الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح – ورقلة–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية "غنائية أولاد عامر" لعز الدين جلاوجي – نموذجا –

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص الأدب المسرحي ونقده

إعداد الطالبة:

*عفاف نتاري

إشراف الأستاذ :

* د. أحمد قيطون

السنة الجامعية 2013 /2014

شكر وعرفان

إنه لمن شيم الكرم الاعتراف بشيم الأكرمين حتى إن كان استفاء حق الأستاذ من الخيال، وتماشيا مع ما جرت عليه العادة فإنني أقدم حصيلة مجهودي المتواضع إلى كل من أنار دربي في طلب العلم والمعرفة وساعدني في انجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد وأخص بالذكر أستاذي المشرف: أحمد قيطون لما بذله من جهد وتنقيح ومراجعة وتصحيح لموضوع البحث، كما أشكر له صبره علي.

المقدمة

يمثل التراث الذاكرة الروحية للشعوب ،فهو بمثابة الخزانة الأمينة لمكتنزات الثروة الثقافية للأمم، إن لم نقل بأنه بطاقة الهوية الحضارية للمجتمع الإنساني ومن هذه الزاوية لابد للشعوب أن تكون يقظة إزاء تراثها ،فتسعى إلى حمايته من فيروس الإهمال وأمراض النسيان المميت، وذلك من خلال استحضاره في الممارسات الإبداعية والتجارب الفكرية والأدبية،على اعتبار انه مرجعية تحمل الكثير من الأبعاد التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية لمرحلة زمنية معينة من مراحل الوجود البشري الذي يعبر عن انتماء معين بطبيعة الحال .

وإذا كان التراث ينزل هذه المنزلة المرموقة في كيان الأمم، فانه وعلى غرار بقية العالم يمثل التراث مادة حضارية ثمينة في الجزائر حيث تتمتع الذاكرة الشعبية فيها برصيد شفاهي عريق يتميز بحضور الأساطير الخارقة والأفكار العجائبية المجهولة الأصول والأسس إلى جانب الحكايات الشعبية المتعددة والأمثال والحكم كذا الطقوس الثقافية المتنوعة بما فيها العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية التي تعطي الانطباع الواضح عن طبيعة الإنسان الجزائري خلال حقبة تاريخية سابقة .

موقع هذا التراث هو الذي يعمق إدراكنا لثقافتنا وهويتنا التاريخية والحضارية، وقد يجعلنا أكثر وضوحا مع أنفسنا من حيث التعامل مع معتقداتنا الدينية ... ومن هذا المنظور لابد لنا من دراسة عميقة وفاحصة لموروثنا الشعبي الجزائري، والاستفادة منه واستلهامه في

مختلف الفنون والعلوم أيضا قصد استجلاء كنوزه وإعادة إحياءه للأجيال التي تطعمت بثقافـة تكنولوجيا القرن الواحد والعشرين .

وإذا كان الأدب بمختلف فنونه من رواية وقصة وقصيدة ...الخ يعتبر أرضية خصبة لاستثمار المادة التراثية،فان الفن السابع كما يسميه أهل الاختصاص، والمقصود به الفن المسرحي يملك قابلية كبيرة لاحتضان النص التراثي بكل مرونة خاصة وان هذا الفن يعتبر نافذة واسعة لانعكاسات التجربة الإنسانية، فالمسرح هو أبو الفنون يعد مرآة المجتمع والأمة وعصارة الجمال لديها أما التراث،فهو روح الأمة ونبض وجودها وهويتها وإنه المخزون الحضاري والثقافي الذي يرثه الخلف عن السلف فيشكل لديه القيمة الثابتة التي هذا الخلف ضمن امتداد تاريخ أمته حاضره ووجوده الآلي والمستقبلي انطلاقا من إقامة الصلة بين الماضي والحاضر حيث إن التواصل مع التراث هو الذي يحقق لأمة وجودها الفاعل.

فالتراث بمعناه الشامل الفكري أو الأدبي أو الديني ،يكون أحد دعائم المسرح الجزائري والعربي والعالمي فالتنقيب عنه وتجميعه ودراسته وتحليله قد تساعد عملية التجريب عليه ،وهو ضرورة ملحة لا يمكن للمسرح الجزائر والعربي الاستغناء عنها ومن جهة ثانية فالتجريب على التراث تأكيد واعتراف بأهمية التراث وإحياء له .

إن هذه الدراسة التي سنقوم بإجرائها تهتم بالحديث عن موضوع مهم جدا يتمحور حول مادة التراث التي جعلت من نفسها رافدا أساسيا في الكثير من التجارب الإبداعية لأن الموروث الحضاري في حد ذاته مرجعية بنائه تنطلق من صميم الوجدان الشعبي للأمة

ونشير في هذا السياق بأننا سنسلط الضوء على مسألة توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية (غنائية أولاد عامر) لعز الدين جلا وجي أنموذجا، ما شكّل في ذهني سؤالا رئيسا ،أحسبُ أنّها بمثابة المشكلة الرئيسية للبحث ، ألا وهو كيفية التعامل مع التراث الجزائري وتوظيفه في النتاج المسرحي ؟ وهذا السؤال الرئيسي تفرع عنه أسئلة أخرى منها:

- **أولا:** كيف يمكن استلهام التراث في المسرح الجزائري المعاصر؟ وهل يستطيع المسرح الجزائري مواجهة التحديات في زمن العولمة؟

- **ثانيا:** إذا كان التراث هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع فما هي صورة حضوره في المسرح الجزائري؟؟ وما هو دوره في التعبير عن الواقع الجزائري المعيش وبخاصة خلال الحقبة الاستعمارية؟

- **ثالثا:** إذا كان الكاتب المسرحي حين يقوم بتوظف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة لما للتراث من حضور دائم في وجدانها فما هي الطاقات التعبيرية والجمالية التي حققها لوصف التراث في المسرح الجزائري؟.

وبناء على ذلك لقد أسهم في اختيار هذا الموضوع إلى نوعين من الدوافع، دوافع ذاتية نابعة من صميم رغباتي الشخصية وأخرى موضوعية تعود إلى مجموعة من الإملاءات الأكاديمية والعلمية أيضا وسأتعرض إلى هذه الأسباب كمايلي :

أولا . الذاتية : يستهويني كثيرا القصص الشعبي الذي يجعلني أبحر مستمتعة في مخيلة القدماء وتصوراتهم خاصة تلك الحكايات الغريبة التي تملؤني بالغبطة وتثير في دماغي الكثير من التساؤلات التي أجد في محاولة الإجابة عنها فرصة للتأمل والتفكير والمتعة.

اشعر برغبتي في الانصهار داخل النصوص التراثية التي تنطق بلغة شعبية ميسورة تختزل على عقلي الكثير من الجهد فيجعلني أتفاعل معها بسهولة دون العودة إلى معاجم اللغة .

ثانيا.الموضوعية : التراث الجزائري جزء من التراث العربي وما يزال مادة خام تحتاج إلى من يهتم بها وتوظيفه ضمن المنظومة الإبداعية لإحيائه من جديد بما في ذلك الفن المسرحي الهادف ، وتتمثل الأسباب الموضوعية في :

- التراث الجزائري جزء من التراث العربي ولازال مادة خام يحتاج إلى من يهتم به لتوظيفه في المسرح وإحيائه .
- توظيف التراث في المسرح الجزائري سيساعده على النهوض من الركود الذي يعيش فيه.
- التجريب في التراث يحرر المشاهد من هيمنة الماضي لكي يستثمر التراث من نقد الماضي والحاضر معا، واستشراف المستقبل .
- إن تعامل المبدع مع التراث يرتقي العمل الأدبي فنيا وثقافيا شكلا و مضمونا .

- المسرح الجزائري بحاجة إلى المادة الخام وتوفر هذه المادة في التراث تساعد الكتاب الجزائريين على التأليف والحد من التقليد والاقتباس من المسرحيات العالمية الغربية.

من بين الدراسات السابقة و أهم الجهود التي بذلت في مجال العناية بفن المسرح الجزائري نجد :

ثليلاني أحسن في كتابه توظيف التراث في المسرح الجزائري و شكشكاك فاطمة في كتابها التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، وغيرها من المراجع التي أسست للمسرح العربي والمغاربي عموما.

و حتى ألم بموضوع البحث وضعت خطة أملتها الشروط المنهجية ،حتى أتقيد بفكرة البحث والتي تتمثل أساسا في طبيعة التراث الشعبي في الجزائر وعلاقته بالنص المسرحي، وعليه قسمت بحثي لمدخل وفصلين وخاتمة.

تناولت في المدخل : تطورات المسرح الجزائري من1926 إلى2008م" والذي يحتوي على نشأة المسرح الجزائري والمراحل التي مرت بها،دراسة تحليلية للظواهر المسرحية وكيف نشأ المسرح الجزائري والمسرحيات التي كتبت وعرضت بصورة مختصرة، بالإضافة إلى المراحل التي تكونت في هذه الفترة

أما الفصل الأول فعنونته ب : التراث وعلاقته بالمسرح، الذي يحوي مبحثين، فالمبحث الأول ،ضمناه في تحديد المفاهيم والمصطلحات سعيت إلى تعريف المصطلح

التراث شعبي وأتبعته بتعريف موجز للمسرح، ثم عمدت إلى علاقة التراث بالمسرح،وحاولت إبراز أهم أسباب توظيف التراث الشعبي في المسرح ومعاييره،أما المبحث الثاني ضمناه في أهمية التراث الشعبي وخصائصه.

وفي الفصل الثاني:ويحمل عنوان أشكال توظيف التراث الشعبي في مسرحية "غنائية أولاد عامر" مدعما بثلاث مباحث، توظيف أشكال الأدب الشعبي في المسرحية حاولت إبراز بعض تلك الأشكال التراثية على غرار الأمثال الشعبية والغناء الشعبي والشعر الشعبي و.....ثم قمت بتوظيف السيرة الشعبية،وكذلك توظيف الشخصيات التراثية وإسقاطها على الواقع المعاصر وذلك من خلال توقف عند تجربة الكاتب عزالدين جلاوجي في مسرحية {غنائية أولاد عامر} ،كما يمثل هذا الفصل أساس البحث لأنه يحمل بعض التساؤلات الواردة فيما سبقه من البحث.

وكانت خاتمة ملخصّا لأهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث.

وفيا يتعلق بالمنهج المتبع ،الذي يعد بمثابة العمود الأساسي لبناء البحث العلمي فمن خلاله يتم تنظيم الأفكار المتداخلة في الدراسة العلمية وبمعنى ابسط هو تلك الخطوات الفكرية التي ينتهجها الباحث لحل مشكلة معينة ،وعليه فدراستنا كغيرها من الدراسات الأكاديمية ،وان تبنى على منهج بضبط خطوتها ،فان البحث عن عنصر معين في النصوص الأدبية عموما وبخاصة إذا كانت إبداعا في النوع الأدبي المسرحي ،وإنما يناسبها الاعتماد على المنهج التاريخي في الفصل لأول والمنهج الأنثربولوجي في الفصل الثاني

القائم على الرصد والتصنيف والتفسير لملامح توظيف التراث في المسرح الجزائري بقصد توظيف عناصره الذي سيحتضن مضامين دراسة التراث الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر.

لا يسعني أخيرا إلى أن أتقدم جزيل شكري وامتناني لأستاذ الدكتور "أحمد قيطون" الذي كان صارما في القضايا العلمية وبخاصة المنهجية ،وأملي أن يكون هذا بحث نتيجة لرعايته طيلة فترة إنجازي إلى أن ظهر بهذا الشكل .

ورقلة 17 ماي 2014م

المدخل:

تطورات المسرح

الجزائري من 1926

إلى غاية 2008

المدخل: تطورات المسرح الجزائري من 1926 إلى غاية 2008

لا يقل الفن المسرحي أهمية عن باقي الفنون الإنسانية التي تنعكس من خلالها مكونات الثقافة البشرية على اعتبارات التجربة المسرحية ترتكز على مجموعة من المؤشرات الدينية الإجتماعية والنفسية التي تشكل وجدان الأمم وهذا ما نجده في المسرح اليوناني الذي يعتبر النموذج الأول لهذا الفن حيث نشأ هذا الأخير (في المسرح اليوناني) مرتكزا على الجذور الدينية لمجتمع الإغريقي "كما نجد في المقابل" أن المسرح الفلسطيني تعود أصوله إلى مسرح الحكواتي والمسرح المصري إلى الطقوس الفرعونية القديمة"[1].

وبما أن عبقرية الأمم تتجلى فيما تملكه من تراث شعبي يلتصق بتربتها ويعبر عن هويتها الحضارية فإن أي فن من الفنون لا محالة يعكس بجلاء مضمون هذا التراث لأن الفن هو المرآة العاكسة لها للشعوب من مآثر وعادات وذلك ما نجده منعكسا على ورقات التجربة المسرحية في الجزائر التي ولدت من رحم الحياة الشعبية في الساحات العمومية والأسواق وهذا من خلال " إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم والمداحين لأشعار المديح النبوي، أداة له تعبيرا شفهيا وحركيا إيمائيا (جسمانيا) والذي غط على مسارحنا في شخص **القوال (المداح)** وليس من هنا فحسب، بل تعداه إلى مسرح البدايات مسرح خيال الظل، ونظرا لدور هذا النوع من المسرح في بلورة الوعي الوطني عمدت السلطات الاستعمارية الفرنسية خلال

[1] إدريس قرقرة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، (دراسة في السياق والأفاق)، دار العرب للنشر والتوزيع،د ط، د ت، ص:22.

مرحلة الاحتلال إلى منح هذا النوع من التمثيل والظهور بقرار سنة **1843** ومنعه من المقاهي والنوادي والساحات"[1].

وحسب ما تبين لنا سلفا بأن نشأة المسرح الجزائري تعود إلى جذور الدينية والشعبية على غرار المسارح الأخرى فإننا نعتقد أن دراسة الظواهر المسرحية وإعادة انبعاثها مرة أخرى أمرا هاما وضروريا لأن وجود نماذج لمسارح سابقة للمسرح الجزائري " لم يمنع من بروز كثير من الظواهر المسرحية التي لو تهيأ لها الظروف لربما سمحت بظهور المسرح مبكرا عندنا، وبعيدا عن ثقافة الشمول تود أن توضح أن الجزائر شأنها في ذلك شأن الأقطار العربية والإسلامية الأخرى عرفت مثل هذه الظواهر التي يسميها البعض بالإحتفالية"[2].

يعد الحديث عن بدايات المسرح الجزائري أهمية كبيرة تنعكس على الحاضر وتؤثر فيه، والسبب هو أنه يمكننا من خلال دراسة نقدية لماضينا المسرحي اكتشاف العثرات التي وقفت في طريق تطوره وبالتالي السعي إلى تجنبها، " إلا أن المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر سيحد نفسه لا محالة يرتد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم، شاهدة على رسوخ وتأصيل هذا الفن في الجزائر"[3].

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص:18.

[3] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (نشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، د ط، 2005، ج1 ،ص9.

كما يجدر بنا أن نذكر بأن المسرح الجزائري نشأ متأثرا بالتجربة المشرقية خلال فترة العشرينيات إلا أن غالبية من أرخوا للمسرح الجزائري يرجعون النشأة الأولى الى زيادة فرقة التمثيل المصرية "**الجورج أبيض**" للجزائر سنة 1921 وكان لها وقع حسن لدى بعض الجزائريين ممن استهواهم فن التمثيل، كما صرح أحد رواد المسرح الجزائري محي الدين بشتارزي موضحا الظروف التي نشأ فيها المسرح عندنا قائلا: " لقد خرج المسرح الجزائري من العدم في السنوات التي حرب **(1914-1918)** لأنه كان تظاهرة من تظاهرات وعي الشعب الجزائري"[1]

وإن كان دارسو المسرح الجزائري يجتمعون على أن مؤسسي هذه الحركة هم على سلالي المعروف بـ "علالو" و**محي الدين بشتازري** و**رشيد القسنطيني** وحيث أعطت هذه الشخصيات للمسرح الجزائري دفعا قويا وتأثيرا بالغا، والحقيقة التاريخية الثابتة أن كل واحد منهم قد لعب دور أساسيا في هذه المرحلة لا يمكن التقليل من شأنه فـ"**علالو**" كان له الفضل السبق في هذه المرحلة وكانت أول مسرحية هلل لها الجمهور الجزائري وعرضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية مسرحية جحا التي ألفها سلالو علي وتعتبر هذه المسرحية من الناحية التاريخية النواة الأولى للنشاط التمثيلي في الجزائر.

تعتبر هذه المسرحية من الناحية التاريخية النواة الأولى للنشاط التمثيلي في الجزائر، كما كان التعليق عليها من طرق محي الدين بشتارزي بالقول "أن هذه المسرحية –جحا–

[1] ينظر: أدريس قرقرة، ظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفاق)، ص:29، 30، 31.

التي مثلت بالهمجية العامية مكنتنا من تحقيق شوط كبير في مجال استقطاب الجمهور، ومن ثم فإنني اعتبر "علالو" ابتداء من هنا التاريخ 1926 مؤسس المسرح الجزائري"[1]

ومن الطبيعي أن يمر المسرح الجزائري بمراحل تاريخية متعددة ومتميزة بطابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها، ويمكننا أن تختلف كثيرا حول تحديدها لأن كل تعقيب يطرح عددا من الإشكاليات المنهجية والعلمية.

لهذا سنسلك سبيل الإحاطة والتعريف الموجز لأهم المراحل التي بصمت المسرح الجزائري.

1- مرحلة النشأة (1926- 1962)

بغض النظر عن اختلاف الدارسين حول تحديد البداية الحقيقية لحركة المسرح في الجزائر، فالمتفق عليه عند البعض أن أول انتفاضة للمسرح في الجزائر بالمعنى الصحيح كانت مع مسرحية (جحا) إذ "والجدير بالذكر أن المسرح الجزائري في هذه المرحلة، كان يريد أن يكسب ثقته في نفسه أولا، لينطلق بعد ذلك في بناء قاعدة شعبية له عبر أنحاء الوطن يكون أساسها حب الأوساط الشعبية العريضة واحتضانها له، وقد نجح هذا المسرح فعلا حين استقطب 1500 شخص عند عرضه بمسرحية (جحا) في قاعة الكورسال بالعاصمة عام **1926**"[2]، فأستقطب المسرح الجزائري الكثير من الجمهور وأدرك ذاته في الفترة الممتدة من

[1] دريس، قرقوة: ظاهرة المسرحية في الجزائر (دارسة في السياق والآفاق)، ص:23.

[2] ينظر: أحمد بيوض: المسرح جزائر نشأته وتطوره 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص40.

سنة 1926 الى 1932 بحيث عرف نشاطا لم يعرفه من قبل الرواد الثلاثة علالو، بشتارزي، رشيد القسنطيني.

وهكذا عرف المسرح الجزائري منذ سنة 1926 شكلا آخر يختلف عن الأول، من حيث اللغة المستخدمة والمضمون "وكان أبرز ذلك التحول هو استعمال الدارجة في الحوار بدل اللغة الفصحى، والتحول من الدراما الإجتماعية الجادة الى الكوميديا، وأيضا الجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء"[1]، فالجهد الذي بذله الرواد الجزائريون في مجال خلق مسرح وطني جزائري أصيل يؤكده الكاتب الفرنسي "غابريال أو ديزيو" بقوله: " إن ميلاد المسرح في الجزائر في العشرينات دليل على أن الجزائريين بدأو يعبرون علانية عن وجود وشخصيتهم بلغتهم، ويثبتون هويتهم عن طريق المسرح الذي بدأ يعي قدره وقدراته"[2]

وهذه هي بعض الخصائص التي طبعت البدايات الأولى للمسرح الجزائري والتي اتسمت في مجملها بالسمات المحلية والسعي إلى الاتكاء على التراث الشعبي.

كما شكلت مرحلة الممتدة ما بين 1939–1946م في هذه المرحلة "عاش الشعب الجزائري مصائب صرختها من جهة حكومة الحاكم لوبو lebeau الذي جاء الى الحكم في

[1] العمري بوطابع، المسرح الجزائري النشأة والتطور، مجلة الثقافة، يناير، فبراير،الجزائر: 1980، السنة10، ع55، ص11.

[2] أحمد دوغار، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف –وزارة الثقافة–الجزائر، د ط، 2008، ص:30.

7أكتوبر 1939 "ومن جهة أخرى ظروف اندلاع الحرب ع2 في "2ديسمبر 1939" التي رفضت انتقال النشاط المسرحي من قاعات العرض إلى الأستديو."[1]

ويمكن تقسيم هذه المرحلة التي اتسمت بالكثير من الجولات المسرحية عبر الوطن الى فترتين وهما:

1- **الفترة الأولى: مرحلة النشاط 1939- 1942:** حيث شجعت السلطات الفرنسية المسرح الإذاعي كرد فعل على النازية الألمانية، وتميزت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال الناجحة كأعمال "بشتارزي" "ما ينفع غير الصح" ومحمد التومري اعلاش رايك تألف في القهوة، كي الكيلو و"مسرحية" "الثلاثة" للبشير الإبراهيمي.

2- **الفترة الثانية من 1943-1964م:** وتصادف هذه المرحلة دخول الحلفاء من إنجليز، وأمريكان الى الجزائر، لذا فقد شل العمل المسرحي، كما شهد المسرح في هذه المرحلة فقدان العديد من رجالاته الأوائل الذين كان لهم الفضل في إرساء أسسه الأولى، لـ "ابراهيم دحمون" 1942 وبن شوبان (1947) ورشيد قسنطيني (1944).

وخلال عام 1964 لم يسجل أي إنتاج مسرحي حيث أتسمت هذه السنة بالركود الكبير.

كما شهد المسرح الجزائري في هذه الفترة الواقعة مابين 1947 و 1956 ازدهارا كبيرا ولعل من أسباب هذا الازدهار هو استمالة السلطات الفرنسية لبعض أقطاب المسرح حيث

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926،1989، ص: 103.

وفي: 30 سبتمبر 1947 تم تعيين محي الدين بشتارزي مديرا للمسرح العربي بقاعة الأوبرا، كما تم تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له[1].

في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر عرف المسرح نقطة تحول هامه في مسار الحركة المسرحية في الجزائر، لأن معظم الكتاب المسرح استجابوا للمستجدات فكان التعبير عن القضايا الوطنية أكثر من تعبيره عن قضايا أخرى " كان العزوف عن المواضيع الإجتماعية الهزلية منها والجادة واضحا، وأصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين"[2].

" وفي عام 1955–1962: عاش المسرح الجزائري في فرنسا ظروف صعبة نظرا للرقابة التي فرضتها السلطات الفرنسية على العروض المسرحية فقل النشاط المسرحي رغم الضغوط الفرنسية، أما المسرح الجزائري في تونس كثف نشاطه في تعميق النضال ضد الاستعمار الفرنسي خاصة في تونس كانت قريبة من الوطن حيث قدمت الجهة نشاطها المسرحي في تونس وقدمت الكثير من المسرحيات منها أول عرض لها بتقديم مسرحية نحو النور والخالدون من تأليف عبد الحليم رايس مسرحية دم الأحرار من إخراج مصطفى كاتب وكذلك مسرحية أبناء القصبة لـ عبد الحليم رايس في المسرح البلدي "بتونس" في 06جانفي

[1] ينظر: أحمد بيوض: المسرح جزائر نشأته وتطوره ص: 104، 105.

[2] صالح مباركية، المسرح في الجزائر ، النشأة والرواد النصوص حتى سنة 1972، ج2، ص37.

1959 وقد تناولت هذه المسرحية نضال المرأة الجزائرية والوعي الثوري داخل العائلة الجزائرية والنضال في المدن"[1].

حيث كان الواقع الجزائري مصدر إلهام الكثير من الكتاب المسرحين حتى استلهمت منه موضوعات ثم وضعت في قالب متماسك.

ومما يمكن أن نستخلصه هو أن المسرح الجزائري في هذه الفترة قد ارتبط بالثورة فكان موضوع الثورة حاضرا باستمرار إما بصورة مباشرة أو ضمنية عند المبدع المسرحي.

حيث كان المرآة العاكسة لها يصور التضحيات الجسام التي كان الشعب الجزائري يقدمها فداء هذا الوطن.

2- مرحلة التأصيل 1962-1972:

" مع بزوغ فجر الاستقلال 1962 برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية، باعتبار أن المسرح أحد روافدها الأساسيات قررت الحكومة الجزائرية تأميمه وقد تم ذلك بمقتضى المرسوم رقم 12-63 المؤرخ بتاريخ 8 جانفي 1963 الذي جاء فيه أن النهضة المنوط بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا لا يسمح بأن يكون المسرح بين أيدي المؤسسات الخاصة"[2].

[1] ينظر: المرجع السابق، ص:147.

[2] ينظر: أحمد بيوض: المسرح جزائر نشأته وتطوره ص177.

وقد جاء في اللائحة الصادرة في فيفري 1963 عن إدارة المسرح الوطني برئاسة مصطفى كاتب ما يلي: " أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته بحيث يكون المسرح معبرا عن الواقع الثوري في إطار الواقعية التي تبني المستقبل، إن المسرح سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب"[1]، كما قال في مقولته هذه التي أطلقها عند تأميم المسرح وتولى إدارته سنة 1963 وهي " اليوم فقط يولد المسرح الجزائري"[2]، والملاحظ أن اللائحة تنص على أن المسرح الوطني ثوري ملتزم بقضايا شعبه وأمته بهدف تغيير البنيات الإجتماعية الموروثة عن فترة الاستعمار معالجة هذا الواقع بأسلوب واقعي يخدم الحقيقة والمصلحة العامة.

" ومن المسرحيات التي قدمها المسرح الوطني في هذه الفترة 1964 "حسان طيرو" ومن تأليف رويشد وإخراج مصطفى كاتب تتحدث عن فترة الكفاح المسلح ..... وفي عام 1965 أعيد بقديم عدد من المسرحيات أمثال " أبناء القصبة " و " وردة حمراء لي " وفي عام 1966 قدم المسرح الوطني مسرحية ((الغولة)) وهي من تأليف رويشد واخراج عبد القادر علولة[3]، وهكذا بفضل المزاوجة بين التأليف والاقتباس انطلق المسرح الجزائري محققا في فترة نجاحات ملحوظة من خلال المسرحيات التي أنتجت وهي كثيرة تمحورت هذه المسرحيات حول القضايا الراهنة من اجتماعية وسياسية.

---

[1] المرجع نفسه، ص178.

[2] أحمد دوعار، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، ص37.

[3] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص25، 26.

" كما تميزت هذه المرحلة بالفترة (1967–1972) مقارنة مع سابقتها حيث شهدت تقديم 18 مسرحية بين الجزائرية ومقتبسة عن كبار المسرحيين برزت فيها أسماء قديمة وجديدة منها: رويشد، مصطفى كاتب، كاتب ياسين علال المحب، الحاج عمر وعبد القادر علولة فقد قدم رويشد مسرحية البوابون عام 1968"[1].

ومن أهم ما قام به المسرح الوطني خلال هذه الفترة:

أ– إنشاء المعهد الوطني للفنون الدرامية ببرج الكيفان سنة 1965 مهمته تكوين إطارات المسرح الوطني فقام بتخريج ثلاث دفعات في فرع التمثيل نضم حوالي ثلاثين ممثلا موزعون اليوم بين المسرح الوطني والمسارح الجهوية.

ب– إشراف المسرح الوطني على تنظيم مهرجان المسرح الوطني للهواة سنة 1971 شاركت فيه العديد من الفرق الهاوية.

ج–إخراج المسرح الجزائري من الحيز المحلي الضيق إلى الدائرة الإقليمية ورحاب العالمية من خلال المشاركة في العديد من المهرجانات العربية والدولية[2].

إذن ما نسجله عن هذه المرحلة قد يكون محل أخذ ورد بين الباحثين لأن النظرة التقييمية من شأنها أن تختلف وحسب رأينا أن المسرح عرف مدا تصاعديا وغزارة في الإنتاج وتأسيس الفرق أكثر من كل المراحل.

[1] أحمد ذوغار، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، ص:35.

[2] أحمد، بيوض:المسرح الجزائري نشأته وتطوره،(1926–1989)، ص:199.

3- المرحلة الثالثة: مرحلة الركود وعودة الانتعاش

أ- مرحلة الركود (1972-1982):

بدأت بوادر الركود تلوح في أفق المسرح الجزائري إبتداءا من نوفمبر من عام 1972 جاء قرار اللامركزية لينص على إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة، عنابة، وهران وسيدي بالعباس ومن الانعكاسات السلبية التي نجمت عن تطبيق قرار اللامركزية على المسرح والتي تم إغفالها من بينها الدعم المالي بحيث أصبح المسرح " مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري الأمر الذي عجل بميلاد أزمة مالية حيث بلغت مديونية المسرح سنة 1972 حوالي مليار سنتيم"[1]، بالرغم من هذا استطاعت المسارح الجهوية الصمود بفضل وطنية رجاله الذين واصلوا المسيرة مساهمين في إثراء الحركة المسرحية بنصوص من التراث العالمي، فأنتجوا العديد من المسرحيات ومالت معظم الأعمال المسرحية في هذه المرحلة إلى انتقاد الواقع الاجتماعي ووجوب دعم بعض شعارات الدولة وتوجهاتها السياسية والاقتصادية والإديولوجية، كما شهدت هذه المرحلة بروز ظاهرة جديدة في الساحة المسرحية وهي ظاهرة التأليف الجماعي والميل إلى الاقتباس أكثر من الإبداع والتأليف، وما يؤخذ عن المسارح الجهوية ابتعادها عن الطباعة وعدم اهتمامها بذلك حيث لا نجد أيّة مسرحية عرضت وطبعت في كتاب للتوزيع مع حقوق المؤلف إلى غاية سنة 2000[2].

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره،(1920، 1984)، ص:199.

[2] ينظر: د. نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000، ص225.

كما ساهم مسرح الهواة في نمو وتطور الحركة المسرحية في الجزائر وهذه حقيقة لا مجال لإنكارها لأن " عند استعراضنا لتاريخ المسرح الجزائري نجد أن كبار الفنانين والممثلين الذين طبعت أسماءهم صحف تاريخ مسرحنا كانوا في بداية حياتهم الفنية هواة أحبوا فن التمثيل وأخضعوا ظروف الحياة لممارسة هذا الفن"[1].

ومن خلال ما سبق نستنتج أن الركود المسرحي في هذه المرحلة مرده العامل السياسي المتمثل في تطبيق اللامركزية، وفي هذا يحدثنا مصطفى كاتب فيقول: " لا يشهد المسرح الجزائري انحسار بقدر ما يعيش من الجمود الانتقالي، وضحتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة والمتعلقة بأحداث اللامركزية على مستوى الدولة مما جعل ويجعل الأنشطة الفنية الميدانية وعلى رأسها المسرح في حالة امتناع ملحوظ لنتائج هذه السياسة"[2].

ب- مرحلة الانتعاش (1982-2008):

رغم الانتكاسات التي تعرض لها المسرح في الجزائر في الفترة السابقة جراء تطبيق اللامركزية، ورحيل بعض رجالاته، إلا أنه برزت بعض العوامل التي حققت له الانتعاش، والتي تجسدت في:

" إقامة ندوة أيام المسرح وانعقدت فيما بين 3و5 ديسمبر 1983 التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري" والتي عالجت هذه

[1] دريس قرقوة: ظاهرة المسرحية في الجزائر، ص:138.

[2] أحمد فرحات: أحداث ثقافية،الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 1984، ص179.

الندوة محاور عديد منها: النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا ثم الإخراج والتمثيل المسرحي بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي"[1].

لذلك فإن من المتبع للحركة المسرحية يلاحظ تغييرا واضحا بل تطورا ملحوظا في الفن المسرحي على جميع الأصعدة، على صعيد النصوص المسرحية المؤلفة وتأسيس المسارح وما قدمته من عروض ومهرجانات المسرحية وإحداث معهد للفنون المسرحية "وسنقوم بتبيانها مستخدمين الإحصاء حينا والنتيجة حينا آخر وهذا من خلال الملاحظات المستخلصة من متابعتنا للجداول والبيانات التي قدمها نور الدين عمرون بالنسبة للنصوص المسرحية في الجزائر نلاحظ أن مجموع النصوص المسرحية المؤلفة من عام 1983 الى 2000 قد بلغ (183) نصا مسرحيا، فمن فترة 1983–1989 بلغ اثنين وسبعين (72) نصا بينما بلغ عدد النصوص المسرحية في فترة (1991–1999) تسعة وسبعين (79) نصا مسرحيا"[2].

ومما يلاحظ أن العدد الأكبر من النصوص المسرحية كان في عام 1988 " انعقد المهرجان الوطني الثالث للمسرح المحترف بمشاركة المسارح الجهوية إلى جانب المسرح

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره ص142.

[2] ينظر: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000، ص:178– 223.

الوطني الجزائري وقد قدمت خلال إحدى عشر(11) مسرحية"[1]، وهذا مرجعه تفتح وتحرر الحقل السياسي بانخراط التجربة الجزائرية في حرية التعبير.

و تكمن أهمية المهرجانات في تنشيط وتأصيل الظاهرة المسرحية وتثبيت جذورها، نتيجة للحوار السليم، والتفاعل البناء من أجل تنمية الحركة المسرحية وبلورة شخصيتها.

و من المفارقات العجيبة أن عدد المهرجان في الثمانينات هو نفسه في التسعينات والمقدرة بسبعة مهرجانات أهمها:

1-مهرجان للمسرح التجريبي بقسنطينة في 18 ديسمبر 1991، شاركت فيه فرق مسرحية وطنية ست عشرة (16) مهرجان مغاربي لهواة المسرح بمدينة عنابة سنة 1994.

2-المهرجان الوطني للمسرح الهواة بمستغانم الذي عقد ذروته السادس والثلاثون سنة 2003.

3-تنظيم الشهر المسرحي سنة 2000 الذي يعتبر حدثا بارزا ثم فيه استدعاء الفرق المسرحية من الخارج.

4-تنقل المسرح الوطني الجزائري سنة 2004 الى كل من كندا وسوريا أين سجل حضورا مميز خاصة في مهرجان المسرح المحترف بسوريا.

[1] احمد بيوص، المسرح الجزائري ونشأته وتطوره، ص149.

5-مهرجان المسرح المحترف سنة 2006 والآخر سنة 2008[1].

[1] المرجع نفسه، ص148.

الفصل الأول:

التراث الشعبي والمسرح

المبحث الأول : التراث الشعبي : الوظائف والخصائص

نظرا لاهتمام الباحث بمجال التراث لماله من القدرة على العودة بنا إلى الماضي للتعرف على أحوال من سبقونا، ثم الانتقال بنا إلى الحاضر لكي نقارن بين الأمس واليوم، ونظرا لأهمية العودة إلى التراث وإظهار مدى الاستفادة منه عند عدد من الكتاب، والتعرف على ما يحويه من قيم وعادات وتقاليد وأعراف. فهو تاريخ حضارة الأمم، من خلاله تعرفنا على طريقة عيش الأمم، التي سبقتنا من كل النواحي الاجتماعية والسياسية والثقافية إذن فالتراث فهو وثيقة تاريخية فمثلا نجد هذا فن الشعر الشعبي تسجيل لكثير من الأحداث التاريخية التي وقعت في زمن مضى، والى جانب هذه الأهمية التراث نجده يحتوي أيضا على مجموعة من الوظائف التي تزيد من قيمته، وهذا ما سنتعرف عليه في هذا البحث.

1- مفهوم التراث:

أ-**لغة:** تجمع المعاجم العربية على أن كلمة (التراث) "HERITAGE " مأخوذة من "ورث" وأن التاء فيها مبدلة من الواو والعرب يقولون: " ورثت الشيء من أبي أرثة بالكسر فيها وراثةً وإرثاً.

وسوى ابن الأعرابي (ت 231) بين كلمة التراث وبقية الأسماء المشتقة من هذه المادة فيقول: الورث والإرث والتراث واحد.....

ويقول ابن سيدة: الورث والإرث والتراث والميراث: ما ورث وقيل الورثُ والميراث في المال، و الإرث في الحسب"[1].

ويعتقد هارون عبد السلام " بأن لا توجد للتراث مادة معينة وبناءا على ذلك فإنها مأخوذة من مادة "ورث" التي تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه، من والد، أو قريب أو موص أو نحو ذلك، ولقد أجمع اللغويون على أن التراث ما يخلفه الرجل لورثته، وأن تاءه أصلها الواو، أي (الوارث)، ثم قلبت الواو تاءا، لأنها أجلد من الواو وأقوى فصارت تراث"[2]، حيث ورد في القرآن الكريم قوله تعالى "ورث سليمان داود"، وهو تقريبا المعني نفسه الذي نجده في قوله تعالى من سورة الفجر " وتأكلون التراث أكلا لما "، حيث كان الناس في الجاهلية يمنعون توريث النساء وصغار الأولاد فيأكلون نصيبهم ويقولون " لا يأكل الميراث إلا من يقاد ويحمي حوزة القوم" وكانوا يلمون جميع ما تركه الميت من حلال أو حرام، ويسرفون في إنفاق"[3]، ومما ورد في الشعر العربي القديم قول حسان بن ثابت : " وهو شاعر إسلامي كان بلال بن بردة قد هدم داره لأنه أصاب وما في قوله:

فإن تهدموا دارى بالقدر فإنها تراث كريم لا يبالي العواقبا"[4].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب: دار صادرة بيروت، ط1، 1997 "مادة ورث"، ص:502

[2] هارون عبد السلام، دراسات نقدية في التراث العربي (حول تحقيق التراث)، دار السلفية لنشر العلم، مصر، ط1،1988، ص77.

[3] المرجع نفسه: ص78.

[4] محمد هاشم صومي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجا، ط1 ،الرباط ، 2010، ص 26.

ب- اصطلاحا:

يشمل التراث الشعبي على كل ما تراكم خلال الأزمنة من موروث أمة مدى الأجيال، من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكات وفنون، وكل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الأجداد، ومن كنوز ثقافية تعبر عن أخلاقياتها تجسم نظامها الطويل من أجل البقاء وتصور تطلعاتها لبناء مستقبل أفضل.

ويشرح "إسماعيل سيد علي" هذه الفكرة فيبين أن التراث هو: " ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مثبوته بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا: إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل، بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده"[1].

وبهذا فهو يشكل جزءا كبيرا من المعرفة التي جمعها البشر، كونه يشمل جميع ما أبدعه الإنسان لنفسه ولمجتمعه وتراكم عبر العصور وتوزع عبر البيئات، وبلغ من التشابك درجة لا يمكن فصل أحد أجزائها عن كله، باعتباره جوهرا واحد لمنظومة فكرية ترسبت في الذهن، وأصبحت شعورا جمعيا يوجه عقلية بمفردها عن عقليات تختلف عنها.

[1] إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاشر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دار المرجان، الكويت، 2000م، ص: 46.

إن كلمة التراث لم تستخدم، إلا في العصر الحديث، حيث يختلف مفهومها في الثقافة العربية من باحث إلى آخر تبعا لاختلاف إيديولوجيات الباحثين وتعدد مواقفهم، فالمصطلح التراث حدود ومقومات

أ- **الحدود:** يعتبر الدارس على تباين المواقف بين الباحثين في تحديدها زمنيا إذ منهم من يتفقون على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي ولكنهم يختلفون في تحديد الماضي، فنجد الدكتور جدعان يعرف التراث "كل ما ورثناه تاريخيا"[1].

فهذا المفهوم لم يحدد طبيعة مادة الموروث، لكنه اشترط فيها التسلل الزمني والترتيب التاريخي، والدكتور "**حسن حنفي**"، "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة"[2].

أما بعض الباحثين فهم يرون أن التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب، نجد الدكتور محمد عابد الجابري من مؤيدي هذا الرأي حيث يقول:" التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضا "[3].

ب- **المقومات:** لقد اختلف الباحثون حول تحديد مقومات التراث، كما اختلفوا حول تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها، فالدكتور الجابري يعرف التراث بأنه:" الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشرعية واللغة، والأدب، والفن، والكلام، والفلسفة، والتصرف "[4].

---

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2002، ص: 19، 20.

[2] حسن حنفي، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، 1981، ص:11.

[3] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، 1991، ص: 45.

[4] المرجع السابق: ص: 30.

أما الدكتور فهمي جدعان فيوسع مفهوم التراث " ليظم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد....، والمادي كالعمران"[1] كما ميز الدكتور نعيم اليافي بين نمطين من التراث وهما:

1-ما وافق عصره وصلح له، وانقضى بانقضائه.

2-ما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته وعاش حتى الوقت الراهن.

ظل التراث لفترة طويلة يتحدد لفترة زمنية تنتمي إلى الماضي ثم بدأت هذه النظرة تتغير وأصبح التراث يمتد من الماضي وصولا إلى الحاضر ويشكل أحد مكونات الواقع كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية التي تعيش في وجدان الشعب وتكون مجمل حياته الخاصة[2].

كما نجد تعريفا آخر يظهر مصطلح التراث علما أنه " ما وصلت إليه البشرية من قيم فنية حققتها عبر العصور أي منذ أن استطاع الإنسان أن يخطط في الكهف حتى العصر الحديث"[3].

ويمكن القول هنا أن إكبار التراث لا يعني تقليده فإن هذا تجميد للمواهب الخلاقة والحجر عليها، ولكن يعني تجديده في امتداد له، استمداد منه... حتى تتواصل الخطى على طريق طويل يجمع فيه الخالف بالسالف وحدة وعزة وانتماء، ومادام للذات امتدادها الطبيعي بين السابق واللاحق، فهنا تتجلى قيمة التراث في رسم معالم هاتين الحلقتين بوضوح، فلحظة

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص20.

[2] المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[3] محمد هاشم صوصي علوي، المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجا،الرباط، ط1، دت، ص29.

الحاضر ما هي إلا امتزاج تفاعلي بين قراءة للماضي وإسقاطه على الواقع لإنارة المستقبل الصحيح المتحرر فهذا سابق يرفض التجديد والتبدل وهذا جديد يأبى ارتكازا على أي قديم، فينشأ الصراع الحتمي الذي لا مرد لنشوئه ليولد الإبداع والاختراع ويأخذ التطور دربه الصحيح باحثا عن مرونة وسير بين المتناقضات.

2- أهمية التراث الشعبي ووظائفه

التراث الشعبي هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع، والمتوارث من قبل الأدباء والأجداد، والمشتمل في طياته فيما دنية وحضارية وشعبية بما فيها من عادات وتقاليد وأعراف، فهو يعتبر عاملا مهما أساسيا في تطوير الأمم، وتكمن أهمية التراث الشعبي في:

1-يساعد في تعميق الرؤيا للإنسان المعاصر فالتراث الشعبي هو مرآة الأمة وذاكرتها ومستودعها الغني بالمعارف والعلوم والإنجازات التي حققها على مر العصور، مما جعل الإنسان المعاصر يلجأ إليه في كثير من الأحيان لصقل معارفه[1].

2-" إن التراث الشعبي مستودع يمكن أن نستمد منه الكثير من البواعث والمنطلقات الحضارية والنفسية والروحية، التي تحفر طاقتنا الجديدة لنصب في مجرى الإبداع الذي من شأنه أن يرفع طاقات الحاضر

[1] حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، إسكندرية (مصر)، ط1، 2003، ص17.

3- ومن جهة أخرى نقول أن للتراث أصالة وقيمة حضارية، ففيه الكثير من الكنوز والأسرار المخفية والمحفزة لتطورنا واستمرارنا عبر المراحل المستقبلية، والتراث الشعبي للأمة العربية هو متصل يؤثر فيه الماضي عبر الحاضر.

4- تكمن أهمية الأدب الشعبي في أنه يعرفنا عن الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية في قبيلة من القبائل في فترة من الفترات وذلك من خلال أمثالها وحكاياتها وأغانيها الشعبية"[1].

5- "إن التراث الشعبي يهدف إلى غرس قيم ونشر فكر، وتشكيل شخصية واعية، فهو ليس وسيلة لترفيه، كالمثل، اللغز، الحكاية الخرافية والأغاني الشعبية الموجهة للأطفال، هذا كله في الظاهرة، ولكن لو نغوص في باطنه سنجده يحمل مغزى آخر مغزى يكون عن الخبرة والتجربة والمعايشة"[2]، فمثلا الأمثال التي يقولها أجدادنا في مرحلة من مراحل الأمم، فهي تحمل عبر وكذلك الحكايات التي يحكوها لنا قبل النوم ليس لتستمتع بها فقط، بل هي تحمل في طياتها هدفا يريدون إيصاله إلينا بأسلوب جميل وبسيط ومشوق.

6- "التراث الشعبي يسمح بتداول النصوص الشعبية العربية باعتبارها فنا أفرزه فنان الشعب العربي، وجسد فيه وجدان الأمة على طول تاريخها وعكس فيه أمالها وهمومها، ومخاوفها وأحلامها، والذي يسمح بدراسة هذه النصوص الشعبية العربية المتداولة مشافهة وتدوينا لاستخلاص ما يمكن أن نقدمه لنا من جوانب مهملة في تكوين الوحدات

[1] بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، ط1،2009، ص: 13، 16.

[2] حلمي يدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ،الإسكندرية، مصر ،2002، ص18.

الشعبي الغربي"[1]. بمعنى أن النصوص الشعبية العربية القديمة لها قابلية التأثير في النصوص الشعبية المعاصرة.

7- هو جزء من الموروث الثقافي، لأدبائنا وفنانينا ويعد جزءا من الموروث الحضاري أيضا لأمننا، وعليه فالتراث الشعبية مصدر من مصادر الثقافة والإنتاج الأدبي، ويحكم طبيعة بيئة فبهذا نجده يمثل إحدى مكونات ثقافة الكاتب.

8-قيمته الجمالية والفنية التي تكمن في حسن توظيفه وطريقة الكاتب في معالجته، فالتراث الشعبي يعد مصدرا ثريا حيث يلجأ إليه الكاتب في تشكيل صوره وإبداعه[2]

أي وسيلة من الوسائل التي ينشر بها الكاتب ثقافة أمه ما فيبرز به ما يشغل الناس من أمور الحياة.

9- "يعد التراث الشعبي وبخاصة الأدبي منه نمطا فكريا يبرز حقائق الحياة بل ويجعلها قطبه تدور حوله الثقافة والتفكير"[3].

وهكذا نقول أن الأدب الشعبي بشتى أشكاله وألوانه أداة خفية وصورة فنية لتفاعل التيارات الحضرية القديمة والحديثة.

وظائفه: إن لكل شكل من أشكال التراث الشعبي وظيفة معينة، والوظيفة تعني أن يكون له دور معين في المجتمع، فالأمثال والأغاني والشعر الشعبي و.... كلهم يشتركون في أربعة

[1] فارق خورشيد، الموروث الشعبي، دار بيروت القاهرة، ط1، 1992، ص11.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص: 6، 7.

[1]بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص:15.

وظائف وهي الترويج عن النفس، وتثبيت القيم الثقافية والتعليم والتربية والتلاؤم مع أنماط السلوك، كما أنه يمكن أن نجده المثل الواحد أكثر من وظيفته وكذلك الحكاية خرافية.

1-وظيفة الترويح عن النفس:

وهي: " لا تعني التسلية والامتناع لا شئ آخر، وذلك أن الفولكلور يكشف عن محاولات الإنسان للهروب في الخيال من ضغوط الحياة، سواء كانت تلك الضغوط جنسية أو كانت غير ذلك"[1].

بمعنى أن الإنسان عند هروبه من هذه الضغوطات يلجأ إلى إعمال خياله، فينشئ حكايات خرافية أو أساطير يعبر بها عما يختلج في نفسه ولم يستطيع تحقيقه على أرض الواقع (حقيقتا): مثل حكاية "المصباح السحري" الذي يحقق كل الأمنيات ولأن الإنسان لم تتحقق كل أمنياته في الواقع فلجأ إلى هذه الحكاية.

2-وظيفة تثبيت القيم الأخلاقية والثقافية:

إن الإنسان بحاجة ماسة إلى قيم ومعارف ثقافية تساعده في حياته، فكان من ضمن وظائف الأدب الشعبي ترسيخ القيم والعادات ونشرها من خلال تلك المثال والحكايات، فهنالك عديد من الأمثال تحمل قيم أخلاقية[2].

3-وظيفة التعليم والتربية:

[2] أحمد رشيد صالح، المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، عالم الفكر المجلد 3، العدد الأول، أفريل، ماي، جوان، 1972، ص72.

[2] المرجع نفسه، ص: 72.

تكمن هذه الوظيفة في" أنها تلقن أعضاء الجماعة الشعبية ما استقرت عليه تجربة الإنسان خلال أجيال، من التميز بين ما يحقق الخير وما يجلب الشر وتنبيه الإنسان إلى خصائص أشياء كثيرة، يستعملها في حياته، وتدريب ملكاته على أن نكتسب تلك المعارف اللازمة، التي استغلها الأدباء والأجداد، كما أن المأثورات الشعبية تثقف الإنسان الأمي بثقافة مجتمعه في كل ناحية تقريبا"[1].

4-وظيفة المأثورات في ملائمة سلوك الإنسان

" للأدب الشعبي دور في تسوية الإنسان وجعله يسير وفق السلوك الملائم للجماعة وعدم خروجه عن الأخلاق، فهي تعلم الإنسان ضبط النفس عن فعل الرذيلة وتقربهم من كل شئ فيه تقع للجماعة".

والمقصود من هذا الكلام يوجد كثيرا من الحكايات والأمثال التي تحث على الصفات الحميدة، والسلوك الحسن الذي يتنافى مع الأخلاق والتي توضح لنا في النهاية حالة الإنسان الشرير الذي أتبع الرذيلة يصبح مصيره.

وفي الأخير نخلص من كل هذه الوظائف مرتبطة لأنها في كثير من الأحيان نجد في الحكاية الواحدة أو المثل الواحدة وظيفتين أو أكثر.

3-خصائص التراث الشعبي:

من المؤكد أن للتراث الشعبي خصائص متنوعة تميزه عن باقي الأضرب الإنسانية الأخرى، بحيث كل أمة من الأمم تتجلى فيما تمتلكه من تراث شعبي يلتصق بتربتها ويكشف

[1] المرجع السابق، ص73.

عن طابعها الحضاري والثقافي والتاريخي، وتبرز فيما تختزنه في ذاكرتها من كنوز ثقافية تعبر عن أخلاقياتها وتجسم نظالها الطويل من أجل البقاء وتطور تطلعها لبناء مستقبل أفضل.

التراث الشعبي خبرة من الأفكار وتحفة حافلة بعدة خصائص منها:

1- " التراث الشعبي مجهول المؤلف، وما الإبداعات الفردية والجماعية على اختلافها وتنوعها إلا مساهمة واحدة موحدة للأجيال الإنسانية عبر تراسيل الأزمنة والعصور، دون نسبها إلى أفراد بعينه، ذلك أن قصص "ألف ليلة وليلة" وقصص ألحان والأميرة والأقزام السبعة وعلى بابا والأربعين لصا وغيرهم، لم تنسب قط إلى مؤلف بعينة، وهذا ما جعلها تنضم إلى المنظومة التراثية الشعبية"[1]، وفي السياق ذاته تعني أن القاعدة العامة ترى أن كل ما هو معلوم مؤلفه لا يدخل ضمن التراث الشعبي.

2- لا يعبر التراث الشعبي عن وجدان الأفراد وتطلعاتهم الخاصة: "وربما مآسيهم وأفراحهم، وإنما يعبر عن وجدان الجماعات إذ يعتبر بكل ما يحمل من أشكال ومضامين بمثابة الكاشف الوجداني الجماعي للشعوب المتنوعة الثقافات، بمختلف أجناسها، كونه يمثل ذاكرتها الجماعية التي يختزنها في ذهنه، ويمارسها عن طريق سلوكه، وتحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترابطها"[2].

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1980، ص:106.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة للطباعة والنشر، مصر، ط3، 1991، ص:05.

بحيث تتجلى إبداعات الجماعة من خلال تجاربهم الفردية، في جميع مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والفكرية، وهكذا تتشكل صورة السلف في الخلق، ولا تتوقف العملية بل أنها تظهر وتخفي من جديد، إذ لازال العربي الذي يعيش عصر التكنولوجيا يردد الأمثال التي تكونت مئات السنين.

3- **الشفوية:** إنه من العسير جدا أن ينتقل الموروث الشعبي الشفهي عبر الأجيال والأزمنة دون تغيير وتحول – عميقا كان أم سطحيا- في سياقاته ودلالاته سواء كان على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المرددة في الأغاني الشعبية أو في القصص الشعبي أو السير الشعبية التي يرونها "المداح" أو "القوال" في الحلقة[1].

4- **صيغة التراث الشعبي بميزة العصر:** إن التغيرات التي تطرأ على التراث الشعبي عبر الزمن، قد تضيف إليه أشياء في محاولة إثرائه، وهنا يأخذ التراث الشعبي طابع العصر الذي يتداول فيه، وبذلك يطبع التراث بطابع عصره، " فمثلا خلال ثورة الجزائر (1954-1962) يلاحظ بأن المداح في حلقته قد ساهم في تغيير بعض عناصر السير الشعبية التي كان يرويها عن الأبطال والشجعان وذلك وفقا لطبيعة الجمهور المتلقي الذي أصبح يستحسن التطوير والإعادة والمواقف الملائمة لأجواء الثورة والبطولات التي كان يعيشها الشعب"[2]، أي كل تغير يحدث في ذلك العصر فإنه يؤثر في ذلك التراث.

[1] بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،منشورات التبيين الجاحظية ،الجزائر ،2000م، ص12.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- **التراث الشعبي بديلا خاليا للمواقع:** وفي هذا تكمن طاقته التعبيرية الخصبة، ومحموليته النثرية، فتطفو معاناة الإفراد ومآسيهم في صراعهم الطبيعي والأزلي الذي لا مفر من خوضه، وتعتلي منابر السير والملاحم الأساطير والحكايات والطقوس، عبارة عن دليل الصراع الحاد الذي كانت الطبقات الشعبية تحياه بين الواقع والخيال أو بين الحقيقة والحلم:[1]

وهكذا شكلت هذه السير والملاحم الشعبية ينبوعا ثريا مؤهلا لأن يمد الكاتب بخامات أولية لها من الحيوية والبعد الإنساني ما يضمن أدائها لهذه المهام المتعددة. "والتي ينتصر فيها دائما الخير، وهو يميل إلى تصوير الحياة والأفراد والقيم في جانبين متناقضين هما:

- **جانب الخير المطلق:** بحيث لا يصدر عنه إلا ما يسعد الإنسان.
- **جانب الشر المطلق:** وهو مبعث تعاسة للإنسان"[2]

ومن هنا يمكن القول عن هذه الخصائص، أنها ليست خاصة بأمة من الأمم أو منطقة معينة بل نستطيع أن نجدها في جميع تراثيات فهي تشمل كل الموروث على مدى الأجيال.

المبحث الثاني: علاقة التراث الشعبي والمسرح

1-مفهوم المسرح:

أ- **لغة:** إن تعريف الأنواع الأدبية بشكل عام ليس أمرا سهلا، كما أنه ليس أمرا محببا في نظر النقد الأدبي، ولأن عملنا منصب على علاقة المسرح بالتراث، وأننا حاولنا أن

[1] ينظر: المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص: 13.

نعطي فكرة عن ماهية التراث، وعن نظرة الدارسين له، فإنه من المنطقي في هذا المجال أن نلقي نظرة على مفهوم المسرح، وهذا الأمر حتم علينا البحث والتقصي في دلالات الكلمة.

فالأصل اللغوي لكلمة "مسرح" بفتح الميم، فهي مشتقة من الفعل "سرح" ويعني "رعى" ومنه اسم المكان المراعي الذي يسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح[1].

تتحد كلمة مسرح "théâtre " من الأصل يوناني يماثل أصلها العربي والتي تعني: "مكان الرؤية حيث يسرح البصر"[2]، وقد تحيل هذه الكلمة إلى "وصف شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة "[3]، وتومئ هذه الكلمة علاوة على ذلك إلى "مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة، فيقال المسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي"[4].

ونكاد أن نجزم أي الكلمة الملائمة لأنها مأخوذة من " فعل سرح عنه: فرج عنه"[5] وبذلك تتضمن معنى التسلية والاستمتاع، وهذا ما استدعى لاحقا استخدام كلمة "الفرجة" للتعبير عن شكل العلاقة التي تتولد عن مشاهدة العروض المسرحية.

ب- اصطلاحا:

يعد المسرح من أكثر الأجناس تجذرا في تاريخ البشرية، فهو من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها إلى أحسن حال، فهو روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها،

---

[1] ابن منظور: لسان العرب،دار صادرة، بيروت،ط2003،1،مج2، مادة (سرح)، ص:640.

[2] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص322.

[3] المرجع نفسه، ص:422.

[4] المرجع نفسه، ص: 329.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما يعد من أقرب الفنون إلى الذات، لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورة الحقيقية لا موارية فيها، وبالتالي فإن أثر المسرح أشد وقعا فيها أحسب من بقية الفنون الأخرى.

فالمسرح: "دار مخصصة لعرض المسرحيات فيها للجمهور"[1]، كما يطلق مصطلح المسرح أيضا على الأعمال التي تكتب لأجل العرض لمسرح في بلد معين، أو موقف مسرحي سيشتمل على صراع.[2]

وعلى ذلك فإن المسرح معناها: " المكان الذي تجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حال شخصية يعايشها فكرا وصوتا وحركة وشعورا مع فهم طبائعها وعلاقاتها ودوافعها أو محاولته وذلك عن طريق عنصر الخيال وفن التخيل الذي يتملكه[3].

ونستنتج مما تقدم أن المسرح "نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله فهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشرى متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر"[4].

فكلمة مسرح هي على الإطلاق مكان جريان الأحداث، فنقول: مسرح الجريمة ومسرح ....للتعبير عن مكان ارتبطت بذكريات الطفولة واللعب.

---

[1] محمد هاشم صوصى علوي، المسرح العربي والتراث، ص32.

[2] ينظر: عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص61.

[3] أبو الحسن، سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة ولاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993، ص28، 29.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 19.

كما نجد مجدي وهبة يقدم لنا تعرفين مختصرين لكلمة مسرح فيقول:

"1- هو البناء الذي يحتوي على الممثل وخشبة المسرح، وقاعة النظرة وقاعات آخري للإدارة ولاستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقد، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق كما يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هي الحال في مصر، فيقال المسرح القومي ويراد به الفرقة التمثيلية.

2-الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر"[1].

وصفوة القول إذن المسرح هو مرآة تنعكس عليها وضعية المجتمع وهو عمل جماعي يتطلب تضافر الجهود لإقامته وهو بناء متكامل لا يمكن تجزئته فلابد من تماسك كل من المؤلف والمخرج والممثلين إلى جانب التقنيين، ولابد من تواجد الجمهور وإلا سيبقى فنا أدبيا يستهلك في الخزانات وعلى الرفوف، الشيء الذي يؤدي إلى عدم الاستفادة منه بصفة أكثر ايجابية وأعمق اتصالية.

2-علاقة التراث الشعبي بالمسرح:

في تراثنا الثقافي جوانب كثيرة يمكن الاستفادة منها في معظم فعاليتها الأدبية والفنية توكيد الصلة التي تشد حاضرنا بماضينا، والتي تبلور في الوقت نفسه عمليتي العراقة والحداثة ومن هنا يتحتم علينا أن نبحث منقلبين في التراث عن شذرات والتماعات وإماضات فيها بعض المشاهد ومستلزمات الحوار ومتطلبات الصراع في مختلف أوجه الحياة التراثية

[1] مجدى وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، دط، 1979، ص 195، 196.

العميقة والغور في تاريخنا البعيد والقريب لتكون كل هذه الأمور مقومات فنية لمسرح تراثنا بأسلوب موضوعي متميز يعنينا عن استخدام التراث استخداما مسرحيا مجديا[1].

والواضح إذن أن العودة إلى التراث عند هؤلاء تستهدف إثراء الحركة المسرحية وإغناءها من خلال ما يزخر به التراث العربي من أساطير وإنتاجات أدبية متنوعة يمكن استعمالها معها وقراءتها قراءة معاصرة حديثة تخدم الواقع العربي.

إن الفن في رأي إدريس يوسف: "خاصية من خواص كل شعب، والمسرح أيضا جزء لا يتجزأ من طبيعة كل شعب "[2]، فقد ولد المسرح مع الإنسان بحكم أن الميل إلى التمثيل والتشخيص سجيه وغريزة طبيعة فيه، وهكذا يكون المسرح قد بدأ عند العرب كما بدأ عند غيرهم من الأمم، فكرة بسيطة، وممثلا فردا، ومسرحا بدائيا وجمهورا غير مقيد،..... إن الدراما العربية لها سمات تنتمي إلى خصائص العرب الاجتماعية والنفسية والثقافية، وليس لنا بالضروري أن نطبق عليها قواعد الدراما المصرية أو اليونانية أو غيرها من القواعد الدرامية."[3]

والبعض الآخر يقول أنه: "يجب ألا ينسينا الحماس بعقد القران مشروع بين المسرح والتراث إلى احتمال انبثاق ظواهر غير صحية، كالانبهار الحائر الذي يغش بصر الفنان المسرحي، فيكون تصوره سكونيا وجامدا لا يقوم على تفاعل مستمر بين حاضرنا المتخلف

[1] محمد هاشم صوصى علوي، المسرح العربي والتراث المسرح الغربي نموذجا، ص42.

[2] إدريس يوسف: نحو مسرح مصري، مقدمة نقدية لمسرحية "الفرافير"، دار غريب للطباعة، القاهرة، د، ت، ص:20.

[3] كمال الدين محمد: العرب والمسرح، مطبوعات دار الهلال، عدد 293، مايو 1975، ص: 63، 64.

والنازغ إلى الثورة والتجديد، من بين ماضينا الأصيل الفني العريق وبين المستقبل المبدع الذي نرجوه لأمتنا"[1].

ومما تقدم " يمكن القول- بكثير من الوثوق – بأن العرب، والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر"[2].

نستخلص إذن من كل ما سبق أن المسرح كفن قائم الذات يمارس بوعي خالص، سواء من طرف المنتجين أو المستهلكين، المسرح كفن أصبح له حضوره الملموس وطقوسه ومناخا التي يمارس فيها ولم يعرف المجتمع العربي أو الساحة الثقافية إلا من خلال حركة الاستعمار الغربي للشرق العربي في القرن التاسع عشر عبر تاريخهم الطويل ليس إلا إرهاصات ومقدمات بدائية لم يكتب لها أن تنمو وترقى إلى مستوى الفن القائم الذات المتميز بمقوماته وحكوماته الخاصة والممارسة بوعي، إذ لا يكفي وجود بعض مظاهر التمسرح في تاريخ الحضارة العربية.

3- أسباب توظيف التراث في المسرح

لقد وقف وراء ظهور تيار التوجه إلى التراث في المسرحية الكثير من الباحثين حول إجراء دراسات تبرز البواعث التي تجعل المبدع يعتمر بالتراث ويقوم بتوظيفه، ومهما تباينت الرؤى من باحث لآخر إما بسبب المنطلقات أو حتى بسبب الحقل الإبداعي محل الدراسة

[1] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، دار هومة الجزائر،2000، ص:20.

[2] على الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة رقم 25 الكويت، سنة 1980، ص:11.

من شعر إلى رواية أو مسرحية، نظرا للاختلافات الجزئية بين كل شكل وآخر، فإن تلك البواعث تظل متقاربة ضمن إطار كلية التراث من جهة وكلية الإبداع من جهة أخرى، لذا سبق الباحث الحديث على التطرق لأسباب والدوافع التي أدت بالمسرحيين الجزائريين الأوائل الاهتمام بالتراث وتوظيف في إبداعاتهم المسرحية:

أولا: معرضة المستعمر الفرنسي الذي يحاول طمس الشخصية فما كان الكاتب المسرحي سوى أن يتمسك بشخصيته وأن يناضل بمسرحه التراثي، فكان على المسرحيين حينئذ البحث في معطيات التراث عن الهوية والتمييز.

ثانيا: الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة وتقاعس أبنائها في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهام المواقف القومية التي تدعوا إلى الفخر والاعتزاز وتثير في النفوس الحمية والأنفة وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية.

ثالثا: التمسك بالهوية القومية الغريبة...، ويعد السبب من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب، وكان غالب ما يتمسك به ويظهره في إبداعه بعد الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضياع لذلك يلجأ الكاتب المسرحي إلى التراث كي يستمد منه الشعور المعاكس كما يشعر به من إحباط وضياع وعودة الثقة بالنفس.

رابعا: محاولة التأصيل للمسرح العربي....، وذلك بالسعي إلى تحطيم بعض قيود المسرح الغربي سواء من حيث الشكل أو المضمون تلك القيود التي تجذبه وتقيده، حتى يقنع نفسه بأن التراث العربي بالأخص الشعبي منه يعمل في جوانبه ذلك الشكل أو المضمون

المسرحي من خلال الظواهر المسرحية الشعبية عند العرب وخاصة ما يعرف لديه بمسرح الحلقة[1].

وانطلاقا من جملة الأسباب التي أدت إلى توظيف التراث في المسرح، فإن هناك من النقاد المسرحين من حدد- من وجهة نظر- بعض المعايير الواجب توفرها في العمل المسرحي المتأثر بالتراث تتمثل فيما يأتي:

1- القدرة على الانتقاء من التراث ما يناسب المرحة التاريخية الراهنة، وما يلائم مشكلات الحاضر.

2- التوظيف الرمزي للتراث حيث يتم استعماله قناعا، أو معادلا موضوعيا للتعبير عن الواقع بأسلوب غير مباشر، ويكون ذلك خاصة عند ما يواجه الكائن ضغوطا اجتماعية أو سياسية خارجية.

3- عدم تبجيل التراث، وإلا أصبح الكاتب أسيرا لكل ما هو قديم.

4- المرونة في التعامل مع التراث بحرية، ذلك أن المسرحي الجيد هو الذي يعي دور التراث وعيا نقديا يمكنه من تفجيل ما فيه من دلالات ايجابية بواسطة إضافة جوانب وشخصيات لم يكن لها وجود حقيقي في التاريخ، فالمسرحي فنان يختلف دوره عن دور المؤرخ.

[1] ينظر: دريس قرقوة، طاهرة المسرحية في الجزائر، ص: 66 – 70.

5- الأصالة والمعاصرة بين التراث والواقع وتتمثل في قدرة المسرحي على جعل التراث يستجيب لمتغيرات العصر، ذلك أن قيمة التراث تكمن في مدى ما يعطي للمبدع من وجهات نظر لتفسير الواقع[1].

[1] إسماعيل سيد على: أثر التراث في المسرح المعاصر، ص:43- 48.

الفصل الثاني:

تجليات توظيف التراث الشعبي

في مسرحية 'غنائية أولاد عامر'

يعد الأدب الشعبي معينا لا ينصب ولا يحق لكونه يضم ملامح التفكير الشعبي وتطلعاته المجسدة في شتى الإبداعات التعبيرية الشعبية من خلال توظيفه للأمثال الشعبية، الغناء، الشعر، العادات والتقاليد، وشخصيات تراثية وكذلك الأغاني النابعة كلها من طبقات الشعب وهذه الإبداعات كلها ترنو إلى خلق جو تعبيري تواصلي بين مختلف أفراد هذا الشعب وذلك على اختلاف مستوياتهم وتطلعاتهم وما يردون توصيله أو التعبير عنه للعالم الآخر.

ومن المؤكد أن عز الدين جلا وجي بذل جهدا عميقا للوصول إلى الأنساق المضمرة خلف هذا التراث وأطال التأمل فيه لاستكشاف هذا المضمرة، وإنطاق المسكوت عنه، ولهذا أمكنه أن يحول هذه الأنساق إلى إسقاط الواقع بكل مستوياته الثقافية.

المبحث الأول: توظيف أشكال الأدب الشعبي في مسرحية "غنائية أولاد عامر"

1- توظيف الأمثال الشعبية:

تعد الأمثال الشعبية من أكثر المأثورات القولية الشعبية جريانا على الألسن بوصفها أقوالا موجزة تلخص التجارب الفردية للإنسان لكنها ارتفعت من الفردية إلى الجماعية وقد استطاعت أن تتخذ لنفسها محورا أساسيا يعكس ثقافة المواطن العربي، وحياته الإجتماعية والاقتصادية والسياسية، ومدى تطورها، ولذلك كان من الطبيعي أن تترك بصماتها على النتاج الأدبي المسرحي.

وقد تعددت تعار يف المثل والتي يستعرض مجموعة منها، لكن قبل ذلك نتطرق إلى المعنى اللغوي للمثل، فجاء في لسان العرب عن المثل: "**يقال مثل زيد مثل فلان، إنما المثل مأخوذ من المثال والجذور الصفة تحلية ونعت ويقال تمثل فلان ضرب مثلا بالشئ ضربة مثلا**"[1]

وفي التنزيل، قوله تعالى: " **فجعلناهم سلفا ومثلا للآخرين**"[2]

فمعنى السلف أن جعلناهم متقدمين يتعظ بهم الغابرين ومعنى قول "مثلا" أي عبرة يعتبربها المتأخرون.

أما اصطلاحا: نجد الدكتور عبد المجيد عابدين يحدد تعريفا في العبارة التالية: "هو العبارة الموجزة المعبرة عن رأي الشعب اتجاهه" [3]، فهو إذا ترجمان لتفكير الشعب حتى لو كان ساذجا وبسيطا إلا أنه يتم عن تجربة أفراده وثقافتهم ونمط معيشتهم.

فالمثل هو" قول مأثور موجز العبارة يتضمن فكرة صائبة أو قاعدة في قواعد السلوك الإنساني أطلقه شخص من عامة الناس في ظروف من الظروف ثم شاع على الألسنة وأخذ الناس يتداولنه في مختلف المناسبات التي تشبه الظروف التي قيل فيها لأول مرة"[4].

كما يعرفه أيضا الأستاذ محمد رضا الشبيبي "الأمثال في كل قول خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم وهي أقوال تدل على إصابة المحز وتطبيق المفصل، وهذا من ناحية

---

[1] ابن منظور، لسان العرب ، دار صادرة، بيروت، ط1،2003، مج11 ، مادة (مثّل)، بيروت ، ص:728.

[2] سورة الزخرف، الآية: 56.

[3] بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، ط1 ،2009، ص: 66.

[4] نبيله ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة ، ص174.

المعنى، أما من المبنى فإن المثل يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة كل البعد عن الوهم والخيار، ومن هنا تتميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية"[1].

ومن هذا التعريف يتضح لنا أنه أصاب في تحديد خصائص المثل وبإمعان النظر فيه نجد أنها لا تخص المثل فقط بل تتعداه إلى ما سواه من الأشكال الأخرى من الحكاية الشعبية قد تكون خلاصة تجربة وتتميز بجمال وبلاغة ولطف الكناية وغيرها من الخصائص.

ونجد تعريف الأستاذ أحمد أمين: "نوع من أنواع الأدب يمتاز بإنجاز اللفظ وحسن المعنى ولفظ التشبيه وجودة الكتابة ولا تكاد تخلو من أمة من الأمم رمزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب"[2].

ومن هذا التعريف يجعل المثل جمالية فنية من جماليات الأدب من تشبيه وكناية وحسن اللفظ والمعنى وخاصية المثل أنه صادر من جميع طبقات الشعب.

يتميز المثل بعدد من المميزات أجمع عليها الباحثون.

- يتميز بإيجار اللفظ: بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير فهو مكون من أقل قدر من ألفاظ أو أكبر قدر من الدلالة وهي كلمات تحمل وراءها حدثا صارت به مثلا.
- متميزة بإصابة المعنى: فشرط الكلام القليل الدالة المباشرة على المعنى المراد.

[1] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

- مميزا بحس التشبيه: وليخفى أحسن التشبيه مطلب بلاغي بدأ به ابن المعتز في بديعة للدلالة على أنواع البلاغة "البديع".
- متميزا بجودة الكتابة: وبهذا يصبح قمة البلاغة وقيمتها في الدلالة على المعنى المراد والصيغة المطلوبة [1].

وفي محاولة عن كشف آلية توظيف هذه الأمثال في مسرح "عز الدين جلا وجي"، نجد أن توظيفه لها كان ينشد التفاعل مع قضايا العصر، أي أن التوظيف كان مرهونا بقدرتها على المعاصرة، وتلبيتها للحاجة الإجتماعية والروحية والثقافية ولم يكن انتقاء الكاتب لبعض الأمثال الشعبية التي وظفها في مسرحية اعتباطيا بل واعيا، لذلك كان من الضروري معرفة كيفية التعامل مع هذه المادة المشتقات من الأمثال.

وقد وظفت هذه الأمثال توظيفا ملائما في أغلب الحالات لموضعها في المسرحية نستهل الدراسة ببعض الأمثال منها:

1- سيد القوم على فعله ما يتعاتب قدرو عالي حاضر وغايب[2]:

[1] حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية ،مصر، د ط ،2002، ص 32.

[2] عز الدين جلا وجي، الأعمال المسرحية الغير كاملة، دار الأمير خالد، الجزائر، د ط، 2008، ص: 87.

إن تواضع الناس على الاحتكام إلى فرد منهم في إدارة شؤونهم مردّة (يعود) إلى إدراكهم لذلك التفاوت الحاصل بين البشر في الفطنة والقدرة على التحمل وبعد النظر لذلك فإن الأفراد عادة ما يفوّضون الرجل الذي يكون أكثر حجمًا ووعياً ويعززون ولائهم له بالطاعة حتى يكون برأيه نفوذ ولمكانته هيبة في النفوس فلا يحسبون عليه هفواته نظراً لثقل المسؤولية المنقات على عاتقه وهذا ما جاء في الشطر الأول للمثل" سيد القوم على فعله" ولا يجيدون على قوانينه وأحكامه وهذا لأنه ذا مكانة بينهم كما أنهم لا يجزجون عن أوامره وهذا تعزيزاً لمقامه ومنزلته عندهم وهذا ما نستشفه في الشطر الثاني من المثل" **قدر وعالي حاضر وغايب**".

اندرج هذا المثل في المسرحية على لسان الشيخ غانم بعد ما سمع استهزاء رجال القبيلة مما فعله "عامر" على انه يجب أن يلام على فعله ويعود رجاه لما ارتكبه، فقال: "الشيخ غانم" هذا المثل قاصدا به أن سيد القوم إذا فعل شئ ما فهو على دراية تامة بما يفعله، وما النتائج الناجمة على فعله هذا لأنه وفي نظر الجميع أعدل أهل القوم وأكثرهم حكمة وهذا ظهر في المقطع الأول من المثل حين قال "سيد القوم على فعلوا ما يتعاتب" فعتاب العامة لسيدة من باب الحقد على سيدهم ومحاولة تغليطه لهن ونزع مكانته بين أهل قومه التي اكتسبها بالحكمة والرصانة في الفعل والقول ففي هذا المقام يقول المثل الشعبي "سافر تعرف الناس وكبير القوم طبيعة" ففي العرف والعادة، سيد القوم دائما الطاعة ولا ينتظر منه إلا كل فعل رصين وصائب.

أما المقطع الثاني من المثل:" قدر وعالي حاضر وإلا غايب" قالها الشيخ غانم قاصدا بها أن غياب عامر لا يعطي الحق للعامة ينهش عرضه بأنيابهم والشيخ غانم قال المثل كنوع من تنفيس الغضب كي لا ينفجر في وجه من استعمل بعامر فتظهر معايبه.

2-الراجل ما يضرب في الظهر وما هو من شيمتو الغدر[1]:

يندرج هذا المثل ضمن موضوع المواجهة ويضرب للرجل الذي يغدر بالآخرين لانتفاء صورة الرجولة عنه لأن الغدر والطعن في الظهر نقيصة لا يمكن أن يتحلى بها الرجل الشعاع الذي يواجه المصاعب والأخطار والأعداء وجها لوجه، فيقضي عليها ويصرعها وهو بذلك يستحق صفة الرجولة.

جاء هذا المثل في المسرحية وذلك تأكيدا على ما قاله الشيخ غانم في المثال السابق على لسان الأم "عجيلة" بعد غضبها مما قاله الرجال استهزاءاً على ما فعله ابنها "عامر" وقالت المثل لكي تطلب منهم أن يقولوا هذا الكلام في حضرت عامر فالرجل الصنديد ذي القول العنيد لا يتكلم وراء الظهر بل يواجه ،فمن شيم الرجال المواجهة فالرجل بمواقفه لا يخجل في الحق لومة لائم فالحق كالسيف متى ما كان مع الرجل حارب به مواجهاً لا طاعناً في الظهر.

فالرجولة هي صفة جامعة لكل صفات الشرف والعزة والكرامة فالأم بهذا المثل تنعت من هزأ من فلذة كبدها أنهم لا تتسم فيهم صفات الرجولة لأنهم لو كانوا من الرجال لواجهوا

[1] المصدر السابق،ص87.

وناظرو عامر وسبوه بما فيه، فهي تعنتهم بقلة مروءتهم لكن ليس بتعبير صريح بل بتلميح عن صفات الرجولة الحقة فما عسانا نعزي أم عامر ما قاله المثل:

لا تختم في ضيق الحال شوف عند الله ما وسعها

الشدة تهزم الأرذال أما الرجال لا تقطعها

3- قلب الراجل ضميرو والمكتوب عليه لازم يديروا[1]:

يستعان بهذا المثل الذي بين أيدينا أن إذا ما هم شيء في قلب المرء، فإنها يكون قد كتب في أزل قبل فهو إذ يقوم بما أملى عليه قلبه فإنما يجري ما قدر الله أن يكون فإن الأمور كلها بين قضاء وقدر، فالملاءات القلبية إيحاءات ربانية تثبت في الروع إن كانت خير وإن كانت شرا فالرجل المتسم بسيمات الرجولة الحق يضبط وجدانه وأحاسيسه وميوله القلبي فيتركه دوما وراء عقله لا العكس، ويتأكد كل التأكيد أن ما هو مقدر عليه يصل إليه مهما طال الزمان أو قصر.

فيقصد بالمثل أن المؤمن يرضى بالقضاء والقدر معها كان فيه من البلاء والمحن فمصدقا لقوله تعالى: "ما أصاب من مصيبة فهي الأرض ولا في أنفسهم إلا في كتاب من قبل أن يقرأها"[2]

أما عن وروده في المسرحية نجد أن هذا المثل يرد بلفظه في حديث الراوي عن عامر على أنه رجل ذو شهامة وهمة وعزيمة يؤدي الواجب تجاه قومه وعدم تخييب أملهم فيه وهذا بتغلبه عن العاطفة وتركها جانبا حيث يظهر هذا في جواره مع خليفة وشيبوب عند ما قال:

[1] المصدر السابق، ص: 94.

[2] سورة ،الحديد، الآية:.22.

عامر: إذا الواجب ناداني

لازم انلبي فالحين

ولو افتني الزين واغواني

يا اميرة البشر والدين

قلبي تحت رجلي نديرو

والهوى ما نبالي بيه ما نعيرو[1].

كما وظف الكاتب هذا المثل من أجل إظهار صورة البطل إحساسه بقومه وهذا بالإصرار والعزيمة التي اتخذها مع فرسانه (خليفة، شيبوب) بالرجوع إلى قبيلة بن هلال لاستعدادهم لمظاهر الحب والخوض في المعركة معهم.

كما يوازي هذا المثل في لهجتها العامية "المكتوب على الجبين ما يمحوه اليدين" وآخر يقول "المكتوب ما منوا هروب".

4- السيادة ما تجي بالخدعة ولا بالسبق لكن يتوكل بها كل شجيع وشريف[2]

يندرج هذا المثل ضمن موضوع السلطة أي أن طالب السيادة يغير مكارم الأخلاق وحسن الطباع ومراتب الشرف، وإن أدركها المرء بغيرها مادام سلطانه.

[1] المصدر السابق.ص94.

[2] المصدر السابق، ص: 105.

فالسيادة والسلطان ليست ميراث يرثه الأبناء من الآباء بل أن السيادة والسلطان يكسون من له مرتبة عظيمة من الشرف والشجاعة ولا تتخلله خصال الكذب والخداع والمكر.

وهنا يستحضرنا قول الشيخ عبد الرحمن المجذوب.

الأجواد ما يقولو لالا وحديثهم خطا وصواب

إذا قال لك روح وتعالى هذيك مارة الكذاب[1].

يقول الشاعر:

لا تحسبن المجد تمرأنت آكله لن تبلغ المجد حتى تعلق الصبر

ويضيف أيضا:

إذا غمرت في شرف مروم فلا تقنع دون النجوم

فكما يقول العرب في الحكمة: "بنفسي فخرت لا نجد ودي"

كما جاء هذا المثل الشعبي في السياق على لسان "الشيخ غانم" رافضا في قوله: "السيادة ما تجي بالخدعة ولا بالسيف لكن يتوكل بيها كل أشجيع والشريف" وهذا أثناء سرد الجازية لعامر ما وقع في تلك الليلة من أحداث كخيانة أخيها (مناد) وتسلله ليلا من المعركة لأجل قتل عامر وشيبوب وخليفة وهذا نظرا لخبثه، فكان غرضه من ذكر هذا المثل رداً على ما فعله على أن السؤدد والشرف والوصول إلى المطاف وذروة القوم لن يدرك بالمكر

[1] الشيخ عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور، الطبعة الثعالبية بالجزائر، ص: 41.

والخديعة وحب الذات بل يكون بالشجاعة والإقدام وشرف المقام، فإذا ما ساد القوم من ذو مكر وخديعة أكتشف أمر ولو بعد حين فألتمس من القصة إلى الحضيض.

فنلاحظ أن هناك تناسب بين مضمون المثل ومورده في المسرحية.

5- غابت الشقراء بين الشعور[1]:

يصب هذا المثل ضمن موضوع المساواة أو الاختلاط الأمر به، "غابت: ضاعت تلاشت واختلفت (غابت الشقراء بين الشقراوات) يضرب المثل في اختلاط الأمر حتى لا يعاد الواجب يعرف الحق من الباطل والصواب من الخطأ ومثلوا ذلك بالشقراء وتختلف مع مثيلاتها من الشقراوات فلا تعرف"[2]، بمعنى أن الشئ إذا ما كان بين أمثاله ما برز بل اختفى فالشقراء إن كانت بين الشقراوات ما علمت أنها المقصود وكانت الشقر صفة يميزها عن صويحباتها بل مثلها مثل غيرها وإنما يعزز قول الشيخ: "عبد الرحمن المجذوب".

تخلطت ولابت تصفا ولعب خزها فوق ماها[3]

كما أن لهذا المثل صدى لمثل آخر يشابهه " اختلط الحابل بالنابل" فيقصد به اختلط الجيد بالردئ الحسن بالقبيح الخطأ بالصواب فما أكثر اختلاط الأضداد في حياتنا وهنا يندرج المثل الشعبي الذي يقول: إذا تخلطت الديان استحفظ على دينك" فهنا يؤكد المثل أنه على المرء الاحتفاظ بما يميزه عن سواه وما يبرزه عما عداه.

---

[1] المصدر السابق، ص: 119.

[2] عز الدين جلاوجي، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، منشورات دار الثقافة لولاية سطيف،د ط ،2007، ص:47.

[3] عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور، ص: 31.

أما في المسرحية فقد وظف الكاتب هذا المثل الذي جاء في قول الشيخ جابر موجها بمثله هذا إلى عامر حيث أختلط عليه الأمر، محاولا بذلك نسج خطة من أجل تحقيق آماله وأهدافه مما أدى به في الخوص معهم في الحرب دون معرفة الأمير من أجل إثبات صدق نيته، تجاه الأمير.

وعموما فتوظيف الأمثال الشعبية أضفت خصائص الواقع الذي تحركت داخله شخصيات المسرحية، لتكون معبرة بصدق عن جوها، فهي تعتبر صفوة الأقوال، وعصارة الأفكار لأجيال السالفة مرت عبر التاريخ الإنساني وما كان صدورها إلا عن تجربة وخبرة في الحياة وجميع مجالاتها.

وقد برز المثل الشعبي في صورته بالشكل التالي:

1. أنه مناسب لحياة القرية، وبداونهم.
2. كونه ملائم نحو النص العام.
3. مرن يتحمل عدة مستويات في الفهم.
4. مصاغ لغة جزائرية دراجة.
5. أنه موجز لفضاء عميق من حيث المعنى.
6. يحتوي على نقد للحياة، وطبائع الناس عير الخبرة.

ومجمل القول أنه أعطت للنص المسرحي نكهة خاصة وطابع شعبي الذي ساهم في الإبلاغ مما زاد للمسرحية ابراقا وترصيعًا، ولمعانًا.

2- توظيف الغناء الشعبي

يعتبر الغناء من الوسائل التعبيرية التي تنطوي تحت المفهوم العام للفنون الشعبية، والتي ومعها كان نوعها أو شكلها تبقى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبيئة لأنها ولدت بين أحضانها وترعرعت فيها ولذلك كانت الموسيقى التي يبدعها الشعب تراثًا يعبر عن البيئة في أصالتها أكثر مما كانت تعبيرا من الإبداع الفردي الذي هو من أهم خصائص الأعمال الموسيقية الكبرى.

الأغنية هي نوع من أنواع الأدب الشعبي لها حضور خاص ومتميز في حياة الشعب وقد عرفت لغتاً عند ابن منصور " الغناء من الصوت ما طرب به .... يقال عن فلان يغني أغنية، وتعني حسنة وجمعها الأغاني"[1]، فهي ترتبط بالوجدان وهي ميزة خاصة لا يشاركها فيها فن آخر كالأمثال السير ....الخ.

من بين الدين عرفوا الأغنية نجد هارد يقول: "هي أصوات الشعوب"[2] ويعني من وراء هذا التعريف أنها صادرة من الشعب تعبر عما يدور في وجدانه فهي تحتفل بالعديد من الظواهر الإجتماعية فهي قريبة من المجتمع لأنها تعبر عن مناسبات متعددة كالعادات والتقاليد.

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادرة، بيوت، ط1، ،2003، مج13، المادة (غنى)، ص:685.

[2] عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية، وصيلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط،1984م، ص: 92.

ويذهب أحمد مرسي في كتابه "الأغنية الشعبية" قائلا: الأغنية " هي الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاها وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي"[1].

ويمكننا أن نقسم الأغنية الشعبية وفقا للوظيفة التي تؤديها إلى ثلاث أقسام:

1-أغنيات المناسبات الإجتماعية.

2-أغاني العمل

3-الموال

حيث أن كل نوع من هذه الأنواع يؤدي من ناحية وظيفة محددة في حياة الشعب، كما أنه يسهم من ناحية أخرى في استجلاء الملامح الأساسية لبناء المجتمع الشعبي والشخصية الشعبية التي يعيش فيه.

1. **أغنيات المناسبات الإجتماعية:** لنتحدث عن وظيفتها فإن أول ما يتبادل إلى الذهن أن الأغاني التي يتغنى بها في كل مناسبة اجتماعية يحتفل بها الشعب، مثل الزواج أو الختان أو أسبوع الطفل أو الحج، أو مولد الأولياء ..... وهذه الأغاني تشير إلى الإحساس بالسعادة والفرح.
2. **أغاني العمل:** فتوظيف هذا النوع من الغاني هي حث الجماعة على العمل في إيقاع واحد ولهذا فإننا نجد أن أغانيه العمل قد تفتقد الوحدة الموضوعية ذلك أن فترة العمل قد

[1] أحمد مرسي، الأغنية الشعبية ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص29.

تطول بحيث يظهر المغنى إلى أن يضيق إلى الأغنية كل ما يطرأ على ذهنه من كلام يساق مع لحن الأغنية.

3. **الموال:** فوظيفته التي يؤديها في حياة الشعب، والموال نوعان: الموال الأخضر والموال الأحمر، فالأول يرتبط بالنضرة والحياة أي أنه الموال الذي يتغنى بالحب أما الموال الأحمر فهو الذي يبين فيه الإنسان الشعبي لوعته وألمه لا من الحب بل من خوفه على ضياع القيم الأخلاقية.

وبعد محاولة تعريف الأغنية الشعبية والتطرق إلى أنواعها يرى الباحث أن الأغنية الشعبية باعتبارها مرتبطة بدورة حياة الإنسان، وتستوعب قطاعات كبيرة من الناس ولدى مختلف الشعوب لذلك فالأغنية الشعبية لم تنشأ من أجل المطالب الاستماعية أو لتضيع الوقت وملء الفراغ وإنما جاءت الضرورة اجتماعية أسهمت بإيجاد علاقات العمل والإنتاج والحاجة الروحية والنفسية الإنسان، لذلك نجد الأغنية الشعبية تتصف بعدة خصائص:

1- أنها جماعية بمعنى أن نصها وإن كان يعود إلى فرد فهي دائما محل التبديل والتعديل والإضافة.

2- هي غنائية بمعنى أنها ذاتية في المقام الأول تتناول موضوعاتها بطريقة جديدة وألوانها كثيرة تشبه ألوان الصناعية الشعبية الريفية.

3-ليس الفرح هو المزاج العام وإنما كثراً من الأغاني الشعبية كما أن البعض منها يرفرف عليه قسوة الحياة ومرارتها، وإن لم نقل مأستها.

4- هي انفعالية للغاية، غير أن انفعاليتها بسيطة غير معقدة، وكذلك أسلوبها بسيط جدا.

5-أن الأغنية الشعبية أكثر محافظة على الأسلوب الموسيقى الذي تستخدمه بالقياس إلى غيرها من الأغاني[1].

نلاحظ من هذه الخصائص أنها تؤكد مدى ارتباط الغنية الشعبية بالفئات الاجتماعية المختلفة التي نجد ذاتيتها فيها في الأغنية الشعبية التي يتم تناقلها لارتباطها بوجدان الشعب وتعبيرها عن انفعالاته لها الذات الجماعية الفردية التي تكون ذاتية المجتمع في ماضيه وحاضره، وتعطي ذات المجتمع والشعب خصوصيته التي يتميز بها ولا يمكن إرجاعها لأي خصوصية أخرى.

نظرا لما تتميز به الأغنية الشعبية من طبيعة رامزة، وما تتسم به من الشمول والاستمرار والقدرة على اختراق حاجز الزمن، وقابليتها على إضافات جديدة، التي بطبعها بها الإنسان المعاصر مما يجعلها متعددة وقابليتها على تحميل الكثير من هموم العصر، كل هذه الميزات أغرت الأدباء المعاصرين وجعلتهم يهتمون بهذه المادة.

يعتبر عز الدين جلاوجي من بين الروائيين المعاصرين الذين أضفوا على أعمالهم نفخات تراثية وهذا ما نلحظه جليا في مسرحيته "غنائية أولا عامر" التي تحتفل بالكثير من

[1] ينظر: نبيلة ابراهيم، الأشكال ولتعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة، ص:237-251.

الأغاني الشعبية، وقد تعددت هذه الأغاني بتعدد الأفكار والقضايا والمواضيع المعالجة من جلاوجي.

وبالرجوع إلى الأغاني التي وظفها الكاتب "عز الدين" في هذه الدراسة نلاحظ بعض الاختلاف والتباين في مدى الارتباط والتعبير عن الظاهر بها أول ما يمكن قوله أن الأغاني الموظفة في المسرحية وردت على لسان الراوي وهذا يبرز الثقافة الشعبية للكاتب، مما أسهم في نجاح توظيفها وهذا ما نستشفه من خلال هذا المقطع الغنائي وهذا نصه كما ورد في المسرحية:

قصة غريبة نسمعوها ذا الليل

مواعظها كثيرة بالحجة والدليل

فيها رجولة بطال كبار

فيها مكر المكار

فيها غدر الغدار

فيها دم أحمر قاني

فيها دمع وأحزاني[1]

[1] عز الدين جلا وجي، الأعمال المسرحية الغير الكاملة، ص:84.

يتبين لنا مما تقدم من هذا المقطع الغنائي أن الكاتب هنا يحاول أن يؤجج حماس المتلقي وزرع الرغبة عند سامعه للقصة التي يحاول فيها أن يطرح بعض المفاهيم وشرح وقائع أحداثها مشيرا بذلك للوضع المعاش خلال تلك الفترة من حروب.....

ونجد هذا في تكراره لكلمة (فيها) أنه قد أشار إلى معنين فالأول من أجل ربطها بعدد من العوامل وإعطائها نبرة صوتية بحثا عن التناغم بين الألفاظ أما المعنى الثاني لوصف الأحداث وسردها كما نلاحظ من هذا المقطع الغنائي أنه يمتاز بصبغة إرتجالية ونزعة واقعية وبث روح أبطالها وشجاعتهم وهذا ظاهر من خلال وصفه لرجالها وعظمتهم، وزيادة لهذا في وصفة لبعض المناظر والمشاهد الحية المقتبسة من الحياة اليومية (كالمكر والغدر، الدم، الحزن)، وكل من هذه الصفات نجد لها أثر يربطها بحدث ما.

كما نجد أيضا هذا المقطع الغنائي الوارد على لسان الروائي قائلا:

قرب خيمة فرسان يلعبون ويروحون

كلب ومعزتان ..... نخلة يابسة صبيان يلعبون[1]

من خلال عرضي هذه الأغنية يتضح منها مجموعة من المؤشرات الريفية المتمسكة بالتراث الشعبي القديم كالخيمة والحيوانات والجدير بالإشارة أن أهمية الأغنية الشعبية تكمن في كونها تستمد معالم قوتها من داخل البناء الثقافي الشعبي للمجتمع، فهي تعكس مشاعر الناس وأفكارهم وتصوراتهم لحياتهم وعاداتهم وتقاليدهم ومعظم نشاطات حياتهم الأخرى.

[1] المصدر السابق، ص85.

والى جانب هذا أننا نجد استعماله للفظة (نخلة يابسة) جاءت في هذا المقطع كدلالة أو رمز لوصف طبيعة حياة سكان أهل الريف فإن الكاتب حاول أن يجعل منها تعبيرا لواقع الحال.

وما نلحظه من خلال تتبع مصطلحات وكلمات التي وردة في المقطع أن الكاتب جلا وجي أراد أن يلخص لنا نظرة المجتمع البدوي في الجزائر والبلاد العربية عموما ويصور لنا بساطة العيش في حياة البدو التي ارتبطت بالطبيعة القاسية.

وفي المسرحية أغنية أخرى تعبر عن هموم قبيلة بني هلال وقومها رددت هذه الأغنية في غمزة من الحيزة والحزن على لسان الراوي ونص الأغنية هو كالتالي:

بـات الجميـع متحيريـن

عـداهم من كل فج جايين

وسيـوفـهم مكسـوره

وقلـوبهم متفـرقين

سيد الرجـال وصـاحبوا غـايبين

بعد ما سافر عامر وأصحابو عن اثنين

طـالبين علجيـة غاليـة الزين

حليلـة للعـامر بالرضـى

وإلا بالقـوة وضـرب السكين

استغل اعد قومو الفرصة

وقصدوهم على الذل ما هم متعودين

لكن حرب بلا عامر تخرجهم خاسرين

ما اتغلى فيهم كبار ولا بنين

واش رايحين يفعلوا يا سامعين

قولوا ربي يلطف يا حاضرين[1]

نلاحظ أن هذا النمط من الأغاني يتضمن أشياء معينة وفنية كإخوانه على طابع الحزن والتأكيد عليه وهذا راجع لغياب سيد القوم وأصحابه شيبوب وخليفة من أجل طلب الزواج من علجية إما بالقوة أو ضرب السكين مما يدل هذا على شجاعته وعزة شرفه.

من خلال هذا المقطع الغنائي أراد الكاتب أن يجسد فيها الحمية القبلية وما تنطوي عليها عند غياب رؤوس القوم يضعف العزم والحيلة، حيث استغل العداء هذه الفرصة لأن غياب عزة الأشراف سوف تؤدي بهم إلى الخسارة وموت العديد منهم، كما تتجلى الحمية القبلية في الأفراح الحرب والأفراح المطهرة حيث نجد هذه الأخيرة ومتمثل في طلب، زواج عامر بعلجية بالقوة مما أدى هذا صراعا بين القبيلتين، كما نجده أيضا أراد أن يصور خوف الترقب الصراعات في البيئة القبلية، وهذا من جهتين: من جهة ترقب القوم عودة عامر من جهة أخرى ترقب عودة العدو.

[1] المصدر السابق، ص:89.

وردت هذه الأغنية في المسرحية مرددة على لسان الراوي حيث نجد الكاتب "خلاوجي" هنا يحاول التعبير عنها في بداية هذا المقطع الغنائي بشكل من أشكال التراث الشعبي والمتمثل في توظيفه للمثل الشعبي الذي مطلعه:

قلب الراجل خبيرو

والمكتوب عليه لازم اديرو

ها هو عامر واصحابو

إقرو يرجعو بعدما غابو

الواجب قبل دقات القلب وهواه

مهما اشتد عليه الحب وكواه

لكن الوقت ساعات قليلة

وأطريقهم بعيدة وأطويلة

مليانة بلعدى المتربصين

مليانة بالغدر والغدارين[1].

حيث وظف هذا المثل من أجل أن يبعث الحياة في الكلمات ويجعلها تتدفق في تناغم جميل لكي يتناسب مع اللحن ويعطي بناءا رائعا وتوازنا ملائما بين الكلمات، محاولا بذلك

[1] المصدر السابق، ص: 94.

إظهار صورة البطل مع أصحابه على إسرارهم بالرجوع إلى قبيلتهم بعد غيابهم عنها من أجل الاستعداد لمظاهر الحرب.

كما جاءت الأغنية معبرة أيضا على إحساس عامر بأن قومه من الذل والإجابة وأنه بحاجة لمن يخلصهم من هذا ليرفع كرامتهم، وهذا راجع لقوة البطل وتغلبه على الجانب العاطفي وضبط ميولاته ووجدانه وإحساسه وتركيزه دوما وراء عقله لا العكس.

وعليه نستشف أن المغزى من هذا المقطع الغنائي هو إيصال الفكر للقارئ مدى قوة الشخصية التي يتسم بها عامر رغم الظروف التي مر بها إلا وتغلب عليها من أجل تأدية واجبه تجاه قومه، فهنا نلاحظ سمو قيادة الواجب على العاطفة.

ثم ينتقل بنا الكاتب لتصوير مشهد انطلاق مراسيم العرس السطايفية وهو زواج عامر من إحدى الفتيات الأمازيغيات في لوحة يعمها نوع من الفرح ..في قبيلة بني هلال يقول الكاتب جلاوجي في مطلعها الأغنية:

كـي نـوار لعطيـل

كـي خضـرة لقصيل

كي لحمام اللي، رفرف ويميل[1]

ويبدوا أن الكاتب هنا لقد شكل صورة "علجية" وكأنها تمثال آلهة الجمال على غرار ما فعل الشاعر "ابن قيطون" في وصف لجمال "حيزية" في مطلع قصيدته، ثم تمضي الأغنية

[1] المصدر السابق، ص: 126.

بعد ذلك في تعداد صفات العروس مشبهين إياها بـ كي نوار لعطيل، كي خضرة لقصيل كي لحمام اللي يرفرف ويميل، وهذا يدل على تأثر عز الدين جلاوجي بقصيدة ابن قيطون واضح من خلال هذا المقتطف.

فإذا دققنا الملاحظة ورأينا أن العنصر الأخير من مونيم (لعطيل) يتماشى بالسكون وهو نفسه على بقية المونيمات الأخرى (القنصل، ويميل) فهي تنتهي بصوت واحد وإيقاع واحد، وهذا الجرس كما نلاحظ بشكل انبعاث صوتي يختلف عن بقية الأصوات الأخرى.

وما يمكن قوله أن الكاتب وفق بدرجة كبيرة في توظيفه لبعض المقاطع الغنائية، حيث نلاحظ أنها تطابق الحالات والأفكار والمواضيع والقضايا التي أراد الكاتب معالجتها في المسرحية.

وفي الأخير يمكن أن نلخص دواعي توظيف الأغنية الشعبية في النقاط التالي:

1- التعبير عن هموم الإنسان المعاصر.

2- إضفاء مسحة تراثية للعمل المسرحي

3- التعبير عن أخلاق الإنسان.

3- توظيف الشعر الشعبي:

يعتبر الشعر الشعبي شكل من أشكال الأدب الشعبي، حيث يتعلق بالجانب القولي للإنسان، فهو وعاء يحوي ويعالج كل القضايا والمواضيع في شتى المجالات: (الدينية،

الإجتماعية والسياسية.....) والتي تخص المجتمع ككل والفرد باعتباره جزء كما أنه يمثل اللوحة الفنية المصورة لكل آمال هذا المجتمع والأمة في أحزانه وأفراحه تصويرا فنيا.

كما ورد في لسان العرب هو: "منظوم القول غلب عليه شرفه، بالوزن والقافية: وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر مالا يشعره غيره أي يعلم"[1]

إن تعريف الشعر الشعبي تعريفا اصطلاحيا يتطلب منا الوقوف على إشكالية المطلب فنجد تعدد المصطلحات (الشعر الشعبي، الشعر الملحون) لهذا يجب التطرق لهذه التسميات ليخرج منها بتعريف شامل.

الشعر الملحون: وهذه التسمية وقع فيها خلاف ونقاش ونظر إليها بعض الدارسين نظرة ضيقة جعلتها لا تكاد تتجاوز موضع النظر على خلاف قواعد الإعراب في حين يعممها آخرون لتشمل ماله صلة بالقصيدة من حيث أنواعها وأشكالها ولغتها ويحورها وقوافيها من حيث ما فيها من صور فنية ثم من حيث بنائها أيضا وفي هذا الصدد يقول محمد المرزوقي الذي يرى "أن الشعر الملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم فهو أهم من الشعر الشعبي، إذ يشتمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف، أو مجهول وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا له، أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادرة، بيروت،ط1، ج 7، 2003، (مادة شعر)، ص: 89.

الشعر بالملحون أول من وصفه بالعامي فهو من لحن بلحن من كلامه أي أنه نطق بكلام عامي أو بلغة عامية غير معربة"[1].

ويوافق عبد الله ركيبي اختار مصطلح الملحون وعلل اختياره بشيوع هذا المصطلح في المغرب العربي حيث يقول: "وقد اخترنا مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى التي استخدمها الباحثون مثل الشعر الشعبي أو العامي تماشيا مع ما شاع في بيئته المغرب العربي التي عنيت بدراسة هذا الشعر فجمعته وسجلته وقد اتخذ هذا الشعر اللهجة العامية أو الدارجة أداة له بذلك كان تعبيرا عن مزاج العامة"[2]

غير أننا نجد مجموعة من الكتاب تقترح مصطلح الشعبية من بينهم "التلي بن الشيخ" فيقول لست مقتنعا بالتعليل الذي يورده عبد الله الركيبي في اختيار كلمة الملحون وأن إطلاق كلمة الملحون على الشعر الشعبي يؤدي الى وجود مصطلحين الأدب الشعبي من جهة والشعر الملحون من جهة أخرى، وقد يفهم من إطلاق كلمة الملحون أنه غير شعبي، مع أننا نتفق على شعبية بكل المقاييس التي يضعها الدارسون للإبداعات الشعبية"[3]

أما العربي دحو فيرى في كتابه الشعر الشعبي ودوره في الثورة في منطقة الأوراس أن من حق الشاعر الشعبي أن يختار هو الاسم الذي يخطر بباله ويجده يناسب قصيدته وغرضه حيث يقول: " وأمكن لنا بعد ذلك إطلاق مصطلح الشعبية أو الشعر الشعبي على

---

[1] لعربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس(1954، 1962)، ج1، (د.ط)، (د.ت)، ص: 25.

[2] التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1980، ص: 40.

[3] المرجع نفسه، ص: 42.

هذا النوع من الشعر كان زجلاً أو موشحًا أو ملحوناً أو كلاماً أو نظماً أو ميزانا أو غيرها من الأسماء التي أطلقها الشعراء على شعرهم"[1]

وفي الخير نجد أن التسمية ترجع إلى اقتناع كل شاعر بها، فيحق للشاعر أن يختار أي اسم يخطر بباله، يناسب قصده وغرضه، إلا أن المشهور في التسمية فهو الشعبي وذلك لأنه موجه إلى الشعب، والملحون يعود إلى القواعد والإعراب وهو مفهوم ضيق والشعبي أعم منه.

ومن خلال هذه التعارف يمكن أن نخرج بتعريف للشعر الشعبي وهو الضمير الحي للأمة وللشعب، والتي يخاطب قلوب الجماهير وتعبير عن أفراحها وأحزانها .....، وبهذا فإن أغراضه متعددة منها الشعر الديني، السياسي، الاجتماعي، العاطفي،.....)، قد يحدث تداخل بين هذه الأغراض.

يعد الشعر الشعبي بكل أغراضه وفنونه طيق متنوع الألوان والصور إذ يحاول الشاعر من خلاله أن يبرز ملامح الحياة بشتى أنواعها وبكل أبعادها ومضامينها، فتراه يجول بمخيلته مبدعا بنا نصوصا عدة ، وبهذا استطاع الكاتب "عز الدين جلا وجي" أن يصور بفنيه جمالية المسرحية "غنائية أولاد عامر" التي تعتبر بمثابة لوحة فنية وذلك بفضل ما أظهر من قدرات قي بنائه وحشد طاقاته الإبداعية، وبهذا نجده قد وظف أبيات الشعر الشعبي في مسرحيته وهي ذات صورة شعرية موحية.

[1] العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة بمنطقة الأوراس،ج1،ص: 30.

حيث اشتق الكاتب هذه الأبيات من رباعيات "عبد الرحمن مجذوب" لكي يلبس مسرحيته حلة تراثية عربية مثبتة تاريخياً والدليل على هذا ما نجده في الأبيات الشعرية الشعبية التي جاءت على لسان" الشيخ غانم" في حديثه مع نفسه عن حال الدنيا وتقلباتها في لحضات مميزة ممزوجة بالمعاناة، من فوضى..... وهو يجلس على صخرة في حزن شديد وكأنه يناجي ويقول:

إيه يا الدنيا الغدارة

كسرتيني من ذراعي

ذليت من كان بوه صيد

وطلعت من كان بوراعي[1]

نجد في هذه الأبيات الشعرية تحريرا لرباعيات الشيخ" عبد الرحمن المجذوب" القائلة:

يا ذا الزمان يا الغداره يا كسرلي في ذراعي

طيحت من كان سلطان وركبت من كان راعي[2]

فكان لكل من "عبد الرحمان المجذوب "والكاتب "عز الدين جلا وجي" يرميان إلى نفس المعنى وهو تحسر من غدر الدنيا إلا أنما نجد هناك اختلاف في صياغة الألفاظ حيث شبه "عبد الرحمن المجذوب" في البيت الثاني من كان سلطان وفي مرتبة عالية بالراكب على الجواد، وأن الأحوال تتغير وظروف الزمان تترك من كان في مقام الرفيع وتجعل الرفيق

[1] عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية الغير الكاملة، ص:86.

[2] عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور، ص18.

الحال عرضه، كما قابل ذلك "جلا وجي" كل من كان بوه صيد بمن كان بوه راعي، ويرجع ذلك من حيث الأصل والانتماء بدلالتهما على أن صفة الصيد وصفة الراعي تعود إلى الأصل الأول، كما تجدر الإشارة إلى أن الكاتب قد رجع بالأصل إلى اشتقاقه الأول ألا وهو "ابن الصياد" و "ابن الراعي" وهذا على عكس ما تطرق إليه الشيخ المجذوب في أبياتها حيث نجد توظيفه كان مباشرة للشخصيات " السلطان"، "الراعي".

وبالعودة إلى ما سبق ذكره آنفاً على أن الدنيا تتغير بتغير أحوال أصحابها وهذا الأمر لاغرابة فيه فليس على ريب الزمان كفيل والكفيل هو الظامن وهكذا الدنيا صحوٌ وغيمٌ وصعود وهبوط.

والملاحظ عن شعر عزا لدين جلا وجي الموظف في المسرحية أن رغم اختلاف أغراضه فإنه يعبر عن أحاسيس الطبقات المحرومة ويظهر هذا واضحا من خلال الأبيات المذكورة سابقاً، حيث كان موقفه شاملاً لكل القضايا المتعلقة بالمجتمع والحياة، فهو مرآة عاكسة وصادقة الوجه الآخر من ملامح الثقافة الشعبية.

كما نجد أيضا من بين الأبيات الشعرية التي وظفها الكاتب: نجد في قوله:

النفوس أتفسدها وحدة من ثلاث أخطار

مال يملأ الجيوب وتعمرها تعمار

وإلاً انسا متألقات كي لمهار

وإلا كرسي سلطان انجي لكدار[1]

من خلال هذه الأبيات الشعرية أراد الكاتب أن يوجه بخطابه هذا للأنفس لا للأجساد لأنه رأى لا صلاح للجسد إلا بصلاح النفس والعكس ويتضمن خطابه هذا الذي جعله للنفس تنبيهًا لما قد يفسدها في قوله نفوس أتفسدها وحدة من ثلاث أخطار، وبدأ بسرد وجهة نظره حول ما يفسدها: "المال" الذي يعتبره كثرته فتنة لقوله "مال يملأ الجيوب ويعمرها التعمار" وعلى ضوء هذا نلتمس أن كثرة المال سبب في فساد العلاقة بين الأخوة والأحباب ونشر العداوة بينهم، ثم انتقل إلى "النساء" وخص منهن اللواتي يمتلكن المهار حيث صور المرأة على أنها صورة نمطية استطاعت أن تؤطر الفرد بشكل سلبي تجاه نظرته المرأة، وانتقاده لها انتقاد لاذع النظرة المادية للمجتمع، معلقًا على هذا بذهاب الزوجة للعرافة من أجل تزويج ابنتها الجازية بعامر، حتى ما وصل إلى نظرته الثالثة وهي الصراع على كرسي الحكم قائلا: "إلا كرسي سلطان انحي تكدرا" ويعني به أن تسلط فكرة الحكم في نفس الفرد يخلق صراع بين الأفراد، وهذا ما نلمسه في حديث "منار" مع نفسه ورغبته في اكتساب السلطة عند قال: "هكذا نتزعم وأن سيد ويرجع الجميع قدامي عبيد"[2]، وما يمكن قوله في توظيف الكاتب هذا اللون الشعبي هو تحذير النفس من هذه التداعيات الخطيرة (المال، النساء، السلطة) على البيئة الأسرية والعلاقات الإجتماعية بشكل عام وأن مجتمعا يحكمه السلطة يشب عنه الفساد.

[1] عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية الغير الكاملة، ص:99.

[2] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

بالإضافة إلى هذه الأبيات الشعرية نلمس تحويرا لما ورد معناه في القريئة الأصلية "فعبد الرحمن المجذوب" يوجه كل قارئ لرباعيات في ديوانه المشهر بالجذر من هذا الكائن المسمى "بالمرأة" لأنها سبب الفساد بين أحباب إلى جانب المال:

يالي تعيط قدام الباب عيط وكون فاهم

ما يفسد بين الأحباب غير النساء والدراهم[1]

وبهذا التوظيف يبرز أن النساء بكلامهن والنزاع بينهن يفسدن بين الأصحاب لأن أرواحهن ينصتون في آخر الأمر إلى أقوالهن فيكون ذلك سبباً في وقوع الحلاق والمناقشات الحادة بين الأقارب والأصدقاء، كما وظف أيضا المال والمقصود منه القرض (السّلفة) له أيضا تأثير كبير، لأن هذا المال غير مرضى مسبباً خطورة في الحياة الإجتماعية والذي يظهر أن الشيخ المجذوب جعل البيت الأول وسيلة لتوصيل المعنى للبيت الثاني، وكثيرا ما نجد هذا مجسداً في واقعنا الحقيقي.

ومن جهة أخرى نلمس أبيات شعرية وردت في المسرحية يتبين من الشعر الملحون التي كان يرددها عبد الرحمن المجذوب، حيث استشهد بها الكاتب "عز الدين جلا وجي" التي أعاد صياغتها بأسلوبه الخاص وهي مستنبطة من الواقع المعاش، كما وجدت أمثال عربية حطها في بعض أشعار على غرار الأمثال الشعبية في قول الكاتب على سبيل المثال:

[1] عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور ص: 13.

سور الرمل ما تعلى ساسو

لغريب لابد يرجع للناسو[1].

يتبين من هذا الشعر تحرير الرباعيات المجذوب، حيث لم يخرج الكاتب عن هذا النسق الفكري من خلال هذه الرباعيات التي تختلف في المبنى توافقه في المعنى فيقول الشيخ عبد الرحمن المجذوب:

سور الرمل لا تعليه ولا تعمق في ساسو

ولد الناس لا توصيه يكبر ويولي لناسو[2].

يتضح لنا أن الشيء إذ لم يكن على أساس متين انهار قال تعالى: "فمن أسس بنيابة على جرف هار فأنهار به في نار جهنم"[3]

وإنما هذا يتبين من صدر البيت أما عجزه فإنه يجلى حقيقتا فقد تخفى على كثيرا من الناس ألا وهي الغريب مهما حل بالّديار إلا ويحن إلى دّياره الأولى.

كما نجد هذا في المسرحية موظفا على لسان زوجة العم بعد النقاش الذي دار بين "الشيخ غانم" و"الشيخ جابر" إذ يرفض جابر والد الجازية زواج عامر من فتاة ليس من صلبنا حيث يرى أن هذا ليس من عاداتنا وأن نترك ابنة العم للغير ونطلب ابنة الغريب ونجد هذا في قوله: "بنت الغريب تشرق كي الشمس وتغيب" فهنا شبه ابن الغير بالشمس.

[1] عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية الغير الكاملة، ص:88.

[2] عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور، ص:19.

[3] سورة ص:

كما يقابل هذه الأبيات في عاميتنا الدارجة على الألسنة العامة المثل المعروف: "يا مربي ولد الناس ياد داق الماء في المهراس".

وأيضا يعزره مثل آخر:

"الحبة الدور الدور ترجع لفم الرحي".

فالإنسان مهما رباه غير أهله يبقى حنينة لأهله الحقيقيين ويبقى يألف إليهم مهما كثر إحساسه من ربوه وأكرموه.

وما يمكن استنتاجه أن الكاتب وظف هذه الأبيات الشعرية في المسرحية لتعبير عن الوعي العميق بالتجربة الشعرية وإعطائها مسحة جمالية للعمل المسرحي.

4-توظيف المعتقدات الشعبية:

"المعتقد هو أول أشكال التعبير الجماعية، والمعتقد: العقيدة، وهو مأخوذ من الاعتقاد"[1]. والمعتقدات الشعبية "هي كل ما يؤمن به الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعة، سواء كانت هذه المعتقدات قد نبعت من نفوس أبناء الشعب عن طريق الكشف أو الرؤية في صدور الناس أو كانت هذه المعتقدات تتعلق بمعتقدات دينية"[2].

وتتميز المعتقدات الشعبية ببعض الخصائص عن سائر الألوان الشعبية الأخرى:

1. الزمن يلعب دورا هاما حيث ترتبط المعتقدات بفترة زمنية معينة أين تحيى وتمارس.

[1] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العملية للطباعة والنشر صفاقص ، تونس، 1986م.

[2] ينظر: سعيدة حمزاوي، صورة المرأة في المعتقدات الشعبية، مجلة الموروث وقضايا الوطن الملتقى الوطني للموروث الشعبي بالوادي، رابطة الفكر والإبداع، بولاية الوادي، 2006م، ص: 226.

2. المعتقدات لها رموز خاصة بها مثلا ارتباط المعتقدات بلباس تقليدي معين.

3. تنوع وتشعب المعتقدات الشعبية هي من منطقة لأخرى فهي موجودة عند مختلف الشرائح الإجتماعية، فلا يمكن أن نحصر المعتقدات عند الطبقة الشعبية البسيطة، بل هي موجودة أيضا عند الفئة المثقفة لكن بدرجات متفاوتة[1].

المعتقدات الشعبية هي كل ما علق في الذهنية الشعبية من اعتقاد بالأولياء الصالحين أو الاعتقاد بالنفع والضرر، في الأحجار المنصوبة أو الحيوانات أو الإيمان بالسحر والأشخاص....الخ.

وتعتبر مسرحية "غنائية أولا عامر" إن لم نغال في الطرح لمدونة التراث الشعبي الجزائري، وهذا لأنها زاخرة بألوان جمة من التراث والتي يجد من بينها المعتقدات الشعبية التي أخذت حصتها على غرار الأمثال والأغاني والسير الشعبية والشعر الشعبي إلا أنها وظفت بدرجة أقل.

أما عن المعتقد الوارد في المسرحية والمتمثل في الإيمان بالسحر كذّهاب إلى العرافات والذي يعد هذا عنصر من عناصر الثقافة الشعبية الشائعة التي تعتبر من الخرافات الشعبية الشائعة التي تفسر وتقدم أمور غيبية فتتناثر الإشارة في طيات المسرحية، ونجد هذا المعتقد الوارد على لسان الزوجة (أم الجازية) في حوارها مع الشيخ جابر قائلة:

أنا انروح للعرافة

[1] المرجع نفسه، ص227.

تقرالي حظـي المنحوس

واتحضرلـي اطـلاسم

إنجيب بيها عامر كالعتروس[1].

أول ما يمكن ملاحظته عن توظيف هذا المعتقد، هو أنه يعكس لنا الصورة الثقافية والعلمية المتدنية لشخصية الزوجة في اعتقادها أن الذهاب إلى العرافة لقراءة كفها (حظها) سوف يحقق لها المراد الوصول إليه وهو زواج عامر من ابنتها الجازية.

ثانيا هو نقد الكاتب للمعتقدات الفاسدة في المجتمع وجاء هذا النقد لشخصية الزوج الشيخ جابر الذي لم يبالي بتحذير زوجته من هذا المعتقد، حيث أن هذه القوى الخفية التي تقف وراء الأزمات الخطيرة عند البعض.

وعلى العموم يمكن أن نلخص في الأخير فيما يخص توظيف هذا اللون من التراث إلى ما يلي:

1- التعريف بالمعتقدات الشعبية السائدة في المجتمع الجزائري.

2- نقد المعتقدات الفاسدة في المجتمع

3- إضفاء لمحة تراثية عن العمل الروائي.

4- تصوير جانب من جوانب شخوص المسرحية والمتمثل في تدني المستوى العلمي.

[1] عزالدين جلا وجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة،ص98.

وبهذا يمكننا القول من خلال ما سبق أن المعتقدات تكتسبها الشعوب من مختلف الحضارات التي يمرون بها وتلتصق بهم ويتوارثونها جيل بعد جيل.

5-توظيف شخصية القوال:

هو شخصية من الشخصيات التراثية التي رافقت الإنسان عبر مراحله التاريخية الضاربة في جذور التاريخ وفي التراث الشعبي الجزائري: "هو شخصية شعبية كان يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، كما تسمى بالحكواتي أحيانا، وقد كانت له بدور في الماضي، فظهر مع ظهور المسرح منذ القديم، إلا أنه لم يأخذ مكانه البارزة إلا في العصر الحديث، يتلو القوال الشعر ويروي الحكايات ويقص سير الأبطال والحكايات الشعبية والأساطير، فيسرد الحدث ويعلق ويفسر ويزود الجمهور بخلفيات الأحداث المبهمة، فقد جرت العادة أن نشيد الحكايات الشعبية في الساحات العامة وفي المقاهي لإمتناع الجماهير، وأحيانا يعد من وسائل الإحتفالات في المناسبات الدينية كالمولد، وفي المناسبات الإجتماعية كالإحتفال بالزواج أو الختان أو ولادة الأبناء"[1]، كما يقتصر عمل القوال على حكاية الماضي وحده، حيث " يظهر دائما في صورة رجل حكيم يستعرض الأحداث في هدوء وتدبير، ويهدف بأسلوبه إلى تهدئة السامعين حتى ينصتوا إليه عن طيب خاطر، كما يوزع الإهتمام عليهم بالتساوي، يتقدم للأمام أو يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المتمتعون حيث ما ذهب"[2]،

[1] عبد الغفار مكوي، المسرح الملحمي، دار المعارف، د ط،1977، ص60.

[2] المرجع نفسه الصفحة نفسه.

والذي ستأتي على دراسته في توظيفنا لهذه الشخصية"القوال" حيث استهل الكاتب به في مطلع المسرحية على لسان الروي فيقول:

واختالفت لقوال

بين قايل وقُوّال

بين عالم وجهّال

بين صحيح ومعلال

قالو من صحيح ومعلال

قال نجوم السما لمعو وضّواو

قالو قطعوا صحراء قاسية وبنازها تكواو.

قالو من ساقيه حمرا سارواو علاو

هما طيوره فالسما احومو تحوام

هما صيود فالحرب وفالسلام

هم رجال بطال

بقوالهم وبالفعال.[1]

فأسلوب العرض القوال هنا فإنه أدائي بالدرجة الأولى لأنه يعتمد على التلوين الصوتي ليعطي سمات الشخصية وانفعالاتها، وكأنه يعطي لمحة عن الصفات التي يتسم بها

[1] عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية الغير الكاملة، ص:84.

هذه الشخصيات من قوة وشهامة وشجاعة ومدى إفتخاره بهم، حيث شبههم بالنجم الساطع وبالصيد اللاذع للدلالة على الشجاعة التي خاضوها في الحرب بالرغم من المعانات التي قطعوها خلال تلك الفترة، كما يسلط الضوء على الحقائق الروابط الأخلاقية في الأخير.

وهذا أثناء سرده من خلال حكاياته أمام حشود من الناس كما تسترسل شخصية القوال في متابعتها للحدث بالتعليق في قولها:

صلو على خير العالمين

وهاكم قصتهم يا سامعين[1].....

بدأ القوال هنا بصلاة والسلام على سيد الأنام سيدنا محمد عليه أزكى الصلاة وأطيب سلام، وهذا من خلال قوله صلوا على خير العالمين كما يريد أن يوجه للسامعين بداية سرد الحكاية أو القصة من خلال قوله: هاكم قصتهم يا سامعين ..... مبتدأ بالأسلوب السردي في توظيف القوال الذي أعتمده الكاتب عز الدين جلا وجي في صوغ مضمون غنائية أولاد عامر قد جاء استجابة لاتساع الجدارية وغناها بالمعاني ذلك أن هذه المسرحية لا تستمد قيمتها من موضوعها وحده بل من مستواها الفني كذلك.

وعموما فقد كان لشخصية القوال تأثير كبيرا جدا في صناعة توجه جديد للمسرح الجزائري، وعلى الرغم من كل القراءات التي تجمع بتأثير المسرح البريختي على المسرح

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الجزائري، إلا أن شخصية القوال في قضائها تبقى كيانا فنيا تعبيريا، أصيلا يرتبط ارتباطا وثيقا بصفاء الانتماء الثقافي وغنى الموروث الحضاري الشعبي.

المبحث الثاني: تجليات السيرة الشعبية في المسرحية

1-**تعريف السيرة الشعبية:** تعد السيرة الشعبية من أهم أشكال التعبير الشعبي والأدبي، تعبر عما في الوجدان الشعبي من آمال وافتخار وأمجاد البطولات وأبعاد الحياة الإجتماعية،وقد تعددت مجموعة من التعارف نتطرق للمعنى اللغوي للسيرة فجاء في لسان العرب عن السيرة" السيرة : الطريقة، يقال سار بهم سيرة حسنة"[1].

كما يعرفها محمد النجار وقول: "بما تحمله من دلالات ورموز اجتماعية ونفسية يمكن من خلالها التعرف على خصائص الشعوب وبنائها الاجتماعي وعادتها وتقاليدها، وتكوينها النفسي وتاريخها كما تتصوره وتنشده"[2].

ويذكر مرسي الصباغ في كتابه القصص في كتب "التراث" عن تعريف السيرة الشعبية "تعد مصطلح من المعنى التاريخي للسيرة، وقدرا من المعنى الإجتماعي لها من فن الكتابة الروائية وقدرا من بقايا الأساطير والملاحم والشعائر القديمة مع قدر من الشعر بعضه معروف متداول وبعضه ينشئه مؤلف السيرة"[3].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج7، دار صادرة، بيروت، ط1، 2003م، مادة (سير)،ص317.

[2] كمال الدين حسن، التراث الشعبي في المسرح المصري، الدار المصرية اللبنانية،ط1، 1993م ، ص:48.

[3] مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء، الطباعة والنشر الإسكندرية، د ط، د ت، ص42.

ويعرف السيرة الشعبية نعمة الله إبراهيم بأنها "عبارة عن نماذج من النثر الشعبي حيث يكون قويا جداً، عنصر الفولكلور الذي يتمتع وحده بالقدر على إظهار صفات ومشاعر أبطالها"[1].

كما أن السيرة الشعبية تحافظ من خلال تداولها على تلك الخصوصيات التي تشكل مقومات البقاء للجماعة وتماسكها فيها بينها، وبما يميزها عن الجماعة المحاورة لها يتضح هذا التميز البطولة التي تصوره من خلال بطلها التي تجعل منه رمزاً لمعنى البطولة في الجماعية، يمثل قيمتها، ويحارب لخيرها ويسعى دوما نحو النصر.

وقد عرف التراث الشعبي ثلاث أشكال تعبيرية في فن السيرة وهي:

1. "**فن الملحمة:** التي تسجل الأعمال البطولية الخارقة التي صدرت عن بعض الأبطال وتتضمن الملحمة عادة صراعا بين أمتين فالصراع الملحمي هو صراع من أجل الحياة ومن نماذجها ملحمتا الإلياذة والأوديسة الإغريقيتان.
2. **سير الأنساب والسير النثرية:** هي تلك السيرة التي تدور حول أنساب العائلات وتعني أكثر ما تعني "برواية أنساب عائلة من العائلات".
3. **يتميز السير الشعبية:** التي بها التراث الأدبي الشعبي العربي، والتي ينظر إليها البعض كنوع من الملاحم اصطبغت بالصبغة العربية، والتي تجمع في صياغتها ما بين الشعر الذي يتميز به فن الملحمة، والنثر المميز لفن السيرة النثرية"[1].

[1] نعمة الله إبراهيم، السيرة الشعبية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2001م، ص: 21.

فالسيرة الشعبية في أبسط تعريفها: "لون من القصص الطويل الذي يتراوح بين النثر والشعر، يدور حول البطولات والفروسية"[2]. ويعني هذا أن السيرة الشعبية بجانب اعتمادها على الصياغة النثرية إلا أن للشعر جانبا كبير في بنائها، فهي تتضمن وقاعاً عن قضية هامة من قضايا العادلة التي تهتم الجماعة لحظة إبداعها وبجانب قضية فردية تكون منطلق للقضية العامة، فالبدل في السيرة الشعبية تعكس دوما آمال الجماعة وأحلامهم ويعبر عن آمالهم ويمثل قدرة المجموعة على مواجهة القوى المعادية وهزيمتها وتحقيق كيانها والشعور بذاتها.

وبالرغم من تنوع السير والشعبية وتعددها، إلا أن وما وصل إلينا قليل وهي: "عنترة بن شداد، ذات العمة، اليمن، السيرة الهلالية، الظاهر بيبرس، سيف بن ذي يزن، حمزة البهلواني، فيروز شاه، على الزيبق، وهناك العديد من السير مما أشار أليه الدارسون ولم يعثر على مخطوطات لها"[3].

وبعد ما استطعنا أن نعرف السيرة الشعبية وإعطاء الصورة الحقيقية للبطل في السيرة سنحاول أن نشير إلى كيفية استحضار الكاتب عز الدين جلا وجي أجواء السيرة الهلالية في مسرحية "غنائية أولا عامر"، حيث تدور السيرة الهلالية حول قبيلة بأكملها وهي قبيلة بني هلال التي تقع أحداثها بين المشرق العربي والمغرب العربي حيث ارتحلت هلال إلى تونس،

[1] كمال الدين، حسن التراث الشعبي في المسرح المصري، ص: 49.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص:50.

ولتعدد طرائف الروائيين في توظيف السيرة بني هلال، فمنهم من قام عليها روايته، ووظفها بشكل كلي في حين نجد "جلا وجي" اكتفى بالإشارة إلى بعض الصور، الموضوعات مستغلا إياها في بعض الشخصيات منها الجازية، عامر، خليفة، غانم، ليعبر من خلالها عن دخول الهلاليين إلى الجزائر وعن قصة حب متخيلة فيها حب وفروسية وتضحية وكبرياء وأنفة في زمان امتزج فيها الدم العربي ويستمد شخصيات منه، إذ هي مقيدة بدلالات تراثية، ففي هذه المسرحية اهتم الكاتب بعرض الشخصيات التي يراها مكملا هاما للتلاؤم العمل المسرحي.

كما نجد السيرة الهلالية حاضرة بروحها في مسرحية "غنائية أولاد عامر" على ثلاث مستويات مستوى اللغة، على مستوى الإيقاع وعلى مستوى بعض الشخصيات.

2- اللغة: استعمل " عز الدين جلا وجي" مستويين من اللغة التخاطبية أولهما لغة "شاعرية موزونة" ولغة "عامية منقحة".

فتجد لغة السيرة الهلالية قريبة من الفصحى وهذا النص كتب بالغة عامية قريبة من الفصحى وبالتالي فيه روح السيرة الهلالية.كم أن أوّل ما يلفت نظرة القارئ لنص المسرحية هي تلك اللغة الشعرية السيّالة التي وظفها الكاتب على طول النص المسرحي، كما يثير الانتباه في مسرحية "غنائية أولاد عامر" للوهلة الأولى هي القدرة التعبيرية اللغوية التي يمتلكها هذا الكاتب والسيطرة عليها ليضع منها ما يشاء من الصورة، وتتميز لغة عز الدين جلا وجي في هذا النص بانتمائها الصارخ لذلك المجتمع الشعبي، بحيث نلاحظ بالملموس سيطرة اللغة العامية المتفاصحة لما تزخر به من حكم وأمثال شعبية وتعابير محلية خاصة.

كما وظف الكاتب في هذه المسرحية لغة ذات طابع تراثي قريب من اللغة الشعرية فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفوس الجمهور تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءاتها، لغة تكتب فيها الكلمة حيزاً زمانيًا على وجه الخصوص بحيث أنّها كتب في قالب شعري مقفّى على شكل قصائد شعرية ملحونة.

وهذا ظاهرا في نص السيرة الهلالية كما نلاحظ أيضا في مسرحية "غنائية أود عامر" وذلك بلغة شعرية مؤثرة تغير عن الحدث الدرامي حيث يقول الراوي:

قصة غريبة نسمعوها ذا الليل

مواعظها كثيرة بالحجة والدليل

فيها رجولة بطال كبار

فيها مكر المكار

فيها غدر الغدار

فيها دم أحمر قاني

فيها دمع وأحزاني[1]

يتجلى لنا من خلال هذا التقدير الذي جاء على لسان الراوي أن الكاتب عز الدين استعمل لغة عامية شعبية متفاصحة في قالب شعري مقفى، تجعل من المتلقي يتابع الأحداث ويفهم معناها، كما جاءت هذه اللغة الشعرية الملحونة على لسان الراوي.

[1] عز الدين جلاوجي، العمال المسرحية الغير الكاملة، ص: 84.

وفي المجال بذات استطاع أن يقتنص في اللغة التراثية ما يخدم نصه من أقوال مأثورة وتتمثل لغة الكاتب لهذا المقطع التي سنكتفي بإبراز المقاطع كنموذج الذي يدور بين "الشيخ غانم" وحجيلة:

الشخ غانم: إيه يا الدنيـا الغدارة

كسرتنـي من ذراعي

ذليت من كان بوه صيد

وطلعت ما كان بوه راعي[1].

ففي هذا المقطع يتألق أسلوب الشاعر وهو يورد مناجاة على لسان الشيخ غانم لطرح في نقسه المرهقة المتبعة آلامه وأوجاعه موجها بكلامه هذا لكل ذرة من أرضه، ثم يعبر عن ذاته المنكسرة.

كما نلاحظ أيضا أن عز الدين جلا وجي بلغته هذه يسعى إلى تحقيق الوظيفة الجمالية وأعطى للعبارات امتداد نفسي فسيح، صارت به اللغة ذات سلطان سحري الواردة على لسان "حجيلة" مفتخرة برجال قبيلتها ومدى شجاعتهم وهذا من أجل تحديد الإنتماء بصيغة الفخر:

حجيلة: (مفتخرة)

رجالنا كـي النمور

بين خيـامنا اتـدور

[1] المصدر السابق، ص85.

في يديهم سيوف لماعة

تذبح اقلوب الطماعة[1]

إضافة إلى اعتماد اللغة العامية (السطايفية) في أكثر من مرة في نص المسرحية وهي عامية متفاصحة بحيث أن كل ألفاظها فصيحة كسر فيها الأعراب لا غير مثل (تلايمو)، (جيت باغي) و.....

كما يبدوا هذا الأمر نفسه ظاهراً في نص السيرة الهلالية ذلك لكونه يحمل مخزونا كبيرا للغة العامية الغريبة من الفصحى وهذا بارزا بشكل واضح من خلال بعض المقطوعات الشعرية:

إن الدهر أكواني حتى زادت نيراني

من أجل حلم شفته منه قلبـي فزعان

قد شفت بحر من دم وأنت بوسطه فرقان

شفتك في وسطه تسبح وكلت منك الدرعان

ما عاد لك قوة تخرج أنا شفتك بعيـان

وأنت تنادي يا أبو زيد هيا يا أبو شيبـان

في سرعة قد وافاك ومد إليك الزندان

وقال لك يا أبو موسى أمسكني بالدرعان[1]

[1] المصدرالسابق، الصفحة نفسها.

وفي مقطع آخر:

أبو بشارة بالعين تأدب أظن عقلك من دماغك طارا

يا كلب يا غدار تغدر بالملوك يا بايع الفلفل مع الجنزارا

فلا بد ما فرق عدو لك على العرب وفرق عليهم فلفلك وبهارا

وغنم السنوات أبا بعطارتك واجعل قتلك بالملا تذكارا

وخلي حمارك ينسحب لبيوتنا وآخذ ثيابك أحرقها بالنار[2].

وبهذا استطاع هذا الفنان يفعل استرجاعه للغة المأثرة الشعبية ولغة الشعر الملحون أن يكفيها حسب قالبه الفني، كما كان لهذه اللغة المستعملة في المسرحية تأثيراً كبير وذلك لإيحائها وإعادتها وعصرنتها عن طريق العرض والأداء المسرحي ضمن خطاب موجه إلى الطبقات الشعبية معبرا عن واقعها الاجتماعي.

3-**الإيقاع:** تعد الموسيقى أهم مكون شعري تمسك به الأجداد، حتى قالوا: " الشعر هو كلام موزون مقفى، وأطلقوا عليه" موسيقى الشعر" وهم يقصدون الإيقاع الذي يحدثه انسجام الألفاظ والأصوات والصيغ والأساليب من جرس موسيقي تؤثر على السمع وبالتالي على المعنى ومعنى ذلك أن الوزن والقافية هما من أجزاء الإيقاع"[3]، لذا يعرف اللسانيون الإيقاع

[1] تغريبة بني هلال الكبرى الشامية الأصلية،منشورات الجمل بيروت، بغداد،2014،ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص: 208.

[3] عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دارالتنوير الجزائري، 2012، ص:211.

بقولهم ".....ما نسميه إيقاعا هو الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متمثلة لكونها مختلفة العناصر النغمية"[1].

وفي هذا السياق يشير لنا من خلال تتبعنا للمسرحية أن الكاتب لم يلتزم ببحر واحد بل نوع بين البحور فهو ينتقل من بحر إلى بحر وهذا التنوع في البحور أضفى على المسرحية خفة وحركة ونفى عنها الرتابة، ونعنى ذلك أن عز الدين جلا وجي قد اعتمد على "شعر التفعيلة" بالأساس في هذه المسرحية.

فحضور السيرة الهلالية تكمن في أنها تقوم على "السجع" ومعنى ذلك أن أسلوب الكاتب يشبه كثيرا الأسلوب الموجود في السيرة الهلالية.

حيث نجده اعتمد على توظيف السجع بكثرة فهو متجدر في الغنائية حتى جدل منه نصا مسجوعاً مثال: على ذلك ما ورد في المشهد الأول:

الراوي: واختها لفت لقوال .....

بين قايل وقوّال .....

بين عالم وجهّال.....

بين صحيح ومعلال .....[2]

وقوله في المشهد الثاني نجد في الحوار الذي دار بين شيبوب وعامر فقال:

---

[1] مشري بن خليفة، مجلة الأثر، البنية الإيقاعية في القصدية العربية الحديثة، مجلة الأثر–دورية أكاديمية محكمة –تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية،وجامعة وقلة، الجزائر، ع3، 2004، ص: 166.

[2] عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية الغير الكاملة، ص:84.

شيبوب: (مواصلا)

واستمع عامر الصباح

وحضر قبل ما يشرف الصباح

فوق لدهم الرّحراح

سل سيفو الوضّاح

وصاح فالحية صياح الأبطال

عامر: هذا ما هو وقت صباح

ولا هو وقت ابكا ونواح[1].

ولو لا المقطعين السابقين لقلنا أننا أمام نثر مسجوع لا غير، كما يحرص عز الدين جلا وجي، في نصه المسرحي على حرف الروي وهو يورده في كل مقاطعه الشعرية إلا ما نذر وشد.

والأمر نفسه نجده في نص السيرة الهلالية القائم على حرف روى واحد ومثال على ذلك ما ورد في هذه الأبيات:

يقول حسن الدر يدي أبو علي ولى قلبي من جور الزمان ملاه

أبو زيد أنا مغبون والعم زادني وما عاد عندي حيل أدوم قواه

على شان أخد المارية وأنت حاضر وأنت أمير القوم أعظم شاه

[1] المصدر نفسه، ص:92.

وأبواب الحرب أنت ملكتها وما حاذها غيرك بضرب قناه

واسمك أبو زيد على الناس زيد وغيرك كبير القوم لم نرضاه

أبو زيد أعلمني أبو زيد قل لي كيف الحجم ظفروا أيا ويلاه[1]

وهذا الإصرار على حرف الروي والتمسك به بعد كل بيت، جعل منه مسجوعا قائما على قافية واحدة.

ومجمل القول أن الكاتب "جلا وجي" التزم في المسرحية على اللغة التراثية (اللغة العامية المتفاصحة)، كما أن للغة أهمية كبيرة في المسرحية عموماً والشعرية على وجه الخصوص، وقد حرص أيضا على الإيقاع داخل المسرحية الشعرية حيث يرى على أنّه ضروري، وله منابع كثيرة، منها الوزن القافية والسجع.

4- الشخصيات: يهتم هذا المطلب بالشخصية التراثية في النص المسرحي لإيصالها إلى القارئ والجمهور المسرحي فالشخصية المسرحية هي التي تبين لنا النص المسرحي لنسرد الأحداث المسرحية لتتصارع القوى للوصول إلى الهدف الأسمى في المسرحية فعرفها " فؤاد الصالحي" في كتابه "علم المسرحية وفن كتابتها"، "الشخصية هي التي تقوم عليها أراء الفعل الدرامي ورسم الأحداث التي تتصور لخلق سلسلة متتالية من خلال الحوار والأدوات المتصارعة إذ يجب أن تكون دوافعها كافية ومنطقية"[2]، كما يعرفها شكري عبد الوهاب في كتابه النص المسرحي حسب رأي آرثر "الشخصية مركب من العادات الذهنية والانفعالية

[1] تغريبة بني هلال الكبرى الشامية الأصلية، ص:85.

[2] فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001م، ص:72.

العصيبة ولا تقوم المسرحية بدون فعل، فإذا وجدت الشخصية ووجد الفعل يعني أننا أمام مسرحية جيدة"[1].

أما بالنسبة للشخصيات هناك إشارة واضحة تؤكد لنا أن هناك شخصيات كثيرة داخل السيرة الهلالية عادت للحضور في مسرحية "غنائية أولاد عامر" حيث نجد الكاتب حين يوظّف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم مع طبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها، ومن خلال هذه الشخصية هو يؤول هذه الملامح، التأويل الذي يلائم هذه التجربة، قبل أن يسقط عنها الأبعاد المعاصرة التي يريد إسقاطها عليها، فعملية توظيف الشخصية التراثية تمر بمراحل منها:

1. اختيار الكاتب ما يناسبه من ملامح هذه الشخصية.
2. إضافة الأبعاد المعاصرة للتجربة على هذه الملامح.

أ- شخصية الجازية:

إن الدّارس لمسرحية "غنائية أولاد عامر" يجد أن الكاتب قد استعار من السيرة الهلالية شخصية "الجازية" التي في رأيه يلائم التجربتة، فإن أخذنا شخصية كشخصية "الجازية" سوف نجد ملامحها التراثية متعددة فهي امرأة تتميز: بالقوة والأخلاق و الفروسية.....الخ ولكن الكاتب عز الدين جلا وجي نجده استعار منها صفة الأخلاق والفروسية حيث صور

[1] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية لفن كتابة المسرحية، مكتبة العربي الحديث، الإسكندرية، ص:61.

الكاتب هذه الشخصية تصويرا ماديا، فالجازية هي الفتاة التي تتميز بصفة الشجاعة والقوة التي أبهرت بها الجميع فنسج من خلالها دلالات جديدة وحديثة.

فنجد الجازية التي وصلت إلى مركز قيادي في القبيلة تأخذ دور الرجل في الحرب وذلك يظهر في حديث عامر مع هذه الفرس "الجازية" ويقول:

عامر: يا فارس نحي على وجهك هذا النقاب باه تزيل كل شك وكل ارتياب.

(ينزع النقاب فيثير الدهشة)

الجميع: الجازية بنت الشيخ جابر الشيخ جابر .....؟؟!!!!.

الشيخ غانم: الجازية صارت معدودة مع الفرسان؟[1].

كما نجدها ترد على أخيها مناد وهي متحدية وتقول:

الجازية: الراجل يوقف مع قوموا وقت الشدّة

بروحو ومالو والفده

في هذا الحرب لمشومه لازم انشارك

لازم انخوض اغبارها....لازم انعارك

لازم نتنصر على اعدانا فالميدان

وانفرحوا زين الفتيان

عامر واصحابوا الشجعان[1].

[1] عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية الغير الكاملة، ص:104.

فالجازية هنا تعتبر رمزا لقوم بني هلال التي يطمح فيها الأعداء وهذا دليل على قوة شخصيتها ومدى وفائها لهم، كما نلمس فيها جانب الإيمان بالقدر وتقدير التضحيات المقدمة من لدن الأبطال الذين يحيون لموتهم ويموتون ليحيا غيرهم ومن هنا فقد حددت العزم على مواصلة الدرب حتى تحقق الهدف المنشود والخروج من دائرة الظلام إلى دائرة النور.

فيكشف لنا هذا من خلال إصرارها على الذهاب إلى ميدان الحرب وتقول:

الجازية: (تسل السيف)

أنـا رايحـة للميدان

ما اردني إنس ولاجان

على نصرة قومي مالطغيان

ارخيسـة انقدم الروح

من غير بكـا ولا نوح[2]

كما نجد الأمر نفسه في السير الهلالية بالنسبة لشخصية الجازية وذلك عندما "ترفض الصلح وتطلب من ذياب النزول من الخيل لتركبه وتقاتل خليفة الزناتي سلطان تونس،ويشمل

[1] المصدر السابق، ص:97.

[2] المصدر نفسه، ص98.

هذا الدور الذكوره الغالبية من النساء الهلاليات اللواتي تحررت من المهمات الأنثوية الصرفة"[1].

وتعتبر الأبيات من الشعر التي أنشدتها الجازية نموذجا للدلالة على أن القدرات المتميزة ليست متوقفة دائما على العامل البيولوجي بقدر ما هي مكتسبة السياق في الإجتماعي.

"نقول فتاة الحي أم محمد أنا أورد خليفة أقصى الموارد

أنا بنت سرحان الأمير بلاخفا أخي حسن سلطان على القوم ساید

ألا يا عذاري شد والخيل واركبوا على سوابق أصلات فواید

ونلبس خوذهم والدروع وخيلهم ونحن نحارب في اللقا والطرد

ونقتل الزناتي خليفة وقومه ويبقى لنا التذكار بين الأماجد

خذوا بالرجال براقعنا وجوهكم وهاتوا ملابسكم واقعدو في المواقد

ونحن نطلقكم وناخذ بدالكم ونحوم عليكم بارزات النواهد[2].

ب- شخصية عامر:

كما هو معروف أن كل سيرة شعبية تسلسل الأحداث وتسرد حياة هذا البطل ومغامرته والمأزق التي يمر بها، ولذا سأبدأ ببطل السيرة الشعبية، يفف بطل السيرة الشعبية لما

[1] عبد الحميد بوسماحة، رحلة بنهلال الى الغرب وخصائصها التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، ج1، دار السبيل، د ط ،2008، ص:43.

[2] تغريبة بن هلال الكبرى الشامية الأصلية، ص:202.

يتعرض له من قضايا عامة وقضايا خاصة، في طريق وسط بين البطل الجمعي، كما أبدعته العقلية الجماعية الشعبية، "البطل في السيرة يختلف عن البطل التراجيدي الذي يتبع تراجيديته (صدمة لإرادته الإنسانية)[1]، فشخصية البطل في السيرة الشعبية لا يتعقبها خطأ ارتكبته أوقعت فيه ولا تصارع القدر كما في البطل التراجيدي فتختلف النهاية في بطل السيرة بالبطل التراجيدي، فالأول ينتصر أما الثاني ينهزم، فبطل السيرة الشعبية يمر بخمس مراحل وهي كالتالي:

1. مرحلة التكوين
2. مرحلة الفروسية أو المرحلة الذاتية
3. المرحلة الأسطورية
4. المرحلة الملحمية
5. مرحلة الإمتداد.

فإذا شئنا أن نقدم نموذجا في السيرة الشعبية فإننا نستشهد بميلاد أجد أبطال السيرة الهلالية، فلو أخذنا مثلا شخصية " ذياب" في السيرة الهلالية حيث تتميز هذه الشخصية بالذكاء والكلام الواضح نثراً وشعراً، والشجاعة والنخوة العربية والإقدام والمنقذ للجماعة في الأزمات والخروج بهم ما يسعون إليه وتتميز بتأكيد بطولته وما يمتاز بين الجماعة من خلال مجموعة من الأفعال بتلك الصفات البطولية المميزة للبطل عن أفراده وهي الصفات التي

[1] كمال الدين حسن، التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر، ص58.

تمجدها الجماعة، كما تعد هذه الشخصية هي التي تسرد الأحداث وبقية الشخصيات تدعم هذه الشخصية حتى تصل إلى ما تصبوا إليه السيرة والوصول إلى الذروة، كما يذكر نعمة إبراهيم "أن البطل السيرة يكلف بمهمات محفوفة بالمخاطر على أمل أن يقتل لدى انجازه لها"[1].

مثلا شخصية ذياب في السيرة الهلالية كان ظهورها بارزاً في ميدان الحرب حيث كان يشدّ غيظًا حتى صارت عيناه تقدح من النار الو قيد وأشار يتعهد قائلا:

يقول أبو موسى ذياب ابن غانم حماة الخيل في يوم الهوائل

لكم قوم أتت ترغب قتالي ألا فيهم بفرسـان بواسل

أشتت شملهم وأفنـي عددهم وآخذ مـالهم وخيلا سائلا

لابد أن أقتلك وأملك بـلادك وأقطعكم بضربات النصايل[2].

كما نجده يقول أيضا:

يقول الفتى الزغبي ذياب بن غانم والنار من جوا الضلوع شجونها

أيا بو علـي لولا دياب بن غانم عذا ضعنكم بحرب الزناتي رهونها[3].

وعلى غرار هذا نجد شخصية البطل "عامر" التي وظفها الكاتب عز الدين جلا وجي في المسرحية "غنائية أولاد عامر" نجده قد استعارة من شخصية ذياب وأعاد حظورها في هذه

[1] نعمة الله اباهيم، السيرة الشعبية العربية، ص39.

[2] تغريبة بني هلال الكبرى الشامية الأصلية، ص:479.

[3] المصدر السابق، ص:460.

المسرحية بشخصية تمثلها وهو **عامر الهلالي** فمن خلال هذه الشخصية نجد أنه إستعار منها صفة البطل الشجاع والقوي التي أبهرت الجميع.....، على أنه هو الفاعل الحقيقي والمبجل والمستحق التمجيد في المسرحية، فكان عظيم الخلق شديد البنيان كأنه صخرة فهو رجل لا يأبه لجرح يصيبه، فالمعروف عنه أنه فارس صنديد لا يشق له غبار بإضافة إلى فروسيته وشجاعته المنقطعة النظير.

إذن نستنتج من خلال ما ذكرناه سابقا أن بطل السيرة الهلالية "**ذياب**" يتمتع بكافة المواصفات المثالية مثل: شخصية بطل المسرحية عامر الهلالي وما يمكن أن يدل على هذا الدور نجده في حوار أحد الفرسان القبيلة في قولهما:

فارس1: لو ما رجعت يا عامر لنا نفناو

ما نزيد نبانو ما نضواو

فارس2: لو ما رجعلنا انتشواو

وبنار الحرب نتحرقوا ونتكواو[1].

والأمر نفسه نجده في حديث الشيخ عامر مع نفسه وهو يتوجه إلى الشمال وينظر بعيدا قائلا:وينك يا عامر

وينك يا عامر

قومك في ذل غامر[2].

[1] عز الدين جلاوجي، العمال المسرحية الغير الكاملة، ص: 103.

[2] المصدر السابق، ص:84.

وهذا دلالة على مكانته وحبهم له وأن غيابه يعد نقطة ضعف لقومه، كما أن الشيخ غانم هنا مصرا على رجوع ابنه "عامر" البطل لقومه لأن حضوره يبعث فيهم الحياة من جديد.

وعلى ذلك يمكننا أن نخلص بفكرة لشخصية البطل عامر هي شخصية تتسم بالفضائل كالشجاعة والمروءة والنبالة والتضحية والشهامة، إذ يعتبر هو البحر الذي تسعى إليه جميع الأنهر، نظرا لقوته الروحية.

المبحث الثالث: توظيف الشخصيات التراثية الفي المسرحية.

1-شخصية شيبوب:

إن الدارس لمسرحية "غنائية أولاد عامر" نجد أن الكاتب عزالدين جلا وجي قد استعان بأحد نماذج السير الشعبية وهي سيرة عنترة بن شداد، وقد استعار من هذه السيرة شخصية شيبوب، وهو أخو عنترة من أمه زبيدة كان يحب عنترة ويلازمه في حله وترحاله، إلا أنه كان بعيد عن الفروسية، حيث كانت هذه الشخصية مرحة ترضى بالواقع ولا تحاول تغييره وهذا ما جعل عنترة يشيد بفضائل أخيه شيبوب.

ومن خلال تحليل نص المسرحية ترصد الدراسة البناء القرابي لهذه الشخصية في علاقتها بالبطل مثل الأخوة، الصداقة و....فهناك على سبيل المثال شخصية "شيبوب" الذي يمثل نموذج الأخ الغير شقيق في سيرة عنترة، أما في المسرحية يمثل كنموذج للصداقة بإعتبارها تؤدي دورها في المسرحية دورا درامي أقل درجة من دور البطل، كما يرد في السيرة دائما إلى جواره أبطال المساعدون وخاصة في حالات الصدام والمواجهة مع العدوان، حيث وجدت هذه الشخصية في تلقيها بعض الضوء على دور البطولة ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية، كما قد تكون " الشخصية في مساحة دورها تلعب دورا أساسيا سواء في الكشف عن العلاقات بين الشخصيات أو في أدائها دورا محوريا فاعلا في المسرحية"[1]، وهذا ما نجده يماثل شخصية شيبوب التي تعتبر من أحد الشخصيات المساعدة للبطل في

[1] عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية مصرع كليوباتر الشوقي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م.

تحركاته والصديق المقرب له، ولهذا المدلول الشامل الذي أضفاه الكاتب على شيبوب استعاره ليعبر عن تجربة معاصرة التي أراد منذ البدء أن يوظف شيبوب للتعبير عنه وهذا ما نستشفه من خلال هذه الشخصية كما وردت في المسرحية في المشهد السابع ،يظهر قوم عامر وقد وصل والى مكان المحدد بدأوا يعسكرون حيث يصل شيبوب فوق فرسه وفي حديثه مع عامر يقول:

شيبوب: أمرت الجميع اعسكروا في هذا المكان

عامر: إحنا هنا في أمان

نقدروا نرقبوا الجميع بالعيات

ونحذروا من كل غدار

من كل خاين ومكار.....

شيبوب: نستغل الفرصة يا عامر

ما دامهم مشغولين بأعداهم

هذي فرصتنا نوهن قواهم

(متحمسا و هو يستل سيفه)[1]

فمن خلال حواره مع البطل "عامر" نلاحظ أن هذه الشخصية "شيبوب" تتميز بروح العزيمة والحماس، حيث نجد أن الكاتب عز الدين جلا وجي قد أضفى عليها ملمح من

[1] عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية الغير الكاملة، ص: 117.

ملامح الشخصيات البطولية التي قامت بأعمال جليلة في مجتمعاتها بقيت إلى يومنا هذا في الذاكرة الجماعية، وأًصبحت تردد على لسان الأفراد مما جعلت من صانعيها أبطالاً لها، وهذا بارزًا من خلال حواره الخارجي مع البطل عامر.

2-شخصية علجية:

هي تعد من بين الشخصيات التراثية التي اهتم بها بعض الكتاب وارتبطت بالجانب العاطفي في حياتهم وكانوا استدعونها كرمز تقتدي به للتعبير عن حبه، الحبيبة، الوطن، الأحبة، الفراق، الرحيل، نجده يوظف شخصية "علجية" وعلى سبيل المثال نجد الكاتب عز الدين جلا وجي يوظف هذه الشخصية للتعبير، الحب، والصبر المحب في كتم حبها لعامر، فكان توظيف الكاتب لها كرمز لشخصيات القصص الشعبية العربية والحديث عن هذه الشخصية التي مثلت المرأة في جانبها العاطفي كما استخدمها الكاتب ليشير بها إلى قصة حب التي كانت بطلتها "علجية" وهي فتاة أمازيغية الواقعة في حبها لأمير العربان عامر، فهي تعتبر من الأسماء التراثية التي تركن بصمات في القصص الشعبية روت ولازالت تروى إلى يومنا هذا ،حيث جعل من هذه الشخصية أو الرمز التراثي وسيلة ليخاطب بها الحبيبة "علجية" وهذا نستشفه من المسرحية من خلال حوارها مع أخيها الأمير قائلة:

علجية: عامر زين الفتيان

الأمير: مندهشا تعرفينه ...؟

علجية: لما القلب للقلب يفرفر

يطوي لرضى وللصحرا يقهر

عامر فالقلب انخبيه

عامر: يدخل فجأة مع بعض فرسانه

قلبي ملك ايديك احكمي ومريه[1].

من خلال ذلك رسم الكاتب حالة "علجية" في التعبير عن مشاعرها وحبها الصادق والعفيف لحبيبها "عامر".

كما لهذه المرأة العظيمة صاحبة الفضل الكبير في تمازج الدم العربي بالدم الأمازيغي "أبناء الوطن الأصليين" لأن المجتمع الجزائري مجتمع متكون من عرب والأمازيغ، حيث وظف الكاتب اسم "علجية" في المسرحية التي تعد رمزا للوطن، دسه الكاتب في علجية بوصفها صورة تعبر في الأرض لأن العرب يرون أن هذه الأرض أًصبحت أرضهم سقوها بدمهم، كما أن الأمازيغ في البداية كانوا يضنون أن العرب يأتون إليهم من أجل التوحبس والعزوا، لأنهم كانوا في صراعات داخلية بين القبائل الأمازيغية كبيرة جدا، لذلك يعتقدون أن العرب جاءوا ولاّت وأنهم اغتصبوا الأرض وهذا خطأ ،لأن التاريخ لا يحدثنا أن العرب قد أقاموا مزاجر واشتبهوا الحرمات أو قتلوا الناس أو قتلوا الأمازيغ بالعكس تمازج تمازجا عن طريق الحب لدرجة أن أب علجية يدرك الفعل البطولي الذي قام به "الشيخ غانم" أب عامر وبهذا يتبين منهم أنهم ليس أناس استغلاليين واستعماريين بل جاؤوا من أجل التزاوج والدليل

[1] المصدر السابق، ص: 122، 123.

أنهم قدموا دمائهم وأرواحهم بدائن عن هؤلاء وبالتالي يقع تلاحم في نهاية المطاف هو التزاوج ،وقبل ما يقع التزاوج هناك حب وقبل ما يقع حب هناك تمازج بين الدماء كما نرى هذا في حديث أب علجية وإحساسه بالفعل البطولي الذي قام به أب عامر من أجل أن يحمي قوموا من شر العدية قائلا:

الأمير: يا عامر يا لحبيب

مات والدك قدامي إدافع على عزنا

وماتوا منكم أبطال افداو شرفنا

دمنا تخلط ودم الرجال غالي

وكلامي صدقاتوا فعالي

هذ لرض لينا أجمعين

نعيشوا فيها خاوه هانين

علجية وديرها فالعينين

عامر: الحمد للرب العالمين

حققلي حلمي ومكني تمكين

هيا نعد إلى قومنا لفراح

نزيل الهم ونبعد لتراح.

هي نعد لفراح

(يخرج هو يردد العبارة)

الأمير: الآم شـرفت لنـوار

زال همنا راحت لكـدار

اعلمـوا اجمعيـن

واخبروا حاضركم والغايبين

علجية زينـة الـزين

حليلة للعامر .....قولو أمين

عامر: لـيد فـي ليد

كبـير ووليـد

تقيم فـي سهولنـا والبيد

حصون ما تزول ما تميد

خليونا نقيموا الفراح

في نهاراتنا ولينا لملاح

قلوبنا تشرق وترتـاح

وصدورنا تفرح وتشراح[1].

[1] المصدر السابق، ص، 123، 124.

نستشق مما تقدم في هذا المقتطف إلحاح الكاتب على فكرة الأخوة بين العرب والأمازيغ، كما يبرز الكاتب بأنهم أمة واحدة حرضا منه على وحدة الأرومة والقلب والصف بين أبناء الجزائر وهذا ما أشار إلأيه في المشهد الأخير معبرا بذلك على امتزاج الأمازيغ العرب من خلال علاقة حب بين "**عامر**" و"**علجية**" التي تعد هذه الخيرة صاحبة الفضل في اتمام الصلح بينهما.

الخاتمة

إن ولوج عالم التراث و المسرح يوصل بلا شك إلى أهم فواصل الفن والحياة في انسجامها الأبدي المطلق ،حيث تستكين الحواس الذوقية وتستفيق القوى النقدية في غمرة ذلك التمازج بين الواقع والخيال وبين الحقيقة والمثال ،لترسم في أفق كل باحث معالم التجربة المسرحية الرائدة.

وبعد عناء البحث ومشقة التقصي بلغت في بحثي المتواضع هذا إلى جملة من الملاحظات هي:

- لقد ارتبط نشوء المسرح الجزائري منذ تجاربه التأسيسية الأولى في العشرينيات من القرن العشرين بالتوجه نحو استلهام التراث والاقتباس منه وتوظيفه ،ذلك لأن هذا التوجه –فيما يبدوا– قد كان يلبي حاجة الإنسان الجزائري إلى الشعور بشخصيته ووجوده في ظل الاستعمار سعى جاهدا إلى اجتثاث هويته وانتمائه ، وبالرغم ما اعترضه من صعوبات ومعيقات إلا أنه استطاع أن يساير المجتمع ويثبت وجوده على الساحة الثقافية واجتماعية.
- بما أن المسرح بطبيعته فن الناس والساحات ،وبما أن التراث يشكل مصدرا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية،فإن ذلك قد أدى إلى تفاعل المسرح كفن جماهيري مع التراث كمنتج ثقافي لصيق بروح الشعب.

- إن التراث لا يقتصر وظيفته على التسلية والامتناع فقط كما هو شائع عند الكثير،بل له وظائف أخرى تثبت القيم الأخلاقية والثقافية والتعليم والتربية إضافة إلى ملائمة سلوك الإنسان وجعله سويا.
- إن لكل شعب من الشعوب على تعقيد تركيباته الثقافية أو بساطتها،جملة من الخصائص التي يتفرد بها عن غيره من المجتمعات الأخرى،فتكون المنهل الأول بجميع أشكاله التعبيرية والفنية ،فتتأسس شمولية التفكير الجمعي لديه وتتحدد معالمه إنطاقا من أعماقه التراثية التي ولدتها ترسبات وتراكمات مسيرته التاريخية.
- تعد مسرحية "غنائية أولاد عامر|" للكاتب عزالدين جلاوجي من بين المسرحيات المعاصرة التي حضر فيها التراث الشعبي بشكل بارزا.
- لقد استطاع عزا لدين وإلى حد بعيد رسم معالم درب المسرحية الجزائرية الأصيلة ،باستلهامه الواعي للأشكال التراثية الشعبية وتوظيفها توظيفا فنيا مسؤولا مما زاد لمسرحيته رونقا وجمالا .
- كما أنه وظف السيرة الهلالية ،واستعار منها شخصية "الجازية" و" عامر" هما شخصيتان محوريتان وفعالة في تطور الأحداث للتعبير عن الوضع السائد بأسلوب التلميح لا التصريح ، ونفس الشيء بالنسبة للشخصية التراثية "علجية" و" شيبوب".
- – فالذي نسجله على عزا لدين جلا وجي أنه استخدم اللهجة العامية والأسلوب الغنائي الذي طغى على المسرحية بأكملها.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمرا جع:

القرآن الكريم رواية ورش، عن الإمام نافع

المصادر

- عزا لدين ،جلا وجي :الأعمال المسرحية الغير الكاملة ، دار الأمير خالد،الجزائر،د ط،2008م

المعاجم

1. إبراهيم ،فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ،|التعاضدية العمالية للطباعة والنشر صفاقس،تونس،1986م
2. ابن منظور،لسان العرب:دار صادرة،بيروت ،2003م
3. مجدي ،وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان،بيروت، د ط، 1979م.

المراجع

1. إبراهيم،نعمة الله:السيرة الشعبية العربية،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2001م
2. أبو حسن، سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإقتباس والإعداد و التأليف ،ط2،الإسكندرية ،للكتاب ،مصر ،1993م.

3. أحمد، بيوض:المسرح الجزائري نشأته وتطوره(1926–1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر،1988م.

4. أحمد، دوغان: الثورة الجزائرية في المسرح الوطني ،محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف– وزارالثقافة– الجزائر،2008م

5. أحمد، فرحات،أصوات ثقافية ،الدار العالمية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1،1984م.

6. أحمد، مرسي :الأغنية الشعبية ،الهيئة المصرية للتأليف والنشر ،القاهرة، دط، دت.

7. إدريس، يوسف : نحو مسرح مصري،مقدمة نقدية لمسرحية: "الفرافير"دار غريب للطباعة ،القاهرة ،دت

8. إدريس،قرقوة : ظاهرة المسرحية {دراسة في السياق والأفاق}،دار العرب للنشر والتوزيع،ج1، دت.

9. إسماعيل ،سيدعلي:أثر التراث في المسرح المعاصر،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،دار المرجان الكويت، سنة2000م.

10. بلحيا،الطاهر:التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000م

11. بوعلام، رمضاني :المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، د ط،د ت.

12. بوكروح ،مخلوف:ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،1982م.

13. تغريبة بني هلال الشامية ،منشورا ت الجمل بيروت ،بغداد،ط1، سنة 2014م

14. التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الجزائري ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،1980م.

15. حسن، حنفي : التراث والتجديد،موقفنا من التراث القديم ،ط5،المؤسسة الجامعية للدارسات والنشر والتوزيع ،بيروت،يسنة 2002م.

16. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر ،الإسكندرية ،مصر ،2002م.

17. صالح ،لمبار كية: المسرح في الجزائر ،(النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى ،ط1،ج1،عين امليلة ،الجزائر، سنة 2005م.

18. عبد الحميد ،بوسماحة : رحلة بني هلال إلى الغرب وخصائصها التاريخية والإجتماعية والاقتصادية ،دار السبيل ج1 ،2008م

19. عبد الرحمان، المجذوب :القول المأثور ،الطبعة الثعالبية ،الجزائر،د ت.

20. عبد الغفار، مكاوي :المسرح الملحمي ،دار المعارف ،القاهرة مصر، د ط، 1977م

21. عبد المالك ،مرتاض:العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى،الشركة الوطنية للنشرو التوزيع،الجزائر ،1984م

22. عبد المجيد، دياب: تحقيق التراث العربي ،منهجه وتطوره،دار المعارف ،مصر،د ط ،د ت.

23. عبد المطلب، زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية (قراءة في مسرحية مصرع كليو باترا لشوقي)، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م.

24. عبد الوهاب ،شكري :النص المسرحي (دراسة تحليلية لفن كتابة المسرحية) مكتبة العصر الحديث،الإسكندرية د ط،د ت.

25. عثماني، بولرباح : دراسات نقدية في الأدب، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، ط1،2009م.

26. العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس، 1954–1962 ، ج1، د ط، د ت.

27. عزا لدين، جلا وجي: النص المسرحية في الأدب الجزائري،ط1، مطبعة دارهومة،الجزائر سنة 2002م.

28. علي، الراعي :المسرح في الوطن العربي ،سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت ،1980م.

29. فؤاد،الصاحي :علم المسرحية وفن كتابتها ،دار الكندي للنشر والتوزيع ،الأردن، ط1،2001م

30. فاروق، خورشيد:الموروث الشعبي ، دار بيروت ،ط1،القاهرة ،1992م.

31. كمال الدين،حسن:التراث الشعبي في المسرح الحديث،الدار المصرية اللبنانية، ط1،1993م

32. محمد رياض، وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002م.

33. محمد عابد، الجابري :التراث والحداثة ،مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1991م.

34. محمد غنيمي،هلال : الأدب المقارن ،دار العودة ، د ط، بيروت،1980م.

35. محمد هاشم ،صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي نموذجا،الرباط، ط1،2010م.

36. نبيلة إبراهيم: الأشكال التعبير في الأدب الشعبي ،دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع،الطبعة الثالثة ،القاهرة

37. نورا لدين، عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،ط1،شركة باتنيت،الجزائر،2006م.

38. هارون، عبد السلام: دراسات نقدية في التراث العربي(حول تحقيق التراث)، دار السلفية لنشر العلم ،مصر،ط1،1988م.

المجالات

1. أحمد،رشيد صالح: المأثورات الشعبية والعالم المعاصر ،عالم الفكر، المجلد 3،العدد الأول ،أفريل،ماي،جوان،1972م

2. سعيدة حمزاوي، صورة المرأة في المعتقدات الشعبية، مجلة الموروث وقضايا الوطن الملتقى الوطني للموروث الشعبي بالوادي، رابطة الفكر والإبداع، بولاية الوادي، 2006م.

3. العمري ،بوطابع : النشأة والتطور ،مجلة الثقافة يناير فبراير، الجزائر،1980،السنة 10،ع55.

4. كمال الدين،محمد:العرب والمسرح ،منشورات دار الهلال ،مصر عدد293،مايو 1975م.

5. مشري ،بن خليفة:البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة،مجلة الأثر–دورية أكاديمية محكمة–تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة،الجزائر، العدد الثالث،ماي 2004م.

الفهرس

الفهرس

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
المقدمة:.....	أ
المدخل: تطورات المسرح الجزئري من 1926 إلى غاية 2008م.....	8
الفصل الأول: التراث الشعبي والمسرح.....	23
المبحث الأول: التراث الشعبي: الوظائف والخصائص.....	24
1-تعريف التراث	24
2-أهمية التراث الشعبي ووظائفه.....	29
3-خصائص التراث الشعبي.....	34
المبحث الثاني: علاقة التراث الشعبي بالمسرح.....	37
1-مفهوم المسرح.....	37
2-علاقة التراث الشعبي بالمسرح.....	40
3-أسباب توظيف التراث الشعبي في المسرح.....	42
الفصل الثاني: تجليات توظيف التراث الشعبي في مسرحية "غنائية أولاد عامر"	46
المبحث الأول: توظيف أشكال الأدب الشعبي في المسرحية.....	47

1-توظيف الأمثال الشعبية..... 47
2-توظيف الغناء الشعبي..... 58
3-توظيف الشعر الشعبي..... 69
4-توظيف المعتقدات الشعبية..... 78
5-توظيف شخصية القوال..... 80
المبحث الثاني: تجليات السيرة الشعبية في المسرحية..... 84
1-تعريف السيرة الشعبية:..... 84
2-اللغة..... 87
3-الإيقاع..... 92
4-الشخصيات..... 94
المبحث الثالث: توظيف الشخصيات التراثية في المسرحية..... 103
1-شيبوب..... 103
2- علجية..... 105
الخاتمة:..... 111
قائمة المصادر والمراجع..... 114