التأثير البرشتي في مسرح عبد القادر علولة

أ.فاطمة اكنفر – جامعة محمد الخامس/ المغرب

الملخص

أصبح من الضروري أن يقوم المسرح بدوره في تقريب الثقافات والحضارات المتباينة، إذ يعتبر المسرح شكلا ثقافيا يرفض الانطواء والانعزال وينهل من حقول معرفية متنوعة، ويستفيد من روافد وآليات متعددة، كما يدعو إلى مقولة المشترك الإنساني والتلاحم البشري من منظور الانفتاح الخلاق والمثمر على الثقافات والحضارات الأخرى. ويعد عبد القادر علولة من المبدعين العرب الذين وظفوا التراث الجزائري، بوصفه منبعا خصبا ومنهلا ثريا، باحثا عن صيغة درامية جديدة ومتميزة في المسرح الجزائري الما بعد استعماري.

الكلمات المفتاحية: عبد القادر علولة، المسرح الجزائري، الهجنة، المسرح الملحمي البرشتي، الحلقة، ما بعد الإمبريالية.

Résumé

Il est devenu nécessaire que le théâtre joue son rôle pour faire rapprocher les différentes cultures et civilisations puisque il est considéré comme une autre forme de la culture qui se refuse l'introversion et l'isolement. Le théâtre s'alimente de divers domaines de connaissance et bénéficie de multiples flux et mécanismes, et se basant sur la notion du partage et du commun qui relie l'humanité. Abdelkader Alloula est parmi les créateurs Arabes qui ont utilisé l'héritage algérien, étant une source d'information fertile et riche, à la recherche d'une formule dramatique à la fois nouvelle et distincte dans le théâtre algérien post-colonial.

Mots-clés : Abdelkader Alloula, théâtre algérien, hybridité, théâtre épique, La Halka, le Post-impérialisme.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

توطئة:

نزعت التجارب المسرحية العربية نحو تأصيل الممارسة الفرجوية من خلال ربطها بجذورها التراثية، وانفتاحها على الظواهر والأشكال المحلية التي يزخر بها المجتمع العربي مثل: السامر والحكواتي والمداح وخيال الظلّ، وفي الجزائر: الحلقة وسلطان الطلبة... وغير ذلك من الأشكال الفرجوية الاحتفالية.

كانت العودة إلى الممارسات الفنية والتقاليد الفرجوية المحلية عودة مطلوبة، لأنها تمثّل الهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها بغية التحرر من النزوع الغربي الرامي إلى الهيمنة والسيطرة، حيث جنح البعض إلى رفض الآخر كردّ فعل لمقاومة عملية الهيمنة التي يمارسها الغرب لطمس الهوية الوطنية، لكن لا جدوى من التمسّك بهويّة نقيّة كخيار للمقاومة، لأنّ الثقافة والفن تجارب مشتركة، إذ لا بدّ من الوصل لا الفصل والانفتاح لا الانغلاق.

ركّز المسرح الجزائري الما بعد كولونيالي بشكل أساسي على تأكيد الهويّة ضمن هيمنة وتمركز الثقافة الغربية المؤثرة أساسا في ثقافتنا وكياننا العربيين، فالمسرح الجزائري يتأرجح بين الهوية والاختلاف، الأنا والآخر، الغيرية والآنية، المستعمِر والمستعمَر... وهذا الوعي بضرورة الانفتاح الخلاق والمثمر، يمزق على نحو بالغ الافتراضات الأرسطية المنتشرة والمهيمنة، لأن المسرح في العمق هو إرث مشترك بين جميع الثقافات رغم اختلافها وتنافرها.

لم يكن باستطاعة المسرح الجزائري منذ نشأته إلى الآن أن يحقق إنجازات فنية وجمالية وأن يخرج تقاليده الفرجوية من حالة الخرس إلى حالة النطق، دون أن يخضع مسيرته لتحولات داخلية دقيقة تتجلى في الانفتاح على ما ينتجه الآخر الغربي من معارف وجماليات لتطوير ذاته، بدل الرجوع إلى الماضي والانكفاء فيه للاحتماء من الآخر.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

كان للممارسات المسرحية الغربية دور في إرساء دعائم المسرح الجزائري وتنوع تجاربه، مما يعني أنه غير قادر على تحقيق استمراريته من تلقاء نفسه، كما أن الممارسات المسرحية الغربية لجأت بدورها إلى تجارب الثقافات الأخرى خاصة الثقافة الشرقية لتطور ذاتها وتخرج من حالة العقم التي كانت تعمّ مسارحها، فرحلة المسرحيين الغربيين إلى الثقافات الشرقية، خولت لهم اكتشاف ممارسات فرجوية جديدة من جهة، كما مكّنتهم من الحدّ من هيمنة الجماليات الغربية من جهة أخرى، وهذا اللقاء بين غرب/شرق قادهم باتجاه مسرح النو والكابوكي اليابانيين والكاتاكلي الهندي... بحثا عن إيماءات وحركات جسدية مختلفة ومتباينة.

إن المسرح بحكم الحوار الثقافي، يتداخل ويتلاقح مع الثقافات والشعوب المختلفة، وينهل من أساليب وتقنيات متنوعة يمزجها في قوالب جديدة، إذ المسرح في جوهره حوار ثقافي من ضمن الحوارات الثقافية الشمولية، فهو بذلك يقاوم المنطق الغربي الرامي إلى التفوق والساعي إلى النقاء، فليس ثمة ذات فنية صافية ونقية وغير مخترقة بحكم حوار الحضارات وتلاقح الثقافات.

إن مسرح علولة متموضع في فضاء بيني يعالج مأزق الهوية الذي يعاني منه المسرح الجزائري المتقوقع في التراث من جهة، -يرى أنه لا جدوى من التمسك بهوية (نقية) كخيار للمقاومة، لأنّ من شأن هذا التوجّه أن يؤسّس مركزية أخرى، كما يراجع فكرة تبني النموذج المسرحي الوافد من الغرب من جهة ثانية، ويبحث في المسرح عن المشترك الإنساني، فينزاح عن كل ما من شأنه أن يوصل إلى الصدام والفرقة، لأن جميع الثقافات والفنون غدت اليوم متمازجة وتعيش حالة من الهجنة.

1. جماليات الهجنة في المسرح المابعد كولونيالي:

إنّ التحرّر من الوصايا الفنية الغربية لتحقيق الاستقلال الفني وإعادة الاعتبار للذات العربية المهمّشة وأشكالها الفرجوية المختلفة لا يعني استبدال المركزية الغربية بمركزية أخرى،

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

بل يعني إعادة الاعتبار للذات العربية التي شُيِّئت، ونُظِر إليها كذات غير فنية، عبر التعريف بالهوية الفنية خلافا لما سطره الفكر الغربي الرافض لفكرة الاختلاف الفني.

يطرح الفكر الما بعد استعماري مسار الهجنة بوصفه مفهوما مناوئا للهويات الصلبة التي تصنف نفسها نقيضا للآخر، وتقيم حواجز بينها وبين العوالم الأخرى، خاصة وأن "جميع الثقافات جزئيا بسبب (تجربة) الإمبراطورية، منكمشة أحداهما في الأخريات، ليست بينهما ثقافة منفردة ونقية"[1]، تنمّ هذه الرؤية عن وعي جديد بالظاهرة المسرحية، التي تحاول الانفلات مما أسماه حسن لمنيعي بـ"التأرجح المأساوي بين إنجازات الآخر وطرح إمكانية إثبات الذات"[2].

إنّ نقل تقنيات الفرجة الشعبية إلى البناية المسرحية يعبّر عن "التهجين عبر ثقافي"[3]، من خلال الدعوة إلى الاختلاف الذي يعد "ثمرة لتلاقي الرؤى والتصورات والأفكار والعقائد، حيث يصير العالم منفتحا على التعدد الاختلاف الثقافيين"[4].

وفي سياق تبني النموذج المسرحي الغربي لا تنتج الذات العربية النص ذاته، وإنما بالأحرى نصا شبيها ومختلفا عن النص الاستعماري، كما تعتبر"ديناميات تبني وفهم النموذج السائد تأثيرات ناتجة عن الكتابة المعكوسة داخل حدود الفضاء الثالث"[5].

كشف هذا الاستخدام المنتج للهجنة عن الافتراضات المركزية العرقية الكامنة في عمق الإبستيمولوجيا الغربية، وقد أطلق هومي بابا على هذه العملية مفهوم (التفاوض) الذي يعني توظيف النظرية الغربية ضدّ الغرب وفق رهانات جديدة مضادة لتعديل وتغيير ما تمّ فرضه من عنف إبستمولوجي، وقد كشف هذا التوظيف عن إمكانيات جديدة للتاريخ، واكتشفت ثقافات مغايرة، واستحدثت مقاربات وممارسات فرجوية جديدة.

وبالتالي تفتقد الذات العربية إلى مركز ثابت رغم إصرارها المستمر على التشبّث بالحضور، بالإضافة إلى تموقعها في فضاء تخومي بيني، يتراوح عموما بين الأنا والآخر، المستعمر والمستعمر، الداخل والخارج، وما الهوية إلا نموذج مثالي للأشكال الهاربة والمهاجرة والسريعة التحوّل وغير المستقرّة على حال، والمسرح بدوره يعتبر من أكثر الفنون مقاومة لمنطق النقاء والجوهرانية.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

ليس ثمة مسرح يكتفي كليا بذاته، فالمسرح الغربي بدوره يمتاز بالهجنة، بل هو في الحقيقة جنس هجنة بامتياز، ولهذا فإن الكثير من المبدعين والمنظرين الغربيين اتجهوا نحو الشرق لخلق هذا اللقاء الثقافي والحضاري بين ثقافة غربية وأخرى شرقية، مثل أنطونان آرطو(*Artaud Antonin*)، يوجينو باربا (*Eugenio Barba*)، بريخت (*Bertolt Brecht*) بيتر بروك (*Peter Brook*)، غروتوفسكي (*Grotowski*) وغيرهم.

وفي هذا السياق اهتمّ أرطو بالمسرح الشرقي لكون هذا النمط من المسرح زاخرا بالممارسات الطقسية والنزعات الروحية، وبحث في الروافد الحقيقة التي بإمكانها إغناء الفرجة والخروج بها من المألوف والمكرس، وهكذا وقف أرطو على "المسرح الشرقي ذي النزعات الميتافيزيقية المناقض للمسرح الغربي ذي النزعات المادية والنفسية تأخذ الأشكال فيه معناها على شتّى المستويات(...) تستمد الأشكال قدرتها على إثارة الانفعال والسحر"[6]، وقد ساعده ذلك على افتراض مسرح احتفالي يرتبط بالطقوس التي تعد تمرينات شعائرية وتعبيرا عن الحاجة السحرية الروحانية.

كما تأثر برشت بالدراما الشرقية وبفكر الأديان الشرقية مثل (بوذا وكونفشيوس)، وتأصلت اتجاهات برشت الفكرية باهتمامها المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية خاصة مسرح "نو" "No " ومسرح "الكابوكي "*Kabuki*" اليابانيين والدراما الصينية، حيث كانت "مسرحيات برشت التعليمية هي مسرحيات "نو" اليابانية ذات مضمون ديناميكي"[7].

إن نقاء الثقافة الغربية ومن ثمّة طهر المسرح الغربي وصفاؤه من التأثير الشرقي، هو إحدى اليوتوبيات التي تتكسر على صخرة التناسج الثقافي، إذ ليس ثمة ثقافة منفردة ونقية وطاهرة، بل من المتعذر تعيين الهوية استنادا إلى خصوصية نقية أو خالية من تأثير الآخر، وبذلك انفلتت الثقافات من ثنائيات الشرق والغرب، الذات والآخر، السيد والعبد، والداخل والخارج[8] لتنخرط في عصر جديد قوامه التلاقح الثقافي والانفتاح المنتج والخلاق.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

أضحى المسرح يتأرجح بين الأنية والغيرية والهوية والاختلاف، في الحد "الفاصل بين السردين: السرد الغربي والسرد المحلي/ السرد العربي الإسلامي، وهكذا تسوق المسرح العربي مع شرط الهجنة"(9)، وتحرر من الفكر الماضوي السكوني واستقبل الآخر بروح التكامل.

إن النص المسرحي الما بعد كولونيالي هو نص هجين، أي أنه يتضمّن علاقة جدلية بين العناصر الثقافية للدول المستعمرة، والعناصر الثقافية للدول المستعمرة، فأبدع هذا المسرح فضاءً ثالثا داخل ثبوتية وانغلاقية البناية الإيطالية، مما أثر على الكتابة الدرامية التي أضحت كتابة هجنة تبرز الشفهية والأدبية في آن واحد.

يتميز المسرح الما بعد استعماري بنزوع عام نحو توسيط التقاليد الفرجوية التي تنتمي للشرق والغرب، فلم يعد هذا المسرح تقليدا للمسرح الغربي ولا شكلا ما قبل مسرحي، وإنما هو تقليد مختلف ومتسم بالهجنة ومؤسس على التلاقح والتناسج، وعلى هذا الأساس انفتح رواد المسرح الجزائري على إنجازات المسرح الغربي، ومزجوا في مسرحهم بين العمق التراثي المشكل للهوية، وأحدث التقنيات الجمالية الوافدة.

لإبراز مفهوم الهجنة نعود إلى أعمال المسرحي الجزائري عبد القادر علولة بوصفه نموذجا للتلاقح بين الأنا والآخر، الشرق والغرب، الشمال والجنوب، حيث صهر النماذج المسرحية الغربية خاصة البرشتية في الممارسات المسرحية المحلية لإنتاج شيء جديد ومختلف. الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن الكيفية التي مثّل بها عبد القادر علولة مسرح الهجنة؟ وإلى أيّ حدّ ساهم في تقويض الثنائيات الضدية في المسرح الجزائري الما بعد استعماري؟

2. مسرح عبد القادر علولة في ضوء النقد الما بعد كولونيالي:

شكل مسرح عبد القادر علولة نموذج الوفاق، والتقارب، والحوار بين الثقافات والفنون، إذ ساهم في رسم ملامح مسرح أساسه تحرير الهوية الفنية من جميع الأسوار المقيّدة بحدود ثقافية ضيقة، لا تتمسّك بخصوصية محلّية تؤسس الصراع، والتوتر والانقسام؛ فالخصوصية لدى علولة لا تعني الانعزال والانطواء، وإنما الانفتاح على الإنجازات الفنية الغربية خاصة المسرح الملحمي البرشتي من جهة، والمناهل الشعبية المتجسّدة في الحلقة من جهة أخرى.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

تعدّ أعمال عبد القادر علولة مثالا حيا للهجنة بين الشرق والغرب، بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة، حيث تمثل تجربته طفرة نوعية في مسار المسرح الجزائري الما بعد كولونيالي. وفي هذا السياق يصرح علولة بأن مسرحه يتضمن أشكالا من المسرح العالمي، إلى جانب التراث الثقافي الجزائري، يقول: "إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيصي للحركة ذي النمط الأرسطي الذي يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي"[10].

إن مسرح علولة نتاج تناسج خلاق ومثمر بين شكل الحلقة وفنيات المسرح العالمي، خاصة المسرح الملحمي، لما بينهما من تقارب على مستوى السرد، وتنظيم الحكاية، وطبيعة المشاهد المشتركة في الفعل المسرحي، يقول علولة: "أعتبر أن (برتولد بريشت) كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي. وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني اعتبره أبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص"[11]

لا تخلو أعمال علولة من عناصر التجريب، من خلال الانفتاح على فضاء التراث الجزائري من جهة، واستثمار النصوص المسرحية الغربية وتقديمها للمتلقي الجزائري من جهة أخرى، وهذه الصدارة لم تأت من فراغ، بل جاءت نتيجة التراكم المعرفي، والإحاطة بأسرار الفضاء وبخبايا مؤهلات الممثل وبخصوصيات جغرافية الفضاء المسرحي.

توضع تجربة علولة في مصاف الاتجاهات المسرحية العربية التي نهجت مسلك التجريب، لاسيما أنّه دخل رهانا صعبا يواجه فيه المسرح الأرسطي الذي سيطر على الجمالية المسرحية، يقول: "أبحث عن القطيعة مع الإيهام المجازي والتدريجي للحركة الخطية، ومع النسق الأرسطي الذي يتمثل في عرض بعض الوضعيات والأحداث المتناقضة من خلال تصميمٍ يمرّ من عرض الوقائع إلى العقدة إلى الانقلابات الفجائية الطارئة وانتهاءً بحلّ العقدة غير المتوقع أو السعيد، وهذا بواسطة التشخيص والتماهي والتنفيس."[12]

إن المتتبع لمسيرة علولة يلمس حضور السرد التراثي المحلي من جهة، ويلاحظ قدرته الفائقة على التواصل مع التقاليد المسرحية الغربية من جهة أخرى، كما تكمن أهميته في

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

تحديث الخطاب المسرحي الجزائري، وتأسيس كتابة درامية جديدة تجمع بين الأصالة والمعاصرة؛ بين الأنا والآخر، والشرق والغرب.

لعلّ ما يميزه في الجانب التأصيلي هو جرأته في التمرد على التقليد الفني الغربي الأرسطي، كما أن خصوصيته تكمن في انفتاحه على الإنجازات الفنية الغربية، فهو لا يقيم حدودا بين الثقافات والفنون، فليس تجاوزه للنموذج المسرحي الغربي الأرسطي "نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية، لأنّ علولة –عكس ذلك تماما– كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعدا أمميا عالميا لا شرقيا ولا غربيا"[13].

إنّ عودة علولة إلى الحلقة – بوصفها شكلا فرجويا منغرسا في الوجدان الجمعي الجزائري العربي وذاكرة شعبية صاغت الهوية السوسيوثقافية الخاصة– رؤية فكرية طامحة إلى الانفلات والتحرر من شرنقة الاستلاب الغربي، لفرض الاستقلالية الفنية والاعتراف بممارسات مهمشة ومنسيّة، وإظهار الهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها.

لقد شكّل تعامل علولة مع الحلقة وتوظيف مختلف آليات اشتغالها، ونقلها إلى البناية المسرحية بداية التناسج الفني الخلاق في مسرح جزائري لم يعد تقليدا للمسرح الغربي ولا شكلا ما قبل مسرحي، إنما حاضرا في مفترق الطرق يمزج بين الأنا والآخر، الشرق والغرب، التقليد والحداثة، الثقافة الشعبية والثقافة العالمة. لا يعلي علولة من شأن الخصوصية الذاتية، ويغرق في المحلية ووهم الهوية الفنية الخالصة، بل يجمع بين المحلي والعالمي مؤسسا بذلك الفضاء الهجين الذي تنتفي فيه التراتبيات والهويات النقية.

لقد دشّن علولة هذا التطور في مسرحيته "الأجواد"، فأسّس خطابا جماليا كان له أثر عميق في تطور عملية التنظير المسرحي فيما بعد، كما شكّلت هذه المسرحية طفرة نوعية تعكس "الحياة اليومية، أو بالأحرى، بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء. إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم"[14]، أساسها الصراع الخفي تارة والظاهر

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

تارة أخرى بين أبطال (الشعب) وهم الفئة العمالية، وبين الفئة المستغلة ممثلةً في مسؤولي الإدارة وأصحاب المناصب.

إذا كان علولة قد "راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول أن يشاركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية"[15]، فإنّه في اختياره الفني قد خضع لفضاء الحلقة الذي يستلزم فضاءً رحبا، علاوةً على استفادته من تجارب مسرحية غربية تمردت على العلبة الإيطالية، وقدمت فرجاتها في الفضاء العام لخلق التواصل الحميم بين الفرجة والجمهور.

إنّ دعوة علولة إلى الموروث الشعبي بغية نقله إلى أفق المعالجة الدرامية المنتجة، ليس نزعة تروم الاغتراب في الماضي، بل يلحّ على التفاعل مع المسرح الغربي، ساعيا إلى بناء علاقة جديدة بين المسرح المحلي والممارسات الفرجوية الكونية رغبة في ملامسة العالمية بعيدا عن الحواجز التي تنصب بين الثقافات، والهويات، والأجناس، وخاصة بين المسارح التي تتشابه في مبادئها وتختلف في أدائها.

اخترق علولة آفاق التراث وفق اقتناع فني أساسه مسرح عربي الصيغة وعالمي الأبعاد، فقدّم بذلك مجموعة من الأعمال المسرحية التي تستلهم الأشكال التراثية الشعبية في نوع من المصالحة الفنية مع بعض الاتجاهات المسرحية الغربية ذات التوجه الغربي، وبالتالي أبرز علولة قدرته الإبداعية الكفيلة بتطويع الأشكال الشعبية لخدمة العرض المسرحي، وخلق فعله المسرحي الذي أصبح معه معلمة المسرح الجزائري، بوصفه أحد المسرحيين القلائل الذين منحوا للفرجة المسرحية طقوسيتها الجزائرية والعربية بتقنيات غربية، حيث يعدّ علولة "أوّل من فتح أعيننا على فرجات متنوعة، ودفعنا إلى مسايرة تجاربه التي تستفيد من تقنيات الغرب، وأشكاله الدرامية، وتوظف عناصر التراث في نفس الوقت."[16]

لقد شكّل الإقرار بالاختلاف والتعدّد الفني نقطة علولة المحورية في محاولته تأسيس مشروع مسرحي جزائري، وراهن في تحقيق هذا المشروع على نقل التقاليد المسرحية الجزائرية إلى البناية المسرحية، وجعلها مطابقةً لأسئلة الواقع الراهن، ومنصهرةً مع التجارب المسرحية العالمية، دون أن تفقد خصوصيتها وتفرّدها.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

إن التقدير والاهتمام الذي منحه علولة للتراث، مجرّد جزء من أشكال إعادة تعيين الهوية المسرحية الما بعد استعمارية، التي ترفض الانغلاق والتقوقع في هويّة فنّية أصيلة وقارّة، مما أفضى إلى إنتاج مسرح جزائري لا يلغي الثنائيات الديالكتيكية من قبيل: الشرق والغرب، الشمال والجنوب، المستعمر والمستعمر، بل يتطلع إلى تثاقف دون تعالٍ أو فوقية تنمّ عن مركزية مهما كانت سمتها عربية أو غربية.

تمكن علولة من تطويع التراث الشعبي المسرحي، اعتمادا على تقنيات المسرح الحديث، مسرحةً، وإخراجا، وتمثيلا، وعرضا، وفتح أفقا رحبا لتأسيس الاختلاف انطلاقا من التفاعل الإيجابي مع التراث من جهة، والانفتاح على التقنيات الدرامية الغربية من جهة أخرى، وأسّس بذلك فضاءً منتجا يخلق صيرورة تهجين دائم ومستمر، وينفلت من الثنائيات المتعارضة: الأنا والآخر، الشرق والغرب، الشمال والجنوب، الهوية والاختلاف، الآنية والغيرية، عبر امتصاص النماذج المسرحية الغربية ودمجها وفق مقتضيات الثقافة المحلية لإنتاج شيء جديد ومختلف يحمل بصمة محلية.

لقد مزج علولة بين الموروث الشعبي والتراث العالمي. ويمثل هذا المزج جانبا من الذات العربية ما بعد الإمبريالية، وهي الذات التي وجدت نفسها مشكلة في الحد الفاصل بين السردين: سرد غربي وسرد محلي. فمسرح علولة يمثل الوصل وتناسج بين الشرق والغرب، والثقافة الشعبية والثقافة العالمة: أي أن مسرحه مسرح تواصل، وتفاعل، وإثراء متبادل بين الثقافات.

3. مسرح علولة: بين الفاعلية التراثية (الحلقة) والتأثير البرشتي:

إن المسرح من منظور علولة ليس ترفا فنيا أو فرجةً مجانيةً، بل هو مسؤوليّة وفعلُ رؤيا وتغيير. فإذا كان بعض المبدعين العرب قد أغفلوا الجانب الفكري في مسرحهم وانشغلوا بالجانب الجمالي، فإنّ علولة قد استطاع أن يحقق التوازن بين ما هو فكري وما هو جمالي في عروضه المسرحية[17]، فقد كانت السلطة الإيديولوجية عاملا مهمّا وجّه نظرة علولة إلى المسرح الملحمي، الذي وجده نموذجا يحقق له الشروط الجمالية والسياسية.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

مزجت مسرحيات علولة بين العنصر الشكلي والفكري، والإيديولوجي والفرجوي، حيث تشكّلت مسرحياته على مستوى الممارسة، فضاءً للهجنة تتقاطع داخله مجموعة من السلوكيات الفرجوية والابستيمات المتناقضة، وفي هذا السياق يرى برشت أن المسرح ينبغي أن يكون "مرآة لثقافة الشعوب وأن يتجنب ترك المشاهد مجرد مستهلك للعرض بشكل سلبي، من أجل كسر الوهم المسرحي، لابد من تقطيع المشهد باستمرار مثل مشاهد المسرح الصيني، من خلال كسر الفعل، بواسطة الغناء، والكولاج وإدخال الرموز باستمرار، وأن يجعل الأمور العادية غير عادية وغير متوقعة"[18]، فلجوء علولة للجماليات البرشتية ليس لجوءا جماليا محضا وإنما هو لجوء سياسي بامتياز.

انطلق علولة من التصور البرشتي، وعمل على توسيع خاصياته: بمعنى إخضاعه لمقتضيات السياق الثقافي والتاريخي الذي تجتازه الجزائر. فـ"الفرق بين تعليمية برشت وعلولة هو أن الأول يهدف إلى نفي المسرح البرجوازي وكذا البنية الرأسمالية التي تُشيّء الإنسان، أما الثاني فهو يبحث عن نفي النفي. الأول يرغب في دحض آثار التشيّؤ في بنية مجتمعية رأسمالية خاضعة مطلقا لقوانين السوق الاستهلاكية، في حين يروم الثاني تفكيك آثار التشيّؤ داخل البنى الاجتماعية لجزائر ما بعد الاستعمار"[19].

يمكن النظر أيضا إلى مسرح علولة من زاوية "مسرح المضطهدين لاكستو بول، لأنه يفسح المجال لإبراز التناقضات الموجودة في البنى الاجتماعية"[20]. فقد سار بوال على نهج برشت بغية إيجاد مسرح سياسي يناصر قضايا المهمشين في نضالهم ضد الاغتراب الاقتصادي والقهر الاجتماعي، وهذا ما نلمسه لدى علولة الذي يلحّ على أحقّية الشخصيات البسيطة، ومشروعيتها للظفر بمسؤولية النهوض بالمشاريع الوطنية.

يضع علولة الفئة العمالية البسيطة في مواجهة عالم معارض يتمثّل في الطبقة البرجوازية والفئات الوصولية، ويشحنها ببعض الأفكار الاشتراكية المتطلعة إلى إحداث ثورة تهدف إلى تغيير الواقع الفاسد. يظهر الخطاب الإيديولوجي في مسرحية "الأقوال"، ويتأكد لنا عبر مونولوج غشام الموالي:

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

"يا ولدي مسعود الشعب خدّام محتاج للناس اللي كيفهم. محتاج بالمثقفين اللي مامنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامة..."[21].

وفي مقطع آخر:

"نتمنى ونطلب ربي ما تخيبش وتأدي الواجب متاعك كما متمنيين أمك وأنا... نطلب ربي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية."[22]

وضع علولة الفئة العمالية البسيطة في مواجهة عالم البرجوازية، وشحنها ببعض الأفكار الاشتراكية المتطلعة إلى إحداث ثورة تمردية يتمّ خلالها تغيير الواقع الفاسد، وسار على نهج برشت بغية إيجاد مسرح سياسي يناصر قضايا المهمشين في نضالهم ضد الاغتراب الاقتصادي والقهر الاجتماعي.

كما يبرز علولة مصير النظام الاشتراكي الآيل للزوال في مسرحية "اللثام"، ويتضح ذلك في مشهد برهوم الذي يمثل صورة عامة الفقراء والمتشردين، يقول وهو في المقبرة التي تعادل الموت:

"برهوم: نعم... المدافن نضفناهم... جيرناهم وسكناهم... عندنا كذلك بيوت فوق المدافن"[23].

وفي مشهد آخر يبين صلة برهوم بالفقراء والمتشردين، خاصّة وأنّ هناك قواسم مشتركة تجمع بينهم:

"في دوك الجولات الساهرة تلاقي برهوم مع ناس مثله... ناس متالبهم الشر معدتهم المصايب وعازلهم المجتمع (...) تصاحب برهوم مع دوك الناس... وجد في وسطهم الثقة والسلم والهدنة... تصاحب معاهم وسماهم اشباه مدينة"[24].

قدّم علولة مسرحياته في حيّز خالٍ من المناظر المسرحية، ويحيلنا هذا الاختيار الفني القائم على الفقر السينوغرافي على مبدأ الاقتصاد السيميائي البرشتي الذي لا يحتاج مصمّم المناظر فيه إلى "خلق وهم كامل لحجرة أو مكان معين حين يبني مناظره، تكفيه بعض التلميحات"[25]، وهذا الطموح هو نتاج وعي سيميولوجي يؤطر تنظيم الجانب

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

السينوغرافي، ويحوله إلى جانب اجتماعي، حيث الدال يكتسب وظيفته الجمالية من خلال المزج بين الجانب الشكلي والواقع الاجتماعي.

يتجلى الفقر السينوغرافي في مسرحية "الأجواد" في منظر قاعة الدراسة وحضور حصة العلوم الطبيعية:

"المنور: حابين تلعبولي بخبزتي؟ المدير يدور في الحوش وانتم منوضين مضاهرة؟ واش كاين؟

المعلمة: طالبين منك السي المنور تبقى شوية معاهم في القسم وتحكي لهم شوية على صديقك السي عكلي"[26].

استطاع علولة أن يخلق فضاءات مسرحية جديدة تعبر عن أفكاره ورؤاه الجمالية، من خلال الانفتاح على المسرح الغربي وما يضمّه من طقوس ورموز احتفالية من جهة، مع استثمار جماليات الحلقة والموروث الشعبي المحلي من جهة أخرى، حيث لعبت هذه الإستراتيجية دورا هاما في زعزعة التمركز الثقافي الغربي من خلال الإعلان عن ضياع نظامه المسرحي المرجعي.

إن استثمار المسرح الجزائري للتراث الشعبي (الحلقة) في التجارب المسرحية الما بعد إمبريالية يشكل نوعا من التقاء الثقافات وتمازجها، من خلال تكريس مفهوم تواصل الثقافات في المسرح الذي يرفض العزلة والقطيعة مع التجارب الإنسانية المختلفة.

أما في مسرحية "الأقوال" فقد استعمل علولة ديكورا بسيطا، لأنها تندرج في إطار المسرح المحكي القائم على السرد الذي يمارس فاعليته في المتلقي عن طريق السمع، وبالتالي ففضاء علولة لا يتطلب ديكورا، وهو في المسرحية عبارة عن شركة وطنية وتحديدا مكتب مديرها:

"قدور السواق: السي الناصر هاك تقرى هذا الرسالة... رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير... اقرى... اقراها... نعم فيها استقالتي. طالب فيها نتسرح من الآن... طالب فيها نستقيل من الآن... ما كان لاه نتكلم يا السي الناصر المدير... اليوم أنا نتكلم"[27].

والأمر نفسه في المقطع الثاني الخاص بـ(غشام)، إذ نستنتج أن المكان هو البيت كما يتضح من مونولوج غشام مع ابنه مسعود:

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

"مسعود وليدي راك اليوم تبارك الله والمزية... الكلام اللي كنت موجده تلفلي الشي صعيب بحيث اول مرة نتكلم معاك الراس في الراس..."[28].

لقد تخلى علولة عن التصوير الزخرفي والمغالاة في العناصر الركحية، فعوض الفراغ بالتعبير الجسدي للممثلين، لأنّ اهتمامه منصبّ على الممثل وأدائه، وكذا التفاعل بين الممثل والجمهور، وهذا التوظيف الجمالي ينسجم مع الحلقة التي تشكل فضاءً فرجويا فارغا، يرى علولة أن الحلقة رسّخت ذوقا فنيا وعادات شعبية قوامها أن "بعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشات التي كانت تتبع العروض، كانت الأسئلة تدور خاصة حول ما كان يقال وليس حول ما كان يمثل أو يشخص، لقد كان لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقة للعادة، لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمّتها"[29].

يسعى علولة إلى مسرح ينصهر في نطاقه الممثل والمتفرج، حيث الممثل يستخدم أحاسيسه "كما يستخدم المصارع عضلاته، ذلك بتطويرها وجعلها مقبولة من الجمهور، بالاعتماد على تمارين الجسد وتمارين النفس، وعلى المخرج أن يكون الساحر الجديد والكاهن الجديد و(صانع الأسطورة)"[30].

استفاد علولة من تجارب مسرحية غربية تمرّدت على العلبة الايطالية، وقدّمت فرجاتها في الفضاء العام لخلق التواصل الحميم بين صانع الفرجة والجمهور، كما هو الشأن بالنسبة لبرشت الذي هجر المسارح المبنية على الطريقة الإيطالية، مما أدى إلى بروز أسلوب جديد في الأداء عند برشت وهو (الجستوس *GESTOS*) وهي الحركات أو الإيماءات الاجتماعية، والحركات لا تعني فقط حركة الممثل العادية إنما تصرفاته وردود أفعاله وألعابه الجسمانية، فالجستوس عند بريخت هو أحد الوسائل الأدائية المهمة التي تؤشر على علاقة الممثل البرشتي بباقي الأجساد الأخرى، سواء على الخشبة أم الصالة خاصة وأنّ ذلك الجسد لا يقدّم نفسه باعتباره كاملا في ذاته بل إنّ الهوية التي يكتسبها تنبع وتتشكل من خلال العلاقات الاجتماعية، لذلك فإنّ الإيماءات الاجتماعية في جوهرها إشارة إيديولوجية لا

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

تخلو من معنى اجتماعي [31]. رفض علولة فكرة الانغلاق تأكيدا على الطابع الهجين للمسارح والأجناس والهويات والفنون.

فالممثل لدى علولة يكرس طاقاته لإنتاج علامات يمكن أن تحلّ محلّ عناصر يوفّرها العرض المسرحي كالديكور والإكسسوار... حيث اكتشف علامات جسدية كونية في أداء الممثل، كما ركز على الممثل باعتباره جسدا يمارس مهنة الجنون [32].

كان علولة يهدف إيجاد نسق جمالي يتمكن من خلاله ضبط التعبيرات والحركات والإيماءات والتنويعات الصوتية، وترجمة النص المسرحي إلى لغة جسدية يبدو فيه العرض المسرحي وكأنّه مرتجل. فالمسرح في نظره يعدّ موضوعا سميائيا نظامه يبدو في الظاهر متعدِّد الأصوات مقارنةً بنظام اللغة الأحادية في الثقافة المسرحية الأرسطية التي تقصي الحركات والإيماءات الجسدية والروحية للممثل.

انزاح علولة عن المسرح القائم على ثباتية الديكور وكثافته، الذي أغرق الخشبة في فائض من المؤثثات الركحية، فهو يصرّ على إقصاء المكونات الركحية كالديكور واللباس والقناع والإنارة وغيرها من العناصر التي تمثل ترفا يجهز على الفرجة ويحول دون تفجير الطاقة السحرية الكامنة في جسد الممثل، حيث يتم تعرية الذات، ونزع الأقنعة عنها عبر مكابدة روحية تضفي إلى معرفة شاملة بما يختزنه الجسد من إمكانيات وما يحتويه من قيم أسطورية أصيلة، ذلك أنّ الممارسة الفنية تحفر عميقا في ذاتية الممثل للوصول إلى جوهر الفعل المسرحي.[33]

ركّز علولة على غرار المسرح البرشتي على إحداث التغريب الذي "يحمل طابعا كفاحيا"[34]، ويؤسس مسافة واضحة بين الممثل والشخصية، وينتهي عند حفاظ المتفرج على استقلاله بدل الاندماج في الشخصيات والأدوار، كما "تتفتق فيه الحاسّة النقدية للمتفرج حتى يخرج من العرض المسرحي وهو يفكر في تغيير العالم"[35].

اهتم علولة بشكل أساسي بالممثل دون أن يغفل الجمهور، أما باقي المكونات المسرحية الأخرى فيمكن الاستغناء عنها، من خلال التركيز على جدلية العلاقة بين الممثل والمتفرج،

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

"والحرص على جلب المتفرج بعيدا عن بناية المسرح، وإقحامه في فضاءات لم يتعوّدها بل صار يكتشفها ويواجهها"[36]، بالإضافة إلى تركيزه على جسد الممثل بوصفه آلية فنية وجمالية، اغترفه علولة من الحلقة وأخضعه للتحويرات وقام بصهره وفق مقتضيات ومتطلبات نصه المسرحي.

فرض مسرح علولة فضاءً مسرحيا مغايرا للعلبة الإيطالية، من أجل الدفع بالمتفرج إلى الاندماج التام في الأحداث، داعيا إلى إقامة عروض مسرحية داخل حجرة عادية (مثل الحلقة) لا يتم الفصل فيها بين المرسل والمتلقي، لكي يتحقق التواصل المباشر بين الطرفين. ولعل وجود الممثل إلى جانب المتفرجين هو ما سيخلق ذلك الانصهار والالتحام الذي سيساهم بالضرورة في طقوسية العرض وإكسابه طابع الافتتان والسحر.

يسعى علولة إلى تقديم الممثل جسدا خالصا مجردا من كل الإضافات الممثلة في الإكسسوار والديكورات والمؤثرات التكنولوجية وغيرها، وأراد من خلال ذلك العودة إلى الجذور الحلقة الشعبية وتجلياتها المسرحية، كما تجسد لغة جسد الممثل عنده معادلا حقيقيا لمجموعة من الأفكار الاديولوجية، باعتبار أن الممثل هو وسيط بين المشاهد والعرض المسرحي، بل يعد مرشدا للفرجة المسرحية.

وختاما، يمكن أن نلخص خصائص مسرح علولة في النقاط التالية:

- يعمل علولة في مختبره المسرحي على تقريب الممثل والجمهور، وإزالة كل الحدود بين المرسل والمتلقي لدرجة "يستطيع أن يحس بأنفاسه، ويشم عرقه"[37] من خلال حذف المنصة وإزالة كل الحدود المتصلة بها (مثل الحلقة).
- يرى أن المؤثرات الضوئية غير ضرورية، وعوضها بالممثل ونشاطه وحركته.
- تعادل الإيماءة عند ممثل علولة الموقف الاجتماعي من العالم الخارجي، فهي قريبة من الإيماءة الاجتماعية عند برشت.
- تخلى عن التصوير الزخرفي والمغالاة في العناصر الركحية انسجاما مع فلسفة الحلقة التي تثمّن فضاءً فرجويا فارغا يتشكل من قطع ديكور خفيفة.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

- يعتمد علولة في مسرحه على حضور الممثل بحركاته، وإيماءاته، وملامحه، وصوته.
- لا يتحول الممثل عند علولة إلى شخصية مسرحية، بل يحافظ على المسافة الجمالية اللازمة تجاهها.

أدت هذه المؤثرات الخارجية في المسرح الجزائري إلى مراجعة فكرة التمركز في النظرية المسرحية، حيث عمل علولة على تشجيع الانفتاح والحوار الفني والتلاقح الثقافي، وغذّى مسرحه بالجماليات البرشتية التي اتّخذها علولة أداة لتفكيك المسرح الأرسطي.

استمدّ علولة جمالياته من المسرح البرشتي، لصياغة شكل احتفالي جديد بعيد كل البعد عن الدوائر الأرسطية، حيث وجد ضالته في المسرح الملحمي بوصفه مجالا متناغما ومنسجما، وكانت نتيجة معايشة علولة لهذا المسرح عن كثب، أن منح الوظيفة السردية لكل مكونات العرض المسرحي، وأخضع الحكاية المسرحية للتقسيم والتجزيء وأعاد ترتيبها بشكل مترابط في العرض المسرحي الذي تتخلله بياضات وفراغات لتوجيه المتلقي وإيقاظ حواسه النقدية.

هكذا حظي مسرح برشت باهتمام بالغ من لدن المسرحيين العرب الذين وضعوه في مرتبة الأب الروحي لمسرح الرفض والمقاومة، وقد ساعدهم على تفكيك منظومة المركزية المسرحية الغربية، إذ ساهم هذا الاستثمار في إبراز خصوصيات المسرح العربي عامة والمسرح الجزائري خاصة، حيث تمكن علولة من التفاعل الايجابي –بعيدا عن أي طرح ماهوي تراثوي قد يؤدي به إلى استشراف الاختلاف الوحشي في علاقته مع الآخر– مع التقاليد الفرجوية العربية بهدف إنجاز فرجة مسرحية متكاملة يتحقق فيها البعدان: الفكري والجمالي.

الهوامش:

[1]– إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1997، ص: 24.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

[2] – حسن لمنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، 1994، ص: 50.

[3] – بيل أشكروفت – غاريث غريفت – هيلين تيفين، الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات السابقة، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، بيروت، 2006، ، ص: 59.

[4] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف المركزية الإسلامية، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2001، ص: 124.

[5] – خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات الطوبريس، ط.1، 2002، ص: 59.

[6] – أنطونان أرطو، المسرح وقرينه، ترجمة: سامي أسعد، دار النهضة العربية، ط.1، القاهرة، 1973، ص: 108.

[7] – أوين فرديك، بريخت فنه وعصره، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، 1983، ص: 140

[8] – هومي بابا، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار بيضاء، 2006، ص: 11.

[9] – خالد أمين، مساحات الصمت غواية المابينية في المتخيل المسرحي، ص: 48.

[10] – عبد القادر علولة، في لقاء أجراه معه محمد جليد، أستاذ علم اجتماع في جامعة وهران، أكتوبر، 1985، ترجمة: إنعام بيوض، ضمن: من مسرحيات علولة: (الأقوال– الاجواد– اللثام)، ص: 234– 235.

[11] – نفسه، ص: 247.

[12] – نفسه، ص: 237.

[13] – لخضر منصوري، المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة: دراسات وأبحاث في المسرح وفنون العرض، يصدرها مختبر المسرح والمدينة، المغرب، عدد: 1، دجنبر 2009، ص: 62.

[14] – عبد القادر علولة، في لقاء أجراه معه محمد جليد، أستاذ علم اجتماع في جامعة وهران، أكتوبر، 1985، ترجمة: إنعام بيوض، ضمن: من مسرحيات علولة: (الأقوال– الاجواد– اللثام)، ص: 234– 235.

[15] – مصطفى الرمضاني، مسرح الكوال عند عبد القادر علولة، في كتاب جماعي: الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، 2006، ص: 323.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

[16]– حسن لمنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط.2، 2002، ص: 47.

[17]– مصطفى الرمضاني، مسرح الكوال عند عبد القادر علولة، في كتاب جماعي: الأدب المغاربي اليوم، ص: 322.

[18]– محمد سيف، مسرح ما بعد الدراما، وشعراء الخشبة، في كتاب جماعي: مسرح ما بعد الدراما، ط.1، المركز الدولي لدراسات الفرجة، مارس 2012، ص: 31.

[19]– خالد أمين، المسرح المحكي في المغرب والجزائر– وجدان فرجوي مشترك، في كتاب جماعي: الأدب المغاربي اليوم، مرجع سابق، ص: 316.

[20]– نفسه، ص: 316.

[21]– عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة: (الأقوال– الأجواد– اللثام)، ص: 56.

[22]– نفسه، ص: 56

[23]– نفسه، ص: 226.

[24]– نفسه، ص : 220

[25]– برتولد برشت، الأرجانون الصغير، ترجمة: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط.1، 2000، ص: 72.

[26]– عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة: (الأقوال– الأجواد– اللثام)، ص: 111.

[27]– نفسه، ص: 23.

[28]– نفسه، ص: 34.

[29]– عبد القادر علولة، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، الشركة للتوزيع، 1988، ص: 18.

[30]– ج.ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمل، وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص: 129.

[31]– هشام بن الهاشمي، التناسج الثقافي في المسرح المغاربي دراسة ثقافية، إشراف: مصطفى الرمضاني– احمد الغازي، أطروحة لنيل الدكتوراه في الأدب، جامعة ابن طفيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القنيطرة، 2010-2011، ص: 66.

[32]– حسن لمنيعي، أفق تحديث الفرجة المغربية، في كتاب جماعي: الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط.1، الدار بيضاء، 2000، ص: 11.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895

[33] – Jerzy Grotowski, Vers un Théâtre Pauvre, Editions la cité, 1971, P: 9.

[34]– برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة. جميل نصيف، دار الحرية للطباعة منشورات وزارة الإعلام، 1973، ص: 161.

[35]– سعيد الناجي، التجريب في المسرح بين المسرح الغربي والمسرح العربي، الثقافة والإعلام، الشارقة، ط.1، 2009.، ص: 79.

[36]– جورج بانو، الجمهور فوق الخشبة، في كتاب جماعي: المسرح ورهاناته، إعداد وترجمة. حسن لمنيعي–خالد أمين، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط.1، 2012، ص: 26.

[37]– جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح الفقير، ترجمة: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط.1، 1999، ص. 19.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/895