؤيا للعالم تجعل الكائن البشري كائنا متغيرا لأن وظيفة المسرح متمثلة في المعالجة النقدية للمشاكل الحياتية بغية تغييرها، وأن هذه الوظيفة هي السبيل لبلورة شكل درامي خاص يتلاءم والواقع الاجتماعي السائد، ومن هنا تحرك باتجاه المسرح البريختي مستعينا بترسانة مفاهيمية لاستيعاب الواقع الاجتماعي.

إنّ الإنسان في مسرحياته هو نتاج بنية فكرية/ إيدولوجية تحكمها قوانين اجتماعية، وبالتالي من الضروري الإيمان بإمكانية تغييرها فغيوبية قدور السواق التي جعلته يساعد مديره في تدمير المؤسسة العمومية، التي كان يشتغل فيها هو نتاج ثقته في الأشخاص بدل الإيمان بالقيم، وهذه الثقة كانت نتيجة

واقع موضوعي يتمثل في التاريخ النضالي للمدير إبان الحرب التحريرية، وهذا الواقع هو الذي جعله يبحث عن حل لمشاكله المصيرية.

لقد سعى علولة باستمرار لأن يربط مسرحه بالواقع الجزائري، فكل مسرحياته تعالج المشاكل المترتبة عن الاستغلال والصراع الطبقي، والصراع مع المحتل، ومع المدير البيروقراطي، والرأسمالي مالك وسائل الإنتاج المستغل... وكل أعماله تكشف للمستغلين طرق النضال التي تحقق لهم التحرر السياسي، والاقتصادي، والحرية والعدالة الاجتماعية.

إن نصوص الثلاثية تنغرس في فترة تاريخية محددة هي جزائر ما بعد الاستقلال، وتقرأ التاريخ وفق تصور يشير إلى الفكر الاشتراكي، وهي تقوم ببحث مقولات اشتراكية من خلال التجلي الذي يظهرها كموضوع صراع بين طبقي بين العمال وبين من يتحكمون في وسائل الإنتاج.

هذه النصوص تبين لجمهورها أن قيم الاشتراكية هي واقع محقق جزئياً، فالمجتمع الاشتراكي الفتي قد حقق مكاسب اجتماعية لصالح العمال، ولكنها مكاسب تهددها أخطار تتمثل في بقايا الإقطاعية، والقوى الرجعية التي تستفيد من غياب الوعي الطبقي أو ضعفه لدى العمال لضرب قواعد المجتمع الجديد، لذلك يرى أنه من واجبه التجديد المستمر للعمال، فالعامل بحاجة إلى قيادة واعية تقف في الطليعة لتمنحه المعرفة والكفاءة اللازمة، وتتمثل في تقديم أدوات النضال، والتعريف بأشكال الاستغلال، والأخطار التي تهدد مصالح العمال، ومن جهة أخرى في الكشف عن وسائل المقاومة، والنضال التي تكفل تحقيق الأهداف وصون الحقوق.

إن هذه المسرحيات تقدم من خلال مواقفها الافتتاحية والختامية كيفية انتقال العامل قدور في الأفعال والعساس في الأجواد وغيرهما-المعرض للاستلاب، كما هي معرضة مكتسباته للنهب والسلب، وهذا من حالة الوهم والجهل إلى حالة المعرفة والوعي الأمر الذي يسمح له بالتخلص من الاستلاب وحماية مكتسباته.

### الفعالية الجمالية:

إن الفعالية الاجتماعية. في نظر بريخت. هي علاقة وثيقة بالجانب الفني، الذي يعدّ الوسيلة لبلورة شكل مسرحي يتلاءم والوضع الاجتماعي السائد في تلك المرحلة، ومن هنا انطلق في نشاطه من مجموعة من المصطلحات والمفاهيم، التي تمكن مسرحه من استيعاب الواقع الاجتماعي الذي لم يعد من الممكن النظر إليه نظرة ميتافيزيقية.

لقد رفض بريخت - إلى جانب رفضه القواعد الأرسطية - وظيفة المسرح البورجوازية، لأنها وظيفة تسعى إلى حجب التناقضات الاجتماعية، من خلال الإيهام بوجود الانسجام، وبإظهار العلاقات الإنسانية والاجتماعية على أنها ثابتة، وغير خاضعة لأية شروط تاريخية تحكم مجرياتها.

لقد أدرك بريخت أن المتعة طريق الوظيفة الاجتماعية، فهو يربط جمال المسرحية بفائدتها، فلا قيمة للفن الذي لا يهدف سوى للتعليم، فلا يتحقق المسرح البريختي إلا بفضل رؤية إخراجية ملحمية، ولعب

مسرحي تبرز فيه نظرية المسرح الملحمي، فبعد الحرب العالمية الثانية رفض بريخت القواعد الأرسطية التي تستند إلى المحاكاة والفعل، ليتبنى الحكي كطابع ملحمي يميز مسرحه ، «إن فن المسرح الملحمي يكمن في خلق الدهشة بدلا من التقمص»<sup>(5)</sup> فكتب وأخرج دائرة الطباشير الفوقازية، والإنسان الطيب في ستشوان، والأم شجاعة، كما اقتبس الأم ل غوركي، وأنتيجون سوفوكليس، والقديسة جان لبرناردشو، وإدوارد الثاني لمارلو، في إطار مسرحه اللاأرسطي.

قدم بريخت الأدوات المحورية في مسرحه الملحمي كبدائل لما تأسست عليه الدراما الأرسطية من أصول وقواعد، فعلى نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهام المتفرجين بأن ما يجري أمامهم حقيقة، فإن المسرح الملحمي البريختي يعتمد على تقنية مسرحية الهدف منها إبعاد عاطفة المتفرج والإبقاء على ذهنه متيقظا ليفكر في الحل، هي **التغريب** La distanciation، وهو تلك المساحة التي تبعد المتفرج عن الوهم وتثير لديه وعيا نقديا، وتجعله ينظر إلى الظواهر والمشاهد العادية والمألوفة وكأنه يراها ويكتشفها لأول مرة، حيث يقول بريخت «أنّ تغريب حادثة أو شخصية، يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيهما ظاهر، معروف أو بديهي، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها»<sup>(6)</sup>، فالمسرح الملحمي كما هو مسرح الحلقة قد ثار على مصادر الإيهام واستبدها، إذ «كل ما يشكل قوة الممثل في العرض المسرحي ذي النمط الأرسطي، ألا وهو "القدرة على خلق الإيهام" لم يعد له أساس في هذا النوع»<sup>(7)</sup>.

أما عن آليات استبعاد الإيهام فهي تترافق النص الدرامي كما هي حاضرة في النص المسرحي، من خلال:

## 1. الحكي:

هكذا - مع بريخت- أصبح المسرح يروي ولا يحاكي فعلا، لأنّ في المحاكاة إيهام للمتفرج أنّ ما يحدث في المسرح حقيقة، والعلة في ذلك هو أنّ الحكي يضيف الطابع التاريخي على الأحداث الراهنة، بغية مناقشتها وكشف القناع عن التقاطعات بينها.

ومتلما لم يهمل بريخت الجانب الجمالي، كذلك عني به **علولة**، فمبدأ التغريب هذا استعاره **علولة** ليكون وسيلة من وسائل مشروعه وبديلا تأسس عليه مسرحه الأرسطي، هكذا استند إلى الحكي لكي يمارس نضاله السياسي، أي توعية العمال بسبل النضال ضد الاستغلال الطبقي، اختار عنصرا من العناصر السردية في الفرجة الشعبية هو **القول الشعبي**، والممثل عنده رابوة أساسا، خاصة في نص **الأقوال**، حيث **القول** سارد ومعلق على الأحداث.

إن البطل عند **علولة** يحمل دائما سمات البطل الشعبي المعروف في الذاكرة الجماعية، والعروض المسرحية تعتمد على سرد الأحداث مما يمنع المتلقي من الاندماج بالشخصية المسرحية، فقد فسر **عبد القادر علولة** سبب رفضه مسرح الحركة قائلا «أحدثت قطيعة...مع تشخيص الحركة" الحركة بالمعنى الميتافيزيقي والأرسطي كما ورثناها في العشريات المنصرمة عن طريق المسرح البورجوازي والكولونيالي"

تلك الحركة المرئية والخطية. ولكني أقاطع الحركة بصفقتها حصيلة محددة ومتناقضة للحياة. إن الحياة حركة. وهذا يعني أنني أبحث عن القطيعة مع الإبهام المجازي والتدريجي للحركة الخطية، ومع نمط النسق الأرسطي الذي يتمثل في عرض بعض الوضعيات والأحداث المتناقضة من خلال تصميم يمر من عرض الوقائع إلى العقدة إلى الانقلابات الطارئة، وانتهاء بحل العقدة غير المتوقع أو السعيد... إن هذا النمط من الحركة يستدعي اللجوء بصفة مصطنعة إلى تأثيرات وإيهام، وثمّاه بدائية وسطحية... لا ينبغي أن يكون المسرح متنفساً بل بوتقة تطور وإبداع ينبع من القلب والفكر»<sup>(8)</sup>.

## 2. التعليق:

إنّ السرد لا يعني إغراق متفرج المسرح بالمعرفة وإخضاعه لها، لأن بريخت يتبنى تقنيات أخرى تجعل حكي الممثل بحاجة إلى تدخل المتفرج ومشاركته الواعية، كالتعليق.

لقد كان علولة هو الآخر يحاول دائماً إلغاء عناصر الإيهام في عروضه المسرحية لأنها لا تتناسب مع عقله المسرحي الجدلي، فقد كان **القول** قبل أن يسمح للشخصيات المسرحية بتناول الكلمة، يقدّم ويعرّف بمضمون خطاباتها في شكل عنوان، كما يقوم بإنهاء خطاب الشخصيات، وهذه الطريقة كان يعتمد عليها بريخت في عروضه المسرحية حيث كان يقوم بتعليق إشارة، أو شعار، أو عنوان على الستار، لأنّه كما يقول «بحاجة إلى متفرجين لا يكونون فقط منتبهين، بل مدركين أيضاً»<sup>(9)</sup> فالدهشة مطلوبة، ولكنها لا تعني تعطيل القدرات الإدراكية، وإنما هي وسيلة تدفع إلى الفضول.

كما كان الممثلون يتدخلون في بعض المسرحيات الشعرية ليعلنوا للمتفرجين بأنّ ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي، و«هدف التعليق... هو خدمة الجانب التربوي قدر المستطاع، وإبعاد الظلال الشعاعية بحسب الممكن»<sup>(10)</sup>. إن التعليق كان يتم أيضاً عبر الإيماء إذ يقوم بتحريك شخصيات أخرى تؤدي عن طريق الإيماء ما تقوله الشخصيات الأخرى فيشارك في أداء المشهد الواحد ممثلان أحدهما يقول والثاني يفعل.

## 3. المقاطع الغنائية:

لقد أخرج علولة مسرحياته بشكل يحولها إلى عرض شعبي، ف **القول** راوية ومداح يروي لمستمعيه ويغني لهم، وقد حاول استغلال طرق الغناء الشعبي للربط بين المشاهد والتعليق على الأحداث فيها، لأن المقولات الفكرية والسياسية لا يمكن أن تصل إلى الجمهور في جو خال من العاطفة وشفافية الروح، وقد اشتهر الممثل سيرا بومدين بغنائه في مسرحية **الثام** فهو الذي كان يغني قائلاً:

جلول العامل خويا قلبه مشطون،

جهده النافع مخطوف، شوقه مرهون،

حقه الواضح معفوس رايه مسجون.<sup>(11)</sup>

هذه الأغاني تبدو مفصولة عن بقية اللوحات في مضامينها، ولكنها في الواقع تعمق دلالاتها، فالفعل المسرحي الجديد الذي يقترحه **علولة** كما يؤكد هو عليه «مستقراً كلياً من الكلمة ومن الكلام، ومن سرد

ونسق الحكاية، في الواقع أنا أعطي الجمهور فرصة "الاستماع" إلى موشح غنائي... كل هذا لكي يكون النص حاملا للفعل المسرحي سواء على الخشبة أم في ذهن المشاهد، ويكمن أحد الأهداف الكبرى على المستوى الجمالي في تقديم... سمفونية حقيقية من الألوان الصوتية لتبهج المنظر، وتشنف الآذان»<sup>(12)</sup>. وقد كان على الممثلين التوقف عن التمثيل لأداء الأغاني التي تتخذ شكل التعليق، مانحين للجمهور فرصة استيعاب ما فات من الأحداث وليستعدوا للأحداث القادمة ممثلين ومشاهدين.

#### 4. التقطيع النصي والمشهدي:

يعني التقطيع النصي والمشهدي تجزيء النص المسرحي إلى لوحات، والفصل بينها بمقاطع موسيقية... وهو من العناصر الفرجوية والملحمية، ففي الوقت الذي تعتمد فيه الدراما الأرسطية على محاكاة فعل تام له بداية ووسط ونهاية، بحيث تتسلسل الأحداث بشكل عضوي، فإن العمل الملحمي يمكن تقطيعه إلى أجزاء، ومع ذلك يحافظ كل جزء في حدود معينة على استقلاليتها، فقد تار بريخت على الشكل الكلاسيكي المغلق مستبدلا إياه بشكل مفتوح مبني على حرية الحركة والتجزيء، فجل مسرحياته عبارة عن لوحات لكل منها عنوانها الخاص، فمسرحية الأم شجاعة مثلا تحتوي على اثنتي عشر لوحة. إن مسرحية الأفعال تعدّ من هذه الناحية، أقرب مسرحيات علولة إلى الحكى الشعبي وأكثر ارتباطا بتقنيات الحلقة والقوال من مسرحيتي الأجواد والثام، اللتين جرب فيهما الكاتب المزج بين تقنيات المسرح الملحمي وتقنيات المسرح الأرسطي، فنصّ الأفعال من ثلاث قصص تمّ التمهيد لها باستهلال، وختمها بخاتمة، يتشكلان من ملفوظ القوال التمهيدي والنهائي هما أقرب إلى التعليق على طريقة بريخت. وتتوسطهما:

- القصة الأولى: وهي ل قدور السواق الذي يروي تجربة عمله كسواق لمدير شركة عمومية يستغل منصبه لتحقيق مصالح شخصية.

- القصة الثانية: هي ل غشام الذي يروي قصة نضاله النقابي قبل وبعد الاستقلال.

- القصة الثالثة: وهي ل جيلالي الذي يطرد من العمل في شركة خاصة.

هذه السمة الفنية تنطبق على كل مسرحيات الثلاثية، إذ تبدو اللوحات منفصلة عن بعضها، حيث يحتفظ كل جزء في حدود معينة على استقلاليتها الدلالية، فمسرحية الأجواد مثلا التي تتشكل من عدة لوحات قصصية ودرامية تبولنا للوهلة الأولى منفصلة عن بعضها البعض، فثمة أفعال قصصية منفصلة ومستقلة، تقوم بها شخصيات مختلفة يظهر تواجدها في نصّ واحد وكأنه من محض الصدفة إلا أن، التحليل يدلّ على وجود علاقة سببية منطقية بين اللوحات المختلفة، ويدعو تودوروف مثل هذه العلاقة بالإديولوجية والتي «لا تقيم علاقات مباشرة بين الوحدات التي تكونها ولكن هذه الوحدات تبدو أمام أنظارنا كتجليات عديدة لفكرة واحدة وقانون واحد، وأحيانا يصبح من الضروري الذهاب بالتجريد إلى أبعد حدّ بغية إيجاد العلاقة»<sup>(13)</sup>.

هذه البنية الشكلية تذكرنا بمسرحية بريخت المشهورة دائرة الطباشير القوقازية والتي تم اقتباسها وعرضها في الجزائر سنة 1969، فهي ذات تقطيع مماثل وتتشكل من خمس لوحات تنتهي بخاتمة في شكل تعليق على تلك اللوحات.

إن هذا التقطيع عملية فنية مقصودة، تحمل المتفرج على التفكير فيما هو أعمق من القضايا التي طرحت، إنه مدفوع للربط بين اللوحات، وهو ما يجعله يدرك فساد العالم غير الاشتراكي في نظر بريخت وعلولة معا، ليطالب بالتغيير الشامل، لأنه لا يمكن إصلاح قطاع دون آخر.

إنها علاقة تقوم فيها كل لوحة بتعميق وتركيز دلالات اللوحة السابقة عنها، ويمكننا تمثيل علاقة اللوحات فيما بينها بعلاقة مجموعة من اللوحات التشكيلية التي تشترك في الموضوع والهدف لكن أشكالها وألوانها تختلف حيث تسلمك اللوحة الأولى المعروضة في الرّواق للثانية وهكذا... حتى يصير المعرض لوحة واحدة. و علولة يسميها جدارية<sup>(14)</sup>. لأنه يتعامل مع الجمهور لا كمشاهدين وإنما كمشاركين في اللعبة المسرحية التي يمكن أن يساهموا في مناقشتها، من هنا يحقق علولة مبدأ أساسيا من مبادئ مسرح بريخت، وهو مخاطبة عقل ووعي المتفرج.

#### 5. الطابع التعليمي:

إن الميزة الأساسية لمسرح علولة هي مجادلة عقل وعواطف الجمهور، فالمسرح لديه لا يتوقف بانتهاء العرض لأنه يستمر باستمرار الأسئلة الصعبة التي يطرحها الجمهور بعد خروجه من قاعة المسرح لمواجهة حياته من جديد.

إن المسرح بالنسبة إلى علولة لا يقدم أجوبة جاهزة، بل يحرض على طرح أسئلة متواصلة، تثير القلق لكنها تمنح سعادة الاكتشاف، فالجميع في مسرح علولة مفكر: الكاتب مفكر داخل نصه الدرامي، والمخرج مفكر داخل نصه المسرحي، والجمهور مفكر داخل قراءته للفرجة، وهذا هو المنهج الذي اتبعه علولة في تقريب المسرح وما يفكر فيه من وعي الجمهور.

ولكن السارد لا يسعى إلى استلاب المتلقي وإلغاء حرّيته في التفكير والشعور، بل على العكس من ذلك إذ كان يعتمد على وسطاء تسمح له بتحريضه على اليقظة المستمرة أهمّها: التعليم عبر التعلّم، لأنّ المشاركة الواعية الاختيارية للمتفرج تقوم على مبدأ نادى به بريخت ودعاه (Lernend zu lernen) أي التعلّم عن طريق التعلّم، فهدف المسرح بالنسبة إليه هو التعلّم، ودور كل مسرحية تعليمية يكمن في تحريض كل أولئك الذين يشاركون فيها على أن يصبحوا كائنات فاعلة، وكائنات مفكرة<sup>(15)</sup> في أن معا، لذلك تقوم المسرحية لديه على مبدأ الممارسة الجماعية للفنّ، حيث يتمّ إشراك المتفرج في العرض المسرحي بإلغاء الجدار الذي يعزله عنه، لا عن طريق التماهي كوسيلة لاستلابه، وإنما بتحريضه على مساءلة العلامات لاستكمال المعرفة التي قدّمت إليه إمّا لكونها :

- غير تامة.

- أو متعدّدة مختلفة ومتناقضة.

إن التعليم عبر التعلم من خلال تقنياته المختلفة يجعل شعور المتفرج وفكره يقظين، فيسهم في عملية إنتاج العرض المسرحي، وهو الأمر الذي يعني أيضا أنه اكتسب خبرة ما، فبريخت لا يمنح متفرج المسرح فرصة الاندماج مع الشخصيات مستسلما لعواطف تشل وعيه النقدي وتحول دون استخلاص نتائج عملية، لأن ذلك من شأنه أن يجعل الجمهور مستهلكا للمادة المسرحية، في الحين الذي هو مطالب فيه بأن يكون منتجا لها.

إن ما يجري مع المتفرج أهم عند بريخت مما يجري داخله أو كما يقول بريخت «إننا بحاجة إلى مترجمين، لا يكونون فقط متنبهين بل مدركين أيضا»<sup>(16)</sup>.

لقد استبدل بريخت وظيفة المسرح الأرسطية أي التطهير من عاطفتي الشفقة والخوف بوظيفة ملحمية هي إثارة رغبتنا المعرفة والتغيير، وهذا هو جوهر العملية المسرحية في نظره، لأن هذه الوظيفة هي التي ستجعل المتفرج مشاركا يمنح الحرية لمخيلته وردود أفعاله لتبرز فاعليتها.

إن جمهور علولة هو الآخر لا يجد فرصة للاندماج ببساطة مع الشخصيات، أو للاستسلام لعواطف التماهي التي تشل وعيه النقدي، وتحرمه القدرة على استخلاص نتائج عملية، ف علولة يجند عدة وسائل لمنع جمهوره من أن يتحول إلى مستهلك خامل للعرض المسرحي، فهو يطالبه بأن يكون هو الآخر منتجا، فالذي يهم علولة لا ما يغيره داخل جمهور مسرحه، وإنما ما يهيمه هو ما يبينه مع هذا الجمهور، أي كيف يصير الجمهور فعلا يبني معرفته ويغيرها.

لذلك هو يعتمد على تقنيات مسرحية تحت المتلقي على المشاركة إذ يقوم القوال بحث المتلقي - باستمرار - على الاحتفاظ بالمعرفة التي تلقاها في ذاكرته العملية، حيث يضطره مع كل خطاب جديد: من خطاب قدور إلى خطاب غشام إلى خطاب القوال، أن يستعيد تذكراها، حتى يتمكن من ربط المعارف بعضها ببعض، لتصير أكثر عمقا وتجذرا فيه، معتمدا على مبدأ الوظيفية<sup>(17)</sup>، ف علولة من خلال الراوي ينتقي الدروس والحوادث، والآراء التي يحتاج إليها المتلقي لينمي المعرفة اللازمة والضرورية لتنظيم أفعاله، وتفسير واقعه الاجتماعي.

لقد حقق فكرته هذه المتمثلة في التعليم عبر التعلم من خلال مشهد من مشاهد الأوقال وهو مشهد زينوبة بنت بوزيان العساس إذ استخدم القطار ليكشف عن مختلف الصراعات بين الناس، بمختلف انتماءاتهم الطبقيّة، محولا المسرح إلى فرجة شعبية مشوقة سواء أبالنسبة للممثلين أم للجمهور، وحينما يتذكر الجمهور هذا الجو فإنه يشارك في الفعل والأحداث والعرض المسرحي.

بالإضافة إلى ذلك فإن علولة يعتمد إنهاء القصة بخاتمتين متناقضتين فقرة قدور السواق تنتهي بخاتمة أولى هروبية انهزامية، وخاتمة ثانية تفاؤلية، وكذلك قصة زينوبة وخالها الجليلي، وهذا ما يدفع المتلقي إلى اختيار إحدى الخاتمتين، فيبرمج سلوكه الاجتماعي طبقا للخاتمة التي اختارها.

إلى جانب ذلك يعتمد علولة أحيانا ترك القصة مفتوحة بلا نهاية، فمتتبع حكاية غشام من مسرحية الأوقال، وهو يروي معاناته لابنه، سيتساءل حتما عن مصير هذا الابن، ومصير هذه الوصيّة.



كما يعتمد أيضا على تنوع الحكايات، فلوحات مسرحية الأقوال مختلفة من حيث مضامينها وشخصياتها، والمتلقي، وهو يستمع إلى القوال، وقدر، وعتام، يجد نفسه كمن يمر في رواق معلقة على جدرانه لوحات تشكيلية تشترك في الدلالة، لكنها تختلف في ألوانها وأشكالها، فيكون الزائر مطالبا بفك الرموز المشتركة بينها، واستنباط الدلالة العميقة التي توحد بينها.

هكذا تكون عملية المشاركة في إنتاج هذا النص، وسيلة لتكوين معرفة المتلقي أو تغييرها، إن مسرح علوية «مسرح يمس أعرق مشاعر المشاهد ويجعله معنيا من خلال عروض ذات جوهر إيديولوجي وعاطفي واجتماعي، شديد الاتساع، وأخيرا مسرح يمارس فيه المشاهد قطيعة مع العادة التقليدية للمستهلك"، وللبصيص، ليشغل وظيفة أخرى ألا وهي المبدع - المساعد... إن مسرحي موجه للعمال وللمبدعين واليديرين والفكرين ولهذا السبب بالذات فهو لا يدعوهم لأن "ينسوا" أنفسهم أو أن يؤجروها، لكنه يدعوهم من خلال عرس للحواس والفكر إلى إعادة شحن أنفسهم بالشجاعة والتفاؤل والإبداع. فمن هذا المنحى بالذات تكون الوظيفة الجديدة للمشاهد أثناء العرض وظيفة مبدع مساعد ووظيفة تحرير إبداعي للتخييل، وللتجربة المعاشة لجماهيرنا الشعبية»<sup>(18)</sup>.

## 6. فن الإيماء وفن الحركة:

إن مهمة الممثل هي أن يحكي ويحاكي، إلا أن لهذه المحاكاة مفهوما مختلفا في إطار المسرح الملحمي، فبخصوص تقنية لعب الممثل، استفاد بريخت من طريقة التمثيل في المسرح الصيني، الذي تعرف عليه في موسكو، حيث دعا الممثل الملحمي إلى استخدام مبالغ فيه للحركات، فالمسرح الصيني بالنسبة إليه قد استخدم تقنيات التغريب كالأقنعة والحركات المبالغ فيها، وقد اصطلح على هذه التقنية Gestus أو فن الحركة، أو فن الإيماء<sup>(19)</sup>.

وهو يقصد مجموع الحركات والتعبير اللفظية، التي تصاحب الحوار، أو تكون من دونه، مما يستعمله الفرد في حياته اليومية، والمستقى من الوسط الاجتماعي أو العالم المهني، أو من خصوصية ما يتطلبه الموقف، مما يجري ويتلاءم وطبيعة العلاقات الراهنة، أي أنها حركات أيقونية.

فبريخت يرغب في جعل المشاهدين ينظرون إلى العالم - وخاصة الظواهر الاجتماعية - بالعين المغربية التي نظر بها نيوتن إلى التفاحة، لأنه بتغريب المعتاد والجاهز والعام سيبدو متميزا، وخاصة وفريدا، بمنحنا القدرة على تعميق الوعي به وإدراكه.

وفي هذا الإطار يمكننا أن نذكر بحركات المعلمة في مسرحية الأجواد أثناء تقديمها لدرس في العلوم الطبيعية لتلاميذها حول الهيكل العظمي، حيث تقوم الممثلة بالحركات التي يقوم بها من يقوم بمهنة التعليم خاصة تلك التي تتعلق باستعمال الأدوات التربوية كالمسطرة...

## 7. الديكور:

كما يسهم الديكور من خلال قلته، واعتماده إمكانيات الفن التشكيلي، على تحقيق التغريب، وهي تقنية أخرى استلهمها بريخت من مسرح النو الذي كان يقدم في حيز خال، وفيه يكون وجه الممثل مقنعا،

وعناصر الديكور قليلة ذات دلالات مباشرة، إذ « يرى المتفرج هنا كرسيًا، وهناك طاولة، بضعة أشياء ليست هنا إلا على سبيل الإشارة، لكنها مع هذا تشكل جزءًا لا يتجزأ من العرض»<sup>(20)</sup>.

إن بعض عناصر الديكور في مسرحيات **علولة**، حاضر على الخشبة، والبعض الآخر متخيل، إذ يقول « بالنسبة للديكور لم يعد هناك داع لتزويق الأماكن، طالما أننا نبحت خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد، وليس على الخشبة بحيث تصبح الوظيفة الحية والتطورية للديكور هي التلميح، الخفيف دون تشويش المخيلة... يسعى الديكور ضمن الديناميكية المسرحية إلى خلق صلة بصرية بين اللحظات وبين حكايات المسرحية»<sup>(21)</sup>.

ففي مشهد **عكلي** و**المنور** الذي يقع في قاعة الدرس توجد طاولة وكرسي، يذكران بقاعات الدرس في المؤسسات التربوية، إلا أنه ديكور غير مكتمل لأنه تتقصه عناصر أخرى توجد عادة في قاعات الدرس، وهذا ما يجعل الديكور تشكيلا تجريديا، لا يأخذ معناه إلا من خلال تعامل الممثل معه بطريقة وظيفية، فارتداء الممثلة منزرا، وإمسакها بمسطرة تشير بها إلى الهيكل العظمي شارحة أسماء أجزائه هو ما يمنح هذا الديكور الفقير دلالاته.

### المسرح الجزائري بين الذات والآخر

هكذا تتضح مواضع تأثر مسرح علولة بالمسرح الملحمي، مما قد يوحي بأن مسرح **الحلقة** ما هو إلا نسخة من المسرح البريختي، لذا نريد هنا أن نتلمس آثار الثقافة الشعبية الحية في تجربة **علولة**، علما أن المسرح الملحمي يوظف في حد ذاته التراث الشرقي.

لقد أكد **علولة** في إطار علاقة مسرحه بالتراث الشفوي، وبحكي **القول** بشكل خاص أن المسألة لا تتعلق بتقليد أعمى لبنية الحكى عنده، إذ قال «لست سلفيا... ولا أجعل الموروث حروزا، ثم أن هناك التراث الحي، ذلك يشكله رجال بلدي الذين يشيدون يوميا الحاضر والمستقبل. وبهذا المعنى فأنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل خاصة والتقدم والحرية والاشتراكية، ولهذا أكنّ مودة خاصة للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة، وفي هذا الميدان بالذات تهتز مشاعري أكثر وأكون أشد التحاما. فبمجرد أن أخرج من هذا الميدان الذي عشت فيه أشعر بضآلتي، وبأنّ بعدا حيويا ينقصني، بالتأكيد كإنسان وكفنان، وفي كل المرات التي سافرت فيها إلى الخارج تصبح هذه المزهرية الثقافية المعيار الرئيسي الذي أقيس به، والنظارات التي أقدر بها وأفهم... وبواسطة هذه الثقافة الشعبية تمكنت من رؤية واستحسان قيم الشعوب الأخرى وثقافتها على نحو أفضل. ولا أفتأ أتعلم وأكتشف في هذا الصدد... والشيء الجوهري في هذا الصدد يكمن خاصة في منظور الغد الذي نكافح من أجله»<sup>(22)</sup>.

إن مسرح **الحلقة** إذن ليس نسخة من المسرح الملحمي، ولا هو نسخة من فعل **القول**، إنه ثمرة حياة وتجربة حب للثقافة التي رفدت الذات، لذا بدأت منذ الأعمال الأولى « فقد كانت كل من **العلق** (67-1968)، و**الخبزة** (71-1972)، و**حمق سليم وحمام ربي** تحمل في ثناياها عناصر جنينية لهذا النوع المسرحي... والمسرحيتان الأخيرتان تمثلان لحظات ملخصة لعمل الماضي ونقطة انطلاق في نفس

الوقت... وفي الواقع ليس ثمة قطيعة ولكن ثمة رؤية أوضح، إذ أن تصوري للعالم ورؤيتي للأشياء والكائنات والأحداث قد تطورت وأثريت وتصفّت»<sup>(23)</sup>.

وضمن هذا المسار، أي مسار التطور وجد المسرح الملحمي منافذ تسلل منها إلى مسرح **علولة**، هذه المنافذ كانت متعلقة بالوظيفة الاجتماعية للمسرح، وبجماليات السرد، والغناء... هذه الجماليات المتمثلة في: **القول**، والمداح والحلقة التي كان المتلقي يتعرف عليها بسرعة<sup>(24)</sup>، بل وبطالبا بها.

إن تجربة **علولة** مع **الحلقة** و**القول** ليست نسخة عن الموروث الشعبي، إذ بين **قول علولة** و**قول الفرجة الشعبية** مواضع لقاء ونقاط اختلاف، فلقد أخضع **علولة** مسرح الفرجة للمتطلبات الجمالية والاجتماعية الجديدة، وحكي **القول** عند **علولة** ينتمي إلى نصه، وهو نص ينطوي على « انحياز وعلى موقف طبقي مقروء في آخر المطاف»<sup>(25)</sup>.

إذا كان حكي **القول** الشعبي في الفرجة الشعبية يبدو خليطا من الواقع ومن التاريخ، وشخصياته المتعددة تتأرجح ما بين الشخصيات الواقعية والتاريخية والخرافية، ف **قول علولة** لم يعد هو ذلك الراوي الذي يجهل واقعه، ويكتفي برواية الأساطير والحكايات الخرافية، أو الأحداث التاريخية، أو ذلك السارد الذي يحكي للحلقة ما تشتهي، **قول علولة** يملك وعيا محددا ويتعلق بطريق تحقيق مجتمع اشتراكيّ مناهض لما خلفته الإمبريالية من ترانتيات اجتماعية، إنه **قول** واع، يضع وعيه في خدمة مصالح العمّال والعامّة يريد أن يعلمهم ما هم في أمس الحاجة إليه.

إن **قول علولة** شبيه إلى حدّ ما ب **قول الفرجة الشعبية** - في الخمسينيات من القرن العشرين. في التزامه بالقضية الوطنية وفي تجنيده للتراث للقيام بفعل المقاومة، مراوغا السلطة، بإخفاء الوظيفة التحريضية لبلاغه، وصبغه بصبغة معرفيّة حياديّة، قائلا «الأقول يا السّامع ليا فيها أنواع كثيرة، اللّي في صالح الغني، الطّاعي المستغل، واللّي في صالح الكادح البسيط والعامل»<sup>(26)</sup>، فهو يبدأ بتقديم هذه المعرفة والمتعلقة بوجود نوعين من البلاغات أو الخطابات، خطاب في صالح الحلقة وهو ذلك الخطاب الذي يقودها لتحقيق العدالة الاجتماعيّة وحماية الملكيّة العامّة، وخطاب آخر وهو عبارة عن أقوال مضادّة تتدرج ضمن برامج القوى الرجعية التي تعارض مصالح العامّة وتعمل لتحقيق المصلحة الشخصيّة والثروة الخاصّة.

كما أنّ **قول علولة** وعلى الرّغم من افتعاله للحياد يتورّط في نهاية المسرحية من خلال ترجيح خاتمة دون أخرى بذكر تفاصيل وأخبار أكثر حولها، فترجيح هذه النّهاية يدلّ على أنّ **القول** يقود المتلقّي في طريق معرفة محددة.

هذا و**قول علولة** - كما كان **القول الشعبي** - واع بأهمية وظيفته وخطورة أقواله، فهو يدرك أنّ دوره لا ينحصر في نقل الأخبار والحكايات وتسليّة الحلقة، فهو يستثمرها للأخذ بيد المشاهد في اتجاه هدف قد لا يهتدي إليه بمفرده، فدوره إذن كمبلّغ لخطاب سياسي اجتماعي، هو دور نضاليّ قياديّ في طريق المعرفة والتغيير، وهو حريص على القيام بدوره ليأخذ بيد عمال عانوا جميعهم من الاستغلال الطّبقيّ.

مع ذلك يبقى **قَوَالِ علولة** مثله مثل **القَوَالِ الشعبي** لا يستحوذ على الكلمة، إذ أنه يفسح المجال لغيره ليتكلم، ولكن إذا كانت شخصيات حكايات **القَوَالِ الشعبي** تنطق على لسانه هو وإرادته هو، حيث يظل التدخل استثنائياً، فإن **قَوَالِ علولة** يستعين بشهود ليؤكدوا صحّة المعرفة التي قدّمها لحلقته إذ يفسح لهم المجال ليكشفوا عن تجاربهم حيث يقول « نبدو بقُدور السَوّاق ونخلّوه يقول»<sup>(27)</sup>. وتقديم **القَوَالِ** لشهوده يدلّ على معرفة مسبقة بقصصهم، ولكنّه مع ذلك لا يسردها بنفسه، بل يفسح المجال لهم ليدعم بذلك علاقة النّقة التي أرادها بينه وبين الحلقة، فيتحوّل هو بذلك إلى سامع وواحد من الحلقة، فهو قَوَالِ عارف يملك كلّ المعلومات وبعي الحالات النّفسية، ولكنّه مع ذلك لا يستحوذ على الكلمة، بل يمنحها لغيره عندما يتطلّب الموقف ذلك.

كما أنّ **قَوَالِ علولة** هو الآخر ليس كليّ المعرفة فهو يكتفي بنقل ما قيل، فهو القائل «اللي قال... واللي قال...»<sup>(28)</sup>، وهكذا يلقي بعبء الخاتمة على الحلقة، وهي الأخرى لا تختلف كثيراً عن حلقة الفرجة الشعبية في زمن الاستعمار، فأفرادها من الفئات الكادحة المستغلة والمقهورة، هذه الفئة المفقرة إلى كفاءتي المعرفة والقدرة، والجاهلة لطرق النضال الفعّالة، ولوسائل إحداث التغيير في واقعها، ممّا يجعلها في موقع ضعيف أمام قوى الاستغلال، وبحاجة إلى أمثال هذا **القَوَالِ** لقيادتها، وجعلها تدرك أنّ الخوف يكون من كائنات بشريّة، والرّافة تكون من كائنات بشريّة، وبالتالي تقوم بتصحيح مشاعرها الأمر الذي يدفعها إلى تصحيح أفكارها بفهم الحقيقة، وهذا ما يؤدّي بها إلى التحوّل إلى كائنات فاعلة.

ولئن كان **القَوَالِ الشعبي** غير كليّ المعرفة، يمنح حلّفته معرفة ناقصة بإنهاء القصة بخاتمتين أو تركها مفتوحة، فإن **قَوَالِ علولة** يفعل ذلك ثقة في قدرة حلّفته وكفاءتها في إيجاد الإجابات المناسبة، وحرصاً منه لأن يقودها في طريق التعلّم الدّاتي، لذلك يجعلها تندمج في عالم المعرفة من خلال تجارب ونماذج حيّة عرفها واستمدّها من محيطه المهني والاجتماعي.

وهكذا نلاحظ أنّ **علولة** قد سعى لابتكار قالب مسرحي، وإيجاد صيغة وبنية مسرحية جديدة ذات خصوصيات محلية، تبين أنّ ظواهر الفرجة الشعبية هي حقيقة مسرحية و ثقافية، ولم يخض هذه التجربة منفرداً، فالمنتبع لأعماله يكتشف أنّه مثلما كان المؤلف/المخرج يشكّلان وحدة واحدة، وأن مسرحه هو فضاء لتقاطع عمل المؤلف وعمل المخرج وعمل الباحث عن مسرح جديد يتميز به عن غيره من المؤلفين والمخرجين، كان مسرحه فضاء لقاء المخرج بالمثل، فبالإضافة إلى كون **علولة** ممثلاً، فإنه أبداع عروضاً مسرحية «بروح ديمقراطية» في شكل عمل جماعي إذ كان لكل المشاركين كلمتهم، والممثلون، ومصممو الديكور... فقد كان **علولة** يترك لممثليه حرية الإبداع، وكان يمنحهم الفرصة للمشاركة في صياغة العرض في إطار التصور المشترك الذي جمعه بهم، وكان يأخذهم معه إلى الفضاءات الشعبية للتقرب من الشخصيات الحقيقية التي يودّون تمثيلها على خشبة المسرح، فالعرض المسرحي عند **علولة** تتشكل ملامحه أثناء عملية التّأليف ويبقى مفتوحاً أثناء التدرّبات.

وكان العمل الجماعي يعني أيضا مشاركة الجمهور من خلال مناقشة العرض المسرحي بعد تقديمه للجمهور، فالمسرح المحترف الوحيد الذي كان يناقش العروض بعد تقديمها كان مسرح علولة فقد كان له السبق، لكي يستطيع معرفة مدى استجابة الجمهور للعرض، أي دراسة أفق توقعه وكيفية تحسين تقنيات الإرسال والتلقي.

لقد وجد علولة فيما أنتجه بريخت من وعي نظري وإبداع مسرحي ضالته، فسعى لتحقيق العرض الشعبي ارتباطا بالفكر المسرحي البريختي، إذ ركز جهوده منذ بداياته للاعتراف من التراث الشعبي، ومن فنون الفرجة بشكل خاص، وربطها بالمفاهيم البريختية الملحمية.

## الهوامش:

1. علولة عبد القادر ، من مسرحيات علولة، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص.247.
2. فالتر بنجامان، بريخت، ترجمة أميرة الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 1، 1974، ص.10.
3. بريخت برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص. 230.
4. علولة عبد القادر، من مسرحيات علولة، ص.235.
5. فالتر بنجامان، بريخت، ص.33..

6. أوين فريدريك، برتولد بريخت حياته، فنه، وعصره، ص. 161.
7. علولة عبد القادر، من مسرحيات علولة، ص. 241.
8. علولة عبد القادر، من مسرحيات علولة، ص. 237.
9. برتولد بريخت، ضمن كتاب ل- : أوين فريدريك، برتولد بريخت حياته، فنه، عصره، ص. 168.
10. قالتر بنجامان، بريخت، ص. 53.
11. علولة عبد القادر، مسرحيات علولة، ص. 154.
12. م ن، ص. 238.
13. تزفيتان تودوروف، الشعريّة، ص. 61.
14. علولة عبد القادر، مسرحيات علولة، ص. 233.
15. برتولد بريخت، ضمن كتاب ل- : أوين فريدريك، برتولد بريخت حياته، فنه، عصره، ص. 179.
16. م س، ص. 168.
17. مبدأ الوظيفيّة Fonctionnalité واحد من المبادئ التي تضمن تكوين أو تغيير المعرفة، يعتمدها الراوي في خطابه لجعل المتلقّي يقبل المعرفة التي تنفعه، والتي يمكن له أن يوظّفها في نشاطه الاجتماعيّ . ينظر: ت، أ، فان ديجك، النّصّ : بناء ووظائفه، مقدّمة أوّلية لعلم النّصّ، ترجمة : جورج أبي صالح، مجلّة العرب والفكر العالميّ، مركز الإنماء القوميّ، العدد 5، شتاء 1989، ص. 77.
18. علولة عبد القادر، مسرحيات علولة، ص. 235.
19. أوين فريدريك، برتولد بريخت حياته، فنه، عصره، ص. 17 / 167.
20. أوين فريدريك، برتولد بريخت حياته، فنه، وعصره، ص. 168.
21. علولة عبد القادر، مسرحيات علولة، ص. 240.
22. علولة عبد القادر، مسرحيات علولة، ص. 245-246-247.
23. علولة عبد القادر، مسرحيات علولة، ص. 236.
24. م ن، ص. 240.
25. م ن، ص. 240.
26. م ن، ص. 23.
27. م ن، ص. 23.
28. م ن، ص. 34.

### قائمة المراجع:

- علولة عبد القادر، من مسرحيات علولة، موفم للنشر، الجزائر 1997.
- قالتر بنجامان، بريخت، ترجمة أميرة الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 1، 1974.
- بريخت برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت.
- أوين فريدريك، برتولد بريخت حياته، فنه، عصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، لبنان، 1981.
- تزفيتان تودوروف، الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب.
- ت، أ، فان ديجك، النّصّ : بناء ووظائفه، مقدّمة أوّلية لعلم النّصّ، ترجمة : جورج أبي صالح، مجلّة العرب والفكر العالميّ، مركز الإنماء القوميّ، العدد 5، شتاء 1989.