الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر النقد ومصطلحاته

توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري

(مسرحيات محمد الطيب الدهيمي أنموذجا)

مذكرة من متطلبات الحصول على شهادة الدكتوراه الطور الثالث

ميدان اللغة والأدب العربي– تخصص الأدب المسرحي ونقده

الطالبة:
بوحنة زينب

المشرف:
أ/د العيد جلولي

أعضاء اللجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
حسين دحو	أستاذ محاضر أ	ورقلة	رئيسا
العيد جلولي	أستاذ تعليم عالي	ورقلة	مشرفا
بوداود وذناني	أستاذ تعليم عالي	الأغواط	مناقشا
قوني زينب	أستاذ محاضر أ	الوادي	مناقشا
سي لكبير احمد التيجاني	أستاذ محاضر أ	ورقلة	مناقشا

السنة الجامعية: لـ 1438هـ/ 1439هـ الموافق لـ2017م/2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى من حبلت بي وفزت بدعواتها.. أمي الغالية وإلى من ربانا وتعب علينا.. إلى والدي العزيزين.. إلى كل أفراد عائلتي. إلى أهل زوجي عائلتي الثانية.

وأخيراً أهدي ثمرة هذا العمل الذي نأمل أن يتكلل بالنجاح، أهديه من كل قلبي إلى قرة عيني

حبيبي ورفيق دربي .. زوجي.

مقدمة

لطالما شدنا وأبهرنا منظر تلك العيون المشدودة نحو الخشبة؛ تترقب وتتفاعل مع أحداث المسرحيات التي جسدت وقائع الحكايات المروية القديمة التي آنستنا في جلسات الكانون، أو عكست صورة واقعٍ معيشٍ تشويقاً، هزلاً وإثارةً.

صبياتٌ حين كنا نجمع البقشيش الذي يساوي الخمس دنانير في التسعينات، لنحجز مقاعدنا في قاعة سينما الأفراح حيث كانت تبرمج كل خميس عرضا للأطفال، ونردد تلك الأغاني الطفولية وراء المهرج، نتابع بشوق وبكل حب كل حركة وكلمة يؤديها ذلك المهرج المليء بالحيوية، كان ذلك أول احتكاك لنا بالمسرح خطَّ في دهني جمال تلك الذكريات.

كل هذه الذكريات استحضرناها أثناء تكويننا الأكاديمي بالجامعة تخصص "المسرح" أثناء اكتشافنا لأصول هذه المادة الفنية، الضاربة جذورها في أعماق التراث التاريخي والديني اليونانيين، وانبهارنا بهذا الكم الهائل من السحر والجمال والفلسفة. وكلما قرأنا مسرحية زدنا عطشاً ونهما.

مرورا بالمسرح العالمي فالعربي ثم الجزائري وعلاقة كل منها بموروثها الثقافي، وارتبط المسرح منذ القديم بالموروث الشعبي، من النشأة الأولى عند الإغريق فبالرغم من اختلاف الأمكنة والأزمنة وتغيرها عبر الحقب التاريخية بما اقتضته الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لهذه المجتمعات، اتخذت من المسرح فرجة حيناً وضرورة سياسية وتعليمية حينا آخر.

ظلت المسرحية مقرونة بالموروث، حيث تُكتب لتروي حكاية؛ سيرة أو حادثة ما؛ ولتعرض في مكان معين، سواءً كانت المسارح المكشوفة الكبرى الدائرية أو النصف دائرية عند قدامى الإغريق بحيث كان يصل عدد المتفرجين إلى العشرين ألف متفرج أو المسارح الرومانية، وما آل إليه الفضاء المسرحي كالعلبة الإيطالية وهي خشبة المسرح التي نعرفها اليوم.

اقتران الموروث أو التراث بالمسرحية؛ راجع لكون الموروث حاضر في معتقداتنا وتقاليدنا وحياتنا اليومية، ولأن المسرحية تحاكي واقعنا المعيش اليومي الخيالي والحقيقي، وتعرضه في شكل صوري؛ بعد تقييده بالكتابة والإبداع، فثراء هذه المسرحية من غِنى الواقع الذي تحاكيه. وما من أمة كثر موروثها إلا وعظم شأنها. وعلينا الإتحاد والتكاتف لإحياء كل ما له علاقة بالموروث: لباس؛ أكل وديكور؛ تاريخ؛ دين وفن، لحماية ثقافتنا وهويتنا.

رغبتنا وشغفنا في مثل هذا النوع من الدراسات الذي يجمع بين الماضي والحاضر بين التاريخ والهوية والفن. كانا دافعا أساسيا لاختيارنا هذا الموضوع، ورغبة منا أيضا في الالتفات إلى التراث وإحيائه والتوثيق لكل ما يخدم الفن والجمال وإعادة بعث التراث في قوالب تتماشى وما يتطلبه ويتناوله الفكر والذوق المعاصر، كذا إثراء البحث العلمي المهتم بالدراسات التراثية، والالتفاتة إلى أحد المساهمين الذين وضعوا بصمتهم في هذا الجنس من المسرح. ولازالوا يفعلون؛ وهو المسرحي محمد الطيب الدهيمي. وذلك بالوقوف على بعض نصوصه، ودراسة لغتها وجمالياتها وتحليل جميع مستويات البنية الدرامية، وتبيان مدى انسجامها والعرض، باعتبارها تشكيل نصي وفضائي متكامل.

نسعى من خلال هذه الدراسة أيضا إلى إظهار المظاهر والملامح التراثية في المسرحية الجزائرية؛ واستجلاء جذورها في تراثنا الشعبي العربي .

ويدور موضوع هذا البحث عامةً؛ حول توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري وعلاقته بالموروث الغربي والعربي محاولين الإلمام بهذا البحث. ومن خلال المسيرة الفنية والأعمال المسرحية الفرجوية التراثية التي استوقفتنا، ارتأينا تصوير وتوضيح ملامح توظيف التراث في المسرح الجزائري وتطبيقها على تجربة "محمد الطيب الدهيمي" متطرقين إلى بعض نصوصه بالدراسة. وعليه نطرح تساؤلات عدة، تصب كلها في إشكالية البحث العامة:

ماهية التراث والتراث الشعبي، وإلى أي مدى تمتد جذوره؟ وكيفية توظيفه، ووظيفته في بعض النصوص المسرحية العربية والجزائرية؟ ما مدى التوفيق في استلهام وتوظيف عناصر الموروث الشعبي في وفعاليته في تصوير وتحديد الهوية الوطنية؟

إلى أي درجة وُفِّقت التجارب المسرحية الجزائرية في استلهام التراث وتوظيفه في المسرح، وتأثيره على الجمهور بالإضافة إلى مدى انتشار الظاهرة الاحتفالية والموروث بين الجماهير الجزائرية؟

بناءً على هذا، سنحاول مساءلة بعض النصوص المسرحية التي كتبها الدهيمي والعروض التي أخرجها، الخائضة في التراث بالنقد والدراسة، مساءلة مفاذها: ما هي مظاهر توظيف الموروث الشعبي في المسرح الدهيمي؟ وما هي عناصر الموروث التي وظفها المسرحيون؟ كيف تجلى الموروث الشعبي في المسرح الجزائري؟ وماهي السبل الأنجع لتوثيق للموروث المسرحي والتأصيل للمسرح الجزائري على ضوئه؟ وإلى أي مدى وظفت البنية الدرامية لعناصر الموروث في النصوص المسرحية لمحمد الطيب الدهيمي المخطوطة؟

عليه نستعرض أهم المصادر التي اعتمدنا عليها في هذا البحث وساعدتنا نوعا ما بما يخدم الإشكالية التي سبق طرحها وجب الإشارة إلى البحث الذي تناوله "ثليلاني احسن" حول توظيف التراث في المسرح الجزائري انطلاقا من تحليله لعشر مسرحيات جزائرية في عمل مقدم لنيل شهادة دكتوراه، ويبدو أنه ألم بجميع جوانب التراث الموظف في المسرحية بعيدا عن التأريخ والسرد، ويعتبر البحث الذي قام به في هذا المجال مرجعا غنيا وهاما. وإن كان العديد من المؤلفين قد تناولوا المسرح الجزائري بالدراسة. ونذكر أهم الدراسات والأعمال التي أفادتنا في بحثنا:

ثليلاني احسن، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة سنة 2010.

أما النصوص المسرحية التي تناولناها بالتحليل هي:

1- الدهيمي محمد الطيب، مسرحية دف القول والبندير (مخطوطة)

2- الدهيمي محمد الطيب، مسرحية يا ولفي مريم (مخطوطة)

3- الدهيمي محمد الطيب، مسرحية العرضة مقتبسة عن الملك يتموت ليوجين يونسكو (مخطوطة)

4- الدهيمي محمد الطيب، مسرحية سمفونية من تراب مقتبسة عن مأساة شيفارا لمعين بسيسو (مخطوطة)

كما لا ننسى بعض المراجع العربية التي تناولت الموروث المسرحي العربي بصفة عامة بما فيه المسرح الجزائري.

لكن الأبحاث العلمية التي تطرقت إلى المسرحي محمد الطيب الدهيمي منعدمة وإن تعددت المقالات والجرائد التي تناولته باللغة الفرنسية. اختلفت الدراسات حول التراث والمسرح في الجزائر رغم أنها تبقى محتشمة، تبقى هناك خطوة أولى للتوثيق والتنظير للمسرح الجزائري، يجب أن تعقبها خطوة أخرى تتوقف عند ظواهر معينة ومحددة مبرزة سماتها وتخصصها .

واعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج التاريخي التحليلي، على أساس أنه المنهج المساعد في تحليل الظواهر المسرحية والمساعد على تأريخها، والمنهج المعتاد في مثل هذا النوع من الدراسات المتفرعة كون المسرح يتفرع إلى شقين من الدراسة: النص المكتوب؛ الذي لديه مستلزمات خاصة به في التحليل، والعرض هو الشق الثاني للمسرحية؛ وتختلف مستلزماته النقدية والتحليلية عن الكتابة. هذا ما يدفع إلى استعمال المنهج التاريخي التحليلي. خاصة وأن موضوع الدراسة يتفرع إلى علم آخر وهو الفولكلور كما سماه الغربيون في حين لا تزال الدراسات المتعلقة بالموروث _الفولكلور بالمصطلح الغربي_ عندنا لا تصل إلى حد الرقي لتصنيفها لعلم. وهذا لا ينفي تشعب وتفرع هذا الفن بشقية المادي واللامادي، والبحث

في أصول وتاريخانية هذه العلوم والفنون؛ يدفعنا مرة أخرى إلى اختيار واتباع هذا المنهج؛ وذلك حسب الحاجة.

أجبنا على هذه التساؤلات، وسطرنا خطة قوامها أربع فصول، مجزأة إلى مباحث تصب مادتها جميعا بشكل مباشر أو غير مباشر في الهدف المسطر للبحث، محاولين من خلالها الإلمام ببعض أطراف الموضوع ما أمكن وقدر المستطاع.

يتحدث الفصل الأول المعنون: النشأة التراثية للمسرح الجزائري، عن المصطلحات المفتاحية التي بني عليها هذا البحث وهي: المسرح والموروث الشعبي، وتطرقنا إلى تاريخ المسرح الجزائري، ونشأته التراثية. مستعرضين أقدم الأعمال المسرحية التراثية الجزائرية. متطرقين إلى بعض المستلهمات التراثية، دون نسيان المتلقي وجمهور العروض الشعبية، ثم وظيفة الموروث السياسية، التاريخية والجمالية في المسرحية الجزائرية.

ناقشنا في الفصل الثاني المعنون: علاقة الموروث الآخر الغربي والعربي بالمسرح الجزائري. عناصر الموروث المسرحي، وتجليات الموروث الغربي في المسرح الجزائري، كالمسارح التي خلفتها روما في الجزائر، والعلبة الإيطالية؛ التي صارت معظم قاعاتنا تتبع مقاييسها. تجلي بعض ملامح الأسطورة الغربية أيضاً والشعر القديم كالشعر اليوناني في مضمون هذه المسرحيات التراثية، ثم علاقة المسرح الجزائري بالموروث الغربي: العلاقة الدينية، دون نسيان العرض المسرحي وتجسيد الموروث. بالإضافة إلى علاقة المسرح الجزائري بالموروث العربي، تناولنا العلاقة الدينية التي تجمع بينهما، الأعياد والطقوس الدينية، وهناك علاقة لغوية وطيدة عي اللغة العربية، والعادات والتقاليد كطقوس الحصاد مثلا. و تجسُّد المورث في العرض المسرحي، كاللغة المستعملة وبعض المؤثرات السينوغرافية الموظفة في العرض، كالأزياء والموسيقى.

أما الفصل الثالث، يضم توظيف الموروث الشعبي في المسرح، كالكتابة التراثية في المسرحية الجزائرية. وبدوره هذا المبحث يضم ثلاثة عناوين: أولها الكتابة باللغة العربية الفصحى ثم الكتابة باللغة الشعبية المجزأرة، والكتابة بالفصحى الشعبية. بعد التطرق للغة انتقلنا إلى تناول بعض المستلهمات التراثية في المسرح الجزائري كالأمثلة الشعبية، القصة

والحكاية الشعبية، الخرافة والأسطورة. وتطرقنا للأشكال التراثية المسرحية في الجزائر بدءً بالإحتفالية والطقس الديني ثم خيال الظل والدمية بالإضافة للقوال والحلقة.

خصصنا الفصل الرابع لأحد الشخصيات المسرحية الفاعة في هذا الميدان؛ وهو من محركي النشاط المسرحي في الشرق الجزائري، وهو محمد الطيب الدهيمي بغرض التوثيق لبعض أعماله من خلال هذه الدراسة، وعدم تأجيلها إلى سنوات، لعدم السقوط في المقولة الشعبية المعروفة القائلة: "كِيكَانْ حَيّْ اشْتَاقْ تَمْرَة وْكِيمَاتْ عَلّْقُولُو عَرْجُونْ" وهو مثل شعبي جزائري يُعنى به –عندما كان حيا اشتهى تمرة ولما مات عُلِّق له عرجون–.

تناولنا بيبليوغرافية أعماله ثم تطرقنا إلى توظيف الموروث الشعبي في بعض مسرحياته المقتبسة "العرضة" وهي مسرحية عبثية مقتبسة عن "الملك يتموت" ليوجين يونسكو والمسرحية الثانية بعنوان "سيمفونية من تراب" مقتبسة عن "مأساة شيفارا" لمعين بسيسو، وتطرقنا للبنية الدرامية لكلتا المسرحيتين، مبرزين بعض أوجه التشابه والإختلاف بين المسرحيتين ومسرحيتين من إبداع الطيب الدهيمي، تناولناهما أيضا بتشريح بنيتهما الدرامية وتوظيف الموروث فيهما، هما مسرحية "دف القول والبندير" مسرحية "يا ولفي مريم" الرومنسية، وقد وظف الدهيمي في هذه المسرحيتين على غرار مسرحيات أخرى مخطوطة، تناولنا أيضا بعض عناصر الموروث الشعبي العالمي والمحلي كالكورس، الأمثال الشعبية بالإضافة إلى تقنيات إخراجية كالتغريب.

رغم التنوع الغني للموروث الشعبي الجزائري إلا أن البحث فيه كالممثل الذي يرتجل دوره دون نص. فلو أجرينا مقارنة بين الكم الهائل للعروض المسرحية التي تقام كل يوم في دور الثقافة والمسارح البلدية والجهوية والوطنية على مستوى التراب الوطني وبين كمية النصوص المكتوبة المحتشمة، فإن هذه الكمية لا تعكس حقيقة هذا الإرث الذي تزخر بها ثقافتنا الشعبية، ونقص هذه المراجع المتخصصة حال دون توفر المادة العلمية التي تزيد في البحث قيمة كلما زادت، وتخلخله كلما قلت. هذا العائق كان زيادة على وفرة المصادر العربية المتناولة لموضوع التراث العربي في البلاد العربية وقلتها في بلاد المغرب والجزائر خاصة، وهذا النقص الذي يرجع إلى كتابة الأدمغة الجزائرية باللغة الفرنسية تأثرا بالتعليم

الفرنسي الذي خلف هذه الآثار أدى إلى تخلف الجزائر في التدوين والتوثيق، ونأمل أن نكون وفينا ولو القليل بالموضوع.

إذا كان هناك أحد يستحق الشكر بعد الله سبحانه وتعالى، فإني أضع كل احترامي تقديري وعرفاني لأستاذي المشرف العيد جلولي، السخي بعطائه وتوجيهاته الذي أفاضني بفيض من معارفه وأمطرني غزير خيره والذي أمدني مصادر قيمة لم أكم لأجدها بتلك السهولة عند غيره، إنني إن بدأت وصف نبله وكرم أخلاقه ومشقة هذا العمل الذي تكبده معي ، لن تكفيني التعابير لوصفها وتخونني الكلمات. أستاذي الفاضل لن أنسى معروفكم وسأظل أعترف بجميلكم ما حييت.

كما أقدم شكري لكل من مدني يد العون والمساعدة وكل اللذين أفادوني ولو بكلمة، وأبسط معلومة، أخص بالذكر أساتذتي بقسم الفنون الدرامية لجامعة وهران اللذين لم يبخلوا علي بالمراجع أذكر منهم (د.عزوز بن عمر) ومؤطرتي في شهادة الليسانس (د.طامر أنوال) ومدير المكتبة الوطنية بالحامة (عبد القادر بن دعماش) وجميع من ساعدني سواء من بعيد أو قريب، ... حفظكم الله.

وفي آخر هذه المقدمة لا يسعنا إلا القول بأن البحث العلمي مضنٍ وشاق ويكلف التضحية والتخلي عن عدة أمور، ونسأل الله أن يعوضنا براحة بال بعده، ونحصد ثمرة هذا الجهد. ونسأل الله وإياكم التوفيق إلى ما فيه الخير؛ والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

بوحنة زينب: أفريل 2018.

الفصل الأول: النشأة التراثية للمسرح الجزائري

تمهيد

المبحث الأول: تحديد المصطلحات

أولا: الموروث

ثانيا: المسرح

المبحث الثاني: تاريخانية المسرح الجزائري والموروث

أولا: الإرهاصات والولادة

ثانيا: التأثر والتطور

ثالثا: البذور التراثية للمسرح الجزائري

رابعا: بزوغ البراعم التراثية

المبحث الثالث: النشأة التراثية للمسرح الجزائري

أولا: استلهام الغناء الشعبي

ثانيا: استلهام الرقص والطقس

ثالثا: التلقي والمشاهدة الشعبية

المبحث الرابع: وظيفية الموروث الثقافي في المسرحية الجزائرية

أولا: الوظيفة السياسية

ثانيا: الوظيفة التاريخية

ثالثا: الوظيفة الجمالية

خلاصة:

تمهيد

ينقسم الفصل الأول الذي عنوناه النشأة التراثية للمسرح الجزائري إلى أربعة مباحث هي على التوالي تحديد المصطلحات، تاريخانية المسرح الجزائري ثم النشأة التراثية للمسرح الجزائري وأخيرا، وظيفية الموروث الثقافي في المسرحية الجزائرية. حاولنا من خلالها بادئ ذي بدء التطرق للمصطلحات المفاتيح التي بني عليها هذا البحث؛ وهي: "المسرح" كونه المادة الفنية التي نحن بصدد دراستها. و"الموروث" فهو موضوع البحث. فهدف الدراسة هو كل ما يتعلق بالأصالة والتراث بكل أنواعه التاريخي والفني وكل ما له علاقة بالتراث المسرحي الجزائري من قريب أو بعيد.

بعد تحديد المفاهيم تناول المبحث الثاني الظاهرة المسرحية الجزائرية من المنظور التاريخي وملامحه وكيف زرعت بذورها التراثية ثم تكون جنينها وخروجه إلى النور، واستعراض أقدم المصادر المسرحية التي وجدت في مكتبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس والتي تعود إلى سنة 1847 وهو نص لصاحبه إبراهام دانينوس بعنوان (نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طِرياق في العراق).

أما المبحث الثالث فتناولنا فيه النشأة الحقيقية للمسرح الجزائري من المنظور التراثي والمستلهمات التراثية التي وجدناها في هذه الأعمال المسرحية كالغناء الشعبي كالشعر الملحون، والمديح؛ الذي يكثر في الجنوب. والرقص التعبدي والرقص الفولكلوري الذي يكاد يشبه الرقص التمثيلي، كما تطرق هذا المبحث إلى عنصر مهم وهو المتلقي في العروض الشعبية والمسرح التراثي. وآخر المباحث خصص لتناول الدور والوظيفة التي يؤديها الموروث الثقافي بصورة عامة والمسرحي بصورة خاصة، حيث تم تحديد ثلاث وظائف هي الوظيفة السياسية والتاريخية وأخيرا الوظيفة الجمالية.

المبحث الأول: تحديد المصطلحات

أولا: الموروث

جاء الموروث متلازما مع مصطلحات عدة أخرى: كالموروث الثقافي، المورث الشفهي، الموروث المادي واللامادي، الموروث الشعبي والفولكلور."من الممكن أن يبتعد المصطلح عن أصله لغايات وظيفية تداولية تفرضها الحاجة على هذه التحولات أو على العكس من ذلك حصر المصطلح في دائرة ثابتة لا يلوذ عنها"[1]. لأنه يصادف أحيانا بل في الكثير من المرات، نجد مصطلحات مختلفة تعبر عن مفهوم ومضمون ومعنى واحد.

الموروث هو التراث وجاء أصل الكلمة من الفعل الثلاثي ورث ويقول ابن الأعرابي: الوِرْثُ والوَرْثُ والإِرْثُ والوِراثُ والإِراثُ والتُّراثُ واحد[2]. وأجمع الأنثروبولوجيون على أنه لا وجود لمادة معينة خاصة بمصطلح التراث، وبناءً على هذا جاء في لسان العرب "ورث: الوارث: صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل، يرث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين أي يبقى بعد فناء الكل، ويفنى من سواه فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له[3]. وحسب الجوهري: المِيراثُ أصله مِوْراثٌ، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها، والتُّراثُ أصل التاء فيه واو"[4].

جاء ذكر هذه الكلمة في القرآن الكريم في مواضع عدة كقوله تعالى: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهاَ النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ﴾*. "أي ورث ملكه ومنزلته من النبوءة بعد موت أبيه وقوله :(علمنا منطق الطير) إخبار بنعمة الله تعالى عندهما في أن فهمهما من

[1] . فرقاني جازية، الترجمة بين التلقي والتأويل، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2013، ص10.

[2] . ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، المجلد 2، دار صادر . بيروت، لبنان، د ط، ص 200.

[3] . المصدر نفسه، ص199.

[4] . المصدر نفسه، ص200.

* الآية 16 من سورة النمل.

أصوات الطير المعاني التي في نفوسها وهذا نحو ما كان النبي صلى الله عليه وسلم يسمع أصوات الحجارة بالسلام عليه وغير ذلك حسب ما هو في الآثار،..."[1].

وتكون الوراثة استعارة كقوله تعالى:﴿وَنَرِثُهُ مَا يَقُولُ وَيَأْتِينَا فَرْدًا﴾* "أي هذه الأشياء التي سمى أنه يوتاها في الآخرة يرث الله ماله منها في الدنيا بإهلاكه وتركه لها فالوراثة مستعارة، وقال النحاس: (نرثه ما يقول) معناه نحفظه عليه لنعاقبه به ومنه قوله صلى الله عليه وسلم:" العلماء ورثة الأنبياء" أي حفظة ما قالوا، قل (ع) فكان هذا المجرم يورث هذه المقالة"[2].

ويتوافق مصطلح الموروث في المعنى مع مصطلح الفولكلور لدى الغربيين، فإذا كان مصطلح "الفولكلور" يمثل معارف الناس المأثورة من أقوال وأفعال، كاللغة والفنون والحِرف، المجسدة في الأفكار التي عبر عنها الإنسان الأول في كلمات وأغاني وقصص ومعتقدات. فهو بمفهوم آخر؛ يمثل الموروث الشعبي والثقافي؛ كما عبر عنه المجتمع العربي. وفي هذا الصدد يرى فوزي العنتيل أن "الفولكلور هو الموروث من أفكار مأثورة أو ممارسات لدى شعب عبرت مجموعته الرئيسية مرحلة الحضارة، بمعنى أن هذه الأفكار والممارسات قد عرضت مرة واحدة، ومن المحال بالنسبة لها أن يعزوها أي تطور"[3].

وقد جاء في كتاب "الفولكلور قضاياه وتاريخه" للروسي يوري سوكولوف؛ في تحديده لمصطلح الفولكلور بأن "الفولكلور اصطلاح علمي مشتق عن الانجليزية، أدخله العلامة وليم تومس W.G.Toms لأول مرة على المصطلحات العلمية سنة 1846. والترجمة

---

1. الثعالبي الشيخ سيدي عبد الرحمن، جواهر الحسان في تفسير القرآن، الجزء الثالث، وزارة الثقافة، طبعة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص 248.

* الآية 80 من سورة مريم.

2. الثعالبي الشيخ سيدي عبد الرحمن، جواهر الحسان في تفسير القرآن، المصدر السابق ، ص 30.

3. العنتيل فوزي، الفولكلور ما هو؟ دار المعارف، مصر، طبعة سنة 1965، ص27.

الحرفية للكلمة تعني "حكمة الشعب" أو "المعرفة الشعبية"[1] . وهنا يتعدى مفهوم الفولكلور تلك الرقصات الشعبية التي تميز الشعوب إلى ما هو أشمل وأعمق. كما ترطرق سوكولوف أيضا إلى قضية اختلاف العلماء في تعريف هذا المصطلح. ولقد تعرض "طومسون" لهذه القضية أيضاً، وهي "صعوبة الاتفاق على تعريف يرضى به علماء الفولكلور جميعا، فعبر عن ذلك بقوله: "على الرغم من أن كلمة "فولكلور" قد مضى عليها أكثر من قرن، فليس هناك أي اتفاق على ما تعنيه هذه الكلمة، ثم يقرر أن الفكرة الشائعة في الوقت الحاضر هي أن الفولكلور هو: التراث، انه شيء انتقل من شخص الى آخر، وحفظ إما عن طريق الذاكرة، أو بالممارسة أكثر مما حفظ عن طريق السجل المدون. ويشمل: الرقص، الأغاني، والحكايات، وقصص الخوارق، والمأثورات، العقائد والخزعبلات (المعتقدات الخرافية)، والأقوال السائرة للناس في كل مكان"[2].

وما يميز الفولكلور خاصية الاستمرارية والعلاقة المتصلة بين الماضي والحاضر، "فالفولكلور يتكون من اعتقاد القدماء الذي لا يزال مستمرا إلى هذه الأيام مثل قصة حاتم* في الجود والسخاء، وقصة السموأل** في الوفاء بالعهد"[3]. ويمكن القول بأن الإرث الثقافي المشترك شاهد على الاستمرارية الثقافية، والثقافة كما قال (لينتون) عبارة عن:" استمرارية ممتدة من بداية الوجود البشري إلى وقتنا الحاضر" "وهي تمثل الوراثة، الاجتماعية الخاصة بالنوع البشري"[4].

---

[1] . يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، 2000، ص 129.

[2] . العنتيل فوزي، المصدر نفسه، ص 35.

* حاتم الطائي أمير قبيلة طيء (توفي سنة 605م) اشتهر بكرمه وجوده وأشعاره.

** السموأل بن غريض بن عادياء بن رفاعة بن الحارث الأزدي (توفي سنة 560م) قيل فيه المثل: أوفى من السموأل.

[3]. محمد عبد المعين خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة الحنة للتأليف والترجمة والنشر– القاهرة، مصر،طبعة سنة 1937، ص 13.

[4] . إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، شركة الأمل للطباعة والنشر، د بلد، الطبعة الثانية، 1999، ص 34.

هذه الاستمرارية التراثية الثقافية والشعبية –إن صح القول– لها الفضل الكبير في تعرفنا واطلاعنا على الآخر القديم وعن العديد من مظاهر العيش لدى أسلافنا، وقد تأخذنا إلى أبعد من ذلك وصولا إلى الزمن الغابر، كالرقصات الشعبية والأشكال الطقوسية التي أخذتها الأنثروبولوجيا بالدراسة، وهي بذلك تؤدي جزءا من عملية التاريخ بشكل حيوي، لهذا كان الغربيون سباقون له بالدراسة تحت مصطلح الفولكلور ،وعندما نذكر كلمة فولكلور فنعني به الموروث.

الموروث بشقيه المادي واللامادي وإن كان ما يهمنا في هذه الدراسة المورث الثقافي اللامادي أكثر من غيره ، بما فيه الموروث الشفهي كالحكاية أو الحجاية بمفهوها الشعبي بكل ما اشتملت عليه من أشعار، أمثلة وألغاز كالأسطورة والخرافة، ضف إلى ذلك الرقص الشعبي والطقوس الدينية وكل ما توارثناه عن أجدادنا ومن سبقونا.

"ويعلل (ماريت) سبب بقاء "الموروثات الثقافية" لأنها تجدد على الدوام دلائل تلك الحياة للناس، والتي تملك وحدها القوة الطبيعية للبقاء والاستمرار إلى أبعد مدى، وكذلك فان التراث الشفوي قادر على الاحتفاظ لأجيال عديدة بنشاط هذه الأفكار البذرة النامية، والمشاعر، أكثر مما يمكن أن تتجه الثقافة جميعها"[1]. والموروث بدوره يمثل ثقافة الأصول التي قد نسعى لتجديدها أو لاستهلاكها كما وجدناها.

وخلاصة القول أن اللغويين أجمعوا على أن "التراث ما يخلفه الرجل لوريثه وأن تاءه أصلها الواو: أي (الوارث)، وساقوا أمثلة عديدة عن مثل هذا الأمر وهو تحول الواو الى تاء في كلمات من اللغة العربية"[2].

كما قد يحدث العكس كاستعمال التاء بدل الواو كتاء القسم أين تنوب التاء عن الواو في "تاللهِ" وهنا تفيد التأكيد، وهذا ما جعل اللغة العربية أغنى اللغات في اشتقاقاتها

[1] . العنتيل فوزي، مصدر سابق، ص24.

[2] . حسين محمد سليمان، التراث العربي الاسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص16.

ومعانيها.ويقصد بالتراث الموروث وهو "العناصر الثقافة التي تتناول من جيل إلى آخر، والحقيقة أن فكرة انتقال شيء ما عبر الزمن هي المضمون الأصلي للمصطلح ويجب أن نحافظ عليه من الأول"[1]. وسبق وقلنا بأنه المؤرخ الحي المنحدر من الأجيال الماضية إلى غاية الحاضر مكونا فكر الأمة ووجدانها وسلوك أهلها ومؤثرا بهذا الحاضر متجها نحو المستقبل.

الموروث الشعبي: إذا قلنا شعبي فهو إذا موروث متعلق بالشعب والناس، بثقافتهم وعاداتهم وحَكَايَاهمُ إلى غير ذلك مما تتميز به الشعوب، وهو نتاج بشري فيما عدا العقائد السماوية، وهو مخزون غني صادر عن الشعب أي من الناس ويعود إليه الناس للإغتراف منه والاستلهام فلطالما عادت الأعمال الدبية والروائية إلى شخصيات قديمة اتسمت بالبطولة والشهامة أو شخصيات أسطورية، تقول تمارا: "ظلّ الفولكلور مصدرا للمواضيع لفترة طويلة، ففيه ظهرت الشخصيات– النماذج لأول مرة، وهو الذي أكد مهنة الراوي – الممثل، أضف إلى ذلك، أنّ هذه الحكايات والقصص والأساطير العربية المبكرة قد ولدت أجناسا أدبية عريضة كالرواية والمسرحية"[2]. التي اندرجت وصنفت تحت ما يسمى بالأدب الشعبي الذي يمثل جزءا كبيرا من الموروث الشعبي، ويتضمن الأدب الشعبي –حسب إيكه–:" الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية، وأهازيج الطقوس الدينية، والألغاز، والأهازيج... إلخ"[3]. أما بالنسبة للموروث أو التراث الشفهي فيقول سانتيف :"إنه توجد لدينا بطريقة لا شعورية أعمال أو أفكار تتأصل بالممارسة، ومن ثمة تشيع هذه الأعمال والأفكار بين عامة الناس إلى حد لا نتصور أن لا وجود بداية لها، دون تفكير معتمد فيها"[4].

---

[1] . إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور ، مصدر سابق، ص88.

[2]. تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص74.

[3] . إيكه هولتكرانس، مرجع سابق، ص 33.

[4] . إيكه هولتكرانس، مرجع سابق، ص 96.

وقد هيمنت على المسرح المصري في القرن العشرين –حسب نهاد صليحة– تيارات ثلاثة وذلك على مستوى الممارسة النظرية، يتميز التيار الأول بالاقتباس والتعريب، ولا يمكن للأصالة أن تتخطى الموضوع إلى الشكل الدرامي، والتيار الثاني يمتاز بالأصالة التي تتخطى المضمون إلى الشكل، وقد استوعب التجديد وأحيا التراث والأدب الشعبي. أما الثالث الذي يهتم بالدراسة فهو تيار توخى الأصالة عن طريق نبذ كل ما هو أجنبي؛ والتركيز على أنماط التعبير الشعبية ذات الصبغة المسرحية[1].

ثانيا: المسرح

جاء شرح الكلمة لغةً في لسان العرب "المسرحُ، بفتح الميمِ: مرعى السّرح، وجمعه المَسارِحُ، ومنه قوله: إذا عاد المسارِحُ السّباح. وفي حديث أم زرع، له إبلٌ قليلاتُ المسارِحِ، هو جمع مَسْرَح، وهو الموضِعُ الذي تَسْرحُ إليه الماشيةُ بالغَداة للرّعي، .."[2]. يعنى بها هنا؛ المرعى حيث ترعى وتسرح الأنعام. "المَسْرَحُ، بفتح الميم: المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي"[3]. والمسرح هنا هو مكان الفعل سَرَحَ ونستطيع القول بأن المسرح اصطلاحا سمي مسرحا لأن الممثل يسرح فوق خشبته، بخياله وجسمه وإبداعه، محاكيا أو مقلدا الحياة الواقعية في لوحات فنية مترجمة بعدة وسائل؛ أولاها جسم الممثل ثم تأتي بعده السينوغرافيا بديكورها وإنارتها ومؤثراتها الصوتية والموسيقية... إلى غير ذلك.

"والمسرح كما هو متعارف عليه، فن يعتمد بالدرجة الأولى على المحاكاة، محاكاة أفعال الشخصيات وأخلاقها من خلال حضورها على الخشبة أمام أنظار الجمهور إلا أن الحكاية تفرض وجودها لأنها تشكل المادة الأولية للكتابة المسرحية وتعبر عن النص"[4].

[1] . ينظر نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة 2002، ص 144 إلى ص 147.

[2] . ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب، المجلد 2، مصدر سابق، ص478.

[3] . ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، المصدر نفسه، ص479.

[4] . ينظر ماري إلياس . حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون–بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1997، ص171.

وليس هناك في النص المسرحي ما يمنع من قراءته كرواية، ومن اعتبار الحوار فيه حوارا روائيا، واعتبار الإرشادات المسرحية وصفا.

نستطيع دائما أن نحول المسرحية إلى رواية كما نستطيع في المقابل تحويل الرواية إلى مسرحية، وتقول آن :"لا نستطيع إذن أن نقول بوجود تكافؤ سيمانطيقي: لو أن (ن) تمثل مجموعة العلامات النصية و(ع) تمثل العلامات المتعلقة بالعرض، فإن هاتين المجموعتين يتقاطعان في كل عرض بشكل متجدد"[1]. والمسرحية التي تمثل قصة أو رواية سردت على شكل مختلف تميزت بالحوارات مذ بدئها إلى نهايتها تتخللها الإرشادات المسرحية (الديداسكالية) كقائمة الشخصيات أو ما يوضع بين قوسين للتوضيح وأبعد من ذلك تذهب الإرشادات أو التوجيهات إلى تحديد توضيحات حول صلات القرابة والأنظمة القائمة بينهم، وأشكال هذه الشخصيات وألوانها وأعمارها، ومزاجها وطبقاتها الاجتماعية والركحية كلها دلالات مثيرة تسهم في تنمية العرض المسرحي ، بالإضافة إلى الأمكنة والأزمنة التي وقع فيها الفعل، وتعطينا الإرشادات –حسب آلان كوبري– معلومات حول من يقول وماذا يقول؟ وزيادة عن الأمكنة والإشارات والحركات فقد تطورت إلى الديكور، الإضاءة ...إلخ.

المسرحية جنس أدبي شأنها شأن جميع الأجناس الأدبية؛ تتفرع إلى عدة تقسيمات أو تصنيفات، فأبسط ما يقال عن الأنواع، أنها تقسيمات فرعية في الجنس الواحد باعتبار المسرح جنسا أدبيا، فقد عرف كل المشاكل التي عرفها الأدب، "وإشكالية المصطلح من أهم ما تعرض إليه فن المسرح، لأنه لم يكن هناك إجماع واحد على تحديد الأنواع المسرحية ففي السابق أي منذ وضع أرسطو معايير الفصل حتى القرن التاسع عشر كانت المعايير تتحد انطلاقا من الشروط المتعلقة بالكتابة ليتوسع هامش التصنيف بإدخال معايير أخرى كالصبغة، الطابع والأسلوب"[2].

[1] . آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر، الطبعة الثانية، 1982، ص20.

[2] . ماري إلياس– حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 73.

والمسرحية بالمفهوم الأرسطي الإغريقي هي الدراما بشقيها التراجيديا والكوميديا أو الملهاة ويعرفها أرسطو* (أي الدراما) على أنها "محاكاة فعل نبيل أو جليل، إنّها العبارة الأرسطية التي تعتمد عليها جل الدّراسات الدرامية، ويؤكّد ذلك أرسطو قائلا بأنّ:"المحاكاة هي الأفعال والأخلاق، أي لأمور باطنة، والحق أنّ موضوع المحاكاة هو الحق (الأثوس) ثم الباثوش (الانفعال) ثمّ الفعل، وتلك إن هي الموضوعات الثلاث للمحاكاة"[1]. فمنذ أن وجد الإنسان وهو في عجز وصراع إلى ساعتنا هاته، وهذه المعاناة التي شكلتها الظروف والتراكمات الاجتماعية بمرور الزمن أفرزت المأساة الإنسانية وبالتالي المأساة المحاكية. ولو أخدنا بتعريف أرسطو القائل: "بأنها محاكاة لعمل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[2]. فيعني هذا أن الغرض والهدف من التراجيديا هو التطهير النفسي أو الكاثارسيس بالمفهوم اليوناني.

وفي هذا الشأن يوضح (كارلسون) أن التطهير الذي تهدف إليه المأساة أو التراجيديا يشاع عليه بأنه مصطلح طبي إغريقي، ويؤكد أرسطو بأن المأساة لا تشجع على الانفعالات، لكنها في الحقيقة تخلص المتفرج منها، وبهذا يصف الدواء للعلة عن طريق المأساة التي تقوم بوظيفة التطعيم ضد الداء وبهذا يحدث التطهير النفسي لدى المتفرج[3].

يقول هويمان بأن أرسطو، يلح على أن الفن يكون دائما فوق الطبيعية أو دونها. وهو لا يصادف إطلاقا الطبيعة كما هي "والفرق بين المهزلة والمأساة مُتأتٍ من أن الأولى تصور البشر أكثر عيوبا والثانية أكثر فضائلا مما هم في الواقع"[4]. في حين نجد التناقض

* أرسطو طاليس (ولد 384 ق.م وتوفي 322 ق.م)

[1] . أرسطو طاليس، فن الشعر، تر عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، 19738، ص49.

[2] . أرسطو طاليس، فن الشعر، مصدر نفسه، ص18.

[3] . ينظر مارفن كارلسون، نظريات المسرح الجزء الأول، ترجمة وجدي زيد، دون دار نشر، القاهرة، طبعة سنة 1997، ص22.

[4] . ري هويمان، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية، 1975، ص42.

في التعريفات حيث نعرف جميعنا بأن المسرحية الهزلية هي ذات موضوع جاد وهذا يفسر بأن الأبطال بدورهم شخصيات جادة تعالج قضية جادة في طابع هزلي، يُؤكده "إسلن" متسائلا: "ما إذا كانت الملهاة تعطينا البصيرة مؤكدا في نفس الوقت بأنها –الملهاة– تمنحنا البصائر في عمق سلوكيات وأساليب المجتمع وفي نقاط الضعف الصغيرة والأطوار الغريبة للسلوك الإنساني..."[1].

فبالرغم من أن القوانين الأرسطية كانت الأولى في التنظير المسرحي وكانت السباقة خطها هذا الأخير –أرسطو– في أيقونته (فن الشعر)، فإن هذه القوانين ليست مسلمات. فقد سُنَّت بعدها بكثير قوانين وقواعد أخرى كسرت القواعد الأرسطية وتماشت مع التطورات الأدبية وما اقتضته الحياة الجديدة التي أفرزت مارس جديدة بدورها. فتطور الأزمنة أدى إلى تغير الأمكنة وبالتالي نوع العروض ولو انتقلنا إلى تساؤل رولان بارت: "ما المسرح؟ إنه نوع من الآلة السيبرنية، تختبئ وقت الاستراحة، خلف الستارة، وما أن ترتفع هذه الأخيرة، حتى تبدأ هذه الآلة ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها"[2]. فنحن ننتقل بذلك إلى جزء آخر من المسرحية وهو العرض أو الفضاء الذي ترجمت فيه المسرحية عبر لوحات ومشاهد مجسدة، يقصد هنا رولان بارت بمكان العرض العلبة الإيطالية، فالمسارح الأولى الدائرية والنصف دائرية أو الحلقة لا تفصلها عن المشاهد ستارة. ومن الذين تطرقوا إلى مشكلة تفضيل النص على العرض المسرحي "نهاد صليحة" حيث تقول: "لقد عانى العرض المسرحي الحي من التجاهل النقدي المؤلم منذ هيمنة النظرية الدرامية الكلاسيكية التي أعلت شأن النص، ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة فقط.. فأصبح الطفل المدلل لدى النقاد"[3].

[1] . ينظر مارتن إسلن، تشريح الدراما، ترجمة أسامة منزلجي، دار الشرق والتوزيع – عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1987، ص 86.

[2] . معلا نديم ، لغة العرض المسرحي، دون دار نشر، دون بلد، دون طبعة، دون سنة، ص7.

[3] . نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، مصر، طبعة سنة 1999، ص 15.

المبحث الثاني: تاريخانية المسرح الجزائري والموروث

أولا: الإرهاصات والولادة

يعود المسرح بالجزائر إلى فترة متقدمة من الزمن وهذا يفسره كثرة آثار المسارح الرومانية الباقية إلى غاية يومنا دليلا على ممارسات ثقافية للمجتمعات الجزائرية الأولى التي سبقت مجتمعات الدولة الجزائرية بمفهومها الحالي التي أسسها الأمير عبد القادر و"قد كان للملك البربري يوبا الثاني الفضل في رعاية الآداب والفنون في عهده، وكان شديد الاهتمام بالمسرح، فأقام مسرحا بمدينة شرشال التي كانت تعرف بكيساويا.."[1]

أما المسارح الرومانية المتواجدة بالجزائر فلم يتبقى منها سوى الأطلال كآثار جميلة بولاية سطيف والآثار المتبقية بولاية تبسة وغيره من مناطق الشمال الجزائري خاصة المدن التي ارتكزت فيها التجمعات الرومانية قديما. لكن فيما يخص النصوص فلا توجد وثائق تفيدنا عن النشاط المسرحي في هذه الفترة كأدلة يمكننا الإستشهاد بها.

لكن يمكن الإشارة إلى زمن ليس بالبعيد عن هذا القرن إلى سنة 1847 حيث اكتشف بمكتبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس نص (نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طِرياق في العراق) لصاحبه إبراهام دانينوس وكونه كتب بالدارجة الجزائرية وشيء من العربية فإنه يعد حسب التاريخ أقدم نص عربي جزائري "وحتى محمد عزيزة ذاته نسب ولادة المسرح العربي في أعماله التي طبعت بعد ذلك بفترة وجيزة، إلى عام 1848م"[2].

أما حكاية هذا النص (نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طِرياق في العراق) فتروي قصة نِعمة المتزوجة من ابن عمها نعمان المولوع بالبحر، وقصة أمناء زوجة الرئيس دمنهور الذي سافر وطال سفره، يسافر الزوج نعمان في رحلة طويلة إلى مدينة طرياق

[1] . لمباركية صالح، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية 2007، ص10.

[2] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، مصدر سابق .ص11.

الخيالية بالعراق وفي غيابه تسعى الأم إلى إقناع ابنتها بالطلاق للزواج من ابن خالها لكن نعمة ترفض باستمرار إغراءات أمها وابن خالتها، والنص يميل في شكله إلى تقاليد الكتابة الأوروبية في تلك الفترة وهذا ما يقرر مكانة الكاتب بحكم إطلاعه على مستوى الكتابة المسرحية بصفة خاصة والأدبية بشكل عام، ونجده مليء بالإشارات إلى الأساطير، كما هو مشبع على غرار الموشحات الأندلسية و لغته بسيطة بين اللغة العربية الفصحى واللغة المحلية.

أدرك الكاتب حقيقة التواصل بين النص والجمهور فأشار في الكثير من لوحاته إلى الموسيقى وكان النص إنما يكتب لغرض الفرجة وإمتاع الجمهور، تنقسم المسرحية إلى قسمين وفصول عدة صغيرة، بها إثنان وعشرون شخصية ثمانية منها نسائية. كما تضمنت المسرحية وصفا رائعا للبادية والدور والطيور والأسماك ببركة للماء بمنزل النعمان.

من خلال قراءتنا لبعض مشاهد المسرحية استقر لدينا يقين أنه لا يمكن أن يكون هذا النص الأول بل لا بد تكون قد سبقته إلى الظهور نصوصا أخرى لكتاب مسرحيين جزائريين آخرين لأن مستوى الكتابة الذي ظهر بها النص الوصفي الدقيق للمشاهد وأسلوب الحوار وطريقة السرد المسرحي للمشاهد والديكورات والانتقال من مشهد إلى آخر. كلها دلائل تؤكد يقينا على وجود نصوص مسرحية أخرى يكون قد سبقته في مستواه لكنها حتما إرهاصا للكتابة المسرحية الجزائرية بشكل خاص والعربية بكل عام[1].

إن كان هذا النص الذي كتب في هذه الفترة المتقدمة بهذه الروعة والدراية لأساليب الكتابة المسرحية فيقر الباحثين بأنه يحتمل وجود نشاط وتجارب من هذا النوع سبقته نهيك عن الإحتكاك بالمسرح ومظاهر الترفيه والفرجة التي مارسها المعمرون أو الدول المستعمرة

[1] . ينظر ابراهام دانينوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم بوكروح مخلوف، طبع في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 53 إلي 63.

المتهافتة على هذه الأرض. أو أساليب الترفيه المتجدرة في الثقافة العربية كالمقامات والعرائس أو خيال الظل أو أشعار الملحون التي يؤديها المداحون.

وفي حوار نشرته مجلة الثقافة أجراه عصمت كامل اسماعيل مع المسرحي الجزائري أحمد بن قطاف* عن كيفية ظهور المسرح الجزائري يقول :"... انا اعرف ان ظهور المسرح الجزائري كان في الربع الاول من القرن الماضي في عام 1905 او 1910 او 1915، و هناك من يقول ان هناك جمعيات مسرحية تأسست عام 1911، و يقال بان الرحالة الألماني سات، رأى مسرحية "غالاغوس" في عام 1862 في قسنطينة"[1] وهذا يفسر الرواية التي تقول بان الفرنسيين عندما فتحوا مدينة قسنطينة أحرقوا كل الكتب والمخطوطات التي وقعت في أيديهم. ومن يدري؟ ربما اشتملت هذه المخطوطات على عديد النصوص المسرحية كالنص الذي تخلف في مكتبة باريس لابراهام دانينوس.

إذا كان بعض الباحثين يرون أن الفترة التي تلت الحرب العالمية الأولى هي التي ولدت المسرح الجزائري كتعبير عن الوعي القومي الشعبي أفرزته الأوضاع آنذاك، فهذا يعني أن هذا الرأي قد ينفي وجود مصادر الفرجة والترفيه التي عاشتها العائلات الجزائرية والدولة الشمال إفريقية في حين طبيعة المعيشة التي كانت تعيشها الجزائر في فترة سابقة لم تكن تصور البؤس والإنحطاط التي خلفته الحروب المتتالية عليها بل كانت الجزائر تعيش حياة التجارة المنتعشة والنفوذ المهدد للجنوب الأوروبي والعديد الدول المتعطشة والطامعة فقد صرح المسرحي الجزائري محي الدين بشطرزي موضحا الظروف التي نشأ فيها المسرح عندنا قائلا:" لقد خرج المسرح الجزائري من العدم في السنوات التي تلت حرب (1914-1918) لأنه كان تظاهرة من تظاهرات وعي الشعب الجزائري"[2].

[1] . مجلة الثقافة، عدد 17، سبتمبر 2008.

* امحمد بن قطاف : مخرج وممثل جزائري

[2] . قرقوة إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص28.

يوضح الباحثون بأن المسرح انتقل إلى دول المغرب العربي من خلال التأثر الثقافي المشرقي ولاسيما المصري منه عندما زارت مجموعة مسرحية مصرية تونس وليبيا والجزائر والمغرب دون أن ننسى التأثير الذي مارسه المستعمر الأجنبي خاصة حين بنى في هذه البلدان قاعات مسرحية عرض فيها خاصة أعمال موليير. ففي ليبيا بدأ المسرح سنة 1928 حين أسس محمد عبد الهادي أول فرقة للتمثيل لما عاد من الشام كما انتعش المسرح التونسي إثر الزيارات المتكررة للفرق المسرحية المصرية للمدن التونسية.

كما توالت هذه الزيارات إلى الجزائر أيضا لكن لم تلق فرقة جورج أبيض التي حطت بالجزائر سنة 1921 الرواج الذي لقيته في بلدان الشمال الإفريقي الأخرى كتونس تحديدا ويُرجع جورج أبيض سبب هذا إلى التوجه الفكري للمثقف الجزائري آنذاك إلى فرنسا[1]، التي يُرجع البعض الفضل إليها–فرنسا– في ظهور المسرح الجزائري، ومشيدين بأنه ظهر مبكرا مع الاحتلال الفرنسي الذي أنشأ كثيرا من القاعات المسرحية لعرض أهم النصوص الدرامية الغربية والتي كانت توجه غالبا إلى العائلات المعمرة، مما ساعد المثقفين الجزائريين خاصة المتشبعين بالثقافة الفرنسية الإطلاع على المسرح الغربي وتقنياته وطرقه السينوغرافية والابداعية. لكن في حقيقة الأمر أن هذا المسرح الذي ظهر إبان الاحتلال الفرنسي إنما هو مسرح كان خاصا بالمعمرين وليس بالجزائريين. بالتالي من غير الممكن نسبته إلى المسرح الجزائري.

فلما بدأ المسرح الجزائري يتولف على الموروث المحلي، ظهرت الكتابات المسرحية انطلاقا من الحكايات العربية القديمة، واشتهر رشيد قسنطيني كثيرا في الجزائر حتى سمي موليير الجزائر، وهناك من يعتبر سنة 1928 سنة ولادة المسرح الجزائري. وهو بذلك يسبق شقيقه السوداني بأربع سنوات. حيث يرى "السر السيد محمد الأمين" من السودان في

[1] . ينظر الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 1979، ص 459.

مداخلته المعنونة "الحكاية الشعبية في المسرح السوداني- الموقع والشكل" أن مسرحية "مصرع تاجوج والمعلق" للكاتب خالد أبو الروس أو أبو المسرح السوداني التي ألفت سنة 1932، تعتبر المسرحية الأولى في تاريخ التأليف للمسرح السوداني حيث أن كل ما سبقها كان إما مترجما أو مقتبسا[1].

ثانيا: التأثر والتطور

ظل المسرح الجزائري على الرغم من الهيمنة الفكرية والفنية بعيدا عن الدراسة وعن التفكير الأدبي نفسه، وهمش من أي نقد موضوعي عبر تلك المقالات الصحفية، أو بعض الدراسات السطحية، يرجع هذا إلى أن الدارسين عندنا لما تفطنوا إلى قيمته ودوره، حاولوا تفسير طبيعته ومنبعه عن طريق المحاكاة والتأثر بالآخر _الغرب الأوروبي_ المولعون بتقليده والنسج على منواله، واستلهام العديد من مواضيعه وشخصياته. ومن الدوافع التي أدت إلى استلهام التراث في المسرح الجزائري يذكر الدكتور قرقوة أربع منها بدءا بمعارضة المستعمر الفرنسي الذي حاول طمس الشخصية العربية الإسلامية. الفخر بمآثر الآباء عربا أو أمازيغ وتاريخهم والدافع الثالث هو التمسك بالهوية الوطنية ويذكر أخيرا دافع التأصيل للمسرح العربي[2].

ويرى البعض إلى أن المسرح مستحدث في الثقافة العربية بعامة والجزائرية بخاصة، واستقر الرأي لدى البعض على أنه انبثق من بعض الظواهر المسرحية العربية والطقوس الدينية وبالتالي على حدِّ زعمِ هؤلاء، فالمسرح بالمفهوم الشكلي هو من جملة الثقافات الوافدة من الغرب الأوروبي، كما أن الكثير من الظواهر التي يسميها البعض احتفالية ضمن تراثنا الشعبي قريبة من المسرح أو قابلة للتمسرح ضمن أشكال الفرجة الشعبية كالحلقة والقوال

[1] . ينظر وقائع الملتقى العلمي 10-11-12 جويلية 2009 تحت عنوان " المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة" تنظمه محافظة المهرجان الدولي للمسرح- الجزائر. الدورة الإفريقية الجزائر 2009، ص 32.

[2] . ينظر قرقوة إدريس ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ،مرجع سابق. من ص66 إلى ص 69.

والقاراقوز أو مسرح الدمى وخيال الظل. أما استلهام المورث لا يقتصر على الشكل فقط بل يتعداه إلى المضمون كما "لا يتوقف استلهام التراث لدى فرج عند الشكل وحده، بل يجعل المحتوى الفكري بما هو منظومة قيمية تتصدرها قيم الجوهر العربي الأساس، لأن الطرح الفكري الواقعي والعصري شديد الالتصاق بإطاره الجمالي"[1].

ويطمح العديد من الباحثين الجزائريين على غرار العرب والغربيين إلى البحث في الموروث الشعبي وإعادة إحيائه كما يشيد الدكتور قرقوة بالعودة إلى التراث لتأصيل المسرح الجزائري يقول :" أعتقد أن المسرح عندنا إذا أراد أن يجدد انطلاقته الفنية، فلن يتأتى له ذلك إلا بالعودة إلى التراث الشعبي عبر البحث عن سبيل تأصيل المسرح الجزائري، بإعطائه روحه الشعبية وخصوصيته المتميزة النابعة من البيئة الجزائرية الثقافية والطبيعية"[2].

ثالثا: البذور التراثية للمسرح الجزائري

إن المسرح هو ظاهرة حياتية نعيشها في حياتنا في تقليدنا للأفعال وفي محاكاتنا للأشياء وفي أحجياتنا وحكايا جداتنا وفي تراثنا الغني، في تحلقنا على الكانون لسماع الأحجيات أو فك الألغاز وهذه الأمسيات هي الميزة الشعبية العربية التي تجعلنا متفردين بهذه الأنواع الفرجوية الحميمية الدافئة "وإن الذي يتأمل المضمون العام للأحاجي والألغاز الخرافية يجدها عميقة وهادفة تدل على ذكاء العقلية الشعبية والتزامها عبر القرون السحيقة، وقدرتها من وجهة أخرى، على ربط الصلة بين اللفظ الظاهر المنطوق والمعنى الباطن المقصود"[3]. وقيمتها الأدبية والثقافية بقدر قيمة الألغاز "فاللغز شكل أدبي شعبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية، كما أنه كان يساويها في الانتشار، فليس اللغز إذا مجرد كلمات محيرة تطرح للسؤال عن معناها بين تلل الأصحاب في الأمسيات الجميلة، ومن ثم فانه

[1] . عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق، سوريا، طبعة سنة 2002، ص110.

[2] . قرقوة إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، مرجع سابق، ص156.

[3] . مرتاض عبد المالك، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، طبعة سنة 2007.ص 15.

يتحتم علينا أن نبحثه بوصفه عملا أدبيا شعبيا أصيلا، شأنه شأن الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى"[1].

فالفرجة عندنا لم تبدأ بقاعات الأوبرا أو العلبة الإيطالية أو الخشبة كما هو المفهوم الحالي بل "بدأ المسرح عندنا شعبيا في الساحات العمومية، في الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم، والمداحين لأشعار المديح النبوي، أداه له تعبيرا شفهيا وحركيا وإيمائيا (جسمانيا) والذي غدا على مسارحنا في شخص القوا ل (المداح) وليس من هنا فحسب، بل تعداه إلى مسرح البايات (مسرح الظل) ومسرح القراقوز"[2].

من المؤكد والبديهي أن عبقرية أي أمة من الأمم تتجلى فيما تمتلكه من تراث شعبي يلتصق بتربتها ويكشف عن هويتها الحضارية، فإذا كان المسرح في فلسطين ترجع أصوله إلى مسرح الحكواتي والمصري إلى الطقوس الفرعونية القديمة.. فالمسرح الجزائري بدوره حفل برصيد هائل من الموروثات الشعبية الثقافية التي رسمت الشخصية وانتمائها العربي والديني فهو الآخر شهد ما يدعى بالحكواتي أو المداح والقوال بمفهومنا المغاربي وسعى دوما إلى توظيفه في الأعمال المسرحية محاولا إعادة بعثه، ويقول الدكتور الرشيد بوشعير في مداخلته المعنونة (توظيف التراث الشعبي في المسرح المغاربي): "إن ولد عبد الرحمان كاكي في هذا العمل – القَرَّابْ والصَّالحين– يدخل شخصية المداح" ويوظفه في تقديم الأحداث، إضافة إلى وظيفته التغريبية التي تحول دون اندماج المتلقي في العرض المسرحي، على نحو ما يحدث في المسرح الدرامي الأرسطي"[3]، وبالرغم من أن العديد من المسرحيين الجزائريين تفطنوا إلى أهمية توظيف الموروث وعادوا إلى ذلك إلا أن السباقين والأوائل يضيف الدكتور بوشعير:"لعل كاكي ... هو أول من أدخل شخصية المداح في

[1] . مرتاض عبد المالك، الألغاز الشعبية الجزائرية، مرجع نفسه، ص 13.

[2] . قرقوة إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر، مرجع سابق، ص23.

[3] . وقائع الملتقى العلمي الذي انعقد في إطار المهرجان الوطني للمسرح المحترف طبعة 2010، الذي نظمته محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف تحت إشراف وزارة الثقافة في الجزائر بعنوان" توظيف التراث في المسرح المغاربي". ص 73.

المسرح الجزائري، وإذا كانت شخصية المداح في التراث الشعبي الجزائري تجوب الأسواق وتسرد الحكايات الطريفة والقصص الديني والتاريخي بواسطة الرباب، فإنها تدخل المسرح في "القَرَّاب والصَّالحين" بوصفها رواية وبوصفها معلقة حريصة على استخلاص العبر من المواقف والأحداث"[1].

والعودة إلى المعتقدات الراسخة في المجتمع الشعبي كعالم الجن، والسحر وإلى غير ذلك "وأهم خصائص المداح والقوال عند ولد كاكي أنهما يمثلان الامتداد الصوري لشخصيتي "شيخ الحضرة ومنشد الحضرة" في الزوايا خاصة في المغرب العربي"[2]. وليست مهمته الوعظ والإرشاد والتلقين الديني وإنما التوعية والتنبيه وتفتيح العقول أيضا عن ما قد تخفيه السياسة عن عامة الشعب هذا ما جعل هذه الأشكال الفرجوية يشكل خطرا على السياسات الحاكمة لذا عمِدت السلطات الاستعمارية الفرنسية خلال مرحلة الاحتلال إلى منع هذا النوع من التمثيل وطاردته في المقاهي والنوادي والساحات العامة لما فيها من التشهير بفرنسا وسياستها الاستعمارية.

ذلك لم يمنع النشاط المسرحي فهناك عدة مسرحيات عادت إلى الموروث التاريخي أو الشعبي ظهرت ولقت نجاحا أيضا "فكانت مسرحية حنبعل، التي قام بتمثيلها رائد المسرح الجزائري "محي الدين بشطرزي" بمسرح الأوبرا بالجزائر العاصمة يوم 09 أفريل 1948م حيث عرضت نهارا للنساء، وليلا للرجال، وتناولتها . حسب المؤلف– إذاعة لندن، ومثلت بالجزائر وتونس أكثر من مائتي (200) مرة "[3].

وربما كان نجاح مسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني التي كتبها بلغة فصحى راقية وجميلة سببا ليؤرخه عبد الله الركيبي كتاريخ لنشأة المسرح الأدبي الجزائري.

[1] . وقائع الملتقى العلمي الذي انعقد في إطار المهرجان الوطني للمسرح المحترف طبعة 2010 بعنوان" توظيف التراث في المسرح المغاربي"، مرجع سابق، ص 73.

[2] . مجموعة من الباحثين، قراءات في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2014، ص48.

[3] . خليفي عبد القادر ، أحمد توفيق المدني، دار المحابر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص202.

رابعا: بزوغ البراعم التراثية

هناك من يرى بأن أول فرقة مسرحية بالجزائر تأسست مع مطلع العشرينات بالجزائر سنة 1921 تحت اسم (جمعية الآداب والتمثيل العربي) وقد يكون لهذه الجمعية بدايات سابقة لأفرادها الذين ما جمعتهم فرقتهم هاته إلا بعدما مارسوا التمثيل كأفراد بنواد جزائرية أو فرق أخرى سبقت ذلك بأعوام، وهناك من يرجع النشأة الأولى إلى زيارة فرقة (جورج أبيض) المصرية إلى الجزائر حيث قدمت هذه الفرقة عرضين مسرحيين للمؤلف "نجيب حداد" هما مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) ومسرحية (تارات العرب)[1].

وعلى الرغم من أنها لم تحظى بالحفاوة والإقبال المطلوبين إلا أنه كان لها وقع حسن لذى بعض الجزائريين ممن استهواهم فن التمثيل يقول المسرحي الجزائري محي الدين بشطارزي ولقد برزت إلى الوجود نتيجة هذه الزيارة نصوص مسرحية لـ(جمعية الآداب والتمثيل العربي) أبرزها مسرحية "خديعة الغرام" لمؤلفها طاهر علي شريف ومسرحية "الشفاء بعد العناء" ذات الفصل الواحد. إلا أن أول مسرحية هلل لها المسرح االجزائري وعرضت عشرات المرات في المدن الجزائرية هي مسرحية جحا لـ "سلالو علي" المدعو علال* وبالتعاون مع رشيد قسنطيني** والتي مثلت على مسرح قاعة الكورسال سنة 1922.

[1] . قرقوة أنظر إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر، مصدر سابق، ص 27.

*علالو علي (1902- 1987)

**رشيد القسنطيني(1887- 1944)

لقد حققت مسرحية جحا نجاحا كبيرا وإقبالا منقطع النظير واكتسبت هذه المسرحية أهميتها الدرامية في الريبيرطوار المسرحي للاعتبارات التالية:

1-تعتبر من الناحية التاريخية النواة الأولى للنشاط التمثيلي في الجزائر بالنسبة للجزائريين.

2-عكست هذه التجربة الدرامية بوضوح مدى الوعي الثقافي والإجتماعي الذي كان يتمتع به المجتمع الجزائري في تلك المرحلة المبكرة بإقباله على هذا الفن الهادف.

3-كشفت هذه التجربة المسرحية عن موهبة جزائرية فنية تدعى محي الدين باشطارزي وموهبة رشيد قسنطيني، وبينت هذه المسرحية اهتمام الرعيل الأول من المسرحيين الجزائريين بالتراث العربي والشعبي ووجوب توظيفه شكلا ومضمونا حفاضا على تميزنا الحضاري والثقافي. يضاف إلى ذلك مسرحية "يوغورطة" لعبد الرحمن ماضوي التي ألفها عام 1952 حاول مؤلفها اعتماد الأحداث الماضية ومحاولة مطابقتها لحاضر الشعب الجزائري أو ما يعرف بعملية الإسقاط التاريخي.. وهذا هو السمو بالفن المسرحي والارتقاء به إلى مستويات عالية من الابداع يقول احسن ثليلاني "إننا نلاحظ أشكالا مسرحية أخرى تطالب بعودة المسرح إلى أصل منابعه الأولى أي البساطة والعفوية والشعبية، وهي قيم لا تعني السوقية والابتدال بقدر ما تعني الأصالة والصدق، وهذا ما جعل أغلب الأشكال المسرحية تنشد تحقيق الخاصية الشعبية"[1]، فما مقاومة يوغورطة للروم في المسرحية إلا مقاومة الشعب الجزائري للمحتل الفرنسي وما الصراع الذي نسج خيوطه المؤلف وحاول ابرازه في صراع يوغورطة مع الروم إلا صراعا يخوضه الشعب الجزائري ضد فرنسا أو لعل اللجوء إلى الرمز من المؤلف وغيره من الكتاب والأدباء، وإنما تخلصا وتملصا من الرقابة الفرنسية وبطش إدارتها العسكرية، فوظيفة المسرحية التاريخية كانت تهدف أساسا إلى خلق جيل مماثل في القيم والمثل السامية.

[1] . تليلاني احسن، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل للكتاب، الرغاية، الجزائر، دون سنة طبع،ص 129.

بهذا يكون "قد غرف المسرح الجزائري من ينابيع التراث، فوجد فيه مادة غنية بالمضامين والطاقات والدلالات التعبيرية، فالتراث بحكم تمكنه من وجدان الأمة فإنه يمنح الخطاب المسرحي قدرة إبلاغية كبيرة"[1] وخدمة سياسة واجتماعية عظيمة قد تكون غير مباشرة لكنها فعالة في تغيير المسارات الخاطئة وفي ترسيخ الهوية الأصيلة المغرر بها ويربط "صالح لمباركية" هذه المجهودات بأحد المسرحيين ويعزو له الفضل الكبير يقول "و قد ارتبط المسرح التراثي الشعبي في الجزائر باسم مسرحي حاول من خلال أبحاثه و انتاجه المسرحي أن يجد مسرحا عربيا أصيلا متميزا عن المسرح الغربي الأوروبي، و هذا الباحث هو(عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي*)".. "[2].

[1] . تليلاني احسن، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، مصدر نفسه،ص 99.

[2] . لمباركية صالح، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص224.

*ولد عبد الرحمان كاكي (1932- 1995)

المبحث الثالث: النشأة التراثية للمسرح الجزائري

أولا: استلهام الغناء الشعبي

الغناء هو لغة تعبيرية وخاصية تميز بها الإنسان منذ الرجل الأول أو الإنسان البدائي، حيث كان يعود من الصيد معبرا عن فرحه بالغنائم عن طريق الغناء، أين كان يصدر أصواتا تصحبها رقصات محلقا بذلك حول نار، ولا يزال الإنسان إلى غاية الآن يعبر عن حالاته النفسية بالغناء. وهو بذلك يمثل شكل من أشكال التعبير الذي قد يتعدى حدود اللغة عند شعب ما لتصل إلى شعوب أخرى تختلف في اللغة والدين والعادات.

لو قمنا بدراسة التراث الجزائري الشفهي والغير شفهي لكل أقطار الدولة، لن تسعنا القواميس ولا الموسوعات لتدارك كل أطرافه، ليس ذلك لشساعة هذه الأرض التي تعد قارة لطولها الزمني والجغرافي، بل لأن التنوع الثقافي والفني الذي تشهده لا نظير له، وكأنك تتنقل بين دول، لا بين مناطق وولايات لتباين التنوع الثقافي وكثرته.

يجري هذا الاختلاف على الغناء والرقص واللباس والطبخ وكثير العادات والتقاليد."ومن ضروب الغناء الشعبي، ضرب يغنيه النساء في الحفلات والولائم وصورته أن يقوم فيه صف من النساء. لا يكون فيه أقل من ثلاثة نسوة، وقد يصل عددهن الى عشرة في صف واحد، تبعا لطبيعة الولائم وأصحابها ويقابله صف أخر، ثم تبتدئن بترديد صوت تفتحه متزعمة لهن، ثم يكون في كل صف دف واحد على الأقل ويبتدئن غناءهن في الغالب بالصلاة على النبي، أو لعن الشيطان، ثم تندفع متزعمتهن في ارتجال الأشعار الملحونة التي يرددها بسهولة"[1].

ومن دروب الغناء الشعبي ألحان عديدة منها ما يؤديه النسوة في الأعراس والمناسبات الاجتماعية ومنها ما يؤديه الرجال في الأعراس كذلك والمناسبات الوطنية كأعياد

[1] . مرتاض عبد المالك، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشبكة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.ص92.

الاستتقلال، والاحتفالات الدينية. وفي الجنوب الجزائري أشكال عدة للفولكلور وهي رقصات تؤدَّى مصاحبة للغناء الشعبي. منها ما يعد تهاليل لورود ذكر اسم الله فيها بكثرة، وهو غناء ديني ومدائح ونستطيع القول عنه أنه طقس ديني ونعني هنا الحديث بالأهليل الذي تتميز به ولاية أدرار وبمنطقة قورارة تحديدا، المعروفة بتيميمون التي تبعد عن العاصمة الجزائرية حوالي 1000 كلم.

هذا النوع الثقافي اللامادي يعد من المأثورات الشعبية اللامادية التي صنفتها منظمة اليونسكو سنة 2005 في التراث العالمي[1]. ويشترك في أداء هذا الفن الذي يقارب الأداء التمثيلي النساء والرجال حيث تقوم الجماعة المؤدية بالغناء وقوفا أو قعودا مصاحبة ذلك بالتصفيق وحركة تمايلية للأجساد متناسقة والنغم المؤدى. وقد يصاحب هذا آلات موسيقية تقليدية مثل الطبل، إيمزاد، والناي. وتتناول أغاني هذه الرقصة عدة مواضيع، كبطولات الحروب وحب الرسول ومدحه، تروي الشهامة والكرامة.

يتميز هذا الفولكلور بثلاث مقومات التمثيل: وهي توفر النص؛ المغنى والأداء الجسدي المتجانس مع الألحان، ضف إلى ذلك الجو الذي تؤدى فيه، حيث تقام هذه التظاهرات غالبا تحت ضوء القمرة تتوسطهم نار أو كانون مشتعل، والعناصر المؤدية واقفة تتمايل كلها في آن واحد مع النغم مشكلة لوحة رائعة الجمال تبعث فينا شعورا هائلا من السكون والصوفية واليقين.

تتمتع هذه المنطقة بنوع آخر من الأغاني التي تتناول مواضيع صوفية ودينية واجتماعية خاصة كالحب؛ الغزل والرثاء، هو "الشلالي" شعر ملحون يغنيه الرجال في

1- ينظر جلولي العيد «دينامية تراث أهليل من المحلية إلى العالمية»، دراسات جمعت في ديوان الأهليل، قامت بنشره محافظة المهرجان الثقافي الوطني لأهليل، دار الكتاب العربي، سنة 2017، ص113.

* الزَّمَّار: آلة المزمار من الآلات الموسيقية النفخية

الأعراس وتؤديه النسوة أيضا؛ وفي زيارات الأولياء الصالحين، يُصحب هذا النوع أيضا بآلات موسيقية تقليدية كالطبل. وتزخر الأقاليم الثلاث الجنوبية توات، تيديكلت وقورارة بأغاني شعبية كثيرة تصاحب الرقصات الفولكلورية الممارسة هنا. كرقصة التويزة، الطبل، الزمار * والبارود.

ثانيا: استلهام الرقص والطقس

لو ذهبنا بعيدا في دراستنا للموروث اللامادي في الجزائر –دون تحيز لمنطقة على حساب أخرى– بعيدا إلى أقصى الجنوب الجزائري، إلى ولاية أدرار خصوصا التي ذكرناها في المبحث السابق، لوجدنا هذه المنطقة أوفر حظا من غيرها لغناها بموروث ثقافي لازال يستقطب السائح والشاعر والروائي والكاتب أمثال: "الشريف الأدرع" في "محاكمة جحا"، "الحبيب السائح" في روايته "تماسخت"، "عبد الله كروم" في "حائط رحمونة" و"الحاج أحمد الصديق" في "مملكة الزيوان" وغيرهم ممن استلهموا من هذه التربة أروع النصوص وأحلى الحكايا. ونجد مرجعيةً لجل الأنواع الفنية والأدبية، تمثلت في الرقص الشعبي الذي لا يزال يمارس في كل الاحتفالات الوطنية والاجتماعية والدينية خاصة.

قد سبق وأدرجنا أحد أنواع الفولكلور الذي صنف ضمن التراث العالمي الذي يتميز بخاصية معين وهو رقص ديني قد نجد مثيله في الشكل والوجدانية في البلدان العربية الشقيقة،"وفي مصر الحديثة ما يزال الرقص الديني باقيا، وقد رأيته يؤدى، غير أن الرجال كانوا في أتم لباس، وذلك يعود إلى فزع المسلمين من التجرد من الثياب. وقد انعقدت حلبة الرقص في احدى الليالي المقمرة، وقد استوى الرجال في صفين متوازيين، يواجه كل منهما الآخر، وكان كل صف يشتمل على ما يقارب ثلاثين رجلا، وقد تحلق بعض الرجال حولهم وكانوا يرددون في نغمة منسجمة وعميقة: الله...هذا، ولم يمض طويلا الوقت حتى راح

بعض الرجال يتمايلون برؤوسهم وأجسامهم بطريقة موقعة... وبعد قليل أخذ الجميع يتمايلون أيضا... وكان الصياح والتصفيق والانشاد مستمرا دون توقف"[1].

تذكرنا هذه الرقصة بالأهليل الذي سبق وذكرناه حيث يصطف الرجال في الليل المقمر، يشكلون دائرة كبيرة تتوسطهم نار ويكاد يصل عددهم المئة فرد، مرتلين أغاني صوفية يتكرر فيها اسم الله والصلاة على النبي محمد عليه الصلاة والسلام، وكأنهم يؤدون عبادة أو صلاة بصورة فنية تتقدم الأرجل فيها خطوة إلى الأمام في إيقاعٍ وآن واحد وتعود لمكانها تارة في الآن ذاته أيضا.

هذا الرقص الذي تتمايل فيه الأجساد دون التحرك من أماكنها تصحبها مدائح وأغاني؛ تارة دينية وأخرى دنيوية وإيقاع تحدثه راحة الأيادي وآلات تقليدية منها وترية وأخرى إيقاعية قد تصنع من الحجارة أحيانا[2]. تلم بجل المرتكزات السينوغرافية من مؤثرات صوتية تحدثها الآلات البدائية وألحان المنشدين ولباس موحد وأكسيسوارات خصت بهذا الطقس أو الرقص، والسينوغرافيا في المسرح توازها العملية الإخراجية التي حتما سبقت هذا العرض قام بها رئيس الفرقة أو أحد أعضائها لتمام المشهد في أبهى الصور وأنقاها.

نجد العناصر الدرامية الأساسية التي تشكل البنية المسرحية _ الممثل، النص، الأداء _ أيضا بارزة في هذا الطقس التمثيلي، راسمة رابطا وثيقا بين الطقوس الشعبية والرقصات الفولكلورية "والعلاقة بين الرقص والطقوس لا شك فيها، فالرقص في الأخير لم يكن مجرد تسلية بسبب رغبة ملحة، ولكنه كان يحتوي على مغزى سحري وكأنه مطالب بتأمين النجاح والتوفيق لتحقيق رغبة أو هدف مستقبلي. إلى جانب هذا، كان الرقص ككل الطقوس يعتبر واحدا من عناصر الفرجة المسرحية"[3]. ليس بعيدا عن المجتمعات الساحلية كالقبائل الأمازيغية وغيرهم ممن لازالوا يمارسون التويزة أو الوزيعة كما يسميها البعض، حيث يجتمع

[1]. العنتيل فوزي ، الفولكلور ما هو ؟، مصدر سابق. ص161.

[2] – ينظر جلولي العيد، «دينامية تراث أهليل من المحلية إلى العالمية»، مصدر سابق، ص115.

[3]. تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص55.

أهل القرية للمساعدة أو إعانة شخص ما على البناء أو الحصاد أو الجني. ويصحب هذا التعاون كما قالت أمي الغناء والتصفيق.

نجد في بعض القرى والمناطق الريفية تتجمع النسوة للحصاد أو جني الزيتون وتتبع ذلك بأغاني بدوية خاصة بكل منطقة ولا تزال التويزة تمارس في منطقة الجنوب أيضا، وضمن الرقصات الشعبية لهذا الجنوب رقصة خاصة بالتويزة. حيث يتقابل صفان من الرجال يلبسون لباس معين يتمثل في السروال العربي يشد عند الخصر بحزام عريض ويضعون العمامات التي يتميز بها اللباس الصحراوي وفوقها توضع قبعة مصنوعة من ورق النخيل، ويحمل البعض سلال صنعت من ورق النخيل، والبعض الآخر يحمل فؤوس ويؤدون حركات راقصة مقلدين في ذلك الفلاح الذي يحفر الأرض، حركات على إيقاع الأنغام والأغاني الخاصة بهذه العادة الاجتماعية. وهي رقصات شعبية أغلبها يشبه الرقص البدائي للرجل القادم من الحروب منتصرا، أو الصياد القادم من الصيد فرحا بغنيمته.

وما يميز منطقة الجنوب الجزائري خاصة ولاية أدرار، أنها لا تزال إلى يومنا هذا تمارس هذه العادات والطقوس الدينية والاجتماعية، كالوعدة وزيارة أضرحة الأولياء الصالحين وإحياء ذكرى وفاتهم. والمولد النبوي الشريف وعاشوراء، يسمي أهل المنطقة هذه المناسبات الدينية بـ"الفْضِيلة". وكما يقال في عيد الفطر وعيد الأضحى "عيد مبارك"، يقول الأدراريون في المناسبات الدينية "مبروك لَفْضيلة" وهي أساليب معاملة دينية لا نجدها في مناطق أخرى.

وحسب "علي عقلة" الذي يرى في"...الرقص التعبدي الجماعي سواءً أقُدِّم لإله قبيلة واحدة، أو في موسم حج القبائل إلى مكة، حيث أعظم أصنام العرب، كان يقتضي تهيُّؤا نفسيا خاصا، وارتداء ملابس معينة، والانتظام مع الجماعة في حدود ما يفرضه الطقس الدّيني من مكان وزمان وتشكل وأداء جماعيين. تتظافر كلها لتحقيق أهداف الكلمة والحركة الراقصة أحيانا والإيقاع، والقيام بأفعال أخرى مكملة لإتمام واجبات الفرد والجماعة في ذلك

الطقس"[1]. فالاحتفالات التعبدية التي تقام في جنوبنا كلها تقتضي تهيُّؤا نفسيا وفيزيولوجيا وخاصة عقليا، لتلاوة الصلوات والدعاء على أرواح الصحابة والأولياء الصالحين وعلماء المنطقة الفقهيين الذين توفوا، رحمة الله عليهم

ثالثا: التلقي والمشاهدة الشعبية

يتميز المسرح الشعبي بحريته على المستويين، النص والعرض، فهو لا يتقيد بنص أو بعقدة أو ركحٍ معين، كالخشبة الايطالية، ففي المسرح الشعبي "كل شيء يمكننا أن نصنع منه مسرحية"[2] –حسب فيتيز– أي يستطيع الحكواتي أو القوال أو الراوي ارتجال مسرحية من أي حكاية أو طرفة أو حادثة، وقد يذهل المتفرج المتحلق على هذا الممثل الذي أحسن تقليد الأدوار وتجسيد الأحداث ووعيه بما يُقدِم على فعله. "والدراما نشاط معرفي جماعي واع يقوم على جدل بين واقع العرض المصطنع والتجربة المسرحية المعروضة بوصفها افتراضا وهميا للواقع، ويتم استقبالها من قبل متفرج يقيم بدوره جدلا بين الرؤية المسرحية كما يطرحها الحوار، وواقعه وأنظمته المعرفية حتى يتمثل معناها"[3].. أي لا يشترط أن يكون هذا المتلقي جالسا فوق كرسي أحمر أو أريكة أو في طابق معين أو شرفة مخصصة. قد يكون هذا المستقبل المتفرج واقفا على نفس مستوى الأرض التي يقف عليها المُلْقِي، في المشهد الذي نراه أثناءَ الحلقة يكاد الملقي والمتلقي يتجابهان.

وهنا يحدث التواصل المباشر "ففي المسرح تتجلى استجابة الجمهور فوراً بصورة مباشرة مما يجعله أفضل مجال لدراسة عملية التلقي. إن المؤلف الروائي نادراً ما يواجه جمهوره"[4] عكس المسرحي الذي يؤدي تمثيليته وهو يلاحظ رد الفعل المباشر من الجمهور الجالس

[1] . عقلة عرسان علي، الظواهر المسرحية عند العرب، دراسة 2007، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص33.

[2] . آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر، الطبعة الثانية، 1982. ص23.

[3] . نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، طبعة سنة 1986. ص21.

[4] . نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر ، مرجع نفسه. ص250.

في القاعة أو المتجمِع حوله في الأسواق والمقاهي والأماكن العامة المتعطشة للفرجة. فالجمهور –حسب بيبي– "كان أحيانا يتخذ المسرحية ذريعة لكي يتجمع في الساحات التي تُقدم فيها العروض، وهكذا فقد كان الحدث هو الجمهور بقدر ما كانت المسرحية أو الممثل"[1] فهو الحلقة الثالثة في سلسلة العملية التواصلية وعملية التلقي حيث كان الممثل الملقي والمسرحية هي الرسالة الملقاة، والجمهور المتلقي الذي يقوم بتفكيك الشيفرات والرموز النصية والبصرية والصوتية التي تبعثها المسرحية.

وسواء في مسرح العلبة أو المسرح الشعبي يستحسن على أو الممثل أن يبرع في إلقائه وأدائه لإيصال الرسالة المرجوة على أكمل وأجمل وجه "ويواجه المؤدي ثلاثة خيارات في تناول عملية الاتصال في المسرح وتتجلى هذه الخيارات في نوعين من أنواع الإلقاء المسرحي: الأول هو الحديث المباشر إلى الجمهور والثاني هو المونولوج أو مناجاة النفس وكلاهما يفرض أنماطا خاصة للاستماع"[2]. وكلاهما يفرض تقنيات ومهارات عالية يختص ويمتاز بها الممثل عن باق الناس العاديين، "فمهارة الممثل لا تقاس بقدرته على تنفيد الأداء الذي تدرب عليه في التدريبات المسرحية أو في معهد التمثيل، بل بتوظيفه لكياسته الغريزية أثناء الاشتباك مع مسرحية بعينها أمام جمهور بعينه"[3].

هذه الكياسة أكثر من هو بحاجة إليها (الممثل الشعبي)؛ أي القوال أو الحكواتي، أكثر من الممثل الكلاسيكي أي ممثل الخشبة المسرحية، لكن نجد أن جل القوالين هم فنانون هواة لم يأخذوا تعليما أكاديميا أو تدريبات في أي من المعاهد المختصة، ضف إلى الكياسة عنصر مهم، يخدم الشخصية المسرحية الشعبية ويجعلها تشد المستمع والمتفرج في التجمعات والحلقات وهو الصدق. صدق المشاعر والأحاسيس يجدب عواطف المتلقي فهو ذكي ويستطيع التفطن لكل تنميق وزيف في الحكاية أو الأداء ويقول "حسين علام" عن

[1] . بوكروح مخلوف، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013. ص96

[2] . نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر ، مرجع سابق، ص245.

[3] . جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، الطبعة الأولى، 2000، ص251.

الصدق لدى الحاكي أو الراوي: "من خلال خطابه يجب ان لا نحتمل وجود الكذب، فهو يرى بنفسه ولدى يجب أن لا ينقطع التواصل باكتشاف المتلقي لأي شكل من أشكال الخداع، إن لعبة الاحتمال ضرورية، وليس احتمال الكذب بل الصدق"[1]. لِذلك على الراوي والممثل التفطن أثناء بناء الشخصية التي يؤديها، لتجنب كل الشوارد والتناقضات التي قد تشتت ثقة الجمهور، ويتحدث "بيتر بروك" عن بنائه للشخصية بأنها "عملية لا تتكون من خشبتين ولكن من مرحلتين: الأولى هي الإعداد، والثانية هي الميلاد". وهو بذلك يعكس الأمر الذي شبه به ستانسلافسكي بناءه للشخصية كبناء الجدار يتم اكتمال بنائها بوضع الحجر الأخير[2]. هذا يعني أن ميلاد الشخصية لدى بروك يبدأ عند وضع الحجر الأخير للبناء عند ستانسلافسكي.

وفي بعض الأحيان لا ينطبق هذا البناء على الشخصية الشعبية لكثرة الارتجالات؛ أي تبنى الشخصية أثناء بداية العرض ما يجعل الوضع خطير ولا يستطيع سوى الممثل التحكم في مجريات كل أحداث المسرحية، لأن المفاجآت المحتمل وقوعها خلال سيرورة العرض، قد تفلت من سيطرة هذا الأخير الذي قد يجابه كل شيء بمفرده ويجد نفسه في الأخير يتصارع بينه وبين الشخصية المفروض إيصالها إلى ذهن المتلقي، وبينه وبين الجمهور المتحلق حوله.

وهنا يتجسد الاشتباكان؛ إشتباك درامي على مستوى الصراع المولد لحبكة المسرحية على خشبة المسرح والاشتباك الثاني يحدث على المستوى الخيالي بين الخشبة والجمهور، ساعيا لإنشاء عالم بديع مقنع[3]. أو بين القصص العجيب الذي يسره الراوي القوال والجمهور، لذلك أغلب الرواة لديهم ملكة ليست لدى الممثل العادي؛ حيث نجدهم يمتهنون منذ الصغر

[1] . حسين علام، العجايبي في الأدب، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010، ص41.

[2] . ينظر بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد أكتوبر 1991، ص 18.

[3] . ينظر جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق ، ص251.

طبيعة تأليف وتدوير وتهويل الحوادث وتحويلها إلى قصص بمخيلة فريدة خُصُّوا بها عن غيرهم من الأطفال؛ وساروا في تطويرها مع كبر سنهم وكُثْر تجاربهم وراحت هذه الملكة تتطور حتى امتُهِنَت وصارت مهنة الجوالين والقوالين. كل هذا من براعتهم في تركيبهم المبدع للأحداث.

و"البناء في المسرح يعني ببساطة كيفية خلق العلاقات الحتمية بين الأحداث بعضها البعض حتى تشكل في مجموعها نمطا واحدا متسقا، فالبناء هو إضفاء الوحدة على الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية بينها"[1]. وتطوير هذه الأحداث من رئيسية إلى فرعية وثانوية لخلق ذلك الجو الغريب والعجيب الذي يفاجئ المتلقي المتعطش إلى الجديد الغير متوقع. "ومع تطور الحدث يندمج الجمهور مع المنطق الخاص الذي يحكم عالم المسرحية. لأنه منطق له قوانينه الخاصة ومتسق مع نفسه ومع طبيعة العالم الذي يخلقه المؤلف. ومن هنا يصبح اللامنطق في حد ذاته نوع من المنطق"[2]. وهذا اللامنطق والخيال قد تعودنا عليه في الحكي الشعبي في قصص الأساطير والخرافات والخزعبلات؛ الذي يمثل المادة الغنية التي يتشبع بها الفنانون الشعبيون لاتساع روح الإبهار لذيهم، وللإبقاء على شيءٍ من حلاوة الماضي الذي نَحِنُّ له ولدفئه.

يقول دورينمات* :"بأن المسرح يجب أن يخيف المتفرج ويضطره إلى ما هو غريب ومخيف في حياته مما قد يؤدي إلى خلق نظام ما يعيش في ظله"[3]. وهذا المتلقي والمشاهد سواءً عبر القنوات التلفزيونية والأنترنت والسينما أو المسرح من هو؟. هو الأنا والأنت والنحن جميعا. وبقدر ما يبهرنا الجديد ونتطلع له بقدر ما نتوق إلي ما فاتنا لن يعود، وإلى أيام جداتنا وحكاياها وحاراتنا القديمة ولعبنا القديمة وشغبنا وتمردنا الصبياني، وإلى الليالي

[1] . سرحان سمير، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، الطبعة الأولى، 2000، ص 47.

[2] . سرحان سمير، مرجع نفسه، ص 48.

* فريديريك دورينمات (1921-1990) كاتب سوسري ألماني

[3] . رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2000، ص 198.

المخيفة الحلوة تحت ضوء القمر أحيانا، وحكاية الغول والغولة التي كانت تستمتع جداتنا بإخافتنا وارتعابنا عند قصها لنا في الليل. نتوق كلنا إلى العودة إلى هذا الزمن، ويؤسفنا ويخيفنا كون حكايتنا صارت من الماضي ونكاد لا نجد من يتذكرها وكتبت في الكتب الصفراء، منها ما دون وما لم يدون حصته أكبر. وأصبح جزءا من ثقافتنا؛ موروثا لم يُنفض عنهُ الغبار. وصار شباب جيلنا دُمى متحركة لا تعي شيئا عن أصولها وهويتها لسقوطها في التقليد الأعمى. لأننا لا نجد مادة تدرس في المدارس أو تخصصا في الموروثات الشعبية الجزائرية، وحتى العربية الإسلامية في جامعاتنا، كي يتربى هذا الطفل على معرفة أصوله وهويته. "وقد رأى ألفريد فرج استلهام التراث سبيلا تربويا للتلقي الثقافي مما يعين على شؤون التأصيل"[1]. كاستلهام الحكاية الشعبية والأغاني الشعبية وغيرها من العروض الفرجوية كالحلقة والحكواتية وقد قام العديد من الممثلين والمخرجين الجزائريين بمثل هذه الخطوة أمثال "ولد عبد الرحمان كاكي" و"عبد القادر علولة".

وهذه الخصوصية – تقول الدكتورة طامر أنوال في دراستها لمسرحية "بني وي وي" لبشطارزي– هي لب المشروع الإبداعي لدى باشطارزي، الذي بادر إلى فكرة ريادية وجريئة، هي فكرة التنقل بفرقة المطربية وبرمجة عروضها عبر المدن والقرى الجزائرية للخروج من مركزية العاصمة[2].

فالمسرح والفن والفرجة ليسوا حكرا على القاعات والمدن الكبرى فقط، بل ولد الفن الحقيقي الإبداعي في الحكاية الشعبية للأرياف البسيطة التي لم تصلها بعد أي وسيلة ترفيه، فاخترعت لنفسها نمطا لذلك، وراحت تخلق الحكايا والخيال في حلقة الجدة والعائلة العديدة الأفراد المتحلقة حول الكانون غير مبالين برائحة الدخان أو تطاير شرارات الجمر التي قد تصيب أرجلهم. في لغة بسيطة لا تصل إلى التعقد. "وتتحدث الدكتورة أنوال عن لغة الأغنية

[1] . عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 110.

[2] . ينظر مجموعة من الباحثين، قراءات في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 148.

في مسرحية بني وي وي تقول:" قد تبدو صيغة الأغنية بسيطة وتعليمية ذات منحى توجيهي، وهي بالفعل كذلك لأن المتلقي لا يفقه من اللغات المتداولة آنذاك إلا ما يحكيه يوميا في تعاملاته الضيقة، وباشطارزي على وعي ودراية بهذا المُعطَى، كما أنه لا يحاور وُجهاء القوم ولا مثقفيها؛ إنها رسالة مباشرة للرجل العادي"[1].

الرجل الذي لم يأخذ تعليما آنذاك في المدارس لانتشار الأمية التي تسبب فيها الاستعمار الفرنسي عمدا. وعدم التمكن من اللغة العربية سوى لدى الفئة المثقفة التي كانت تشكل نسبةً ضئيلة. حتى الفئة المثقفة آنذاك جلها كانت تتحصل على تعليم باللغة الفرنسية، سياسة انتهجتها فرنسا لطمس الشخصية العربية والقضاء على الهوية الجزائرية.

[1] . ينظر مجموعة من الباحثين، مصدر نفسه، ص 153.

المبحث الرابع: وظيفية الموروث الثقافي في المسرحية

أولا: الوظيفة السياسية

إذا كان المسرح عموما يؤدي وظائف سياسية؛ تاريخية؛ جمالية أو لا يقوم بأية وظيفة كدعاة أهل الفن للفن الذين يرون بأن الفن لا يجب أن يؤدي وظيفة معينة بحيث يصنع الفن من أجل الفن فقط. فإنه وجب علينا عدم التعميم بكلمة مسرح لشساعتها والغرق في بحرها الواسع الأطراف . وعلينا التقيد بالدراسة التي نحن بصددها؛ أي المسرح من جانبه التراثي، والجزائري خاصة . " وإذا كانت أشكال الأدب الشعبي على اختلافها تغلب عليها الصبغة الاجتماعية في تناولها لأحداث القصة فإنها لا تخلوا من البعد السياسي"[1].

وفي دراسته النقدية للنص المسرحي الجزائري التراثي يقوم الدكتور قرقوة بالسعي لتأسيس نموذج تحليل النص المسرحي التراثي ويقول: "المسرحية وثيقة سياسية تجد مبررها في استعطاف الوثائق التي سجلت كافة مراحل الصراع العربي الإسرائيلي. هذا ما جعل النقاد يطلقون على مسرح كاتب ياسين بمسرح "الحدث"[2]. وهناك عدة صراعات سجلتها المسرحية عمت تقريبا كل الدول العربية، في سوريا والعراق ومصر عهد نابليون والمغرب العرب بما فيها ليبيا وتونس وصولا إلى المغرب الأقصى ومرورا بالجزائري قبل وأثناء الفترة الاستعمارية وخاصة أيام الثورة.

وأكثر الأشكال الشعبية الذي ساهم في الوعي السياسي آنذاك، مسرح خيال الظل ومسرح العرائس (الكاراكوز) والقوالين وقد "قدّم مسرح خيال الظل امكانية إيجادمتنفس لكراهية شعوب البلدان العربية للغزاة الأجانب، وبدأت تتعرض للهجاء والشتيمة، العادات والتقاليد المهترئة وكذلك نقاط الضّعف الانسانية، وحازت هجائيات المشاكل العائلية على

[1] . ميراث العيد، المسرح الجزائري في نشأته و تطوره، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر الطبعة الأولى، 2012، ص 41.

[2] . قرقوة إدريس ، التراث في المسرح الجزائري ، الجزء الأول، الرشاد للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر، الطبعة الأول 2009، ص 241.

نجاح كبير على الرّغم من أن مفهوم العائلة المسلمة ظلّ مقدّسا كالسّابق، وأصبح من العار والعيب تصوير العائلة على شاشة الخيال"[1]. وكما فرض الحظر على التجمعات في الأسواق ومسرح الخيال خوفا من التحريض إبان فترة الاحتلال الفرنسي بالجزائر، "فُرِض الحظر على مسرح خيال الظل أثناء وجود جيوش نابليون بونابارت في مصر"[2].

وهناك مسرحيات جزائرية عدة ساهمت في الثورة الجزائرية على نحو ثقافي هادفة إلى نشر الوعي بما يجري من أوضاع متردية ومزية منها "مسرحيات رويشد التي رصدت الواقع الجزائري بعد الاستقلال، وسجلت أحداث المشاركة الشعبية في الثورة التحريرية، في "حسان طيرو" إلا أن موضوعاته جزائرية خاصة وأنه يضفي عليها الطابع المحلي في المواقف والأحداث والشخصيات والحوار"[3]. ضف إليها مسرحية حنبعل لأحمد توفيق المدني التي صدرت سنة 1950 – يقول المدني– :" بأنها جاءت استفزازا للمشاعر الوطنية، ودفعا لروح المقاومة، بعد سلسلة الخيبات المتوالية، في ميدان السياسة بالشمال الافريقي، ونكبة فلسطين.."[4]، يوضح هذا أن الكتاب الجزائريين لم يهتموا بالقضية الجزائرية فقط بل انتماؤهم العربي والإسلامي لم يمنعهم بإعطاء الأشقاء العرب حصتهم من المساندة والتضامن على الحفاظ على التاريخ الأصالة والهوية المشتركة.

ففي توظيف اللغة الفصحى مثلا في الفترة الاستعمارية، كان الهدف الأساسي هو منع الاستعمار من طمس الشخصية العربية والحفاظ على الهوية الجزائرية، ومن هذا يقول احسن ثليلاني: "ليست اللغة في مثل ذلك الوقت مجرد وسيلة للتعبير والتواصل باستعمالها المسرحي ليصوغ المعاني والمواقف والأفكار، بل هي غاية تعطي الهوية مدلولها والشخصية كيانها ووجودها"[5]. بالرغم من أن اللغة العامية كانت اللغة السائدة والغالبية الجزائرية القصوى

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص89.

[2] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص99.

[3] . بوكروح مخلوف ، المسرح والجمهور، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة سنة 2013، ص 18.

[4] . خليفي عبد القادر ، أحمد توفيق المدني، مرجع سابق، ص 201.

[5] . تليلاني احسن، المسرح الجزائري والثورة التحريرية،مرجع سابق، ص108.

لم تكن تجيد اللغة العربية الفصحى، فالعجائز اللاتي مارسن الحكي الشعبي والنكت والألغاز قديما، استعملت الدارجة لقربها إلى الأذن ولسلاستها وسهولة فهمها لدى الصبي والعجوز والعامة، ولأنها الأنسب للحكي الشعبي.

هذه الحكاية الشعبية التي كثر فيها الغول والطرف التي كثرت فيها نوادر جُحا؛ التي لم تقتصر ولم تُخَص بالثقافة الجزائرية فقط؛ بل العربية والمشرقية أيضا، كمسرحية "مسمار جحا" لباكثير التي اشتملت على العنصر السياسي بكثرة، المعبر عنها ببراعة على لسان وطرائف القاضي جحا. وقد وظف باكثير الأحلام أو الحلم، في هذه المسرحية في مشهد جحا بالسجن وزيارة ابنه الغصن والحلم كظاهرة نفسية – كما عالجها فرويد– قد تترجم أضغاطنا الحياتية اليومية، وقد تخزن أعمق من ذلك وترقى إلى الرؤية التي خصت بصفوة فقط من أبناء البشرية الأنبياء والرسل والصديقين. هو موضوع جاد لكن باكثير يضفي عليه بعض الحيوية والهزل كمقارنة الغصن أباه بالديك ويتمثل العامل النفسي في تأثر الغصن الكبير لفقدانه ديكه عرجون حتى صار يراه في الحياة الأخرى الحلم .. الجنة.

" **جحا:** الحمد لله يا بني إذ رأيتك .. ما أشد شوقي إليك .

الغصن: وأنا يا أبي كل ليلة أحلم بك. وقد رأيتك البارحة نازلا من السماء. وعلى رأسك عمامة حمراء، فلما وصلت إلى الأرض انقلبت ديكا كبيرا، فانقضت خوفا وأردت أن أهرب، ولكنك ضممتني بين جناحيك الكبيرين وقلت لي: لا تخف يا غصن فإني ديكك عرجون قد هبطت من الجنة لأراك"[1].

والروح الحجاوية عند باكثير بالرغم من جديتها المضمونية التي جاءت بها الرسائل والعِبر على لسان جحا، وحيله ودهائه إزاء قضيته الوطنية في تلك الفترة الاستعمارية، إلا أنها لم تخلوا أيضا من النكتة والطرفة التي عُهد عليها جحا في مختلف الثقافات العربية والجزائرية، "واستلهام كاتب ياسين للنموذج الحجاوي في نص "غَبْرة الفهامة"، إنما اتخذ

[1] . باكثير علي أحمد، مسمار جحا، مطبوعات مكتبة مصر، مصر، دون طبعة، دون سنة نشر، ص105.

قناعا للتعبير عن الرأي ونقد الفساد الذي استشرى ضمن أجهزة السلطة"[1] لكن روح النكتة والكوميديا تجسدت بكثرة في العرض والأداء بالرغم من جدية الموضوع والمضمون الذي يحاكي الأوضاع السياسية ويِكد هذا مرة أخرى الدكتور قرقوة يقول: "تقوم فلسفة "جحا" في المسرحية –غبرة الفهامة– على النقد الإجتماعي ذات الأبعاد السياسية"[2].

تروي هذه المسرحية قصة جحا الفيلسوف، حيث كانت تحكي لدى باكثير عن جحا القاضي الذكي ذي الدهاء الفريد. وفصلت على هذه الشخصية التراثية عدة قضايا ألبسها المؤلفون جحا لأغراض متنوعة، منها ما هو بهدف التأصيل ومنها باحث عن الهوية وآخر للتمويه وإخفاء رسائل قوية عبر شخصيات كاريكاتورية ومضحكة كي لا يعي العدو الهدف الخفي الحقيقي من وراء هذه الشخصية والمسرحية.

نفس الشخصية التراثية تتكرر في مسرحية "محاكمة جُحا" للكاتب شريف الأدرع التي أخرجها أحسن بوبريوة لمسرح "البليري" بقسنطينة، واحتضنت هذا العرض دار الثقافة لولاية أدرار بمرافقة المؤلف شريف الأدرع. لا يزال العرض راسخا في دهني، حيث كنت آنذاك أعمل هناك كمستشار ثقافي وحصل لي شرف لقاء المؤلف بعد نهاية العرض الذي أدلى بأنها مبادرة للرجوع إلى الهوية التراثية الوطنية وشغف بإحياء الموروث المخزون. وفي نهاية هذا العرض نجد جُحا البطل المناضل المطارد والمتهم؛ يتعرض للمحاكمة ويختار الاستشهاد في دون استسلام والرضوخ لقرارات المحكمة.

"فالمسرح الجزائري وهو يضطلع بمهمة المقاومة الوطنية قبل اندلاع الثورة التحريرية، قد وجد في توظيف التراث مخزوناً لا ينفذ، يُحقق من خلاله غايات، تأتي على رأسها الغايات السياسية في مقاومة الاستعمار"[3] بالإضافة إلى الغايات الترفيهية ، ولولا خطورة

[1] . قرقوة إدريس ، التراث في المسرح الجزائري ج1، مرجع سابق، ص243
كاتب ياسين (1929- 1989).

[2] . قرقوة إدريس ، التراث في المسرح الجزائري ج1، مرجع نفسه، ص242.

[3] . ثليلاني احسن ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، مرجع سابق، ص105.

الأشكال المسرحية التراثية ومفعولها القوي في توعية الشعب وإيصال روح المقاومة والأفكار الثورية لدى المواطن المستعمَر لما شكل تتهديدا على السلطات المحتلة وتجريم الفنان الجوال، حيث أصدرت السلطة الفرنسية عام 1843 قانون يمنع الأراجوز ومن حينها اختفى عن المدن و الساحات العامة، لكنه بقي يمارس في المناطق النائية[1].

منذ قديم الزمان ومسرح الخيال والكركوز، يعدان وسيلة للتعبير والتنديد بالأوضاع السائدة للشعوب المحتلة غالبا، "فهو تنفيس عما يحرمه المجتمع من علاقات و براءات، وهو كذلك سوط مسلطة على هذه العادات بنقده إياها. إضافة الى أن هذا المسرح هو المتنفس السياسي ضد الغزاة. و ذلك منذ تعرضه لأنماط من شخصياتهم بالهجاء، بل والشتيمة أيضا في بعض الأحيان، مما كان سببا في حرق مسرحه أخيرا على يد سلطان مصر المملوكي "تشاقمان" عندما أحست السلطة بخطورة هذا المسرح عام(1451)، تماما كما أحس" نابليون" بخطورة مسرح "خيال الظل" أيضا، و تأثيره في الأوساط الشعبية في مصر فقام بمنعه هو الآخر"[2] هذا ما يحدث دائما من قبل السلطات المتسببة في الفساد، التي تدمر كل ما يقف عائقا وحائلا دون تحقيق أطماعها وسياساتها الاستدمارية. وغاية خيال الظل لا تختلف عن غاية الكاراكوز ولا بعض القوالين، فهي مسارح ترمي جميعها الى هدفين أساسيين هما التسلية و الترفيه من جهة، و انتقاد وإنقاد الأوضاع الاجتماعية و السياسية من جهة أخرى.

ثانيا: الوظيفة التاريخية

إن الوظيفة التاريخية للموروث الثقافي لا تقتصر على التأصيل لأحداث ماضية أو إعادة سرد للتاريخ القديم في قوالب جديدة أو متنوعة أو إعادة إحياء الهوية التراثية بل تأخذنا المسرحية التاريخية إلى أبعد من ذلك وإلى العيش في ذلك الزمن الغابر الذي لا نعلم

[1] . ينظر ميراث العيد، المسرح الجزائري في نشأته و تطوره، مرجع سابق ، ص 51.

[2] . فاروق أوهان. آفاق تطويع التراث العربي للمسرح. وزارة الإعلام والثقافة. أبو ضبي. الطبعة1. 1999، ص 137.

عنه شيئا وتطلعنا عن حياتهم ونمطهم وكيفية لباسهم وأساليب معاملاتهم وثقافاتهم دون الغوص في الحقائق التاريخية، واتخاذ هذه المسرحية كوثيقة تأريخية، و قد اعتبر **ماريت** "أن الموروثات الثقافية لابد لها من وظيفة في السياق الثقافي قابلة لأن تحيا. وقال: ان الفولكلوريين سيجدون أن مخلفات الماضي إذ وجدت فإن لها اعتبارا أو قيمة حاضرة بالنسبة للعقليات القديمة، و أن تجاهل هذه الوظيفة الحية لها، معناه فقدان الاتصال بحركة التاريخ التي تتيح للفولكلوريين دراستها في أوسع مجالاتها"[1].

لهذا نقول نبني الحاضر على أساس الماضي فلا بد أن تكون لنا دراية بما أهتم به القدماء، فالحكمة توجد في كل زمان، فلو أخدنا الأسطورة على سبيل المثال بالدراسة دون مراعاة درجة صحتها أو عدمه فإننا سنجد أنفسنا أمام زخم هائل من المعرف التي لن يستطيع التاريخ إثباتها عبر الكتب الصفراء القيمة لكن لا يجب تجاهلها فهي كما تحتمل الخيال قد تحتمل الصدق أيضا "فالميثولوجيا سكونية ثابتة، فنحن نجد نفس العناصر الأسطورية يتم دمجها كثيرا عدة مرات لكنها دائما في نسق مغلق، ودعنا نقول، في حالة تعارض مع التاريخ، الذي هو بالطبع، نسق مفتوح... إن الطابع المفتوح للتاريخ يتم ضمانه من خلال الطرق العديدة التي من خلالها يتم تنظيم وإعادة تنظيم الخلايا الأسطورية، الخلايا المفسرة التي كانت أسطورة في الأصل"[2]. والتي تعتبر تراثا لكل أمة، لكل شعب لديه أساطيره بالتالي تاريخه بالتالي موروثه الثقافي.

وتراث الأمة يساوي هوية الأمة ويمتاز كل فرد من المجتمعات بهويته. كل فرد، وكل طبقة اجتماعية وكل شعب، لإنه يبني الأصول المتعلقة بنا وبهويتها باعتباره الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني، وكل ما يتعلق بالحضارة التي ينتمي لها هذا الفرد. عليه وجب علينا الإلتفات لكل ما يتصل بعلاقاتنا بالماضي وأخذه بعين الإعتبار والدراسة،

[1] . العنتيل فوزي، الفولكلور ما هو ؟ ، مصدر سابق، ص25.

[2] .كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، الطبعة الأولى،1986، ص62.

لا الحنين والبكاء على الأطلال والتحسر على كل جميل فات والتشاؤم لكل ما نحن فيه وكل ما هو قادم.

إن التطور والنهوض والتقدم إلى الأمام يبدأ بالعودة إلى الخلف إلى من سبقونا بالمعارف والعادات والتقاليد سواءً على الصعيد الاجتماعي أو الثقافي أو الديني أو هويتها، وعندما نسيت الأمم عاداتِ أسلافِها ذهبت أخلاقُها وقيمها بالتالي ثقافتها وحضاراتها الاقتصادية.

و"يعد التراث الشعبي نمطا من أنماط الوعي، وعلى الكاتب أن يكون ميالا إلى الجانب التاريخي ليوفق في التعامل مع هذه المادة التراثية الشعبية... حضور التراث الشعبي في النص الروائي مرتبط بالتاريخ"[1]. وكذلك هو الأمر بالنسبة للنص المسرحي التاريخي الذي صور في أغلب الأحيان البطولات والحروب الانتصارات والانهزامات وفي أغلب الأحيان، يدور الصراع في النص التاريخي بين أمة ومستعمر وقد "كان توظيف التراث على يد جيل الرواد محكوما برؤيتهم التقديسية للتاريخ العربي الإسلامي، وهي رؤية ارتبطت بروح النضال ضد الاستعمار والكفاح من أجل التحرر والانعتاق"[2]. كأغلب المسرحيات التاريخية الجزائرية التي تروي الصراع بينها وبين المستعمر إن لم يكن الروماني أو الإسباني فالاستعمار الفرنسي، وكونها حقلا خصبا لعديد المستعمرات التي توالت على هذه الأرض فهي مادة تارخية خصبة وفيرة.

"ويتفق الأدباء والمؤرخون، على أن السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية، كانت حاسمة ومؤثرة في الإنتاج الأدبي الجزائري حيث عرفت انطلاقة كبيرة للحياة السياسية إلى جانب التزام أدبي واضح، فالملاحظ أن المفكرين من رجال أدب وكتاب طرحوا مشكلة الشخصية الوطنية، وبذلك رفعوا الستار عن مأساة الشعب الجزائري وتناقضاتها، ومن هذه

[1] . يايوش جعفر ، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مرجع سابق، ص67.

[2] . ابن ياسر عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2013، ص 149.

الانتاجات "مسرحية حنبعل" التي صدرت سنة 1950"[1]. هذه الشخصية الثائرة على روما التي لا تقهر كانت قصة المسرحية وهو بطل شمال إفريقيا الذي نجح في كثير من الحروب التغلب على روما بأساليب ذكية في التمويه والتظليل ولو تطرقنا لهذه الأساليب لوجدنا أنفسنا أمام الفكرة السابقة التي تطرقنا إليها القائلة بوجوب دراسة ثقافات من سبقونا. وقد برع أحمد توفيق المدني في رسم شخصية هذا المحارب التكتيكي الذكي.

هناك العديد ممن وظف التراث التاريخي في العمل الفني الجديد أو المعاصر محاولةً للنهوض بالموروث الشعبي؛ وتفطنا إلى مقدار أهميته ومساعدته في البناء الثقافي للشعوب، ولهذا نجد أن الغرب هم السباقين بالدراسة لأغلب الثقافات القديمة وتناولها بالتحليل، مصطلحين عليها بـ "الفولكلور".

وقد وظف العديد من المسرحيين العرب الموروث في مسرحياتهم و "يأتي في طليعة الذين وظفوا التراث توظيفا أكثر عمقا وارتباطا بمتطلبات المرحلة الجديدة: (ألفريد فرج) في مسرحيته "سليمان الحلبي"، (عبد الرحمن الشرقاوي) في "الحسين ثائرا" و"الحسن شهيدا"، حيث يصور الكاتب استشهاد (الحسين) من أجل المبادئ والمثل التي ثار من أجلها. ونجد الشاعر (صلاح عبد الصبور) يستلهم شخصية الصوفي (الحلاج) في مسرحيته مأساة الحلاج"[2].

وبالرغم من صعوبة الفترة الحرجة التي عاشتها الجزائر إبان الاحتلال، فإن الفنان في تلك الفترة، على وعي كبير بفاعلية الفن ودوره في النضال والتوعية والإتصال مع الآخر، لنشر القضية الجزائرية في الدول الأخرى "فبعد نضوج فكرة مساهمة المسرح الجزائري في الكفاح سنة 1956 وذلك بعد عامين من الكفاح تم ميلاد الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وقدمت أول عرض مسرحي لها بعنوان "نحو النور" يوم 24 ماي 1958 في المسرح البلدي

[1] . خليفي عبد القادر ، أحمد توفيق المدني، مرجع سابق، ص 201.

[2] . ابن ياسر عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، مرجع سابق، ص149

بتونس وتنقسم هذه الفرقة إلى فئتين تمثيلية وغنائية"[1]. وصل صوت القضية الجزائرية إلى البلدان المجاورة كتونس والمغرب الأقصى ومصر وغيرها من الدول العربية المتضامنة.

يقول احسن تليلاني:" عمِد المسرح الجزائري إلى توظيف التاريخ العربي الاسلامي وكذلك التاريخ المغربي القديم لتحقيق غايات سياسية تنسجم مع روح المقاومة الوطنية للاستعمار الفرنسي مستشهدا ببعض الأعمال التي استلهمت الشخصية التاريخية العربية والاسلامية والافريقية، مثل يوغرطة، عنترة، بلال، وحنبعل، وذلك من خلال إسقاط الماضي على الواقع المعاش، غرض مناقضة ومحاربة الطروحات الاستعمارية الهادفة إلى اجتثاث الجزائر من أصولها وجذورها وإرجاعها فرنسية"[2]. وهي مسرحيات تحمل أسماء تاريخية تمثل الهوية العربية والاسلامية، لا يزال الفنان المسرحي إلى يومنا يقوم باستلهامها. نذكر منهم المسرحي محمد طيب الدهيمي الذي وظف كل من شخصيتي "عنترة" و"الحلاج"، ولم يكتف بالعودة إلى الموروث العربي فقط، بل استلهم أيضا من التراث العالمي شخصية "عطيل"، هذه الشخصيات الثلاث اجتمعت في مسرحية أسماها "دف القول والبندير" وسوف نأخذها بالدراسة لاحقا.

ثالثا: الوظيفة الجمالية

الجمال هو صفة إلهية، ولا وجود للجمال المطلق وهو شيء وإحساس فوق العادي، وهو شعور وتصرف صافٍ يحبه الله، يتأكد لنا هذا في قول الرسول صلى الله عليه وسلم إن الله جميل يحب الجمال. والفنان الحقيقي هو الذي يوجد لديه الحس الجمالي النقي "ولا يستطيع إنسان مريض الحس الجمالي أن يُصدر حكماً صحيحاً"[3].

[1] . بن دعماش عبد القادر، الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، 1958-1962، منشورات انترسيني، الجزائر، 2007، ص 13.

[2] . تليلاني احسن، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، مرجع سابق، ص 101.

[3] . جيرار برا، هيقل والفن، ترجمة القاضي منصور، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1993، ص15.

*الآية 10 من سورة البقرة

هذا المرض قد يصيب أي شيء من الروح والنفس والعقل والمشاعر كالكره والغش والخداع والخيانة وغيرها من الصفات البديئة، ونستشهد في هذا بقوله جل وعلا ﴿فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ فَزَادَهُمُ اللهُ مَرَضاً﴾* ولا يقصد هنا بالمرض الفيزيولوجي وإنما المرض البسيكولوجي أي النفس المريضة والإيمان المهتز والمختل.

ويوجد ما هو عكس هذه الصفات؛ الخصال الحميدة: كالرحمة، الحنان والحب وفعل الخير، وأجمل الأحاسيس هو الحب "فالحب تشويق لا متناهي إلى عالم آخر، يتغير هو به. وهو باعتباره كذلك، يوفر لنا وسيلة إدراك الجمال الأمثل"[1]، كالمشاعر الحقيقية والصدق وعدم الكذب والتصنع. يقول بوالو "لا شيء جميل غير الحقيقي، فالحقيقي وحده هو المحبب. يجب أن يسيطر في كل مكان حتى الحكاية. فالزيف الحادق عن طريق الوهم، لا ينزع إلا ليجعل الحقيقة تلمع في العيون"[2]. والصدق بقدر جماله وصفائه وأهميته في الحياة الحقيقية، بقدر أهميته وفعاليته في بناء الشخصية الدرامية ..

بقدر بساطة الأشياء بقدر جمالها وحقيقتها، على حد قول كاثرين رابر الحقيقة توجد في البساطة.

يبدأ الجمال بتلك البراءة الأولى، حيث يكون الصبي نقي صفاء الورقة البيضاء، فالطفل الصغير نضحك لكل تصرفاته؛ لسقوطه؛ لوقوفه؛ لضحكه نحس بكل خطوة يتقدم فيها لبراءتها ونقائها، ثم ينمو هذا الطفل ويكبر وتكبر خطواته وتنمو شقاوته وتبدأ أخطاؤه فتتراكم؛ فيضيع السلوك ويغرق الشاب أو الرجل الذي تعقدت حياته بأمراض شتى أصابت قلبه وإيمانه وأحاسيسه وضميره، وأكتسحه الشر وصار كائن مخيف بعد أن كان ملاكا تغمرنا السعادة والراحة والطمأنينة؛ بمجرد النظر إليه أو ضمه أو اللعب معه. وكان كائنا ساذجاً.

[1] . ربي هويمان، علم الجمال، مرجع سابق، ص 24.

[2] . جيرار برا، هيقل والفن، مرجع نفسه، ص14.

يقول هويمان عن الجمال" فالوصفة إذا هي هذه: لمعرفة ماهو جميل، حقيقة، على هذه الأرض، ينبغي أن نشرع بإحداث فراغ دهني، بتنظيف الفكر من كل ما هو ناقص، أو غير صحيح فيه ينبغي إذن، صرف النظر عن جميع الأخطاء السابقة ومحاولة استرجاع سذاجتنا الأصيلة"[1].

وأغلب الأعمال الفنية الخالدة وراءها قصة مؤثرة أو حكاية تحكي مشاعر حقيقية أو صدمة قوية؛ تُرجمت في لوحة فنية صادقة وهذا ما يعطي الأشياء قيمتها. لو درسنا ثقافتنا الشعبية لوجدنا رائعة حيزية أو المأساة الدرامية للحب العذري؛ بين حيزية وابن عمها سْعيد التي بدأت بفراق شنيع تمثل في موت المعشوقة هذا أدمى قلب سْعيد مُلتجِئا إلى الشاعر الشعبي الجزائري بن قيطون ليرثيه في محبوبته الراحلة، مؤلفا بذلك الرائعة التي خلفت تساؤلات عدة. منها ما إذا كان بن قيطون عاشق في صمت للراحلة واغتنم هذه الفرصة ليعبر ولو عن طريق الرثاء عن مكنوناته.

وهذه الآراء خلفتها روعة التعبير الذي أداه الشاعر وكأنه يتحدث عن نفسه، وهذه القصة هي إحدى أيقونات الموروث الشعبي الصحراوي الجزائري التي لا تزال إلى غاية اليوم تترك وقعا وتساؤلات محيرة لدى الباحثين خاصة الأكاديميين منهم.

ولو أخذنا اللوحة التشكيلية الخالدة كـ"الموناليزا" مثلاً؛ والسحر والسر اللذان لازماها؛ فهناك حتما حكاية وراء الفنان الذي رسمها "ليوناردو دافينشي" أو السيدة المرسومة "ليزا". كما هي الحكايات التي حيكت حول شخصية "شيكسبير"، بعد مراحل حياته التي يكتنفها الغموض، لكن في نهاية الأمر فهو يعد عبقرية خلفت روائع لا تزال تشكل موروثا عالميا ومرجعا لمختلف الثقافات.

[1] . ري هويمان، علم الجمال، مرجع نفسه، ص 23.

وما يهمنا في هذه الأعمال هي الحقيقة والصدق والجمال، فالجمال في رأي أرسطو إذن "يكمن في التنسيق البنائي لعالم مواجه في مظهره الأكمل. وليس المقصود رؤية البشر كما هم بقدر ما هو رؤيتهم كما ينبغي أن يكونوا "والمأساة تكمن في الإحتذاء بكائنات أجل من العوام أو خير منهم"[1]. والمتفرج يذهب لقاعة المسرح ينتظر المأساة لا لأجل المأساة؛ بل لأجل الفرجة والتطهير والراحة النفسية التي تحدث في القاعة جراء التفرج على المأساة في موضوعها التراجيدي أو الكوميدي.

كثيرا ما ارتبطت الهوية بالتراث الثقافي والشعبي والعودة إلى الموروثات في العصر الحالي، ليس من سبيل الحفاظ على الهوية فقط، إنما صارت الموضة اليوم تستعين بكل ما يمت للأشياء القديمة بصلة، كاللباس والبساط وديكور المنازل والفنادق والصالونات وحتى الرياضة كاهتمام البلاد العربية والمشرق خاصة بالفروسية.

هذا الاستلهام طرأ على الأعمال الأدبية والفنية أيضا؛ حيث وجد الفنان في الموروث الشعبي مادة مليئة بالدوق الرفيع سواءً على مستوى المضمون أو الشكل خاصة فنون العروض كالرقص والمسرح، ويتحدث الأستاذ "ابراهيم نوال"* عن مسرحية "خالدون": "التي عرضت في العديد من مسارح البلدان الشقيقة والصديقة قد تم اختيارها لتعرض على خشبة مسرح "مالي تياتر" الشهير بموسكو. ويضيف: إن هذا التمييز لدليل قاطع على القيمة الجمالية لفن كتابة المسرحيات وعلى القيمة الفلسفية لهذا الإنجاز لـ"عبد الحليم رايس". لأن مسرح "مالي تياتر" ليس فضاء لعرض الأفكار الإيديولوجية مثل دور الثقافة أو مسارح أخرى في موسكو، فهو يشكل مع المسرح الفني لستانسلافسكي قِبلة الفن المسرحي ومؤسسة

[1] . ريني هويمان، علم الجمال، مرجع سابق، ص 41.

* إبراهيم نوال: أستاذ الفن الدرامي بالجزائر

أكاديمية جِد محترمة"[1]، تسعى في الروس إلى الحفاظ على اللغة والعادات والتقاليد الروسية أولاً وثانياً الرقي بالفن العالمي النقي من الناحية الجمالية لا الإيديولوجية.

إذا كانت المورثات الشعبية الموظفة في العديد من الأعمال الفنية للأغراض السياسية والتعليمية أو التاريخية كما سبق وأشرنا، فهي لا تخلو من الجمال وهناك العديد ممن يشيد بوظيفتها الجمالية "فالتراث يقوم في أغلب الأحيان بتعويض العناصر الفنية التي غالبا ما تفلت من يد الكاتب أثناء الكتابة وبالتالي التراث ذا وظيفة جمالية فنية بالدرجة الأولى"[2]، هذا ما نلمسه في عروض الفرجة التراثية الجزائرية "الحلقة" و"القوال" وغيرهما من الفولكلوريات التي تتسم بالغرابة والإبهار وتوحي بالدهشة و"العجيب في التراث العربي يشتغل بنفس الطريقة في أغلب النصوص وهو يحقق أهدافا جمالية ونفسية إذ يتيح – كما العجيب في القرون الوسطى– منفذا إلى الراحة والطمأنينة واللذة والوفرة"[3]. وهي مشاعر تحدث للمتفرج والممثل في نفس الوقت عبر التطهير حسب أرسطو وتشترك بذلك مع المأساة. ويقول "ميراث" أن سبب نجاح عروض الحلقة و القوال: "يرجع إلى ما تتوفر عليه الرواية الشعبية من عناصر درامية من ناحية، و ما كان يبديه الراوي الشعبي من براعة و موهبة فنية أثناء عملية الحكي"[4]، في صورة جمالية خلاقة ملتزما أحياناً ومرتجلاً تارةً أخرى.

[1] . بن دعماش عبد القادر، الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، 1958-1962، مرجع سابق، ص 140.

[2] . يايوش جعفر، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مرجع سابق، ص64.

[3] . علام حسين ، العجايبي في الأدب، مرجع سابق، ص63.

[4] . ميراث العيد، المسرح الجزائري في نشأته و تطوره، مرجع سابق، ص45.

خلاصة

يظهر لنا مما تناولناه في عرض هذا الفصل أن البحث عن الحقيقة التاريخية للمسرح والموروث لن نستطيع إيصالها كاملة، والوفاء بالبحث وإعطاء القارئ حقه من المعلومة. فالخبايا التاريخية تحول دون ذلك، كحرق المستعمر لمكتبات العلماء وتهريب التاريخ في مجلدات ومخطوطات إلى البلدان المستعمرة، وإلا كيف وصلت نسخ جزائرية لمكتبة باريس لأقدم النصوص (كنزاهة المشتاق...).

ونستنتج أن التجارب المسرحية الجزائرية وحضور الموروث ضارب في عمق التاريخ وامتداده اللامحدود، كذا لا ينفي فعاليته في عديد القضايا الجادة السياسية والاجتماعية والدينية؛ كمحاربة المستعمر في فترة مضت والحفاظ على الهوية الوطنية والدين الإسلامي اللذان حاول المستبد الغاشم –المستعمر الفرنسي– طمسهما واستبدالهما بثقافته الدخيلة.

الفصل الثاني: المسرح الجزائري وعلاقته بالموروث الآخر

تمهيد

المبحث الأول: عناصر الموروث المسرحي

أولا: الخرافة

ثانيا: الأسطورة

المبحث الثاني: تجليات الموروث الغربي في المسرح الجزائري

أولاً: المضمون

ثانياً: الشكل

المبحث الثالث: علاقة المسرح الجزائري بالموروث العربي

أولا: العلاقة الدينية

ثانيا: العلاقة اللغوية

ثالثا: العادات والتقاليد

المبحث الرابع: العرض المسرحي وتجسيد الموروث

أولا: اللغة الموظفة

ثانيا: السينوغرافيا

خلاصة

تمهيد

ينقسم الفصل الثاني الذي عنوناه المسرح الجزائري وعلاقته بالموروث الآخر بدوره إلى أربعة مباحث هي على التوالي: عناصر الموروث المسرحي، تجليات الموروث الغربي في المسرح الجزائري، ثم علاقة المسرح الجزائري بالموروث العربي، وأخيرا العرض المسرحي وتجسيد الموروث. حاولنا في المبحث الأول تحديد المفاهيم المتعلقة بمصطلحي الخرافة والأسطورة، والتطرق إلى نشأتهما وتطورهما كعنصرين نموذجيين مهمين من عناصر الموروث تتكرر في معظم الأعمال التراثية.

بعد تحديد هذه المفاهيم تناول المبحث الثاني مواضع في المسرح الجزائري يتجلى فيها الموروث الغربي، حيث نلمس هذا الموروث في المضمون والشكل، وتناولنا في كليهما عنصرين فقط على سبيل المثال لا الحصر، كتجلي بعض ملامح الأسطورة الغربية والشعر القديم كالشعر اليوناني في مضمون هذه المسرحيات التراثية، كما نرى ملامح الموروث الغربي في البناية المسرحية سواءً العلبة الإيطالية أو المسارح اليونانية والرومانية الدائرية والنصف دائرية المتبقية في المدن الأثرية، أو التي أعيد بناؤها في السواحل والمدن الداخلية كتيمقاد بمدينة باتنة وجيملة بمدينة سطيف مثلا.

أما المبحث الثالث تناول: علاقة المسرح الجزائري بالموروث العربي، كالعلاقة الدينية التي تجمع بينهما الأعياد والطقوس الدينية وهناك علاقة لغوية وطيدة هي اللغة العربية، ضِف إلى ذلك العادات والتقاليد كطقوس الحصاد التي تشترك فيها هذه الدول العربية. وآخر المباحث تناول: تجسيد المورث في العرض المسرحي، الذي تجسَّد في اللغة المستعملة والسينوغرافا الموظفة في العرض وعناصرها، كتوظيف الأزياء والموسيقى.

المبحث الأول: عناصر الموروث المسرحي

لا تقتصر عناصر الموروث المسرحي على الأسطورة والخرافة فقط، لكننا سنسبق بتناولهما، لاشتراك المسرح الجزائري و العربي فيهما مع المسرح العالمي، أما العناصر الأخرى فسنتناولها بالدراسة لاحقا.

أولا: الخرافة

أ . تحديد المفاهيم

هي معتقدات خيالية غير منطقية ولا يتقبلها العقل، وترتبط الخرافة بقصص وحكايات وأساطير مجموعة سكانية ما، وتدخل في عادات وتقاليد هذه المجموعة وتقابلها في اللغتين الفرنسية والإنجليزية كلمة "فابل"، وقد يُقصد بالخرافة معنيين: أولهما ما نطلقه نحو شيء من الطيرة وبعض التخمينات التي تدخل في ثقافة الشعوب كاعتقاد العرب بأن الرقم 5 في شكله الدائري بالأرقام العربية (٥) يذهب العين الحاسدة فترى معظم مداخل المنازل والسطوح تضع عجلة سيارة أو خماسية اليد ضنا منهم بأنها ترد المكروه الذي قد تصيبه العين الشريرة.

وجاءت في لسان العرب تحت مادة خرف، والخُرافةُ الحديثُ المُسْتَمْلَحُ من الكذِبِ. وقالوا: حديث خُرافةَ، ذكر ابن الكلبي في قولهم "حديثُ خُرافة أَنَّ خُرافةَ من بني عُذْرَةَ أَو من جُهَيْنةَ، اخْتَطَفَتْه الجِنُّ ثم رجع إلى قومه فكان يُحَدِّثُ بأَحاديثَ مما رأي يَعْجَبُ منها الناسُ فكذَّبوه فجرى على أَلْسُنِ الناس"[1].

وقد سمى الحريري الكذب خرافة، فقال في المقامة الرابعة: (فأعجبوا بخرافته وتعوذوا من آفته وخرافةَ :هو رجل غاب عن قبيلته زمناً ثم عاد فزعم أن ثلاث نفر من الجن استهوته

[1] . ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2008، ص 31إلى ص 38.

وأنه رأى أعاجيب جعل يقصها عليهم، فأكثر، فقالوا في الحديث المكذوب (حديث خرافة) وهو مثل سائر على ألسنة الناس منذ القديم وقالوا فيه (أكذب من خرافة)[1]

أما المعنى الثاني للخرافات: فيُعنى بالحكاية العجيبة التي لا تحتمل التصديق، قد يكون أبطالها حيوانات أو أشخاص وفي كلا المعنيين تنحوا الخرافة في معناها منحى الرمز، وما يهم بالدراسة هو المعنى الثاني الذي قد يصنفه البعض في الآداب الشعبية. "عندما يكون البطل قد قام بكل ما تطلبته منه مهمته وتوغل إلى المنبع، ووجد العون الذي ابتغاه من شخصيات ذكورية وأنثوية، إنسانية أو حيوانية، يبقى عليه أن يتخذ طريق العودة مع رمز الانتصار الذي ينبغي أن يبدل الحياة"[2].

ب . نشأتها وتطورها:

نشأت الحكايات الخرافية فطرية كما هي حكايات الحيوان التي نجدها في الأدب الشعبي للمجتمعات وذلك قبل أن ترقى من الحالة الشعبية الفولكلورية إلى المكانة الأدبية الفنية، وأدنى صورها في الحالة الشعبية الفولكلورية أن تفسر ظواهر الطبيعة تفسيرا ميثافيزيقياً حسب معتقدات المجتمعات، وترى نهاد صليحة بأن "هناك نوعين من التجربة تعرض لهما الإنسان منذ بدء الخليقة، ومازال يعايشهما، وهما: التجربة اليومية، و التجربة الميتافيزيقية، أي التي تتضمن عناصر غيبية مبهمة"[3].

اتفق النقاد والدارسون على أن الخرافة ظهرت في الأدب الهندي، مع الكتاب الديني الذي يحكي عن تناسخ الأرواح البشرية في أنواع من الحيوانات، وتحكي قصصا كثيرة على ألسنة الحيوانات خاصة الحيوانات المفترسة ويقول بلوتارخ *: "إن المصريين كانوا في غاية

[1] . ينظر أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريسي، شرح مقامات الحريري،الجزء الأول، المكتبة العصرية بيروت، لبنان، طبعة سنة 1992، ص 187 و188.

[2] . كامبل جوزيف ، البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2003، ص 203.

[3] . نهاد صليحة، المسرح بين الفن و الفكر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، طبعة سنة 1986، ص 23.

* فلوطرخس وحول إلى بلوتارخس (نحو45- نحو 125م) فيلسوف ومؤرخ يوناني.

الحيرة لأن كثيرا من آلهتهم كانوا يرسمون في صور حيوانات، وكان يقال في تفسير ذلك إن هؤلاء الآلهة يتجسدون في هذه الصور في حالة الخطر"[1].

ثم انتقلت الخرافة من الأدب الهندي إلى الفارسي في القرن السادس الميلادي مع إدخال عنصر جديد في الحكاية الخرافية وهو الانسان، وهذا ما ظهر في كتاب كليلة ودمنة الذي ترجمه "عبد الله بن المقفع" من الفارسية إلى العربية وترجم أيضا إلى عدة لغات أخرى، وهذه الترجمة كانت سببا في ظهور هذا الجنس في الأدب العربي، ذلك أن حكايات الحيوانات كانت عند العرب حكايات شعبية على شكل أمثال أو حكايات تحمل طابعا دينيا لكن مع بن المقفع أصبحت جنسا أدبيا جديدا.

تقول الدكتورة حورية بن سالم في دراسة للشخوص في الحكاية الخرافية العجيبة القبائلية نموذجا: "هكذا يكون البطل، في الحكاية الخرافية العجيبة، لا يحفل بالبعد المكاني .. إذ لا يشعر البطل بأنه أسير المكان إذ يظل ينتقل من مكان إلى مكان آخر بلا قيد و لا شرط، و يطوي مسافات طوال، بينها جبال و رواب ورهاد، يذهل منها البصر و يذرع الراؤون لها"[2]. زاخرة بالمفاجآت والغيبيات محاكية تقريبا بذلك الرواية في العصور الوسطى، المتسمة بالشعرية ونوعا من الملحمية الشعبية وفي ذلك يؤكد حمد سيد محمد بأنه "قد يلوح في الرواية الانسيابية شيء من التنبؤ بالغيب محاكية بذلك ما في الملاحم من مفاجآت وغيبيات[3].

ونجد التطرق إلى الغيبيات والعجيب والغريب منذ القديم وتناوله الكتاب المبدعون بصور شتى وأسماء مختلفة خاصة في الحكاية الشعبية. وقد عاد المسرحيون العرب والجزائريون إلى هذا الموروث وتناولوه بالتوظيف الحرفي أحيانا وبالتجديد أحيانا أخرى، ففي

[1]. مظهر سليمان، أساطير الغرب، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، 2000، ص7.

[2]. مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الثقافة الجزائر، عدد 18، ديسمبر 2008، ص 71.

[3]. حمد سيد محمد، الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، طبعة سنة 1989، ص 38.

تجربة عبد القادر علولة وظف الموروث الشعبي من حكايات شعبية وأسطورة ونكتة وأمثال شعبية، تجسدت في الحلقة والقوال ولم يستلهم من التراث المحلي فقط حتى الإشكال كالجوقة أو الكورس ذات الأصول الإغريقية[1].

لم يختزل المسرح الجزائري _وعودته إلى الموروث العربي الإسلامي أو الأمازيغي أو الغربي _ في تجربة عبد القادر علولة فقط، بل حاول العديد من المسرحيين بالنهوض بهذا الفن وإعطائه هويته الوطنية دون المساس بعالميته الجمالية والفلسفية، ومن بينهم تجربة ولد عبد الرحمن كاكي: "الذي استوحى التراث الشعبي الجزائري بقصصه وخرافاته بأمثاله ونوادره الشعبية ...عبر لغة متحررة من التقنيات الدقيقة "[2].

ثانيا: الأسطورة

تشترك الآداب العربية جميعها في تناولها وتوظيفها لعنصر آخر من عناصر الموروث الشعبي المتمثل في الأسطورة وقد تلتقي هذه الأخيرة مع العنصر السابق _الخرافة_ في عدة مواضِعْ وتختلف معها في أخرى فهي حكاية خيالية تحضر وتقدم امتدادا من أحداث تاريخية واقعية موجهة لتمجيد شخصية حقيقية أو خيالية أو حدث قديم. وفي تعريف آخر هي قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لا يقبلها العقل والمنطق والأسطورة عند البدائيين هي :"عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي الغرض منه حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق"[3].

وهناك عدة دوافع ورغبات نفسية أخرى؛ بمعنى أن الأساطير كالأحلام هي انعكاس لرغبات فردية أو جمالية وهي شكل من أشكال التنفيس التي اتخذتها المجتمعات البدائية لتأمين هواجسها من المخاوف والأخطار والأسطورة هي كذلك قصة خرافية تجسد فيها

[1]. ينظر قرقوة إدريس ، التراث في المسرح الجزائري الجزء الأول، مرجع سابق، ص363.

[2]. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري الجزء الأول، مرجع نفسه، ص365.

[3]. نبيل إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر القاهرة، مصر، 1974، ص11.

كائنات على درجات متنوعة (الانسان، الحيوان، الآلهة..) بعض تراكيب المخيلة والأسطورة هي عبارة عن "حكاية تتعلق بمكان وزمان وأشخاص تتناقل بالتواتر من جيل لآخر"[1] قد تصلنا في نسختها الحكائية الأولى أوقد يحدث عليها بعض التغيير وفي أغلب الأحيان يحدث عليها نوع من التحريف والتغيير أثر عليه عامل الزمن.

"أيا كان شكل الأسطورة ومفهومها عند العرب فقد عرفوها قبل ظهور الإسلام بدليل ورود اللفظ مرارا في القرآن الكريم في معرض حديثها عند وصف كفار مكة ومشركيها لِما كان ينزل على الرسول صلى الله عليه وسلم من وحي"[2]. وكانوا يقابلونه بالرفض واتهامه بالبهتان قائلين بأنه أساطير كما ورد في الآية ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ مَاذَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ﴾* أي أن هذه الأساطير كانت سابقة لنزول القرآن الكريم.

كما أن هناك أساطير تمسخ الإنسان فتقوم بتصويره على شكل نصف حيوان ونصفه الآخر بشر، وتبالغ في تصوير أشخاص حقيقيين فتتابع فيها المخيلة الشعبية كأساطير شخصيات تاريخية كانت ذات دهاء سياسي أو نضال في المقاومة والقتال، وقد روت الأساطير وقائع وأحداث المدن القديمة وذكرت أحوال الملوك والشخصيات وحافظت على بعض المعارف التي تطلعنا على نظرة الأوائل اتجاه نشأة الكون وخلق الإنسان وبداية الحياة، الأمر الذي يدعوا إلى القول أن الأساطير هي أحداث تاريخية تضاف إليها الغرابة واللاموضوعي. بناءً على هذا فإن القصص التي اتخذها الكتاب الدراميون اليونانيون والعرب هي مواضيع لمسرحيات نابعة من القصص الأسطوري الذي يرتبط بالشريعة الدينية كمسرحيات صوفوكلوس وإسخيلوس ويوريبيديس، وكانت المواضيع تدور حول أشياء ثلاثة هي (الانسان، الآلهة، القضاء والقدر).

[1] .كلود ليفي شتروس، الأسطورة والمعنى، مرجع سابق، ص33.

[2] . صحراوي إبراهيم ، السرد العربي القديم، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2008، ص 41.

* الآية 24 من سورة النحل.

تعتبر الأسطورة الوعاء الأول لأشكال المعرفة عند الإنسان فهي مصدر إيجابي في انتاج الثقافة واستهلاكها وهي تراث إنساني. ولكل أسطورة قديمة دلالة وجوهر تكمن فيها أسرار ومعاني بحاجة إلى التدقيق والتمحيص والتعمق، ولعل أسطورة "أوديب" لأحسن مثال على ذلك حيث تناولت من الجانب الديني والاجتماعي والنفسي.

توظيف التراث عند المسرحيين الأوروبيين كانت بمثابة توظيف الشكل أو القالب فقط فالمقصود لم يكن سوى الشكل التاريخي للأسطورة من حيث أنها واقعة وقعت لبطلٍ أو إنسان أما توظيف الأسطورة في المسرح العربي فنجده ممثل في آثار بعض الكتاب المسرحيين العرب وعلى رأسهم توفيق الحكيم التي تنوعت مصادره في استخدام الأصول الشعبية والأسطورية في أعماله المسرحية تنوعا كبيرا.

عن وظائف الأسطورة عند توفيق الحكيم يقول توماس مان :"هي نسق لازماني يحملنا إلى ما وراء الزمان ومقتضياته فالشخصيات الأسطورية تفقد هويتها الذاتية لتذوب في الوضع الإنساني العام خارج الزمان والمكان وقد تكون الأسطورة رمزا لشكل نوعي ونموذجي من الهوية الإنسانية كالبحث عن الجذور الأسطورية قد لا يكون بحث عن الهوية الشخصية بل عن توحد مع الجنس البشري"[1]، و"ما من أمة ارتفع شأنها أو هان، إلا و لها أساطيرها، و هي في كل ألوانها –سواء كانت إلهية أو بطولية أو غرامية أو خلقية أو فكاهية– إنما تمثل جزءا ضخما من التراث القومي الذي يتلقاه الناس جيلا بعد جيل، و يمتزج بنفوسهم"[2].

والأهمية الكبيرة التي حظيت بها الأسطورة من قبل رجالات المسرح الغربيين والعرب لوفرة وغنى مادتها، جعلت منها مرجِعا خِصبا يعتمد عليه هؤلاء المسرحيين ويساعدهم في انتقاء المواضيع لتنوع اتجاهاتها التاريخية، الدينية والفلسفية.

[1] . توماس مان، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، باريس، 1984، ص103.

[2] . مظهر سليمان، أساطير الشرق، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، طبعة سنة 2000، ص 5.

يمكن أن نلاحظ أن شخصيات القصص العجيب –وإن بقيت مختلفة من حيث مظهرها وعمرها وجنسها ونوع اهتماماتها وحالتها المدنية وسماتها الأخرى الثابتة النعتية– فإنها تقوم خلال سير الحدث بالأفعال نفسها. وهذا ما يحدد العلاقة بين الثوابت والمتغيرات، فوظائف الشخصيات هي الثوابت في حين أنه يمكن لكل ما تبقى أن يصيبه التغيير هكذا الأسطورة أو الخرافة تبقى على مر الزمن هي نفسها الأسطورة فتكون بذلك الثابت في حين تتعاقب الأزمنة والأجيال ويكون الزمن هو المتغير.

حتى الحكاية الأسطورية هي الأخرى وإن أصابها التغير فموضوعها يبقى هو نفسه، فلو أخذنا المعتقدات الدينية قديما نسجت أساطير لا نزال نذكرها إلى يومنا "فالنار والرياح و الشمس و النهار و النجوم و المياه و البرق و الرعد، كلها آلهة طفق الإنسان ينسج حولها القصص، و يتناقلها خلفا عن سلف، جيلا بعد جيل"[1]. وتعد "هذه الأساطير حلقة اتصال هامة بالماضي، و كثيرا ما تكون هي المصدر الوحيد لمعارفنا عن الكيفية التي نظر بها أسلافنا الأقدمون إلى العالم حولهم و كيف فسروا ظواهره العديدة"[2].

بالتالي لم تكن فقط مصدر إلهام الفنانين المبدعين والكتاب، بل أدت مهمة أكثر أهمية وهي إطلاعنا عن الزمن الغابر الآخر المجهول وكما للأسطورة تأثير على الهوية والثقافة والموروث فـ"ان للأساطير تأثيرا قويا على الفنون الأخرى. فقد فعل عظماء المصورين و النحاتين، في جميع العصور، مثلما فعل الموسيقيون، إذ وجدوا في هذه الأساطير القديمة إيحاء لأجمل أعمالهم"[3].

أما عن اهتمام بتوظيف الأسطورة في المسرح الجزائري فظهر جليا عند العديد من المسرحيين ومن بين الأعمال المسرحية الأسطورية مسرحية (الغولة) لرويشد الذي اشتهر

[1]. مظهر سليمان، أساطير الشرق، مرجع سابق، ص 6.

[2]. سلامة أمين، الأساطير اليونانية و الرومانية، دون دار نشر، دون بلد نشر ، دون سنة نشر، ص 7.

[3]. سلامة أمين، الأساطير اليونانية و الرومانية، مرجع نفسه، ص6

بالأدوار الفكاهية بالرغم من جديتها التي كتبها بعد عمله المسرحي البوابون وبعد مسيرة سينمائية شاحنة. مسرحية (كل واحد وحكموا) لولد عبد الرحمن كاكي التي تروي حكاية تداولتها جلسات الجدات في الأسرة المستغانمية الغير بعيدة. ومسرحيات أخرى عديدة تناولت هذا الموروث الثقافي والتاريخي.

المبحث الثاني: تجليات الموروث الغربي في المسرح الجزائري

أولاً: المضمون

العديد من ملامح الموروث الغربي والعربي والإسلامي تتجلى واضحة في الأعمال المسرحية التي استنجد بها كثيرُ المسرحيين لتوظيفها أو استعمالها في مضمون مؤلفاتهم، نأخذ منها بالدراسة على سبيل المثال لا الحصر الأسطورة والشعر القديم.

أ- ملامح الأسطورة

نأخذ بالدراسة الأسطورة لا باعتبارها طور من أطوار تاريخ الإنسان يحتمل الخاطئ أو الصواب، بل باعتبارها المادة الأدبية الأكثر تناولا لدى الفئات المثقفة العربية والغربية بالرجوع إليها كموروث غني بالصور العجيب والعبرة والحكمة والرسالة الدينية التعليمية أو السياسية. فالأمم تقاس بحجم موروثاتها التي تعد تاريخها، فالعلاقة بين الموروث الشعبي لكل دولة وتقدمها وتفوقها العلمي، علاقة متبادلة ومترابطة، ويرى الدكتور دباغ في هذا "بأن التقدم العلمي الذي تبلغه الأمة في العصور المختلفة يعد جزءا من تراثها"[1].

يعرف مارسيا إياد الأسطورة يقول: "الأسطورة تروي تاريخا مقدسا؛ تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات" ويقول إذن، هي دائما تسرد لحكاية "خلق" أما أشخاص الأساطير فـ"كائنات عليا" نعرفهم بما قد صنعوه في الأزمنة القوية[2]. وكغيرها من الشعوب الإغريقية اليونانية والقبائل الهندية والقبائل الإفريقية، عرفت القبائل العربية المعتقدات الأسطورية وقداستها الدينية قبل ظهور الإسلام، وبقيت في الذاكرة إلى ما بعده لشاعريتها وقيمتها الإبداعية، يقول عبد المعين خان في"مجموعة الأساطير التي تدور حول الأوثان تعد على العموم تراث القبائل عند البرابرة، وهي تحل محل المصاحف

[1] . دباغ محمد، دراسات في التراث، دار الغرب للنشر والتوزيع-وهران، الجزائر، 2007، ص 14.

[2] . مظهر سليمان، أساطير الشرق ، مرجع سابق، ص 10

المكتوبة، وتوحي الغرائز الشعرية والقصصية"[1]. ويعد قيمتها وأهميتها بالنسبة للإنسان القديم يقول: "فالأسطورة آراء البداوة التي تطرق دهن الجاهلي وتخطر بباله وتختلج في قلبه لحل معقداتها، فهي قديمة العهد وبعيدة عن الوضوح، ومحتوية على عناصر عدة، إلى حد أنه من المستحيل أن نرى فيها سببا لكل ناموس من نواميس الحياة الفكرية"[2].

وقد رسخت الأساطير في الذهنية الساذجة؛ التي اتخذتها تارة فألا احتدت حدوه وتارة شؤما تطيرت منه وتجنبته، ومن الأساطير التي تتطير منها القبائل أسطورة "الهولندي الطائر هي أسطورة تقوم على التطير .. و التفاؤل و التشاؤم – أسطورة يتناولها النوتيون الذين يعملون حول "رأس الرجاء الصالح" هناك في أقصى القارة السوداء. أسطورة عن سفينة ضخمة مبسوطة الشراع، يعيش فوقها ربان كان قد كفر في لحظة نَحْس و لَعْن السماء، فلعنه الله بحياة أبدية يدور فيها وحيدا، يجوب البحار و المحيطات يذرع سطح الماء ثم يعود فيذرعه، لا مقر له، لا هدف، لا غاية ... و يعتقد النوتيون أن ظهور تلك السفينة شؤم على من يراها أو يلمح طيفها ..."[3].

وتروي الكثير من قصص الغرب الجزائري العديد من أساطير الحيوان، خاصة الأسود والذئاب، حيث أن الشعر الشعبي الوهراني لحد الآن، يتغنى بهذه القصص وكيف انقلبت الحياة على الأسد الذي كان يمثل الحاكم وكيف غدر به الزمن وصارت الذئاب هي صاحبة السيادة، ويقال أن آخر أسد انتحر من فوق جبل "مرجاجو" تاركا آخر كلماته "أنا السَّبَعْ وَلْدْ البِيَّة وْمَنِّي الرّْجالْ اذُّوبْ واللِّي مادارْشْ لَلزّْمانْ عْقوبة يْجي عْلى راسَهْ مَكْبوبْ" وأصل الحديث في اللغة العربية (أنا السبعُ ابن اللبؤة ومني الرجال تذوب _يقصد من شدة الخوف_ ومن لم يجعل لزمانه حيطةً وحدراً ينقلب على رأسه عقبا).

[1] . محمد عبد المعين خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 10.

[2] . محمد عبد المعين خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مرجع نفسه، ص 13.

[3] . صدقي جادبية ، لمحات من المسرح العالمي، دار المعارف ، مصر، دون طبعة، 1970، ص 62.

ويروى أن غابات منطقة الغرب كانت مليئة بالأسود والحيوانات المتوحشة، حتى حيكت فيهم عديد الحكايات، وأن أسماء بعض المدن لا تزال إلى غاية يومنا تحمل أسماءهم، كـ"وهران" أي الوِهران والوِهر هو ابن الأسد، و"تيارت" أو تيهَرْتْ وتعني باللغة الأمازيغية اللبؤة، و"عين تموشنت" أصل الكلمة في اللغة الأمازيغية أيضا عين أوشَّنْتْ أي عين الذئبة، وهي عين تشرب منها الذئبة الماء ولها روايتها أيضا لدى سكان المنطقة. وقد استُلهمت من هذه الحَكَايَا أساطير وأشعار تناولها السكان الشغوفين بالموروث الثقافي الشعبي. ومن الواضح أن الشعوب الغربية أيضا كانت تؤمن بالأساطير المتعلقة بالحيوانات المفترسة كالإغريق "فالأسطورة تقول إن الأسود والنمور هي التي كانت تجر عربة ديونيسوس في وداعة وسلامة، وكانت كل وحوش الغابة تسير خلفها في استسلام"[1].

يتحدث الكاتب المسرحي المصري ألفريد فرج في حوار أجراه معه الشريف الأدرع: "استلهام التراث جزء من التفكير المسرحي، فنحن لما نأخذ مسرحية أوديب لصوفوكليس،

نجده قد استلهمها ممن سبقوه. كما أن مسرحيات شكسبير أو بعضها مستلهمة من التراث، فقد عالج شكسبير قصصا قديمة من التراث الشعبي، والتراث الأسطوري العالمي... كما أن راسين كتب فيدرا مستلهما التراث.. لجأ إلى ذلك توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، والشرقاوي ومحمود دياب وآخرون، أنا أيضا. صغنا المسرحيات من قصص التراث، وحكايات ألف ليلة وليلة، وقصص الجاحظ، وغيرها من القصص"[2]. ونجد استلهام الموروث أيضا من القصص القرآني كإحدى الأساطير الفرعونية التي تحكي حكاية الأخوين (أنوبو وبايتي). حيث تغري زوجة انوبو أخاه الصغير مفتول العضلات الذي فتنت بتقاسيم جسمه وقوته وحاولت إغراؤه هامسة في أذنه: "ليتني تزوجتك أنت أكثر وسامة وقوة من أخيك"، فينهال

[1] . عتمان أحمد، الشعر الإغريقي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد مايو 1984، ص173.

[2] . الأدرع الشريف ، وجوه وأقنعة، دار الحكمة، الجزائر، طبعة سنة 2007، ص 52.

عليها هذا الأخير بالشتم والإذلال محاولا كضم غيضه أمام أخيه الزوج المخدوع، وخوفا من الوشاية بها استبقت هي اللوم واتهمته بخيانة أخيه[1].

تذكرنا هذه الخيانة والقصة التي جاء فيها قوله عز وجل ﴿وَرَاوَدتْهُ التي هُو في بيتِهَا عن نفسِهِ وغلَّقَتِ الأبوابَ وقالتْ هَيتَ لَكْ قَالَ مَعَاذَ الله إنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوايَ إنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمونَ﴾*.

هذه – امرأة عزيز مصر– التي راودت نبي الله يوسفُ عن نفسه شغفها حباً، وهي التي ربته مُذْ كان صبيا وأغراها خلقه وجماله الملائكي. وهي بذلك أيضا خيانة لزوجها العزيز الذي أحسن مثوى النبي.

كما تذكرنا بحكاية البطل "هيبولوتوس" ليوريبيديس أين كان البطل يحب آلهة الصيد أرتميس لأنه يحب العمل والعفة والمثابرة، محاولة آلهة الجمال والحب "أفروديتي" إغواءه عن طريق زوجة أبيه فيدرا، التي تعلم أن هذه العاطفة محرمة بعد رفضه فتنتقم كاذبة على أبيه– هذا القصص الإغريقي القديم جاء على لسان الكاتب المسرحي يوريبيديس هو الأخر يصور إغواء وتحرش النساء بالرجال الأثرياء شديدي الجمال والرجولة. يهين هيبولوتوس الربة أفروديتي التي تحقد عليه ليس بسبب ولائه لآلهة الصيد أرتميس بل لعدم إعطاء لكل آلهة حقها[2].

يقول إبراهيم صحراوي "إذا أردنا البحث عن أسطورة عربية علينا أن نراها في خيال تصوري عند عربي يلعب بالألفاظ، خيال لم يحل دون وجود جميع أشكال الأسطورة عنده"[3].

---

[1] . ينظر الياد مرسيا ، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1991، ص 24 إلى ص 27.

* الآية 23 من سورة يوسف

[2] . ينظر يوريبيديس، عابدات باخوس–ايون– هيبيولوتوس، ترجمة د. عبد المعطي شعراوي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، مصر، الطبعة الأولى،1997، ص 301 إلى 302.

هيبولوتوس ابن تسيوس من امرأة أمازونية

[3] . صحراوي إبراهيم ، السرد العربي القديم، مرجع سابق، ص 43.

والمخيلة العربية تزخر بمعتقدات وتصورات أسطورية نسجت في عصر الجهل الذي ساد القبائل المتطرفة التي لم تصلها الديانات.

بِدَورِه العقل البدوي الجزائري الساكن في القرى النائية، لا يزال ليومنا هذا يعتقد بالخوارق وقِوى الطبيعة، كآلهة الطبيعة وبأساطير قديمة توارثتها الحكايات وصلنا منها بعض الصور المتخيلة الغير مكتملة. كأسطورة عروس المطر وهي قصة حب بين تيسليت الفتاة الأوراسية العفيفة العذرية من الأرض، وآنزار إله الريح والأمطار من ملائكة السماء، وهي الرواية التي كانت وراء طقوس الإستسقاء لدى مداشرنا إلى غاية يومنا حيث يخرج أهل القرى طالبين الغيث والمطر منادين باسم آنزار.

ب – الشعر القديم

يعرف الشعر عند العرب بأنه الكلام الموزون المقفى، وهو اللغة التي تحاكي أحاسيسنا وواقعنا الداخلي والخارجي بصورة موزونة ومسجوعة وجميلة ويقول أرسطو "الشعر ألصق بالحقيقة من التاريخ"[1]، هذا يؤكد قوة الشعر وصدقه في التأريخ زيادةً على المشاعر والأحاسيس. ويقول "بول كلوديل" في مؤلفه "الفن الشعري" – بعد مرور أربعة وعشرون قرنا على كتاب أرسطو "فن الشعر"– يجعلان منه "المشارك الوحيد في الولادة"[2]. أي ولادة الدراما التي كانت تكتب شعرا في عهد أرسطو، "والدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغرقي نفسه بعد مروره مراحل تطور قادته إلى هذا النوع المعقد من الشعر أي الشعر الدرامي"[3].

والشعراء الدراميين الذين عرفهم الأدب الإغريقي كـ"إسخيلوس" "صوفوكليس" و"يوريبيديس" لأهم دليل على الغِنَى الفني والإرث الثقافي الذي تزخر به اليونان والأداب القديمة حتى وإن وصلنا القليل من أعمالهم الكثيرة، كأسطورة أوديب لصوفوكلوس التي

[1] . هوبمان ربي، علم الجمال، مرجع سابق، ص 44.

[2] . هوبمان ربي، علم الجمال، مرجع نفسه، ص 44.

[3] . عتمان أحمد، الشعر الإغريقي، مرجع سابق، ص 177.

تناولتها الآداب بالدراسة من جوانب شتى كالفني الأدبي والطبي كعلم النفس. والعديد من الأعمال الدرامية لهذا الثالوث التراجيدي تطرقت لمواضيعها عن طريق اللغة الشعرية، كأغاني الخصب التي تقيمها أعياد الربيع وموسم الحصاد والجني وتقديم القرابين في أعياد الديثيرامب "والديثيرامبوس هي أغنية جماعية تؤديها جوقة برقصات وحركات تعبيرية تحاكي أسطورة ديونيزوس"[1]. وديونيزوس حسب الإغريق هو إله الخصب والنماء الذي كانت تعتقد به مجتمعاتهم القديمة وكانت أشعارهم القديمة تتغنى بعديد من القصص حيكت حول هذا الإله والأعياد التي كانت تقام له.

ومن أشهر الأعمال الإغريقية الغنائية القديمة التي تعود إلى حوالي القرن الثامن أو التاسع قبل الميلاد، ملحمة الإلياذة والأوديسة للشاعر "هوميروس" التي تروي حرب طروادة في براعة خلاَّقة.

وقد كان الشعر القديم في فترة متقدمة سواءً الغربي أو العربي منه، ينتقل بالحفظ والتداول لا بالتدوين وخاصة الشعر الجاهلي القديم وإلا لوصلنا الرصيد الهائل الذي لم يصلنا منه سوى الفتات، حتى بدأت فترة التدوين وهناك من يرجح أن هذه الفترة تعود إلى ظهور الإسلام ونزول القرآن، وخوفا من نسيانه أو ضياع بعضه قام الصحابة بتدوينه، ذلك بالرغم من أن فصاحة الشعر الجاهلي باللغة العربية وبلاغته كانت مشهورة قبل نزول الوحي والقرآن الكريم بفترة طويلة، وقد قدس القدماء الكلمة والمعنى بشكل خاص. وقد "تغلغل تقديس الكلمة إلى البلاط حيث كان الشعر فيه يحاط برعاية خاصة وقد استخدم تراث القرون الماضية والمنابع التي تعود إلى الماضي السّحيق... وظهرت القصائد العربية الشهيرة... و"المعارضات" للقصائد المشهورة، و"المناظرات" و"الغزل" و"الأدب" و"السجع"..."[2]

[1] . ينظر عتمان أحمد، الشعر الإغريقي، مرجع نفسه، ص 178.

[2] . تمارا ألكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 58.

رجع المسرح في استلهام الموروث وتوظيفه إلى عدة عناصر من بينها جميل الكلم ونقصد بالذكر هنا الكلام الموزون المتمثل في الشعر. وفي المسرحية الجزائرية التراثية كالحلقة مثلا وفي أحاديث القوالين والجوالين استعمل الكلام المقفى والشعر الملحون الذي يمثل موروثا شعبيا خالصا اشتهر به اللسان البدوي الجزائري ولا يزال الكثير من المناطق الجنوبية تحتفل به وبأنواعه كالشلالي في منطقة أدرار.

لم يقتصر توظيف الموروث المحلي فقط في المسرحية الجزائرية بل حتى الموروث الغربي حضر في العديد من الأعمال الفنية الجزائرية فقد وظفت فيها الكثير من هذه الأشعار والأغاني التي عادت لإحياء الموروث ويقول كاتب ياسين في حوار أجراه مع الشريف الأدرع يوم 17 أفريل 1984 عن توظيفه للغناء وتأثره بالتجربة الفيتنامية أثناء كتابته "الرجل صاحب النعل المطاط": "لقد اكتشفت لدى الشعب الفيتنامي مسرحا ملحميا قديما يعتمد على الغناء، الجميع حتى الأميين يعرفون حكاياته... ولاحظت أن شعبنا مثل الشعب الفيتنامي يحب الغناء، ولهذا سعيت إلى أن أجعل منه عنصرا أساسيا في المسرح."[1].

ثانياً: الشكل

لا يتجلى المورث الغربي في المسرحية الجزائرية على مستوى المضمون فقط، بل نلمس هذا الدخيل في العمارة، وفي الفضاء وفي الشكل الذي جاءت عليه المسرحية أيضا. ولعل أكبر دليل على ذلك تلك البقايا من المسارح التي لم يظل منها سوى الأطلال من الآثار الرومانية والإسبانية، أو شكل القاعات التي خلفتها المسارح الفرنسية كالعلبة الإيطالية، كلها موروثات ثقافية غربية لا تَمُتُّ لثقافتنا بصلة، لكن صارت إيتيكيت تتعايش معها الثقافة الجزائرية أيضا، بالرغم من محاولتها لإثبات هويتها الأمازيغية، والعربية وانتمائها الإفريقي برجوعها إلى أشكالها الخاصة بها كالحلقة والاحتفالية.

[1] . الأدرع الشريف، وجوه وأقنعة، مرجع سابق، ص21.

أ . الفضاء

هذا المجسم الروائي التخيلي سواءً شابه الواقع أم لا، فهو في الأصل مكان مزدوج يجمع بين مكان المحاكاة والتجسيد المسرحي(مجسم الديكور) ويبنى بعناصر النص انطلاقا من الفكرة الرئيسية إلى الأحداث والوحدات الثلاث فالحبكة أو العقدة والشخصيات والحوار والصراع؛ هذه العناصر التي تبني العرض المسرحي انطلاقا من النص في فضاء تصوري للتجسيد، والفضاء أو المكان عند "آن أوبرسفلد" مكان ركحي للبناء :"الفضاء المسرحي قبل أي شيء هو مكان ركحي للبناء، وبدونه لا يجد النص مكانته"... تؤكد آنْ بأن الفضاء المسرحي يجب أن يكون وجها لأشياء في العالم، وتتساءل وتقول: وجه لماذا؟[1]. وانطلاقاً من التعريف القائل بأن الدراما هي محاكاة للواقع فهذا قد يفيد في التساؤل الذي تطرحه آن عن الفضاء المسرحي كونه يمثل الجزء الثاني للكتابة المسرحية ثم من العملية المسرحية ككل.

يقول بوشكين: "الدراما ولدت في الساحة"[2] وقد عادت للساحة، وصارت العديد من الجهود المغربية العربية تكثف الاهتمام بالعروض الفرجوية التي تحتضنها الساحة وذلك بغية الرجوع إلى أصول الحلقة والحكواتي أو السامري، والرجوع إلى الهوية الثقافية والتراثية، التي تميزت بها الدهنيات العربية، خاصة بالتجمهر في الأسواق والساحات العمومية بغية الفرجة وتقصي آخر الأخبار، أو للتحلُّقِ في المساجد أو أماكن عامة للوعظ والإرشاد أو للترفيه عن النفس.

ولا يزال سكان أقصى الجنوب الجزائري –إلى غاية يومنا هذا– يغتنمون فرصة كل مناسبة دينية أو اجتماعية لنيل ولو بعضا مما خلفه الأجداد من حلقات الذكر أو الشعر أو الغناء الفولكلوري، الذي لازلنا نشهده في كثرة الفرق والعائلات المتجذرة والمتمسكة بهذه

[1] . Voir Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Missidon-édition sociales, paris , 1982,p 114

[2] . تمارا ألكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 64.

المتنفسات الروحية والطقوس التي لا تزال عالقة في أحياء القصور والزوايا والساحات العامة، التي كونت فضاءً ساحراً، أَلْهم الفنان التشكيلي والسينمائي والمسرحي وخاصة الروائي الجزائري.

وإذا كان الفضاء المسرحي عبارة عن تعبير هندسي معماري كالعلبة الإيطالية أو المسارح الرومانية واليونانية الدائرية أو النصف دائرية، فهذا يؤكد بأنه مساحة هندسية أخرى مقتطعة من الفضاء اليومي للإنسان، و"بالنسبة لـ إرنست كاسيرو الفضاء المسرحي هو واحد من الأشكال الرمزية الأساسية، شأنه شأن الرموز الأخرى ينتسب إلى التراث. ذلك أن كل ثقافة لديها نوع ونمط خاص ينظم الفضاء المسرحي وبرهن عليه من الوجهة الاشارية"[1]. و"المسرح الجزائري منذ نشأته وتأسيسه قد تبنى في شكله ومحتواه قضية البحث عن الذات الجزائرية، بمواجهة هذا الآخر –المستعمر– الذي سعى بالوسائل الاستدمارية إلى اجتثاثها وتغييبها. فكان مسرحا يستعير الشكل التقليدي للمسرح (مسرح العلبة) كإطار للعرض ولكنه يطعم هذا الشكل بعناصر الفرجة الشعبية حيث اتضح للرواد بعد تجربة الإرهاصات الأولى أن المسرح موجود في الجمهور به ينهض وإليه يتوجه بالخطاب"[2].

وهذا ما قام به ثلة من الفنانين المسرحيين بخروجهم بالمسرح إلى المتفرج بدءا بتجربة "محيي الدين بشطارزي" الذي خرج إلى القرى، وتجربة و"لد عبد الرحمن ولد كاكي" و"عبد القادر علولة".

وقد تجلت العديد من ملامح المسرحية الغربية في المسرحية العربية وأعتمدها المخرجون المسرحيون الجزائريون، وفي حنينٍ إلى الماضي وإلى أصول الأشياء، قد وجدنا العديد ممن وظفوا التراث عادوا إلى استعمال الجوقة أو الكورس الذي خدم المسرحيات لا من جانبها الشكلي فقط بل حتى المضمون . إن نشأة الكورس ترجع بالذات إلى تلك اللحظة

[1] . بوكروح مخلوف، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص 82.

[2] . ثليلاني احسن ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، مرجع سابق، ص 125.

التاريخية الغريبة والمجيدة والمجهولة أيضا، التي أنفصل فيها أحد الراقصين أو المنشدين عن بقية الفرقة ليقوم بتأدية دور أو تمثيل شخصية أمام بقية أعضاء الفرقة[1].

ففي العديد من المسرحيات الإغريقية كانت الأولوية للكورس ومع تطور الدراما بدأ الكورس يفسح بعض المجال للفعل، الذي رأيناه في المسرحية الكلاسيكية. والآن نكاد نراه ينعدم في المسرح المعاصر وصار شيئا من الماضي، لا يعني أن المبدع استنقصه أو في غنى عنه. بل تطور الأشكال هو الآخر يخضع إلى ما تخضع إليه الطبيعة من تغيرات وتطورات.

ونجد منهم من عاد إلى هذا الموروث المسرحي العالمي، الفنان عبد القادر علولة في مسرحيته "القوال" حيث وظف فيها الجوقة وهذه الأخرى قدمت عموما وظائف عدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

1_إحياء التراث الشعبي الشفهي القائم على القول المسجع والحكمة الشعبية.

2_التمهيد للمسرحية

3_تقديم الشخصيات

4_الإخبار عن ما مضى من حقائق وأحداث

5_المشاركة في الحوادث بصفة غير مباشرة التعليق عليها

6_إصدار أحكام معيارية على الأحداث

7_تلخيص أحداث المسرحية

8_توضيح الحقائق الغير معروفة للمشاهدة كسر الإيهام

9_تقديم النصح والإرشاد

10_تلقين مبادئ اشتراكية والوطنية والروح الجماعية[2]

[1] . ينظر سرور نجيب، حوار في المسرح، المطبعة الفنية الحديثة، مصر، طبعة سنة 1969، ص 138.

[2] . ينظر قرقوة إدريس، التراث في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 173 إلى 174.

ب – البناية:

وتتجلى بقايا البناية الغربية في معظم الدول المستعمَرة، مخلفات مادية تركتها المستعمرات، زيادة على المخلفات المعنوية كالثقافات وبعض العادات كبقايا البناية الرومانية التي تشبه إلى حد كبير المسارح اليونانية وإن كانت هذه الأخيرة تفوقها جمالا كون اليونان اهتموا بالجانب الإستيطيقي للبناية والجانب الروحي والفلسفي للفن الرابع، أما الرومان فقد اهتموا بالجانب الحربي والعسكري وجانب الفرجة والتسلية، ونجد هذا الشكل في بعض المدن الجزائرية كالمسارح النصف دائرية والدائرية.

و قد وضع تصميم مسرح (ابيدوراس) –المسرح الدائري الوحيد باليونان– المثال و المهندس المعماري (بوليكليتاس) حوالي منتصف القرن الرابع قبل الميلاد . و قد بني المسرح من الحجارة على المنحدر الغربي من جبل "كينوريتيوس" ويسع أربعة عشر ألفا 14000 من المشاهدين يجلسون في راحة و يسر . و يبلغ قطر دائرته عشرين مترا"[1]. ومن المدن التي شهدت هذه الحركة المسرحية والفرجوية، شهدت عليها بقايا آثار المسارح والمدن الرومانية بعض مدن الشرق الجزائري كمدينة "جْميلة" والوسط الجزائري كمدينة "شرشال" وتيبازة وغيرها.

تغير شكل البناية المفتوحة على الهواء الطلق إلى القاعات المغلقة كقاعات المسارح والموسيقى وأماكن أخرى، كان المعمرين يستعملونها للتسلية والترفيه كرياضات معينة وألعاب مسلية لدوي الطبقات المستعمرة. وما يهم بالدراسة هي العلبة الإيطالية هذه القاعات تمثل دور العرض بالجزائر؛ التي جُلِب شكلها المعماري من الدول الأوروبية. مقلدين بذلك طرق استعمالاتها، مع مراعاة الطبيعة المحلية للمنطقة.

[1] . جادبية صدقي، لمحات من المسرح العالمي، مرجع سابق، ص 115.

هذه التقاليد الأوروبية التي غزت المغرب العربي عامة والجزائر بصورة خاصة لا ترقى إلى ما هي عليه كبرى المسارح كما هي عليه "خشبة مسرح شكسبير الذي يسع 1600 متفرج تتوالى مسرحياته كل ليلة مسرحية، وهذا اثناء مهرجانات شكسبير التي تقام بـ"ستراد فورد" تبدأ من شهر يوليو حتى شهر سبتمبر من كل سنة"[1]، ويتحدث بوكروح عن القاعات الإيطالية يقول:" تتميز هذه البنايات بوجود كونين: الأول يتمثل في القاعة، وهو كون واقعي، والثاني يتمثل في المنصة وهو الكون الخيالي/الوهمي. فالمنصة هنا عبارة عن "صندوق عجائب". وتقوم الستائر بحجب عجائب وغرائب الديكور، وهي التي توفر الصدمة والغرابة"[2].

ينادي بوكروح إلى التفكير في تأسيس فضاء جديد لاستيعاب الحدث المسرحي منتقدا بذلك العلبة الإيطالية مسميا أياها بـ"الصندوق السحري" ويقترح عوض ذلك تحرير الممثل من ذلك الشكل الهندسي والعودة إلى الاحتفالية المستوحاة من طبيعة المجتمع العربي، المبني على التجمعات واللقاءات وما تشهده الأسواق منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، شكلا أكثر حرية من تلك الجدران الأربع، متفتحا ومفتوحا على فضاء أوسع لا يتقيد بشكل معين أو بحجم محدد كما كان عليه المسرح الشعبي.

ويرى احسن ثليلاني بـ"ان ارتباط المسرح الشعبي بالمقاومة الوطنية، قد جعله يتساهل في التقيُّد بقواعد الشكل المسرحي، إذ الغاية من هذا المسرح أن يقدم عروضا للناس حتى ولو تمّ ذلك خارج البنايات المسرحية كالقاعات العادية مثلا وحتى الساحات العمومية"[3] وتركيز الاهتمام على العملية الإخراجية من منظور التأثير على المتفرج المتحلق على العرض، ومن جانب القدرات الخاصة بالممثل وقوة النص، لا من الجانب البروتوكولي للعملية المسرحية عامة، "فمجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها

[1]. جادبية صدقي، لمحات من المسرح العالمي، مرجع سابق، ص 132.

[2]. بوكروح مخلوف، التلقي والمشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص 88.

[3]. ثليلاني احسن ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، مرجع سابق. ص 132.

المخرج ومصمم الديكور الموسيقيون والممثلون تشكل معنى ما (أو نخبة من المعاني) التي تتخطى النص في مجمله"[1] وبالتالي تتخطى الشكل الأوروبي للمسرح عامة، والعلبة الإيطالية خاصة إلى ماهو أعمق من ذلك إلى الاحتفالية التي تؤدي الفرجة والتطهير والرسالة وكل ما تؤديه المسرحية بشكلها الأرسطي الكلاسيكي.

[1] . آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، مرجع سابق، ص 20.

المبحث الثالث: علاقة المسرح الجزائري بالموروث العربي

أولا: العلاقة الدينية

استلهام التراث من الدين لم يكن حكرا على الإغريق فقط أو المسرح الأوروبي أو الإنجليزي. بل العرب أيضا منهم الكثير من عاد إلى القصص القرآني كتوفيق الحكيم مثلا في مسرحية الكهف يقول المرعي "خروج ثلاثة من كهف توفيق الحكيم، وهم يمليخا ومرنوس ومشلينا، خرجوا إلى الناس، ولكن سرعان ما عادوا إلى كهفهم وانغلق عليهم، لأنهم ما وجدو في الحياة غنما ولا زوجة ولا ابنا ولا عشيقة،..."[1]، وتتجسد هذه الصورة المشهدية في سورة الكهف حين خرج ثلاثا من أهل الكهف لتقصي أخبار المدينة ضانين أنفسهم ناموا يوم أو بعض يوم، في حين وجدوا أنفسهم في بعد زمني آخر، حكم وحاكم آخر.

وحين أرسل الله سبحانه وتعالى الإسلام للبشرية جمعاء، لم يخص به مجتمع معين أو متكلمي لغة محددة، بل بعثه ليوحد الناس جميعا على اختلاف أعراقهم، لهجاتهم وثقافاتهم. هذا التوحيد الذي يدعوا إليه الدين الإسلامي يؤدي حتما إلى توحيد الثقافات والعادات وبالتالي إلى توحيد الموروث الإسلامي و"التراث الإسلامي عند "أركون" هو إذن تراث، تراثٌ كلي (سنة، شيعة، خوارج)، وهو يشمل بالإضافة إلى التراث المكتوب، التراث الشفهي أو الشيعي، والتراث الخاص بالأقليات، دون بتر أو تمييز، أو تهميش مقصود أو غير مقصود"[2].

ولا يصح بتاتا التفرقة بين هذه الطوائف لأن هذا يؤدي إلى الفتنة التي بدورها سبب كل التصدعات وسبب الصراعات، التي تؤدي إلى التخلف الحضاري، والذي يؤثر بدوره على صيرورة الفنون والآداب في أي دولة بما فيها فنون العرض والرواية والنحت فـ"التمثيل والخطابة عند الأمم الحية توأمان وأخوان شقيقان، إن منزلتهما من دواعي التهذيب والتربية

[1]. المرعي فؤاد، تاريخ الأدب الحديث، منشورات جامعة حلب، سوريا، طبعة سنة 1998، ص 322.

[2]. مسرحي فارح، الحداثة في فكر محمد أركون، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2006، ص 94.

الفاضلة لأرفع منزلة، وأن مكانتهما من بين مقومات الأخلاق لمنزلة الطعام والشراب من بين المقومات الجسدية، وما بنيت نهضة من النهضات الأخلاقية في الأمم الجديدة إلا وللتمثيل والخطابة في بنائها القسط الأوفر والحظ الأولي"[1].

والمسرحية الجزائرية لا تختلف عن أخواتها الشقيقة من الدول العربية في استغلالها للموروث الديني في التوعية والتهذيب وفي بعث الرسالة الأخلاقية و التوعوية أو التوحيدية التي تنادي بصد المستعمر الطامس للهوية وللشخصية والدين، خاصة ومن الأعمال المسرحية الجزائرية التي استلهمت الشخصيات الدينية مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة.

أ . الأعياد الدينية

لم تكن البلاد العربية قديما تنظم التظاهرات الثقافية والمهرجانات بشكل دوري كما نفعل الآن، بل كانت تمارس هذه العروض والاحتفالات في أغلب الأحيان أثناء المناسبات والأعياد الدينية و"كان ثمة ممثلون يأتون من الشرقين الأدنى والأقصى ليقدموا تمثيلياتهم في قصور الخلفاء.. أما العامة من الناس فكانوا يجدون تسليتهم المحببة عند قصاصين منتشرين في طرق بغداد"[2].

وتشترك البلاد العربية في الدين الموحد الاسلام، إلا الأقلية التي تدين المسيحية والأقلية الأخرى التي تدين ديانات أخرى كاليهودية، بالتالي تشترك هذه الدول في كل ما يتعلق بهذه الأديان، والجزائر كغيرها من الدول العربية الإسلامية التي تحتفل بالأعياد الدينية، كعيد الأضحى وعيد الفطر وعاشوراء والمولد النبوي الشريف وتمارس هي أيضاً العادات الدينية التي تتشابه فيها مع العديد من الدول العربية الإسلامية.

[1] . الأدرع الشريف، هوامل الكلام ما لم يقله أبو حيان التوحيدي وصاحبه مسكويه، منشورات البرزخ، الجزائر، ديسمبر2007، ص 30.
[2] . الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص 30.

في حين يرى البعض بأنه قديما "كان النمط الطقسي للكوميديا، مثلها في ذلك مثل التراجيديا، لا يزال مرتبطا بالمهرجانات التي تقام كل عام، سواء في ذلك الاحتفالات المسيحية الصريحة بميلاد المسيح وموته وبعثه، أو ما يتعلق بأعياد الميلاد والجمعة المجيدة و عيد الفصح، أو المتعلق بالأنماط البدائية التي خلدتها الأساطير"[1]. وذلك منذ الاحتفالات الأولى عند الإغريق وتقديم القرابين للإله ديونوزوس. وهذا لا ينفي ارتباط الاحتفالات بالأعياد الدينية أو الجانب الديني.

والأعياد الدينية تشمل الطقوس والممارسات الدينية في جميع البلدان الإسلامية كما نجد في مصر أيضا مواضيع أربعة هي: الذكر، الأدعية، الخطب الدينية والحضْرات وما يهمنا من هذه الطقوس الأخيرة، هو أننا نجدها لا تزال تمارس بكثرة في الجنوب الجزائري، حيث تجد المساجد والزوايا في هذه المناسبات تعج بالرجال الذين يرتدون لباسا أبيضا موحدا متمثلا في "القندورة" في منظرٍ بهيج يشبهون بذلك الحج. و"تقام الحضرات الموسمية في الأعياد الدينية المختلفة كيوم عاشوراء وليلة النصف من شعبان والإسراء والمعراج وليلة المولد النبوي الشريف والعيدين، وذلك بالإضافة إلى الحضْرات المقامة في موالد الأولياء"[2].

ويقوم الرجال بالذكر أثناء الولائم وأثناء الاحتفال و"الذكر هو أحد الطقوس أو الشعائر الهامة التي تؤدى في الحضْرات ويبدأ الذكر بقراءة الفاتحة ... ثم يبدأ التذكيرة في ترديد اسم الله في نغمة بطيئة تزداد سرعة، بينما تتحرك الأجساد يمنة ويسارا"[3]. وهذه الحركة نجدها في رقصة فولكلورية تقام لها احتفالات في رأس السنة الميلادية بمنطقة قورارة بأدرار،

[1] . مولوين ميرشنتوكليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد يونيو 1997، ص 69.

[2] . الجوهري محمد – الشامي حسن – الخولي حسن – عثمان سعاد – الفرنواني منى – عبد الحميد نجوى ، النظرية في علم الفولكلور، دون دار نشر،القاهرة، طبعة سنة 2003، ص 301.

[3] . الجوهري محمد – الشامي حسن – الخولي حسن – عثمان سعاد – الفرنواني منى – عبد الحميد نجوى ، النظرية في علم الفولكلور، مرجع سابق، ص 302.

تدعى بالأهليل وهو موروث صُنِّف في منظمة اليونسكو ضمن التراث العالمي بغية حفظه من الزوال والإندثار.

لا نجد الاحتفال بموالد الأولياء في مصر فقط، فهذه العادة تصل إلى غاية اليوم وتمارس أيضا في بعض ولاياتنا، لكن تقام الاحتفالات على وقع الأنغام الفولكلورية المحلية لتُحيى ذكرى الوفاة وليس المولد، وتقام "الزردة" أو "الوعدة" ويتم تصديق الطعام على كل زائر قادم من أي حدب وصوب، وهناك من يطلق عليها اسم "السلكة" وهذا الاحتفال هو نوع من الفرجة توارثه العائلات في هذه المناطق الصحراوية منذ القديم ولم تؤثر عليه الغزوات الثقافية ولا الزمن.

كما حدث في الشمال الجزائري وعديد المناطق العربية، حيث كانت تتميز بنوع خاص من الفرجة والعروض الفنية الثقافية التي يتسلى ويتثقف ويتنفس بها السكان. لا نجد منها اليوم سوى الصور والحكايات. القوال أو الحكواتي وعروض خيال الظل "إلى جانب الأراجوز الذي ظل حيا رغم مضايقات الاستعمار، ازدهرت بعض التمثيليات القصيرة، لاسيما في نهاية القرن التاسع عشر. و قد عنيت تلك التمثيليات بمضامين مختلفة دينية و دنيوية، كانت في الغالب في المناسبات كالمولد النبوي و مواسم الحج والأعراس"[1].

لا تزال المنسبات الدينية والاجتماعية تمثل المجمع الذي يلتقي فيه عامة وخاصة الناس على عروض الفرجة ولا يزال اليوم قائما. بالرغم من تحديث وزارات ومؤسسات ثقافية تسهر على تفعيل الحركة الثقافية المهرجانات التي تحيي التراث وتسعى جاهدة إلى العودة إلى كل ما يتصل بالهوية.

[1] . ميراث العيد، المسرح الجزائري في نشأته و تطوره، مرجع سابق، ص 55.

ب – الطقوس الدينية

هناك نقاط عدة يشترك فيها المجتمع الجزائري والعربي، زيادة عن اللغة والدين والتقارب الجغرافي، تربط بين هذه الدول العادات والتقاليد وبعض الطقوس التي كانت تمارس قديما كطقس الاستسقاء الذي كان يمارس في القرى والمداشر الجبلية الجزائرية إلى غاية فترة غير بعيدة عن الآن نهاية الثمانينات. كما نجد هذا الطقس في بلاد المشرق ومصر.

يرى علي عقلة عرسان بأن الطقوس الدينية تتجلى فيها بعض الملامح المسرحية ويجد في طقوس الاستسقاء شكل من أشكال الظواهر المسرحية، "... حيث يقوم شخص مختار هو رجل دين حصرا، كأي كاهن، بالدّعاء والاستغاثة، بينما يردّد الآخرون وراء قوله كلّه أو بعضه أو لازمة منتظمة"[1]. ويؤكد مرة أخرى على تجلي ملامح المسرحية في الاستسقاء هذا الطقس الإحتفالي الممتد إلى أيام الجاهلية يقول: "ونحن حيال ظاهرة مسرحية فيها هدف الفن، وبعض مقوماته وأساليب توصيله، وتأثيراته الاجتماعية. ويذكرنا هذا الكورس من حيث شكله العام وتكوينه، لا من حيث وظيفته وغرض ما يقدمه من مشاهد، بالكورس اليوناني في بداياته: رئيس جوقة وجوقة، وكذلك ببعض الطقوس الفرعونية"[2]

يضيف علي عقلة عرسان في كتابه (الظواهر المسرحية عند العرب) إلى الرّقص والاستسقاء كظاهرتين إستلهم منهما المسرح العربي عدة مقومات –المنافرة– حيث يجد المتفرج نفسه متفرجا أمام بطلين، البطل والمضاد، واستمرّت المنافرة من الفترة الجاهلية إلى غاية ظهور الاسلام.

نجد بعض الطقوس تمتد في تشابهها إلى البلاد العجمية حيث كان الإغريق يقدمون القرابين لآلهتهم، وهو طقس جاهلي كانت تمارسه العبادات الوثنية و"يقول بعض الدارسين القدامى أن العادة جرت في مصر بتقديم شخص أشقر الشعر لأوزيريس "اله الحصاد" ..

[1] . عرسان علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، دراسة 2007، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص36.

[2] . عرسان علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، مرجع نفسه ، ص36.

و كان ذلك يتم في الحقل أثناء الحصاد على حين يركع الحصادون، و يتلون الأدعية مبتهلين الى اله المحصول أن يعيد السنة المقبلة متجددة بقدراته، و بتأثير القوة التي تهبها دماء الضحية"[1]. ونفس الشيء بالنسبة لإله الإغريق ديونيزوس فهو إله الحصاد وتقدم له الأضاحي أثناء جني المحاصيل وأعياد الربيع.

هناك العديد من الطقوس الدينية التي كانت تمارس في الجاهلية ومنها ما زال ومنها ما لم يزل، فقديماً كانت لكل قبيلة من قبائل مكة في الجاهلية تلبيتها الخاصة بها وأدعيتها الخاصة في طوافها قبل ظهور الاسلام: "إلى جانب هذه الأدعية الجماعية المنَغّمة كان يتخلّل الطواف والحج رقص، وهو جزء من الطقس الدّيني التعبدي، وكانت العرب تمارس هذا الطقس في منازلها حيث أصنامها الخاصة أيضا، وتقوم بالرّقص والدوار، وتقدّم الأضاحي للآلهة، ومن ذلك ما هو مثبت في الشعر العربي في إشارات إلى تلك الأصنام"[2].

والعرب والمسلمين من كل أقطار العالم لا يزالوا يحجون لكن دون طقوس الرقص أو تقديم الأضاحي للآلهة المتعددة، حيث زال هذا الاعتقاد والطقوس التي تسايره. ومن الطقوس التي لا تزال تمارس إلى يومنا هذا، عادة تمارس في الجزائر أيضا حيث يحلق شعر المولود والتصدق بما وُزِن به، و في حديث عن ابن رافع أنه قال: "لما ولدت فاطمة حسنا قالت: ألا أعق عن ابني بدم؟ قال (أي النبي ص) لا، و لكن احلقي رأسه و تصدقي بوزن شعره من فضة على المساكين والأوفاض" و يُعلِّق الترمذي على هذا الحديث بقوله: هذا حديث غريب و إسناده ليس بمتصل"[3].

و سواء كان هذا الحديث متصلا أم غير متصل فان ما يهمنا هي تلك العادة واستمرارها إلى يومنا هذا، فما تزال عادة حلق شعر الطفل ووزنه بالذهب أو الفضة أو النقود عمومها

[1]. العنتيل فوزي، الفولكلور ما هو ؟، مصدر سابق 1965، ص 166.

[2]. عرسان علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، مرجع سابق، ص 24.

[3]. مجلة التراث الشعبي، وزارة الإعلام العراق، العدد 2، مرجع سابق، ص 81.

الاجتماعي لأهل الطفل، ثم التصدق بهذا المال للفقراء، عادة متبعة في بعض البلاد العربية، إن لم تكن كلها على المستوى الشعبي.

أما الطقس الآخر الذي سنتطرق له فهو الطقس السَّبتي، وسمي هكذا لتعلقه بيوم السبت وهو طقس جاهلي وإن كان لا يزال يعتقد به لدى العائلات اليهودية "ففي العهد القديم يعد الرجل الذي "يحتطب حطبا يوم السبت" مدنسا ليوم السبت، وعقوبته الموت"[1]، ويقصد بهذا: يحرم يوم السبت القيام بأي عمل "وعلى هذا يحتل السبت في دين العهد القديم مكانا مركزيا لأنه أكثر من"يوم للراحة" بالمفهوم الحديث، إنه رمز الخلاص والحرية"[2]. وإذا جعل الدين الإسلامي من يوم الجمعة عيداً للمسلمين ومنع فيه البيع والتجارة بمعنى العمل، فاليهود اتخذوا من السبت هذا اليوم، وحرموا فيه أي مجهود عضلي أو نشاط محتجين في ذلك بحجة أن الله خلق السماوات السبع وهذا الكون في ستة أيام أما اليوم السابع الذي يمثل السبت فقد استراح فيه واتُّخِذ بعد ذلك يوم راحة، "أما السبت كان له مفهوما آخر لدى البابليين القدامى ومختلف، فالسبت البابلي كان يوم الحزن وتهذيب النفس"[3].

وتحدث عمرون في كتابه عن الطقوس الدينية التي شهدتها الدولة الإسلامية والبلاد العربية كالمواكب*، الزردة، عيد النيروز، عيد الغطاس وساحة جامع الفناء[4].

---

[1] . إريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 1990، ص 181.

[2] . إريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، مرجع نفسه، ص 184.

[3] . إريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، مرجع نفسه، ص 184.

[4] . عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، مرجع سابق، ص57 إلى59 .

*المواكب حيث كان الفاطميون يستعملون السروج وزينتها على الأحصنة أثناء الأعياد العامة والخاصة

الزردة حفل استعراضي ولائمي تقوم به جماعة أو قبيلة معينة احتفالا بجدهم أو برجل صالح.

عيد النيروز تحتفل به الشعوب ذات الحضارات القديمة.. في شمال أفريقيا تأثرا بالحضارة الفرعونية ويحتفل به بداية شهر الخريف

عيد الغطاس يحتفل به القبطيين في مصر لذكرى تعميد المسيح عليه السلام

ساحة جامع الفناء ساحة عامة بالمغرب يجتمع فيها الموسيقيون وأصحاب الألعاب البهلوانية ومروضي القردة والثعابين والرواة والجوالين.

** سلمان قطاية صاحب كتاب (المسرح من أين وإلى أين)

تتحدث تمارا عن العلاقة بين الطقوس الدينية والمسرح تقول: "ويجب ألا ننسى أن الطقس الديني ما هو إلا مقدمة أساسية لولادة العرض المسرحي ... وهكذا فإن سلمان قطاية** يلاحظ في نوع معين من التضرعات وهو الذكر، تقمصا، وبالتالي محاكاة، لأن تكرار اسم الله يستلزم حدا معينا من الفنية تساعد القائمين بالأدوار الرئيسية على الارتفاع إلى ما فوق العادي، كما تساعد على ترسيخ الإيمان عند الآخرين"[1]؛ أي نجد هنا قدرات فنية وعقائدية ترسل للمتلقين هدف التأثير على نفوسهم ، بالتالي تتجلى هنا العناصر الثلاث للعملية الاتصالية التي يقوم بها المسرح أيضاً (الملقي، المتلقي، والرسالة المؤداة).

ثانيا: العلاقة اللغوية

تربط الأدب والفن الجزائري بالعربي علاقة وطيدة، حيث تجمعهما اللغة العربية الموحدة. وبالرغم من الأصول الأمازيغية للجزائر، إلا أن اللغة العربية هي اللغة الأم وهي اللغة الرئيسية للدولة، واللغة المستعملة عند غالبية الشعب، أما الأمازيغية فهي منتشرة لكن بنسبة أقل مقارنة باللغة العربية فهي الأغنى والأوسع انتشاراً. وأقدم الشعوب نطقا بهذه اللغة قاموا باستغلال وظيفتها الاتصالية والتعليمية والدينية "فاللغة إلى جانب أنها مادة ووسيلة للتعبير، فهي تعكس روح الشعب وروح الحضارة التي ينتمي إليها الفرد و الأمة. وهي بهذا المثل جزء من التفكير"[2].

وقد اصطفى الله سبحانه وتعالى هذه اللغة عن غيرها لنزول الوحي ولغة القرآن، ليس فقط حكمة من الله بل لِغِنَى هذه اللغة وقوة خطاباتها وبلاغتها ويقول علاَّم "الخطاب دون بلاغة هو خطاب شفاف بالمرة"[3]، فاللغة العربية تعد حقلاً خِصبا مليئا بالصور البلاغية والمحسنات البديعية، ولو لم تكن لغة جميلة لما كانت لغة الشعر، وثراؤها هو مؤهلها لتكون

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 50.

[2] . ركيبي عبد الله خليفة، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، ص 241.

[3] . حسين علام، العجايبي في الأدب، مرجع سابق، ص 43.

لغة القرآن والشعر. ويضيف علاَّم قائلا بأن "أي خطاب لا يصبح ممكنا إلا أصبح مثقلا عبر الصور البلاغية"[1].

وقد سبق وذكرنا أن الشعب الجزائري هو شعب ذو أصول أمازيغية متحدث باللغة الأمازيغية أصلا، لكن دخول الإسلام عليه قلب كل الموازين وصارت اللغة العربية هي اللغة الأولى المتحدث بها واللغة الرسمية للدولة. وزيادة على هذا نجد فسيفساء من اللهجات في هذا البلد تصنع زخرفا لغويا محليا لا نجده في كل بلد. فتنوع اللغات في بلد واحد يعني ثراءه الثقافي والتراثي، وهذا حقا ما نلمسه من الشرق إلى الغرب ومن الجنوب حتى الشمال في أرض هذا الوطن.

وتعد هذه اللغة _العربية_ من أغنى اللغات في العالم، حتى وإن لم تكن من أقدمها، لكنها لغة آخر الكتب السماوية، وتعد لغة الشعر ولغة بديع الكلام وفنون الإلقاء ويرى نور الدين عمرون بـ"أن الشعوب العربية عرفت عملية الإلقاء بالمعنى المسرحي عن طريق الشعر. حيث الشاعر يعطي للكلمة والجملة قيمتها ونبراتها وانفعالها النفسي الداخلي والخارجي، حسب معانيها وأهدافها، مع التركيز على الحركة الجسمية والفعل السردي بحالة باطنية نفسية"[2].

بمعنى أن الشعوب العربية زيادة على تمكنها من الآداب والشعر خاصة، فقد عرفت أيضا فنون الأداء كالفن المسرحي وإن لم يكن بالشكل الذي هو عليه اليوم، إلا أن هذا لا ينفي وجود المحاكاة عن طريق التمثيل والأداء منذ القديم. فـ "المحاكاة بالحركة تعتمد على تأكيد جانب تجريدي تقوم به الحركة والإيماءة كجزء أو كرمز للتعبير عن عواطف وأفكار الإنسان، ولغرض السيطرة على الطبيعة وتفسير ظواهرها أوى إلى تطوير النظام الدلالي

[1] . حسين علام، مصدر نفسه، ص 43.

[2] . عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري، إلى سنة 2000 ، مرجع سابق، ص27.

للحركة وبات الإنسان يمتلك لغة قادرة على محاكاة الطبيعة بوسائل طقسية احتفالية جماعية تفجر الحركة فيها معنى للتعبير عن الوجود"[1].

ولا تزال إلى غاية يومنا بعض القبائل الإفريقية تحاكي الطبيعة وتعبر بلغة الحركة وطقوس الرقص البدائي، الذي غزته الحضارة وانعدم في باقي القارة الإفريقية. وتعتبر اللغة المتحدث بها في هذه القبائل لغة لا تستطيع الخروج من حدود هذه المناطق؛ بل لهجات محلية لا أكثر، يصعب إيجاد ما يؤخذ فيها بالدراسة من آداب. وإن كانت هذه المادة مخزونا تراثيا عميقا يمثل هذه الشعوب.

فاللغات الدارجة والعامية أو اللهجات عادة ما تكون صعبة الدراسة ومتناثرة، لعدم تواجد وحدة بين متحدثيها، أو قوانين تضبطها بالرغم من بعض الدراسات التي سعت جاهدة للإلمام بها وإنقاد ما يمكن إنقاده من الزوال، كالدراسة التي قام بها عبد المالك مرتاض مثلاً، الذي يعطينا أمثلة بهذا الخصوص يقول : "يبدو أن في عاميتنا الجزائرية لا يقال : لغز، و إنما يصطنع لفظ الأحجية عوضا عن ذلك. والأحجية في حد ذاتها معناها في المعاجم العربية بوجه عام: مخالفة اللفظ للمعنى. ولها كما هو واضح، علاقة بـ: الحِجا الذي هو العقل والذكاء والفطنة"[2].

واللغة المستعملة في عروض القول أو الحلقات والحكواتية عامة في الجزائر هي العامية الجزائرية أو الدارجة وإن دخل عليها بعض من المحسن والسجع في بعض الأحيان وفي العديد من الأحيان يغلب الشعر الشعبي أو البدوي. وبما أنها عروض شعبية فإنها تفضل في أغلب الأحيان اللغة اللشعبية الأقرب إلى فهم المستمع البسيط، وتعد العامية اللغة الأنسب عوض اللغة العربية الفصحى. وهذه الظاهرة تتواجد في جميع الدول العربية فهي تتناول هذا النوع من العروض بلغتها الدارجة المحلية الخاصة بها.

[1] . عبود عبد الكريم ، الحركة على المسرح، دار الفنون والأدب للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، الطبعة الأولى2014، ص 19.

[2] . مرتاض عبد المالك، الألغاز الشعبية الجزائرية، مرجع سابق، ص 13.

ثالثا: العادات والتقاليد

أ. طقوس الحصاد

تدخل طقوس الحصاد ضمن عديد التقاليد والعادات التي تمارسها الشعوب تحت مادة الموروث أو الفولكلور. ويعرف "جاستر" هذا المفهوم يقول: "ان الفولكلور هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب الذي حفظ – شعوريا أو لا شعوريا– في العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعبة الجارية في الأساطير، قصص الخوارق، والحكايات الشعبية، والتي نالت قبولا عاما"[1]. وقد شكلت هذه الثقافة الشعبية المحفوظة والمتراكمة شفرةً ثقافية ميزت كل شعب عن غيره، تتحدث الدكتورة نهاد صليحة عن هذه الشفرة تقول:" والشفرة الثقافية التي أعنيها تتشكل من حصيلة المعارف و الخبرات المتاحة لمجتمع من المجتمعات في فترة زمنية ما، و شبكة الفرضيات والعقائد، والعادات والتقاليد، التي تبطن ممارساته، و تتدخل في تشكيل وعيه، إلى جانب التراث المرسب في اللاوعي الجمعي"[2]. وهي بذلك تقترب بهذا التعبير إلى تعريف جاستر للفولكلور.

وقد صار الفولكلور في أمريكا علما يهتم بدراسة كل الموروثات نظراً لأهمية هذا الحقل المعرفي في تطوير مستقبل البلاد على نحوٍ أفضل، انطلاقا من دراسة الماضي واكتشاف خفايا الحضارات الأولى، وطُرُق تفكيرها وأسباب ظهورها وانحطاطها؛ لتجنب الوقوع في الزلات السابقة واقتداءً بالأفكار البناءة الأولى. وقد كانت مادة هذا الفولكلور غنية غنى الحضارات الأولى حيث درست الآداب والفنون والديانات والعقائد والعادات والتقاليد والممارسات والطقوس.

ويرى عبد الواحد ابن ياسر بأن الطقس يمثل "إحدى الوسائل التي تمارس بها القبيلة البدائية والمجتمع المتطور على السواء هويتهما. وكل طقس هو في الأساس درامي، لأنه

[1] . العنتيل فوزي، مصدر سابق، ص 37.

[2] . نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مرجع سابق، ص 149.

ببساطة يجمع بين المشهد كشيء يرى أو يسمع، وجمهور حي يمكن إذا النظر إلى الطقس كحدث درامي – مسرحي، ويمكن النظر إلى الدراما كطقس"[1].

وقد كان عبدة الأوثان مثلا قبل ظهور الإسلام يمارسون عدة طقوس أمام آلهتهم التي كانوا يعتقدونها، كما كانوا يقوموا بالطواف حول الكعبة "وكان في تلك الطقوس كما في طقوس الأمم الأخرى رقص وغناء وإيقاع ودعاء، يُقدّم في إطار حركي احتفالي جماهيري عام، وليس هذا من قبيل الرجم بالغيب أو الافتراض الذي ينقصه البرهان، فقد جاء في الآية 35 من سورة الأنفال: ﴿وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِندَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ﴾، والمكاء والتصدية صفير وتصفيق ورقص"[2].

هناك طقوس أخرى مارسها العرب ليست بالدينية لكن لها علاقة بالزراعة وهي طقوس الحصاد، ولا تزال هذه الطقوس تمارس في بعض المناطق إلى غاية يومنا. وإن صارت أقل حيوية من الشكل البهيج الذي عرفته قديما. و"ان كثيرا مما لا يزال "موروثا" في طقوس الحصاد، والحرث يعطينا فكرة واضحة عن مظاهر هذه المعطيات التي نستطيع في ضوئها أن نتبين الأصل الشعائري لكثير من الأساطير القديمة. فنجد على سبيل المثال – أن أسطورة "أوديب" الذي قتل أباه و تزوج بأمه (التي تمثل آلهة الأرض)، إذا ما نظرنا إليها بعيدا عن مجال المسرحية الشعائرية، أنها– على الأرجح– تمثل الصراع بين السنة القديمة و الجديدة من أجل تلك الأرض الخصيبة"[3]. وللمسرحِ الفضل الكبير في وصول هذه المعلومات إلينا لأنها جاءتنا عن طريق الأعمال المسرحية التي خلفها كبار الكتاب المسرحيين سواءً اليونانيين القدامى أو ممن أتوا من بعدهم.

[1] . عبد الواحد ابن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، مرجع سابق، ص 55.

[2] . عرسان علي عقلة ، الظواهر المسرحية عند العرب، مرجع سابق، ص 22.

[3] . العنتيل فوزي ، الفولكلور ما هو؟، مصدر سابق، ص 163.

الطقوس الزراعية القديمة التي تتجلى فيها الصورة المسرحية بشكل عفوي نجد فيها نوع من التضرع، حيث يقوم المتضررين من الجفاف بتلاوة بعض الصلوات لآلهة المطر حسب الاعتقاد القديم طلبا لنزول المطر، وهو الاستسقاء بالمفهوم الحالي. فقد كان لفصول السنة تقول تمارا: "والأعمال الزراعية مواكب ممسرحة، فمن أجل استدرار المطر، كانت تنظم مواكب يحمل المشاركون فيها دمية خشبية مزينة بقطع ملونة من القماش يطلقون عليها في تونس اسم "أم كتنبو" وفي الجزائر "أم تلفونجا". وكانوا يدورون حولها ويرقصون ويصلون ليهطل المطر ويروي الأرض العطشى. وفي عيد شم النسيم* يحتفلون في مصر بقدوم الربيع"[1]. ولا تزال بعض القبائل الجزائرية من الأمازيغ يمارسون هذا الطقس حيث تخرج النسوة منشدة بعض الأغاني ومنادية الإله آنزار حسب اعتقادهم القديم وحسب الأسطورة القائلة بأنه ملك الأمطار، متضرعين له بأن يجعل السنة مليئة بالأمطار كي تكثر المحاصيل ويزيد الزرع والخيرات.

ومن طقوس الحصاد التي تتكاتف فيه الجهود والتعاون والتي مازالت المجتمعات الرحيمة تمارسها إلى يومنا هذا، طقس "التويزة: يراء بلفظ "التويزة" عند فلاحين المساعدة الجماعية التي يقدمها فلاحو القرية لأحد ضعفائهم أو رؤسائهم أو فقهائهم، فإنهم يأتون بدوابهم، و محاريثهم ليحرثوا الشخص واحد في يوم واحد، مالا يحرث إلا في أسابيع أو نحوها. و التويزة لا تكون إلا في الحرث وحده، و إنما تكون في الحصاد و الدراس، و حتى في جمع الحطب أيضا. و يشتقون من هذا اللفظ فعلا، فيقولون : "دراهم يتوزوا"[2].

حسب اللفظ الذي تطرق إليه عبد المالك مرتاض "يتوزوا دراهم" فإن بعض العائلات الجلفية تقوم بعرس إبتدائي يتم قبل العرس الرسمي حيث يقوم كل المعازيم وأهل العريس بتقديم مبلغ مالي معتبر، يعيل به العريس نفسه يوم العرس الرسمي الذي يحدث فيه الاحتفال

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص51.

*عيد شم النسيم: احتفال يقوم به المصريين القدامى بقدوم الربيع ومازال إلى يومنا هذا تقام بمناسبته المهرجانات.

[2] . مرتاض عبد المالك ، العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى، مرجع سابق، ص 160.

الكبير، ويعزم فيه الكل وهذا يدعى أيضا تويزة، دراهم العرس بالمصطلح "توزولوا دراهم العرس". كما تمارس التويزة في الجزائر في البناء؛ حيث يجتمع أهل الحي أو القرية لبناء المساجد أو المرافق العامة التي يستفيد منها العامة من أهل المنطقة أو لبناء منزل لأحد السكان.

وفي منطقة الجنوب الجزائري وبأدرار تحديدا نجد رقصة خاصة تدعى بالتويزة، وهي حتما رقصة تعبر عن العمل الجماعي للفلاحين، الذين يرتدون بدورهم زياً فلاحيا موحداً وهم يشكلون لوحة مسرحية بأتمِّ معنى الكلمة حيث يرددون أغاني تحفيزية في إيقاع موحد.

لم تمارس هذه الرقصة من محض الصدفة، بل انطلقت من هذه الممارسات الفلاحية والطقوس التي يؤديها سكان المنطقة، ودراستها وإعادة إحيائها في قالب فني يحفظ استمراريتها وتناقلها بين الأجيال. وفي دراسة قام بها وليد بوعديلة لرواية "تفنست" لعبد الله حمادي يقول "لا ينجح المبدع في توظيف التراث إلا إذا أدرك جذوره الدينية و الثقافية من غير الغرق في الرؤية الوجدانية العاطفية، و إنما بالعقلانية والتأمل الموضوعي، البحث عن مواطن الجمال و الاستفادة الإبداعية موقفا، و قد يقع الفشل إن انسلخ المبدع عن متغيرات عصره و عاد –سلبيا– إلى الماضي"[1].

نفس الشيء بالنسبة للفنان المسرحي عليه استلهام الموروث بما يخدم العرض دون الغوص في عملية التأريخ والتوثيق، حتى يفقد العمل خاصيته الفنية والجمالية، على هذا الأخير أن يكون ذكيا في إرسال الرموز التراثية لترسخ في أذهاننا دون أن نعي ذلك. أو كما يقول عبد الكريم برشيد في مداخلته المعنونة(التراث إبداعا): "وما فائدة أن يُوجِد المسرحي ما هو موجود، وأن يُعرِّف بما هو معروف، وأن يعيد إنتاج ماتم إنتاجه من قبل، وأن يكون كل ذلك تحت مسمى الواقعية؟ وما معنى أن نستنسخ التراث كما هو في جزئياته وكلياته، وأن يكون ذلك تحت مسمى التأهيل؟"[2].

[1] . مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة الجزائر، عدد 18،ديسمبر 2008، ص 105.

[2] . وقائع الملتقى العلمي طبعة 2010، بعنوان" توظيف التراث في المسرح المغاربي"، مرجع سابق، ص 36.

المبحث الرابع: العرض المسرحي وتجسيد الموروث

أولا: اللغة الموظفة

إن التواصل الإنساني والمعرفة البشرية لم يتم اعتباطا أو بمحض الصدفة بل هناك وسائل سهلت لهذه العملية، وقد أوضح العلماء والفلاسفة منذ القديم عن دور اللغة في نجاح هذه العملية التواصلية، واللغة هي نسق من الأنظمة والإشارات لتعبر عن أفكار معينة و"الإشارة اللغوية، كما يقول سوسور، لا تربط شيئا باسم ما، بل مفهوم بصورة سماعية، والأخيرة ليست صوتا ماديا، أي شيء محض فيزيائي، بل هي أثر سيكولوجي للصوت الانطباع الذي يتركه على أحاسيسنا"[1].

بالتالي تعبر اللغة عن كل مجال بشكله المعين الخاص به فاللغة الموسيقية التي يعبر عنه السلم الموسيقي والمفاتيح الموسيقية (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي) ليست هي الألوان التي يستعملها الفنان الرسام معبرا بلغته التشكيلية هو الآخر عن أفكاره ومكنوناته، نفس الشيء بالنسبة للسينمائي والمغني والمسرحي، كل ونظامه الإشاري والصوري الخاص الذي يتوافق وإدراك جمهوره. ويقول الشريف الأدرع عن اللغة المسرحية : "فاللغة المسرحية ليست أمر تصنيف لغوي محض، ولا تبرر لدواعي سوسيولوجية فقط بل قضية تخضع لشروط مسرحية داخلية بالدرجة الأولى، ولا يهم أن يكون لسان لمسرحية دارجا أو فصيحا أو أمازيغيا بقدر ما يهم التوظيف الفني لهذا أو ذلك اللسان"[2].

يرى الكاتب الشريف الأدرع ضرورة التوظيف الفني للسان في المسرحية بالرغم من مرجعيته أو انتمائه الركحي كلغة مسرحية من جهة، ويؤكد من جهة أخرى بأن اللغة المسرحية تتعدى النص المرسوم على شكل أحرف وكلمات قائلا بأن "اللغة المسرحية هي

[1] . مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، ترجمة أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة . دمشق، الجمهورية العربية السورية، طبعة سنة 1997، ص4.

[2] . الأدرع الشريف، وجوه وأقنعة، مرجع سابق، ص 179.

في المحل الأول لغة "تمثيل" والمسرح منذ أرسطو "حكاية ممثلة" وليس مجرد الكلام بهذا اللسان أو ذاك"[1]. فالأحرف والرموز والكلمات قبل أن يكون النص اللغوي قد سبقه النص الشفهي ونفسها الآداب الأولى لم تعرف قديما بشكلها المتطور والذي نعرفه حاليا بل كانت الفنون شفاهية.

وتؤكد ذلك تمارا ألكساندروفنا بوتنتسيفا في كتابها (ألف عام وعام عن المسرح العربي) قائلة :"عند تكون الفن لدى شعب من الشعوب، فإن الإبداع الشعبي الشفهي يكون السباق لكل ما سيليه. ثم يظهر بعد ذلك الشعر والأدب الإجتماعي، وبعد ذلك النثر، ثم يظهر الأدب المسرحي"[2]. وهذا الفرق الآخر الذي يميز بين اللغة الشفهية المتحدث بها في حياتنا اليومية، واللغة المنمقة ذات الأسلوب المصاغ والمركب التي تمثل الفن والآداب. ويقول مصطفى درواش في مقاله (انتاجية اللغة في الموروث النقدي): "ان الشعرية جهد إنساني معرفي تلاقت فيه الحضارات والثقافات التي تعدت الظاهر الى الباطن و كشفت عن عبقرية اللغة في ضوء عبقرية الخطاب الأدبي، و كيف هو خطاب مفارق و غريب و طريف و ممتع لا كالخطابات اليومية و العلمية و المهنية"[3].

فالخطاب الذي نزل به القرآن الكريم هو معجزة الديانة الإسلامية، والخطاب الذي لم يضاهيه ولم يستطع الإتيان بمثله أي فنان أو شاعر أو أي متمكن من فن الحديث على وجه الأرض. حتى وإن عُرِفت البلاد العربية الجاهلية قبل ظهور الإسلام بالفصاحة والشعر الذي تناقل على الألسن إلى غاية التدوين، لكن هذا لا ينفي أن جميل الكلم وعذبه كانت اللغة التي تميزت بها العرب في هذه الفترة، وتشهد على ذلك القصائد والأشعار المقامات التي وصلنا الشيء القليل منها وأبهرنا نحوها وصرفها، كيف وإن وصلتنا جميعها كالمقامة التي يرى فيها عيسى سابا في مقدمة كتاب مقامات الحريري يقول: "ولا ريب أن الغرض

[1] . الأدرع الشريف ، وجوه وأقنعة، مرجع نفسه، ص 183.

[2] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 24.

[3] . مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الثقافة الجزائر، عدد 18، مرجع سابق، ص 16.

من المقامة لم يكن جمال القصص وإنما أريدَ بها قطعة أدبية فنية تجمع شوارد اللغة ونوادر التركيب بأسلوب مسجوع، كما أن أصحاب المقامات جملة لم يعنو بتصوير الحكايات وتحليل الأشخاص ولم يكن همَ المُنشئ للمقامات إلا تحسين اللفظ وتزيينه"[1].

إن كان المسرح هو فن العرض اليوم، فالمقامة هي فن التصوير الحكائي في فترة متقدمة من الآن، بيد أن العرض المسرحي لا يُعنى فقط بتحسين اللفظ وتزيينه، بل يذهب –إلى أبعد من ذلك– إلى الترفيه والتفريج عن النفس وإلى التعليم وإلى رسم الهوية والحفاظ عليها، خاصة وإن تناولت الموروث الثقافي. هنا تصبح اللغة المنطوقة عنصرا مهما خاصة وإن أردنا بالذكر العروض الشفهية أو عروض الحلقة والقوال أو عروض خيال الظل التي شهدها المسرح الجزائري خاصة في الفترة الاستعمارية؟

كانت حوارات العروض في هذه الفترة تؤدي دورا توعويا وتحفيزيا للتعريف بالقضية الجزائرية، أكثر منه حوارا منمقا يراعي الذوق الجمالي لأنه كان يدعو إلى النضال والتفطن للسياسة الاستعمارية، ما جعل هذه العروض محل مطاردة من السلطات الفرنسية، ويقول عن ثليلاني المسرح الجزائري "هو مسرح متأثر بالمذهب الواقعي من حيث اختيار الموضوعات القريبة من امزجة الجمهور و التقليل ما امكن من عناصر الموضوع و جعل العقدة بسيطة و الاكتفاء بالحوار الخالي من التنميق"[2].

لم تكن العقلية الجزائرية البسيطة قبل وإبان الفترة الاستعمارية في موضع يسمح لها باستيعاب الفنية الكلاسيكية أو الرومنسية، لأن الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة آنذاك حالت دون ذلك، هذا ما أثر على الذهنية وساعد في تغلب الواقعية على أعمال المفكرين وعلى دوق المتلقي. كما أدت هذه الأوضاع إلى ظهور الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، كون المستعمر كان يمارس ضغوطات كثيرة على اللغة العربية بُغية

[1] . دون مؤلف، مقامات الحريري، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت. لبنان، طبعة سنة 1978، ص 7.

[2] . تليلاني احسن ، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية، مرجع سابق، ص 126.

التخلص منها وطمس الشخصية العربية. وبالرغم من التعبير الفرنسي الذي استعمله المفكر الكاتب الجزائري إلى أن هذا الأخير أفرغ فيه كل مكنوناته وطاقاته الإبداعية و"يرى الباحثون أن إقبال الفرنسيين على قراءة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية يعود إلى ما وجدوا فيه من جديد في أسلوبه وشكله وموضوعه"[1].

وفي لفتة للنهوض بالمسرح الجزائري من منظور الموروث الشعبي قام بعض المسرحيين أمثال "ولد عبد الرحمن كاكي" و"محي الدين بشطارزي" و"عبد القادر علولة" وآخرون، بالعودة إلى أشكال الفرجة الجزائرية، إلى القوال والحلقة وإلى الاحتفالية مستعملين بذلك كل مقومات العرض الاحتفالي بما فيه اللغة المحلية المسجوعة أو ما يسمى بفن القول.

ثانيا: السينوغرافيا

أ. التوظيف التراثي للباس

لم نعد نرى اللباس التقليدي الجزائري المتوارث من الأجيال القديمة إلا في الأعراس والمناسبات وحفلات الختان. ذلك لو استثنينا بعض سكان مناطق الجنوب الذين يتمسكون بشكل جميل في لباسهم: كالعباءة أو "القندورة" الرجالية والشاش و"الحولي" أو الإزار لدى النساء وهذا لملاءمتها والطبيعة المناخية المتميزة بطول الشهور الحارة، ويجدر الإشارة بأن الشاش الذي يعتمره الصحراوي فوق رأسه، تختلف طريقة لبسه من شكل لآخر وترمز كل طريقة وضع إلى نفر معين سواء إقليم معين أو عمر معين.

يجيب هذا على التساؤل الذي تطرحه "جمهورية" قائلة: هل يشكل غطاء الرأس نظام سيميولوجي؟ إذا أشرنا إلى بارتر، فإن غطاء الرأس يشكل نظام سيميولوجي لأنه قطعة من اللباس التي لا يمكن ارتداءها مع شيء آخر في نفس الوقت وفي نفس المكان من الجسم،

[1]. ركيبي عبد الله خليفة، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 245.

وتنوعها يدل على تغير الدوق اللباسي[1]. وهذا انطلاقا من المقاربة السيميولوجية للقبعة في الجزائر التي قامت بها "الجمهورية سليماني" من جامعة الشلف. من خلال بعض الصور التي تعود إلى فترة ما بين 1875-1960 وتطرقت إلى اللباس التقليدي تحديدا (الحيك، القنور، العمامة، الشاشية، الخيط، الشملة والعراقية) ودلالة كل من يضعها على رأسه[2].

الشيء نفسه بالنسبة للباس التقليدي سواءً لدى المرأة أو الرجل فإن لكل لباس دلالة معينة، سواءً عن الطبقة الإجتماعية أو المستوى الاقتصادي أو الفكري للعائلات الجزائرية، ونستطيع القيام بدراسة هذه الفوارق إلا في المناسبات والأعراس، خاصة بالنسبة للمرأة، كون اللباس التقليدي لا نستطيع مصادفته في حياتنا اليومية العادية، كما كانت عليه العائلة الجزائرية في فترة متقدمة من الآن، باستثناء المرأة القبائلية، إلا القليلات لازلن ترتدين الحايك خارجا، والحايك تلبسه المرأة الجزائرية على مستوى القطر الجزائري بأكمله فنجده في قسنطينة باللون الأسود ونجده في الشرق الجزائري وفي العاصمة خاصة، ونجده في الغرب الجزائري ولاتزال المرأة الغرداوية تلبسه بكثرة، أما المرأة الترقية في الجنوب الجزائري فتلبس "الإزار" أو الملحفة كما يناديه أهل الجنوب والذي يشبه اللباس الموريطاني ولباس المرأة في الصحراء الغربية، وصارت المرأة التندوفية والأدرارية والتامنراستية ترتدي هذا اللباس بكثرة حيث يكاد حايك المرما والحايك العادي ينعدم في هذه المناطق.

اللباس في الحياة العادية ليست هي الأزياء على خشبة المسرح أو في المسرحية وإن كانت فيها بعض المقاربات التي وظفت عمدا أو قصدا، والعديد من يطلق على الملابس المسرحية بالجلد الثاني للممثل، وللأزياء أهمية هائلة في إبراز المقومات الفنية والفكرية والإجتماعية التي تحملها الشخصيات المسرحية، وكل زيٍّ يعتبر علامة ذات دلالات معينة، يخلقها مصمم الأزياء انطلاقا من دراسته للنص والشخصية الدرامية.

[1] . ينظر تراث. الكلام الشفهي: من الأوراس إلى مرجاجو (دفاتر المركز رقم6-2003) تحت إدارة الحاج ص111. CRASC مليانى.
[2] . ينظر تراث. الكلام الشفهي: مرجع نفسه، ص 130.

"فمجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها المخرج ومصمم الديكور الموسيقيون والممثلون تشكل معنى ما (أو نخبة من المعاني) التي تتخطى النص في مجمله"[1]، ونذهب إلى ما يتطلبه الجمهور أو المتلقي بغض النظر عما تقتضيه الدراما، فالمتلقي هو أهم عنصر في العملية الإتصالية المسرحية، بالرغم من أن السينوغرافيا تُبنى على ما يتطلبه العرض انطلاقا من النص المسرحي، لا على ما يطلبه الجمهور.

في حين يتنصل البعض من المرتكزات السينوغرافية لما تقتضيه الضرورة و"يتحدث أوهان عن تجربة علولة، عند خروجه إلى جمهور الفلاحين بمسرحية "المائدة" فيقول: "قابل الجمهور فريق المسرحية في البداية بجفاء وشيئا فشيئا، استطاع كل منهما أن يمتزج مع الآخر، ويتسامر الفريق المسرحي مع جمهور الفلاحين، الذي جاء ليحيط أحداث المسرحية من كافة الجهات. مما أدى بالفريق الى التنصل من كل متطلبات السينوغرافيا. وأخذ يستخدم أدوات بسيطة. كما راح الممثلون يغيرون ملابسهم وسط الحلقة"[2].

ب . الموسيقى:

الموسيقى هي اللغة التي تتخطى كل الحدود الجغرافية، ونقصد في المسرح بالموسيقى هي كل تلك الألحان والنغمات والمؤثرات الصوتية التي تصاحب العرض وتكمل الصورة المشهدية وتغنيها، وتضفي عليها ما يلائمها سواءً من الجانب النفسي للشخصيات من مشاعر (حزن، فرح، غضب،...) أو من الجانب السينوغرافي (كالإضاءة والديكور..) وهي بالأهمية قدرها للممثل والحوار في المسرحية.

تمتد جذور الموسيقى العربية إلى مل قبل الإسلام، لكن ازدهرت بعد الإسلام. وتؤكد هذا تمارا قائلةً: "إن تقاليد الموسيقى العربية غنية وعظيمة. حتى في الأزمنة الأولى عندما كانت الأدوات الموسيقية التي يمتلكها العرب بدائية جدا كالقصبة أو الناي والدف والمزهر

[1] . آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، مرجع سابق، ص 20.

[2] . فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، مرجع سابق، ص 130.

والطبلة، لم يكن يمر عيد واحد بدون موسيقى... بعد ظهور الإسلام، قامت في المدينة أوائل المدارس لإعداد الموسيقيين والمطربين والراقصات"[1]. وتضيف تمارا عن تواصل الموسيقى مع الفنون الأخرى وعلاقتها بها تقول بهذا الخصوص:"... يبدو أنَّ الأغنية وُلِدت مع الصرخة الأولى للطفل ثمّ ترافق الإنسان بعد ذلك في المصيبة والسعادة، في الحبّ والحنين، في الأحلام والآلام، لتصبح هي الحياة ذاتها، وتنتقل عبر القرون لتغذّي الشّعر والأدب والفن الدرامي على الدوام وفي كلّ مكان"[2].

والموسيقى المسرحية المصاحبة للفعل، تساعد على إيصال الأفكار إلى الجمهور المتلقي وذلك بمساعدة الحركة التعبيرية الجسمانية التي يؤديها الممثل. وما تؤديه هذه الموسيقى من تأثيرات حسية ونفسية في خلق جوٍّ روحيّ للعرض المسرحي، والموسيقى المصاحبة للفعل الدرامي على الخشبة، حدد نجاح أو فشل المشهد وبالتالي العرض المسرحي. و"يحرص الموسيقيون عادة على مبدأ التوافق بين الموقف وبين الموسيقى المصاحبة ويتجلى هذا في الأعمال الموسيقية التي أُلِّفت خصيصا لمصاحبة مسرحيات شكسبير مثل موسيقى "حلم ليلة صيف" للموسيقار فيلكس مندلسون بارتولدي ... وإما إلى عرض من عروض الباليه كما حدث في حالة مسرحية "روميو وجولييت" التي قدمت مراراً في صورة الباليه"[3].

يتجلى هذا التوافق في عروض القول أو الاحتفاليات التي تعتمد أكثر ما تعتمد على الآلات الموسيقية التقليدية، كالبندير أو الناي في أغلب الأحيان. حيث نجد القوال الذي يؤدي عرضاً وسط حلقة من الجمهور، مصاحبا عرضه بآلة موسيقية، يلقي خطابه المسجوع والمليء بنوع من الإبهار تارة ويفصل تارة أخرى بقطعة موسيقية متناغمة مع ما سبق وألقاه.

---

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 55.

[2] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر نفسه، ص 57.

فيلكس مندلسون بارتولدي: موسيقار ألماني (1809 _ 1847).

[3] . جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص 238.

وهذا النوع من الموسيقى المصاحبة لم تشهده عروض القوال في الشوارع الجزائرية فقط؛ بل نجد مثيله في جميع بلاد المغرب وحتى في بلاد المشرك كعرض الحكواتي والسامري في سوريا.

وهناك أنواع عديدة من الإيقاعات التي تميزت بها البلاد العربية واشتركت فيها بلاد المغرب كما "وجد –لوركا– شبهاً كبيراً بين أغاني الفلامنكُو وأغاني عرب المغرب؛ التي يرجعها جميعا الى أصل واحد و هو الأصل العربي، و يعزوها الى مدينته غرناطة، إذ يقول أثناء حديثه عن "الغناء العميق" : "إن هذه الميزات و الخصائص ذاتها نجدها في بعض الأغاني الأندلسية، و هي أغاني لاحقة في الزمن على تبني الكنيسة الاسبانية للموسيقى البيزنطية، وهي أغاني مازالت تحتفظ بشبه كبير بالموسيقى التي تعرف الان في المغرب و الجزائر وتونس بهذا الاسم المؤثر في قلب كل غرناطي عريق ألا و هو موسيقى عرب غرناطة"[1]. وقد عاد العرب والجزائريون إلى هذا الموروث الموسيقي وتناولوه بالتوظيف الحرفي أحيانا وبالتجديد أحيانا أخرى، ففي تجربة عبد القادر علولة وظف الموروث الشعبي من آلات موسيقية تقليدية كالدف والبندير، وتجسدت في الحلقة والقوال ولم يستلهم من التراث المحلي فقط، بل حتى أشكال الغناء الأخرى، والإقاعات كالجوقة أو الكورس ذات الأصول الإغريقية.

[1] . مجلة التراث الشعبي، وزارة الإعلام العراق، العدد 2، مرجع سابق، ص 71.

خلاصة

اتضح من خلال هذا الجزء من البحث، أن المسرح الجزائري والمورث الغربي والعربي، تجمعهما علاقة ضاربة في عمق التاريخ لم تحدها الجغرفيا ولا الزمن، وهي علاقة تاريخية وسياسية وحتى دينية.

وقد تجلت عناصر الموروث سواءً الغربي أو العربي في المسرح الجزائري بكثرة وهذا ليس انتقاصا من هذا الأخير؛ بل هو ثراء وتنوع لرصيد يزيد إلى الخزانة الثقافية التي تتمتع بها الجزائر، سواءً في موروثها المادي كالبنايات التاريخية الفنية المتبقية في أرضها واللباس المتخلف عن البقايا التركية كاللباس التلمساني والطربوش في الشمال، أو القادم علينا من القارة الإفريقية عبر جنوبنا الشاسع كالإزار أو الملحفة الموريطانية.

والموروث اللامادي كالأغاني والموشحات الأندلسية المتجذرة في أحيائنا الشعبية العريقة والرقصات الفولكلورية الممتدة أعماق الثقافة الإفريقية والبربرية والحكايات الشعبية والأساطير الممتدة في أعماق جذور تاريخنا الأمازيغي.

الفصل الثالث: توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري

تمهيد

المبحث الأول: أثر الكتابة التراثية في المسرحية الجزائرية

أولا: الكتابة باللغة العربية الفصحى

ثانيا: الكتابة باللغة الشعبية (الدارجة)

ثالثا: الكتابة بالفصحى الشعبية

المبحث الثاني: المستلهمات التراثية في المسرح الجزائري

أولا: استلهام الأمثلة الشعبية

ثانيا: استلهام القصة والحكاية الشعبية

ثالثا: استلهام الخرافة والأسطورة

المبحث الثالث: الأشكال المسرحية التراثية في الجزائر

أولا: الاحتفالية والطقس الديني

ثانيا: خيال الظل والدمية

ثالثا: القوال والحلقة

خلاصة

تمهيد

يضم الفصل الثالث الذي عنوناه توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري ثلاثة مباحث؛ هي على التوالي: أثر الكتابة التراثية في المسرحية الجزائرية، وبدوره هذا المبحث اشتمل على ثلاثة عناوين أولها: الكتابة باللغة العربية الفصحى، ثم الكتابة باللغة الشعبية وثالثها الكتابة بالفصحى الشعبية، وهو الحل الثالث الذي جمع بين التيارات المختلفة في اللغتين الأولى والثانية وأيهما أكثر نجاعة. وتسمى هذه التقنية في الكتابة في الجزائر "الجزأرة"؛ أي تحويل اللغة العربية إلى الدارجة الجزائرية.

بعد التطرق للغة المستعملة في الأعمال المسرحية التراثية، والفصل في أيهما أكثر تأثيرا وتأثرا، انتقلنا إلى تناول المستلهمات التراثية في المسرح الجزائري في المبحث الثاني، معتمدين في ذلك على الدراسات التي قام بها كل من مرتاض عبد المالك وبورايو عبد الحميد في هذا المجال، حيث اشتملت هذه المستلهمات على: الأمثلة الشعبية؛ القصة؛ الحكاية الشعبية وتواجد الخرافة والأسطورة في الأعمال الأدبية والفنية الجزائرية عامة والمسرحية بصورة خاصة.

أما المبحث الثالث فتناولنا فيه: الأشكال التراثية البدائية للمسرحية الجزائرية بدءا بالاحتفالية؛ الطقس الديني ثم مسرح الخيال؛ مسرح العرائس، اللذان لقيا المطاردة منذ القديم من طرف السلطة الحاكمة إبان الاستعمار؛ حيث مُنِعت هذه العروض لتناولها مواضيع تمس بالقضية الجزائرية في قوالب هزلية. وثالثا تناولنا شكلين تراثيين مهمين في الفرجة المسرحية، هما: "القوال" و"الحلقة".

المبحث الأول: أثر الكتابة التراثية في المسرحية الجزائرية

عرف المسرح العربي والجزائري ثلاثة مستويات من اللغة؛ التي كتبت بها جل الأعمال المسرحية، إن استثنينا منها الأعمال التي كتبت بلغات أجنبية. وسوف نتطرق إلى هذه المستويات على التوالي بدءً باللغة العربية الفصحى، التي أخذت حصة الأسد في السنوات الأخيرة، ثم الكتابة باللغة الشعبية (الدارجة) وهي الكتابات الأولى التي كتبت أثناء الحقبة الاستعمارية لقلة التحكم في اللغة العربية الفصحى، ولقرب العامية إلى أدهان وأفئدة الشعب آنذاك؛ وأخيرا الكتابة بالفصحى الشعبية.

أولا: الكتابة باللغة العربية الفصحى

لا تحظى الكتابات المسرحية في الأدب الجزائري بالوفرة نفسها التي نالتها الكتب الدينية والعلوم الأخرى، وهذا ما يؤكده العدد الهائل؛ التي تشمله خزائن المخطوطات المتبقية. دون نسيان خزائن علماء الجزائر التي أحرقها وقضى عليها المستعمر. وقد وَصَلَنَا من بين هذه الكتب والمخطوطات؛ ما كتب بالعامية وما كتب بالعربية الفصحى، وخاصةً الكتابات الشعرية التي يحاول المركز الوطني للمخطوطات الأول المتواجد على مستوى العاصمة جاهدا تحقيقها _ المخطوطات_ بإعانة المركز الوطني الثاني المقام بمدينة أدرار، لتوفر هذه الولاية على مئات الخزائن وينادي الكل بالمحافظة على هذا الموروث الثقافي وإعادة إحيائه؛ كي يُستغلّ و يسهل تناوله. من بينهم محمد دباغ الذي يقول بأن: "هذه المصادر لابد من الاعتناء بها دراسةً وفهماً وتبسيطاً وتهذيباً خلافاً لمن ينظر إليها أنها كتب صفراء لا تساير الواقع في شيء، وهنا يمكن القول أيضا أن هذا الإدهاء شبيه بفعل من يريد البناء على غير أساس"[1].

[1] . دباغ محمد، دراسات في التراث، مرجع سابق، ص 22.

ويثرجم غنى هذه الخزائن تفشي العلوم والعلماء في زمن غابت فيه وسائل الطبع؛ التي تسهل انتشار المعلومة وتوفر عناء التخطيط. وقد اشتملت هذه المصادر التي كُتبت باللغة العربية في النصف الأول من القرن العشرين؛ على مختلف علوم الفقه والأصول والنحو والشعر، كما يلاحظ ندرة الكتابات المسرحية الجزائرية؛ التي كتبت بالرغم من الغزو الثقافي الأوروبي الذي اقتصده الاستعمار الفرنسي، و"لقد فشلت التجربة المسرحية التي راهنت على استعمال الفصحى و توقف النشاط المسرحي الجزائري طيلة سنة 1925، وكان يمكن أن تخسر الجزائر فرصة نشوء فن المسرح، لولا أن بادر بعض أولئك الرواد إلى الأخذ في الحسبان أن للظاهرة المسرحية شرط آخر إضافة إلى شرط العرض، وهو شرط الجمهور الذي يتلقى ذلك العرض"[1]، لكي تتم العملية الإتصالية في المسرح؛ المتكونة من (مُرسِل) وهو الممثل (متلقي) وهو الجمهور و(رسالة) وهي المسرحية، فـ"التواصل الأدبي يحدد الأطراف الفاعلة في عملية التلقي: المؤلف والنص والقارئ/المتلقي، الذي قد يتجاوز فعل القراءة إلى فعل المشاهدة التي تمنح مساحة أوسع في مجال التواصل الأدبي"[2].

عانت الفنون والآداب في بدايات ظهورها صعوبات جمة. من بينها (التلقي)، وهي مشكلةٌ يتلقاها أي نوع أدبي جديد، تتمثل في إيجاد الجمهور وهي أزمة عانى منها المسرح في بدايات ظهوره، فراح المبدعون يحاولون خلق هذا الجمهور. و"المسرح الفصيح قد نشط وتطور بعد أن أوجد لنفسه جمهورا؛ فانكب الكُتَّاب يبدعون النصوص لتمثلها الفرق المدرسية، بل ظهرت فرق مسرحية تنتصر فقط للمسرح الفصيح وقد تزعم هذا الاتحاد محمد الطاهر فضلاء الذي أسس فرقة تحترف التمثيل بالفصحى لا غير"[3]، تشجيعا منه على تعلم الخطاب الفصيح والحفاظ على اللهوية والدين الإسلامي الذي جاءت به لغة القرآن، وهو أيضا حبا وشغفا من "الطاهر فضلاء" لهذه اللغة العريقة التي تقول فيها تمارا: "على

[1]. ثليلاني احسن، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية ، مرجع سابق، ص 109.

[2]. فرقاني جازية، الترجمة بين التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص 11.

[3]. ثليلاني احسن، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية ، مرجع سابق، ص 117.

الرغم من عدم وجود أدب مكتوب عند العرب قبل الاسلام، لأن أول أثر كُتب عندهم هو القرآن، فالكلمة في العالم العربي والبلاغة وفن الخطابة والحديث والرواية كانت كلها تقدر تقديرا عاليا يصل أحياناً إلى حدِّ التقديس الديني"[1].

ثانيا: الكتابة باللغة الشعبية (الدارجة)

لم تجد الكتابات المسرحية باللغة الفصحى إبان الاحتلال الفرنسي الاقبال المناسب من الجمهور الجزائري، لانتشار الأمية بين عموم الشعب الجزائري؛ فهو لم يقرأ ولم يشاهد هذه النصوص والعروض المسرحية، إلا فئات المتعلمين باللغة العربية. فأخذ يحسِّن من بديع الدارجة "وقد اتخذ المسرح الجزائري من هذه اللهجة – الشعبية – حصنا منيعا يكرس الاختلاف و القطيعة مع لغة الاستعمار و ثقافته، فكان تجدره في هذه اللهجة و تطويعه لها لتكون لغة الفن تعبيرا عن بحثه عن ذاته و احتمائه بهويته الشعبية العميقة"[2].

حظيت اللغة العامية منذ القديم باهتمام الباحثين واللغويين، لأنها تعبر عن حقيقة الشعب دون تكلف أو زيف، ويتحدث عصام محفوظ عن رأي ابن خلدون في اللغة العامية يقول :"هو لا يعتبر أن هذا التغير "لحن" لغوي (أي غلط لغوي) بل يعتبر واقعا مستجداً، لتغير العهد و ظروفه و ناسه و الاختلاط إلى غير ذلك من الأسباب التي تستدعي الابتعاد عن لغة مصر، وهذا الابتعاد الذي نسميه نحن "اللغة العامية"[3]، ولو لم تكن اللغة العامية ذات أهمية وذات مفعول قوي في التأثير على القارئ أو المتلقي، لما كُتِبت بها أهم الكتب وأعرقها، التي مازالت تتناوله مختلف الآداب، كتاب (ألف ليلة وليلة) فـ" أي صدفة أن الكتاب العربي الوحيد في الألف سنة الماضية الذي طلع إلى العالم و انتشر هو كتاب "ألف ليلة و ليلة"، الذي اكتشفت أوروبا مخطوطة لأقدم نص لهذا الكتاب تبين أنه مكتوب كله

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 57.

[2] . ثليلاني احسن، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية، مرجع سابق، ص 111.

[3] . عصام محفوظ، المسرح مستقبل العربية، دار الفارابي– بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991، ص30.

باللغة الشعبية لذلك الزمان، قبل أن يتفحصن قليلا في العصور اللاحقة كما وصلنا في طبعة بولاق؟"[1]

وجد العديد من الكتاب العرب صعوبة في كتابة مسرحياتهم باللغة العربية، لأنهم لم يجدوا فيها روح الدعابة والدفء الذي وجدوه في الحكايات الشعبية، والألحان والأغاني التراثية التي تؤثر بشكل فضيع في عامة وخاصة الشعب، من بينهم توفيق الحكيم الذي يوضح في مقدمة مسرحية "الورطة" قائلا بالحرف: "وعلى رغم اصطناعي لغة عربية مبسطة غاية في التبسيط، إلا أنني أجد عند التمثيل الحاجة إلى من يترجمها إلى اللغة العامية"[2]. في حين كان توفيق الحكيم يسعى إلى تبسيط كتاباته من الفصحى إلى العامية، حاول عصام محفوظ تحويل كتاباته من العامية إلى الفصحى، فكانت الفصحى– الشعبية الحل الوسط. ما نسميه في المسرح باللغة الرابعة، وهي الدارجة النقية التي يستعملها أغلب المسرحيين الجزائريين أو "الجزأرة".

ثالثا: الكتابة بالفصحى الشعبية

قائمة المفكرين الذين يؤيدون اللغة العامية عن الفصيحة كلغة للتواصل والإبداع طويلة، كما كان المفكر المصري أحمد لطفي السيد يقول :" ان الطريقة الوحيدة لاحياء اللغة هي احياء لغة الرأي العام...". و الباحث الأردني عبد الرحمان بوشناق يؤكد وجود لغتين ثم يقول "و لغتنا الفعلية الحقيقية هي العربية العامية و ليست الفصحى". والشاعر اللبناني يوسف الخال يعتبر أن العامية هي لغة المستقبل، و عبد الحميد يونس يؤيد الأدب الشعبي، واليمني عبد العزيز المفالح كذلك و القائمة تطول"[3].

[1]. عصام محفوظ، المسرح مستقبل العربية، مرجع نفسه، ص44.

[2]. عصام محفوظ، المسرح مستقبل العربية، مرجع نفسه ، ص 96.

[3]. عصام محفوظ، المسرح مستقبل العربية، مرجع سابق، ص 43.

لكن هناك من يرى في الاقتباس والترجمة، ضعف تلجأ له اللغة العربية، من الأفضل اللجوء إلى لغتنا العامية عن إيجاد تراجم أجنبية لبعض مصطلحاتنا كالتعريب: "هو نهج شرعي انتهجه أسلافنا العرب– وإن لم يتوسعوا فيه، فإنهم اضطروا تحت ضغط الحاجة في بعض الأحيان– إلى تعريب ألفاظ ثقيلة المبنى والمخرج"[1] لانقاد نفسها من خطر الاستنجاد باللغات الأعجمية "فإذا كانت اللغة العامية قادرة على مدنا بالمصطلح فإنها كمصدر خير من اللجوء إلى تعريب الكلمة الأجنبية، مادامت الفصحى عاجزة عن الإتيان بالقرين الصحيح"[2].

ومن الحلول المتوصل لها في إشكالية الازدواجية بين اللغة الفصحى و اللغة الدارجة "أهم مبادرات المرحلة الثانية من النهضة حدثت في مصر عبد الناصر حين تم الاعتراف رسميا بـ "الأدب الشعبي"، و أنشأت له كرسي في جامعة القاهرة، و كذلك أدخل في منهج التدريس في الأزهر"[3]

أما رأي تمارا فيما تراه حول المسألة تقول "بينما توجد في العالم العربي لغتان فريدتان من نوعهما. الأولى لغة الكتابة التي حافظ علماء اللغة العرب على نقائها الأول، فهي لغة القرآن والسنة، لغة الدولة والتاريخ وعلم اللغة وآدابها، لغة تنتشر لتصبح لغة الناس في حياتهم اليومية. واللغة الثانية هي اللهجات المحلية التي تختلف فيما بينها إلى حد كبير، ولهذا فهي تحد من دائرة المتفرجين بحدود مكان معين بداته"[4].

لكن هذا يبقى تنظير، وتستعمل اللغة الفصحى بكثرة في الرسائل الإدارية و تمارس داخل المؤسسات التعليمة وعلى الأوراق والكتب أما اللغة الممارسة والمتحدَّث بها فعليا هي اللغة العامية. وتبقى هذه الجدلية اللغوية حول أي منهما أنسب أو أقرب إلى الأفئدة قائمة

[1] . عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 207.
[2] . عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 207.
[3] . عصام محفوظ، المسرح مستقبل العربية، مرجع سابق، ص 36.
[4] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 21.

لذا سعى عصام محفوظ إلى إيجاد الحلول وإن مشروع هذا الأخير الذي أطلق عليه "الفصحى– الشعبية" كما يقول: "هو استجابة للمعاناة المسرحية العربية في ميدان التواصل المسرحي العربي مذ صار معظم الكتاب المسرحيين العرب اليوم يكتبون بلغاتهم العامية ويحول نشر نصوصهم بلغاتهم هذه دون وصولها إلى القارئ العربي في مختلف أقطاره"[1]

المشكلة العربية نفسها طالت المسرح الجزائري وتوصل المؤلف الجزائري بدوره إلى هذا الحل الوسط فـ"إذا كانت مذكرات شباح مكي الأوراسي، ومحي الدين باشتارزي تشير إلى المواقف الإيجابية من ممارسة المسرح لشيوخ جمعية العلماء الثلاثة: عبد الحميد بن باديس، الطيب العقبي، البشير الابراهيمي، فإن الشيخ أحمد توفيق المدني تعدى ذلك إلى ممارسة الكتابة المسرحية، ومما كتبه عن المسرح عام 1930 تحت عنوان"الخطابة والتمثيل" مايلي: مما تجدر الإشارة إليه أن حوحو" في هذا الخروج إلى الناس" أصبح يراوح بين الفصحى والعامية كلما تطلب نوع المسرحية ذلك"[2].

يقول لمباركية عن الأسلوبان الشعبيان للمسرح الجزائري (الدارج والرسمي) أي الفصيح: "قد حققا غايات جليلة في الأوساط الاجتماعية و على مستويات عريضة، و كان المسرح –حتى غداة الاستقلال– الوسيلة الناجعة لعرض القضايا و بسطها و تقديمها للجماهير... و ذلك بالعودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التي يمكن أن تؤثر في الجماهير أكثر... [3]، واللغة الشعبية أو العامية هي لغة الموروث الشعبي الذي تناقلته الأجيال عبر الأشعار والأحجيات والحكايات الشعبية وصولا إلينا.

[1] . عصام محفوظ، المسرح مستقبل العربية، مرجع سابق ، ص 98.

[2] . الأدرع الشريف، هوامل الكلام ما لم يقله أبو حيان التوحيدي وصاحبه مسكويه، مرجع سابق، ص 31.

[3] . ينظر لمباركية صالح، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص 224.

المبحث الثاني: المستلهمات التراثية في المسرح الجزائري

يستلهم المسرح الجزائري من التراث عدة عناصر، منها ما سبق وذكرناه لاشتراكه مع المسارح الأخرى؛ كالحكاية الشعبية والأسطورة والخرافة، ومنها الأمثلة الشعبية التي تزخر بها كل مناطق القطر الجزائري دون استثناء، وقد خاض عبد المالك مرتاض في هذا الحقل وقام بعدة دراسات حوله.

أولا: استلهام الأمثلة الشعبية

اهتم العديد من الباحثين والمفكرين بهذا المورث لذى تعددت التعريفات والرؤى حول هذا المصطلح فلو أخذنا برأي غوستاف لوبون حين يقول بأن "...المثل خلاصة صيغة تقريرات ينبغي للمرء أن يستخرجها، فإذا سهل تصور الدليل كان المثل صيغة من البديهي وإذا عسر تناول ذلك تعذر فهم المراد منه، و يظهر من ذلك أنه لا يفيد إلا في استحضار الحقائق الاجمالية البديهية غالبا و ذلك هو الواقع في معظم الأمثلة"[1]. فإننا نجد في هذا الاستحضار للحقائق؛ نوع من المحاكاة وهو الدور الذي يشترك فيه مع الفعل الثلاثي مَثَّل أي فِعْل التمثيل، نلمس تشابها في تعريف الطاهر فضلاء الذي يرى بأن "التمثيل في لغة العرب وبلاغتها هو ضرب المثل للتأثير به، والفعل (مثل) الثلاثي تشتق منه صيغ متعددة وكلها عند التأمل يبرز منها معنى التشخيص وهي وظيفة التمثيل المسرحي حسا ومعنىً"[2].

لكن ما يهمنا بالدراسة الآن هو المعنى الأول؛ أما الآداء التمثيلي أو المسرحي فنستطيع القول بأنه حامل الرسالة التي هي المَثَّلْ بمفهوم غوستاف أو مفهوم النظام القائل:" يجتمع في المثل أربعة لا يجتمع في مثله من الكلام: ايجاز اللفظ، و اصابة المعنى و حسن التشبيه، و جودة الكناية فهو نهاية البلاغة. و قال ابن عبد ربه عن الأمثال أنها وشي الكلام و هو اللفظ في كل زمان و على كل لسان فهي أبقى من الشعر و أشرف من

[1] . مجلة التراث الشعبي، مجلة شهرية يصدرها المركز الفلكلوري في وزارة الإعلام، العراق ، العددان الثاني والثالث، السنة السادسة 1975، ص 12.
[2] . فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا الجزء الأول، دون دار نشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص 29.

الخطابة لم يسر شيء مسيرها و لا عم عمومها حتى الآن و قيل: أسير من مثل"[1] ، ومما لا شك فيه هو أن هذا المورث الشعبي القديم، يعد أيقونة محكمة الصياغة وعميقة المعنى و"الأمثال ضرب من الأدب الذي لا يرقى إليه الشك لأنها عبارات قصيرة ترسلها البيئة الشعبية وتدور على ألسنتها دون أن تبدل نصها أو تحرفه، وتخلد تلك الصورة التي ينبثق عنها المثل دون أن تشوهها الأيام والسنون المتعاقبة"[2] ودون أن يحدث لها أي تغيير في المعنى، وإن كانت بعض الأمثلة قد أصابها بعض التصدع وبعض التحريف على المستوى الشكلي.

اختلف المفكرون والنقاد في تأويل وصياغة تعريفات هذا المصطلح، لكن دون التأثير في معنى المضمون فـ"إن للمصطلح هوية تلازمه، وتكمن أهمية تأصيل المصطلح في محاصرة الدلالات الممكنة التي تمنحه شخصية مستقلة وتميزه عن المصطلحات الأخرى مما يمنع تداخله واستخدامه بطريقة عشوائية"[3].

نفس الشيء بالنسبة لمصطلح المَثَل فإن هويته ثابتة رغم كل المقاربات التي صيغت حوله، وقد استعمل للتشبيه كما قال المبرد: "المثل مأخوذ من المثال وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول والأصل فيه التشبيه، فقولهم مثل بين يديه إذا انتصب ومعناه أشبه الصورة المنتصبة، وفلان أمثل من فلان: أي أشبه بماله من الفضل، فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول كقول كعب ابن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلا وما مواعيدها إلا الأباطيل "[4]

[1] . مجلة التراث الشعبي، مرجع نفسه، ص 13.

[2] . مجلة التراث الشعبي، مرجع نفسه، ص11.

[3] . فرقاني جازية، الترجمة بين التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص09.

[4] . مجلة التراث الشعبي، السنة السادسة 1975، مرجع سابق، ص 13.

وفي قَصَصٍ آخر للأمثال ورد على أنه".. يضرب كلما اعتقد أن شخصا أو جماعة أتو ما أتاه من ضُرب به أو له أو عنه أو من أجله، لذا فهو كالشجرة التي تخفي الغابة"[1]. وقد تتشابه أبطال قِصص هذه الأمثال مع الخرافات والحكايات القديمة، قدم هذا المثل فـ"أبطال قصص بعض الأمثال حيوانات أو جمادات، تسوق الحكمة لبني البشر وترسم لهم طريقهم في الحياة، بإحالته إلى القصة التي استدعت إطلاقه أي التي تشرحه"[2]، على حد قول ابراهيم صحراوي.

وتشترك الدول العربية في بعض الأمثلة، ما يؤكد انتشار هذا لنوع الأدبي وفي بعض الأحيان نجد أمثلة في اللغات الأجنبية اللاتينية تتشابه مع أمثلتنا العربية، ونفس الشيء بالنسبة للدول الغربية، تتباين هذه المجتمعات في موروثها الشعبي بما فيه الأمثال، وسوف نتطرق إلى المثل الذي يقال أنه يهودي، وكيف تشابهت في صياغته بعض الدول العربية مع الإشتراك في المعنى الذي ضرب له. وهو المثل الشعبي القائل:

أ ـ اذا جات ما تجودها شعرة، و اذا مشات كاتقطع سناسل

ب ـ في مصر: ان جت تسحب على شعرة، وان ولت تقطع سناسل.

ت ـ في الشام: ان جات باض الحمام على الوتد، و ان ولت قطعت السلاسل.

ث ـ ان أقبلت باض الحمام على الوتد، و ان أحلت بال الحمار على الأسد.

ج ـ في العراق: ان أقبلت باض الحمام على الوتد، و ان أدبرت بال الحمار على الأسد.

ح ـ في الجزائر و المغرب: إذا جات تجيها شعرة، إذا صدرت تقطع السناسل"[3].

[1]. إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، مرجع سابق، ص 62.

[2]. صحراوي إبراهيم ، السرد العربي القديم ، مرجع سابق ، ص 64.

[3]. مرتاض عبد المالك، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائري، ص 27.

يقول عبد المالك مرتاض: "والأمة إذا كثرت أمثالها، كثر ذلك على ذكائها، وحريتها، ثم على تأثرها بحوادث الحياة وانفعالها معها: فإذا هي توجز الملاحم المهولة، والقصص الطويلة والاضطرابات الطاحنة، الخطوب السوداء، في عبارة قصيرة جامعة هي ما يسمى المثل"[1]. وفي الدراسة التي قام بها حول توظيف التراث الشعبي في رواية "اللاز" للطاهر وطار، لاحتواء النص على أطراف شتى من الآثار الشعبية للمعتقدات والأمثال والأساطير، عالج عبد المالك مرتاض سلوك الشخصيات من خلال هذه الأمثال الشرعية، الحيز والزمان الأدبي في هذه الأمثال وخصائص البنية والإيقاع في هذه الأمثال نفسها، يقول: "ومن المعتقدات الشعبية الشائعة في الجزائر، ويفترض انتشار مثل هذا المعتقد في بلدان عربية أخرى، أن الناس يتشاءمون بالضحك الكثير: فبعضهم يستغفر الله وكأنه اقترف جريرة، وبعضهم الآخر يتطير ويرقب من وراء ضحكه ذلك شرا كثيرا"[2].

كما يعالج ما كان فيه من تطير وشعور بالتشاؤم من الضحك والغيبيات، عالج كذلك هذا في الاعتقاد ببركة الأولياء والقسم بأصحاب الأضرحة والتماس الخير والبركة منهم، هو اعتقاد شعبي لم يمس العقلية الجزائرية فقط، بل العديد من البلدان العربية بالرغم من إسلامها.

قد اهتم عبد المالك مرتاض بعديد الموروثات التراثية الثقافية الجزائرية، زيادة على اللهجات المحلية الجزائرية والعادات والتقاليد والآداب التراثية، متناولا أياها ليس بالتحليل والنقد فقط، بل قام بعمليات إحصائية فريدة أيضا، رغبة منه في التأصيل وتشجيع هذا النوع من الدراسات الأنتروبولوجية الثقافية، يقول "بدأت أجري بعض الدراسات فتبين لي من بعد أن أوقف دراستي هذه، على مجموعة صغيرة يفترض أنها تمثل المجموعة الكبيرة بوجه أو بآخر، وحين عددتها وجدتها مؤلفة من (ستة وسبعين لغزا ومائة لغز176) وبعد أن كتبت

[1] . مرتاض عبد المالك، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، مرجع سابق، ص 112.

[2] . مجلة التراث الشعبي، وزارة الإعلام العراق، العدد 2، 1977، ص 13.

هذه الدراسة كانت مجموعة أخرى انضافت إلى الأولى، حتى جاوزت الألف"[1]. ويشيد أيضا بالزخم الثقافي الذي يتمتع به الموروث الجزائري يقول:" وهذا العدد الضخم من الموضوعات المعالجة يبين لنا قيمة اللغز و فائدته الاجتماعية و الحضارية والعقائدية"[2]. كما وُظفت هذه الأمثلة في الآداب والروايات كما فعل مرتاض في رواية "اللاز" للطاهر وطار، نجد عديد الكتابات والفنون كالمسرح الشعبي وظفتها.

ثانيا: استلهام القصة والحكاية الشعبية

الحكاية أو القصة هي صورة خيالية منسوجة عبر تسلسل منطقي يتشكل في ذهن المبدع الحالم الذي قد يكون القاص والروائي والكاتب، أو الإنسان العادي، وقد يحدث أن تكون الحكاية قصة حقيقية ويحدث أن تكون مبتكرة و"يمكن أن نعد القصة أو الحادث أو الموضوع العنصر الأول من عناصر العمل المسرحي"[3]، فهي النواة التي تبنى عليها كل عناصر الإخراج والعرض من تمثيل وديكور وسينوغرافيا.

ويسير هذا التسلسل المنطقي عبر خط الفعل المتواصل الذي يبدأ من نقطة بداية أحداث القصة، وصولا إلى الحبكة التي تمثل تأزم وتعقد هذه الأحداث، وينتهي هذا الخط بفك هذه العقدة ونهاية الأحداث، و"لقد تناولت الدراسات الحديثة موضوع السرد والحكاية، فبينت الفرق بين الحبكة والحكاية، فهذه الأخيرة تعبر عن تسلسل الأحداث، بينما الحبكة تشكل الترابط بين مختلف الأحداث والترابط يكون وفقا لعلاقات سببية[4]. وتسري هذه الأحداث عبر الحوار الذي ليس هناك معيار ثابت لطوله أو قصره، إلا الإحساس بمقدار ملاءمته لطبيعة الشخصيات في المسرحية والمواقف، ودروه في تطور ونمو الأحداث التي تربط هذا التسلسل "فقد يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم في توتر الحوار،

[1] . مرتاض عبد المالك ، الألغاز الشعبية الجزائرية، مرجع سابق، ص 16.

[2] . مرتاض عبد المالك، الألغاز الشعبية الجزائرية ، مرجع نفسه، ص 17.

[3] . القط عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، منشورات دار النهضة العربية- بيروت، لبنان، 1978، ص 11.

[4] . ينظر ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 173.

ويزيد إيقاعه ويصبح في المسرحية النثرية أقرب إلى الشعر... على أن طول الحوار أو قصره، يرجع في النهاية إلى تقدير المؤلف وإلى إحساسه بطبيعة الموقف ومقتضياته"[1].

كما عُرف هذا التسلسل المنطقي في المسرحية الإغريقية القديمة، عرف كذلك لدى الأدب العربي في الحكايا القديمة، التي كانت تنسجها الأشعار والمقامات وهي جنس "من بين الأجناس الأدبية التي تعود إلى القرن العاشر ميلادي، واحد يمكن نسبته إلى مصادر المسرح بشكل مباشر لأنه يحتوي بعض بدايات الحوار، وبالتالي الأدب المسرحي. إنها المقامات المشهورة وهي عبارة عن حلقات من الحكايا المسجوعة تدور حول الماكرين والمحتالين الذين يستطيعون التغلب على كل مصاعب الحياة، بفضل فصاحتهم ومهاراتهم ودهائهم ... بعض الحكايات يوحدها موضوع واحد، أو يوحدها أبطال حلقات "المقامات" أنفسهم"[2] كما ورد في كتاب ألف عام وعام عن المسرح العربي.

وبالرغم من حداثة الفن الرابع في البلاد العربية، إلا أن مادته وموضوعاته قديمة قدم الموروثات، وهي الحكاية الشعبية الأولى التي ترويها حلقات المنازل وحلقات الشوارع، وقد "كانت الحكايات أحد أكثر أشكال الأدب ديمقراطية وقدما وشعبية، وهي واسعة الانتشار في الشرق، وقد اعتبرها الباحثون، الجنس الأدبي الأول الذي تولد منه الشعر والنثر والأدب المسرحي في مراحلها الأولى"[3].

وقد جمعت الحكايات الشفهية القديمة الأسطورية منها، والحقيقية مع نوع من المبالغة في الكتاب الذي وصلنا، كتاب (ألف ليلة وليلة)، الذي ترجم إلى عدة لغات واقتبست منه عدة آداب واستلهمت حكاياه عدة فنون منها المسرح.

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 58.

[2] . القط عبد القادر ، من فنون الأدب المسرحية، مرجع نفسه، 34.

[3] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 66.

والقصص القرآني من المستلهمات التي عاد إليها الأدب العربي والجزائري خاصة، ومن الأعمال التي استلهمت القصص القرآني " الطوفان". وقد حدثت قصة الطوفان بعد ما عثى الانسان شرا و فسادا في الأرض، وغضبت عليه الآلهة شديد الغصب فعاقبته بطوفان هائل قضى على البشر الفاسد الذي لم ينجى منه إلا واحدا نجى في فلك صنعه[1]. تذكر هذه الرواية بقصة سيدنا نوح عليه السلام والفلك التي صنعها لينجو من الطوفان الذي أرسله الله على قوم لوط الذين عثوا في الأرض فساداً.

والعودة إلى الموروث الشعبي والثقافي في أي عمل ليس استنجادا من صاحبه، بل هي ملكة لا يحسن استعمالها إلا العباقرة. فحتى روائع الآداب استُلهِمت من التاريخ والدين والعادات وفي هذا يقول الطيب الصديقي:" لقد تكلم بريخت كثيرا عن إشعاراته للحكايات الصينية وقد استعار شكسبير "عطيل" و"روميو وجولييت" و"هاملت" من أقوام وثقافات أخرى"[2]. بمعنى أن حتى كبار المسرحيين عادوا إلى التاريخ وإلى الحكايات التي بطبيعة الحال تمثل تراث شعب ما.

ومن بين الكتاب المسرحيين الجزائريين الذين عادوا إلى الموروث الشعبي العالمي والعربي والجزائري خاصة، الكاتب الشريف الأدرع في مسرحية "جحا" التي يقول فيها "هذا النص التوليدي بالنسبة لمسرحية جحا يضم من بين ما يضم تراث الحكواتية والرواة وغير ذلك من الأشكال ما قبل المسرحية"[3]. والعديد من المسرحيين أمثال بشتارزي، ولد عبد الرحمن كاكي وعلولة، استهواهم الموروث وخاصة الموروث الشعبي الجزائري، ويقول لخضر منصوري من قسم الفنون الدرامية بجامعة وهران في تجربة هذا الأخير – علولة: "إن علولة يعيد إنتاج الحكايات القديمة في مسرحية الأجواد، بل أنه ينطلق من موقف نقدي يعتمد المساءلة لتحريك جامد التراث، واستنطاق صامِتِه في تركيب بسيط لقضايا المجتمع من

[1] . ينظر مظهر سليمان، أساطير الشرق، مرجع سابق، ص 7.

[2] . الأدرع الشريف، وجوه وأقنعة، مرجع سابق، ص 61.

[3] . الأدرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار ،الجزائر ، الطبعة الأولى، 2010، ص 20.

خلال رؤية نقدية تتبع من وعيه بمشاكلهم اليومية، قصد تحريكها وتوظيفها بتقنية السرد الحكائي"[1].

وتعد تجربة المسرحي عبد القادر علولة من أهم التجارب المسرحية التي خاضت في هذا المجال، حيث قام بإعادة إحياء الإحتفالية والقوال وسار بالأشكال الفرجوية التقليدية مسار العملية المسرحية، مستغلا الموروث العظيم في شكله ومضمونه، ومن أهم الأعمال التي قام بها ثلاثية "القوال"، "اللثام" و"الجواد".

وقد جمع مركز البحث في الانتروبولوجية الاجتماعية والثقافية، عدة قصص وحكايات شعبية ومن مختلف مناطق الوطن (مزونة، عين تموشنت، معسكر، ندرومة وتيارت) مثل حديدوان مثل البوصيار (الغربال)، غولة الحاج مجاهد، الغولة العمية، محمد الهم، عيشة بنت التاجر، يامنة والغول البحار. بالإضافة إلى الأغاني الشعبية التي يتناولها خاصة المدادحية أو المداحين[2]. وقائمة الحكايات الشعبية التي يتمتع بها القطر الجزائري بثقافاته المختلفة، قائمة طويلة لا تعد ولا تحصى.

ثالثا: استلهام الخرافة والأسطورة

سبق وتناولنا الخرافة والأسطورة بالدراسة في عناصر الموروث المسرحي في فصل المسرح الجزائري وعلاقته بالموروث الآخر، وسوف نتناول بالدراسة الآن الخرافة والأسطورة ضمن المستلهمات التراثية، التي استقى منها المسرح الجزائري ووظفها في الأعمال المسرحية التراثية، إضافة إلى الأمثلة والحكاية الشعبية.

[1] . منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2014، ص 109.

[2] . ينظر مجلة تراث. الكلام الشفهي CRASC ،مرجع سابق، ص 7.

أ . الخرافة

يقول عبد المعين خان :"الخيال مفتاح أبواب الخرافة، وأساس توليد الأساطير"[1]، فهي تتعدى حدود العقل وصولا إلى السرد اللامعقول و إبراهيم صحراوي بأن "الخرافة هي الحكاية التي تروي أحداثا تنسب لحيوانات أو حتى لبشر عاديين يأتون أشياء ويقومون بممارسات تتجاوز المنطق وقدرة العقل البشري على استيعابها"[2]، وعادة ما يكون وراء هذه الحكاية الخيالية وهذا السرد، مغزى ومعنى يهدف ويرمز لشيء ما، في الوسط الشعبي التي تتداولها.

نجد في كل المجتمعات حكاياتها الخرافية، وفي كل منطقة نجد أساطيرها الخاصة بها، التي تدعو إلى الرهبة والهلع أحياناً وإلى الرغبة والتُّوق أثناء حكيها وسماعها أحياناً أخرى. وذلك لتوفر هذا النوع من الحكايا؛ على كم هائل من عنصر التشويق والتهويل والحكمة والعبرة في نفس الوقت. و" يسمي المجتمع التقليدي في المغرب العربي الحكاية الخرافية باللهجة العربية الدارجة حجاية وخرافة وخريفية، وبالأمازيغية أماشهوس. تروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة، في جو شبه طقوسي، عند موقد النار وتحت الأغطية الصوفية أو الوبرية ويحرم تداولها في النهار بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أو دريته"[3]. وفي المجتمع الجزائري تكثر هذه الحكاية في الثقافات الشعبية الأمازيغية، ومن بين أشهر هذه الخرافات التي تناولها جلسات الكانون أو حكايا الليل تحت الأغطية خرافة "بابا ينوبا وابنته غريبة"، وهناك خرافات "الغولة" و"عْكَرَّكْ" وغيرهما من الأبطال الخرافيين دوي أجساد خرافية في بعض الأحيان، وأحيانا أخرى هم أناس عاديين

[1] . محمد عبد المعين خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 22.

[2] . إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، مرجع سابق، ص 47

[3] . بورايو عبد الحميد، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 7.

لكن يملكون قدرات غير عادية، فالقوى الخارقة التي يقوم بها أبطال الحكايات الخرافية تتعدى العقل والمنطق وتفوق قواهم الطبيعية.

يقول عبد المالك مرتاض عن "الغول" أنه أحد أبطال الحكاية الخرافية العربية والأمازيغية: "والحكايات الخرافية الجزائرية تزخر بالحديث عن هذا الكائن الأسطوري العملاق، وتعزو إليه، نتيجة لذلك، أعمالا خارقة، وتصوره بصورة مخوفة، وتصفه بصفات بشعة، وتعبره من القدرة الخارقة، والقوة المدمرة ما يسمو به عند الإنسان الضعيف البنية، المحدود القوة... وفي كتب التراث العربي فصول مقنعة حول هذا الكائن الخرافي وارتباطه بالمعتقدات الغيبية في جاهلية العرب خاصة... يضيف وكثيرا ما نجد اسم الغول في التراث الأدبي الإنساني يرتبط برقم سبعة الفولكلوري، فقد يكون لها سبعة رؤوس كاملة، وقد يكون لها سبع بنات"[1]. كما نجد في الحكاية الشعبية الجزائرية، "صغرونة" ذات السبع أخوات والبطلة تكون أصغرهن سنا وأكثرهن ذكاءً وفطنة. و"للعدد الفلكلوري سبعة شأن غريب في الأديان السماوية وفي الأساطير، ووظفه السحرة والطقوس والكتاب والسير الشعبية"[2].

ومن الذين قاموا أيضا بدراسة الحكايات الخرافية دراسات عبد الحميد بورايو، الذي اتبع في دراسته للحكايات الخرافية للمغرب العربي، قام بالتطبيق على بنائها المسار السردي الخطي المستنبط من دراسة الحكاية الخرافية للروسي فلاديمير بروب كحكاية ولد المتروكة[3]. وممن استهواهم الخيال أيضا، كاتب يسين، فبالرغم من الواقعية الرمزية التي تميزت بها أعماله "فقد جعل الكاتب شارع الموت ينطلق من رواية "نجمة" مارا بمسرحية "الجثة المطوقة" ليصل إلى مسرحية "السلف يزداد شراسة"، تاركا سهم الموت متوجها صوب تقاطع شوارع

[1] . مرتاض عبد المالك، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، مرجع سابق، ص 18.

[2] . مرتاض عبد المالك، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، مرجع نفسه، ص 25.

[3] . ينظر بورايو عبد الحميد، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مرجع سابق، ص 21.

أخرى في إبداعاته اللاحقة كمسرحية "مسحوق الذكاء"[1]، أو غبرة الفهامة كما أعيد إخراجها. فهو يجمع بين الخيال والحقيقة كحكايات ألف ليلة وليلة.

الحكاية الخرافية إلى جانب الحكاية الشعبية والأمثلة الشعبية، هي موروث شعبي توارثته الأجيال وقام بتوظيفه الفنان المسرحي المعاصر، لغرض العودة إلى هذا الماضي السحيق أملا في إيجاد بعض البساطة والحنين والجمال الطبيعي.

ب . الأسطورة

تشترك الخرافة مع الأسطورة في نقاط عدة، كالخوارق وما يفوق الطبيعة والتصورات الميثافيزيقية ، فالأسطورة: "تروي أحداثا تتجاوز الواقع والمنطق وتهدف دائما إلى تفسير أصل الحياة وأسرار الكون والوجود ومحاولة الإجابة عن الأسئلة المرتبطة بها، وربما يكون هذا ما دفع المفسرين إلى نعتها بالأكاذيب والترهات"[2]، وهي نفسها مادة يدرسها الفولكلور أو الموروث المتعلق بأي مجتمع، وهي الأخرى مادة خصبة استلهم منها الفنانون أعمالهم كما سبق وذكرنا في الفصل الثاني.

ولقد آمن العرب مثلهم مثل المجتمعات القديمة، بهذه الأساطير إلى أن وَعَى العقل وبلغ الوعي الجمعي أيضا درجةً من النضوج. صار العرب يستلهمون هذا الفولكلور في أعمالهم الفنية ليس اعتقادا به هذه المرة، بل تذكرا فقط وحنينا لعقله البدائي البسيط.

وقد أرجعت تمارا البدور الأولى للنص المسرحي إلى هذا الموروث مجيبة بنفسها على تساؤلها : "لكن ماذا عن "النص المسرحي" في ذلك الوقت؟ من الواضح أنّه كان متسعا ومتعدّد الأشكال. فقد أخذ الممثلون العرب الأوائل مواضيعهم من كل مكان، وبالدرجة الأولى

[1] . شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، كنوز للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص 17.
[2] . إبراهيم صحراوي، مرجع سابق، ص 44.

طبعا من الفولكلور، من تلك الأساطير والحكايات القديمة ومن الطرائف والأغاني والروايات والقصص التي كانت تنتقل من جيلٍ إلى جيل..."[1].

وصلت إلينا الأساطير القديمة منذ فترات ظهورها إلى يومنا هذا عن طريق الحكي، خاصة الأساطير الشعبية والشيء الذي ساعد على هذه الاستمرارية هو عنصر الغرابة الذي يزداد لدى المتلقي المعاصر بقدر زيادة نضج عقله. زيادة إلى التساؤل الذي نطرحه دوما، هو كيف تكونت النواة الأولى لأي أسطورة أو كيف بدر لدهن الإنسان قديما أن يخلق هذا النوع من التفكير والخيالات المنسوجة بهذا الإحكام.

ويقول ماكس مويلر* إن العنصر الخرافي، وغير المنطقي في الأسطورة، نشأ في "فترة من فترات الجنون المؤقت، كان يتحتم على العقل البشري أن يمر بها"[2]. وربما هي نفس الحالة التي أسماها الإغريق القدامى حالة من "المانيا" أو الجنون المقدس حيث كانت عابدات باخوس إله الخمر عندهم، ترقصن وتنشدن أغاني الديثيرامبوس بعد أن تجنين محاصيل العنب لصنع الخمر وشربن منه حتى الثمالة.

والأساطير العربية القديمة غنية غنى الأساطير الإغريقية، حيث كانت اعتقاداتهم الدينية تتشابه في تعدد الآلهة، كما أن هذه الحالة من النشوة والسُّكر التي تصاحب احتفالات الربيع عند اليونانيين القدامى، ربما قد سبقتهم لدى المصريين القدامى بما أنهم سباقين لصنع الخمر –حسب الباحثة نادية البنهاوي– "وربما لا يغيب كذلك على العقل أن صناعة الخمور كانت معروفة من قبل عصر الإغريق عند قدماء المصريين الذين كانوا مشهورون بصناعة وتخمير الشعير التي كان يطلق عليها الجعة (البيرة)"[3].

---

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا ، مرجع سابق ، ص 65.

* فريديريك ماكس مويلر (1823– 1900) عالم لغوي ألماني المولد.

[2] . مظهر سليمان، أساطير الغرب، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، 2000، ص 7.

[3] . البنهاوي نادية، بدور العبث في التراجيديا الإفريقية وأثرها على مسرح العبث في الغرب وفي مصر، مرجع سابق، ص 134.

وقد تشترك مجتمعات عدة في الأسطورة الواحدة وإن اختلفت التسميات ويذكر مظهر سليمان مثال على ذلك "وبدت صورة الطوفان واضحة في مختلف الأساطير، وتماثلت صورة الإنسان الذي اصطفته السماء، فهو شمس نيشتين عند البابليين، وتجتوج عند السومريين، وكزيزوتروس عند الآشوريين، و دوكاليون عند الإغريق "[1].

ومن الأعمال المسرحية الجزائرية التي وظفت هذا الموروث مسرحية "الغولة" لرويشد* التي كتبها سنة 1972.

[1] . مظهر سليمان، أساطير الشرق، مرجع سابق، ص 7.

* رويشد(1921_ 1999) ممثل جزائري واسمه الحقيقي أحمد عياد.

المبحث الثالث: الأشكال المسرحية التراثية في الجزائر

بعد غياب الظاهرة الاحتفالية في أسواقنا، يدرس الباحثون والفنانون إمكانية عودتها لإحياء الهوية التراثية الشعبية بالرغم من طغيان الإسمنت الذي لا يعد الفضاء المناسب لها. وبالرغم من أننا نرى في شوارع أعظم الدول الأوروبية أو الأمريكية، أحد العازفين بطاسة جمع النقود تتحلق حوله الجماهير لسماع موسيقاه. نجد القوال والحلقة عندنا اللذان يشكلان نفس اللوحة، غائبة عن أسواقنا وأحيائنا ولا زالت عند غيرنا بصورة أو بأخرى.

أولا: الاحتفالية والطقس الديني

تعد الدراسات التي قام بها عبد الكريم برشيد حول الاحتفالية، من أهم البحوث التي تناولت هذه الفن بالبحث والنقد والتحليل، ونشر في مجلة "الثقافة" مقالاً بعنوان "في فلسفة الاحتفالية" يذكر فيه: "إن هذه الاحتفالية ليست شيئا من الأشياء، و لكنها فعل وانفعال و تفاعل و فاعلية، وهي حركية متجددة، لا يُعرف لها بدء و ليس لها ختام، وما يميز هذه الحركية الاحتفالية، هو أنها دائرية أو حلزونية، مثل حركية الطبيعة، و هي تبدأ دائما من حيث تنتهى وهي تنتهي إلى بداية أخرى جديدة و متجددة ..."[1]. وقد سبق وذكرنا في حكايات الجدات؛ العودة إلى النقطة الأولى اللاتي بدأن منها، وهي الخاصية الدائرية التي تميزت بها الرواية الانسيابية في العصور الوسطى، وهذه الخاصية نجدها أيضا في الاحتفالية.

هذه الفكرة الدائرية التي يراد بها... رجوع بعض الشخصيات إلى الظهور مرة أو مرات خلال الأعمال التي تتكون منها الرواية الانسيابية؛ هذا الظهور هو ظهور مقصود يساعد على الجلب الخفي للقارئ الذي يجد نفسه يتعامل مع شخصيات سبق له معرفتها[2].

[1] . مجلة الثقافة عدد 17 سبتمبر2008 تصدر عن وزارة الثقافة – الجزائر، ص 98.

[2] . ينظر أحمد سيد محمد، الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، مرجع سابق، ص 45.

ويتحدث عبد الكريم بالرشيد عن الاحتفالية يقول أيضا : "بأنها في الأصل منظومة فكرية وجمالية وذلك قبل أن تكون أي شيء آخر..." ويقول: "إن الاحتفالية هي بالأساس رؤية، وذلك بأعين مفتوحة على سعتها، رؤية يشكلها الموضوع وليس الذات وهي تستكشف ولا تسقط وتدرك الحقائق وتصل إلى عتباتها، وأجمل اللحظات فيها هي لحظات الكشف، وهي لحظات الوصول والبلوغ، وهي لحظات الاختراق والاحتراف المضيء"[1]. فهي بالتالي تسير في خط يبدأ بفعل؛ وينتهي بحل يسري عبر صراعات تصل إلى حد التأزم؛ بالوصول والصعود إلى ذروة الصراع، ثم الهبوط إلى حل العُقد والانفراج بالتالي، الحل حيث ينتهي العرض.

يغلب طابع المدح على الاحتفاليات العربية وخاصة المغربية، عكس الاحتفاليات الشيعية التي يغلب عليها الهجاء والبكاء والندب، ونجد المدح أو المدائح في أغلب الاحتفاليات الدينية الجزائرية، ربما لهذا جاء اسم الفاعل "المداح" أو الممثل الذي يقوم بِدور المدح. ففي المداخلة التي عنونها عبد الحميد بورايو من جامعة الجزائر عن البعد التمثيلي في حلقات المداحين يقول: "استُخدم مصطلح "مداح" في جميع اللهجات العربية والأمازيغية في الجزائر لتعيين هذا النوع من احتراف الرواية الشعبية، منذ القديم نظرا لكونهم يقومون بأداء مدائح تتعلق بسيرة الرسول(ص) والصحابة والأولياء الصالحين"[2].

وإن تعددت الأسماء التي سمي بها مؤدي هذه الاحتفاليات؛ فلأن النشاط الذي يقوم به متعدد تعدد الأسماء؛ فهذا الممثل يقوم بدور القول والتبريح والمدح والحكي. لذلك نُوديَ بالقوال والبراح والمداح والحكواتي؛ زيادة إلى السامري في منطقة سوريا.

[1]. مجلة الثقافة عدد 17 سبتمبر 2008، مرجع نفسه، ص 99.

[2]. وقائع الملتقى العلمي 18-19-20-21أكتوبر 2010 تحت عنوان " السرديات وفنون الأداء " تنظمه محافظة المهرجان الدولي للمسرح- الجزائر، ص 25.

والعلاقة بين الدين والاحتفالية علاقة وثيقة، سبق وذكرناها لدى الآلهة وأنصاف الآلهة الإغريقية التي تقام لهم احتفالات الشتاء والربيع، وتُقدَّم لهم القرابين تقربا منها، كما هو الحال لدى آلهة مصر القديمة، وتقديم القرابين للفراعنة مصاحبة لمواكب الاحتفالات، وطقوس التلبية الدينية كانت تقام ببكة قبل ظهور الاسلام، حيث الطواف بالكعبة يصاحب الرقص والغناء والصلوات لآلهتهم الوثنية آنذاك.

"لابد من التمييز بين المعلومات التي تأتي من الطقوس، وتلك التي يزودنا بها الشعر الملحمي الديني. ففي الحالة الأولى يمكن الحديث عن قرابة مباشرة تقْفُوا سلسلة نسب مماثلة لقرابة الأب مع ابنه. وفي الحالة الثانية لا يمكن الحديث لا عن علاقة متوازية تماثل علاقة الإخوة بعضهم ببعض"[1].

لا تزال بعض الاحتفالات والطقوس الدينية، تمارس إلى غاية يومنا، بعضها تقام احياءً لذكرى وفاة الأولياء الصالحين والبعض الآخر يتمثل في الأعياد الدينية كما سبق وذكرنا. ومن الطقوس الدينية التي يشهدها الجنوب الجزائري "الزيارة" أو الوعدة"، ومن أشهرها "زيارة الولي الرقاني" التي تقام في الفاتح من مايو كل سنة بمدينة رقان، تعج هذه المنطقة بالزوار يأتون من كل حدب وصوب لحضور الفاتحة، ترحما على روح الولي الصالح، ويوزع في كل دار من ديار هذه المنطقة الأكل (الماعون) كما يسمى بالمنطقة وهي كلمة عربية صحيحة وردت قي القرآن الكريم.

كما تقام احتفالات فلكلورية يطلق فيها البارود، وهنا تكتمل الصورة الدينية والاحتفالية، من صلاة وتضرع ثم فرجة وتطهير بالتهاليل والرقص الفولكلوري كالطبل والزمار والبارود.

يضيف رشيد بوشعير: "ومن المسرحيين الجزائريين الذين كان للتراث الشعبي حضور في أعمالهم، الطيب الدهيمي الذي أراد أن يتخذ من "الاحتفالية" المستوحاة من التراث

[1]. فلاديمير بروب، مرفولوجيا القصة، مرجع سابق، ص 182.

الشعبي سبيلا إلى التميز، وخاصة في مسرحية "لوشام"، وهي المسرحية التي اتخذ فيها التراث الشعبي المادي بوصفه رمزا للهوية الثقافية، لا سيما الوشم الذي نراه مرسوما على الملابس والدفوف والوجوه"[1].

ثانيا: خيال الظل والدمية

أ . خيال الظل:

يشترك مسرح خيال الظل ومسرح الدمى، في كون الاثنين يؤديهما ممثلون لا يظهرون مباشرة، بل نسمع أصواتهم فقط وإن كان الممثلون في مسرح الخيال يختفون وراء ستار يظهر منهم سوى الظل مستعينين بالاضاءة، في حين استعانوا قديما في إنارتهم بالشموع، أما الممثلون في مسرح الدمى كانوا يؤدون شخصياتهم وراء الدمى، وتعود أصول كلا النوعين في البلاد العربية إلى فترة متقدمة.

"يميل بعض مؤرخي المسرح –ومن بينهم محمد عزيزة– إلى ربط منشأ مسرح خيال الظل العربي بمثيله الهندي، ويروى في "فيدوشاك" الهندي اللعوب ذي الرّأس الكبيرة والكلمة اللاذعة؛ السلف المباشر للقرقوز التركي، الذي أصبح اسمه بعد ذلك يطلق على مجمل مسرح خيال الظل في أغلب الأحيان.... وهناك فرضية تقول أنّ مسرح خيال الظل قد انتقل من الصين عبر منغوليا في القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر، إلى بلاد فارس والبلاد التي كانت تابعة للسلاجقة ومن ثمّ نقله الأتراك إلى بلاد المشرق التي أخضعوها لسيطرتهم"[2].

أما فيما يخص نشاط هذا الفن في البلاد العربية وخاصة في مصر فـ"خيال الظل التجسيدي وفن التصوير والفنون الأخرى ساعد على انتشارها سيطرة الفاطميين على القاهرة

[1] . وقائع الملتقى العلمي الذي انعقد في إطار المهرجان الوطني للمسرح المحترف طبعة 2010، مصدر سابق، ص 75.

[2] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 84.

سنة 929م"[1]، "سنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو: مسرح خيال الظل... وقدم الراعي استشهادا لهذه الحقيقة وجدها في كتاب " الديارات" للشابشتي* يذكر فيه الكاتب أن: "الشاعر دعبل هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه، فرد الإبن بدوره قائلا: "والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال"[2]. بمعنى أنه سيطلب من مخرجي عروض خيال الظل –التي كانت تدعو للسخرية آنذاك– أن يصوروا أمه في إحدى عروضهم.

كان خيال الظل في القرن السابع الهجري الوجه التمثيلي للمقامات، وكان يشكل ملهاة لطبقات المجتمع في العصر الأيوبي.. وقد سأل صلاح الدين الأيوبي وزيره عن أحد المشاهد التي شاهدوها في عام 1171م عن رأيه فأجابه: "رأيت موعظة عظيمة رأيت دولا تمضي ودولا تأتي.. ولما طوي الإزار طي السجل للكتب .. إذا المحرك واحد"[3].

وهنا إشارة لبعض عناصر الدراما: الهدف، الرواية والشكل، حيث تهدف إلى الموعظة وتروي بطولات الغادين والجائين من الحروب والرحلات، أما طي الإزار فهو الشكل الذي يعرض الخيال. و"يوضح محمد شمس الدين بن دانيال أن عمله الفني خيال الظل أو ما يسميه المبدع طيف الخيال أن لكل دور شخصية مسرحية تظهر أمام الجمهور من وراء الستار، وتجسد دورا من أدوار المقامة ونجد في البابات الثلاث* طيف الخيال غريب المتيم

[1] . عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، مصدر سابق، ص 44.

*الشابشتي أبو الحسن علي بن محمد (توفي حوالي 388 نحو 390).

[2] . الراعي علي، المسرح في الوطن العربي ، مصدر سابق ، ص 29.

[3]. ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية، دار الفارابي–بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999،ص 10.

*التمثيليات الثلاث:

- طيف الخيال تصور الحالة السياسية والثقافية في مصر على عهد السلطان بيبرس
- عجيب وغريب بها سوق كبيرة يدخل الممثلون واحدا تلو الآخر لعرض بضائعهم
- المتيم تصور عشق المتيم لليتيم وتحريش الديكة بعضهم على بعض للقتال

والضائع اليتيم، قد استنبطت من المقامات لبديع الزمان الهمداني والحريري وما فيها من مكونات الدراما"[1].

وحسب التصنيف الذي وضعه عبد الواحد ابن ياسر فإن خيال الظل يأتي ضمن أشكال الفرجة، فالأشكال التقليدية للفرجة حسب عناصرها الدرامية ووظائفها النفسية الاجتماعية تنقسم إلى صنفين:

"أشكال طقوسية ومنها الزار وطقوس الجدبة (الدراويش في الشرق العربي، مختلف أشكال الجدبة الطرقية في المغرب العربي...) إلخ.

أشكال فرجوية تتمثل في المقامات وخيال الظل وفن الراوي..، إلخ"[2].

ب . الدمية:

هي ظاهرة فنية شعبية عرفها المجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات العربية الأخرى، فإن كان البعض يرى أن فن الدمى هو مجرد شكل بدائي فرضت وجوده أسباب سياسية واجتماعية، إلا أن هناك دراسات كثيرة اشتغلت على هذا النوع الفني وأكدت بأنه فن من الفنون الأخرى له أصوله وقواعده ومكانته. وهناك من يرجع أصول مسرح العرائس إلى آلاف السنين، وكان يُمارس في عروض دينية بمصر القديمة.

"كان يُطلق على البطل الرئيسي لهذه العروض في بلاد المغرب إسم كركوز أو كرغوز أمّا في مصر فكان يسمى أراغوز وفي ليبيا كركوس، وفي كل الترجمات واللغات المحلية كان الاسم يعني "أسود العينين...كركوز هو تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب

[1] . عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري، إلى سنة 2000 ، مرجع سابق، ص 46.

[2] . عبد الواحد ابن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، مرجع سابق، ص 56.

العربي، إنّه الانسان الفقير المنشأ الأمي، الأخرق والخشن وكثيرا ما يقع في مواقف صعبة ومع ذلك فهو لا يفقد الإحساس بالنكتة أبداً"[1].

"بعد سلسلة من المحطّات التي مرّ بها كركوز من سوريا مرورا بمصر ليبيا إلى تونس ثم المغرب، تذكر تمارا الكساندروفنا بعض مظاهر الكركوز بهذه البلدان وصولا إلى الجزائر، تقول: "إلى الجزائر دخل مسرح الظل في فترة متأخرة وتطورت فيه توجهات معادية للاستعمار وفي إحدى المسرحيات تأتي فصيلة كبيرة من الفرنسيين لاعتقال كركوز، لكنها تضطر للهروب بعد سيل النكت والشتائم يطلقها عليهم، وفي مسرحية أخرى يظهر الشيطان ذاته في لباس عسكري فرنسي"[2].

"اذ أن ممثلي الماسي و الهزليات الإغريقية القديمة، لم يكونو أكثر من أقنعة ناطقة للأشعار الدراسية التي كتبها كل من سوفوكلوس و يوربيديس و من قبلهما اسخيلوس. فلكل قناع دوره الذي كان يمثله، بمعنى أن الأقنعة كانت هي الأدوار و الشخصيات. ومن ثم فان اللاعبين وراءها، لم يكونوا إلا الصوت الناطق. و كان لكل قناع صفاته وقدراته، تماما كما تبدو القدرة الخاصة لكل نمط من الدمى، في أسلوب التعبير، و نوع الشخصية. مثلها في ذلك مثل الأنماط السائدة في المسرح الادمي. و لكن بفارق أن الأخير لا يجمد على نمط بحد ذاته. فإذا حصل ذلك كان من العيوب التي غالبا ما تسمى بالنمطية، أو القولبة. بينما يكون من خصوصيات "الدمية" أن تتميز بشكلها و سلوكها الدائمين. مهما اختلفت المسرحيات التي تشترك فيها"[3].

"... بل ان الاحتفالات السنوية بعيد "سلطان الطلبة" في "المغرب" بمدينة "فاس" لا تستثني عروض "مسرح الدمى"، لكن الملاحظ أن رجالات المسرح العربي لم يؤسسوا نصوصا

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، مصدر سابق، ص94.

[2] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ،مصدر نفسه، ص 98.

[3] . فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، مصدر سابق، ص 151.

مسرحية مهمة لـ "الدمى" على خلاف ما حصل في أوروبا"[1]. وتتشابه عروض الدمية وخيال الظل وتختلف في كون "الأراجوز يتميز بأنه فن أقرب الى التهريج من خيال الظل كما أنه يميل الى النكتة المضحكة التي كثيرا ما تخرج عن الاطار الأخلاقي و حدود الأدب و الاحتشام"[2].

وترجع عروض الغاراغوز في الجزائر إلى فترة متقدمة حسب الرحالة الذين مروا عليها فـ"قد ظهر الأراجوز كما يذكر الرحالة "بوكليرماسكو" عام 1835، حيث قدم بإسهاب وصفا لعرض رآه في الجزائر"[3]. هذا ما يؤكد بأن عروض قد سبقته. وقد عرف الشعب الجزائري أنواعا أخرى من الفرجة الشعبية في الجزء الثاني من القرن السادس عشر أثناء الحكم العثماني تجسدت فيها بعض ملامح التمثيل مثل: ساندي وير، لورطائين، القراقوز والدمية، تطورت هذه الأشكال في العهد التركي وانتشرت بقوة في القطر الجزائري[4] .

ثالثا: القوال والحلقة

أ . القوال:

لقد عرف التراث العربي فن الحكاية الشعبية بوجود القوال، فهو شبه ممثل يحفظ قصصا شعبية تراثية، يؤديها عن طريق السرد بأسلوب فني ممتاز، بطريقة درامية تشبه الطقوس التمثيلية القديمة، وبأداء فني رائع مليء بالجماليات ومشبع بهالة من السحر يأسر بها السامعين إليه منذ البداية، مستعملا سحره الذي يأخذ العقول فيتزايد وفود الناس إلى حلقته، وهذا دليل على براعته الفائقة في فن السرد الذي يبدأه بالبسملة ومدح النبي (ص) ثم الثناء على آل بيته الكرام، ممجدا الصحابة رضوان الله عليهم. ولقد اصطلح بعض الباحثين في التراث على تسميته بالمداح لقيامه بالمدح، كما أن بعض الباحثين المتعمقين

[1] . فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، مصدر سابق، ص 148.

[2] . ميراث العيد، المسرح الجزائري في نشأته و تطوره، مرجع سابق، ص 54.

[3] . ميراث العيد، المسرح الجزائري في نشأته و تطوره ، مرجع سابق، ص 50.

[4] . ينظر عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري، إلى سنة 2000 ، مرجع سابق، ص 60 _61.

في الفن الشعبي، أكدوا وأصروا على تسميته بالقوال، معتمدين على أصل الكلمة الفصحى قائل، أي يقول القول.

يرى البعض رأْياً آخر؛ وهو البراح لقيامه بالتبريح، "ثمّ انتقلت تسمية هذا الجنس بعد ذلك إلى المؤدين أنفسهم لتشكل معادلا لكلمة "الراوي"، وأصبح من المعتاد أن نسمع اليوم في العراق أنّ "المقاماتية" يستعرضون شطارات وحيل أبطالهم"[1]. وفي المشرق العربي يسمى الحكواتي نسبة إلى الحكاية أو فن الحكاية، ولكل رأيه ودليله.

"كان هؤلاء الرّواة الجوالون يجوبون بلاد الشرق الاسلامي منذ قديم الزّمان: في تركيا كان يُسمى الواحد منهم "المكلا" في الجزائر "القوال"، في مصر وسوريا "الحكواتي" في العراق "المحدّث". وكان يطلق عليهم في عهد العباسيين "السماجة" باسم الممثّل الذي أوجد هذا النّوع من الفن الشعبي، وعلى سواحل الأطلس الوسطي "إميادزين" وفي إيران "النقال" أو "التقليدجي"، وعند شعوب أفريقيا الغربية "هريوت" ورغم اختلاف الأسماء إلا أنّ مهنتهم كانت جميعا التمثيل"[2].

والقوال؛ ممثل يتميز عن غيره بقدرته الفائقة في تقمص أدوار الشخصيات القصصية، عن طريق الاستعانة بملامح الوجه وحركة الجسم والتحكم في الأداء الصوتي وتقليد الفئات المختلفة من المجمع، من حيث الثقافة، السن، الجنس، حتى أنه فنان مسرحي متكامل عندما يصل إلى محاكاة الأدوار النسائية. وتجده ذا رغبات وميول كبيرة لسماع الرواية وإعادة سردها بصيغة فنية جمالية متكاملة من حيث الأداء والربط بين الأحداث وكذلك البنية التركيبية للنمط القصصي.

و"يتفاوت المداحون فيما بينهم فيما يخص حصيلتهم من التراث القصصي ومواهبهم الفيزيولوجية التي تتعلق بالهيئة والصوت وملامح الوجه، وسيطرتهم على طرق الأداء وما

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي مصدر سابق، ص 59

[2] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي مصدر نفسه، ص 60.

يتمتعون به من مواقف في فن الأداء، وهو تفاوت يطال قوة الذاكرة وسعتها، والقدرة على الخلق والجرأة على تناول المسكوت عنه والمحظور التصريح به لأسباب اجتماعية أو سياسية"[1]. و"لا يقع اختيار المداح على أي من هذه السير أو الحكايات، إلاّ بناءً على ما يتفق علية غالبية جمهور الحاضرين، حين يُؤكّدون على عنوان ما. حينذاك يبدأ المدّاح عمله بالقص، والرواية، والغناء، والتعليق، والإخبار، والسّرد، والتشخيص منتقلا من حدث إلى آخر"[2].

فبعض القوالين يتقنون لهجات كثيرة ويتكلمون بالعربية الفصحى ويقحمون أحيانا ألفاظا اجنبية، فيصبحون قادرين على التصوير القصصي بفنية رائعة، ويجعلون المشاهد راقية صافية تصل إلى أدهان السامعين بمعطيات الحياة اليومية؛ باستخدام التشبيه والمقارنة عند السرد تارة والغناء أحيانا وتقليد الشخوص تارة أخرى، وحرفهم وحجم المدن والقرى والمسافات..إلخ.

عرف المجتمع الجزائري أنواعا من المستعمرين اليوناني، الروماني، الوندالي، البيزنطي، العثماني التركي، الإسباني وأخيرا الفرنسي الذي عاش الجزائري مرارته ما فاق القرن من الزمن، فكان لابد من إشعال جمرة الحس الوطني في نفوس الشعب؛ الذي وجد في القوال ملجأً وملاذاً أحياناً يبعث فيه الحماسة أحيانا وأخرى يسلي نفسه المغلوبة على امرها.

ويقول بعض الدارسين الأنتروبولوجيين أن القوال كان يلعب دوراً أساسيا تنويريا، يلهب الهمم ويدعوا إلى إزالة الاستعمار أكثر من كونه فنانا، لذلك لقي الاضطهاد والمطاردة من

[1] . وقائع الملتقى العلمي 18-19-20-21أكتوبر 2010 تحت عنوان " السرديات وفنون الأداء " تنظمه محافظة المهرجان الدولي للمسرح-الجزائر، ص 22.

[2] . فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح مصدر سابق، ص 118.

قبل الإدارة الاستعمارية، التي رأت فيه خطرا مهددا لاستقرارها فعرقلت عمله وأصدرت قانونا للبوليس الفرنسي بمطاردة الرواة الجوالين.

كذلك "تنظر السلطات الرسمية منذ العهد الاستعماري إلى المداحين باعتبارهم أصحاب مهن فتطالبهم بدفع الإتاوات والالتزام بنظام السوق...تمنح لهم المنظمات المهنية العضوية وتسجل على بطاقاتهم مهنة "تروبادور" أي شاعر جوال، قد يسمونه في بعض الأحيان "قوالين" بفعل احترافهم أداء القول الشعري"[1]. مصحوبين هذا الآداء بآلات موسيقية تقليدية و"المداح والقوال لا يختلفان في الجوهر.. وفي مناطق عدة تختلف التسميات فقط، والقوال يستعمل الموسيقى وآلة الرباب والناي وأحيانا آلة العود والبندير، ويتوقف المداح في السرد عدة مرات، لطلب المعونة المالية من المتفرجين"[2].

والعديد ممن وضفو الموروث الشعبي في أعمالهم المسرحية من بينهم المسرحي عبد القادر علولة في ثلاثيته: "الأقوال– الجواد– اللثام". واعتمد في مسرحية "الأجواد"، على توازي الغناء و السرد والتعليق، ثم الأداء التمثيلي و ذلك بمزاوجة مابين التعبيرية في الغناء والرمزية في السرد، وذلك من خلال برولوغ (استهلال غنائي) يتبعه مقدمة توضيحية تعليمية ثم يأتي تبادل الأدوار.

يقوم القوال بممارسة مهنٍ عدة، ليس في سوريا فقط، حيث السامري الذي كان يقوم يوميا قبل الصحور وينادي ببندير ته أو قنديله، ينادي يا نايم كي ينهض الناس للصحور، بل "مهنة المداح لها أكثر من اتجاه حرفي فمنها المداح الديني الذي يتوسط الجماعات الحزينة من أصحاب العزاء، عند زيارتهم للأضرحة. أو عندما يتجول بين القرى، حاملا بنديره منشدا قصائده و حكايات تمجيد ولي من الأولياء"[3].

[1] . وقائع الملتقى العلمي " السرديات وفنون الأداء "، مصدر نفسه، ص 25.

[2] . عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري، إلى سنة 2000 ، مرجع سابق، ص 52.

[3] . فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، مصدر سابق، ص 116.

وخوفا من زوال هذه الظاهرة، عاد الفنان العربي لإحيائها عبر توظيف هذا الموروث في أعمالهم المسرحية أمثال عبد القادر علولة ومحمد الطيب دهيمي يشهد بهذا رشيد بوشعير:" لقد حاول الطيب دهيمي" هو الآخر أن يوظف شخصية "القوال" أو "المداح" على نحو ما رأينا في مسرح" كاكي" و"علولة"[1].

كما يعترف غارسيا بأن الحكواتي لم ينقطع بتاتا عن المنطقة المغربية شأن مناطق أخرى بالمشرق يقول :"أعترف لكم بأن سلالة الحكواتية، أولئك الشيوخ الموقرون الذين يرتلون حكايات ومغامرات مشكوك فيها من ألف ليلة وليلة في الأسواق المراكشية، تلك السلالة هي الوحيدة غير المحكومة بمئة حام من العزلة ولا بمعاناة لعنة بابل"[2]. ويدعى بالمنطقة المغربية بالقوال.

يقول ثليلاني احسن في البحث الذي أجراه حول توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري عن توظيف القوال "لقد أغنت تجربة المسرح الجزائري في توظيف الظواهر المسرحية في التراث أغنت الحركة المسرحية العربية بعديد القيم الجمالية المستنبطة من المخزون الدرامي لتلك الظواهر التراثية، مثل توظيف القوال أو ما يسمى بمسرح السرد التمثيلي واستعمال الديكور الترجيدي لا التجسيدي والإهتمام بالمسموع أكثر من المرئي"[3].

ب . الحلقة:

تنتشر عروض الحلقة في بلاد المشرق كما هي في بلاد المغرب العربي فأين تكون حلقات الذكر يتواجد المداح وتكون ثقافة الحلقة في العروض الفرجة كما هو الحال في مصر –حسب نهاد صليحة– فمن التجارب الهامة التي نذكرها في هذا المجال التيار الثالث تقول نهاد صليحة: "العرض الذي قدّمه عبد الغفار عودة بعنوان رجال الله في خيمة في

[1] . وقائع الملتقى العلمي الذي انعقد في إطار المهرجان الوطني للمسرح المحترف طبعة 2010، مصدر سابق، ص 76.

[2] . غابرييل غارسيا ماركيز، نزوة القص المباركة، ترجمة صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة . المؤسسة العامة للسينما، سوريا، طبعة سنة 1999، ص 7.

[3] . ثليلاني احسن، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري ، قسنطينة سنة 2010، ص 215.

حي حسين، واستخدم فيه المنشدين الدينيين والمدّاحين، وأجلس المتفرجين على حصير على الأرض، كما يحدث في دور العبادة"[1].

الحلقة من أشكال الفرجة التراثية في العالم العربي وفي الجزائر، التي تجمع أكثر من عنصر تراثي: كالاحتفالية والحكواتي أو المداح الذي تربطه علاقة وطيدة بالحلقة.

و يتحدث الدكتور فاروق أوهان في كتابه أفاق تطويع التراث العربي للمسرح يقول عن المؤلف و المخرج المسرحي الجزائري علولة: "... فقد اكتشف أن فعل المداح في الحلقة هو فعل الممثل الشامل، و أن الحلقة بمكوناتها مسرح كامل و غير شامل ... أما أهم ما لاحظه علولة من أوجه الشبه بين المسرح الأوسطي والحلقة عندما ابتدأ مع فريقه تغيير نمطه فهو أن المسرح اليوناني في الأصل كان مسرح حلقة، يتوسطها الرواة الجوالون، و عندما تم ثباتها كفعالية اجتماعية، تم بناء موقع مناسب لها في أثينا..."[2].

يشتمل عرض الحلقة كالعرض المسرحي الكلاسيكي على العناصر الدرامية، فزيادة على عنصر التمثيل والفعل الدرامي يتطلب هذا العرض وجود نص و"يشبه علولة نص الحلقة بالنص التراجيدي وقد ارتكز بذلك على عدة نقاط التقاء في كلا النمطين: فكلاهما قصيدة يلقيها المداح، تعتمد على الكلمة التي تصف الحدث، بدلا عن تجسيده... كما ان التشابه يبدو واضحا أيضا في خواص طبيعة الجمهور، بين الحلقة و التراجيديا ففي كل منهما يأتي الجمهور مهيأ و معبأ بأحداث الحكاية التي يعرفها مسبقا، و قد أعيدت عليه مرات و مرات"[3].

[1] . نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مرجع سابق، سنة 2002، ص 147.

[2] . فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، مصدر سابق، ص 128.

[3] . فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح ، مصدر سابق، ص 129.

الخلاصة

حاولنا في هذا الجزء من بعدما تطرقنا إلى مشكلة الكتابة، وأي لغة تصلح لهذا الفعل وأيهما أنسب للأعمال التراثية، وبعد الدراسة وكل الاختلافات التي دارت بين التيارات الثلاث، استنتجنا أن الأعمال الجزائرية المسرحية اعتمدت في أعمالها التراثية الكتابة باللغة العربية كوسيلة للحفاظ عليها وعلى الدين من المستعمر الذي حاول إزالتها تماما، فكانت أعمال محمد الطاهر فضلاء؛ نضالا حائلا دون رغبة المستعمر ولم يؤثر ذلك على أعماله التي تناولت التراث التاريخي. وجاءت الأعمال التراثية لسلالو وبشتارزي وتوري، وغيرهم مسرحيات مجزأرة أقرب إلى أفئدة المتلقي الجزائري البسط آنذاك، وهو المستوى الأكثرية من الشعب، بالتالي لا يمكن القيام بعملية التفضيل في هذه المسألة بل على الباحث والمختص تشجيع الإبداع على جميع الأصعدة وباستعمال كل والوسائل الأساليب المناسبة، فالنجاح يكمن في صدق الإبداع والجمال في كلتا اللغتين.

لا حضنا من خلال هذه الدراسة أن الأدب الجزائري بصفة عامة يزخر بموروث ثقافي غني متجذر في الثقافة، والتعاملات اليومية كاستعمال الأمثلة الشعبية والحكاية الشعبية والخرافية وتخويف الأطفال بالكائنات الأسطورية. إذا فاستلهام هذه الموروثات في الأعمال المسرحية لم يأتي اعتباطا أو استهلاكا للثقافة الغربية بكل ما حملت، بل استعانت المسرحية الجزائرية المستلهمات التراثية كونها الهوية والأصالة العربية التي تنتمي لها حق الانتماء، وإسهاما منها في دفع هذه التقاليد المسرحية التراثية إلى الفضاءات العامة وتوزيعها لجعلها أكثر انتشارا ورسم مجتمع أصيل لديه ثقافة وهوية.

الفصل الرابع: توظيف الموروث الشعبي في مسرح محمد الطيب الدهيمي

المبحث الأول: التعريف بالكاتب

المبحث الثاني: لمحة عن بعض نصوص الدهيمي

أولا: البنية الدرامية لمسرحية "العرضة" (مخطوطة)

ثانيا: البنية الدرامية لمسرحية "سمفونية من تراب" (مخطوطة)

المبحث الثالث: الموروث في مسرحية "دف القول والبندير" (مخطوطة)

أولاً: الباراثاكست Para texte

ثانيا: البنية الدرامية للمسرحية Structure dramatique

ثالثا: توظيف عناصر الموروث العالمي والشعبي

المبحث الرابع: الموروث في مسرحية "يا ولفي مريم" (مخطوطة)

أولاً: الباراثاكست Para texte

ثانيا: البنية الدرامية للمسرحية Structure dramatique

ثالثا: توظيف الموروث العالمي والمحلي

خلاصة

تمهيد

وزع الفصل الرابع المعنون "توظيف الموروث الشعبي في مسرح محمد الطيب الدهيمي" إلى أربعة مباحث: عرفنا في المبحث الأول بالكاتب والمخرج والمسرحي محمد الطيب الدهيمي المولود بقسنطينة، والتطرق إلى مسيرته الفنية منذ دخوله المسرح الجهوي بقسنطينة وعدّ الأعمال المسرحية التي ساهم في كتابتها وصولا إلى مؤلفاته الخاصة، بالإضافة إلى العمل الإخراجي حيث عمل كمساعد مخرج لأكثر من ثلاث مسرحيات قبل ممارسته الإخراج.

وتناول هذا الفصل بعض مسرحيات الدهيمي بالدراسة، حيث اشتمل المبحث الثاني على دراسة لمسرحيتين مقتبستين، الأولى بعنوان "العرضة" وهي مسرحية عبثية مقتبسة عن "الملك يتموت" ليوجين يونسكو والمسرحية الثانية بعنوان "سيمفونية من تراب" مقتبسة عن "مأساة غيفارا" لمعين بسيسو، وتطرقنا للبنية الدرامية لكلتا المسرحيتين، مبرزين بعض أوجه التشابه والاختلاف بين المسرحيتين.

أما المبحث الثالث والرابع فقمنا فيهما بدراسة مسرحيتين من إبداع الطيب الدهيمي، تناولناهما بتشريح بنيتيهما الدرامية وتوظيف الموروث فيهما، حيث أدرجنا في المبحث الثالث مسرحية "دف القول والبندير" التي يتجلى من عنوانها توظيف الموروث الشعبي، وقد وظف الدهيمي في هذه المسرحية؛ بعض عناصر الموروث الشعبي العالمي والمحلي كالكورس، الأمثال الشعبية؛ بالإضافة إلى تقنيات إخراجية؛ كالتغريب الذي استعمله بريخت في المسرح الملحمي، ونفس الخطوات النقدية استعملناها على مسرحية "يا ولفي مريم" هذه المسرحية الرومنسية المدرجة في المبحث الرابع، وهي مسرحية تنتمي إلى المسرح الشعبي الواقعي وتروي قصة حب في زمن الدايات، وجرت أحداثها في مدينة قسنطينة، انتهت هذه القصة نهايةً مأساوية حيث قامت بطلة القصة "مريم" بالانتحار.

المبحث الأول: التعريف بالكاتب

ولد سنة 1955 بمدينة قسنطينة.

انخرط سنة 1973 بفرقة" عمال المسرح" بقسنطينة.

دخل سنة 1979 المسرح الجهوي بقسنطينة.

شارك سنة 1979 في كتابة بعض المسرحيات بالمسرح الجهوي كـ"ريح سمياز" سنة 1979، "ناس الحومة" سنة 1980 و "الكلمة" سنة 1984.

أ- المسرحيات التي كتبها المسرحي:

كتب سنة 1986 دف القول والبندير

كتب سنة 1988 لوشام

كتب سنة 1990 مجنون كلبة

كتب سنة 1994 نواح لجراح.

كتب سنة 1999 حضرية والحواس

كتب سنة 2000 ثلوج الصيف.

كتب سنة 2015 يا ولفي مريم

ب- المسرحيات المقتبسة:

- اقتبس عن مسرحية "الملك يتموت" لـ"يوجين يونسكو" مسرحية العرضة سنة2012.
- اقتبس عن رواية "موحا المهبول موحا العاقل" للطاهر بن جلول مسرحية بحر العصيان
- اقتبس عن "مأساة جيفارا" للسوري معين بسيسو مسرحية "سيمفونية من تراب".

ج- العمل الإخراجي:

عمل كمساعد مخرج سنة 1983 في مسرحية "لا حال يدوم" و"الكلمة" في سنة 1984.

أخرج سنة 1986 "دف القول والبندير".

أخرج سنة 1987 مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء" لعبد الكريم برشيد.

أخرج سنة 1988 مسرحية "لوشام" من تأليفه.

أخرج سنة 1990 مسرحية "بحر العصيان" من تأليفه.

أخرج سنة 1991 مسرحية "مجنون كلبة" من تأليفه.

أخرج سنة 1994 مسرحية "نواح الجراح" من تأليفه.

أخرج سنة 2000 مسرحية "ثلوج الصيف" من تأليفه.

أخرج سنة 2003 مسرحية "ديوان لعجب" لعلاوة بوجادي.

إعادة إخراج سنة 2004 مسرحية "دف القول والبندير".

أخرج مسرحية "رحالة" لـ عمر محسن و سنة 2005.

أخرج سنة 2006 مسرحية "عيسى تسونامي" لعز الدين مجوبي.

أخرج سنة 2007 مسرحية "أولاد عامر" لجلاوجي.

أخرج سنة 2009 مسرحية مقتبسة "طرطوف" لبولمرقة السعيد.

أخرج سنة 2010 مسرحية "ليلة الليالي" لعلاوة بوجادي.

أخرج سنة 2011 مسرحية "لجواد" لعبد القادر علاوة.

أخرج سنة 2012 مسرحية "القفطان" لعلاوة بوجادي.

أخرج سنة 2013 مسرحية "الخالذات" لفوزية آيت الحاج.

أخرج سنة 2015 مسرحية "صالح باي" لبولمرقة السعيد.

د- العمل الإداري:

شغل محمد الطيب الدهيمي منصب المدير الفني للمسرح الجهوي بقسنطينة سنة 2004 إلى 2015.

بالرغم من أن العمل الإداري يقتل الإبداع، إلا أن هذا لم ينطبق على المسرحي الدهيمي فقد قام خلال السنتين 2004-2005 بإعادة إخراج مسرحية "دف القول و البندير" ومسرحية "ديوان العجب".

كما قام بتسطير هدفين أساسيين في مسرح قسنطينة: هما فتح أبواب المسرح طول السنة و تقديم عروض مسرحية يوميا. كما قام المسرح بتنظيم جولات فنية تدوم أكثر من شهر ليقدم ما يفوق 20 عرضا.

عمل أيضا كونه المسؤول الأول على السياسة المسرحية بمسرح قسنطينة؛ على تقديم برنامج تكويني للشباب المتعطش للفن المسرحي، ومن تلك السمة انطلق مسرح قسنطينة في سياسة تكوينية، وعمل في نفس الوقت على: التحضير لإنتاج مسرحية إعلامية وتشجيع النص الوطني، من بين هذه النصوص: مسرحيتي "طرطوف" و "غضب العاشقين" لملياني حمة؛ اللتان تم إنجازهما في سنة 2009.

أما في ما يخص العمل الإداري بمسرح عنابة فقد قدم مسرحية "لوشام" من تأليفه وإخراجه. وقام عنتر هلال بإخراج مسرحية "اللعبة" لعيسى ردااف، اقتباس عن كاتب سوري.

لا يزال المسرحي "الدهيمي" يمارس نشاطه المسرحي إلى غاية يومنا هذا، حيث يقوم بجولات عبر مختلف ولايات الوطن يقدم فيها العروض المسرحية التي قام بإخراجها أو كتابتها.

المبحث الثاني: لمحة عن بعض نصوص الدهيمي

تعددت الأنواع المسرحية التي قام بكتابتها: من مونودرام كما هو الحال في مسرحية "سي الشريف"، إلى ثنائية كـ"حضرية والحواس" في "الجدار" إلى الاقتباس كـ "سمفونية من تراب" عن "شي غيفارا" لمعين بسيسو، إلى المسرح الملحمي ما نلمسه في مسرحية "سمفونية من تراب" أيضا.

لكننا نجد دائما عوامل مشتركة في هذه الأعمال، ما يفسر بعض التشاؤم أو بعض الهزل الأسود الذي نلمسه في هذه المواضيع، المتجسد سواءً على مستوى الحوار أو على مستوى الموضوع، وفي بعض الأحيان في النهاية كنص "العرضة".

أحد العوامل المشتركة في هذه الأعمال أيضا توظيف بعض آليات الموروث الثقافي الأمازيغي وحتى العالمي، ولو على مستوى الأسماء فقط مثل: آمزار و مزيغة والعالمي مثل: عطيل وعنتر.

نتناول في هذا المبحث البنية الدرامية لمسرحيتين مقتبستين من نوع مختلف، مسرحية العرضة مسرحية عبثية، ومسرحية سمفونية من تراب مسرحية واقعية.

أولا: البنية الدرامية لمسرحية العرضة

مسرحية "العرضة" هي مسرحية مقتبسة عن مسرحية "الملك يتموت" ليوجين يونسكو. تروي حالة انفصام لدى شخصية العرش الذي يمثل ملك المملكة وهرب منه كل من حوله سوى امرأة وهي عازفة للكمان، وخادمه المطيع واسمه "الواقف" وهو ابن طباخ المملكة، الذي هرب هو الآخر مع الملكة أم العرش. حيث يفتقد هذا الملك كل شيء العنصر النسائي والشعب المملوك. وهي كلها أدوار تلعب في غرفة مستشفى للمجانين تتوهم هذه الشخصيات بأنها في قصر للمملكة، أبطاها هؤلاء المجانين الذين يتلفضون بحوارات حساسة وجادة في طابع هزلي وعبثي. تنتهي قصتهم بدخول الممرضة لتتضح الصورة.

أ. الوحدات الثلاث

الزمن: زمن عبثي لكنه عكس الزمن عند بيكيت في مسرحية "في انتظار غودو" حيث يتوقف الزمن، لكن الزمن هنا لا يتوقف الذي يريده الملك أن يتوقف تارة كي لا يموت لاقتراب موعد موته.

المكان: (خيالي) قصر بين الحفر والأنقاض جراء الحرب التي تدوي أصواتها من الخارج وتسمع من الداخل، هذا ما تسرده الشخصيات أما المكان (الحقيقي) فهو غرفة مستشفى المجانين. وتتجلى عدمية المكان في الحوار التالي وإفراغه من الوجود، حيث يصبح اللامكان الذي يمثل اللامعقول، وهي نفس الصورة التي نجدها في مسرحية "الكراسي" ليوجين يونسكو*حيث "يتحدث عن الزوجين العجوزين والصورة المتخيلة في مسرحية الكراسي ليونسكو وانتحار الزوجين في خاتمة المسرحية وإفراغ المكان للاحتياجات المتخيلة والمادية هو دلالة على هزيمة الإنسان والإعلان عن خلو الحياة من رموزها الحية"[1].

الفعل: مرضى عقليين أو مجانين يلعبون دور الملك وخادم الملك وعازف الكمان.

كسر الكاتب قانون الوحدات الثلاث الأرسطية في هذه المسرحية، فالوحدات الثلاث شبه منعدمة. لكن هذا لا ينفي جدية المسرحية أو جدية الموضوع "فالعدم واحد من أكثر المفاهيم الفلسفية التي حظيت بمناقشات جدلية مستفيضة صعوبة لكثير من الفلاسفة والكتاب منذ بداية العصر الإغريقي وقبله كذلك نسبيا- ماراً بجميع العصور والمعتقدات المختلفة، حتى يومنا هذا"[2]

[1] . النخيلة حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية، مرجع سابق، ص 16.

*يوجين يونسكو(1912-1994) كاتب روماني من أشهر مؤلفاته المغتية الصلعاء والكراسي

[2] . البنهاوي نادية، بدور العبث في التراجيديا الإفريقية وأثرها على مسرح العبث في الغرب وفي مصر، مرجع سابق، ص 127.

ب . الشخصيات

انطلاقا من المقولة "خذوا الحكمة من أفواه المجانين" يستعين الدهيمي بجنون هذه الشخصيات للتطرق إلى مواضيع جادة، يهاب الإنسان العاقل الخوض فيها، ربما خوفا من السلطة أو خوفا من العقاب.

وشخصيات "العرش"، "الواقف" و"المرأة" كلها أدوار خيالية عبثية تؤديها شخصيات مريضة بغرفة مستشفى المجانين توضحه شخصية الممرضة التي تظهر آخر المشهد.

العرش: هو ملك يريد الموت يبكي أمه التي هربت مع الطباخ والد الواقف، وهو يعيش حالة انفصام يريد الشيء ويكرهه، يحب فعل شيء ويخاف فعله وهو دوما في حالة تناقض.

الواقف: ابن طباخ المملكة وهو الخادم المطيع للملك.

المرأة: تعزف على الكمان ممن بداية إلى نهاية المسرحية في وتيرة متقطعة.

ممرضة تظهر في المشهد الأخير.

وتصور هذه الشخصيات؛ حالة التخبط التي يعيشها الشعب المقموع والمستغل من طرف الحاكم الظالم؛ الغير عادل. والتشتت والضياع الذي ينجر عن هذا الحكم.

ج . الحـوار

في بحثه حول بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، يقسم عز الدين جلاوجي الحوار إلى ثلاث وظائف تتعلق الوظيفة الأولى بالحبكة وتطورها، ويصور الحوار الشخصيات وثالث الوظائف هي الإمتاع بالجمال اللغوي [1].

[1] . ينظر جلاوجي عز الدين، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة مسيلة، سنة 2009، ص 174.

الهزل الأسود أو الهزل الجاد حوارات جلها دلالات ومعاني جاءت على أفواه مجانين يقلدون السلطة الحاكمة الجائرة والطبقة الخاضعة حوارات متناقضة وغير متناسقة تفسر تشتت وضياع وعبثية الحياة وعبثية الأشياء. ويظهر من المقطع الحواري التهكمي التالي عبثية وعدمية المسرحية:

"العرش: أعلن الحداد...لا خليني نعلنو أنا ...علق في الحيوط بلي الملك راه ...

المرأة: حائط ما بقى ...

العرش: علق في الأشجار...

الواقف: زوبعة كبيرة قطعتهم ... آخر أخبار تقول بللي حطب هذه الأشجار... سرقوه الوزراء اللي فصلتهم.

العرش: أنا ما فصلتهمش بسبة سرق الأشجار ...فصلتهم أنهم كبرو في السن.. لازم تجديد...(يفكر) وين تعلق يا الواقف وين تعلق..

المرأة: (تقطعه) ما عنده وين يعلق.. ما بقات سماء فوق المملكة ولا أرض تحتها.. شوف.. شوف.. الحفر راهم يكبرو.. في كل لحظة يزيد ويكبرو أكثر(تصرخ) مولاي عندك تحت رجلك حفرة.. فوق راسك.. من وراك حفرة.. بجنبك حفرة.. (الملك كأنه يتجنب شيء)".

تظهر الممرضة نهاية المسرحية في المشهد الأخير بعد حوار دار بين الثلاث شخصيات العرش، المرأة، الواقف. هذا يوضح أننا في غرفة من غرف مستشفى الأمراض العقلية أي الشخصيات الثلاث هم مرضى عقليون، ما يفسر تشتت الأفكار في الحوارات وتناقضها، بالرغم من الرسائل الجادة والمعاني والإيحاءات والدلالات التي جاءت في نص الحوار، والتهكم في أغلب الأحيان عن الطبقة الحاكمة أو السلطة الجائرة.

وقد رسم الكاتب هذه الوضعية التهكمية للحكم الجائر، في شخصيات وحوارات لامعقولة وصورة تخيلية قصدا فـ" خطاب اللغة وخطاب الصورة يتحدان في مسرح اللامعقول ليغنيا النص بخطاب فكري مزدوج وطاقة جمالية كبرى يعززان ديمومة التأثير التفاعلي"[1]

د . الصراع

كما استعمل الدهيمي في هذا النص الصورة المتخيلة أكثر من الصورة الوصفية شأنه شأن كتاب العبث، لذا نجد الصراع متواثب ليس ما هو عليه الحال في الصراعات الكلاسيكية الأفقية والعمودية والداخلية.

فالصراع في هذه الأعمال العبثية صراع يكاد ينعدم لأنه لا يصل حد التأزم حتى يفرج، والأحداث تدور في حلقات مفرغة يكاد الفعل فيها يتكرر وهي خاصية المسرح اللامعقول، كل عناصره مبنية على فلسفة اللا؛ حيث "تساهم الصورة المتخيلة في صناعة الخطاب الدرامي، فالغاية من وجودها فكرية وليس للصورة الوصفية هذه الوظيفة لأن وجودها ينصب على الإرشاد أو التوضيح... تعد الصورة المتخيلة متحركا شاحنا لكل البنى القائمة في المسرحية، وعليها تتأسس المفارقة في النص المسرحي في خلق اللامعقولية وتعميقها، إذ تعنون بطبيعتها بنية اللامنتمي للمحيط"[2]، وهذا ما هي عليه الحال في الجثة في "إميديه".

الأعمال المسرحية العبثية جلها تتناول مواضيع وجودية وفلسفية تعالج قضايا جادة فالوجودية والعدمية والعبثية مسألة قديمة قدم هدا الوجود ويتحدث الجابري عن هذه المسألة يقول "لما كان الوجود بالفعل أكمل من الوجود بالقوة فإن العالم السماوي هو الموجود بالفعل لأنه أكمل"[3].

[1] . النخيلة حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية ، مرجع سابق، ص 150.

[2] . النخيلة حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية، مرجع سابق، ص 149.

[3] . الجابري محمد عابد، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي– بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 1993، ص 151.

ثانيا: البنية الدرامية لمسرحية سمفونية من تراب

مسرحية سمفونية من تراب مقتبسة عن مأساة جيفارا للشاعر الفلسطيني معين بسيسو إنتاج 2013. تتوزع على ستة عشر مشهد.

هي مسرحية تروي قصة المستعمر الذي يذخل القرى ويفرق بين أسرها، وهذا ما حدث لأسرة "الدراجي" الذي يملك ابنين: الأول "الهاني"؛ البطل الثوري المتجسد في الشخصية "أفحلون" الذي يساهم في توعية قومه وعدم الرضوخ للمستعمر، وابنه الثاني "سليمان"؛ المساير للعدو والخائن لبلده وبيته وأخيه، وتجري في طيات هذه الأحداث الثورية قصة حب والمشاعر الدفينة لـ"سكينة" و"الهاني" لتلطف من جو العنف والدماء وتعطي بعض الرومنسية للعمل المسرحي. وتنتهي المسرحية بنهاية دموية حيث يقتل الأخ خائن أخاه في كنف العدو.

أ . الوحدات الثلاث

الزمن: التاريخي إبان الاحتلال أما الزمن المسرحي فجل المشاهد كانت ليلا.

المكان: ريف وقرية صغيرة تعاني بعض الجهل واستغلها المستعمر والأماكن تتعدد بين دار البطل وفي الحقول وداخل ثكنة العساكر الفرنسية.

الفعل: نشاط ثوري يمارس في الخفاء يظهر عبر منشورات ومقاومة من المستعمر الغاشم يقابلها صمود بطولي لأبطال المسرحية والفعل بسير على وتيرة سريعة ومتصاعدة إلى ذروة الأحداث ثم التأزم، التي تنتهي بالموت الفيزيولوجي للأبطال والخلود لروحهم البطلة وينتهي هنا الفعل. وفي هذه المسرحية نجد عكس المسرحية السابقة، حيث التزم الكاتب بالوحدات الثلاث التي كسرت في المسرحية المقتبسة عن يوجين يونسكو.

ب . الشخصيات: عمي الدراجي (الفلاح العجوز)، أفحلون، سكينة، الحوسين (الفلاح الشاب)، مبروك (الفلاح الثالث)، سليمان (المخبر)، الضابط، الشامبيط، المرابط، الطبيب، الحارس، الجلاد، السائحة، المرأة، مسعود، الرجل. (أي عدد الشخصيات 16 شخصية).

وهي كلها شخصيات مستوحاة من الواقع التي عاشته الجزائر إبان الثورة، فهي الشخصية الثائرة والغيورة عن الوطن والمطالبة بالحرية ولا تقبل الذل والاستبداد وتتمتع دوما بروح البطل الذي لا يخشى الموت، تمثلها في هذه المسرحية شخصية "أفحلون" وبالمقابل تجابهها الشخصية المستبدة والشخصية الخائنة الضعيفة الغريزية التي دوما تهدم ما يبنيه المجاهد الثائر على الغاصب، وتمثلها في هذه المسرحية شخصية أخوه سليمان.

ف"البطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى- في أغلب الأحوال- طول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكه ومصيره، موضوع المسرحية الرئيسي"[1]. وهذا ما نجده في هذه المسرحية فالأبطال خيرة كانت أو شريرة ظلت إلى غاية نهاية المسرحية فالأخوان اللذان اختارا طريقين مختلفين في الحيات (الهاني المدعو أفحلون هو البطل الخير وأخوه سليمان الشرير).

والبطل الحقيقي الذي صوره الكاتب في شخصية أفحلون الذي يموت من أجل أن تحيا أرضه ومن أجل الغير، ويضحي بنفسه لا كي يتباها ويستعرض العضلات، بل هو أنبل من ذلك. وكما قال كامبل في إحدى محاضراته يميز بين البطل الباحث عن خلاص الناس والمجتمع والبطل الذي يبحث عن الشهرة لنفسه فقط:" ليست في أن يتماهى المرء مع أي من الأبطال أو القوى المجربة. فالهندي الذي يمارس اليوغا والذي يتضور جوعا من أجل الخلاص يماهي نفسه مع النور ولا يتراجع. ولكن لا أحد تدفعه الرغبة في خدمة الآخرين

[1] . عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، منشورات دار النهضة العربية- بيروت، لبنان، ص 26.

يسمح لنفسه بهذا الهروب. ولن يكون الهدف النهائي لهذا السعي، الخلاص الذاتي أو النشوة الفردية، وإنما الحكمة والقوة من أجل خدمة الآخرين"[1].

ج . الحوار

المشهد الثالث: الصحافي الأول والصحافي الثاني وسليمان+ امرأة (طفل)+ أفحلون أمام ثكنةعسكرية في هذا المشهد يتقدم أفحلون للجمهور يقول:

أفحلون: "لسنا في مسرح...أنا ما نمثلش دور...الثورة ماهيش مسرح...ها السلاح اللي راه مرمي في الأرض راه ليكم...واش تستناو؟

(يرتفع صوته أكثر) قلت لكم مارانيش في مسرح...واش تستناو؟...ظلام...

المشهد الثامن: الدراجي+مبروك (فلاح ثالث)، منزل الدراجي– حرق المنجم، صوت قدور

صوت قدور: واش راكم تستناو؟ سرقوا مئذنات مساجدكم... سرقوا عذرية بناتكم...واش راكمتستناو؟ قتلو أولادكم...شردوا أهلكم... واش تستناو...

المشهد الأخير: شمس في آخر الخشبة، أمام الخشبة أفحلون وسكينة واقفات وظهورهما للجمهور وتسمع أصواتهم.

صوت الدراجي: أفحلون الأسطورة مات وقام أفحلون الإنسان.

صوت أفحلون: يا أبنائي كانت قبلي الثورة وستبقى بعدي الثورة.

صوت سكينة: أنا يا ابني ما عندي حلوة ولا حوايج اللعب...

صوت أفحلون: في ليلة عيد ميلادكم في هذا العام ....

صوت سكينة: في مكان توزيع زيت الزيتون نوزع بنادق ، في مكان الشموع نوزع صواعق

صوت أفحلون: كانت قبلي الثورة وستبقى بعدي الثورة.

[1] .كامبل جوزف، قوة الأسطورة، ترجمة حسن صقر، دار الحكمة للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 1999، ص 10.

استعمل الكاتب في نهاية المشهد الأخير أصوات الشخصيات الرئيسية فقط، وكأنها أشباح وهذا لقوتها المعنوية "فقد ساد استعمال الأشباح في المسرح الإنجليزي في عهد إيليزابيت، كما ساد في المسرح اليوناني من قبل، وكان المتفرجون يتقبلونها بإحساس المندهش الذي يفغِر فاهُ انذهالا"[1]. حيث يبقى أفحلون وهو الرجل الفحل الغيور على وطنه وحرية ترابه وأهل بلده الرمز الذي يتكرر في كل شخص يتمتع بنفس هذه الخصال.

د . الصراع

"وقد رأينا أن هذه الأشباح ظهرت أول ما ظهرت في مسرحيات إسخيلوس ثم اقتبسها عنه يوريبيدس، ولا سيما حين تدرج بها إلى عالم الأرواح والرموز بل زاد فأستخدمها كأدوات للإنتقام"[2]. ولهذا الغرض أيضا استعملها الدهيمي كي تكون رمزا يحمل مشعل النضال واستمرار المقاومة والكفاح.

في المشهد الأخير من المسرحية أيضا يكسر الإيهام ويحدث التخزين، حين يرسل كل من الشخصيات الثلاث التي ماتت وبقيت الرموز خالدة، حيث نسمع أصواتها تاركة الرسالة الأخيرة التي هي بداية أخرى وأمل آخر، أشرقته الشمس التي وضعها الدهيمي آخر الخشبة.

يظهر لنا التغريب في هذا المشهد حيث تكسر الجدار الرابع ويتحدث الممثل مع الجمهور ليشركهم في العمل المسرحي...هذه التقنية التي اعتمدها المسرح الملحمي الذي نحت منحاه المسرحية المسقطة على الحقبة الاستعمارية في الجزائر. و"يعمد المؤلف لتحقيق الأثر التغريبي إلى تقطيع الحدث المسرحي، والفصل بين أجزائه.. ويتسنى للمشاهد بعد ذلك إبعاد المشاهد عن الإلتحام بالقصة .. ولهذا لا يمكن أن تبحث في نصوص بريشت وعروضه المسرحية عن حبكة محكمة الصنع... كما كان يدعو أرسطو في فن الشعر"[3].

[1] . الأرديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة درينيه خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الثانية، ص 157.

[2] . الأرديس نيكول، علم المسرحية ، مرجع نفسه، ص157.

[3] . فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012، ص 129.

المبحث الثالث: الموروث في مسرحية "دف القول والبندير" (مخطوطة)

تروي مسرحية "دف القول والبندير" قصة ثلاثة أبطال عادوا من الزمن القديم وهم عنتر المحروم من عبلة، والبطل الإفريقي الذي رسمه شكسبير في عطيل تعشقه ديدمونة وتنتهي قصته معها بسبب الشك الذي زرعه فيه ياغو وقصة الحلاج المتصوف الذي ظلم بين أهله وانتهى نهاية مأساوية هو الأخر. وعد هؤلاء الأبطال بثأرهم ممن ظلموهم وفضح المستور الذي سُكت عنه. ويروي كل بطل من هؤلاء، المأساة التي عاشها، أحياناً على لسانهم وأحياناً على لسان شخصية القوال وشخصيتي السلطانة والخديم، مستعملين لغة القوال وهي المدح والغناء الشعبي أو السرد المقفى.

أولاً: الباراثاكست Para texte

أ . العنوان Titre

العنوان هو أول ما نلمحه في أي عمل أدبي وفني وأول ما يثير انتباهنا وقد نجد حتى العنوان يقوم بوظائف عدة كلفت الانتباه مثلا أو الإرشاد كما جاء في المعجم المسرحي "يعتبر العنوان جزء من الإرشادات الإخراجية له علاقة ما بمعنى المسرحية"[1]. فهناك بعض المسرحيات تتعمَّد استعمال عناوين مثيرة؛ بغية استدراج القارئ وقد يستعمل المؤلف عناوين ليست لها أي صلة بموضوع العمل، وذلك قصد التمويه.

وهناك بعض المسرحيات التي كان يطلق عليها إسم الأمثال، فنجد العنوان مثل من الأمثال الشائعة، يحمل تفسير لمضمون المسرحية كما في مسرحية "لا مزاح في الحب" للكاتب الفرنسي ألفريد دي موسيه[2]. والأمثال هي تراث خاص بكل أمة بالتالي فالكاتب يوظف هذا

[1]. ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 124.

ألفريد دي موسيه (1957-1881).

[2]. ينظر ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص 324 325.

الموروث في مطلع عمله. وعنوان النص الذي نحن بصدد دراسته الآن ذو نزعة شعبية محضة في القلب والقالب، سطحا ودلالة.

إنطلاقا من عنوان مسرحية" دف القول والبندير"، فالقول هو سائر ما يقوله القوال أي الحكواتي من حكي وسرد للسير الشعبية والحكايات التراثية وأشعار الملحون، والدف والبندير هما المستلزمات التي يتطلبها عرض القوال الذي ارتجل في الأسواق أو حظّر له سابقا، العنوان وحده كافي وغني بالموروث، فالبندير أو الدف لا تفارقان القوال منذ بداية عرضه إلى النهاية، إلا في ما اقتضته الضرورة.

يقول عبد المالك مرتاض "البندير: يريدون به الدف، وليس الطبل الكبير كما ورد في بعض المعاجم، وهذه الكلمة غير عربية بل هي دخيلة"[1]. حتى وإن لم تكن الكلمة عربية حسب هذه المعاجم فالآلة تعد من الآلات الموسيقية التراثية التي كانت تستعملها القبائل العربية منذ القدم ولازالت. وتعد موروثا ثقافي مادي تستعمله الفرق الفولكلورية والأغنية الشعبية والمدائح الدينية إلى يومنا هذا.

ب . الإرشادات الإخراجية Didascalies

الإرشادات الإخراجية هي التوجيهات والتعليمات الذي يضعها مؤلف النص المسرحي لمساعدة المخرج أو الممثل أثناء العملية الإخراجية. ويستعمل الدهيمي في هذا النص الإرشادات بكثرة، وقد يكون لا شعوريا كون المسرحي ليس مؤلفاً وممثلاً فقط بل لأنه مخرج أيضا، وهو على دراية بأهمية الإرشادات الإخراجية في استكمال الصورة المشهدية وإعانة الممثل في آداء دوره، وتطلعنا الإرشادات على عدة معلومات لا يفيدنا بها الحوار، في حين النص المسرحي مبني على الحوار وهو من لديه مهمة الإخبار بكل شيء. وهذا لا ينفي بأن الحوارات هي الأخرى تتضمن إرشادات تدعى بالإرشادات الضمنية.

[1] . مرتاض عبد المالك ، العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى، مرجع سابق، ص 90.

وتساعد الديديسكالية بقدر كبير في تحويل النص إلى عرض. وفي هذا يقول: "تعلمنا بمن يقول وما يقال: تعطينا معلومات حول المكان، الإشارات والحركات ...إلخ"[1].

ج . النوع Genre

مسرحية دف القول والبندير التي تستوحي شخصياتها من التراث العالمي والعربي؛ عبارة عن محاكاة ساخرة تهكمية؛ ونقصد التهكم على الوضع الذي خلفته تراكمات النكبات التي توالت على هذه الأرض، من حروب وأزمات سياسية. وتدور حوارات هذه المسرحية حول حكايات وسير من التاريخ والواقع المعاش والمسكوت عنه، وكل حكاية ممسرحة هي إسقاط لحادثة وقعت في زمن ما وفي مكان ما كما قال بولس مطر من جامعة بيروت في مقالة عنونها بـ" من الحكواتي إلى الممثل، قصص الحياة اليومية، مصدر للمسرح و المسرح كشكل لقصص الحياة اليومية" : شارك بها في الملتقى العلمي السرديات و فنون الاداء الذي تنظمه محافظة المهرجان الدولي للمسرح الجزائري "لا حكاية معاشة إلا و فيها مسرحية ما. ولا مسرحية الا وترتبط بشكل او بآخر بحكاية تتبع من الحياة المعاشة"[2]. وقد تكون هذه السخرية ميول إلى ما هو أبعد كالقضايا الوجودية الضاربة في أعماق التاريخ، كون السخرية تحاكي مواضيع جادة ووجودية في الكثير من الأحيان.

لذا وجب على كل منا أخذ الأمور بعمق وبجدية، والابتعاد عن السطحية وظاهر الأمور فالضحك لا يعني دوما السعادة، والبكاء قد يكون أحد الأدوية النفسية بقيامه بعملية التطهير، والمتناقضات قد لا تكون دوما عبثية كما هي عليه في اللامعقول، وعلى حد قول شاكر "الفكاهة تتطلب كلا من استثارة التوترات وخفضها أو التحرر منها في الوقت نفسه،

[1] Alain coupre, Le théâtre (texte, dramaturgie, histoire) Edition Nathan, paris, 1995 , p . .

[2] . السرديات وفنون الأداء ملتقى علمي 18-19-20-21 أكتوبر 2010 تنظمه محافظة المهرجان الدولي للمسرح الجزائر، ص 128.

على نحو متزامن أو من خلال تعاقب سريع بينهما، والفكاهة هي مزيج من الدفء والأمان والمرح من ناحية، والعدوان أو الخوف من ناحية أخرى"[1].

نشبه هذه المسرحية بالاحتفالية التي يؤديها شخصيات من أزمنة وأمكنة مختلفة تجتمع أنغام القوال وقرع الدفوف وهي شكل متطور عن الحكواتي الشعبي التي استغلها الكاتب بصورة مشهدية ذكية نقلها الكاتب من الفضاء المفتوح إلى الخشبة. ويرى العيد ميراث في تطور شخصية هذا القوال "أنها اتخذت عدة أشكال و أبعاد جديدة عبر تطورها التاريخي، و تجسدت تلك التطورات في الأراجوز و الفارس الشعبي. وقد مهدت هذه الأشكال التمثيلية الشعبية كلها لظهور الممثل و ولادة المسرح الحقيقي"[2].

ثانيا: البنية الدرامية للمسرحية Structure dramatique

أ . الوحدات الثلاث Trois Unités

الزمان Temps

تنتقل شخصيات المسرحية من الزمن الأسطوري إلى الزمن الحقيقي. حيث يعود زمن الأحداث الأسطورية أو الخيالي إلى ثلاث فترات مختلفة هي زمن الشخصيات التاريخية التي استعملها الكاتب، هذه الأزمنة هي زمن الحلاج الصوفي زمن عنتر، ولا نقصد بهذا الزمن الروايات الملاحم التي كتبت فيه بل نقصد الزمن الحقيقي الذي عاش فيه عنتر فـ"الأساطير التي تدخل في رواية عنترة تؤلف 32 مجلدا"[3].

وليست روايات هذه المجلدات ما يهم الكاتب، إنما تهمه المأساة الحقيقية التي عاشها هذا العاشق المتيم، وزمن عطيل البطل الإفريقي الذي صوره شكسبير هو الآخر في قصة

[1] . شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد مارس 2001، ص 352.

[2] . ميراث العيد، المسرح الجزائري في نشأته و تطوره، مرجع سابق، ص 59.

[3] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص 72.

حب انتهت بمأســاة ســببها الغيرة. أما زمن القوال وزمن الســلطانة فهو الزمن الذي نجده عبر التاريخ إلى يومنا هذا. زمن كل الأوقات ويفصـح القوال بهذا في مقطع الحوار التالي مع شخصية عطيل:

عطيل : اخرجت على خاطر اكرهت ..اتخنقت .. رايح نتطفى داخل اســـطورها وفكارها (ينتبه إلى القوال) انت اشكون شكسبير.

القوال : أنا القوال في الزمان جوال .. حفظ كل كلام ما تذكر في زمان

بمعنى أن القوال شخصية نجدها في كل زمان.

المكان Lieu

تمنقل شخصيات النص المسرحية بين مكانين: المكان الأسطوري والمكان الواقعي الحقيقي الذي تجتمع فيه كل شخصيات المسرحية حيث يذهب المكان الأسطوري إلى البلد الأصل لكل من هذه الشخصيات. حيث أدرج الكاتب تصريحات لأمكنة كل من الشخصيات في حواراتها مروراً بمدينة فونيس إلى قبيلة عبس ثم بغداد، ويذكر هذا عطيل في حواره مع القوال:

عطيل : أنا عطيل بطل شيكسبير .. انا العبد الحر .. اعز .. صديق إلي يخونني زوجتي خانتني يا الله .(يرفع يديه الى السماء) يا شكسبير علاه هذا العذاب اللي درتو فيا علاه .. كازيو ما يستهل غير الموت لازم يموت و إلا ضاع مني الشرف .أنا اللي حررت روحي بسيفي ..أسياد venis منعو عليا انحب ..انحب .. إمرأة أغلى مني بكثير .. وأنا واش أدّاني ..هي اللي بدات اتشر حتى طيحتني في الفخة .. ممنوع عليك يا عطيل اتحب .. انت حارب و ماتحب ..

ويتكرر استحضار الزمن الأسطوري مع كل الشخصيات البطلة الأخرى.

أما فيما يخص الزمن الحقيقي فقد أفرغ الكاتب الخشبة من أي ديكور، كي يتماشى هذا وطبيعة العرض الذي يقتضي عدم التقيد بالسينوغرافيا أكثر من الكلمة والقول الذي يختص بالحرية كما يقول الأدرع الشريف "لا شك أن مقولة آرتو "المسرح فوضى تنتظم" تدفع المجرب الذي يود الذهاب بعيدا فيما وراء المعيار التقليدي للمسرح الغربي أن يستقرئ جماليات فنان فضاء الحرية الأخير ونعني به فن المداح"[1]. وقد يوحي لنا هذا بسبب إفراغ الخشبة من أي ديكور. وإعطاء كل الحرية لجسد الممثل وقوة صوته وكلمته وبراعته في التأثير على الآخر، وهي الخصال التي يتميز بها القوال.

الفعل Acte

يسير الفعل في هذه المسرحية على وتيرة متسارعة أحيانا وبطيئة أحيانا أخرى، ويتكرر إيقاع الفعل كلما تغيرت قصص الشخصيات الثلاثة (الحلاج، عطيل وعنتر) التي تُروى تارة على لسانهم وتارة على لسان القوال والسلطانة التي تحترف القول هي والأخرى، حيث يتصاعد الحدث حتى يتأزم لكنه لا يفعل.

وهذه خاصية تتميز بها نصوص عربية عدة –حسب الجبوري– الذي قام في بحث أجراه على عدة نصوص عربية مشرقية ومغربية تبين له "أن التركيز في تلك النصوص ينصب إما على متابعة تطور الفكرة أو تطور حركة الفعل، أو تطور حركة الشخصية بمعزل عن تطور خطوط الحركة الأخرى، دون انتباه لما يمكن أن تحدثه العلائق بين تلك الخطوط من متغيرات مؤثرة"[2]. ويقصد بالخطوط الأخرى خط الفعل ونمو الصراع الذي يؤدي إلى التأزم، بالتالي تتجاهل هذه النصوص الحبكة أو العقدة.

يتقطع خط الفعل المتصل في هذه المسرحية عدة مرات فكلما انتهت التمثيلية التي ترويها القصص الثلاث التي تمثل موضوع المسرحية، يعود الحوار للقوال أو السلطانة التي

[1] . الأدرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 55.

[2] . الجبوري مجيد حميد، البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف لبنان، الطبعة الأولى، 2013، ص 338.

تمثل هي الأخرى محركا فاعلا في الأحداث، يتسبب هذا التدخل في قطع حبل الفعل وبالتالي يحد من تأزم الأحداث ومن بلوغ الذروة.

فعل القول في هذا العمل هو الأداء الغالب أما التمثيل واللعب على الخشبة فيقتصر على تقمص الشخصيات وتبادل الأدوار، وهو في أغلب الأحيان تهكمي ساخر وعبثي، لم يقصد به الكاتب إضحاك أو إرضاء المتفرج ، بل هي وسائل يستعملها مؤلفي العبث كي يناقشوا موضوعات جادة وحساسة بصورة هزلية بعيدة عن المباشرة في الطرح.

هذا يعني أن الأفعال لا تفهم ولا تعرض إلا بشكل مباشر أو عن طريق الإنشاء الحقيقي، في حين أن المتفرج ليس بهذا القدر من العجز الذي يمنعه من الفهم بشكل متساوق، فالحركات المؤسلبة والإيماءات قد توحي لنا بالأحداث وقد تقوم بعض اللوازم المسرحية مقام الفعل حسب فلتروسكي[1].

يريد الكاتب بهذا النوع الحاد إظهار حقيقة مأساوية للأوضاع المعيشية القاسية وهو ينبذ الظلم واللاعدالة التي يتعرض لها أي منا والذي مثله في الظلم التي عاشته هذه الأبطال. وهذا ما عبر عليه جروتوفسكي قائلا "إذا كان الموقف قاسيا وحشيا، وإذا عرينا أنفسنا ولمسنا أعمق أعماقنا وكشفناه، تكسر قناع الحياة ويسقط"[2].

ينتقل الفعل في هذا المقطع الحواري الذي جمع بين شخصيتين بطوليتين من زمنين مختلفين، من الزمن الأسطوري إلى الزمن الحالي عارضين الأوضاع المعيشية المزرية التي وصل إليها المجتمع:

[1]. ينظر كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي-بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1992، ص 47.

[2]. جيرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، الطبعة الأولى، 1999، ص 18.

عطيل : اسمحلي الغش هو اللي بيا ... مسرحية شيكسبير من جهة و مصير حياتي من جهة اخرى .

عنتر : أنا فارس ظهر بقرون قبلك.

عطيل : (مندهش) اظهر بقرون قبلي .. وشكون ألفو ؟ قوللي كيفاه ظهرت قبلي.

عنتر : على حساب لبستك .. فهمت باللي ظهرت قبلك .

عطيل: (يحقق النظر فيه) اعرفتك .. عنتر و عبلة .. شفتك في التيليفون .. واش راك لاباس بخير، واش الصحة .. واش المرأة الأولاد .

عنتر : اشوية .. اشوية .. رانا في الشوماج و غارق في المشاكل اهنا .. وأنت واش راك.

زيادة على الأحداث التي يسهم في نموها الممثل، تلعب السينوغرافيا دورا كبيرا في اكتمال الصورة، والبنديرة هي أكسسوار استعمله الممثل القوال منذ بداية المسرحية إلى نهايتها، وهذه اللآلة التراثية تعتبر محرك فاعل في سير المسرحية، ولديها قوة تأثيرية خاصة أثناء قرعها ومصاحبتها للحوار. ويتحدّث فاروق أوهان على دور البندير في مساعدة القوّال على اكتمال الصورة الحكائية يقول: "في حين يتّخذ الحكواتي أو القوّال "بنديرته" أداة مساعدة لأدائه، تخدمه في تشخيص بعض ما يريد توضيحه، لذلك تتغير وضائف" البديرة" مع الحالة والفعل؛ فوظيفتها خارج إطار الفعل الأساسي لرواية السيرة هي أنّها أي البنديرة وسيلة للتأثير، والنداء، والتنظيم، وطلب الصمت، أو تغيير مجرى الحديث، وإناء لجمع النقود"[1].

[1] . فاروق أوهان، آفاق تطوير التراث العربي للمسرح، مصدر سابق، ص 119.

ب_الشخصيات

استلهم الكاتب من التاريخ أبطالا من مختلف الحقب والثقافات ومختلف الإيديولوجيات لكنها حتما تشترك في قضايا ما، أما الشخصية الرئيسة في هذه المسرحية فتتجلى في العنوان دف القول والبندير، أول شيء يثير انتباهنا في المسرحية حيث نستقرىء وجود قوال يؤدي مهمة القول.

القوال: هو الشخصية التي ترافق القصص الثلاثة التي ترويها الشخصيات الأسطورية الثلاث من بداية إلى نهاية المسرحية، وهو يقوم بالقول، التبريح والحكي في نفس الوقت. والمثير في هذه المسرحية هو أن شخصية السلطانة وهي شخصية نسوية تؤدي بدورها فن القول وتتقمص عدة أدوار وهي بذلك تذكرنا براوي المقامات، حيث " كان راوي المقامات يؤدّي دور كل الشّخصيات وكأنّه كان شاهدا على مغامرات أبطاله أو مشاركا فيها، ويعني هذا ظهور "المعايشة"، أي العنصر الأساسي للممثل في الفن المسرحي بالذّات"[1].

تقوم شخصية السلطانة في العديد من الحوارات بالتبريح مستعينة بذلك برفيقها الخديم أو خادمها المطيع. وهي مهمة أخرى من مهام القوال فالبراح "هو الذي يمدح الذي يقدم لفرقة الشيوخ مقدار من المال، و قد كان قديما شيئا زهيدا جدا بالقياس إلى اليوم"[2]. وإن كان دوره في هذه المسرحية يقوم بمهمة البيع والإعلان.

أما في رسمه لشخصية الحلاج فقد عاد الدهيمي إلى زمنه واستلهم صورة الحياة والمشاكل التي صادفته آنذاك، وهو بذلك قام تقريبا بنفس ما قام به مؤلف مأساة الحلاج. حيث لم يشأ مؤلف شخصية الحلاج صلاح عبد الصبور في مسرحية مأساة الحلاج أن يصور

[1] . تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مصدر سابق، ص 59.

[2] . مرتاض عبد المالك، العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى، مرجع سابق، ص 95.

الجانب الأسطوري لحياته بل حفل بالجانب الروحي والنشاط الاجتماعي وجعلها محور التزام المفكر والفنان بقضايا عصره[1].

عمد في رسم الشخصيات الأخرى إلى المنهج نفسه، حيث عاد بعطيل وعنتر إلى زمنهما، ساردين مأساتهما والخيانة التي تعرضا إليها كلاهما من مجتمعاتهما وعدم اكتمال قصة حب كل منهما، والنهاية المأساوية لكل من دزدمون حب عطيل، وعبلة حب المتيم الشاعر عنتر. "وقد تمتعت ملحمة عنترة بمكانة خاصة وشهرة واسعة عند العرب... تكتسب شخصية عنترة بالتدريج صفات الأبطال الخارقين ولكنها لم تصل بعد إلى مستوى الأسطورة"[2].

وظف الكاتب هذه الشخصية التراثية لما لها قيمة تاريخية وعبرة في صدق المشاعر والإخلاص، ولما بها من مأساة وظلم وطبقية جاهلة لا تزال بعض قبائلنا تعتقد بها، كما هو الحال في إقليم جنوبنا الغربي الكبير حيث لا تزال بعض المناطق تعاني من التمييز الطبقي العرقي ولا تتزوج من بعضها البعض، كطبقة الشرفة بمعنى الأشراف والمرابطين والحراطين وهم العبيد الذين لا تسمح طبقة الشرفة التزويج منهم. وهو تقليد جاهلي قديم لا يزال يمارس إلى يومنا. وهناك تشابه كبير بين هذا التمييز العنصري وبين قصة عنترة التي "تحكي قصة عنترة عبد أسود من أمة سوداء لأمير من قبيلة عبس، شجاع ويتميز بصفة الأبطال، أحب ابنة عمه الفتاة النبيلة عبلة وأراد التزوج بها لكن العرف القبلي يرفض تزويج فتاة نبيلة بعبد"[3]. لكنها أحبته وأحبها والمشاعر لا تعرف الأعراق ولا الألوان وهذا سبب مأساة عنتر.

[1]. ينظر عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص 127.

[2]. تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص72.

[3]. عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري، إلى سنة ، مرجع سابق، ص 52.

أما عن شخصية عطيل فالكاتب استلهمها كما هي وذكر كل الشخصيات التي تدور حول مأساته من حبه الغيور للشقراء ديدمونة وحقد ياجو وخيانة كاسيو ونقل كل ما يتعلق بها في حواراته من بطولات وانتصارات ، تنتقل هذه الشخصية كمثيلاتها من زمنها الأسطوري لتُسقِط حواراتها على الأوضاع الحالية، ونجد عطيل رجل من زمننا هذا يعاني مشاكل الفواتير ومحدودية الراتب، وتعمد الكاتب رسم هذه المفارقات في شخصياته، كأنه يقول لنا بأن هذه الشخصيات التارخية التراثية قد تمثل أي واحد منا وقد يصيبنا ما أصابها من ظلم وعدم الإنصاف.

استعمل الكاتب كثيرا؛ تقنية المسرح داخل المسرحية، فنجد الشخصيات تقوم بدورها الأول كالسلطانة التي تلعب دور الحكم التي تحكم كل زمن وداخل هذه المسرحية تصرح علنا بأنها تمثل دور عبلة عندما يحين دور عنتر، وهي الأخرى ديدمونة عندما يلقي عطيل سيرته. وهذه الثنائية التي استعملها الدهيمي تدعى تقنية التغريب. ويتحدث عنها الدكتور حافظ الجديدي من تونس في مداخلته المعنونة فن الممثل تحت مجهر النقد التوليفي يقول: "نلاحظ أن ثنائية الممثل والشخصية ككائنين مستقلين تتحول إلى ازدواجية الممثل والشخصية ككائنين مركبين وتضع ذات الممثل في منظور علم النفس السوسيولوجي في حالة إستلاب"[1].

أما شخصية السلطانة والخديم فهما إسقاط للحاكم الجائر والخادم المطيع المملوك الذي لا يملك لنفسه سوى الإنصياع وراء أوامر حاكمه، ويصوره الكاتب في حالة تهكمية مشبها أياه بالكلب حيث يبدأ بالنباح وهذه استعارة لهذا الرضوخ :

الخديم: والخيانة هي اساس امقامنا من اجله يالالة الخوف اليوم وانزيد غدوة

[1]. وقائع الملتقى العلمي 28-29-30 ماي 2011 تحت عنوان " النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات " تنظمه محافظة المهرجان الدولي للمسرح- الجزائر، ص 265.

سلطانة: (تركب على الكرسي) من اجل هذوا انخون اليوم وغدوة

الخديم: تحيا الخيانة .. تحيا الخيانة

سلطانة: (تلبس قبعة) باسم الحق العالي.

الخديم: واش رايحة تقولي يالالة

سلطانة: خليني نتفلسف يا كلب .. خليني نكدب .. خليني انخوف ..انا انخوف وانت اكتب انا نكدب وانت حقق .. وعلاه على سوار المدينة .. في اوراق اكتب وقول هذا الكلام تابت وصحيح ياك امقامنا.

الخديم:- خرفي بالالة.. اكذبي يالالة .. وخليني انجيب الجمهور . جماهير الغاشي..الشعب..

يرسم الكاتب هذه الشخصيات الشفافة الواضحة، لكنها بكل هذه البساطة فهي تمثل رموز وإيحاءات خاصة شخصية السلطانة والخديم التي تصل إلى حد السكر والتصرف كالمجانين. "والإنسان عندما يمر بحالة نشوة روحية يستخدم إشارات ذات إيقاع محدد فيبدأ في الرقص والغناء والإشارة، وليست الإيماءة العادية المالوفة، هي بالنسبة لنا المفردات الأساسية في التعبير"[1].

ج_ لغة المسرحية:

جل نصوص الدهيمي كتبت باللغة الدارجة. نعلم بأن اللغة الدارجة أو اللغة الرابعة كما يطلق عليها في المسرح هي الأقرب إلى المستمع المحلي وبالرغم من عمق اللغة العربية نجد في أغلب الكتابات نوع من التكلف، هذا لا يمنع أنها تعطي فرصة الإنتشار

[1]. جروتوفسكي جيرزي، نحو مسرح فقير،مرجع سابق، ص 11.

على المستوى العالمي أكثر من اللغة المحلية التي تفهم على المستوى المحلي، وقوة تأثيرها أعظم من الفصحى بطبيعة الحال، مع مراعاة قوة العرض والموضوع وديناميكيتها.

تسير لغة المسرحية منذ بدايتها إلى النهاية على وتيرة شعرية، لا نقصد بالشعرية شعر التفعيلة وإنما توخي السجع في غالب الأحيان، بالإضافة إلى فن القول حيث لا يقتصر القول على عنوان المسرحية الذي جاء "دف القول والبندير" فقط أو القوال الذي يحترف أو يمتهن القول، بل على حوار الشخصيات جميعا على اختلافهم.

خاصة في خطابات القوال والسلطانة المسجوعة أو الأغنية التي يؤديها الكورس أو الجماعة "أما مفردات اللغة، فتنقسم لدى المداح الى مستويين. أولهما: للحديث العادي مع المتفرجين. و المستوى الثاني: يتعلق بمستوى سياق السيرة، الذي ينقسم بدوره الى مستويين متداخلين: نثرا، و شعرا من جهة. والى فصيح وعامي من جهة أخرى. يدخل ضمنها السجع، و الايقاع و الأمثال، والحكم، و روايات قصيرة، و طرف مضحكة"[1].

د . الحوار

يصور الكاتب الدهيمي في حوار الحلاج ذلك الواعظ والخطيب الذي خرج يخطب في الإصلاح سجن:

الحلاج: دنيا عجيبة (الخديم وسلطانة يصلبناه) دنيا عجيبة .. الزمان تقلب .. هذه قرون من بعدي و قلبي والناس تسرق باسم الرب (يدخل الممثلون شموع في ايديهم .. نرى ظل الحلاج مصلوب وانارة على وجهه) .. انا الحلاج اللي تكلم.. رجعوني غريب في وطن وطني .. غمدوا ذا لعيون بالفهم .. مانشوف مانصرخ في ذا المنكر .. بجيوش العسكر وقوم .. حبسوني وداروني محضر .. بعد شرع مشورات وحكم .. قطعوا ذا الرأس

[1] . فاروق أوهان. آفاق تطويع التراث العربي للمسرح. مرجع سابق، ص 120.

اللي يخمم .. ياك الحق يتقال ما يتغم .. وايعيش حتى يوم الحشر ذاك النهار يجي محتم ..واللي قطع ذا الرأس تموت وسط الردم .

جاء هذا الحوار على شاكلة الحوارات التي يلفظ بها القوال حوارات مسجوعة وهذا كون الحلاج يؤدي فيه دور الراوي الذي يروي سيرته بنفسه وما جرى له بعد جدله مع الشرطة، وقد صور الدهيمي في أحد المشاهد، الحلاج يجري والشرطة تطاردة في آخر الخشبة. وذكر عبد القادر القط مثل هذا حين قال بأن "حيرة الحلاج بين موقف الصوفي والمصلح وحواره في ذلك مع صديقه الشبلي ومريده ابراهيم. ثم خروجه إلى ساحة بغداد يدعو الناس إلى الصلاح، وجدل أحد رجال الشرطة معه حول بعض آرائه في "الحلول" ساق به إلى السجن بتهمة الزندقة"[1].

لم تخلو حوارات هذه المسرحية من البديع والسجع، فجلها جاءت على نمط القول أو المدح وهو يقترب إلى الشعر الشعبي، وإن فصلنا بعض الحوارات التفصيلية القليلة يمكننا القول بأنها مسرحية شعرية شعبية. لكنها لا تخلو من الدلالات والمعاني، سواءً في التجسيد الحركي التي توضحه الإرشادات اللإخراجية المتوفرة بكثرة في النص أو من خلال الإرشادات النصية التي توضح لنا الصورة فـ"الحركة علامة اصطلاحية لها قوانينها ورموزها المرتبطة بواقع معين، بل تحمل العلامة المسرحية الحركة دلالة مصاحبة تأخذ سياقها من خلال السياق العام للعرض"[2].

فالنصوص والعروض المسرحية المؤثرة في المتلقي، هي المليئة بالحوارات الإحائية الملغمة بالرموز التي لا نجدها سهلة المنال، فالمتلقي ينتظر دونا المبهر الغير متوقع، لأن العقل تطور وصار أكثر استيعابا، فقد "استطاع الإنسان أن يخلق حالة بنيوية متفاعلة بين

[1] . عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص 148.

[2] . عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح،مرجع سابق، ص 75.

ما تعززه الدلالات اللفظية للحوار وما تعززه الحركة من دلالات تعبير تشكيلية يقوم بها الجسد كإيماءة أو حركة بالأيدي أو الأرجل"[1].

هـ_ الصراع

نجد أغلب الصراع في هده المسرحية صراع أفقي، وهي صراعات هذه الشخصيات في أزمنتها الغابرة ترجمت في هذه المسرحية في حواراتها مع الشخصيات الأخرى، وهو صراع أفقي لأن كل الشخصيات لديها مشاكل مع نظيراتها، فلكل غريم.

فمأساة عطيل تقوم على ما ألقى من روع البطل من خيانة زوجته لعهود الزواج.. ووجه التباين مهما يكن أمره يتأكد في عطيل، كما نرى ياجو مناقضا لعطيل، وكما نرى سوقية إيميليا مناقضة لبراءة دزدمونة ، نلاحظ بالمثل أن هاملت نقيض لايرتس الهائج[2]. وكل هذا التباين خلق الصراع بين عطيل وبين كاسيو وياغو إضافة إلى الصراع النفسي الذي عاشه جراء شكه في خيانة حبيبته وصراع مع نفسه الذي احتدم بعد موت زوجته واكتشاف انها لم تخنه، ونجد لذى شكسبير "كرس ياجو جهده طوال مسرحية عطيل ليجعل الشخصيات الأخرى وخاصة عطيل يرون الأشياء على الصورة التي يريدها، ولهذا جاءت المسرحية أشبه بدرس موضوعي يجسد كيفية التوظيف الماكر الذكي للصورة وتحوير دلالاتها. فياجو يخرج مسرحية يشاهدها عطيل فتخدعه تماما"[3]، وهو نفس الصراع نقله لنا الدهيمي.

[1] . عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح،مرجع سابق، ص 19.

[2] . ينظر الأرديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة درينيه خشبة، مرجع سابق، ص 168.

[3] . جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، مرجع سابق، ص 248.

يتحدث القط عن الصراع في الحلاج يقول "نلمس أول طرف من أطراف هذا الصراع النفسي المركب في مشهد رسمه المؤلف من بداية المسرحية ليقابل بين موقف الصوفي المعتزل، وما يتردد في نفس الحلاج من نزوع إلى الخروج من عزلته الصوفية إلى الناس"[1].

ونفسه الصراع الذي رسمه الكاتب الدهيمي في حلاج هذه المسرحية، ونفس الشيء بالنسبة لعنتر. فصراعه مع قبيلته من أجل الظفر بمعشوقته عبلة التي حُرِّمت عليه، جعل منه الشاعر المتيم البطل، وهنا نلمس صراع ضد الأعراف والتقاليد وصراع من أجل الحب.

"فقد آثر شوقي أن يكون ما يأخذه أو يختاره من هذه الأحداث أساسا لتصوير الصراع المباشر بين حب قيس وبين ما يعوقه من تقاليد صارمة أكثر من أن يكون أساسا للتوغل في أعماق هذه النفس وكشف النقاب عما يصطرع فيها من نزاعات"[2].

على نحو ما قاله محمد زكي العشماوي "قد تكون القصة بأحداثها ووقائعها قديمة ولكن العبرة ليس في أحداث القصة بل بما ينفث فيها الشاعر أو القصاص من روح وبما يخلق فيها من شخوص"[3].

فرغم قدم هذه القصص المعروفة والمألوفة فإن العبقرية تكمن في طريقة الكاتب والشاعر الشعبي، في إسقاط شخصيات هذه الأزمنة البعيدة على وقتنا الحالي وواقعنا الغريب عنها، والتمكن من خلق لغة أخرى وإيقاع آخر ونمط عيش آخر لهذه الشخوص.

[1]. القط عبد القادر ، من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص 131.

[2]. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، 1994، ص 229.

[3]. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، 1994، ص 237.

ثالثا: توظيف عناصر الموروث العالمي والشعبي

أ . الكورس

يبدأ المشهد الأول من المسرحية بمدخل استهلالي تلقيه الشخصيات جماعةً، وهو مقطع به موسيقى في لغته المسجوعة:

أغنية:

احنا جوالة عبر الاوطان جوالة
نروي ايام التاريخ وايامه الهوالة
حافظين كلام الحق اللي كنزوه القوالة
عبرنا مواسم الصيف والخريف بالدالة
عبرنا مواسم الصيف والخريف بالدالة
وعرفنا واش صاير في لوطان العالة...

... إلى آخر المقطع، ويذكرنا هذا المشهد ببداية مسرحية الحلاج. حيث يبدأ المشهد الأول من مأساة الحلاج بساحة في عمق المشهد الأيمن جدع شجرة.. معلق عليه شيخ عجوز، بمقدمة المسرح ثلاثة متسكعين هم التاجر والفلاح والواعظ، يتساءلون عن الشيخ المصلوب، يتم الواحد كلام الآخر ملتزما بالقافية وكأنهم جوقة[1].

استعمل الكاتب محمد الطيب الدهيمي الكورس أوالجوق على لسان الجماعة التي تؤديها كافة الممثلين على الخشبة والكورس هي تقنية من التراث العامي حيث بدأت أول ما بدأت في المسرح اليوناني القديم، وقد جاءت معظم حوارات المسرحية على هذه الشاكلة بلغة مسجوعة، وهو فن القول الذي يؤديه المداح أو القوال جاء تقريبا على لسان كل الشخصيات.

[1] . ينظر عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 148.

باستعماله للجوق في هذه المسرحية هو بذلك يعود إلى الموروث المسرحي العالمي وإلى اليونان القديمة حيث "كان الكورس يضطلع في مسرحية اسخيلوس بحوالي نصف كلمات المسرحية أما في أعمال صوفوكلوس و يوريبيدس فكان مسؤولا عن أقل من هذا بكثير"[1].

ب . الأمثال الشعبية

المثل الشعبي (اللِّي خَافْ انْجَى) هو مثل شعبي يستعمله الكثير بهذه الصيغة وهناك من يقول (اللِّي خَافْ اسْلَمْ) ويراد به الحدر والتروي وعدم التسرع. وهو ضرب زمن المثل العربي في التأني السلامة. يتجسد في قول الخديم.

خديم: يالالة خايف وعندي الحق انخاف واللِّي خَافْ انْجَا

وضرب آخر من الأمثلة في تزوير الواقع بالكذب حيث أن الحقيقة البديهية لا يمكن بأي وسيلة تغطيتها، فليس من الذكاء تغطية الشمس بالغربال، والخطابات الاغرائية المناسباتية التي تسقط كالوابل على الشعوب من بعض السياسيين أو متقلدي الحكم الغير عادل، باتت نكث ومهازل مفضوحة للعقل البسيط أو تغطية الشمس بالغربال في عرض حديث سلطانة نموذج ساخر على هذه الظاهرة:

سلطانة: ماتقول والو.. الناس لازمها تامن بهذه الخرايف..الخرايف هي الغربال اللي مغطي الشمس.. الخرايف تزوير الحقيقة والكذب هو الوسيلة.

[1] . مولوينميرشنتوكليفوردليتش، الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص 186.

ج . التغريب

يستعمل الكاتب التغريب ويذكرنا مرة أخرى بأنه في المسرح قائلا على لسان القوال في المشهد الأول:

القوال: واين رانا (ينظر إلى الجمهور) كاين ناس اهنا.. قاعدين .. يتفرجوا والا يستنوا فينا.. اما راهم في المسرح.. (ينظر أكثر ويتحقق) رانا صح في المسرح (هنا كل أعضاء الفرقة يفهمون)

الخديم: المسرح؟

السلطانة: المسرح؟ ماشفتش واش اصرالنا في كل مسرح؟ اي مسرح فتنا عليه خرجونا منه قبل ما انكملوا العرض.

وتتجسد تقنية المسرح داخل المسرح Théâtralisation في هذا المقطع الحواري حيث تمثل السلطانة دور عبلة في حين توكل لشخصية لخديم دور لشيخ من قبيلة عبس:

سلطانة: (تلتفت إلى الخديم) كيف يا خديم يا شيخ بن عبس اتخلي واحد اسود يبغي بنت من اعز رجال القبيلة.

الخديم: مستحيل هذا الشتى يندار .. وعندك الحق يا لالة مستحيل هذا المنكر يكون

وعيونا تشوف .لازم يتقتل.

عنتر: ينعل بوها معيشة .(يأخذ زجاجة الخمر) الانسان يقول نشرب من هذا المقام حتى يحطوه في القبر.

ويتجلى التغريب أيضا في المقطع التالي حيث يقطع لنا حبل الإيهام ولنا يتركنا على تلك الوتيرة التي تتوغل بنا في الخيال:

القوال: ياك رانا في المسرح والمسرح ما يتحدد.....لا بزمان ولا بمكان وهذه هي الروعة اللي فيه (يدف البندير وينادي)عنتر.. عنتر (يدف البندير) قول العنتر يحضر في الحين.

ونذهب بعيدا في حوار المسرحية ذات الكلام المسجوع الذي يثيرنا ويحمسنا ليعيد كسر هذا الإيهام مرة أخرى لتذكرنا بأننا على خشبة المسرح قائلا:

سلطانة: (تفكر وترجع لنفسها) عندك الحق يا قوال ساعة ساعة انطيحوا في فخ المسرح الكلاسيكي .. طرف منه مغروس فينا.

القوال: عندكم الحق المهم انعتوا للجمهور الأحداث. ونخلوه هو يخايل (مع الجمهور) راكم عارفين الصعوبات اللي أنا فيها نقص العتاد.

مرة أخرى نجد المسرح داخل المسرح هذه التقنية التي يستعملها الكاتب حيث نجد شخصية الخديم تتقمص دور كازيو، فور مناداة عطيل باسم هذا الأخير، وهو هنا يمارس المسرح داخل المسرحية.

وقام الكاتب بكسر الجدار الرابع في المشهد الأول، حيث نزل القوال وألقى باقي قصيدته أو قوله بين المتلقين. وهو بذلك يشرك الجمهور في العملية المسرحية.

المبحث الرابع: الموروث في مسرحية "يا ولفي مريم" (مخطوطة)

هي مسرحية متكونة من ثلاثة عشر مشهد، تروي قصة دارت في قصر من قصور الشرق الجزائري في مدينة قسنطينة العتيقة (سابقا عهد الدايات) وتروي طريقة العيش الراقية التي كانت في وقت مضى، وكأنها حكاية من قصور الألف ليلة وليلة، وتروي قصة الفتاة مريم التي رباها أحد الملاك وذوي الشأن في المجتمع المدعو حمادو، تكبر هذه الفتاة محاطة بالخدم والحياة الرغدة، وتصير آية في الجمال كي تصبح محل أطماع الكل: المالك الذي أواها، وابن أخيه مصطفى، ليظفر بحبها الوناس، صاحب محل المغني الشعبي والعازف على آلة العود المرافقة له في جلسات الليالي والأعراس. لكن هذا الحب مرفوض من الجميع سوى المعشوقين وينتهي بانتحار مريم ضنا منها أن عشيقها توفي.

أولاً: الباراثاكست Para texte

أ . العنوان Titre

سبق وذكرنا عن العنوان بأنه قد يؤدي عدة وظائف وعنوان هذه المسرحية جاءت تحت اسم الشخصية الرئيسية للمسرحية، وهو بذلك يطلعنا مسبقا بأن هناك شخصية في المسرحية تدعى مريم.

ب . الإرشادات الإخراجية Didascalies

نص هذه المسرحية؛ من النصوص التي لا تخلو من الإرشادات الإخراجية، ألفها الطيب الدهيمي بكثير من التوجيه، والإرشادات النصية الغنية بالدلالات والتوجيهات والمعاني التي تأخذنا إلى جو مليء بالخيال، في قصور البايات والدايات وإلى عهد الأساطيل البحرية.

ولقد حلل المؤلفون تصوير الدلالات المسرحية داخل النص بما أطلق عليه برونر بالديدسكالية النصية؛ إنها دلالات يتضمنها الحوار دون أن يشعر بها وتتضمن الفعل

ونستطيع أن نقول بأنها إرشادات ضمنية. ولو أخدنا هذا الحوار من المسرح العالمي لوجدنا شكسبير يدرج عدة معلومات لما يجري على الخشبة دون أن يشعر المؤلف بذلك.

"روميو: دع القتال جانبا يا ماركو.. أستحلفك ألا تركت المبارزة (يتبارزان)

روميو: أفصل بينهما يا فوليو بالله عليك واجبرهما على ترك المبارزة .. ماركو.. تيبالت عار عليكما أيها الرجلان.. ألم تعرفا أن الحاكم قد منع المبارزات في شوارع المدينة. توقفا أيها الصديقان..

(يمسك روميو بذراع تيبالت ليمنعه من القتال ولكن من تحت ذراع روميو يطعن خصمه فيصيبه بطعنة، يخرج تيبالت هاربا ويتبعه رفاقه)

ماركو: لقد جُرحت. فاللعنة على عائلتيكما معا، إنني لابد ميت، أفتراه ولا هاربا ولم يُصب بسوء"[1].

وفي هذا المقطع من المسرحية نوعان من الإرشادات وقد تكررت حتى نهاية المسرحية، وهي الإرشادات التي تكون بين قوسين يضعها المؤلف والمخرج لمساعدة القارئ والممثلين والإرشادات النصية وتكون في مضمن الكلام أو الحوار:

(هذا الأخير يخيط في سروال .. تائه مع عماله .. يدخل الوناس صديق حميدة..)

الوناس : كملت ولا نزيد نستنا شويا ..ولد قائد الرحبة هذا وين كلامني على سرواله غدوا عرسه .. حبه أنت يدخل عريس بلا سروال .. (يضحك)

حميدة : غير غرزة ولا زوج وهو كمل.. (يضحك) لو هو يد خل عريس بلا سروال قول أنا رئسي يتعلق في باب الوادي...(الوناس يضحك) واش بك البارح ما لحقتنا لبو الجبال مع الرباعة..

[1] . وليم شكسبير، روميو وجولييت، دون مترجم، دار الكتب العلمية-بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990، ص 95.

حيث نفهم من سياق الكلام أن شخصية حميدة تجلس وراء مكينة خياطة وتقوم بفعل الخياطة.

ج . النوع Genre

تروي أحداث هذه المسرحية؛ وقائع تاريخية وإن لم تكن حقيقية فهي تصور نمط العيش في الساحل الشرقي الجزائري في فترة زمنية قديمة، ويتضح ذلك من خلال أسلوب الحديث والمستويات المعيشية للشخصيات، ويظهر هذا جليا في نص الحوار الذي دار بين حمادو ومصطفى:

حمادو: أسمع يا مصطفى ..هاود في الحين عند الهاني الجزار...اليوم ندير وعدة..

مصطفى : يسمحلي سيدي تحكمت في البيع والشراء .. قصدونا اليوم تجار من بلاد تونس..جابوا معهم قماش حرير وقاطفة..غير سمعت جئت نجري..واش راه درك لالة البنات مريم يا سيدي؟ هاك(يعطيه القماش).حرير من بلاد الشام.. ما يلبسوه غير أهل الأصول والعز والشائن بحال سيدي...

حمدوا : (يحكم عليه.. يتبصر مع القماش)

مصطفى : اليوم بعت كامل واش طلبنا من الدباغين هده عشرين يوم...السلعة طارت في رمشة

وعوض أن يقول حمادو: ندير وليمة كي يعزم عليها الناس احتفال لتماثل مريم للشفاء، قال ندير وعدة ويبين لنا أن فترة استعمال هذا المصطلح التراثي تعود إلى زمن بعيد. فالوعدة في هذا الزمن ترتبط مباشرة بذكرى الأولياء الصالحين كما سبق وذكرنا في الفصل الثاني هذا ما يضفي اللمسة التاريخية والتراثية على نص المسرحية.

ثانيا: البنية الدرامية للمسرحية Structure dramatique

أ . الوحدات الثلاث Trois Unités

الزمن Temps

يبدأ زمن المسرحية بالمشهد الذي تمرض فيه مريم وينتهي بموتها انتحارا في نهاية المسرحية وهنا تنتهي أحداث المسرحية، و"يرى أمبرتو إيكو بأن سيرورة الحياة :"لا تقوم إلا إذا كان هناك مجرى في الزمان كون الزمن هو الآخر فضاء خطي بنقطة توسطية وطرفين"[1].

يعود زمن التاريخي لأحداث المسرحية إلى قرنين من الزمن إلى عهد الأسطول والتجارة البحرية وعهد الدايات وسوف نلمس هذا حيث يتضح من خلال المقطع الحواري المدرج في العنصر القادم.

المكان Lieu

تدور أحداث المسرحية في منزل حمادو المتواجد بالقصبة ودكان احميدة وفي شوارع قسنطينة، حيث تدور أحداث المسرحية بمدينة قسنطينة حسب الحوار التالي:

(ضجيج خارج الدكان .. فوضى .. تم حميدة يرجع)

حميدا : خلات يا صاحبي خلات ...(يغلق الباب)

الوناس : واش هظرتنا وصلت للقصبة ؟

حميدا : الأسطول يا محاينك الأسطول..

الوناس : واش به (يضحك) أدخل لقسمطينة على باب الوادي..

حميدا : أغرق.. راب كامل في البحر .. قصدي في الحرب..

[1] . امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بلكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2000، ص 151.

الوناس : (باستهزاء) كون غير وصلني للقصبة واغرق من بعد...(يضحك)

حميدا : الوقت ما هوش أنتع تمسخير .. أغلق الحنوت الأمور ما هيش مليحة. الجيش والعسكر نشروا أرواحهم في كل جهة..

الوناس : وهذا الشيء علاه .. يخي أسطول أغرق في البحر موش في الزنقة ولا ولا في الرحبة..

حميدا : غشهم على الأسطول اللي غرق قادر يرجع فينا..في القبائل العرب و الكراغلة.

الوناس : وعلاه هما اللي غرقه..

حميدا : ما دام الأسطول اغرق في البحر يتسمى خصروا قوة كبيرة.. خوفهم لا الأهالي توقف وتخرج مطالبة برحيل الداي..

الوناس : على هذي خرجوا العسكر ؟

الفعل Acte

يسير خط الفعل المتصل في هذه المسرحية من نقطة البداية إلى النقطة التوسطية وهي قمة الذروة أو العقدة إلى غاية نقطة النهاية وهي حل لأزمة ونهاية المسرحية، وفي النص يعتمد الكاتب هذا التسلسل الكلاسيكي، كون النصوص التاريخية عادة كلها تحترم التسلسل المنطقي لسرد الأحداث.

يبدأ الفعل في هذه المسرحية في المشهد الأول بمرض الشخصية المحورية في الحكاية وهي مريم، وكشف حمادو عن حبه لها وانتظار ردها للقبول به كزوج. وتتصاعد أحداث المسرحية في خط الفعل برفض مريم لهذا الحب وهي تبحث عن حب من نوع آخر، ويتصاعد وتيرة الفعل في قدوم الوناس إلى دار حمادو ليغني في إحدى السهرات، وتلمحه مريم وتهيم في هواه من النظرة الأولى، وتبدأ الأحداث بالتأزم، وتصير ذروتها باكتشاف هذا الحب من طرف حمادو الذي يعشقها هو الآخر ومصطفى، ويستمر تكدس الأحداث،

ويضمر الأخيران بالوناس شرا، فتضنه المعشوقة مات، فتلتحق به انتحارا وتفكك هنا أزمة الأحداث وتحل العقدة.

وإذا كان الفعل –حسب كير إيلام– يتكون من ستة عناصر هي الفاعل، قصده من الفعل، نمط الفعل، النتائج، وجهة الفعل، الوضع والعرض[1]. فإن العناصر الفاعلة والمحركة لأحداث المسرحية هي علاقة الحب المتخفية بين مريم والوناس الغير مشروعة، والحب المستحيل لحمادو اتجاه مريم والحب الطفيلي لمصطفى اتجاه مريم، زيادة إلى هذه الشخصيات.

وإذا كانت "علاقة السببية التي تحكم البناء الدرامي هي وسيلة الكاتب الأولى لخلق عالم يتميز بمنطقه واتساقه الداخلي ومن ثم بالوحدة الشعورية التي تمثل الشرط الأساسي في بناء العمل الفني"[2]. فإن أحداث المسرحية كلها بنيت في وحدة متناسقة ومنطقية أساسها التسلسل العقلاني لوحدات البنية الدرامية.

ب . الشخصيات

الشخصية البطلة في هذه المسرحية هي شخصية نسائية صورها الكاتب بصورة جميلة وقوية وذات مشاعر جياشة وشأنه في ذلك شأن كبار المسرحيين، "فالمرأة كان يصورها يوريبيديس في جميع مسرحياته تقريبا كطبيعة جياشة بالانفعالات المتطرفة في أغلب الأحوال وعلى الخصوص حين تحب وكذلك عندما تفقد من تحب"[3]. وهذا ما ينطبق على مريم؛ فهي حين أحبت لم تكترث لأي عرف أو تقليد بل سعت إلى حبها وانجرفت وراء عاطفتها حتى أهلكتها.

[1] . ينظر كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي–بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1992، ص 186.

[2] . سرحان سمير، مبادئ علم الدراما، مرجع سابق ، ص 48.

[3] . البنهاوي نادية، بدور العبث في التراجيديا الإفريقية وأثرها على مسرح العبث في الغرب وفي مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، طبعة سنة 1998، ص 133.

فـ"أرقى أنواع الاكتشاف على الإطلاق هو ذلك الذي تكتشف فيه الشخصية ذاتها أو حقيقة نوازعها الداخلية"[1]. وهذا ما حدث لمريم في المشهد الثالث حين رأت الوناس يعزف في عرس قائد الرحبة، تبدأ بالتساؤل مع خادمتها التي تأتيها بالأخبار:

مريم : خدوجة لوصابت تزوجني مع غول .. المهيم تتهنى مني.

منوبة : تعرفي يا لالاة شكون اللي رايح ايغاني في العرس ..

مريم : أشكون؟

منوبة : الوناس....

مريم : الوناس ؟ (تتسأل) أشكون هذا ؟ ولد من ؟.

منوبة : يخدم خراز ويهوء لغناء ..

مريم : عمري ولاسمعت عليه .. وأنت منين جأك هذا الخبر..

منوبة : عاليمة مرت حميدة الخراز هي اللي أحكاتلي.. حميدة هذا صاحبه روح لروح..

رسم الكاتب شخصية الوناس؛ شخصية حساسة شاعرية أيضا فنان يمارس العزف على آلة وترية، يبحث عن الحب المستحيل لكنه ليس مندفعا بقدر معشوقته مريم، بحيث انها انتحرت من أجله، ولم يكتفي هو حين سماع هذا الخبر سوى بالتوعد بالإنتقام لها.

أما شخصية حمادو فهي شخصية نبيلة وليست استغلالية فبالرغم من كل البزغ والدلال الذي أحاط به مريم التي رباها فلم يجبرها على الزواج به بل كان ينتظر أن تفعل ذلك بكل إرادتها.

وشخصية مصطفى هي شخصية طفيلية واستغلالية وخائنة للعهد، فهو يعلم بحب حمادو لمريم لكنه يتودد إليها خفية عنه ويصطنع أمامه الإبتسامة.

[1] . سرحان سمير، مبادئ علم الدراما، مرجع سابق، ص 59.

ونجد تقريبا كل الشخصيات في هذه المسرحية شخصيات نمطية وكأننا سبق وشاهدناها في أعمال فنية أخرى أو في حياتنا اليومية، سوى أن الحب الكبير إلى حد الانتحار نجده في عدة أعمال خالدة، كما فعلت جولييت مع روميو.

ج . الحوار

استعمل الكاتب في حواراته لغة جميلة وهي اللغة المجزأرة ، كما اسمتعمل العزف والغناء الشعبي في عدة مشاهد. واختلفت طبيعة الحوارات بين خوارات قصيرة تأتي بين أخد ورد في وتيرة متسارعة وأخرى حوارات طويلة خاصة تلك التي تعلقت بمناجاة النفس وقد استعمل المؤلف كلاهما حسب ما اقتضاه الموقف والضرورة الشعرية الجمالية. "على أن طول الحوار أو قصره يرجع في النهاية إلى تقدير المؤلف وإلى إحساسه بطبيعة الموقف ومقتضياته"[1].

و"تتميز مناجاة النفس في المسرح بطبيعة مزدوجة، فهي تجمع بين سمة الحديث المباشر إلى الجمهور من ناحية، ومن بين سمة الإعتراف الصادق أمام النفس من ناحية أخرى. فاستماع الجمهور إلى المناجاة هو أحد أهدافها وشرط من شروطها"[2].

كما يظهر في نهاية المشهد الأول استعمال الكاتب للمناجاة :

طيطومة : (بصوت خافت) واش بها لالة..عياطها ما يعجب..

مريم : ما بها والو..روحي عونها..(طيطومة تلتحق بعواشة)

حايرة.. مايلة بين شرف الخليفة وبين حقي في الحب..بين نختار رجل يسعدني ونسعده ..وبين نخضع و نركع للخليفة...على خطر شراني بماله وما عندي الحق في حتى حلم..و

[1] . القط عبد القادر ، من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص 34.

[2] . جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص 247.

لو كان كادب..دارني لمفضلة في النساء اللي يكسب... هو اللي اختارني ..هو وحده حبني..وأنا ما سقساوني..عجب الوقت هدا..لازم نكمل ..كيف أماه..ورث..اللي يحبني يديني واللي ما انحبوش يمدوني إليه..كيف.كيف... إلى خاية نهاية المناجاة.

"والشخصية التي تناجي نفسها تجد نفسها في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك وآخر، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار، أو في نقطة تحول من طبيعة إلى أخرى أو غير ذلك من المواقف الحاسمة في المسرحية"[1].

استعمل الكاتب في هذه المسرحية اللغة البسيطة القريبة إلى فهم المتلقي العادي، لكنها لغة متناسقة ومليئة بالبديع الدلالات والمعاني، فالعلامات والرموز تعطي النص تشويقا أكثر وقيمة أدبية أعلى فالعلامة عند بيرس أو المفسرة هي: "شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من جهة ما، وبصفة ما"[2]، ومثال ذلك الصوت الذي تبعثه الباخرة، ماهو إلا تفسير لاقتراب وصولها فالصوت الصادر هو علامة سمعية مفسرة لاقتراب معنى الباخرة والباخرة هي المفهوم الدهني.

د . الصراع

يتمتع الصراع في المسرح بخصوصية، تتمثل في ما يتولد عنه من نشاط وديناميكية تحرك الفعل الدرامي، وتدفع به لإعطاء البداية الفعلية للأحداث الدرامية، فالصراع هو الذي ينمي الحدث ويجعله يتصاعد من خلال ما ينجر عنه من تعارض بين أطرافه، فتتولد الأزمات التي تشكل حاجزا يمنع الشخصية من تحقيق مبتغاها، الأمر الذي يؤدي إلى تعقيد الحدث، ويدفع الفعل نحو ذروة التأزم ثم الحل[3]. حدث ذلك مع الشخصية البطلة التي وجدت

[1] . عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص 35.

شارل ساندرزبيرس(1857-1914)

[2] . شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع- الإسكندرية، مصر، الطبعة الثانية، 2001، ص 101.

[3] . ينظر الصالحي فؤاد، علم المسرحية وفن كتابتها، دجار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2001، ص 105.

نفسها في صراع داخلي مع العقلية المحافظة التي تعيشها الأسرة العربية والجزائرية خاصة، وصراع مع كل ممن حولها لأن الكل ضد علاقة الحب التي تعيشها.

الصراع النفسي الذي تعيشه مريم؛ هو نفسه الذي يعيشه الوناس في الجهة المقابلة وقد يكون هناك صراع آخر ضمني وخفي هو صراع الطبقات الاجتماعية، ويشبه نوعا ما الصراع الطبقات العرقية حيث يمنع التزويج من طبقتين مختلفتين سواءً عريقا أواجتماعيا، و"قد يكون الصراع صراعا داخليا في نفس الشخصية بين نوازع نفسية مختلفة. ومن خلال المواقف المتوترة في هذا الصراع تبرز سمات الشخصية وتفصح عن الدلالات المختلفة التي أراد المؤلف أن يحملها أياها"[1].

ما يميز النص عن سابقه الذي قمنا بدراسته هو أن النص الأول نكاد لا نجد عقدة، في حين تأزم الأحداث هنا وتصاعد الصراع النفسي والإجتماعي والسياسي جلي جدا، هذا ما صنع التوتر وبلوغ الذروة. وقد "أظهرت المسرحيات العربية التي تنتظر حبكاتها في نمط الحبكة المتوسعة أنها تشتمل على قدر طيب من إثارة الإهتمام والتوتر، وذلك بسبب قدرة استيعاب هذا النمط لأساليب الإثارة والتنويع"[2].

ثالثا: توظيف الموروث العالمي والمحلي

المنديل التي أهدته مريم إلى الوناس عربون وإشارة محبة، يذكرنا بمنديل ديدمونة التي أهداها أياه عطيل عربونا عن حبه لها ورمزا للإخلاص، وهو محرك فاعل في المسرحية فهو سبب فراق الحبيبين في مسرحية "عطيل" لشكسبير.

[1] . عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص 26.

[2] . الجبوري مجيد حميد، البنية الداخلية للمسرحية، مرجع سابق، ص 339.

استعمل الكاتب في حوارات المسرحية لغة مجزأرة، لغة مسجوعة وموزونة في أغلب الأحيان وكلها إيقاع، بالإضافة إلى الأغنية الشعبية والقصيد وهو موروث ثقافي عريق تعتز به الهوية الوطنية.

زد إلى ذلك، وظف الكاتب أحداث هذه المسرحية في مكان تراثي صنف ضمن الموروث العالمي وهو القصبة. حيث تسكن العائلات العريقة والتجار وذوا النفوذ آنذاك.

خلاصة

من خلال الدراسة التي قمنا بها حول الكاتب والمخرج المسرحي، نلحظ تشابها كبيرا بين هذا الفنان والمسرحي عبد القادر علولة، الذي سبقه في هذه المسيرة المسرحية في التأليف والإخراج ونلمس فيه أيضا نفس الاهتمام بالموروث الشعبي الجزائري، ونستطيع القول بأن محمد الطيب الدهيمي هو علولة الشرق الجزائري، فهو لم يقم فقط بإعادة إخراج مسرحية لجواد التي هزت المسارح الجهوية سنة 2011، بل نلمح حتى لمسة الحلقة والإحتفالية في مسرحه، باستعماله القوال وبعض المستلزمات التراثية الشكلية والضمنية في عروضه المسرحية، كاستعماله للوشم في عرض "لوشام" الذي قدمه بالمسرح الجهوي لعنابة في الفترة التي استلم إدارته.

كما نخلص في هذه الدراسة أنه علينا القيام بمبادرات كثيرة مثل: تسليط بعض الضوء على الفنانين المسرحيين بالجزائر قبل هجرتهم إلى الثقافات الأخرى ويصير لهم السبق في الدراسة والنقد، أما أخذ أعمال هؤلاء المسرحيين بالنقد والدراسة ليس إلا خطوة للتوثيق والتأصيل لهذا المسرح، وهذه المهمة حري بالباحث الجامعي أن يقوم بالخطوة الأولى لجمع هذا الرصيد الفني وتقييده وحفظه من الزوال كي لا يحدث له ما حدث للأعمال الأولى. أما قيامنا بدراسة نصوص مسرحية لا تزال مخطوطة ليس مجازفة منا، وإنما هي خطوة أولى وتمهيد للقيام في القريب العاجل –إنشاء الله– بجمع وتحقيق هذه الأعمال المسرحية وإخراجها إلى النور، بالرغم من أن خشبات المسارح قد سبقتنا إلى ذلك، لكنه نداء إلى كل باحث وكاتب القيام بالطبع والنشر كي لا يكون هذا الغداء الروحي حكرا على مجموعة قليلة من المتلقين، وليس هدفا لتكديس مكتباتنا بل لملئ قاعات وساحات عروضاً، فالمسرح يكتب كي يعرض لكن إن لم يقيد بالكتابة فمآله النسيان والضياع.

خاتمة

نستعرض فيها نتائج البحث التي سبق وأدرجناها في نهاية كل فصل وما بقي لنا سوى إيضاحها وتبسيطها حيث يظهر مما تناولناه في عرض هذا الفصل أن البحث عن الحقيقة التاريخية للمسرح والموروث لن نستطيع إيصالها كاملة، والوفاء بالبحث وإعطاء القارئ حقه من المعلومة، فالخبايا التاريخية تحول دون ذلك، كحرق المستعمر لمكتبات العلماء وتهريب التاريخ في مجلدات ومخطوطات إلى بلدانه الغاصبة.

نستنتج أن التجارب المسرحية الجزائرية وحضور الموروث فيها قوي، هو نتاج تراكم فكري وحس فني ترجمته بعض العناصر التراثية المتواجدة في حياتنا الاجتماعية، كاللباس، البناية والموسيقى... ما يعزز امتداده في عمق التاريخ. كذا لا ينفي فعالية هذا المسرح في عديد القضايا الجادة السياسية والاجتماعية والدينية كمحاربة المستعمر في فترة مضت، والحفاظ على الهوية الوطنية والدين الإسلامي اللذي حاول المستبد الغاشم طمسهما واستبدلهما بثقافته الدخيلة.

اتضح أن المسرح الجزائري والمورث الغربي والعربي تجمعهما علاقة ضاربة في عمق التاريخ لم تحدها الجغرافيا ولا الزمن، وهي علاقة تاريخية وسياسية وحتى دينية. وقد تجلت عناصر الموروث سواءً الغربي أو العربي في المسرح الجزائري بكثرة وهذا ليس انتقاصاً من هذا الأخير بل هو ثراء وتنوع لرصيد يزيد إلى الخزانة الثقافية التي تتمتع بها الجزائر سواء في موروثها المادي كاللباس والبنايات التاريخية الفنية المتبقية، والموروث اللامادي كالأغاني والموشحات الأندلسية والرقصات الفولكلورية الإفريقية والبربرية والحكايات الشعبية والأساطير العربية والأمازيغية .

بعدما تطرقنا إلى مشكلة الكتابة وأية لغة تصلح لهذا الفعل والأنسب للأعمال التراثية، وبعد الدراسة، وكل الاختلافات التي دارت بين التيارات الثلاثة، استنتجنا أن الأعمال الجزائرية المسرحية اعتمدت في أعمالها التراثية الكتابة باللغة العربية كوسيلة للحفاظ عليها

وعلى الدين من المستعمر الذي حاول إزالتها تماما، فكانت أعمال محمد الطاهر فضلاء نضالا حال دون رغبة المستعمر، ولم يؤثر ذلك على أعماله التي تناولت التراث التاريخي. وجاءت الأعمال التراثية لسلالو وبشتارزي وتوري وغيرهما مسرحيات مجزأرة، أقرب إلى أفئدة المتلقي الجزائري البسيط آنذاك، والشعب هو الشريحة الأكثر استعمالا للدارجة. بالتالي لا يمكن القيام بعملية التفضيل بين الكتابة بالفصحى أو العامية في هذه المسألة بل على الباحث والمختص تشجيع الإبداع على جميع الأصعدة وباستعمال كل الوسائل والأساليب المناسبة، فالنجاح يكمن في صدق الإبداع والجمال في كلتا اللغتين.

خلصنا أيضا في هذه الدراسة أن الأدب الجزائري بصفة عامة يزخر بموروث ثقافي غني وهو متجذر في الثقافة والتعاملات اليومية كاستعمال الأمثلة الشعبية والحكاية الشعبية والخرافية وتخويف الأطفال بالكائنات الأسطورية، فاستلهام هذه الموروثات في الأعمال المسرحية لم يأتِ اعتباطا أو استهلاكا للثقافة الغربية بكل ما حملت، بل استعانت المسرحية الجزائرية المستلهمات التراثية كونها الهوية والأصالة العربية التي تنتمي لها حق الانتماء، وإسهاما منها في دفع هذه التقاليد المسرحية التراثية إلى الفضاءات العامة وتوزيعها لجعلها أكثر انتشارا ورسم مجتمع أصيل لديه ثقافة وهوية.

من خلال الدراسة التي قمنا بها حول الكاتب والمخرج المسرحي، نلحظ تشابها كبيرا بين هذا الفنان والمسرحي عبد القادر علولة، الذي سبقه في هذه المسيرة المسرحية في التأليف والإخراج، ونلمس فيه أيضا الاهتمام بالموروث الشعبي الجزائري، ونستطيع القول بأن محمد الطيب الدهيمي هو علولة الشرق الجزائري، فهو لم يقم فقط بإعادة إخراج مسرحية "الجواد" التي هزت المسارح الجهوية سنة 2011، بل نلمح حتى لمسة الحلقة والاحتفالية في مسرحه واستعماله القوال وبعض المستلزمات التراثية الشكلية والضمنية في عروضه المسرحية، كاستعماله للوشم في عرض "لوشام" الذي قدمه بالمسرح الجهوي لعنابة في الفترة التي استلم إدارته.

كما نخلص في هذه الدراسة أنه علينا القيام بمبادرات كثيرة مثل: تسليط بعض الضوء على الفنانين المسرحيين بالجزائر قبل هجرتهم إلى الثقافات الأخرى ويصير لهم السبق في الدراسة والنقد، أما أخذ أعمال هؤلاء المسرحيين بالنقد والدراسة ليس إلا خطوة للتوثيق والتأصيل لهذا المسرح، وهذه المهمة حريّ بالباحث الجامعي أن يقوم بالخطوة الأولى للحفاظ على هذا الرصيد الفني وتقييده ومنعه من الزوال كي لا يحدث له ما حدث للأعمال الأولى. أما قيامنا بدراسة نصوص مسرحية لا تزال مخطوطة ليس مجازفة منا وإنما هي خطوة أولى وتمهيد للقيام بجمع وتحقيق هذه الأعمال المسرحية وإخراجها إلى النور بالرغم من أن خشبة المسارح قد سبقتنا إلى ذلك، لكنه نداء إلى كل باحث وكاتب القيام بالطبع والنشر كي لا يكون هذا الغداء الروحي حكرا على مجموعة قليلة من المتلقين، وليس هدفا لتكديس مكتباتنا بل لملء القاعات والساحات بالعروض المسرحية، فالمسرح يكتب لكي يعرض لكن إن لم يقيد بالكتابة فمآله النسيان والضياع.

1- القرآن الكريم برواية ورش

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

2- الدهيمي محمد الطيب، مسرحية العرضة مقتبسة عن الملك يتموت ليوجين يونسكو (مخطوطة).

3- الدهيمي محمد الطيب، مسرحية دف القول والبندير (مخطوطة).

4- الدهيمي محمد الطيب، مسرحية يا ولفي مريم (مخطوطة).

5- الدهيمي محمد الطيب، مسرحية سمفونية من تراب مقتبسة عن مأساة شيفارا لمعين بسيسو (مخطوطة).

ثانيا: القواميس:

6- إلياس ماري، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1997 .

7- هولتكرانس إيكه، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، شركة الأمل للطباعة والنشر، د بلد، الطبعة الثانية، 1999.

8- محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، المجلد 2، دار صادر بيروت، لبنان، دون سنة طبع.

9- محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2008.

ثالثا – المراجع العربية:

10- إبراهيم نبيل، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر. القاهرة، مصر، 1974.

11- أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريسي، شرح مقامات الحريري، الجزء الأول، المكتبة العصرية بيروت، لبنان، 1992.

12 – الأدرع الشريف، وجوه وأقنعة، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

13- الأدرع الشريف، هوامل الكلام مالم يقله أبو حيان التوحيدي وصاحبه مسكويه، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.

14- الأدرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010.

15- البنهاوي نادية، بدور العبث في التراجيديا الإفريقية وأثرها على مسرح العبث في الغرب وفي مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

16- الجابري محمد عابد، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي- بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 1993.

17- الجبوري مجيد حميد، البنية الداخلية للمسرحية، منشورات ضفاف لبنان، الطبعة الأولى، 2013.

18- الجوهري محمد – حسن الشامي- حسن الخولي- سعاد عثمان- منى الفرنواني- نجوى عبد الحميد، النظرية في علم الفولكلور، دون دار نشر،القاهرة، 2003.

19- الحريري القاسم بن علي بن محمد بن عثمان أبو محمد، مقامات الحريري، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، 1978.

20- المرعي فؤاد، تاريخ الأدب الحديث، منشورات جامعة حلب، سوريا، 1998.

21- النخيلة حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية، منشورات ضفاف، العراق، الطبعة الأولى، 2013.

22- العنتيل فوزي، الفولكلور ما هو؟ دار المعارف، مصر، 1965.

23- العشماوي محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، 1994.

24- الصالحي فؤاد، علم المسرحية وفن كتابتها، دجار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2001.

25- القط عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، منشورات دار النهضة العربية- بيروت، لبنان.

26- الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 1979.

27- الثعالبي الشيخ سيدي عبد الرحمن، جواهر الحسان في تفسير القرآن، الجزء الثالث، وزارة الثقافة، طبعة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.

28- باكثير علي أحمد، مسمار جحا، مطبوعات مكتبة مصر، مصر، د طبعة، د سنة.

29- بوكروح مخلوف، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

30- بوكروح مخلوف، المسرح والجمهور، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

31- بورايو عبد الحميد، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

32- بن دعماش عبد القادر، الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، 1958-1962، منشورات انترسيني، الجزائر، 2007.

33- جادبية صدقي، لمحات من المسرح العالمي، دار المعارف بمصر، دون طبعة، 1970.

34- دباغ محمد، دراسات في التراث، دار الغرب للنشر والتوزيع-وهران، الجزائر، 2007.

35- حمد سيد محمد، الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

36- حسين محمد سليمان، التراث العربي الاسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

37- يايوش جعفر، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مركز البحث في الأنتروبولوجيا الإجتماعية والثقافية، الجزائر، دون سنة نشر.

38- لمباركية صالح، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية، 2007.

39- مجموعة من الباحثين، قراءات في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2014،

40_ ميراث العيد، المسرح الجزائري في نشأته و تطوره، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر الطبعة الأولى، 2012.

41- منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2014.

42- معلا نديم، لغة العرض المسرحي، د دار نشر، د بلد، د طبعة، د سنة.

43_ مرتاض عبد المالك، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

44_ مرتاض عبد المالك، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشبكة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

45- مرتاض عبد المالك، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائري.

46- مظهر سليمان، أساطير الشرق، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، 2000.

47_ مظهر سليمان، أساطير الغرب، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، 2000.

48- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، مصر، 1999.

49- نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.

50- نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986.

51- سلامة أمين، الأساطير اليونانية و الرومانية، دون دار نشر، دون بلد نشر ، دون سنة نشر.

52- سرور نجيب، حوار في المسرح، المطبعة الفنية الحديثة، مصر، طبعة سنة 1969.

53- سرحان سمير، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، الطبعة الأولى، 2000.

54- عبد الواحد ابن ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2013.

55- عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق، سوريا، 2002.

56- عبود عبد الكريم، الحركة على المسرح، دار الفنون والأدب للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، الطبعة الأولى،2014.

57- علام حسين، العجايبي في الأدب، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010.

58- عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ،شركة باتنيت، الطبعة الأولى، الجزائر، 2006.

59- عصام محفوظ، المسرح مستقبل العربية، دار الفارابي- بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991.

60- عقلة عرسان علي، الظواهر المسرحية عند العرب، دراسة 2007، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

61- عتمان أحمد، الشعر الإغريقي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد مايو 1984.

62- فاروق أوهان. آفاق تطويع التراث العربي للمسرح. وزارة الإعلام والثقافة. أبو ضبي. الطبعة1. 1999.

63- فارح مسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2006.

64- فرقاني جازية، الترجمة بين التلقي والتأويل، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2013.

65_ فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012.

66- صحراوي إبراهيم، السرد العربي القديم، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2008.

67- قرقوة إدريس، التراث في المسرح الجزائري، الجزء الأول، الرشاد للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

68- قرقوة إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر،2005.

69_ ركيبي عبد الله خليفة، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، الجزائر، دون سنة طبع.

70- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2000.

71- شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، كنوز للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

72- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد مارس 2001.

73- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع- الإسكندرية، مصر، الطبعة الثانية، 2001.

74- ثليلاني أحسن، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل للكتاب، الرغاية، الجزائر.

75- خان محمد عبد المعين، الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة الحنة للتأليف والترجمة والنشر- القاهرة، مصر، 1937.

76- خليفي عبد القادر، أحمد توفيق المدني، دار المحابر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

رابعا: المراجع المترجمة:

77_ أوبرسفيلد آن، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر، الطبعة الثانية، 1982.

78- إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي-بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1992.

79- الأرديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة درينيه خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الثانية.

80-امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بلكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2000.

81-اسلن مارتن، تشريح الدراما، ترجمة أسامة منزلجي، دار الشرق والتوزيع – عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1987.

82- برا جيرار، هيقل والفن، ترجمة القاضي منصور، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1993.

83- بروك بيتر، النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد أكتوبر 1991.

84- جروتوفسكي جيرزي، نحو مسرح فقير، ترجمة سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، الطبعة الأولى، 1999.

85- دانينوس ابراهام، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم بوكروح مخلوف، طبع في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

86- هويمان رني، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثانية، 1975.

87- هلتون جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، الطبعة الأولى، 2000.

88- طاليس أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، 1978.

89- يوريبيديس، عابدات باخوس-ايون- هيبيولوتوس، ترجمة د. عبد المعطي شعراوي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، مصر، الطبعة الأولى،1997.

90- يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، 2000.

91-كامبل جوزيف، البطل بألف وجه، ترجمة حسن صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2003.

92- كامبل جوزيف، قوة الأسطورة، ترجمة حسن صقر، دار الحكمة للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 1999.

93- كارلسون مارفن، نظريات المسرح ج1، ترجمة وجدي زيد، دون دار نشر، القاهرة، 1997.

94- ليفي شتروس كلود، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حمديدي، الطبعة الأولى، دار الحق للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1985.

95- ليفي شتروس كلود، الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، الطبعة الأولى،1986.

96- مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، ترجمة أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 1997.

97- مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد يونيو 1997.

98- مرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1991.

99- فلاديمير بروب، مرفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، الطبعة الأولى، 1996.

100- فروم إريش، الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 1990.

101- توماس مان، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، باريس، 1984.

102- تمارا الكساندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، 1990.

103- شكسبير وليم، روميو وجولييت، ترجمة محمد عناني، دار الكتب العلمية-بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990.

خامسا: المراجع باللغة الأجنبية:

104- Alain coupre, Le théâtre (texte, dramaturgie, histoire) Edition Nathan, paris, 1995.

105_ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Missidon-édition sociales, paris, 1982.

سادسا – الرسائل الجامعية:

105- جلاوجي عز الدين، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، سنة 2009.

106- ثليلاني احسن، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، سنة 2010.

سابعا: المجلات والدوريات:

107- جلولي العيد «دينامية تراث أهليل من المحلية إلى العالمية»، دراسات جمعت في ديوان الأهليل، قامت بنشره محافظة المهرجان الثقافي الوطني لأهليل، دار الكتاب العربي، سنة 2017.

108- السرديات وفنون الأداء ملتقى علمي 18-19-20-21 أكتوبر 2010 تنظمه محافظة المهرجان الدولي للمسرح الجزائر.

109- وقائع الملتقى العلمي 10-11-12 جويلية 2009 تحت عنوان "المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة" تنظمه محافظة المهرجان الدولي للمسرح- الجزائر. الدورة الإفريقية الجزائر 2009.

110_ وقائع الملتقى العلمي الذي انعقد في إطار المهرجان الوطني للمسرح المحترف طبعة 2010، الذي نظمته محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف تحت إشراف وزارة الثقافة في الجزائر بعنوان "توظيف التراث في المسرح المغاربي".

111- وقائع الملتقى العلمي 28-29-30 ماي 2011 تحت عنوان "النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات" تنظمه محافظة المهرجان الدولي للمسرح- الجزائر.

112- مجلة التراث الشعبي، وزارة الإعلام العراق، العدد 2، 1977.

113- مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الثقافة الجزائر، عدد 18، ديسمبر 2008.

114- مجلة تراث. الكلام الشفهي: من الأوراس إلى مرجاجو (دفاتر المركز رقم6 - 2003) تحت إدارة الحاج ملياني، CRASC .

الملاحـق

أولا: حوار مع المسرحي محمد الطيب الدهيمي

ثانيا: الملخصات باللغة العربية واللغتين الفرنسية والانجليزية

أولا: حوار مع المسرحي محمد الطيب الدهيمي

أجري هذا الحوار في مدينة قسنطينة في يوم الأحد 06 من نوفمبر 2016 على الساعة 12:00 مع المسرحي محمد الطيب الدهيمي.

1) كيف استطعتم التوفيق بين عملكم الإداري والإبداع الفني خلال مسيرتكم العملية بالمسارح الجهوية عنابة، قسنطينة..؟

م.ط.د كان كل شئ مرتبط بتنظيم العمل..كان علي أولاً أن أسهر على تنفيد المشاريع الفنية المسجلة في برنامج السنة من مسرحيات و تربصات متخصصة.. أما عملي الخاص أقوم به في المنزل.. بعيداً عن ضجيج الإدارة.. وعندما أقوم بإخراج عرض أنسى تماما الإدارة...

2) هل هو شغف بالتراث أو منهج مقصود حدوتم به حدو ثلة أخرى من المسرحيين الجزائريين والعرب أرادوا النهوض به: كولد عبد الرحمان كاكي، علولة، كاتب ياسين وغيرهم عبد الكريم برشيد؟

م.ط.د أضن أنه إهتمام بالدات الثقافية.. فلكل شعب خصوصيته الثقافية، منها الغناء، الفلكلور، الرقص، الشعر إلخ.. كان إهتمامي من هذا الباب لا غير.. بمعنى يمكننا أن نقدم مسرحا مختلفا يحكي حكايتنا بأسلوب خاصٍ بنا.. كما كان مطلوب أن نقول إننا موجودين معكم بإختلافاتنا.. وهذا كان ممكنا إنطلاقا من داتنا الثقافية و الفكرية و كل مراجعنا التاريخية التي تمثل "الأنا" ...

3) ما قولكم عن غياب الظاهرة الإحتفالية في أسواقنا؟، هل بالإمكان عودة الإحتفالية الشعبية فيها؟ نجد في شوارع معظم الدول الأوروبية أو الأمريكية أحد العازفين بطاسة جمع النقود تتحلق حوله الجماهير لسماع موسيقاه. ألم يكن القوال أو الحلقة عندنا تشكل نفس اللوحة، مابالها غابت؟ ولا زالت عند غيرنا بصورة أو بأخرى؟

م.ط.د الممارسة الثقافية تحتاج إلى الحرية.. اليوم لكي نمارس المسرح علينا أن نقدم طلب...هذا هو الفعل التعجيزي للممارسة الثقافية اليوم.. الفضاءات الثقافية منها اليوم المسرح .. دور الثقافة، جلها مسيرة إداريا إن لم نقل بيروقراطيا..إضافةً إلى مجتمع يتحكم فيه الركود ولا حب التغير.. اليوم كثير من شبابنا لا يعرفون ما هي قاعة السنماء...وما هي قاعة المسرح...وما معنى الفن التشكيلي إلخ..الجزائر اليوم بحاجة إلى ثورة ثقافية لتنهض ككل الشعوب المزدهرة...

4) نعلم بأن اللغة الدارجة أو الرابعة كما يطلق عليها في المسرح هي الأقرب والأسهل على المستمع المحلي وجل نصوصكم كتبت باللغة الدارجة، لكن اللغة العربية تعطي فرصة الإنتشار على المستوى العالمي أكثر من اللغة المحلية فما رأيكم في الكتابة بالفصحى؟.

م.ط.د لا تهمني اللغة بقدر ما يهمني إصغاء المتفرج إلى العرض...فاللغة وسيلة فقط.. المهم هو الرسالة التي يحملها العرض كخطاب فني راقي يسمح للمتفرج أن يصعد إلى إحساس يخصه في العرض..الفصحى في المسرح ممكن كنص ينشر.. المسرح ليس للغة فقط.. فهو مجموعة لغات تربطها قواعد شيفرة العرض.. المسرح موسيقى، رقص، شعر، إحساس، ألوان.. هذا هو المسرح.. أما النص يبقى نص..لا يعرف الأدوات الآخرى.. والمسرح هو فن حي..

5) مسرحية (دف القول والبندير) التي تستوحي شخصياتها من التراث العالمي والعربي عبارة عن محاكاة ساخرة. هل تقصدون التهكم على الوضع المتخلف عن تراكمات النكبات التي توالت على هذه الأرض من حروب وأزمات سياسية أم أنه ميول إلى ما هو أبعد. كون السخرية تحاكي مواضيع جادة ووجودية في الكثير من الأحيان؟

م.ط.د بالطبع السخرية في المسرح لها دور كبير في تبسيط المفاهيم وتقرب المتفرج من الأطروحات المقدمة في العرض.." دف القول و البندير" هي صرخة في وجه الظلم والعنصرية.. هو نص يطرح عبر ثلاثة شخصيات بعيدةٌ زمنيا على بعضها وعاشت في

مجتمعات مختلفة، متناقضة... ما كان يجمعهم؟ هو حبهم للحرية فقط. وهنا تغيب وتذوب الحدود بينهم وتنهار العصور لكي يلتقوا و يعيدون كتابة تاريخهم.. فعليكم أن تقراؤوا مجددا تراجيدية الحلاج وعطيل لشيكسبير و عنترة إبن شداد.. فالمجتمعات الإنسانية اليوم تحمل هذه العبودية "العصرية" باسم العولمة وما أكثر من التسميات.

ثانيا: الملخصات

الملخص

تشتمل هذه الدراسة التي جاءت حول توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري. على أربعة فصول، قدمنا لكل منها بتمهيد استهلالي، وخلصنا في نهاية كل فصل إلى نتيجة حورناها إلى ملخص، نختم به الفصل، لتساعد هذه الملخصات في النهاية على بلورة النتيجة النهائية للدراسة وبالتالي الخاتمة.

الفصل الأول الذي عنوناه النشأة التراثية للمسرح الجزائري، ينقسم إلى أربع مباحث حددنا فيها بعض المصطلحات كالمسرح والموروث، وتحدثنا عن المسرح الجزائري، نشأته التراثية والمستلهمات التراثية كالرقص، الشعر والغناء الشعبي التي تتوفر عليها الأعمال المسرحية، وتبيان وظائف الموروث السياسية منها، التاريخية والجمالية في المسرحية الجزائرية.

وينقسم الفصل الثاني الذي تناول المسرح الجزائري وعلاقته بالموروث الآخر بدوره إلى أربع مباحث بيّنّا فيها بدايةً: عنصرين هامين في الموروث المسرحي هما الخرافة والأسطورة. متطرقين بعدها إلى تجليات الموروث الغربي في المسرح الجزائري شكلا ومضمونا ثم علاقة المسرح الجزائري الدينية، اللغوية والاجتماعية بالموروث العربي وأخيراً تجسيد الموروث العرض في المسرحي كاللغة والسينوغرافيا.

يضم الفصل الثالث توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري ثلاث مباحث هي على التوالي أثر الكتابة التراثية في المسرحية الجزائرية باللغة العربية الفصحى، اللغة الشعبية والكتابة بالفصحى الشعبية أو الجزأرة. يضم أيضاً المستلهمات التراثية في المسرح الجزائري كالأمثلة الشعبية، القصة والحكاية الشعبية، الخرافة والأسطورة. وتناولنا في المبحث الثالث الأشكال التراثية المسرحية في الجزائر كالاحتفالية، الطقس الديني ثم مسرح الخيال ومسرح العرائس، إضافة إلى القوال والحلقة.

كما وزعنا الفصل الرابع الذي خُصَّ بأحد الفاعلين في الحركة المسرحية بالجزائر والشرق الجزائري خاصة على أربع مباحث، وعنوناه توظيف الموروث الشعبي في مسرح محمد الطيب الدهيمي. عرفنا بدايةً بالكاتب المخرج والمسرحي المولود بقسنطينة وعدّ الأعمال المسرحية التي ساهم في كتابتها إخراجها. كما تناولنا مسرحيتين مقتبستين له بالدراسة، الأولى بعنوان "العرضة" و الثانية "سيمفونية من تراب" مقتبسة متطرقين للبنية الدرامية مع تقديم تلخيص لكلتا المسرحيتين. أما المبحث الثالث والرابع فقمنا فيهما بدراسة مسرحيتين من إبداع الطيب الدهيمي، هما مسرحية "دف القول والبندير" ومسرحية "يا ولفي مريم" تناولناهما بالدراسة وتشريح بنيتيهما الدرامية وتوظيف الموروث فيهما.

ختاما قمنا استخلاص النتائج التي افرزتها هذه الدراسة المتواضعة نهاية كل فصل وتعليق الآمال باستمرارية البحث في هذا المجال الحساس، الموروث الذي يرتبط بهويتنا وكياننا المترامي الجذور أطراف الزمن الماضي الغابر الممتد إلينا آملين استمراريته إلى الزمن البعيد القادم. وذلك لن يكون إلا بمبادراتنا العلمية وجهودنا القائمة على البحث الجاد.

Résumé

Cette étude sur l'emploi du patrimoine populaire dans le théâtre algérien contient quatre chapitres, on a introduit chacun d'eux par une partie introductive. Et nous sommes arrivés à la fin de chaque chapitre à un résultat qu'on a employé comme un résumé, pour conclure le chapitre. Pour que ces résumés aident à la production du résultat final de cette étude, et donc la conclusion.

Le premier chapitre qui s'intitule le genèse patrimoine du théâtre algérien, se compose de quatre parties dont lesquelles on a précis quelques notions comme le théâtre et l'hérité, on a traité aussi le théâtre algérien, se genèse patrimoine et les inspirations patrimoines comme la danse, la poésie et le chant populaire qui composent les œuvres théâtrales, et l'identification des fonctions politique, historique et esthétique de l'héritage dans le théâtre algérien.

Et le deuxième chapitre qui porte sur le théâtre algérien et sa relation avec le patrimoine se divise en quatre parties dont on a clarifié au début : deux éléments essentiels dans le patrimoine théâtral qui sont le mythe et la légende. En abordant après les manifestations du théâtre occidental dans le théâtre algérien au niveau de la forme et de contenu, puis la relation religieuse, linguistique et sociale du théâtre algérien avec le patrimoine arabe. Et enfin l'incarnation du patrimoine dans le spectacle théâtral comme la langue et la synographie.

Le troisième chapitre intitulé l'emploi du patrimoine populaire dans le théâtre algérien, se comporte de trois parties classées comme suit : l'effet de l'écriture patrimoine sur le théâtre algérien en arabe standard, la langue populaire et l'écriture en dialecte algérien(El djazaara). Il porte aussi les inspirations patrimoine dans le théâtre algérien comme les proverbes populaire, l'histoire, le conte populaire, le mythe et la légende. Et on a abordé dans la troisième partie les formes du patrimoine théâtral en Algérie comme la

célébration, le rituel religieux puis , le théâtre de l'ombre et le théâtre de marionnettes. En plus de (El gouwal) et (El halka).

Comme on a distribué le quatrième chapitre consacré pour l'un des acteurs dans le mouvement théâtral en Algérie surtout l'est algérien sur quatre parties, et on l'a nommé l'emploi du patrimoine populaire dans le théâtre de Mouhammed Eltayeb Eldhimi. On a présenté en premier lieu l'écrivain le metteur en scène théâtral né en Constantine, et identifié les œuvres théâtrales dont il a participé dans l'écriture et la mise en scène. Comme on a traité deux pièces théâtrales citées dans ces études, la première s'intitule(Elaarda) et la deuxième (symphonie du sable) en abordant la structure dramatique avec un résumé pour chaque pièce. Et pour la troisième et la quatrième partie on a étudié de pièce de la création de Eltayab Dhimi qui sont (douff elgoul w lbandir) et (ya welfi Meriem), on les étudié par l'analyse de leurs structures dramatique et l'emploi du patrimoine.

Enfin, on a tiré des conclusions de la modeste étude à la fin de chaque chapitre, et pour suspendre les espoirs que la recherche poursuivra dans ce domaine sensible, le patrimoine qui est associé à notre identité et à notre entité qui jette ses racines au fil du temps passé qui s'étend vers nous en espérant sa continuité vers le future lointain, et cela ne se passera que par nos efforts scientifique construits sur les recherches sincères.

Abstract

This study of popular patriotism in the Algerian theater contains four chapters. Each chapter starts with an introduction, and each one of them arrives to a result that was used as a summary to conclude each chapter. Conclusions of each chapter helped in producing the final result of this study and thus the overall conclusion.

The first chapter entitled the genesis of patriotism of the Algerian theater, is composed of four parts, in which notions have been précised like the heritage and the theater. We treated also the Algerian theater, inheritance genesis and the patrimonial inspirations like dancing, poetry and popular singing that compose the theatrical works, and the identification of the identification of the political, historical and aesthetic functions of the inheritance in the Algerian theater.

The second chapter deals with the Algerian theater and its relation to heritage, is divided into four parts that were clarified at the beginning: two essential elements in theatrical heritage that are myth and legend; by approaching the manifestations of Western theater in the Algerian one at the level of form and content, then the religious, linguistic and social relationship of the Algerian theater with the Arab heritage. And finally the incarnation of the heritage in theatrical spectacle such as language and synography

The third chapter, entitled The Use of Popular Heritage in the Algerian Theater, contains three parts, classified as follows: the effect of heritage writing on Algerian theater in standard Arabic, popular language and writing in Algerian dialect (El Djazaara). It also carries the heritage inspirations in the Algerian theater like popular proverbs, history, folk tale, myth and legend. In the third part, we discussed the forms of theatrical heritage in Algeria, such as the celebration, religious ritual, Fantasy Theater and puppet theater. In addition to (El gouwal) and (El halka).

The fourth chapter is devoted to one of the actors in the theatrical movement in Algeria ,especially the eastern part of it, on four parts, and it has been named the use of popular heritage in the theater of Mouhammed Eltayeb Eldhimi. The writer and the theatrical director was born in Constantine, where he was first introduced, and the theatrical works he participated in writing and directing were identified. As two theatrical pieces have been treated in these studies, the first is entitled (Elaarda) and the second (sand symphony) by addressing the dramatic structure with a summary for each piece. And for the third and the fourth part one studied Eltayab Dhimi's creation of (douff elgoul w lbandir) and (ya welfi Meriem), it was studied by the analysis of their dramatic structures and the use of the heritage.

Finally, we draw conclusions from this modest study at the end of each chapter, and to refute the claims that research will continue in this sensitive area, the heritage that is associated with our identity and our entity which is rooted in us, past time stretching toward us, hoping for its continuity towards the distant future, and this will only happen through our scientific efforts built on sincere research.

الفهرس

المقدمة .....أ

الفصل الأول: النشأة التراثية للمسرح الجزائري 08

تمهيد 09

المبحث الأول: تحديد المصطلحات.....10

أولا: الموروث.....10

ثانيا: المسرح.....15

المبحث الثاني: تاريخانية المسرح الجزائري والموروث.....19

أولا: الإرهاصات والولادة.....19

ثانيا: التأثر والتطور.....23

ثالثا: البذور التراثية للمسرح الجزائري.....24

رابعا: بزوغ البراعم التراثية.....27

المبحث الثالث: النشأة التراثية للمسرح الجزائري.....30

أولا: استلهام الغناء الشعبي 30

ثانيا: استلهام الرقص والطقس.....32

ثالثا: التلقي والمشاهدة الشعبية 35

المبحث الرابع: وظيفية الموروث الثقافي في المسرحية الجزائرية 41

أولا: الوظيفة السياسية.....41

ثانيا: الوظيفة التاريخية 45

ثالثا: الوظيفة الجمالية 49

الخلاصة 54

الفصل الثاني: المسرح الجزائري وعلاقته بالموروث الآخر.....55

تمهيد 56

المبحث الأول: عناصر الموروث المسرحي 57
أولا: الخرافة..... 57
أ – تحديد المفاهيم..... 57
ب – نشأتها وتطورها..... 58
ثانيا: الأسطورة 60
المبحث الثاني: تجليات الموروث الغربي في المسرح الجزائري..... 65
أولاً: المضمون..... 65
أ – ملامح الأسطورة 65
ب – الشعر القديم..... 69
ثانياً: الشكل..... 71
أ – الفضاء..... 72
ب – البناية 75
المبحث الثالث: علاقة المسرح الجزائري بالموروث العربي..... 78
أولا: العلاقة الدينية..... 78
أ – الأعياد الدينية 79
ب – الطقوس الدينية 82
ثانيا: العلاقة اللغوية..... 85
ثالثا: العادات والتقاليد..... 88
أ – طقوس الحصاد 88
المبحث الرابع: العرض المسرحي وتجسيد الموروث..... 92
أولا: اللغة الموظفة..... 92
ثانيا: السينوغرافيا 95
أ – التوظيف التراثي للباس..... 95

ب – الموسيقى..... 97
الخلاصة..... 100
الفصل الثالث: توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري..... 101
تمهيد..... 102
المبحث الأول: أثر الكتابة التراثية في المسرحية الجزائرية..... 103
أولا: الكتابة باللغة العربية الفصحى..... 103
ثانيا: الكتابة باللغة الشعبية (الدارجة)..... 105
ثالثا: الكتابة بالفصحى الشعبية..... 106
المبحث الثاني: المستلهمات التراثية في المسرح الجزائري..... 109
أولا: استلهام الأمثلة الشعبية..... 109
ثانيا: استلهام القصة والحكاية الشعبية..... 113
ثالثا: استلهام الخرافة والأسطورة..... 116
أ – الخرافة..... 117
ب – الأسطورة..... 119
المبحث الثالث: الأشكال المسرحية التراثية في الجزائر..... 122
أولا: الاحتفالية والطقس الديني..... 122
ثانيا: خيال الظل والدمية..... 125
أ– خيال الظل..... 125
ب – الدمية..... 127
ثالثا: القوال والحلقة..... 129
أ – القوال..... 129
ب – الحلقة..... 133
الخلاصة..... 135

الفصل الرابع: توظيف الموروث الشعبي في مسرح محمد الطيب الدهيمي 136
التمهيد:..... 137
المبحث الأول: التعريف بالكاتب 138
أ – المسرحيات التي كتبها المسرحي..... 138
ب – المسرحيات المقتبسة 138
ج – العمل الإخراجي..... 138
د – العمل الإداري..... 139
المبحث الثاني: لمحة عن بعض نصوص الدهيمي..... 141
أولا: البنية الدرامية لمسرحية العرضة..... 141
أ – الوحدات الثلاث 142
ب – الشخصيات..... 143
ج – الحوار..... 143
د – الصراع 145
ثانيا: البنية الدرامية لمسرحية سمفونية من تراب..... 146
أ – الوحدات الثلاث 146
ب – الشخصيات..... 147
ج – الحوار..... 148
د – الصراع..... 149
المبحث الثالث: الموروث في مسرحية "دف القول والبندير" (مخطوطة)..... 150
أولاً: الباراثاكست Para texte 150
أ – العنوان Titre 150
ب – الإرشادات الإخراجيةDidascalies 151
ج – النوع Genre..... 152

ثانيا: البنية الدرامية للمسرحية Structure dramatique 153
أ – الوحدات الثلاث Trois Unités 153
الزمان Temps..... 153
المكان Lieu..... 154
الفعل Acte..... 155
ب _ الشخصيات..... 158
ج _ لغة المسرحية..... 161
د – الحوار..... 162
هـ_ الصراع..... 164
ثالثا: توظيف عناصر الموروث العالمي والشعبي..... 166
أ – الكورس..... 166
ب – الأمثال الشعبية 167
ج – التغريب 168
المبحث الرابع: الموروث في مسرحية "يا ولفي مريم" (مخطوطة)..... 170
أولاً: الباراثاكست Para texte 170
أ – العنوان Titre 170
ب – الإرشادات الإخراجية Didascalies 170
ج – النوعGenre 172
ثانيا: البنية الدرامية للمسرحية Structure dramatique 173
أ – الوحدات الثلاث Trois Unités 173
الزمان Temps..... 173
المكان Lieu 173
الفعل Acte..... 174

ب – الشخصيات..... 175
ج – الحوار 177
د – الصراع..... 178
ثالثا: توظيف الموروث العالمي والمحلي..... 179
خلاصة..... 181
الخاتمة..... 182
قائمة المصادر والمراجع..... 185
الملاحق..... 197
حوار مع المسرحي محمد الطيب الدهيمي..... 198
الملخصات..... 201
الفهرس