



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

تجليات الموروث الشعبي في ثلاثية عبد القادر علولة

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر في اللغة العربية وآدابها

التخصص: الأدب الحديث والمعاصر

تحت إشراف الدكتور:

مسعود وقاد

إعداد الطالبة:

إلهام فرحات حميدة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الرزاق علا	أستاذ	جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	رئيسا
مسعود وقاد	عميد الكلية	جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	مشرفا ومقررا
السعيد قرفي	أستاذ	جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	مناقشا

السنة الجامعية: 1426/1427 - 2015/2016

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: ﴿وَاللَّهُ أَخْرَجَكُمْ مِنْ بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ

وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾ [النحل، الآية 78].

ادعية

﴿اللهم لك الحمد كله، ولك الشكر كله، وإليك يرجع الأمر كله علانيته وسره﴾

﴿اللهم علمني بما ينفعني، وانفعني بما علمتني وزدني علما﴾

﴿اللهم لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا باليأس إذا فشلت، بل ذكرني دائما بأن

الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح﴾

الشكر والتقدير

الحمد لله المحمود بكل لسان، المعبود في كل زمان، لا يخلو من علمه مكان، لا يشغله شأن عن شأن، جل عن الأشباه والأنداد، وتنزه عن الصاحبة والأولاد، ونسلم على محمد - صلى الله عليه وسلم - عبد ورسوله وخيرة من خلقه، وأمينه على وحيه، أما بعد: إنه من الحكمة والأدب أن يكن الانسان المحبة لكل من أسدى له معروفا، والامر تكون له قيمة حضارية وأخلاقية إذا تعلق بالبحث العلمي ابتداء أرفع أجل التقدير والعرفان لأستاذي الدكتور "مسعود وقاد" إذ تعجز الكلمات عن الإفادة، والألفاظ عن الإحاطة، عما يفيك حقك، وينزلك منزلتك، تكبدت معي مشقة البحث وتحملت هفواتي وعثراتي، فكنت نور ظلمتي منذ أن كان هذا البحث مشروعا إلى غاية خروجه إلى دنيا الطباعة والمناقشة، فشكرا على نصائحك القيمة، التي كانت بالنسبة لي سايحا من الزلل والتيهان البحثي، كل عبارات الأمتنان، وعواطف الشكر لكل من ساعدني من أساتذة وعمال وأصدقاء في جامعة الشهيد حمة لخضر.

ولا يفوتني ان أتقدم بالشكر والعرفان للمكتبة الوطنية الجزائرية (الحامة) بالجزائر العاصمة، ممتنة لكل التسهيلات والمساعدات التي قدموها لي.

والفضل فوق كل هذا يعود لخالقي فأسأله ان يتقبله مني خالصا لوجهه الكريم.

إلهام

الاهداء

الحمد لله الذي اعطاني القوة والشجاعة وثبتني على الايمان لكي استطيع بحوله تعالى ان اتم هذه المذكرة ولكي اخرجها إلى النور.

أهديه: إلى بلسم روحي، وضماد جروحي، ومشعلة شموعي ومكفكة دموعي، إلى من حضنت احلامي وبدلت أحزاني فرحا، وشوك دربي أزهارا ورياحين إليك يا أمي الغالية "مسعودة" يا من كرمك الإله، ومنحك الجنان، ليس لدي أعز من الروح، وروحي مرهونة بين يديك إلى ذلك العظيم الذي طرز قلبي وحياتي بالمعاني الجميلة والنبيلة، وغرس في قلبي الطموح، وأن النجاح يسطع من قلب المعاناة بعبارة أن "الكل جواد كبوة" فأنخي بإكبار وأتوج رأسك بإكليل من الفخر والنجاح إليك يا أبي "عبد المجيد".

إلى سندي وعضدي ومتكثي في هذه الحياة إخوتي "عامر، رياض، كمال، هشام".
إلى من طوقوا عنقي بحبل معروفهم وإحسانهم نساء إخوتي "أمال سارة، لبنى، خولة".
إلى كل الأهل والأقارب دون استثناء.
إلى كل من عرفني وبادلني الحب والاحترام.
إلى جميع أساتذتي ورفقائي في المشوار الدراسي خاصة زملائي في دفعة الأدب الحديث والمعاصر.
إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة هذا الجهد.

الهام

مقدمة

يتميز الأدب العربي المعاصر بسعيه إلى ارتياد آفاق جديدة يغلب عليها التجريب، ومن البدهة أن الأديب العربي المعاصر لا يكتب من فراغ، بل يكتب ووراء الماضي، وامامه المستقبل، فهو ضمن تراثه مرتبط به، لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية، وليس تماشياً معها، ولا البقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافي فليس التراث إعادة كتابة موضوعات طرقت ومشاعر جربت وعبر عنها، وإنما هو طاقة للتعرف وحيوية للخلق.

ومن بين الأنهار التي تصب في بحر الأدب عامة، والتي لا تنضب أبداً: المسرح، الذي هو آلية من آليات التعبير تمكن الفرد من التعبير عن همومه وآلامه وطموحاته وأماله يستمد موضوعاته من الحياة وتحولاتها، مما يعينه على اكتشاف قدراته وتنميتها، فهو من أدوات التأثير في القلوب والنفوذ في أملاك النفوس، فعد بحق شكلاً من أشكال التعبير الثقافي ووسيلة من وسائل الاتصال والتواصل مع النفس في مختلف مكنوناتها، فعد ولا ريب من أرقى الفنون، حتى قيل "المسرح أبو الفنون".

وتوظيف الموروث في المسرح الجزائري ذو أهمية كبيرة لأنه يتعلق بماضي هذه الأمة، ودراسته تهدف إلى إيجاد معنى التواصل بين الماضي والحاضر، وإضفاء روح القداسة على الماضي الجميل الذي نفتخر به. وللوصول إلى مرحلة النضج في الدراسة الأدبية كان لا بد لي من العودة إلى مرحلة المخاض للكشف عن تراثنا الشعبي وإحيائه، واستنهاض المسكوت عنه دون تشويهه، ومن أجل هذه الغاية بدأت رحلتي مع مسرح عبد القادر علولة.

ولعل من أبرز الدوافع التي أدت بي إلى اختيار هذا الموضوع هي رغبتني في الخروج عن إطار الرواية بعدما كان موضوع مذكري لنيل شهادة الليسانس هو "بنية السرد الروائي عند الطاهر وطار"، فارتأيت أن يكون موضوع البحث هذه المرة حول "تجليات الموروث الشعبي في مسرح عبد القادر علولة" (ثلاثيته أمودجا). ولم يكن اختياري للموروث الشعبي في المسرح عشوائياً وإنما لسبب ذي قيمة وهو احتواء الثلاثية (الأقوال، الاجواد، اللثام) على عنصر التراث الشعبي من حيث أنواعه وعناصره.

وكلما كانت مضامين الأدب المسرحي محملة بالقضايا والموضوعات، وجدت الباحثين والدارسين بالانتظار، لخوض غمار البحث والتجريب، لأن المخزون الجماعي للموروثات سجل حضوره القوي في ماضي الأمة ولا يزال يمارس هذا الحضور في حاضرها عبر توارث الأجيال، فالاهتمام بالتراث المسرحي يعد عملاً يمليه الواجب الثقافي الوطني، لا سيما في ظل التحديات التي تعرضها العولمة المهيمنة.

ومن هنا يجدر بي طرح الإشكال: ما الهدف من وراء توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري؟

ما مدى تجلي التراث في مسرح عبد القادر علولة؟

كل هذه التساؤلات واخرى حاولت الإجابة عنها في هذه المذكرة وقد اتبعت خطة قسمت من خلالها البحث إلى مدخل، وفصلين نظري وتطبيقي مسبقين بمقدمة للموضوع تتضمن تمهيدا عاما للعنوان المطروح. وخصصت المدخل للحديث عن مفاهيم المصطلحات كتعريف التراث، والتطرق لأنواع التراث بالتفصيل وأنهيته بأهمية التراث. اما الفصل الأول (النظري) فخصصته لدراسة المسرح من حيث الماهية والنشأة، واسباب تآخره عند العرب ثم انواع المسرحية ومقوماتها و الموضوعات التي عالجها وأنهيته بالمعوقات التي صادفها. أما الفصل الثاني (التطبيقي) فقد تعرضت فيه لمظاهر توظيف أنواع الموروث الشعبي وعناصره في ثلاثية علولة مسبوقة بالتعريف بحياته وتلخيص ثلاثيته المسرحية.

ومثلما افتتحت بحثي بمقدمة فإنني ختمته بخاتمة كانت حوصلة لأهم الاستنتاجات.

وبما ان أية دراسة لا تخلو من اتباع منهج معين، يحدد معالمها، فقد وقفت دراستي على المنهج الوصفي التاريخي الاجتماعي، فأما الوصفي الذي يعني بوصف التراث وانواعه وأهميته مع وصف المسرح وموضوعاته وأقسامه... اما التاريخي ف يعني بتقصي الظاهرة المعنية بالدراسة (أي الحديث عن نشأة المسرح والتطرق لتاريخ علولة) والاجتماعي يظهر في الإجراء التحليلي الذي يقدم مقاربات تحليلية تهدف إلى الكشف عن بعض الجوانب الهامة فيها ومحاولة استخلاص بعض النتائج، وهذا ما اعتمدته في أغلب جوانب الجزء التطبيقي في تحليل ثلاثية علولة). ولا أخفي أنه اعترضني صعوبات أبرزها تناثر المادة العلمية وصعوبة تلخيص الموضوع وصعوبة فهم الثلاثية المسرحية.

ومن أبرز الصعوبات - أيضا - قلة المراجع في الأدب المسرحي الجزائري خاصة التراثي منه بشكل عام، وفي الثلاثية بشكل خاص غير أن هذه المصاعب لم تثن عزمي في خوض غمار هذا البحث فانطلقت محاولة تتبع حيثيات الموضوع.

لقد اخذ البحث من عدة مصادر منها ما تضمن المصطلحات المسرحية والتراثية وهنا أخص بالذكر المعجم المسرحي لحنان قصاب وماري إلياس، والمعجم الأدبي لجبور عبد النور، ومنها ما حوى الثلاثية التي وظفت في الدراسة (الأقوال، الأجواد، اللثام).

أما المراجع فيفوق عددها المئة، عملت جهدي كي أقصر على الأهم، فكان أهمها:

- أشكال التعبير المسرحي في الأدب الشعبي للدكتورة نبيلة إبراهيم.
- تاريخ المسرح عبر العصور لمحمد صالح بك.
- المسرح في الجزائر لصالح مباركية.

ويجدر بي في نهاية هذه المقدمة أن أتوجه بالشكر للأستاذ المشرف الذي أنار لي الطريق بتوجيهاته القيمة. وأخيرا: فهذا جهدي وإجتهادي، فان أصبت فذلك محض فضل الله علي، وان كان غير ذلك فحسبي أني أجتهدت، وعسى أن أوفق في بحوث أخرى إن شاء الله

إلهام فرحات حميدة ماي 2016

المدخل: ماهية التراث وأنواعه.

1- تعريف التراث

أ- لغة

ب- اصطلاحاً

2- أنواع التراث

أ- التراث الشعبي وعناصره

ب- التراث الأسطوري

ج- التراث التاريخي

د- التراث الديني

هـ- التراث الأدبي

3- أهمية التراث

لقد أضحت دراسة الموروث الشعبي من أهم الموضوعات والدراسات التي ينصب عليها اهتمام الدارسين والباحثين لما لها من أهمية بالغة في بناء جسر متكامل ومتجانس في العمل الأدبي.

إن التراث الثقافي وكما هو معروف لدى الباحثين، والمختصين يحتوي على جانبين: أولهما الملموس المادي مما انتجه السابقون من مبان، ومدن، وملابس وغيرها، وثانيهما التراث الغير الملموس من معتقدات، وعادات، وتقاليده، وطقوس، ولغات وغيرها وهو ما يطلق عليه الموروث الشعبي، وهذا هو موضوع هذه الدراسة.

ومن هذا المنطلق تحدث عن التراث الشعبي على ضوء تحليله وتوظيفه في المسرح الجزائري، وليتسنى لي معرفة ذلك لا بد من الوقوف —أولا— أمام هذا المصطلح لمعرفة ما المقصود منه، والبداية مع التراث:

1-تعريف التراث: قبل التطرق لمفهوم التراث من الضروري أن ألقت النظر أن اغلب الدراسات تتفق على تسمية مصطلح الموروث الشعبي بالتراث الشعبي.

أ- المدلول اللغوي: تعدد مفاهيم كلمة التراث في المعاجم العربية وأمّهات الكتب خاصة في العصر الحديث، عندما بدأت الرغبة في العودة الى الماضي حيث أن أي أمة لا تمتلك الماضي الذي يبرزه التراث أمة مقطوعة الجذور، لا تقف على أرض صلبة تنطلق منها لبناء حضاري متجدد.

ويعرفه "ابن منظور" في كتابه "لسان العرب": "من ورث الشيء يرثه ورثا ووراثه وإرثه، وهو ما يخلفه الرجل لورثته. وتراث أصلها وراث فقلبت الواو تاءا لتخفيف النطق".⁽¹⁾

"والوارث 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 ويرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له".⁽²⁾

كما وردت كلمة -تراث- في القرآن الكريم للدلالة على الجانب المادي من الإرث وذلك في مثل قوله تعالى: ﴿كَلَّا بَلْ لَا تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ (17) وَلَا تَحَاضُّونَ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ (18) وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا (19) وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا (20)﴾.⁽³⁾ أي أنهم كانوا يجمعون في أكلهم بين نصيبهم من الميراث ونصيب غيرهم فالتراث ها هنا هو المال الذي تركه الهالك وراءه.

وقد جاء في قول رسول الله -صلى الله عليه وسلم-: "أيا معاشر الأنبياء لا نورث ما تركناه صدقة".⁽⁴⁾ ونجدها أيضا في الأمثال الشعبية: "من كان وريثك لا تحاسبه".⁽⁵⁾

(1) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج:3، دار لسان العرب، بيروت، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، - مادة وأورث، ص:907.

(2) المصدر نفسه، صفحة نفسها.

(3) سورة الفجر: الآيات (17-20).

(4) ابن منظور، لسان العرب، مج:4، مادة ورت، ص:200.

(5) مجموعة من المؤلفين: الموروث الشعبي وقضايا الوطن، محاضرات الندوة الفكرية السادسة "الملتقى الوطني للموروث الشعبي"، الرابطة الولائية للفكر والابداع بولاية الوادي 2006، ص:49.

يعرفه جبور عبد النور في المعجم الأدبي بقوله: "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والخلقي، ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه".⁽¹⁾ يتضح من خلال قوله ان أهمية التراث تتمثل في نقل كل ما هو جميل من العادات والقيم والاخلاق الحميدة من جيل إلى جيل، والحفاظ على التراث هو حفاظ على القومية، والهوية الوطنية واللغة من التلف والضياع.

عند تصفح التعاريف المختلفة لكلمة تراث اتضح ان مجاله واسع ومتشعب إلى حد كبير، كما يشتمل على معان متداخلة، إذ اكتسب لفظ (التراث) في الخطاب العربي الحديث والمعاصر معنى مختلفا مابيننا، إن لم يكن مناقضا، لمعنى مرادفه "الميراث" في الاصطلاح القديم، الذي يفيد معنى التركة التي توزع على الورثة، بينما أصبح لفظ "التراث" يشير اليوم إلى ما هو مشترك بين العرب، أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفا لسلف، ومن خلال هذا الإطار حاول الكثير من الباحثين الاجتهاد في ضبط مفهوم التراث بدقة وإيضاح إطاره الوظيفي والمعرفي، وإن كانت هذه الجهود لا تقف على تعريف دقيق وشامل، غير أنها تصب في قالب واحد وهو تضمنه كافة الانتاجات الشعبية من أدب وفنون وعادات وكل ما يمت بصلة إلى الانتاج الشفوي والمالي المورث عن الأجيال الماضية.

ومن هنا ينظر إلى التراث على انه بقايا ثقافة الماضي، بل على انه تمام هذه الثقافة وكرليتها، إنه العقيدة والشريعة، واللغة والأدب، والعقل والذهنية، والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنه في آن واحد: المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهم الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية.⁽²⁾

ويرى الدكتور "عشري زايد" "ان التراث يمنح التجربة الفنية المعاصرة قدرا من القداسة والاصالة".

في حين لم تقتصر رؤية الدكتور "مراد عبد الرحمن" للتراث على التراث المكتوب المدون فقط بوصفه مادة حية تتناقلها الاجيال من عصر لآخر. فهناك أيضا التراث الشفهي التعبيري غير المكتوب بأشكاله المختلفة سواء كان هذا التراث تاريخيا او فرعونيا، او دينيا او أسطوريا أو صوفيا، او فلكلوريا وتوارثته الأجيال حتى مرحلة دخول مصر في العصر الحديث، واستلهم الكتاب إما بقصد إحياء اجماد هذا التراث الماضي، او طرح دلالات إيحائية ورمزية للتعبير عن الواقع الحاضر.⁽³⁾

(1) عبد النور جبور: المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1984، ص 63.

(2) ينظر: عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات - ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، يوليو 1991، ص 24.

(3) وجيه جرجس فرنسيس: المسرح العربي والموروث "دراسة تحليلية لنماذج مختارة"، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2010، ص: 19-20.

ويعرف التراث أيضا بأنه "كل ما ورثناه تاريخيا" وبأنه "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة".

وأما بعض الباحثين فيرى أن التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضا.

ويعرفه الدكتور محمد عابد الجابري بأنه "الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة واللغة والأدب والفن، والكلام والفلسفة، والتصوف".⁽¹⁾

أما الدكتور سالم مكرم يعرفه: "أن التراث هو ما خلفه لنا السابقون أو اللاحقون من أدب وعلم وفنون، وهو لا يقتصر على زمن بعيد لأنه ليس هناك حدود معينة لتاريخ أي تراث، فكل ما خلفه المؤلف بعد حياته من إنتاج يعد تراثا فكريا".⁽²⁾

والتراث في أبسط تعريفاته هو "الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني وكل ما يتصل بالحضارة أو الثقافة، وتراثنا هو الموروث عن السلف سواء كانوا ممن يقطنون نفس المنطقة أو غيرها، أي أن تراثنا هو الموروث في كل أنحاء العالم القصص والحكايات والكتابات، وتاريخ الأشخاص وما يظهر من قيم ما عبر عن هذه جميعا من عادات أو تقاليد وطقوس كما أن تراثنا هو ما ورثناه من كل الأشخاص السابقين".⁽³⁾

ولو تفحصنا مضمون هذه الكلمة بشيء من النضج، فإن مقوماته، كما سيظهر لنا هي إبتكارات الماضي التي أصبحت جزءا من الأيض* الانساني لحمة وسداة ميراثنا ونحن نسلم بصحة الابتكارات القديمة التي تفضي بها الحال لان تصبح عادات.⁽⁴⁾

ومن التعريفات الشاملة للتراث نجد: "التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب".⁽⁵⁾

ما استنتجته ان هذا التعريف يراعي الشمولية في تحديد التراث، فهو يضم مقومات التراث جميعها، الثقافية، كعلم الأدب والتاريخ واللغة والدين والجغرافيا... إلخ، الاجتماعية: كالأخلاق والعادات والتقاليد، والمادية: كالعمران، بالإضافة إلى أنه يضم التراث الرسمي والشعبي والمكتوب والشفوي، واللغوي وغير اللغوي.

وأنا سأخص بالذكر التراث الشفوي الشعبي (الاجتماعي)، وتحليلها في مسرح عبد القادر علولة

2- أنواع التراث: ينقسم التراث من حيث كونه منبعاً أصيلاً من منابع الرموز إلى عدة أنواع: شعبي، أسطوري تاريخي، ديني، أدبي.

(1) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 19-20.

(2) عبد السلام محمد هارون: قطوف أدبية، دراسات نقدية في التراث العربي مكتبة السنة، القاهرة، ط1، نوفمبر 1998، ص78.

(3) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1998، ص: 368.

* الأيض: مجموع العمليات المتصلة ببناء البروتينات والبروتينات، ونعني به هنا كامل العملية الحيوية الانسانية.

(4) مجموعة من المؤلفين: الابتكار والمعرفة في الأدب والفنون، تر: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 2004، ص: 39.

(5) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص: 21.

وسأفصل معنى ومحتوى كل نوع من هذه الأنواع.

أ- التراث الشعبي: تعريفه:

1. لغة: تنقسم كلمة التراث الشعبي إلى قسمين: تراث وشعبي، فكلمة تراث كما رأينا سابقا، من ورث فلانا:

جعلته من ورثته وأدخله في ماله على ورثته وفلانا من فلان جعل ميراثه له.⁽¹⁾

وكلمة شعبي نسبة الى شعب والشعب: شعوب، الجيل من الناس القبيلة العظيمة.⁽²⁾

وكلمة التراث الشعبي وهو مجموع الأساطير والحكايات التي تنتقل من جيل إلى آخر مع تقاليد الشعب.⁽³⁾

2. إصطلاحا: التراث الشعبي او الفلكلور عادات الناس وتقاليدهم وما يعبرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر

يتناقلونها جيلا عن جيل، ويتكون الجزء الأكبر من التراث الشعبي من الحكايات الشعبية مثل الأشعار

والقصائد المتغنى بها وقصص الجن الشعبية والقصص البطولية والأساطير ويشتمل التراث الشعبي أيضا على

الفنون والحرف وانواع الرقص واللعب واللهو والأغاني والحكايات الشعرية للأطفال، والأمثال السائرة

والاحتفالات والأعياد الدينية.⁽⁴⁾

"واسم الفلكلور: اطلق على التراث المنقول شفاهيا، والمكون من العادات الشعبية، والمعتقدات والموسيقى،

والرقص، والأدب الشعبي بكل صنفه".⁽⁵⁾

3. عناصر التراث الشعبي:

3-1- العادات: لغة: جمع لكلمة عادة، وهي من الفعل تعود يتعود تعويدا، ومعنى هذه الكلمة ومفهومها

الدارج هو تلك الأشياء التي درج الناس على عملها حتى أصبحت شيئا مألوفا ومأنوسا، وهي نمط من

السلوك او التصرف يعتاد حتى يفعل تكرارا ولا يجد المرء غرابة في هذه الأشياء لرؤيته لها مرات متعددة في

مجتمعه وفي البيئة التي يعيش فيها.

وفي لسان العرب في مادة (ع و د) انشد ابن الأعرابي:

لم تزل تلك عادة الله عندي *** والفتى آلف لما يستعيد

وقال:

(1) إبراهيم أنيس، وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، دار الفكر، القاهرة، مادة (ورث)، ص: 1026.

(2) المنجد الأبندي، دار المشرق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، مادة الشعاعية، ص 598.

(3) عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ص 317.

(4) مجلة خيمة عن الموقع الإلكتروني: www.arbestiry.com.

(5) أحمد بن نعمان: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجية النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 313.

تعود صالح الأخلاق، إني *** رأيت المرء يألف ما استعادا.⁽¹⁾

وقد جاء في المثل الشعبي: "كل شيء عادة حتى العبادة".⁽²⁾

إصطلاحاً: هي ما يعتاده الإنسان أي يعود إليه مرارا متكررة نقول عاد الشيء فلانا، أي أصابه مرة بعد أخرى يقال: عادته الشوق رجع إليه مرة بعد أخرى، فالعادة إذن هي ما تكرر فعله حتى أصبح ديدنا، وألفته الأبصار لكثرة مشاهدته في حياة الناس اليومية، والعرب يكرهون إنشاء العادات الجديدة خشية على عاداتهم المتوارثة، وخوفاً أن يكون في هذه العادات الجديدة ما يفقد مجتمعهم بعض الموصفات الكريمة التي يفضلون بقاءها حية فيه، ومنه المثل الشعبي "عادت حليلة إلى عادتها القديمة".⁽³⁾

3-2- التقاليد: جمع لكلمة تقليد، وهي من الفعل قلد يقلد تقليداً، ومعناها أن يقلد جيل أساليب الجيل الذي سبقه ويسير عليها، إن كان ذلك في الملبس وفي السلوك والتصرفات أو في العقائد والأعمال المختلفة التي يرثها الخلف عن السلف

ويقال "قلد فلانا: أي أتبعه وحاكاه فيما يقول أو يفعل من غير حجة ولا دليل، والطفل عندما يبدأ النطق فهو يقلد والديه ويحاكيهم في لفظهم وتصرفاتهم حتى يستقيم لسانه ويهتدي إلى اللفظ السليم".⁽⁴⁾

وجاء في تعريف المعجم الأدبي بأن التقاليد هي: "أعراف منتشرة في بلد، أو شائعة في طبقة من الناس" "شئائاً وطبائع خيرة وسمو في مخالقة الناس"

ومن التعريفات الشاملة لمعنى التقاليد: "مناهج وأساليب متبعة في تحقيق الأثر وفي مضمونه، ومأخوذة عادة عن السلف جيلاً بعد جيل، بحيث تصبح مع مرور الزمن، ميزة عضوية في أدب من الآداب، أو فن من الفنون، ويعتبر التحرر منها أو الابتعاد عنها خروجاً عن السنة المسلم بها، أو ثورة على التراث المتوارث".⁽⁵⁾

3-3- الأمثال الشعبية: تعد الأمثال الشعبية أكثر الفنون التعبيرية شيوعاً وتداولاً كونها تمثل لونا من ألوان الأدب الشعبي وذلك لأنها نتاج الوعي الجمعي. ومن المعروف في تراثنا الأدبي أن المثل مرتبط أشد الارتباط بالحكمة، فإذا سأل أحد منا عن المثل يجيب تلقائياً بأنه حكمة، وعلاقة التشابه بينهما تأتي في مراحلها المعنوية الأولى من حيث تعبيرهما من محتوى التجربة والخبرة الحياتية،⁽⁶⁾ ولكن المثل يزيد عن الحكمة درجة في أنه أكثر عمقا وشمولية من النظرة الفردية للحكمة والتي تفيد معنى واحداً من نهي أو أمر أو إرشاد،

(1) بن منظور: لسان العرب، ص 317.

(2) جمال طاهر، داليا جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبية "دراسة علمية" www.kotob-arabia.com

(3) مجموعة من المؤلفين: الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص: 52-53.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص: 54.

(5) عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ص 75.

(6) د/ حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، مصر، ط2، 2002، ص: 30.

والمثل يفيد معنيين ، معنى ظاهرا ومعنى باطنا، وأما الظاهر فهو حدث من أحداث التاريخ او ما إلى ذلك ، وأما الباطن فمرجعه إلى الحكمة والإرشاد.⁽¹⁾

على ان اغلبية جمهور الأدباء يرون في الحكمة زبدة تجارب عملية، معيشة بعمقها وان المثل تشبيه او مقابلة لما حدث في السالف ولما يحدث لنا حاليا وربما كان المثل في معناه الظاهر دعوة إلى الاتعاظ واخذ العبرة مما جرى في أثناء إنتاجه.

إذ هي صورة مباشرة لأحوال المجتمع المتداولة فيه ومن ثمة كانت لها أهمية قصوى ، فلا نجد ثقافة او دينا يخلو من الأمثال "ففي التوراة خصص سفر من أسفارها الخمسة للأمثال وفي القرآن في الأمثال في مقدمة وسائل الدعوة المحمدية فهناك عشرات الآيات المتمثلة صراحة أو ضمنا".⁽²⁾ نورد بعضها على سبيل المثال لا الحصر: يقول الله جل جلاله في كتابه العزيز: ﴿وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ لِنَاسٍ لِّعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾.⁽³⁾ ويقول أيضا: ﴿وَلَقَدْ أَنْزَلْنَا إِلَيْكُمْ آيَاتٍ بَيِّنَاتٍ وَمَثَلًا مِّنَ الَّذِينَ خَلَوْا مِن قَبْلِكُمْ وَمَوْعِظَةً لِّلْمُتَّقِينَ﴾.⁽⁴⁾ ويقول أيضا: ﴿وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾.⁽⁵⁾ فالمثل في هذه الآيات استخدم كعملية استحضار الحادثة فيه عبرة وموعظة تغني عن خوض تجارب اخرى يكون الانسان فيها خاسرا . والأمثال الشعبية هي كثيرة تحمل حكم ومعاني متوارثة عبر الأجيال، وتلخص تجارب حياتية للأفراد والجماعات وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالتراث الشعبي.

وقد عرفها سوكولوف بأنها: "جملة قصيرة، صورها شائعة تجري سهلة في لغة كل يوم، أسلوبها مجازي وتسود مقاطعها الموسيقى اللفظية".⁽⁶⁾

وأذكر تعريف ورد في كتاب -الأمثال البغدادية للشيخ جلال الحنفي الشيخ محمد رضا الشبيبي- يقول فيه: "الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم وهي أقوال تدل على إصابة الخبز وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى أما من ناحية المبنى فإن المثل الشرود يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة، والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كله عن الوهم والخيال ومن هنا تتميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية"⁽⁷⁾. ما ألاحظه ان هذا التعريف جاء شامل ومحيط بجميع جوانب المثل.

(1) راضية عداد: الأدب الشعبي في منطقة أم البواقي (النثر خاصة) جمع ودراسة (مذكره ماجستير في الأدب الشعبي الجزائري)، 'مخطوط' جامعة منتوري قسنطينة، 2006/2005، ص43.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: أمثال جزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص73.

(3) سورة الحشر: الآية 21.

(4) سورة النور: الآية 34.

(5) سورة النور: الآية 35.

(6) أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي، ج:2، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1956، ص5.

(7) د/ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار تحفة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1974، ص139.

وبالمثل عرف الأستاذ أحمد أمين: الأمثال الشعبية بأنها: "نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى، ولطف التشبيه، وجودة الكناية ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب".⁽¹⁾

وهنا نجد الأستاذ أحمد أمين أغفل ذكر التجربة التي يعد المثل حصيلة لها، لكنه أضاف خصيصة لم يذكرها الأستاذ محمد رضا وهي شعبية المثل "فليس هناك أصدق في التعبير عن تجربة الإنسان وخبرته من الأمثال".⁽²⁾

ويعرفه الأستاذ فريدريك زايلر وذلك في مقدمة كتابه القيم —علم الأمثال الألمانية— الذي نشره عام 1922: "القول الجاري على ألسنة الشعب، الذي يتميز بطابع تعليمي، وهو شكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة".⁽³⁾

ومن خلال هذه التعريفات يمكننا ان نستخلص خصائص الأمثال الشعبية، وقد شرحها "حلمي بدير" كما يلي:

- فالمثل يتميز بإيجاز اللفظ: بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير فهو مكون من أقل قدر من الألفاظ وأكبر قدر من الدلالة وهي كلمات عادة ما تحمل وراءها حدثا صارت به مثالا.
 - وهو متميز بإصابة المعنى: فشرط الكلام القليل الدلالة المباشرة على المعنى المراد دون زيادة أو نقصان.
 - وهو متميز أيضا بحسن التشبيه: ولا يخفى ان حسن التشبيه مطلب بلاغي للدلالة على قدرة الإبداع.
 - وهو متميز بجودة الكناية: وبهذا يصبح البلاغة وقيمتها في الدلالة على المعنى المراد والصيغة المطلوبة.⁽⁴⁾
- وبهذا يكون للمثل خصائص فنية معينة، فهو عبارة عن جملة مفيدة دقيقة العبارة، وغالبية الأمثال جمل موسيقية متجانسة الأوزان والكلمات، سهلة الإلقاء، لها إيقاع خاص.

- ونستقي من الأمثال فوائد عديدة منها:

1. لفت الانتباه وشحنالذهن.
2. تأنس النفس وإبعاد النفرة.
3. الإعانة على الفهم.
4. تثبيت المعلومة وحفظ الفكرة.

⁽¹⁾ حضراء العابدي: توظيف التراث الشعبي في الخطاب السردي الجزائري عند الطاهر وطار، دراسات جزائرية دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، منشورات دار الأديب، ع4، 5 وهران، 2007، ص109.

⁽²⁾ عبد الحميد يونس، عبد السلام الشريف: الفنون الشعبية، مجلة الثقافة والإرشاد الفني، القاهرة، ع1، 1965، ص140.

⁽³⁾ د/نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص140.

⁽⁴⁾ د/ حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص32.

5. التأثير النفسي والوجداني وينطلق من أسس: البعد النفسي والوجداني- البعد العقلي والذهني- البعد الجمالي والذوقي.

6. سعة الأفق وقوة الإدراك.⁽¹⁾

ما استنتجته ان هناك خصائص معينة سمحت للمثل الشعبي من أن يجد مكانته بين مختلف أشكال التعبير الشعبي في الذاكرة الشعبية كالأصالة، كما يمتاز بكثرة التداول على الألسن لسهولة حفظه وما سهل حفظه على الألسن هو خاصيته الا وهي الجرس الموسيقي والتناغم في الألفاظ والذي يسهل الحفظ وقد لعب السجع دورا كبيرا في شكل المثل إذ يشكل كما أشرت سابقا جرسا موسيقيا يسهل الحفظ.

3-4- القصة الشعبية (الحكاية الخرافية الشعبية): من أبرز الفنون النثرية الشعبية تعبيرا عن الرؤى والطموحات التي أنتجتها الشعوب وحملت أفكارهم وترجمت واقعهم، فكانت بمثابة حلقة الوصل التي جمعت بين الانسان والواقع والخيال.

في تراثنا الشعبي "الحكاية الخرافية تقابلها: الخرافة او حكاية الغول، او حتى الحجاية وهذه الأخيرة اصبح لها فيما بعد معنى آخر يدل على نوع شعبي آخر وهو الغز".⁽²⁾

"والحكاية من حاكي، يحاكي، محاكاة أي التقليد ومجازاة الواقع والنسج على منواله تصورا خياليا يلهم السامع فرصة تصديقه".

والخرافة هي حكاية في حد ذاتها، ومنها أيضا الحكاية الخرافية، ومصطلح الخرافة كما جاء في لسان العرب لابن منظور "ان أصلها من خرف- الخرف بالتحريك- أي فساد العقل من الكبر، يخرف، خرفا فهو خرف، فسد عقله من الكبر، الخرافة: الحديث المستملح من الكذب، وقالوا: حديث خرافة، ذكر ابن الكلبي في قولهم "حديث خرافة": هو من عذرة او جهينة- القصد خرافة- احتطفتة الجن ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس، فكذبوه فجرى على ألسن الناس".⁽³⁾

وجاء في المعجم الأدبي: "أن الخرافة حكاية قصيرة نثرية او شعرية تبرز أحداثا وشخصيات وهمية تتراءى من خلالها أحداث وشخصيات واقعية بحيث أن الذهن يتتبع عند قراءتها او سماعها المعنى الظاهر والمعنى الباطن في الوقت نفسه .وقد يكون أبطالها أناسا أو حيوانات، أو حشرات، أو نباتات، أو معادن".⁽⁴⁾

(1) مجموعة من المؤلفين: الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص57.

(2) سعيدي محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص55.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ص1138.

(4) عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ص101.

ولتعريفها تعريفا دقيقا وجب الاطلاع على آراء بعض الباحثين في هذا المجال ومن بينهم الباحث الألماني "فريد يريش فون ديرلاين" والذي حاول أن يقنع الكل من أدباء وباحثين: "أن الحكاية الخرافية نوع أدبي له قيمته بعد أن ظل لزمن طويل يعتبر قصصا للعجائز" وهذا في كتابة "الحكاية الخرافية".⁽¹⁾ حيث تقول نبيلة إبراهيم: "وقد انتهى الكاتب إلى أن الحكاية الخرافية البدائية تكونت في الأصل من أخبار مفردة نبعت من الشعوب البدائية ومن تصوراتهم ومعتقداتهم، ثم تطرفت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبي، وأصبحت لها قواعد وأصول محددة درسها الكاتب دراسة وافية".

ويرى احمد كمال زكي "إلى أن الخرافة أصلها إشاعة ثم زيد فيها، وأصبحت جزءا من تراث الشعب المنقول وذلك قبل أن تتخذ شكلا فنيا لدى القصاص الشعبي، وهو يصنفها حسب رأيه ضمن الأسطورة الرمزية في محاولته إيجاد علاقة تربط بينها وبين الأسطورة".⁽²⁾

وكثيرا من التعريفات تبرز الخصائص المبحوث عنها، إذ نجد في هذا السياق "فيلاند" الذي حاول أن يبرز خصائص الحكاية الشعبية الخرافية حيث قال: "إن الحكاية الخرافية الشعبية شكل أدبي تلتقي فيه ظاهرتان للطبيعة الانسانية، ظاهرة الميل إلى الشيء العجيب، وظاهرة الميل إلى الشيء الصادق والطبيعي، فحيث تلتقي هاتان الظاهرتان توجد الحكاية الخرافية على أن هاتان الظاهرتين يتحتم أن تجمع بينهما علاقة صحيحة، وهذا يعتمد بطبيعة الحال على ذوق الكاتب ومهارته".⁽³⁾

ولا بد للإشارة إلى أهم خصائصها عند "نبيلة إبراهيم" والتي جمعت الخصائص الشكلية والمعنوية المتعلقة بها والتي أخصها فيما يلي:

1_الحكاية الخرافية تبتعد عن الزمان والمكان الخاصان بالعالم الواقعي: لأن الحكاية الخرافية تصور أناسا لا يعيشون في زمن معين، ولهذا نجد البطل منعزل عن الزمان والمكان، وابتعادها عن الزمان والمكان لا شيء إلا للتخلص من أغلال الواقع، فهي الضمان الوحيد لبطولة البطل وعجائبية الأحداث التي لا يمكن أن تحدث إلا في عالم مجهول العوالم المكانية والزمانية، فالأميرة النائمة-مثلا- نامت مئة سنة لتنهض بعدها شابة يافعة جميلة.

2_عالم الحكاية الخرافية عالم سحري خيالي إلى أبعد الحدود: وهذه الخاصية لصيقة بها على الدوام، فإن التعت انتفى معنى الخرافة عن الحكاية لتدخل في نطاق الحكاية الشعبية، لذا كان لزاما على هذا النمط من الحكايات أن يحافظ على سر وجوده، إما بخلق شخصيات خيالية كالغول والمارد، أو بالمعالجة السريعة للحدث عن طريق قوى خارجية تتدخل في الوقت المناسب.

(1) فريد يريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، تر: د/ نبيلة إبراهيم، دار القلم، لبنان، ط1، أبريل، 1976م، ص79.

(2) احمد كمال زكي: الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص15.

(3) ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص:81.

3_ شخصياتها مسطحة متسامية عن الواقع: تتميز الحكاية الخرافية بالشخصية المسطحة، فهي أشكال بلا إحساس، يغيب عنها الإحساس العميق في الداخل خلافا لشخوص العالم الواقعي التي تتميز بالعمق، فهي تسمو بشخصها وتحولهم إلى أشكال خفيفة الحركة والتنقل، فهي شخصيات مجردة تدخل غمار الأحداث والصراعات دون إحساس بالتعب أو الملل.

4_ رموز الحكاية الخرافية: تزخر الحكاية الخرافية بالرموز التي توظفها من أجل التعبير عن تجارب إنسانية عميقة، ومن صورها: صورة الممنوع أو المحرم الذي لا يحق للبطل ان يخترقه، ومع ذلك نجد الإنسان في الحكاية الخرافية لا يقتنع بواقعه بحكم انه شغوف محب لكشف الأسرار واختراق المحظور.

5_ تحوي الحكاية الخرافية سبع شخصيات: أو كما تسمى بالدوائر السبع الفاعلة، وهي: شخصية البطل، البطل المزيّف، الأميرة أو الشخصية المرغوب فيها، الشخصية المساعدة، الشخصية الشريرة، الشخصية المرسلّة، الشخصية المانحة.⁽¹⁾

وكخلاصة عما سبق، يمكن القول ان الحكاية الخرافية، نوع من أنواع القصص الشعبي، ضارب في أعماق التاريخ، مبني أساسا على كل ما هو عجيب، تحكي تجربة وقعت لبطل تلعب فيه الخوارق دورا مهما في تركيبها وبنائها.

ب- التراث الأسطوري: تعريفه

1- لغة: جاء في لسان العرب في مادة سطر: "سطر: السطر، والسطر: الصف من الكتاب والشجر والنحل ونحوهما والجمع من كل ذلك أسطر وأسطار وأساطير.. والسطر: الخط والكتابة".⁽²⁾
"يقال سطر فلان على فلان إذ زحرف له الأقاويل ونمقها وتلك الأقاويل الأساطير والسطر".⁽³⁾ وعليه فالأسطورة ليست إلا هذيانا من القول، وباطلا من الخيال وغيابا عن دائرة المنطق.

والأسطورة وردت في القرآن الكريم في عدة مواضع اذكر منها: قوله تعالى: ﴿وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (31)﴾.⁽⁴⁾ فقد اتهموا الرسول - صلى الله عليه وسلم - بأن ما يأتيهم به لا يخرج عن كونه أساطير الأولين، وجنح بعضهم إلى الجزم بأن مقالاته ما هي إلا أساطير تملى عليه فعمد إلى اكتتابها، قال تعالى: ﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا (5)﴾.⁽⁵⁾

(1) ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص: 87- 91.

(2) ابن منظور: لسان العرب، (مادة سطر)، ص 362.

(3) المصدر نفسه، ص 364

(4) سورة الأنفال: الآية: 31.

(5) سورة الفرقان: الآية: 05.

وقد عرفها الدكتور "رابح العوي" بقوله: "الأسطورة او الأسطورة مصدر سطر، والجمع أساطير مثل ارجحة وارجيح واحدوثة واحاديث وأثنية وأثافي، معناها سرد قصصي او قصة خرافية فيها كثير من التهويل".⁽¹⁾ والملاحظ ان هذه المفاهيم تصب في قالب واحد الا وهو الكلام الذي لا أصل له والبعيد عن الواقع، والناج عن الخيال.

2-إصطلاحاً: شغلت الأسطورة العديد من الدارسين والباحثين مما صعب الأمر في الحصول على تعريف موحد، اذكر من تلك المفاهيم: رأي الدكتور "خليل أحمد خليل": " بأن الأسطورة اشتقاقاً من سطر، أي ألف الأساطير او الأحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث العجيبة الخارقة للطبيعة وللمعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفاً هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع اعتقاد".⁽²⁾ بمعنى أنها مرتبطة بالمعتقدات الدينية وتكون بمثابة امتداد طبيعي له حيث تعمل على توضيحها وتثبيتها لتصبح متداولة.

كما يرى "مرسي الصباغ" بأنها: "محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، او هي تفسيراً له او لأنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين من فلسفة اولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد".⁽³⁾ وعرفها الدكتور "رابح العوي" بقوله: "أنها حكاية تعتمد إليها المخيلة الشعبية البدائية إخراجاً لدوافع داخلية رغبة في التعرف عن الحقيقة، محاولة لفهم الظواهر المتعددة الغريبة التي تثير التأمل الذي ينجم عنه العجب والتساؤل الباعث على البحث عن الإجابة الحاسمة".⁽⁴⁾

ومن الأعلام الغربيين نجد "بول روبرت" يعرفها بأن "الأسطورة هي حكاية خرافية غالباً، أصلها شعبي وشخصياتها عبارة عن كائنات عجيبة على شكل رمز للقوى الطبيعية التي تمثل ظرف من ظروف الحياة".⁽⁵⁾ ما استنتجته انه رد الأسطورة إلى الأدب الشعبي وهي شبيهة بالخرافة.

وقد جاء في الموسوعة العالمية للأساطير قول "روبارت سميث": "اولاً وقبل كل شيء ليست إلا نوعاً خاصاً من قصة نموذجها حددته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية الموغلة في القدم، وعلى الرغم من أن الكثير من الأساطير ليست تواريخ أديان، فهي على كل حال قصص أبطال، ولكنها تتميز بصفات الحكايات الشعبية المستوحاة من التاريخ ثم هي تواريخ اجداد، ولكنها تتميز بخصائص القصص التاريخية، وتاريخ الحيوانات التي تتميز

(1) د/ رابح العوي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عناية، دط، دت، ص19.

(2) خليل احمد خليل:مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1986، ص:8

(3) مرسي الصباغ:القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء، الإسكندرية، دط، دت، ص:15.

(4) د/ رابح العوي: أنواع النثر الشعبي، ص19،20.

(5) كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1993، ص28.

بالصيغة الخرافية، وتعتمد معظم الشعوب نفسها الى تصنيف مختلف انواع القصص التي يسهل بها تمييز درجة الأساطير".⁽¹⁾

مما سبق يمكن أن أخلص إلى القول أن الأسطورة قصة تروى في شكل واقعي او خيالي، من اجل التأسيس لعقيدة ما او الإيمان بها، ومادتها الحدث التاريخي وهذا الحدث ليس مصطنعا او متخيلا، إنما هو وقائع واحداث حصلت إما من صنع الإنسان او من صنع الطبيعة أو من صنع السماء وفي كل الحالات هو حدث ذو تأثير مهم في حياة الانسان يستحق التسطير والحفظ للأجيال القادمة.

ج- التراث التاريخي: تعريفه

1- لغة: "ارخ التاريخ، والتورخ مثله ارخ الكتابة ليوم كذا، وقته والواو فيه لغة، وزعم يعقوب ان الواو بدل من الهمزة، وقيل: التأريخ الذي يؤرخه الناس ليس بعربي محض، وان أهل المسلمين اخذوه عن أهل الكتاب وتأريخ المسلمين أرخ من زمن هجرة سيدنا رسول الله - صلى الله عليه وسلم- قال ابن برزخ: ارخت الكتاب فهو مؤرخ وفعلت منه ارخت أرخا، وأنا أرخ".⁽²⁾

2- اصطلاحا: علم يبحث في الإنسان ومجتمعاته، موضحا كل ما يتعلق بالإقتصاد العام، والانماط الفكرية والعملية، ولم يكتب القدامى التاريخكما يكتبه المعاصرون، بل تطور مفهومه، خلال الأزمنة، تطورا عميقا، فبعد ان كان سردا للأحداث العسكرية، ولحياة الطبقة الحاكمة، ولعدد معين من الأمراء والأسر الحاكمة والمعارك التي انتصرت او انهزمت فيها، أصبح سجلا للحياة الانسانية فكريا وماديا، ولتطور العواطف والآراء، ومصادر الثروة، واستغلال الأرض، ووسائل التجارة والصناعة، أي اخذ يعنى بمجموع الناس وطبقاتهم دون استثناء.⁽³⁾

وبهذا التعريف أحدد مقصودي من التاريخ بأنه تلك الكتلة من الأحداث التي تنتمي إلى فترة زمنية فتنفصل حضاريا عن الزمن الحاضر.⁽⁴⁾

د- التراث الديني: تعريفه

1- لغة: جاء في لسان العرب ان الدين ج اديان: يقال كذا ديانة وتدين فهو دين ومتدين، ودين الرجل تديننا إذا اوكلته إلى دينه. والدين: الإسلام وقد دنت به وفي حدث علي عليه السلام محبة العلماء دين يدان به والدين: العادة والشأن أيضا الجزاء والمكافأة.⁽¹⁾

⁽¹⁾ عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشر MTE، دط، دت، ص: 13.

⁽²⁾ ابن منظور: لسان العرب، ج 3، ص: 44.

⁽³⁾ ينظر: عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ص: 55.

⁽⁴⁾ ينظر: أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1425هـ/2004م، ص: 125.

"ودين: يقال دنت الرجل أخذت منه دينا وأدنته جعلته دائنا وذلك بأن يعطيه ديناً".⁽²⁾ كما يعني العادة والحال والطاعة والجزاء.

2- اصطلاحاً: تتفق اغلب المراجع على ان الدين جملة من الإدراكات والاعتقادات والأفعال الخاصة للنفس من جراء حبها لله وعبادتها إياه وطاعتها لأوامره. والفرق بين الدين والملة والمذهب: ان الشريعة من حيث انها مطاعة تسمى ديناً، ومن حيث انها جامعة تسمى ملة، ومن حيث انها يرجع اليها تسمى مذهب، وقيل الفرق بين الدين والملة والمذهب ان الدين منسوب لله تعالى والملة المنسوبة الى الرسول - صلى الله عليه وسلم - والمذهب منسوب إلى المجتهد.⁽³⁾

هـ- التراث الأدبي: تعريفه

1- لغة: الأدب ج: آداب، نقول "قليل او عديم الأدب" هو علم يحتز به عن الحلل في كلام العرب لفظاً وكتابة.

وجاء في لسان العرب "أدب: معناه الذي يتأدب فيه الأديب من الناس سمي أدباً لأنه يأدب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح، وأصل الأدب الدعاء والأدب".⁽⁴⁾

2- اصطلاحاً: علم يقصد به الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم، وحفظ أشعارهم واخبارهم.⁽⁵⁾ او هو الكلام الانساني البليغ الذي يقصد به التأثير في عواطف القراء والسامعين او في عقولهم سواء اكان منظوماً او منثوراً، أو هو من الفنون الرفيعة التي تصاغ فيها المعاني في قوالب من اللغة فيه جمال وفيه متعة، وله سحر قوي الأثر في النفوس.⁽⁶⁾

3- أهمية التراث

"إن التراث هو الهوية الثقافية لأمة من الأمم، والتي من دونها تضمحل وتفكك هذه الأمة، وهو رمز للتمييز بين الشعوب، ولئن نستطيع معرفة دور أمة ما إلا بإحياء تراثها ودراسته وعرضه على الأجيال الحاضرة".⁽⁷⁾ وبهذا قد أهتم المبدعون بقضية التراث وتوظيفه في العمل الأدبي، شعراً كان أم نثراً، لأنه الوسيلة الأساسية التي تمكن الكاتب في الاستمرارية والابداع، إذ بواسطته يتاح له نقل احساسه ويعبر عن آماله وآلامه، فالمبدع حين

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (دي ن)، ص: 1044.

(2) ابي القاسم الحسين بن محمد بن الفضل المعروف بالراغب الاصفهاني: معجم ألفاظ القرآن، منشورات محمد بيضون دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1997 ص: 196.

(3) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، ج: 1، باب الدال، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1978 ص: 572.

(4) المنجد الأبيدي: معاجم دار المشرق، مادة (آداب)، ص: 37.

(5) عبد النور جبور: المعجم الادبي ص: 315.

(6) سعدودة محمود الشاموك، هدى علي جواد الشمري: مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها الكلية الشرعية الجامعية الأردنية، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص: 212.

(7) شوقي ضيف: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص: 64.

يكتب نصه لا يكتبه من فراغ؛ بل من وراء مرجعية تراثية تبرز هويته، ولإحداث علاقة بين المبدع والمتلقي لما في التراث من لغة مشتركة وقيم متفق عليها ورموز وصور عرفت دلالتها الأولى على نطاق واسع.⁽¹⁾

والمبدع المسرحي بتوظيفه التراث يحدث إثارة ومتعة في الجمهور، لأن علاقة المبدع بالجمهور علاقة تأثير وتأثر، فهو يرصد الواقع الذي يعيشه الشعب، ويرصد التماوج الجماهيري داخل وجدان الأمة، ويكشف عن هذا التماوج في قولبة فنية (المسرحية).

كما أن التراث يخلص المسرحية ويثيرها لما يكفل لها الأصالة والنمو في آن واحد وإهمال الفاسد منها، إذ ليس كل الماضي تراثاً ممتازاً قادراً على التأثير باستمرار، إذ أن التراث يستدعي الحاضر ويصبغه بلونه المتميز فلتحم الصراع في الماضي بالصراع في الحاضر ضمن لحمية واحدة.⁽²⁾

والتراث أيضاً إبداعاً حياً مستقبلياً مؤثراً يحيي موات النفوس ويجددتها ويكتسب جدته بالتداول ويطاول كل جديد. وهو أيضاً يحقق تواصلًا أعمق وأدوم مع الناس والأدب والحضارة.⁽³⁾ ولهذا يعبر المسرحي من خلال توظيفه للتراث عن الواقع المعيشي، وبالتالي استمرار الماضي في الحاضر وبهذا يكون التراث أكثر تمثلاً لذاكرتنا وهويتنا ومخيلتنا لارتباطه بالحياة اليومية المعاشة.⁽⁴⁾

وهنا يصبح التراث بكل أنواعه رافداً مهماً في الأدب ورافداً جوهرياً في المسرح الجزائري، بخاصة تمثله في مسرح عبد القادر علولة.⁽⁵⁾

وفي الأخير أقول أن الموروث الشعبي موغل في التاريخ ولا يوجد شعب إلا وله منها الحظ الوفير أو اليسير، وفي ظل المتغيرات الدولية من عولمة، وتفاعلات يبقى من الصعب جداً المحافظة عليها بقدر ما هو من الصعب التفاعل مع المتغيرات الدولية... وعلى الأجيال التمسك بها حتى لا تضعع هباءً منثوراً.

(1) عثمان خشاف: التراث والتجديد في شعر السياب "دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه، لغته" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص: 15.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 19.

(3) علي عقله عرسان: أسئلة الحداثة والتراث، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: 58، يناير 1995، ص: 25.

(4) ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 1، 2002، ص: 149.

(5) ينظر: مدحت الجبار: الشاعر والتراث "دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء، الإسكندرية، دط، دت، ص: 91."

الفصل الأول: المسرح ومضامينه

- I. التأصيل المعرفي لفن المسرح.
- II. التأصيل التاريخي لفن المسرح
- III. أسباب تأخره عند العرب.
- IV. أنواع المسرحية.
- V. مقومات المسرحية.
- VI. الموضوعات التي عالجها المسرح الجزائري.
- VII. معوقات المسرح الجزائري.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

I. التأصيل المعرفي لفن المسرح.

من أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجريب، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، والتعمق في جذور الحقائق الإنسانية وكشف الغطاء عنها فن المسرح؛ لأن المسرح علم وفن وادب فهو من المفاهيم الصعبة التي لا تتفق على اصطلاح او تقديم معنى محدد له⁽¹⁾.

1- المسرح:

أ. لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "س، ر، ح": سرح: السرح: الماء السائل، والليث يسام في المرعى مع الأنعام وقال سرحت الماشية أي أخرجتها بالغداة إلى المرعى، وسرح الماعز نفسه إذا رعى بالغداة إلى الضحى.

والمسرح بفتح الميم، مرعى وجمعه المسارح ومنه قوله: "إذا عاد المسارح الكساح"⁽²⁾. وفي حديث ام زرع: له إبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي، قيل تصفه بكثرة الإطعام وسقي الألبان؛ أي ان إبله على كثرتها لا تغيب عن الحي، ولا تسرح في المراعي البعيدة. "ويقال أيضا انها مأخوذة من الفعل سرح والتي كانت تستعمل على كثرتها على مكان المراعي وعلى فناء الدار"⁽³⁾.

وجاء في أساس البلاغة في مادة (س، ر، ح): "سرح الصبيان والدواب وسرح إليه رسولا، وسرح الشاعر الشعر، وفلان يسرح في أغراض الناس أي يغتابهم، وقال جرير:

ألم تعل مسرحي القوافي *** فلا عياجن ولا اجتلابا"⁽⁴⁾.

وقد وردت لفظة المسرح بصيغة الجمع في قوله تعالى: ﴿حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾⁽⁵⁾.

والمتصفح للمعجم المسرحي لـ "حنان قصاب وماري إلياس" يجد ان لفظة (سرح) "théâtre" "مأخوذة من اليونانية "theatron" التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة"⁽⁶⁾.

ب. إصطلاحا: أخذت كلمة المسرح عبر التاريخ دلالات متنوعة وذلك بتنوع الدراسات في هذا الفن ومن هنا كان إصطلاحه كالآتي:

(1) ينظر محمد زكي العشماوي: اعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاته الفنية "الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، 2000، ص: 227.

(2) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج: 6، مادة (س، ر، ح)، ص 229، 230.

(3) المصدر نفسه، ص: 230.

(4) أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تق: إبراهيم قلافي، مادة سرح- دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، دط، دت، ص 309.

(5) سورة النحل، الآية: 06.

(6) ينظر: حنان قصاب، ماري إلياس: المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص 423.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

المسرح- بالمعنى الواسع للكلمة- شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك "فن الكلام" "وفن الحركة" مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة.

ويعرفه "بمجيدي وهبة" بقوله: "ان المسرح هو البناء الذي يحتوي على الممثل، أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم"⁽¹⁾.

"وأن المسرح هو الانتاج المسرحي لمؤلف معين او عدة مؤلفين في عصر معين"⁽²⁾.

ونجد تعريف "أبو الحسن" إذ يعرف المسرح "بأنه نشاط إبداعي فكري حربي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيرى معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر"⁽³⁾. بمعنى أن المسرح فن درامي يراهن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على الخشبة.

"كما يعد المسرح سبيلا نحو الثقافة والتطور، فهو من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها إلى أحسن حال، لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية، متخذاً لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء وملابس...، مادته هي الواقع المسلط على الفنان، ولغته أدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجربته واستعداداته، أما غايته فوصف هذا الواقع الموجود في النفس والمتسرب إليها عن طريق العالم الخارجي"⁽⁴⁾.

ويطلق أيضا على كل الأعمال التي تكتب لأجل العرض المسرحي في بلد معين، أو أي موقف مسرحي يشتمل على صراع يهزم المشاعر ويؤثر في العواطف"⁽⁵⁾.

كما تستخدم كلمة المسرح للدلالة على مجمل الأعمال أو إنتاج كاتب مسرحي فيقال مسرح دانيس ومسرح شكسبير، أو الدلالة على مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو توجه ما، يقال المسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي وهذا الاستخدام حديث نسبيا"⁽⁶⁾.

أو "هو عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على خشبة المسرح وتقوم بها فئة من الناس يقلدون ما يجري في مسرح الحياة"⁽⁷⁾.

أما المسرحية فيعرفها زكي العشماوي انها: "أدب يراد به التمثيل وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنما هي قصة تكتب لتمثل"⁽¹⁾.

(1) بمجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، د ت، ص: 485.

(2) محمد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1422هـ، 2002م، ص: 10-11.

(3) سلام أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993، ص: 19.

(4) ينظر: عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص: 15.

(5) ينظر: عبد الوهاب شكرى: النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2001، ص: 61.

(6) ينظر: ماري إلياس حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص422-423.

(7) ينظر: حنا الفاخوري: الجديد في الأدب، مكتبة المدرسة والدار اللبنانية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص: 186.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

بمعنى ان المسرحية إذا نص أدبي يأتي على هيئة حوار، يصور بها الكاتب قصة مأساوية أو هزلية، مضمنا إياها مجموعة أفكاره، ونظرياته وتصوراته، سواء السياسية منها أو الاجتماعية، فهي الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يسعى المؤلف إلى تجسيدها في عمله الفني وفق تسلسل منطقي محكم. وهي أيضا "قصة تقدم امام الجمهور على مسرح، تتناول موضوعا يتعلق بالإنسان، وتقوم على حبك حادثة، تؤدي بأسلوب حوارى يقوم به أشخاص"⁽²⁾ بمعنى ان المسرحية فن التعبير عن صورة من صور الحياة، تعبيرا واضحا بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم، امام جمهور محتشد يكون هذا التمثيل مثيرا، فهي تلك القطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح معبرة عن الحياة.

ما استنتجته ان المسرح فن يقوم على عرض قصة تعكس صراعا يدور بين شخصيات تعبر عن نفسها بواسطة الحوار، ولأن المسرح فن الناس والساحات، فإن ذلك جعله من أكثر الأشكال الأدبية حملا للتراث وتوظيفه من اجل تحقيق عديد الأهداف التي يطمح إليها الأديب المسرحي.

II. التأصيل التاريخي لفن المسرح

أولا: عند اليونان:

شهد الإغريق القدامى البداية الحقيقية للمسرح، وخاصة في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد حين بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها في كل مجال من مجالات الحياة في الحرب والفلسفة وفي العمارة وسائر الفنون⁽³⁾.

(1) محمد زكي العشماوي: في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر، بيروت، د ط، دت، ص: 43.

(2) فواز الشعار: الأدب العربي، الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1999، ص: 193.

(3) سمير سرجان: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت، ص: 15.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

وقد ارتبط المسرح في بدايته عند الإغريق بالطقوس الدينية، فنشأ في كنف الأساطير والمعتقدات، فهم يؤمنون بتعدد الآلهة، لأن طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر، كثيرة التغير، جبال، تلال، كهوف، ريح لينة، ريح عاصفة، رعود، سيول جارفة، وغيرها من الظواهر "فتوهوا ان ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة"⁽¹⁾.

وأول سجل يدل على وجود مسرح إغريقي المسابقة التي جرت في أثينا للمسرحيات المساوية، التي تعرض في مسرح ديونيسيوس الذي كان يتسع لأربعة عشر ألف مشاهد⁽²⁾، من خلال الاحتفالات التي كانت تقام لإله الخمر "ديونيسيوس"، وقد اعتاد اليونانيون ان يقيموا له حفلين: حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمر فتكثر لذلك الأفراح وتعد حفلات الرقص وتنشد الأغاني، وهنا نشأت الملهاة (الكوميديا) التي كانت ذات طابع اجتماعي ديني⁽³⁾، والتي هي حسب أرسطو: "محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك، من غير إيلا م ولا إضرار"⁽⁴⁾. وبهذا يكون أصل الملهاة أناشيد المرح التي كانت تغنيها فرقة تسمى الجوقة* في اعياد إلههم السنوية.

أما النوع الثاني فيكون في فصل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وعبست الطبيعة، فيغلب عليه الحزن، ومنه نشأت المأساة (التراجيديا)، ويعرف هذه الأخيرة أرسطو "بأنها محاكاة لفعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي على التطهير من هذه الانفعالات"⁽⁵⁾.

وفن المسرح كغيره من الفنون الأدبية مر بعدة مراحل حتى فترة ظهور "ثيسبيس" حيث يعتبر اول من ادخل التمثيل إلى العرض، بينما كان في اول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية، والأغاني الدينية، كما قسم الجوقة التي تتكون من 12 فردا إلى قسمين: كل قسم به ستة افراد وقد قصد "ثيسبيس" من هذا التقسيم توضيح نصفي المجتمع (الطيب والشرير)⁽⁶⁾.

(1) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2003، ص 05.

(2) ينظر: فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر "مسرحية (كل واحد وحكموا) لعبد الرحمان كاكى نموذجاً"، (مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث)، 'مخطوط' جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008، ص: 67.

(3) ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983، ص 157.

(4) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها، ص 195.

* الجوقة: الكورس مجموعة من المؤدين يتحدثون ويتحركون كمجموعة واحدة باتساق وانسجام، وفي الغالب قائدهم هو الذي يحدد انسجامهم.

(5) ينظر: مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص: 51.

(6) ينظر: محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار النهضة للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ط 1، دت، ص: 10.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

وهكذا بقي المسرح على ما هو عليه إلى أن ظهر ثلاثي المسرح استخيلوس، سوفوكليس، يوريبيدس وبفضلهم تطور وبرز هذا الفن: حيث قلل استخيلوس من دور الجوقة وانشيدها، وأعطى الحوار أكثر أهمية، كما رفع عدد الممثلين إلى اثنين.

وبعد جاء سوفوكليس وقام برفع عدد الممثلين إلى ثلاثة، كما انه امر برسم المناظر الخلفية⁽¹⁾. كما "يرجع إليه الفضل في انه جعل افراد الجوقة خمسة عشر فردا بعد ان كانوا اثني عشر، رغم انه لم يجعل من الكورس كل شيء في التراجيديا على نحو ما كان في عهد الذين سبقوه"⁽²⁾.

بينما بمحيي الشاعر يوريبيدس عرف هذا الفن قفزة اخرى نحو التطور؛ حيث عرف عليه تناوله أشد المآسي الانسانية فجيدة، كما انه هاجم النساء والآلهة بهدف استفاء الصبغة الانسانية على هذا الفن⁽³⁾. أما الكوميديا اليونانية فبرز فيها "أرسطو فانيس" ومن ملامحه المشهورة "الضفادع" التي تهكم فيها بشخصية "يوريبيدس"⁽⁴⁾.

وبهذا يعد اليونانيون أسبق الأمم إلى فن المسرح، إذ نظروا له قواعده الجمالية والفنية وقانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الموضوع.

ولما عرف الرومانيون المسرحية اليونانية قلدها وحاكوا ما فيها من خصائص فنية، لينشأ المسرح اللاتيني، ومن اعلامه "بلوتس" الذي هجا شعراء الملاحية من الإغريق خاصة الشاعر الإغريقي (مينارندر)، كما ظهر "هوراس" متأثرا بكتاب فن الشعر "لأرسطو"، كما تأثر "فرجيل" بـ"هوميروس"⁽⁵⁾. إذ نجد عمر الدسوقي يؤكد بقوله على أخذ الرومانيين آداب الإغريق ومحاكاتها: "أما المسرحية الرومانية، فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهباً"⁽⁶⁾، أما في العصور الوسطى فقد اتسمت المسرحيات بالطابع الديني نتيجة لظهور المسيحية وانتشارها في العالم الغربي حيث اخذت موضوعاتها من الإنجيل، فتحكي ميلاد سيدنا عيسى او خروج آدم من الجنة او قتل قابيل لهابيل... وكانت في الغالب تقليدا للمسرحيات اللاتينية⁽⁷⁾، حيث يقول محمد مندور "فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح، ومأساة صلبه، وحياة القديسين وكرامتهم وأسس الأخلاق الدينية"⁽⁸⁾.

(1) ينظر: عبد الكريم جدري: نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، دار الفلك للنشر، الجزائر، ط1، 2002، ص33.

(2) عيسى خليل محسن الحسيني: المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص51.

(3) ينظر: حلمي بدير: فن المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2003، ص6.

(4) ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1967، ص6.

(5) ينظر: دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999، ص21.

(6) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص:8.

(7) ينظر: إبراهيم عبد الرحمان: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1982، ص:114.

(8) محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نخضة مصر، القاهرة، د:ط، د:ت، ص57.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

وبهذا التوجه لم يرتق المسرح إلى المستوى الفني الإنساني الذي بلغه عند اليونان والرومان، لأن الكنيسة احتكرت التمثيل لنفسها.

وفي عصر النهضة عاد الأوروبيون إلى مسرحيات اليونان والرومان وبعثوه من جديد، وظهر المسرح الكلاسيكي نتيجة لذلك، وبخاصة عند الفرنسيين الذين اعتبروا انفسهم الورثة الحقيقيين لـ"آثينا"، فأنشجوا المسرحيات الكلاسيكية التي خضعت لهذا المذهب وقواعده، وقد كان للكلاسيكية الفرنسية تأثير بارز في الآداب الأوروبية فترة طويلة من الزمن⁽¹⁾.

وهكذا كلما حدث تغيير في المجتمع، تبعه تغيير في الفن المسرحي، الذي هو وسيلة ثقافية، تهدف إلى شحن المتفرج وهذا بغية تنوير المجتمع وتغييره.

ثانيا: المسرح عند العرب:

يتفق كثير من الدارسين في جعل عام 1847 تاريخ ميلاد المسرح العربي⁽²⁾، إذ لم يتجاوز عمره قرنين من الزمان منذ ان قدم مارون النقاش أو عرض مسرحي عربي بعنوان "البخيل" في بيتهبيروت سنة 1847، المأخوذة عن مسرحية "البخيل" للكاتب الفرنسي موليير⁽³⁾. ويؤرخ لبداية المسرحية العربية في مصر، بمنتصف القرن التاسع عشر، وبالتحديد مع حملة نابليون بونابرت على مصر، حيث انشأ مسرحا في القاهرة للترويح عن جنوده⁽⁴⁾، وكان في حملته أدباء وفنانون، وبعد انسحاب نابليون من الشرق شجع "محمد علي باشا" و"سعيد باشا" التمثيل، ثم بنى "اسماعيل باشا" دار الأوبرا سنة 1869⁽⁵⁾.

وقد جاءت نشأة المسرح العربي في رأي "عبد المنعم تليمة" استجابة للظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تمر بها المجتمعات العربية وهي تكافح في سبيل الحرية وتحقيق النهضة في العصر الحديث، فقد هيأت هذه الظروف تربة اجتماعية وفكرية صالحة لقيام المسرح العربي، فبحكم ان المسرح فن جماعي في الأداء والتلقي، فإنه يجد ازدهاره في مناخ الحركات الشعبية والديمقراطية⁽⁶⁾، ولذلك ارتبطت نشأة المسرح العربي بعاملين. أولهما: النمو الذاتي للعقل الدرامي من خلال فن السيرة وفن القصص الشعبي وما تولد عنه من نمو الفن والأداء التمثيلي الذي تبع عملية القص. ثانيهما: يتمثل في الاتصال والانفتاح على الغرب⁽⁷⁾.

(1) ينظر: إيليا الحاوي: الكلاسيكية في الشعر الغربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط: 2، 1983، ص: 20.

(2) حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص: 13.

(3) ينظر: سعيد الناجي: قلق المسرح العربي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فارس، ط: 1، 2004، ص: 07.

(4) محمد مندور: المسرح، نخضة مصر، القاهرة، 1989، ص: 34.

(5) ينظر: عمر فروخ: المنهاج في الأدب العربي وتاريخه، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1905، ص: 367.

(6) عبد المنعم تليمة: حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، مصر، 1975، ص: 197-198.

(7) محمد مصاييف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط: 2، 1967، ص: 62.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

وإذا كان ميلاد المسرح العربي قد تم في الشام بفضل مسرح النقاش بلبنان ومسرح أبو خليل القباني بسوريا فإن ازدهاره كان في مصر. ولعل السبب الأول في ذلك يعود إلى تهيؤ الأجواء في هذا البلد بفعل الثقافة المسرحية التي تجذرت فيها بفضل تقديم العروض المسرحية الغربية، إلى جانب إنشاء دور العرض المختلفة لاحتضان المسرح، كما كانت الأوضاع الاجتماعية والسياسية تتيح حرية نسبية، وهي مسألة هامة لازدهار المسرح⁽¹⁾.

ويتضح من خلال كل هذا بأن أول من أدخل الفن المسرحي إلى البلاد العربية هو مارون النقاش اللبناني⁽²⁾، أما أول خطوة علمية لإقامة مسرح عربي في مصر هي من توقيع "يعقوب صنوع"، وقد عد أبو خليل القباني رائد المسرح الأول في سوريا، وإليه يرجع الفضل في وضع أسس المسرح الغنائي العربي⁽³⁾.

ولقد تميز الانتاج المسرحي لرواد المسرح العربي الأوائل (مارون النقاش، أبو خليل القباني، ويعقوب صنوع) وغيرهم بتداخل التعريب والاقتباس والترجمة والتأليف، كما تداخل الشعر والنثر والعامية والفصحى⁽⁴⁾.

وبعد الحرب العالمية الثانية ظهر المسرح الاجتماعي سنة 1919 ورائده "جورج أبيض"، الذي ألف فرقة تضم من الشبان المثقفين وبعض الممثلين القدامى الذين استشهدوا بالفن وتدريبوا عليه ومثلت عدة مسرحيات منها "أوديب" التي ترجمها "فرح انطوان" عن "سوفوكليس" و"مدرسة الأزواج" و"مدرسة النساء" و"النساء العاملات" لموليير، فأتى بفن جديد قائم على أصول أفاد فيه من دراساته ومشاهداته في فرنسا، وتعد هذه المرحلة أول خطوة حقيقية في المسرح العربي لإيجاد فن صحيح مبني على الدراسة الأصولية، ومتصل بتراث المسرح الأوروبي، ومسرحيات هذه الفترة أغلبها مأخوذة عن الغرب⁽⁵⁾.

ما استنتجه ان كل هذه الأعمال هي أقرب للعروض التمثيلية منها إلى الفن المسرحي الجاد فهي ضعيفة من حيث بناؤها الفني.

أما في مرحلة الإبداع المسرحي الخالص التي شهد فيها المسرح العربي تطوراً فنياً كبيراً تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، كانت على يد "أحمد شوقي" ومن بعده "عزيز أباظة" و"صلاح عبد الصبور" في المسرح الشعري، و"توفيق الحكيم" ومن بعده "يوسف إدريس" و"سعد الله ونوس" في المسرح النثري⁽⁶⁾، وهكذا نشأ المسرح في المشرق العربي وظهرت معالمه وبرزت آفاقه إلى ان انتقل إلى الجزائر.

ثالثاً: المسرح في الجزائر

(1) ينظر: حميد علاوي: نظرية المسرح، ص: 14.

(2) ينظر: عبد الرحمان ياغي: في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، دار الفرائي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص: 21.

(3) ينظر: عمر الدسوقي: المسرحية، ص: 17.

(4) عبد المنعم تليمة: حركات التجديد في الأدب العربي، ص: 197.

(5) ينظر: محمد مبارك الصوري: الأدب المسرحي في الكويت، دار الكويت، ط: 2، يوليو 1996، ص: 22.

(6) ينظر: عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية "الحقيقية التاريخية والزيف الفني"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص: 8-9.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

إن انعدام المراجع والوثائق هي المشكلة الرئيسية التي يواجهها الباحث في الجزائر خاصة من كان يهتم بتاريخ الحياة الفنية والمسرحية قبل القرن العشرين، ولم تنشر حتى الآن دراسة حول هذا الموضوع.

كما يؤكد في هذا الطرح علاوة جروة بان المؤكد والثابت هو ان النشاط المسرحي قد طمس في الجزائر مع بداية الفتح الإسلامي، وخلال فترة الحكم العثماني، ولم يعد إلى الظهور إلا مع بداية الاستعمار الفرنسي⁽¹⁾. إذ أن الإيمان بوجود أشكال مسرحية في التراث الشعبي الجزائري، قد جعل كثيرا من الباحثين يعتقدون بان للمسرح الجزائري جذورا تعود إلى ما قبل التاريخ، وان هذه الجذور قد تطورت في بداية التاريخ، ثم أثناء تواجد الرومان⁽²⁾. فقد عرف المسرح نشاطا كبيرا أثناء تواجدهم في الفترة الممتدة من [42 ق.م] إلى [429 ق.م] دل على ذلك كثرة تواجد المسارح الدائرية التي كان يبنها الرومان في كل المدن التي أقاموها⁽³⁾.

كما ان الدارس لمحور نشوء المسرح في الجزائر، يلاحظ أنه قد ولد في سياق ظروف محاولات التحرر من الاستعمار الفرنسي، فهو واحد من اهم قلاع المقاومة الثقافية، والتي بدأت تتضح معالمها في السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث تشكلت بوادر النهضة وأفرزت "بناء فلك ثقافي جديد، يحتل فيه المسرح مكانة خاصة. فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية"⁽⁴⁾. وهذا يدل على ان ولادة فن المسرح في الجزائر، لم تكن ولادة اعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحيين، ولكنها كانت نشأة أملت حاجات ثقافية وحضارية في إطار انسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية.

وترجع بواده إلى منتصف القرن التاسع عشر، ردا على اعمال المستعمر الغاشم فكانت أول انتفاضة حقيقية للمسرح في الجزائر نحو سنة 1920 لما قدم جورج أبيض إلى الجزائر⁽⁵⁾ وقدم مسرحيتين هما: "صلاح الدين الأيوبي" و "نارات العرب" إلا انها لم تلق الراج كونها قدمت بالفصحى من جهة ولغربة طريقة الأداء من جهة أخرى⁽⁶⁾.

وقد رد الدارسون سبب الاخفاق إلى عدة عوامل هي:

- 1- انشغال الشعب الجزائري بظروفه الاجتماعية والاقتصادية المزرية.
- 2- تفشي الأمية في أوساط الشعب وعدم تعود الجمهور على سماع الفصحى واستساغتها.

(1) ينظر: جروة علاوة وهي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص: 11.

(2) أحسن تلياني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية- دراسة تاريخية فنية- منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 33.

(3) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص: 30.

(4) عبد القادر جغلون: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، تر: سليم قسطنطين، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1984، ص: 108.

(5) ينظر: سعد الدين بن أبي شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر: تر: عائشة خمار، مجلة الثقافة، ع: 55، الجزائر، فبراير 1980، ص: 30.

(6) صالح مباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص: 39.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

3- أغلبية الأهالي لا يعلمون بوجود مكان المسرح ولم يسمعوا به قط.

4- مثقفونا كانوا قد شربوا من نبع الحضارة الغربية لذا لم يستطيعوا تذوق المسرح العربي⁽¹⁾.

كما نجد أبو القاسم سعد الله يؤكد على ان جهات مغرزة ومناوئة لأصالة الجزائر وعروبتها قد خططت لإفشال عروض الفرقة⁽²⁾.

وقد تزامن ظهور المسرح في الجزائر وازدهاره مع بروز عدد كبير لا يستهان به من الجمعيات الثقافية والمنظمات السياسية والفكرية والعلمية والفرق الشبابية التابعة للكشافة الإسلامية، والفرق الموسيقية والأدبية والرياضية، إذ نجد من أبرز الجمعيات الأولى التي ظهرت على الساحة الوطنية: الجمعية الراشدية 1894 والجمعية التوفيقية 1908 وجمعية الأخوة ببسكرة، اما النوادي الثقافية فنجد نادي الراشدية في العاصمة المؤسس سنة 1902 ونادي صالح باي في قسنطينة سنة 1908⁽³⁾.

وبتاريخ 5 أبريل 1921 تأسست جمعية للتمثيل أطلقوا عليها اسم "المهذبة" وقد أسسها مجموعة من الشباب الجزائريين المثقفين بعد رحيل المصريين مباشرة، وراحو بفضل التشجيع الذي لقوه من افراد الفرقة المصرية يتدربون على أدوار مسرحية ذات فصل واحد تعالج أضرار الخمر بعنوان "الشفاء بعد العناء" كتبها "الطاهر علي الشريف" رئيس الجمعية، مسجلين بذلك "شهادة ميلاد المسرح الجزائري"، حيث كانت تلك أول مسرحية عربية جزائرية تأليفًا وتمثيلًا ومتفرجين⁽⁴⁾.

وباتداء من سنة 1947 تكشف نشاط المسرح الجزائري وذلك بعد اعتراف السلطات الفرنسية به وسماعها للقائمين عليه بتنظيم موسم للمسرح بقاعة الأوبرا بالعاصمة- المسرح الوطني حاليا- وقد ظهرت للوجود عدة مسرحيات اتسمت بأسلوبها المتقن ولغتها الفصيحة منها: "الناشئة المهاجرة" و "الخنساء" لمحمد الصالح رمضان و"حنبل" لأحمد توفيق المدني و "المولد" "لعبد الرحمان الجليلي"⁽⁵⁾. إذ شهد المسرح في هذه الفترة استفاقة نسبية إذ قامت السلطات الفرنسية بتعيين "محي الدين بشطارزي" مدير للمسرح الغربي بقاعة الأوبرا، و"مصطفى كاتب" مساعدا إداريا له. كما أدار "رضا حوحو" جمعية المزه القسنطيني للموسيقى والتمثيل 1948، فاكسبت مكانة

(1) ينظر: حدة غنام: لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية [1970-1990] دراسة أسلوبية (مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث)، 'مخطوط' جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009، ص:14.

(2) ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954، ج:8، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:1، 1998، ص:442.

(3) ينظر: صالح لمباركة: المسرح في الجزائر، ص:56.

(4) ينظر: أحمد منور: مسرح الفرقة والنضال في الجزائر "دراسة في أعمال احمد رضا حوحو"، دار هومة، الجزائر، ط:1، 2005، ص:13.

(5) ينظر: صالح لمباركة: المسرح في الجزائر، ص:116.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

مرموقة في الوسط الفني لما قدمته من اعمال تنقد فيها الاوضاع السياسية والاجتماعية تهدف من ورائها أيقاض الشعب وبث الروح الوطنية فيه⁽¹⁾.

والجزائر مثل غيرها من البلاد العربية لم تعرف إلا أشكالاً بدائية تصلح ان تكون عملاً مسرحياً، وكان أقرب هذه الأشكال إلى فن الدراما في معناه في التقليد اليوناني هو لعبة القراقوز* التي نقلها الأتراك إلى شمال إفريقيا، وهذا النوع من المسرح كان ينتقد السلطة الفرنسية بأسلوب ساخر، ويقوم بالتحريض على الثورة والتمرد ضد سلطة الاحتلال⁽²⁾.

ولا يفوتني ان أشير أيضاً إلى مسرح الحلقة باعتباره من أشكال المسرحية الشعبية التي ظلت تنشط في الأسواق الأسبوعية، حتى يومنا هذا، وقد أخذت اسمها من حلقة المستمعين المتفرجين الذين يتحلقون في الأسواق حول "المداح" أو "القول" ليروي لهم إحدى الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها تروي حياة أبطال تاريخيين أو أولياء صالحين أو ما شابه ذلك من شخصيات الحكايات الشعبية⁽³⁾.

ويذكر "أحمد منور" ان فترة العشرين من عمر المسرح الجزائري قد مكنت إرساء تقاليد المسرح في المجتمع الجزائري، وقد تعددت مصادر هذا المسرح في مجال اقتباس التراث العربي الشعبي مثل (ألف ليلة وليلة) عند "علي سلالي" المعروف بكنية (علالو) أو التقاليد الشعبية الجزائرية أو الفلكلور العربي الأندلسي كما هو الحال عند "رشيد قسنطيني" الناقلين على السياسة الاستعمارية⁽⁴⁾.

وبهذا وبفعل الاستقلال أصبح المسرح يخطو خطوات جدية ذات مضامين جديدة، وقد انطبع المسرح الجزائري منذ انطلاقه على يد رواده الأوائل (علالو، وبشطارزي، وقسنطيني) بالطابع الشعبي.

وبهذا أيضاً استفاد المسرح الجزائري من غيبوته، حيث أعطت الدولة اهتماماً كبيراً لهذا الفن وذلك "بإقامة ندوة أيام المسرح التي اخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح تحت شعار من اجل تطوير المسرح الجزائري" والتي عاجلت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي: النص المسرحي، والإخراج والتمثيل بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي⁽⁵⁾.

(1) ينظر: عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 47.

* القراقوز: كلمة تركية معناها (العين السوداء) وهي شكل من أشكال العروض تؤدي فيه الأدوار دمي بدلا من الممثلين وتصنع هذه العرائس من خشب أو ورق أو قماش وقد عرف استخدامها كنوع من الاستحضار للغائب في الحضارات القديمة، ينظر: ماري إلياس / حنان حسن: المعجم المسرحي، ص: 210-212.

(2) ينظر: نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العالم للملايين، بيروت، ط 1، 1981، ص: 244.

(3) ينظر: أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ص: 10-11.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص: 15.

(5) ينظر: مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاهظية، الجزائر، 1995، ص: 35.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

فأنتعش المسرح، وبرزت أقلام ابداعية أثرت الساحة الإبداعية إذ نجد "مصطفى كاتب" الذي تقلد منصب مدير للمسرح، كما برز الفنان "عياد احمد" المعروف "برويشد" وقد قدم عدة أعمال منها: "حسن طيرو" و"الغولة" و"البوابون" وكلها من تأليفه⁽¹⁾.

كما ترك "كاتب ياسين" بصماته ومن مسرحياته "صاحب النعل المطاطي" و"دائرة الانتقام" و"فلسطين المخدوعة" و"الجثة المطوقة".

وإلى جانب "رويشد وكاتب ياسين" نجد "عبد الرحمان كافي" الذي ساهم بدوره في الأعمال التي قدمها المسرح الوطني، ومن أعماله: "كل واحد وحكمه" و"القرب والصالحين" و"بني كلبون" و"ديوان الملاح"⁽²⁾.

وكان بعض المسرحيين يستعينون بفن الغناء في أعمالهم المسرحية وذلك قصد الإثارة والتشويق، ومن بينهم الفنان "بشطارزي" حيث يدخل في مسرحياته اغاني وطنية تثير حماسة الجماهير منها: "أفق يا ابن الجزائر" و"معرفناش من طريق نخذو"، وقد ترجم هذا الأخير بعض الأعمال العالمية إلى العامية منها "مسرحية البخل" لـ موليير واعطاها اسما شعبيا هو الشحاد⁽³⁾. ومن ضمن مؤلفاته المسرحية نجد: "فاقو"، "المكار"، "نكار الخير"، "المشاح"⁽⁴⁾.

ومع مطلع السبعينات بدت أزمة المسرح ووصلت ذروتها، وتمثل ذلك في قرار اللامركزية عام 1972 والذي نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران- قسنطينة- عنابة- سيدي بلعباس، إضافة إلى انه في هذه المرحلة ضعف الإنتاج المسرحي وغياب بعض الفرق لانعدام سياسة ثقافية واضحة⁽⁵⁾.

وقد أوعز الكاتب الصحفي الدكتور مخلوف بوكروح ضعف النشاط المسرحي وانخساره إلى سوء التخطيط، وقد صرح قائلا: "صحيح أننا بحاجة إلى التعميم في النشاط المسرحي على مستوى الجزائر لكن لن يتوفر ذلك مطلقا عن طريق بعثرة جهود المسرحيين..."⁽⁶⁾.

ورغم هذا الفتور قدم المسرح الجهوي بوهران اعمالا ثورية كتبها "عبد القادر علولة" منها: "الأقوال" كما قدم "محمد أدار" و"عباس الأخضر" مسرحية "ميمون الزوالي"، كما قدم المسرح الجهوي بقسنطينة مسرحية "هذا يجيب هذا" ومسرحية "ريح السمار" و"ناس الحومة" كما قدمت مسرحية "فلسطين المخدوعة" و"أنت وأنا وملك الغراب" من طرف المسرح الجهوي بسيدي بلعباس⁽⁷⁾.

(1) ينظر: مخلوف بوكروح: ملامح المسرح الجزائري، طبع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مركب الطباعة، الرغبة، الجزائر، 1982، ص: 38.

(2) ينظر: حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، ط1، 2002، ص: 36.

(3) ينظر: أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص: 255-256.

(4) حسين نذير: من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، دط، دت، ص: 6.

(5) ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1980، ص: 164.

(6) مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين سنة مهام واعباء، ص48.

(7) حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، ص: 215.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

انتعش المسرح الجزائري من جديد بمستوى فني عالي الجودة جسده أعمال "عبد القادر علولة" سنة 1985 ومسرحياته: لقوال 1980، الأجواد 1985، اللثام 1989 كما برزت أقلام ابداعية أثرت الساحة فكتب محمد مرتاض مسرحية: "الانتهازية" سنة 1986 إضافة إلى مسرحية "النار والنور" التي كتبها صالح لمباركية ومثلت سنة 1988 وغيرها كثير⁽¹⁾.

وبالرغم من كل الصعوبات التي مر بها المسرح الجزائري قبل الاستقلال او بعده نصل عند حقيقة لا يختلف فيها اثنان، ألا وهي ان المسرح وإن كان متثاقل، ضعيف المردود في بعض الأحيان فهذا يعود إلى ما يكتنف الساحة المسرحية من تهميش، على جميع الأصعدة، دفع فيها النص المسرحي ثمنا باهضا، إذا أنه بقي في أدراج المكاتب دون ان يرى النور.

III. أسباب تأخره عند العرب.

تذكر "تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا" أن الجزائر هي التي احتضنت بين عامي 1968-1969 المناقشات الحامية التي كرسست لمسألة ظهور وتطور المسرح العربي، بمبادرة من "عزيزة احمد" حيث حاول المشاركون في الحوار ان

(1) ينظر: عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 52.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

يفسروا قبل كل شيء قضية إهمال الفن المسرحي أو دخوله طيات النسيان طيلة هذه الفترة على الرغم من ثراء الثقافة العربية⁽¹⁾. ومن أهم التفاسير التي طرحها الباحثون للإجابة عن سؤال غياب فن المسرح في الثقافة العربية إلى غاية 1847م- وهي السنة التي يؤرخ فيها لظهور فن المسرح عند العرب- نجد:

1. لم يعرف العرب في الجاهلية الاستقرار في مدن، في حين يتطلب المسرح متفرجا مستقرا، كما أن النظام القبلي هو السائد والذي يذيب الفرد في كيانه، والمسرح يشترط الاستقرار أولا والشخصية المتميزة ثانيا⁽²⁾، وهذا ما يؤكد "توفيق الحكيم" في قوله "افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار، هو في رأيي السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي، الذي يحتاج إلى مسرح"⁽³⁾.

2. أما السبب الديني فيتمثل في تحريم الإسلام تصوير الوجوه البشرية⁽⁴⁾، لذلك فقد تعامل العرب مع النصوص اليونانية بحذر شديد، ومن هنا فقد اتفقت الآراء على أن الوثنية هي العامل الأول في عدم تعرف العرب إلى هذا اللون من ألوان الفنون، فالأدب اليوناني هو أدب وثني تعددت فيه الآلهة وعبدت الأبطال، لهذا فقد امتنع المترجمون عن ترجمة هذا النوع؛ ذلك أن الدين الإسلامي دين توحيد وتنزيه لله تعالى⁽⁵⁾.

3. عدم مشاركة المرأة في التمثيل، لأن طبيعة المجتمع العربي المحكوم بعادات تمنع المرأة من التمثيل، وتنظر إلى فن المسرح باعتباره شكلا من أشكال اللهو، ولم يقتصر هذا الأمر على المجتمع العربي فقط فالمسرح الغربي لم يكن يعرف مشاركة المرأة في جميع عصوره، وقام الرجل بالأدوار النسائية إلى وقت متأخر من القرن الخامس عشر ومع ذلك استمر المسرح⁽⁶⁾.

4. غياب فلسفة الصراع في الدين الإسلامي، في حين أن الصراع جوهر فن المسرح، والصراع يحتاج إلى مجتمعات معقدة، والمجتمع العربي عرف بذوبان الفرد في الجماعة.

5. سوء ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو: يعتبر كتاب "فن الشعر" المرجع الأساسي لفني المأساة والملهاة، وكان بعض المترجمين في العصر العباسي يجهلون اللغة العربية، ولم يحسنوا فهم بعض مصطلحات الكتاب، ومن بين هؤلاء "ابن رشد وحازم القرطاجي ومتى بن يونس" وغيرهم من الذين اعتقدوا أن "المأساة" يقابلها "المديح" في شعر العرب و "الكوميديا" يقابلها "الهجاء". مع العلم أن أرسطو يعرف "التراجيديا" بأنها محاكاة لفعل جاد نبيل في لغة ممتعة، تمتاز بالنبل... في حين تستهدف "الكوميديا" نقد العيوب لدى الناس بما يثير الضحك.

(1) تمارا الكسندروفنا بوتيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفرائي، بيروت، 1981، ص: 10.

(2) راجع ذياب: الخطاب المسرحي في مسرحية "الملك هو الملك" لـ سعد الله ونوس -دراسة بنيوية-، (مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث)، 'مخطوط' جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011/2010، ص: 17.

(3) توفيق الحكيم: الملك أوديب، المطبعة النموذجية، القاهرة، ط1، ص: 25.

(4) عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ج1، دار الفكر العربي، مصر، ط8، 1970، ص: 366.

(5) ينظر: حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 18-19.

(6) ينظر: خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظير - تحليل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص: 06.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

هذا الخطأ صرف العرب عن ترجمة المسرح اليوناني، ظنا منهم ان الشعر العربي يماثل ما عند الإغريق او يتفوق عليه، لذلك ولد اعتزاز العرب بثقافتهم وخاصة فن الشعر، وعدم تأثرهم بفنون الشعوب الأخرى⁽¹⁾.

6. صعوبة اللغة العربية كأداة في التمثيل إذ المطلوب في لغة المسرح ان تكون ديناميكية درامية لأن المسرح ليس فن النخبة وإنما هو فن الناس والساحات⁽²⁾.

استنتج في هذا الصدد بأن الجزائر جزء لا يتجزأ من العالم العربي، وبذلك لا تختلف معطيات وظروف نشأة المسرح الجزائري عن الوطن العربي.

IV. أنواع المسرحية.

تشير اغلب الدراسات إلى ان أول من وضع لنا أسس المسرحية وحدد انواعها هو "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" بعد أن مرت المسرحية في أطوار تاريخية طويلة ببلاد اليونان منذ الحفلات التي كانت تقام للإله ديونيسوس. وقد قسم أرسطو المسرحية إلى نوعين: مأساة وملهة.

(1) ينظر: خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 09.

(2) أحسنثلياني: توظيف التراث في المسرح الجزائري (مذكرة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي الحديث)، 'مخطوط' جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009م، ص: 25.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

1- المأساة (تراجيديا): هي كلمة يونانية الأصل مركبة من كلمتين هما: *tragos* بمعنى "عنز" وكلمة *odely* بمعنى "أغنية"⁽¹⁾.

ولعل هذه التسمية جاءت من أن السايترى أو أفراد جوقة الديثرامب كانوا يسمون المعيز لتكرهم في جلود الماعز، أو بسبب الحرية والتسيب التي اتسمت بهما تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون في مهرجانات ديونيسوس الربيعية ترحيباً بخصوبة الأرض المتجددة⁽²⁾.

بينما يرى شكري عبد الوهاب: بأن لفظ تراجيديا كان اللقب الرسمي الذي أطلق على المتسابقين للحصول على الجائزة التي كانت عبارة عن ماعز⁽³⁾ وبالتالي فإن أول من عنى بهذا الفن هم الإغريق الذين كانوا يمزجون الأحداث المؤثرة والمأساوية بعناصر غنائية⁽⁴⁾. فالمأساة هي أقدم أنواع المسرحيات، عرفها الإغريق والرومان مع أسخيلوس الذي عدأباً للتراجيديا، وسوفكليس الذي يمثل قمة النضج، والثالث يوريبيدس الذي يمثل التمزق التراجيدي⁽⁵⁾.

وقد عرفها أرسطو بانها "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بالوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص. وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات، وأقصد باللغة المزودة بالوان من التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، واقصد بقولي تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد"⁽⁶⁾. من الملاحظ أن هذه العبارة احتوت على تعريف واضح لطبيعة التراجيديا ولوظيفتها الأساسية ولغتها المنمقة الشعرية.

والمسرحية التراجيدية عند العرب: هي المسرحية ذات الطابع الجاد وتثير المحزن الرصين، والمضمون العميق⁽⁷⁾. وفي أبسط تعريفاتها: أنها تصور قصة بطل تنتهي حياته بفاجعة تثير في نفوس المشاهدين الشفقة عليه والخوف من مثل مصيره وذلك يؤدي إلى التطهير⁽⁸⁾.

2- الملهاة (الكوميديا): الملهاة أكثر ألوان الأدب انتشاراً واعظماً رواجاً. "وهي مسرحية تثير الضحك بأسلوب انيق بعيد عن التهريج، وتنطلق أحياناً من تصوير الطبائع وتصادمها، وما ينتج عن تناقضها وتصادرها من مواقف هزيلة وساخرة معاً"⁽¹⁾.

(1) إبراهيم عبد الرحمان: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص 147.

(2) محمد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص: 51.

(3) عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، ص: 14.

(4) عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ص: 232.

(5) ينظر: انطونيوس بطرس: الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2005، ص: 197.

(6) عمر الدسوقي: المسرحية، ص: 73.

(7) علي عقله عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، ج 1، مطبعة ولاية قلمة، ط 1، 1981، ص: 139.

(8) محمد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص: 51.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

ويرجع أصلها إلى تجمع كلمتي "كوبوس" بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاحب ومعربد و "أودي" بمعنى أغنية من الاغاني والرقصات التي كانت تؤدي في انحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد ولا سيما قطاف العنب المرتبط بعبادة "ديونيسوس" إله الخمر أي انها نشأت من الاحتفالات الدينية.

وبالمعنى الأعم هي تعبير يوصف به الكثير من الأعمال الأدبية والمسرحيات الدرامية المعاصرة التي تسمى بالكوميديا، وهي التي تكتب بأسلوب خفيف ومرح وتتضمن أحداثا و شخصيات مضحكة⁽²⁾. وقد عرفها أرسطو: "بانها محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك"⁽³⁾.

والفرق بين المأساة والملهاة هي ان هذه الأخيرة تنتهي بحدث مفرح، والمأساة هي التي تنتهي بحدث مخزن. وهذان النوعان يتفقان من حيث البناء والفصول والمشاهد، والأشخاص والحادثة والحوار ووحدتا الزمان والمكان⁽⁴⁾. وبدمج هذين النوعين تولد لدينا النوع الثالث وهو الدراما وقد "مرت الدراما خلال التاريخ في مراحل متنوعة، وتطور مفهومها، ومضمونها وأسلوبها بحيث تصعب صياغة تحديد مفهوم عام لها، غير أن ميزتين اثنتين رافقتها في جميع أدوارها، هما أنها فن استعراضي، حي، موجه إلى سمع المتفرج، ونظرة، وعاطفته، وخياله، وفكره معا. وأنها ليست بالمأساة الخالصة ولا بالملهاة الصافية، بل هي مزيج منهما"⁽⁵⁾.

V. مقومات المسرحية.

العمل الأدبي كيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض والشكل والمضمون في العمل الأدبي متداخلان تداخلا تاما بحيث يصعب الفصل بينهما او الحديث عن احدهما بمعزل عن الآخر. ومع ذلك نستطيع لضرورة الدراسة- ان نتحدث عن تلك العناصر واحدا واحدا على ان نتذكر دائما ان ما نتحدث عنه يتصل دائما بمقومات اخرى من العمل الأدبي ويتفاعل معها مؤثرا فيها ومتأثرا بها.

1- الحوار: اول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي انها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلف او راو يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض في الرواية مثلا، وانما تكشف

(1) عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ص266.

(2) ينظر: مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص:58.

(3) عمر الدسوقي: المسرحية، ص:248.

(4) فواز الشعار: الأدب العربي، ص:194.

(5) ينظر: عبد النور جبور: المعجم الأدبي، ص109.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتجاوز فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها⁽¹⁾.

وقد جاء في المعجم المسرحي بأنه شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، وكلمة Dialogue منحوتة من اليونانية dia التي تعني اثنين، logos التي تعني الكلام، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية، تقوم على توصيل المعلومات للمتفرج عبر الشخصيات⁽²⁾.

2- الشخصيات: إن العمل المسرحي لا يمكن أن يقوم بدون شخصيات "لذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على خشبة، أي تمثيلها فنيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقى"⁽³⁾، وهي كيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي الذي وقعت له القصة، وفي المقابل تطلق هذه الكلمة على كل شخص يشكل حالة متميزة في المجتمع، انطلاقاً من أن لكل شخص صفات متفاوتة تميزه عن غيره.

وتعد الشخصيات في الأدب المسرحي الأداة التي تؤدي الأحداث الدرامية، باعتبارها الملموس الحي الذي يراه المشاهد أو القارئ، فهي أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهدين، ومن ثم فهي عنصر فعال، تتجسد ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها بها المؤلف⁽⁴⁾.

3- لغة المسرح: تعد اللغة بمفهومها العام الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أو نثرية⁽⁵⁾.

كما تعد اللغة المنطوقة الوسيلة الأكثر انتشاراً واستعمالاً في التعبير والتفاهم والتواصل بين البشر، ويستخدم الكاتب الكلمة أداة للتعبير عن الأفكار، فاللغة هي صانعة ومخرجة النص إلى الوجود، وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في المواقف، وقد استخدم الكاتب ذلك المخزون في ذاكرته لإثارة خيالنا كما استخدم عنصر التغريب ليخدم رؤية أو موقفاً⁽⁶⁾.

كما يقدم "د/ صلاح فضل" خصية مهمة بقوله: "تتميز بخصيصة جوهرية هي أنها وسيلة وليست انتاجاً نهائياً تاماً في ذاته مثل الرواية بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها المشكلات التي تتعدد فيها المستويات والمرجعية، ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة في إعادتها للحركة مرة ثانية"⁽⁷⁾.

(1) عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص: 11.

(2) ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص: 175.

(3) أحمد كمال كزي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، مصر، ط2 1980، ص: 42.

(4) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1970، ص: 102.

(5) فؤاد الصالح: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص: 101.

(6) ينظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط4، 1976، ص: 240.

(7) صلاح فضل: شفرات النص (سلسلة كتابات نقدية)، وزارة الثقافة، القاهرة، ط1، 1991، ص: 371.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

4- الفكرة (الموضوع): تقوم المسرحية كغيرها من الفنون الأدبية الأخرى على "حادثة" أو "موضوع" يعرض بواسطة الحوار، هذا الحدث ليس شيئاً مجرداً، بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، ونتيجة لسلوكه النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه، يكون للصراع الدور البارز في تشكل البناء التام للعمل المسرحي، فالبداية بعرضاً لأحداث عرضاً عاماً، ثم تتطور حتى تصل درجة التأزم آيلة إلى النهاية؛ يريد الكاتب وفق رؤيته التي يسعى إليها من خلال عمله وبذلك نكون أمام تصور عام لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها وما تحمله من إرشادات ودلالات مختلفة⁽¹⁾.

ولا بد من خطوة تمهيدية لتركيز الموضوع عند تحويله من موضوع كانت رؤية الكاتب له غامضة وتخيله له واسعاً، إلى مسرحية كاملة ومتراصة. فالموضوع هو الفكرة التي تعطي للمسرحية وحدتها. وللكاتب المسرحي الحرية الكاملة في أن يكون حديثه للجمهور عن الموضوع تصريحاً أو تلميحاً⁽²⁾.

5- الزمكان: أ- الزمان: من المبادئ الجوهرية التي تميز الدراما عن غيرها من الفنون القصصية، هو انهما تعطي المشاهد احساساً بأنه يشاهد شيئاً في الحاضر يحدث أمامه في نطاق ساعات العرض⁽³⁾.

إذ تبدو دراسة الزمن في المسرح عسيرة نظراً لكون المسرح ثنائي الشكل: النص/ العرض. وبالتالي جاء الإجماع على وجود زمنين مختلفين في أي عمل مسرحي: زمن الخيال (زمن أحداث القصة) وزمن العرض، وكل منهما يؤثر في الآخر.

ب- المكان: ان عنصر المكان هو العنصر الأكثر وضوحاً في العرض المسرحي منه في النص، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، ويتميز المكان المسرحي في النص أو العرض في أنه أول ما نتلقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان وأول شيء يقرأ في النص المسرحي هي تلك العلامات التي يصنعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان⁽⁴⁾.

6- الصراع والحبكة: هو أحد عناصر الحبكة الدرامية، وهو يعني تعارض الرغبات، وتصادم بين الشخصيات وبعض القوى⁽⁵⁾.

والمقصود بالصراع المسرحي انه الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، ولما كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، فإن الصراع هو المظهر المعنوي لها⁽⁶⁾.

(1) ينظر: عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1998، ص: 06.

(2) فردب ميليتجيرالدايدس بنتلي: فن المسرحية، تر: صديقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، 1916م، ص: 385.

(3) سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ص: 25.

(4) ينظر: عمر بالخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص: 83-90.

(5) عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، ص: 89.

(6) ينظر: عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط7، 1978، ص: 239-240.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

والحبكة الدرامية عمل بنائي ادبي في يقوم على التتابع المنطقي من خلال بنيات جزئية عديدة، وأوضح من عرض لها "د/ إبراهيم حمادة" في كتابه "طبيعة الدراما" فيذكر أن الحبكة الدرامية مزيج من الجمل البنائية العديدة مثل نقطة الانطلاق، الحدث الصاعد، الاكتشافات...⁽¹⁾.

بمعنى أن الحبكة هي الربط بين حوادث القصة وشخصياتها، ولبناء الحبكة الجيدة على الكاتب أن يرسم تصميمها هيكليا واضحا لقصة المسرحية، وهي بذلك من العناصر المسرحية الرئيسية.

7-الحل: الحل يأتي عادة في الفصل الأخير من المسرحية، وفي هذا الفصل يجب أن لا يدع الكاتب شيئا مما مضى من غير تفسير أو توضيح⁽²⁾.

كما أن الوظيفة الخاصة بهذا الجزء هي حل المشكلة التي بدأتها الحبكة وتطورها إيذانا بنوع من المصالحة، والاستقرار بعد الفوضى عاكسا موقفا من المواقف، وقد عرف "أرسطو" الحل بقوله: "ما يكون من بدء التحول إلى النهاية، تتأتى مباشرة عن الانقلاب في وضع الشخصية"⁽³⁾.

وقد ارتبط شكل الخاتمة تاريخيا بالنوع المسرحي فالتراجيديا عرفت بخاتمتها المأساوية كما عرفت الكوميديا بكون خاتمتها السعيدة، أما التراجيكميديا فخاتمتها سعيدة رغم أن موضوعها جاد⁽⁴⁾.

ما استنتجته أن لا وجود لعمل مسرحي خال من هذه العناصر، وهي مقومات ضرورية لتكامل بناء الفن المسرحي.

VI. الموضوعات التي عالجه المسرح الجزائري.

1-الموضوعات الاجتماعية:

إن المسرح الاجتماعي في الجزائر كان الغالب منذ البدايات الأولى لهذا الفن وقد كانت الموضوعات الاجتماعية ذات السمة الشعبية البسيطة هي موضوعات "علالو" و "رشيد القسنطيني" و "محي الدين باشطارزي" ثم تبعهم في ذلك كل الذين أحبوا هذا الفن واشتغلوا به⁽⁵⁾.

وقد راهن المسرح الجزائري في طرحه للموضوعات الاجتماعية على تحقيق الأهداف التربوية والإصلاحية، وذلك في سبيل استرجاع الشخصية السليمة للمجتمع الجزائري، وذلك بمقاومة الآفات والمشاكل الاجتماعية فهو مرآة

(1) ينظر: أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، 2001، ص 160.

(2) ينظر: عمر الدسوقي: المسرحية، ص: 356.

(3) ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 178.

(4) ينظر: عمر الدسوقي: المسرحية، ص: 178.

(5) صالحلمباركية: المسرح في الجزائر، ص: 129.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

عاكسة لمختلف أحوال المجتمع، إذ يمكن الناس من مشاهدة يومياتهم ويحثهم على التفكير ويدفعهم إلى التغيير⁽¹⁾ فهو يساهم مساهمة فعالة في تربية وتوجيه المجتمع وتوعيته بالمخاطر المحيطة به.

وقد عالج مواضيع اجتماعية ذات صلة وثيقة بالمجتمع الجزائري حيث تناولوا العادات الفاسدة والشعوذة والأمراض الاجتماعية كما عالج قضية الأطفال غير الشرعيين والشيوخ المتشردين، إذ نجد من بين المسرحيات: "دولة نساء" و "البت الوحشية" و "الأم وإبليس" و "الشباب السكير" وغير ذلك⁽²⁾.

الملاحظ لعناوين هذه المسرحيات ان جزءا منها كتب بالعربية الفصحى، والجزء الآخر كتب بالدارجة وهذا راجع إلى الأسلوب الذي يختاره كل مؤلف مسرحي.

2-الموضوعات السياسية:

الشائع في العالم بان المسرح السياسي هو المسرح الذي يتحدث سلبيا او إيجابيا عن سلطة جائرة، او المسرح الذي يسلط الضوء على مجتمع فقير جاهل متخلف حاثا إياه على تحقيق قفزة نوعية اقتصادية وحضارية في عصر يسبح بالنور⁽³⁾.

وقد اعتبر هذا النوع موجه لخدمة الوعي الوطني بسبب الأوضاع الاستثنائية التي عاشتها الجزائر في ظل الاحتلال، حفزت المبدعين على التأليف، وقد كان الهدف خلق مسرح يتحدث عن مشاكل الشعب⁽⁴⁾ ويحمل قضايا فكرية إيديولوجية، يعبر عن هموم الانسان واختياراته وانتماءاته، ومن الموضوعات السياسية ما يتعلق بنظام الحكم والحكام ومفاسد التسيير ويبرز ذلك في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" "للجندي خليفة"⁽⁵⁾. ومسرحية "عدو الشعب" التي اقتبسها "محمد التوري" عن الكاتب النرويجي "هنريك إبسن".

ويرجع باشطارزي تراجع المسرح السياسي في الجزائر إلى تدمير الجمهور إن لم يضحك وعامل الرقابة الجبرية التي تقضي على النصوص المسرحية وقد قدم مسرحيتان: "فاقو" و "بني وي وي" التي وضعت اليد على مساوئ الاستعمار في بلادنا⁽⁶⁾.

فالمسرح السياسي ساهم بشطر وافر في اندلاع الثورة الجزائرية وإشعالها.

3-الموضوعات الدينية:

(1) احسن ثلياني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 60_61.

(2) ينظر: احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص 68.

(3) مصطفى صمودي: قراءات مسرحية، اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت <http://www.wu-dam-orge-com>

(4) ينظر: احمد بيوض: المسرح الجزائري، ص 68.

(5) ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص: 447.

(6) ينظر: احمد بيوض: المسرح الجزائري، ص 68.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

يتناول هذا النوع من المسرحيات القضايا المتعلقة بالجانب الديني، والأكثر اتصالاً بشخص النبي-صلى الله عليه وسلم- ودعوته بصورة مباشرة وما قام به من حوادث إسلامية في عهده⁽¹⁾.

وقد كان زعماء الإصلاح أسرع الناس الذين دعوا لنشر الوعي في الأوساط السياسية بالمؤسسات التعليمية التي تشرف عليها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

وقد قدم المسرح الجزائري العديد من المسرحيات التي لها علاقة بالشخصيات الدينية، ومن أمثلة هذه المسرحيات: مسرحية "المولد" و "الهجرة النبوية" لعبد الرحمان الجيلالي ومسرحية "بلال" لمحمد العيد آل خليفة ومسرحية "آذان الفجر" لأحمد عامر و "بطل قريش" لمحمد الطاهر فضلاء⁽²⁾. ومسرحية "حليمة مرضعة النبي" لمحمد الصالح رمضان. وهؤلاء المؤلفون من أهم المبدعين الذين كتبوا في هذا النوع من المسرح، فقد حالوا إذكاء الوعي الديني⁽³⁾. والملاحظ أن هذا النوع من المسرحيات ضاع لعدم اهتمام أصحابها بالتوثيق والطبع، عدا بعض المسرحيات التي نجحت من الضياع وحفظت من طرف المهتمين بعالم المسرح.

4-الموضوعات التاريخية:

كان التاريخ ومازال منبعاً حياً لإبداع الإنسان وابتكاره، يضعه أمامه كلما اشتدت به المحن فهو مرآة مصقولة يرى عليها نفسه ويأخذ منها العبرة والاتعاظ⁽⁴⁾.

كما أن الكتابة في التاريخ تستوجب الدراسة المعمقة والنظرة عن بعد وطول التأمل والفكر المتقدم مع الوعي التام بحريات الوقائع والأحداث، لذا لا نجد كثيراً ممن سلكوا هذا الطريق.

ولعل من تصدى لمثل هذه المواضيع أحمد توفيق المدني في مسرحية "حنبل"، ثم "أنتيقون" التي اقتبسها أحمد سفتي ونماذج أخرى جزائرية مثل "الصحراء" ليوسف وهي و "الكاهنة" لعبدالله الناقلي و "كاهنة الأوراس" لمحمد البشير الإبراهيمي و "روما" لعبد الرحمان ماضوي⁽⁵⁾. فكان توظيف التاريخ مجالا آخر للتعبير عن الذات بصفة غير مباشرة من جهة ودعوة إلى تغيير الواقع من جهة أخرى.

وقد كان الهدف من العودة إلى تاريخ العصور القديمة ما يلي:

1. التمسك بالهوية القومية الجزائرية وخاصة في فترة الاستعمار التي تضعف كيان الأمة فيكون التراث معوضاً عن الشعور بالنقص.

(1) عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص: 223.

(2) ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص: 68.

(3) ينظر: عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص: 229.

(4) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 54.

(5) ينظر: صالح مباركية: المسرح في الجزائر، ص: 137.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

2. تأصيل المسرح العربي بعامة والجزائري خاصة وذلك بالسعي إلى استلهاش الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية.

3. الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها⁽¹⁾.

VII. معوقات المسرح الجزائري.

1- الممثل: إن المسرحية تحوي فنين منفصلين هما: فن التأليف المسرحي — و فن التمثيل.

أي تحليل الأشخاص والحوادث التي تشمل عليها المسرحية، وهذا ما يجعل عروضهم بسيطة وسطحية لان طريقة البحث والإبداع "بالكلمة" ليس بالهين ولا باليسير.

فالممثل عليه أن يتقلب ويتغير من شخصية إلى أخرى، فيتلون بلون الحزن إذا اقتضى الموقف وبلون الفرح في مواقف أخرى، لهذا وجب على الانسان الاحتكاك بذوي الخبرة والممارسة الطويلة في هذا المجال، لأن التعود يكسب الخبرة والكفاءة، وهاته الأخيرة تجعل من العمل الأدبي عملا متكاملا يبلغ أثره على خشبة المسرح⁽²⁾.

⁽¹⁾ ينظر: أحسن ثلياني: المسرح الجزائري، ص: 66.

⁽²⁾ ينظر: سمير سرحان: كتابات في المسرح، ص: 215.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

والهدف الأساسي من هذا العمل هو خلق الحياة الداخلية للروح الانسانية تسمى بالحياة في الدور ثم التعبير عنها بصورة فنية يقول "توروسوف" في هذا الصدد: "لا بد للممثل أن يحيا دوره حياة باطنية وعليه بعد ذلك ان يضفي على أدائه روحا خارجية...".

وإذا أراد الممثلون جلب عدد كبير من المتفرجين فيجب ان يبذلوا قصار جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشاعر والأفكار وإلا حدثت تلك الفجوة بين الممثل والجمهور⁽¹⁾.

ما استنتجته من خلال المسرح الجزائري الحديث نقص في التأطير والخبرة سواء المؤلفين او الشباب الهاوي.

2- الكاتب المسرحي: يقال: "المسرحية مرآة العصر فهي مرآة من نوع خاص لا تعكس الحياة بكل ما فيها من أحداث وإنما يدخلها الفن، فيذهب ويحذف ويزيد ويتركز إنها مرآة مركزة مركبة"⁽²⁾.

ويشترط — الكاتب — لنجاحها ان يتجرد المؤلف المسرحي من شخصه وان ينطلق كل شخص من أشخاص الرواية بالعبارة التي تلائم الموقف الذي يوافق ذلك الشخص ويجعله يتصرف كما يجب ان يتصرف دون ان يكون هناك تناقض من خلال الرواية في عمل الشخص او قوله دون ان يتخذ المسرحية منبر للترويج بفكرة معينة عن طريق الموعظة المباشرة. إذ من بين معوقات المسرح الجزائري هي غياب الكاتب المسرحي المختص وان وجدوا فهم قلة، إذ لا بد لكاتب المسرحية "السيناريست" من شروط يلتزم بها حتى يكون نصه المسرحي جيد، وليس كل موضوع صالح لأن يكون محورا لإحدى المسرحيات.

إن اختيار الموضوع يعتبر اول خطوة تحقق نجاح النص المسرحي، وتقوم هذه الخطوة أساسا على الاختيار الدقيق من طرف كاتب المسرحية للموضوع أولا للفئة المستهدفة ثانيا⁽³⁾.

3- الجمهور: من بين المعوقات أيضا أن مسرحنا اليوم يفتقد جمهور يتذوق الفن ويعطيه قيمته ولعل هذا راجع إلى الأمية المنتشرة في المجتمع، وكذا غياب سياسة تثقيفية واضحة تحاول زرع هذا الفن في الوسط الاجتماعي، كبرمجة مادة المسرح مثلا في برنامج المنظومة التربوية، لأن المسرح مسبوغ بميزة اجتماعية كونه باحة للتلاقي وميدانا للمشاركة وعملية جامعة للتآلف وتحطيم الوحدة والانفصالية⁽⁴⁾.

ورغم الجهود المبذولة إلا أن مقاعد المسارح أصبحت تعاني غياب ضمير حي وعين ثاقبة تحسن رؤية الأشياء على حقيقتها. حيث يقول "بطرس حايك" شاكيا من الجمهور: "ليس لدينا جمهور مسرح وإنما جمهور ملعب"⁽⁵⁾. فبمجرد ان تغلق إنارة القاعة يبدأ الجمهور بالتصفير والصراخ والعويل اما أثناء المسرحية فحدث ولا حرج كل يريد

(1) ينظر: قسطنطينيتشانتلسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، د:ط، د:ت، ص: 20-21.

(2) محمد الصادق عفيفي: الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1971، ص: 149.

(3) ينظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ط8، ص: 237.

(4) سمير سرحان: دراسات في المسرح، ص: 311.

(5) بطرس حايك: واقع المسرح العربي، جريدة الأحداث، الجزائر، ع: 6816، الثلاثاء 3 أوت 2004م، ص: 22.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

ان يعلق بطريقته الخاصة ليضحك الجمهور ويلفت الأنظار اليه، حقا إنه جمهور ملعب، فقل وندر ان نجد جمهورا هادئا في قاعات العروض وان وجد فالقليل النادر.

إضافة إلى ذلك فقد لعبت السينما والتلفزيون دورا سلبيا حيث اعطيا الأهمية للفيلم وأغفلا المسرحية؛ فقد سرقت السينما والتلفزيون أضواء المسرح وأصبح الشباب مقبل عليها بكثرة لما وجد فيها من متعة لإشباع رغباته، وكذا التطور الكبير الذي حصل للفيلم السينمائي من مغامرات مشوقة، وكذا البرامج التلفزيونية المتعددة في القنوات الخارجية التي تبث المسرحيات الكوميديّة التي وجد الجمهور فيها غايته⁽¹⁾.

ربما يعود هذا النقص إلى أن الجمهور بدا له ان المسرح غير وفي للعادات والتقاليد، وبالتالي إهمال التراث، لأن الجمهور مرتبط بالتراث العربي عموما وتراثه الشعبي خصوصا، ولهذا وجب على المهتمين بالمسرح إقامة علاقة وثيقة بين المبدع وبين تراثه العربي للخروج بمسرح عربي أصيل وجديد، بعيدا عن شكل ومضمون المسرح الغربي.

4- مشكلة اللغة العامية: إن القضية الهامة التي لا بد من الإشارة إليها هي قضية اللغة المستعملة في المسرح فقد رأى البعض ان استعمال الفصحى هو الطريق الوحيد للتخاطب في ميدان المسرح خاصة وان الوطن العربي تتنوع لهجاته وتختلف من مكان لآخر وان اللغة العربية هي الوحيدة الكفيلة بتخطي هذا المشكل لكونها لغة مشتركة يستطيع الانسان العربي فهمها من الخليج إلى المحيط⁽²⁾.

ويعلل كل من "علاّلو و باشطارزي" ظاهرة عدم إقبال الجمهور على العروض لسبب واحد وهو: استعمال اللغة الفصحى في الحوار، إذ يرى الأول: "انها لم تكن تعني سوى عدد محدود من الجمهور المتعلمين باللغة العربية"، ويقول الثاني: "إن الجمهور لم يكن في استطاعته فهم اللغة الفصحى"⁽³⁾.

وإذا عرجنا على اللهجة الجزائرية المستعملة في المسرح الجزائري فإنها قد تترك المسرح الجزائري لا يتجاوز نطاق المحلية. وقد أكدت التجارب في المهرجانات العربية والمغربية هذا الكلام، ليس هذا فحسب بل تعدد اللهجات في بلادنا كذلك هو امر آخر يحد من فهم الجمهور إلى مواضيع المسرحيات ومن هذه اللهجات: الأمازيغية، التارقية، الشاوية... إلخ⁽⁴⁾.

ومن هنا فاللغة محور أساسي تنبني عليه بنود المسرحية، ولو رجعنا قليلا إلى الوراء لاقتنعنا ان اللغة لم تكن وحدها سببا في تراجع المسرح الجزائري⁽⁵⁾ بل يرجع السبب لكل النقاط السالفة الذكر الممثل، الجمهور، المؤلف.. لذا وجب على المسرحيين مراجعة حسابات وأوراق مسرحنا قصد النهوض به والتطوير فيه.

(1) سيدي علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح، دار القباء، القاهرة، 2000، ص: 20.

(2) ينظر: بوعلام رضاني: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت، ص: 58.

(3) أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال، ص: 13.

(4) ينظر: سعد الدين بن شنب: مشكلة اللغة العامية، جريدة الجمهورية الجزائرية، 2 أوت 2004م، ص: 19.

(5) سعد الدين بن شنب: اسباب غياب المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، الجزائر، ع: 55، يناير، فبراير، 1980، ص: 20.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

5- نقص الهياكل المسرحية: مما سبق لا يمكن ان نتصور عملا مسرحيا بلا مؤلف أو عملا مسرحيا بلا ممثلين

او جمهور، لكن إذا توفر هذا فهل يمكن تصور مسرح بلا قاعة او خشبة تلملم أشلاء؟ بالطبع لا! فإذا حاولنا ان نقف عند المسارح الموجودة عبر الوطن منذ الاستقلال لوجدناها كثيرة لكن أهمل بعضها، بينما تحولت الأخرى على محلات لا علاقة لها بالمسرحية في حين بقيت أخرى تعمل بإمكانيات ضعيفة، مثل المسرح الجهوي بقسنطينة ومعاناته الضيق وانعدام وسائل العمل الضرورية⁽¹⁾.

لذلك وجب القيام والشروع في تحسين الهياكل المسرحية في بلادنا، وضرورة استغلال الامكانيات المتاحة التي أهملت من قبل وعلى رأسها القاعات او المسارح الموجودة في أكبر مدنا، والتكفل بالتكوين المسرحي وفتح معاهد جهوية للغرض نفسه وتزويد المسارح بالوسائل الضرورية التي تلي احتياجات كل الأعمال المسرحية⁽²⁾.

6- الجانب المالي: من أكثر المصاعب التي اعترضت المسرح مشكلة الميزانية المالية والأجور التي لم تسد الحاجة الحقيقية للمسرح يقول المسرحي "محمد بن قطاف": "في مطلع كل سنة ننتظر بفارغ الصبر المبلغ المالي المخصص لميزانية المسرح بين المؤسسات الثقافية الأخرى، وكان يخيب أملنا كل سنة، حيث نجد ان المسرح نال النسبة الضئيلة من ميزانية وزارة الإعلام والثقافة المخصصة لمؤسسات الثقافة وهذه النسبة ضئيلة ولا تلي الاحتياجات المادية والمعنوية لمسرحنا... وفي عام 1980 ازدادت المشاكل الاقتصادية ومازلنا نتقاضى أجورا لا تسمح بتلبية حاجتنا الاجتماعية"⁽³⁾.

الملاحظ من خلال كل ما قاله القطاف ان بلادنا لا تهتم بهذا الفن، ولا تخصص له مردودا ماليا يشجع المبدعين على العمل المسرحي.

7- الافتقار إلى ناقد مسرحي: لم يكن للنقد دور كبير في تنشيط وتوجيه الحركة المسرحية الجزائرية، ولعل هذا الضعف في الجزائر يرجع إلى عدموجود نقاد مختصين في مجال المسرح والفن.

إذ أن النقد لا يمكن ان ينعزل عن المسرح إلا إذا كان ما يقدمه هذا الأخير لا يثير حاسة النقد فكلما قامت معركة النقد كلما كان ذلك دليلا على حيوية المعركة المسرحية.

والناقد يقوم بدور الموجه للعمل الفني، هذا العمل الذي هو عبارة عن عمل جماعي اشترك فيه كل من المؤلف والممثل والمخرج... وعلى الناقد المسرحي ان يتعقب كافة المؤثرات التي أثرت في الكاتب سواء أكانت هذه المؤثرات من صنع جيله ام من صنع الأجيال السابقة. وهل هو فيها مستوحي الفكرة من غيره او مقتبسها من التاريخ القريب او البعيد؟

(1) محمد العالي عرار: لحة تاريخية عن نشأة المسرحية في الجزائر، مجلة المري، دار الشريعة الجزائر، ع: 5، ديسمبر 1997، ص: 10.

(2) ينظر: بوعلام مضاني: المسرح الجزائري، ص: 73.

(3) ينظر: بوعلام مضاني: المسرح الجزائري، ص: 36.

الفصل الأول — المسرح ومضامينه

وبما ان المسرحية فن يراد به التمثيل لا القراءة، فالناقد مجبر على دراسة الإخراج أيضا والنظر في العمل المسرحي بعد تقديمه للنظارة في المسرح⁽¹⁾. ومن هنا نستطيع ادراك اهمية الناقد في تقويم العمل المسرحي، لكن ما نلمسه في نقدنا للمسرح الجزائري في الواقع ليس بالشيء الكثير، وخير دليل على ذلك الأعمدة القليلة التي تظهر على صفحات جرائد الجزائر وكذا غياب حصص تلفزيونية وإذاعية مهتمة بالمسرح وإبراز مساوئه وحسناته عن طريق النقد والناقد.

(1) ينظر: قسطنطينيتشاتلسكي: إعداد الممثل، ص: 271-272.

الفصل الثاني: الجانب الإجرائي

I. نبذة عن حياة عبد القادر علولة واعماله ورأيه في التراث.

II. ملخص الثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام).

III. مظاهر توظيف التراث في الثلاثية.

الفصل الثاني — الجانب الإجمالي

I. نبذة عن حياة عبد القادر علولة

أ- حياته: ولد فقيد المسرح في 8 جويلية 1939م بالجزوات، في تلمسان، وتابع دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس وبعد ذلك بوهران. بدأ نشاطه المسرحي عام 1955م في فرقة الشباب، درس الدراما في فرنسا وانضم إلى المسرح الوطني الجزائري وساعد على إنشائه عام 1963م بعد الاستقلال، وكانت أعماله عادة بالعامية الجزائرية والعربية. مثل في عدة مسرحيات منها: "أولاد القصبه" 1963 و "حسن طيرو" 1963 و "ترويض نمره" 1964 و "الكلاب" 1965.

عمل مديرا للمسرح الوطني الجزائري فيما بين 1972م-1975م ثم مديرا للمسرح الجهوي بوهران عام 1976م.

توفي في 14 مارس 1994م بباريس متأثرا بجراحه بعد أن أغتاله مسلحون مساء يوم الخميس 10 مارس 1994 بالجزائر⁽¹⁾.

ب- أعماله: تكمن شهرة عبد القادر علولة في توظيف شكل الحلقة في مسرحه، لكونه صرف كل جهوده لبناء مسرح مستلهم من الحلقة شكلا وأداء بعد أن توصل من خلال الممارسة العملية إلى قناعة شخصية بأن القلب المسرحي الأرسطي ليس هو الشكل الملائم الذي يستطيع أن يؤدي به رسالته الاجتماعية في البيئة التي يتعامل معها.

ومن بين مسرحياته نجد: "العلف" 1969 / "الحبزة" 1970 / "حمق سليم" مقتبسة عن يوميات احمق كجوجل 1972 / "حمام ربي" 1970 / "حوت يأكل حوت" 1975 / "لقوال" أي الأقوال 1980. / "الأجواد" 1985 / "اللاثام" 1989 / "أرلوكان خادم السيدين" ترجمة لمسرحية "جولدوني" 1993 / "التفاح" ألفها لفرقة المثلث، وأخرجها زروقي بوخاري 1992/93.

كتب العديد من السيناريوهات منها: "جلطي" 1980، الواجب الوطني والوسام والشعب فاق وليلة مع مسجون في 1990.

وقد كان الفقيد بصدد كتابة مسرحية جديدة بعنوان "العماق" ولكن رصاص الغدر أوقف هذا السيل الإبداعي الهائل⁽²⁾.

(1) ينظر: رابح خلدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر، 2002، ص: 222.

(2) ينظر: عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجود، اللثام)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص: 6-7.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

ج- تجربة علولة في مجال التراث الشعبي:

يندرج مسرح عبد القادر علولة في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارتياد أشكال التعبير الجديدة في التأليف والإخراج والتمثيل، وتحطيم بناء المسرح التقليدي لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور، أخذ يجمع أشكال كثيرة من المسرح العالمي إلى جانب التراث الثقافي الوطني في تجربته حيث يقول: "ان الأمل يتعلق بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر في العشرينيات إلى يومنا هذا، فهو إذا مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي"⁽¹⁾.

وتؤكد معظم أعماله انه استخدم أشكالا تراثية في مسرحياته، إذ أن ثلاثيته الشهيرة، والتي انا بصدد دراستها دراسة تطبيقية من خلال توظيف التراث الشعبي، عكست النضج الفني الذي أراده صاحبها، ولهذا "تبنى أسلوب الحلقة في كتابة المسرحية"⁽²⁾.

وقد دامت تجربته عشرينين من الزمن ضمن عملية البحث والتساؤل لتكون "الأقوال" أولا التي وصفها بأنها عمل يمكنه ان يساهم في بروز المسرح الجزائري مرتبط بالتراث الثقافي الشعبي.

وتأتي بعدها مسرحية "الأجواد" التي يقر علولة على انها متممة لمسرحية "الأقوال" التي وجدت صدى واسعا، حتى خارج الحدود، ونجده مرة ثالثة يفعل تجربته في اللثام.

أما بالنسبة للتراث العالمي فإن منتجه الأساسي هو الألماني "برتولد بريخت" الذي يقول عنه علولة "اعتبر ان برتولد كان ويقي من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهريّة في عملي، وتكاد تحتاحني الرغبة في أن أقول بان اعتبره كأبي الروحي، او خير من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص"⁽³⁾.

أما عن الطريق التي قادتته إلى اكتشاف مسرح "الحلقة" فيتحدث علولة في محاضرة ألقاها في "برلين" سنة 1987 في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح، وقد اكتشف هذا الشكل من خلال انتقاله بفرقة في جولات فنية لتقديم العروض، ويقول علولة شارحا تجربته الجديدة التي قادتته إلى اكتشاف مسرح "الحلقة": "وفي خضم هذا الحماس وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة، والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كان للجماهير الجديدة الريفية او ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها اتجاه العرض المسرحي فكان المخرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي"⁽⁴⁾.

(1) محمد جليد- لقاء مع عبد القادر علولة، ينظر: من مسرحيات علولة، ص: 323.

(2) المصدر نفسه، ص: 335.

(3) مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية وعلاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي - الدورة الأولى - 1994، ص: 340.

(4) ينظر: عبد القادر علولة: محاضرة الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، تر: جمال بن العربي، موفم للنشر، الجزائر، ط 1، 1995، ص: 17.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

يتضح من خلال تجربة المسرحي الجزائري "عبد القادر علولة" صاحب الاتجاه الواقعي الثوري⁽¹⁾ أنه رد الاعتبار للفعالية المسرحية ولمواقف وسلوكيات المتفرجين، وأنه اكتشف مسرح أو فن الدراما الشعبية (الحلقة) عن طريق المتفرجين، التي تعني التحام الممثلون والمتفرجون في بوتقة واحدة ليصنعوا معا فن الفرجة، وبالتالي جعلنا ننظر للتراث الشعبي على أنه الحصول على طاقة تجعلنا نقدره ونستفيد منه ولا نستحي منه ونهمله.

د- رأي علولة عبد القادر في التراث الشعبي:

- سأل محمد جليدعلولة حول نقطة التراث بقوله: هل تعتبر نفسك وريث تقليد وتراث فني وثقافي؟.

- فكان رده: نحن دائما ورثة شيء ما، ولا ننتقل أبدا من العدم. كل انسان يحتزن حصيلة علاقات اجتماعية. فأنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل خاصة والتقدم والحرية والاشتراكية، ولهذا السبب أكن مودة خاصة جدا للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة، وفي هذا الميدان بالذات تهتر مشاعري أكثر وأكون أشد التحاما.

فبمجرد أن أخرج من هذا الميدان الذي عشت فيه أشعر بضآلتي، وبأن بعدا حيويا ينقضي بالتأكيد كإنسان وكفنان، وفي كل المرات التي سافرت فيها للخارج تصبح هذه (المزهرية الثقافية) المعيار الرئيسي الذي أقيس به والنظارات التي أقدر بها وأفهم... وبواسطة هذه الثقافة الشعبية تمكنت من رؤية واستحسان قيم الشعوب الأخرى وثقافتها على نحو أفضل. ولا أفتأ أتعلم وأكشف في هذا الصدد، لقد أكتشفت أحيانا من الحكمة الشعبية، وبشكل تختصره بصنع كلمات، أفكارا فلسفية وحقائق عظيمة... رأيت الشريحة الريميتي (مغنية شعبية) تقوم وهي في الستين من عمرها، بتأدية ما ينيف عن عشر رقصات مختلفة تتبع إحداها الأخرى وبطريقة مدهشة، كما تحمل الصيحات والحركات الملهبة والايقاعية لـ "لعللاوي" (رقصة شعبية من الغرب الجزائري) كميات لا توصف من القيم والمكتومات العميقة والثابتة والرائعة⁽²⁾.

II. ملخص الثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام):

(1) جروة علاوة وهي: ملامح المسرح الجزائري، ص: 54.

(2) ينظر: محمد جليد: لقاء مع عبد القادر علولة في أكتوبر 1985، ص: 245-246.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

استطاع علولة عبد القادر أن يحقق قفزة نوعية في جل أعماله المسرحية، لانه استفاد من تجاربه المسرحية الماضية وأخذ منها ما يساعده على إبراز معالم مسرحه الجديد الذي طمح إليه مسرحا يستمد ويستقي قوته من التراث والفنون الشعبية التي عرفتھا الجزائر والوطن العربي مع معالجته لقضايا العصر، بنظرة نقدية للمجتمع محاولا في ذلك إرساء تقاليد مسرحية تنبع من التراث وتتجه للمجتمع الجزائري ونلاحظ هذا التوجه في الثلاثية والبداية مع "القول":

إذ يعتبر القول الشخصية المركزية في مسرح علولة هذه الشخصية التي تحمل الكثير من المعاني في التراث الشعبي لبلدان المغرب العربي خاصة بالجزائر و المغرب.

إذ يقول علولة في التسمية "القول هو حامل التراث الشفاهي بكامله، فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة..."⁽¹⁾.

تمثل مسرحية "القول" بداية النضج والوعي الاجتماعي الحقيقي، ويظهر هذا من خلال شخصية "قدور السواق" الذي يقدم استقالته لمدير المؤسسة التي يشتغل بها، منذ أكثر من خمس عشر سنة، فبعد ان كان تابعا لصديقه (مدير المؤسسة) في كل شيء، فانه في الاخير يدرك حقيقته بأنه كان ينهب املاك المؤسسة ويعيث فيها خرابا، كما يظهر في هذا المقطع:

"السي الناصر هاك تقرى هذا الرسالة...رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير... أقرى...أقرأها...نعم فيها استقالتي. طالب فيها نتسرح من الآن...ما كان لاه تتكلم يا السي الناصر المدير... اليوم أنا نتكلم...خمس طاش سنة تقريبا وأنا ساكت باكم أما اليوم نتكلم...راك تتساءل مع نفسك وتقول: "واش بيه قدور هبل؟"...بلاك شربان؟... ربما وقع سوء التفاهم؟..."⁽²⁾.

إذ تعني الاستقالة في الحدث هي انفصال "شخصية قدور عن شخصية الناصر" مدير المؤسسة، مع ان الرابط التاريخي كان قويا بينهما، فكلاهما شارك في الكفاح المسلح ضد المستعمر إلا أن ذلك لم يمنع "الناصر" من تخريب ممتلكات الشعب.

"يا حسراه على السي الناصر الشاب البطل... الشاب اللي كافح من أجل العدالة الاجتماعية...وين ذاك السي الناصر..رحمه الله...ما بقى فيك حتى صيفة وحتى حراكه منه...تغيرت بزاف...تغيرت وأديتني في الجرة..."⁽³⁾

(1) عبد القادر علولة: الظواهر الارسطية في المسرح الجزائري، ص11.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص23.

(3) المصدر نفسه، ص28.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

إن ما جرى لقدور: يمثل لحظة وعي تام لأحد أفراد شعب، أدرك من متناقضات الحياة ان الإيديولوجية لا تكفي، بل يجب تدعيمها بالأفعال، إذ ان تبعية قدور لمديره الناصر كانت تبعية مطلقة، وسببها الثقة العمياء والصدقة المخلصة، إلا أن إدراك قدور الحقيقة جعله يمتق مسئوله واعماله الشنيعة مما جعل الثقة تنعدم بينهما.

"سبحان الله في السابق كان كلامك يجيني غسل، الشيء اللي تقوله نأمن فيه ونعتبره مقدس واليوم حديثك يجيني مر حلبة وحتى لو تتكلم على الشيء الظاهر الملموس ما نأمنش فيك... عدت نرهب منك شيئا فشيئا نكرهك شيئا فشيئا"⁽¹⁾.

كما تلفت مسرحية (الأقوال) الانتباه إلى بعض المشاكل الاجتماعية العويصة التي سيوجهها المجتمع الجزائري ومنها: الفقر والبطالة الناجمة عن تسريح العمال وطردهم، وهذا ما شهدته المجتمع الجزائري وعائشه بصفة رهيبة، وفي هذا السياق صور عبد القادر علولة كل هذا في قصة "غشام ولد داود" الذي يحال على التقاعد مرغما جراء مرضه المزمن الخطير.

"قلبي مليان يا ابني وبغيت نخرج كل ما فيه... شحال وانا متمني هذا الوقت... نطلب منك تسمع لي مليح... أبوك غشام أمي الله غالب... المهيم يا ابني مسعود... اليوم الصباح حبسوني من الخدمة... حبسوني وما وقع لا زقى ولا حس... الطبية متاع المعمل اليوم الصباح أعطاتلي ورقة وقالت لي... درسنا القضية متاعك على مستوى المديرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا... مريض من الصدر وما تقدرش تخدم..."⁽²⁾.

كما يصور أسرة جزائرية أخرى تحمل من الهموم الكثير، نظرا للحالة الاجتماعية البائسة التي تعيشها من جراء البطالة والمرض، وقد صورها في شخصية "زينوبة بنت بوزيان العساس":

"زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبروها أدواء قلبها خشين قيمة زوج قلوب والدقات متاعه سريعة، قاطعين عليها القهوة وأشياء أخرى ومانعين عليها الجري والرياضة، قالوا لوالديها ما تعاكسوهاش وبدلوا عليها الهواء ساعة على ساعة"⁽³⁾.

ويصور في نفس المشهد، وفي نفس العائلة "الجيلالي" حال زينوبة بنت بوزيان العساس، حينما يطرد كذلك من العمل جراء الإضراب الذي قام ليعيش حالة فقر فظيعة.

"لمينا العمال ودرنا جمعية، درنا نقابة واتسمينا في المكتب احنا سبعة أدخل المعلم وأخدم اللي علينا اتسمى كاتب عام بكل سهولة ثلث شهور من بعد اطردت أنا ماجبنا حتى حق للعمال والجيلالي خالك تهموه بالتشويش

⁽¹⁾ عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 24-25.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 35.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 57.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

والفوضى، اتطردت وقال لي المعلم روح قول للي يحمسوكم بالاشتراكية يخدموك وبينولك فابريكة والله ولو كان نخسر عليك سبعين مليون ما تزيد تعبتها"⁽¹⁾.

استنتج من خلال هذه الأحداث ومجريات المسرحية طغيان الإيديولوجية كيف لا؟ والمسرحي علولة وصف وعرف عليه الطابع الثوري الاشتراكي، وهو بذلك يبين واقع الحياة الاجتماعية في غياب الأفكار الاشتراكية. أما "الأجواد"

تعد مسرحية (الأجواد) لمخرجها علولة بوصفه مؤلفا ومخرجا لها من أهم الإبداعات المسرحية الجزائرية، التي حاولت تجاوز نمطية المسرح الأوروبي، وذلك بمراستها على توظيف احد أبرز أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري، ونعني به شكل القوال.

لقد قدمت هذه المسرحية - كما يذكر (مباركي بوعلام) - من قبل مسرح وهران الجهوي في سبتمبر 1985 وبمجرد عرضها تحصلت في العام نفسه على جائزتين متتاليتين هما: جائزة احسن تمثيل بمهرجان قرطاج الدولي بتونس، ثم جائزة احسن نص وأحسن عرض في المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة، كما نالت جائزة احسن عرض متكامل في الملتقى الأول للمسرح العربي بالقاهرة عام 1994⁽²⁾.

ولا يختلف باحثان في ان تجربة عبد القادر علولة المسرحية قد بلغت قمة نضجها الإبداعي في مسرحية "الأجواد". وأن اهم ظاهرة فنية لفتت انتباه النقاد في هذه التجربة هي حسن توظيف أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي عموما وتوظيف القوال على وجه الخصوص.

أما فيما يتعلق بعنوان "الأجواد": إنه يعني بالمعنى الأولي والحرفي الكرماء فهو يلخص إلى حد ما الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية، هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أو بالأحرى، بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء.

أما فيما يخص البناء العام، فإن المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطبها أربع أغنيات، ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بالعناصر الأساسية للمضمون⁽³⁾.

إن مسرحية الأجواد تراهن على إبراز عديد القيم الأساسية للمجتمع، حيث تعرض المسرحية في لوحاتها الأولى معاناة العمال البسطاء، فيختار لذلك شخصيتين، تتمثل الأولى في عامل نظافة يدعى (علال الزبال) الذي يزيل القمامة، ويكنس الأوساخ من الشوارع والساحات العامة بكل تفان وإخلاص ومحبة لعمله وللناس، فلا يضجر ولا يتذمر، بل نراه وهو يزيل تلك الأوساخ، يفضح السلع المغشوشة ويطالب بخفض الأسعار حتى تكون في متناول

⁽¹⁾ عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص73.

⁽²⁾ بوعلام مبارك: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، (مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي)، مخطوط جامعة وهران، 2001، ص87.

⁽³⁾ ينظر: عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص234-235.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

ذوي الدخل الضعيف، إضافة إلى كونه لا يتوانى عن إعلان تضامنه مع الفقراء والبسطاء، ويسعد بانتمائه الصادق إليهم.

غير أن اللفت للنظر هو أن المسرحية لا تقدم لنا شخصية (علال الزبال) من خلال موقف صراعي مع آخرين يتطلب الحوار والحركة كما هو معروف في تقاليد الدراما ولكنها- المسرحية- توظف القول وتكشف عن أبعاد الشخصية (علال الزبال) من خلال عرض سردي مكتوب بأسلوب الشعر الشعبي القابل للإلقاء والغناء يؤديه القول:

"علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس"⁽¹⁾.

أما الشخصية الثانية التي تعرضها المسرحية، فتتمثل في (الربوحي الحبيب) الذي يعمل حدادا في ورشة البلدية، ولكن بساطة عمله وموقعه الاجتماعي، لا تمنعانه من المشاركة فيما يخدم المصلحة العامة للمجتمع، ومن ذلك محاولته إنقاذ حيوانات الحديقة العامة للمدينة من الإهمال والجوع، وبعد فشله في إقناع مسؤولي البلدية للاهتمام أكثر بتلك الحيوانات، يتطوع (الربوحي الحبيب) رفقة شباب الحي الشعبي الذي يسكنه، فيتسلل ليلا تحت حراستهم، ويتولى إطعام الحيوانات بنفسه بما يجود به الناس من طعام، وبموازاة تحسن أحوال الحديقة وعودة الصحة والنشاط إلى حيواناتها، كما يكشف الحارس الليلي أن بعض مسؤولي البلدية كانوا يختلسون المال من الميزانية الموجهة لتربية حيوانات الحديقة، في حين أن بعضهم الآخر كان يسرق الطعام المخصص لتلك الحيوانات البائسة.

إذ يصور هذا المقتطف قرار (الربوحي الحبيب) التكفل بحيوانات الحديقة رفقة شباب الحي:

"في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب موقف ودبر على حل للنجدة نظام حلقة تضامنية ودخل معاه شبان الحي في العملية، عادوا كل يوم وقت المغرب يلما كل ما يحصلوا عليه من مأكولات: لحم، دجاج، عظام، قمح... وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبث ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة..."⁽²⁾.

ومن الواضح أن عبد القادر علولة قد قصد من خلال شخصية (الربوحي الحبيب) تقديم نموذج إيجابي خير آخر، يعاضد به شخصية (علال الزبال) في تكفل البسطاء بإيجاد حلول إيجابية للمشاكل العامة للمجتمع.

⁽¹⁾ عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 79.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص: 85.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

أما في اللوحة الثانية، فإن المسرحية تعرض على لسان القوال وبأسلوب يتناغم فيه الشعر والغناء معاناة (قدور) اليومية، انه بناء يعمل بعيدا عن عائلته التي يشتاق إليها كثيرا، وخاصة ابنته (مريم) التي من شدة نأيه عنها فقدت إحساسها بأبوته وصارت تناديه (عمي)، وهو ما زاد من ألمه وإحساسه بالظلم الاجتماعي، فهو يشيد السكنات والمباني في حين ان أسرته تقيم في مسكن مهدد بالانهيار، ومع ذلك يبدي (قدور) وزوجته (فطيمة) صبرا وقناعة فيداريان الألم بالأمل، ويمنيان النفس بغد أفضل وخير ما يمثلها هذا المقتطف:

"ابني وعلاكب جهده في البغلي والياجور.

ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور.

وحش المرأة والأولاد ثقیل في صدره كالكور.

في خاطره طعيمة وحنان مراته فطيمة.

قال: نشوف اولادي نمحي التعب تفاجي الغمة.

نغطس في الجو الأهلي نشرب جعيمة.

طالت المسافة نسف طويل ما قال كلمة.

باقي يفكر في الصغيرة بنته مريم.

اللي تنساه تنادي له عمي كالتيمة.

بالحولة يجلبها يدوب لها الحشمة"⁽¹⁾.

كما تصور المسرحية في هذه اللوحة الثانية قيمة التضحية الجسيمة والصدقة المؤثرة التي تجمع بين عاملين بسيطين بإحدى الثانويات وهما (عكلي) و (منور) حيث يقرر الأول إهداء هيكله العظمي بعد وفاته للثانوية، ويوصي صديقه الحميم (منور) بالحرص على تطبيق هذه الوصية وهو ما نراه مجسدا على الخشبة، عندما يلبي (منور)-مثل كل مرة- دعوة (المعلمة) وهي أستاذة مادة العلوم الطبيعية بإحضار الهيكل العظمي لصديقه (عكلي) إلى القسم حتى يتم شرح الدرس- مكونات الهيكل العظمي- للتلاميذ من خلاله لتشخص المسرحية من خلال كل ذلك قيمتي التضحية والصدقة في أنصع صورهما المؤثرتين:

"كانت بين عكلي ومنور، صداقة كبيرة صعبة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه، واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر.

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 102

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

عكلي ومنور خدموا وجربوا طويل مع بعض كل واحد أدى من خوه فوائد كثيرة، كانوا بزوجهم خدامين في ثانوية، عكلي طباح، ومنور بواب تعارفوا في الخدمة شهور قليلة من بعد الاستقلال، تصادقوا وتحابوا حين ما تعارفوا في الأساسيع الأولى⁽¹⁾.

وتقدم المسرحية في لوحتها الثالثة والأخيرة صورا من الخير المطلق تعكسه جوانب من حياة ثلاث شخصيات من عامة الناس، فكانت البداية بشخصية (المنور) وهو عامل أحيل على التقاعد، فحزن كثيرا على فراق آله الميكانيكية التي ألفها وألفته بعدما عاشها طويلا حتى أكلت سنوات عمره، فنراه يناجيها ويكي فراقها ويوصي بضرورة الحفاظ عليها، ثم تشخص اللوحة جانبا من معاناة (جلول الفهامي) العامل بمصلحة حفظ الجثث بالمستشفى، فتصور سعيه الصادق في خدمة المصلحة العامة للمجتمع، كما تصور كفاحه المرير لفصح السلوكات والأساليب البيروقراطية التي تحول دون انتصار سياسة الطب المجاني، وهو الكفاح الذي عرضه لعقوبات مهنية من قبل مسؤوليه، فصار (الفهامي) رجلا عصيبا يعاني صراعا داخليا بين واجبه في الإخلاص لعمله، وبين ضغوطات مسؤوليه الذين يحاولون إلزامه بالكف عن إثارة النقائص وتوجيه الانتقادات، ولكنه لم يعد قادرا على الصمت خاصة بعدما بلغ الإهمال قمته إثر اكتشافه رجلا حيا داخل ثلاثة غرفة مصلحة حفظ الجثث.

وفي الختام تعرض المسرحية معاناة (سكينة) وهي عاملة في مصنع للأحذية، تصاب بالشلل من جراء قسوة ظروف العمل، فتضطر إلى التخلي عن عملها وسط حزن شديد ألم بزملائها الذين يحبونها كثيرا وينعتونها بعبارة (جوهرة المصنع)، وخيرها ما يمثل الشخصية الأولى هذا المقتطف.

"رزم قشه المنصور بصمتوالتبسيمة: سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة قال له المسؤول بصحتك تهنيت من التعب والحماء كاللي خارج من السخون مستلذالتحميمة ودع اصحابه بحماس ملثم على الغمة داخله حزين لسانه ثقيلة عليه الكلمة اوقف عند الالة حيران خط فوقها الرزمة تنهت وعنقها تقول بيناتهم ذمة، خاطبها بمهلة وهدوء عاطيها قيمة أنا كبرت وخارج في راحة منعمة"⁽²⁾.

أما الشخصية الثانية فتتمثل في:

"جلول الفهامي المخلوق كان خدام مهني في مصلحة تحميل الموتى غير هو الجثث والغسال حتى هدف عليه مشكل، كان مهني خدام في السكات وبرد الحال حتى طاح عليه مشكل، باش ما يتقلقش ويتحكم في اعصابه مشى يجري عند الغسالة كانت المزية البوتية متاعه محلولة قاس على روحه ثلث طواسي ماء وخرج يجري."⁽³⁾.

أما الشخصية الثالثة والمتمثلة في سكينة فتظهر:

⁽¹⁾ عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 104

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 125

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 133

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

"جوهره المصنع سكيينة المسكيينة.

زحفت خلاص ما تقدرش توقف على رجليها.

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية.

هكذا صرحوا بالأمس اطباء المستشفى.

سموم اللصيقة هما أسباب البلية"⁽¹⁾.

استنتج ان المسرحي علولة من خلال اختياره لهذه النماذج من المجتمع، إنما يشخص الداء الذي ينخر جسد المجتمع الجزائري، فقصة "الربوحي" تظهر سوء التسيير الإداري الداخلي وقصة "عكلي" تبين أزمة المنظومة التربوية وبالتالي أزمة العلم ومستقبل الأجيال، أما قصة "جلول الفهايمي" فتظهر أزمة المنظومة الصحية وتدهور أحوالها. كما ان القطاعات الثلاثة حساسة جدا في أي مجتمع من المجتمعات، بقوتها يتقوى المجتمع وبضعفها يسوده التفكك والفوضى.

- أما مسرحية "الثام": وهي المسرحية الأخيرة من الثلاثية كتبها علولة في 1989م، يواجهها بعرضه "الثام" الذي يبنى فعلا عن اختيار النظام القائم (الاشتراكية) وانحسار الإيديولوجية السائدة آنذاك، إذ يبين بطريقة رمزية ان مؤسسي الفكر الثوري وحاملي لواء العدالة فهم الذين يقضون عليها، إذ تعرض المسرحية القصة الكاملة "برهوم ولد أيوب" الميكانيكي العامل البسيط في احد معامل صنع الورق، حين يتمكن بتحريض من ثلاثة نقابيين من إصلاح الآلة الرئيسية بالمعمل، فيتهم إثرها بالتخريب والخيانة، والحقيقة ان المسيرين والإداريين خربوا الآلة للقضاء على المصنع، لتحويله بعدها إلى قطاع خاص فيتمكنون من الاستيلاء عليه. وتحكي المسرحية في الأول معاناة وظروف مجيء "برهوم"، وتشرد عائلته لأن أباه "أيوب الأصرم" كان رائد الحركة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة، وقد كان من ضمن المجموعة المشاركة في الإضراب، وتعددت الأحداث فأصبح من ضمن المبحوث عنهم، فهرب إلى الغابة وهناك ولد ابنه "برهوم":

"في ليلة من دوك الليالي المشومة كانوا متكسلين على الأرض يحسبوا في همومهم على ضوء القمر حط أيوب يده رعشانة على كرش زوجته الحاملة وقال لها: هذا ما يشبهش للأخرين... هذا راه زعفان مشنف... رافض الوضع الحالي... برهوم الحشام سقط رأسه بعد آذان الفجر في السكات التام أمه زيرت سنيها تغلبت على الوجع وهو ما بكاء ما نازع... جاء يجري أيوب الأصرم... رفد أيوب ولده بحنان ضمه على صدره ولما جاء يقبل عليه... لقفوه الجدارميا من القفاء..."⁽²⁾.

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 149

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 158

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

وبعد ذلك يغوص علولة للحديث عن الشخصية الرئيسية (برهوم الأصرم) الذي ظل يعاني في حياته من صغره إلى كبره:

"قرى في الجامع بلا لوحة من وري الصف الأخير تحت شق الباب وقطع مرتين بالليل حوش مدرسة القرية مع ولاد عمه باش يرشوا الماء في كنيف النصارى. برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم خدم الأرض واسرح بالمعيز.. كان برهوم متواصل في العمل وما يكلم حد في الخدمة حادق ودقيق..."⁽¹⁾.

وبتقنية تسريع السرد وصف علولة حياة "برهوم الأصرم" حتى كبره وتزويجه وإنجابه لخمس اولاد ومن ثمة أفكاره التي تقوده إلى الهلاك في ظل الإيديولوجية المطبقة في تلك الفترة.

"برهوم والشريفة خرجوا من البادية. الفقر دمرهم والمدينة لغات لهم النمو الاقتصادي... سكنوا وري المقبرة وسكنوا تحت المزالة. سكنوا حدى القلعة سكنوا الغار وسكنوا القزدير... فرج عليهم المولى وصابوا في النهاية زوج بيوت ومطبخ في عمارة مهددة بالدمار..."⁽²⁾.

وبعد ذلك تزيد مشاكل برهوم عندما أصيب بعد محاولته إنقاذ المصنع، وتشغيل الآلة، إذ يحاول تقديم شكوى ضد المسيرين، ولكنه يضطر إلى المرور بشوارع المدينة فيكبله الخجل، وكأنه قام بجريمة، يجاهد نفسه للوصول إلى الجهات المعنية لتقديم شكواه.

"برهوم اللي كان مربع فوقها على الحافة أداته ورداته زلج وما صابش وين يحكم نقز في الخواء والظلام... طاح طيحة شينة انقرد المخلوق وحكماته الدوخة، جراوله أصحابه، قعدوه ومسحوله جبينه من العرق، لها ومع برهوم ونساو البرمة خلاوها تمشي تعجن وتنفر مدوية الورشة..."⁽³⁾.

"برهوم ولد أيوب الأصرم دار بين العرايم ما ساوم ما شرى، خرج من الخردة يجرجر في كرعيه ودخل للمدينة متوجه لمركز الشرطة، وصل للمقر قبل ما يدخل قعد شحال وهو يشاور في نفسه ندخل ما ندخل ندخل ما ندخل. في النهاية زير على القفة ضمها على صدره باش يتغلب على الحشمة وهجم هجمة واحدة..."⁽⁴⁾

ويأتي المشهد بعد ذلك بدخول "برهوم الحشام" للسجن جراء إصلاحه للآلة، ومن سخرية الأقدار ذهب ليشتكى أصبح الظالم واتهم بالخيانة والتشويش.

"تعب برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم مع المفتش عشية كلها وهو يسأل فيه كيفاش، علاش، شحال واش شكون... يسأل فيه شمال وجنوب ويرجع للمصنع مع جانب آخر باش يحقق بعدما أعطاه يقرأ ويمشي المفتش

(1) المصدر نفسه، ص 160

(2) المصدر نفسه، ص 161

(3) المصدر نفسه، ص 188

(4) المصدر نفسه، ص 201

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

شكر برهوم وصارحه قال له: الليلة نضيفوك... متهوم يا السي برهوم بجرائم عديدة... متهوم بالتشويش الخيانة والتخريب داخل مصنع الورق"⁽¹⁾.

وبعد خروجه من السجن ازدادت متاعبه ولم تتحسن أحواله، وتكون بذلك نهايته الهروب إلى مقابر المدينة بعيدا عن المجتمع وعن أسرته.

"ما بقاش برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم قادر يزيد يعيش في داره... قطع مع ناسه... بعث رسالة لأهله باش يطمئنهم... يتكلم على النظام الداخلي على حرية التعبير والإبداع... سكان الحي سمعوا بالرسالة اللي بعثها برهوم سماوها رسالة الوداع... حوسوا عليه شحال وما صابوه... قالوا غير... غفل... تخلوى..."⁽²⁾.

"برهوم: الايا الشريفة المقبرة مبنية على أرض الجزائر... ارضنا... كانت حتى لليوم هاملة واحنا مستغلينها كما ينبغي والموتى ما كانش اللي خرب فيهم... نضفناهمالجوء وأعطينا لهذا المكان روح... المقبرة من عهد الاستقلال عمرها ولا تنقات مثل ما هيا الآن"⁽³⁾.

ان مسرحية اللثام بينت عمق الأزمة السياسية الإيديولوجية التي عاشها المجتمع الجزائري في الثمانينات، كما تنبأت بصدق عن انكسار الفكر الثوري واقتراب سقوطه، وكانت الأحداث السياسية التي شهدتها الجزائر بعد ذلك مرآة عاكسة لتكهنات الفنان المسرحي عبد القادر علولة، وما استنتجته من مصطلح "اللثام" اذ يبدو بالمعنى الظاهر الغطاء الذي وضعه "برهوم" الشخصية الرئيسية في المسرحية، لكي يتفادى سخرية الناس من أنفه الذي عطب في إصلاح الآلة.

أما في المعنى الخفي والداخلي فإن اللثام يعني الأعمال الشنيعة لبعض المسيرين، والإداريين، وبعض السياسيين، فهم يقومون بأعمالهم على حساب الفرد العادي الذي يتحمل طمعهم وجشعهم وحبهم للمال.

وفي الأخير فانه إذا كانت مسرحيتا (الأقوال والأجواد) تنبأتا بفساد الوضع الاجتماعي، فإن مسرحية (اللثام) حاولت التحذير من العواقب السلبية، لتبين ان الأزمة أصبحت أكثر عمقا وتعقيدا وأن الحل أضحي مستحيل وبالتالي فإن ما يميز علولة عن كثير من المسرحيين انه لا يكتفي بعرض الأزمات، ولكنه يحاول تنمية، احساس المشاهد قصد استفرازه للبحث عن الحلول.

III. مظاهر توظيف التراث في الثلاثية: "الدراسة الفنية":

إن توظيف التراث في العمل الإبداعي أصبح تقليدا رائجا في أغلب الأجناس الأدبية خاصة المسرح.

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 211.

(2) المصدر نفسه، ص 121.

(3) المصدر نفسه، ص 228.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

ومما لا شك فيه ان ثلاثية علولة"الأقوال، اللثام، الأجواد" تزخر بمظاهر التراث، التي طالما سعى عبد القادر علولة للدعوة للتمسك بها باعتبارها إحدى النقاط المهمة المساعدة للنهوض بالأمم، والمحافظة على أصالتها، وهذا ما سأوضحه في هذا الفصل الذي يتناول مظاهر توظيف التراث في ثلاثية علولة، من خلال تقسيم أنواع التراث الشعبي الذي تم التطرق إليه في المدخل.

1- التراث الشعبي وعناصره:

يعتبر التراث الشعبي مادة يعيش الناس أبعادها في الحياة اليومية، كونها تسهم في تأصيل الثقافة الشعبية للفرد، بما تمثله من حضور بارز في بناء الشخصية في إطار المجتمع، وتحقيق تواصل بين الماضي والحاضر. والأدب الشعبي رافدا غنيا بكل مخلفات المجتمع، حريص على التعبير عن روح الجماعة تماما كما هو الحال عند عبد القادر علولة الذي وظفه في ثلاثيته المشهورة "التي ترتبط بتراث أمة من الأمم التي تحضرت وشاركت فيها الجماهير واعدتها بلغتها المستعملة في حياته اليومية أثناء نقلها مشافهة عبر الأجيال"⁽¹⁾. إذا استطاع المسرحي ان يخللها إلى مواقف ويجولها إلى مشاهدة مسرحية، تساهم في بناء الحدث والشخصية، وفي تشييد معمارية النص.

"فالموروث الشعبي يحضر ليضفي صبغة جمالية على النص او ليؤدي وظيفه حيوية داخله"⁽²⁾.

عناصر الموروث الشعبي:

1- العادات والتقاليد: كثيرا ما نرى ترادفا بين كلمتي عادات وتقاليد فنرى الناس يقولون: من عاداتنا وتقاليدنا

فعل كذا وإذا كانت المدرسة مؤسسة تربوية ممنهجة، فإن العكس يختلف تماما عن العادات والتقاليد داخل الأسرة، فبعض الأسر تنتهج عادات وتقاليد إيجابية والعكس بالنسبة لبعض الأسر، علما ان للمحيط دوره في إرساء هذه القيم او تعديلها سلبيا او ايجابيا، وبعد دخول بعض التقاليد ميزان التقييم مع مقاربتها بالدين أصبح هناك تفضيل للعادات الإيجابية على العادات السلبية.

ولحد اليوم فإن الكثير من التقاليد لا تزال قائمة، لأن العرب تقدر العادات والتقاليد ولا تسمح لأي كان أن يمس بها⁽³⁾.

وتعتبر العادات من أكثر عناصر التراث انتشارا، وقد حظي باهتمام الدارسين، من أمثال الفنان المسرحي "عبد القادر علولة" الذي وظفه في ثلاثيته إذ نجد في "الأقوال" من عادات وتقاليد المغرب العربي عامة تزويج البنات في سن مبكرة.

⁽¹⁾ أحمد سيد أحمد، البحث عن الشخصية من خلال الأمثال الشعبية، مجلة الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ع 65، 1401/هـ 1981م، ص 57.

⁽²⁾ مريم لطرش: الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية (رسالة لنيل شهادة الدراسات العليا المعمقة) مخطوط، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب، 2002/2001، ص 23.

⁽³⁾ ينظر: مجموعة من المؤلفين الموروث الشعبي وقضايا الوطن، ص 54-55.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

"وتخلي في حمايتك زليخة ومريم... وما تزوجوه مشصغارات" (1).

إذا ارتبطت هذه العادات والتقاليد بشخصية غشام ولد داود "الذي أحيل على التقاعد جراء مرضه، فأخذ يوصي ابنه مسعود على العائلة، وهو بذلك يمنحه الثقة والموافقة لقيادة العائلة من بعده، لأنه أحس بقرب الأجل.

لقد وظف علولة شخصية "مسعود" لكونه الفتى الطائع لأهله، البار بوالديه فقد وصفه أبوه بأنه (راجل تبارك الله كابر على حب الوطن، المصلحة العامة، والايمان في العدالة الاجتماعية).

ومن الواضح ان عبد القادر علولة عند توظيفه "لمسعود وأبيه غشام" عبر عن حالة مزرية من الحالات المتفشية في المجتمع الجزائري، ألا وهي البطالة من الجانب السلبي لما له من تأثيرات على العائلة جراء فقدان المعيل لهذه الأسرة، ومن جهة أخرى ضرورة تربية الأبناء تربية صالحة، لكي نستخلص الثمار في وقت الشدة.

ونجد إلى جانب ذلك "جابوا الطبسي متاع التقننة" و "لما وليت للدار صبت الكبش جابوه ذبحوه وسلخوه وبدوا يطيبوا منه..." (2).

إذا ارتبطت هذه المقولة بشخصية "بدرة" زوجة "غشام ولد داود" لما ولدت، اذ من عادات الجزائريين وضع التقننة عند ولادة المرأة، رغم اختلاف اسمها في كل ولاية من ولايات الجزائر.

ومن بين العادات والتقاليد أيضا ذبح كبش المزيود، وحسب الاعتقاد بان هذا سيبارك فيه وفي عمره، ومن جانب آخر نجد الدين الإسلامي حريص كل الحرص على هذه الأمور، كيف لا ونبينا محمد -صلى الله عليه وسلم - يدعونا لذبح كبش للبننت واثنان للولد.

ومن خلال توظيفه لهذه العادات والتقاليد، يظهر عبد القادر علولة أن المجتمع الجزائري متمسك بأصوله وعاداته وتقاليده من خلال مساعدة الآخرين، حيث تظهر "بدرة" زوجة "غشام" المرأة الفقيرة المعدمة الواضحة لمولود، تذبح كبش لابنتها من خلال إحسان الناس، ولو برطل قهوة، فهذا يظهر عظمة الشعب الجزائري، أما من جانب آخر تمسكه بالدين وتعاليم الشريعة الإسلامية.

وفي نفس السياق يذكر علولة أيضا على لسان "غشام" وهو يسرد لابنه "مسعود" أخبار أمه "بدرة" وحياته المهنية، فعندما اشتغل في المصنع وفي الخلصة الأولى. "أمك بغير ما تشاوري دارت الوعدة وخرجت المعروف" (3)

فهذه العادة معروفة عند الجزائريين، فعند حصول امر محمود يخرج المعروف ولو خبز او سميد... والغاية منه زيادة في الرزق وبركته، كما انها شكر لله عز وجل على فضله ونعمه.

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 40.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 51.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

وقد وظف علولة هذه العادة ليبين ان الشعب الجزائري الأصيل لا يزال متمسك بعاداته وتقاليده، مع ارتباط الوثيق بالدين والايمان المطلق بأن الله سيرجع ذلك أضعافا مضاعفة.

أما في مسرحية "الأجواد" فقد اورد المسرحي عبد القادر علولة في نفس السياق: "منور طاح للأرض سجد وضرب ركعتين... وعكلي أجرى للحنوت أشرى وضرب قرعتين..."⁽¹⁾.

وقد ارتبطت هذه القضية "بعكلي" الذي يجود لجسده أي يهيكله العظمي للثانوية التي يشتغل بها، انه بفعل ثقافته المتبصرة وفكره النير يدرك جيدا ان الفرد لا قيمة له في المجتمع، ولكن التغيير في نظره وليد المبادرة والشجاعة، فعند موافقة السلطات المعنية على إهداء عكلي لجسده للثانوية صديقه منور شكر الله على قبول ذلك، وسجد شكرا لله، فهذه العادة متكررة لدينا إذ عند حصول أمر محبب نسجد شكرا لله على ذلك الأمر، ومن الجهة الأخرى نرى ان "عكلي" المعني بالأمر رغم كبر سنه وجهاده الثوري يذهب ويشترى الخمر للاحتفال.

ونجد أيضا: "وحد العام احتفلنا في الداخلية بعيد أول نوفمبر وعكلي دارهم حلويات لذيدة"⁽²⁾.

وقد ارتبطت هذه بشخصية "المنور" وهو يحكي عن "عكلي" للتلاميذ على تاريخه الحافل بالأعجاد، وككل عام تحتفل الجزائر بعيد اندلاع الثورة التحريرية.

وقد عمد علولة عبد القادر لتوظيف هذه العادة لكونها حية في نفوس الجزائريين كيف لا وهو صاحب الاتجاه الثوري، ويبين من خلال هذه القضية انه بالرغم من الأخطار التي واجهت وهددت الشعب الجزائري إلا أنه كان ينبض ببطولات أبنائه أيام الاستعمار.

أما في اللثام: فقد اورد المسرحي علولة

"غالم تكالي صدفة باللي ولد خوه ماشي مجرد عند المحتل تكالي بيه نهار اللي لغى له باش يطهره"⁽³⁾.

وقد ارتبطت بشخصية "برهوم الخجول" الذي مات أباه وأمه وهو صغير جدا، وترى عند عمه وكان عمه رجل كثير الأولاد، يعيش حالة مزرية، ولكثرة مشاكله الاجتماعية نسي ان يسجل ابن أخيه.

إذ يعتبر الطهور من بين العادات والتقاليد المتوارثة، عند جميع الأمة العربية لكونها لصيقة بالدين الإسلامي.

وقد تم توظيفها في هذه المسرحية لكي يبرز المسرحي علولة ان الشعب الجزائري رغم المشاكل الاجتماعية، والظروف النفسية والسياسية الناجمة عن الاحتلال، فإن الشعب الجزائري حريص على تطبيق تعاليم الشريعة الإسلامية.

ونجد أيضا: "خرجت الشريفة في جرتة وقاست طاوة ماء للفال من وراه..."⁽¹⁾.

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص181.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص118-119.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص159.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

إذ ارتبطت هذه العادة بشخصية شريفة زوجة "برهوم الخجول" التي قاست إبريق ماء بعد خروج زوجها في المهمة التي أوكلت له وهي إصلاح البرمة- آلة صنع الورق-

لقد تم توظيف هذه العادة من قبل علولة الذي أراد ان يبرز من خلالها ضرورة التمسك بالدين بدل التمسك بمعتقدات بالية، فهذا التقليد معروف عبر كل القارات بأن الذي يرمى ورائه الماء يعود سالما وفي صحة جيدة ولا يصيبه أذى، بيدي ان الشخصية الرئيسية المتمثلة في "برهوم الخجول" لم يعد سالما، إذ قطع أنفه وأدخل للسجن وكانت نهايته اختلال عقلي.

2- الرقص الشعبي: الرقص الشعبي عموما هو نوع من إبداع الناس أفرزته الحياة، فهو يعكس اعمال الناس: أفراحهم واعيادهم، فالرقص هو المرأة العاكسة لتاريخ الشعوب وعاداتها الاجتماعية⁽²⁾. فالرقص عندهم رمزا للفرح والسرور والبهجة على استذكار الماضي، كما يلخص الرقص عندهم ليعكس حياتهم⁽³⁾.

وقد يرتبط الرقص الشعبي بالغناء الشعبي الذي ينبع عموما من الأداة التي تمثل حبل عادات ومراسيم الفرح عند القرى الجزائرية، إذ نجد في الأجواد: "جلول ما يعرفش يشطح العلاوي" *...⁽⁴⁾.

لقد ارتبطت هذه العادة بشخصية "جلول الفهايمي" الذي كان يجهد نفسه لفهم متناقضات المستشفى، إذ كان يرفض الظلم واللامعقول فهو يختلف تماما عمن يرضون بالواقع ويتماشون معه إذ جاء في السرد للتعريف بهذه الشخصية أن جللول يعرف كل شيء إلا رقصة لعلاوي المشهورة شعبيا في الوطن الجزائري.

وقد وظفها علولة بغية التعريف بالتراث الشعبي، الذي تزخر به البيئة الجزائرية من أنواع الرقصات الشعبية، كما انها رقصات تعبر عن نشوة الفرح وتعبر عن التلاحم والترابط، لقد ظل الرقص في الوسط الشعبي عبارة عن تعبير على فرح ونشوة مجسدة في حركات قد يصعب على الانسان العادي تفسيرها، انها تشبه السلوك اللاإرادي. وهناك نوع آخر من الرقص مرتبط بمعتقدات كالزواج وحلقات الذكر الصوفية.

أما في اللثام فقد اورد علولة الرقص بمعنى الفرح إذا جاء فيها: "...وخر بثلت خطاوي على البرمة وبغير ما يشعر بقي يشطح..."⁽⁵⁾.

(1) عبد القادر علولة: (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص186.

(2) فوزي العتيل: الفلكلور ما هو؟، دار المعارف بمصر، 1965، ص143.

(3) أحمد طالب الإبراهيمي: آثار الامام محمد البشير الإبراهيمي، ج2، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط1 1997، ص107.

* العلاوي: رقصة شعبية من التراث الجزائري، تحمل الكثير من الصيحات والحركات الملتهية والابقاعية.

(4) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص131.

(5) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص187.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

وقد ارتبطت هذه الرقصة بشخصية "برهوم" الذي شطح من فرحه، عند رؤيته الأكل مغلف قرب البرمة التي سيصلحها.

وجاء أيضاً: "لما بعد على السجن دار يشوف فيه باش يودعه روش وضرب شطحة خفيفة... زوج خطاوي على جنب وهزة وزاد فيه يمشي زربان..."⁽¹⁾.

وأيضاً ارتبطت بشخصية "برهوم" فبعد خروجه من الدكة من شدة فرحه رقص حتى بدون موسيقى. فالرقص ارتبط منذ القدم بالفرح، فالإنسان عند حدوث أمر محبب له فيعبر عن ذلك بالرقص، ويرتبط هذا الأخير بالبيئة المحلية وظروفها الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية التي تنتمي إليها الشخصيات وتتفاعل معها على اختلاف أوصولها ومستوياتها الفكرية.

ولا تكتمل الفرحة بالرقص لوحده إذ نجد شخصية "برهوم الخجول" يغني والتي مطلعها: "... يا القمري سافر عند عيشة تدي وتوصل الخبر خفت من الصياد يخفتك تنغضر"⁽²⁾.

وهي أغنية من التراث، ردها برهوم من شدة فرحة لخروجه من السجن وفرحه للقاء عائلته.

3- المثل الشعبي: مما لا شك فيه أن المثل الشعبية تبرز على رأس الهرم، فيما يتعلق بالتغيرات الشعبية المختلفة

ورغم كثرة الأحداث في الحياة اليومية المعيشة، إلا أن الأمثال تمتلك قدرة تعبيرية فائقة في التعبير عنها، ولها تأثير كبير في حياة الناس بمضامينها الفكرية والنفسية "وإن وظيفة الإحياء وبعث التراث وضمان استمراره محفوظاً في صدور الناس، وظاهر في سلوكهم وأعمالهم: طعامهم وأزيائهم واحتفالاتهم وأغانيتهم"⁽³⁾.

والمثل هو: "القول الجاري على ألسنة الشعب، الذي يتميز بطابع تعليمي، وهو شكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة"⁽⁴⁾.

ويصف امام المعتزلة "إبراهيم بن سيار النظام" المثل بقوله: "يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة"⁽⁵⁾. على هذا فإن الصياغة الفنية شرط أساسي في المثل، وعلى هذا فغالبية الأمثال تنسجم في إيقاع خاص، سهولة الإلقاء، وعذبة الجمل، ولها سلاسة في موسيقاها.

(1) المصدر نفسه، ص 218.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) علياء شكري: أخلاقيات البحث العلمي في مجال التراث الشعبي قضية وطنية، مجلة الحداثة، لبنان، ع: 15، 1995، ص: 249.

(4) ابن القيم الجوزية: الأمثال في القرآن الكريم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981، ص: 15.

(5) طه وادي: القصة ديوان العرب قضايا ونماذج دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية للنشر، لوجمان، القاهرة، ط 1، 2001، ص 25-26.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

"فليس هناك أصدق في التعبير عن تجربة الانسان وخبرته من المثل"⁽¹⁾، حيث يتداولها الناس ولا سيما الأميون منهم في مختلف المناسبات، ويحاولون صياغة آرائهم وأفكارهم بواسطتها، بعد ان عجزوا في كثير من الأحيان التعبير عنها بالقراءة والكتابة، وعلى هذا الأساس كان انتشار الامثال الشعبية أقوى في الريف منه في المدينة. وقد عمق عبد القادر علولة إلى استلهامه ليعبر عن خلاصة إنسانية عميقة، ومن بين الأمثال في الأقوال نجد: "خضرة فوق طعام"⁽²⁾. إذ ارتبط هذا المثل بشخصية "قدور السائق" الذي قالها لمدير المؤسسة التي يعمل بها "سي الناصر"، بعدما كان تابعا له في كل شيء، إلا ان إدراك قدور لحقيقة مديره جعله يستقيل من الشركة، وقد خاطبه بهذا المثل المتداول الذي يعني ان صاحبه بلا فائدة وان رأيه واعماله مجرد خضرة فوق طعام ليس لها قيمة وزائدة يمكن الاستغناء عنها.

لقد وظف علولة الأمثال الشعبية في مسرحياته الثلاث توظيفا فنيا لائقا، وفي هذا المقام سلط الضوء على شخصية "قدور السواق" الذي كان ضحية مديره طوال فترة العمل التي تجاوزت خمس عشر سنة، وعند معرفته الحقيقية استنفر، وقد وصف المدير بانه كان يذهب املاك المؤسسة ويبيع فيها خرابا، وعند قوله لهذا المثل إنما عبر عن حالة نفسية مزرية اتجه الشخص الذي آمنه على كل شيء. ونجد إلى جانب ذلك: "واد حامل كنت غاطس فيه"⁽³⁾.

إذ ارتبطت بشخصية "قدور السواق" في خضم حديثه للسي الناصر عن أسباب استقالته من الشركة، وهو هنا في هذا المثل يصف نفسه بانه كان تائه عن الحقيقة وبان صديقه الناصر ضد العمال والاشتراكية وهذا المثل معروف شعبيا إذ يقال: "أمشي على واد حامل وما تمشيش على واد ساكت". إذ الواد الحامل مليء بالمشاكل وواضحة المسالك، لكن الواد الساكت لا يعرف لها الحلول حتى الانفجار، وهنا "قدور" رغم المشاكل الظاهرة في هذا الواد الحامل فإنه غاطس وبعيد عن الحقيقة.

وأیضا: "قفلة بلا يدين"⁽⁴⁾ وفي نفس السياق ونفس المشهد الأول مازال يسرد "قدور السائق" أسباب استقالته لمديره "السي الناصر"، وهو يعالج احوال الخضر والفواكه اورد هذا المثل الذي يعني به ان الفقير نظرا لغلاء الأسعار أصبح (قفلة بلا يدين) بمعنى بدون معيل على تحمل تلك الأسعار نظرا لطرده عمال المنداتير الذين كانوا منشطين السوق، وهذه من الأمثال المتداولة في حياتنا اليومية بمعنى ان يخرج من الموضوع المطروح بدون فائدة.

(1) عبد الحميد يونس، عبد السلام الشريف: الفنون الشعبية، ص: 140.

(2) عبد القادر علولة: مسرحيات علولة، ص 24.

(3) المصدر نفسه، ص 26.

(4) عبد القادر علولة: (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 31.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

لقد وظف المسرحي عبد القادر علولة هذا المثل بغية التعريف بأوضاع الشعب الجزائري في فترة طغيان الرأسمالية على الوضع الاشتراكي كيف لا؟ وعلولة المدافع عن هذه الاشتراكية التي تراعي احوال الفقراء والمحتاجين. أما في الأجواد نجد: "نصف براد شبينا وليعنا"⁽¹⁾.

إذ أرتبطت بشخصية "الربوحي الحبيب" الذي يعمل حداد في البلدية، وعند تكلفه بحديقة الحيوانات المنسية من قبل المسؤولين، وقع في يد الحارس ذات يوم، وقد وصفه بأنه نصف براد بمعنى أن قصير واتعبه للإمساك به. لقد وظف علولة هذا المثل توظيفاً سلبياً لأنه يحمل من السخرية والاستهزاء ما يمس بكرامة الانسان. وهناك أيضاً: "المهرة والمغزل"⁽²⁾.

ارتبط هذا المثل بشخصية "الربوحي" أيضاً في حوار مع العساس على مشاكل الحديقة والحيوانات وإهمال السلطات للأمر، وبعد إقناع العساس بالظلم المسلط على هذه الحديقة أخذ يطعم الحيوانات فأورد له هذا المثل بمعنى انه يريد الحديث والدرشة وهو يعمل ويطعم تلك الحيوانات.

لقد وظف المسرحي عبد القادر علولة هذا المثل ليظهر أبعاداً سياسية واجتماعية، تتمثل الأولى في غياب دور السلطة في الاعتناء بهذه الحيوانات والحديقة التي هي ملك الدولة، ليمثل الجانب الاجتماعي في جود "الربوحي الحبيب" وهو العامل البسيط في الاعتناء بالحديقة وإطعام الحيوانات. كما نجد: "اضربني وابكي وسبقني واشتكي"⁽³⁾.

وهذا المثل المعروف مرتبط بشخصية "جلول الفهامي" الذي يعمل في مصلحة حفظ الجثث والذي يرفض النظام القائم الذي يسير به المسؤولين إذ يصور علولة من الجانب الصحي هذه الشخصية التي تساعد الناس المحتاجين (المرضى) ولو بالقليل كما فعل "الفهامي" بجلبه الكرتوناً أفتراشه للمرضى، وهذا العمل النبيل عرضه للتوبيخ من طرف المسؤولين بالمشفى، فأورد "جلول" هذا المثل المعروف في حياتنا اليومية ومتداول كثيراً الذي يعني به أنه جلب الكراطين لفعل الخير في المساكين لأن الأرض باردة، فعوض ان يلاقي عمله هذا القبول والمكافأة، فإنه يتعرض للتوبيخ والإنذار.

لقد وظفها المسرحي أيضاً ببعدها السياسي ليعبر عن مشاكل هذا القطاع، والبحث عن الحلول للخروج من هذه المشاكل فهذه ليست مسؤولية الشعب الكادح والبسيط وإنما مشكلة التسيير الإداري، أما في مسرحية اللثام نجد: "عام يصك وعام يصفع"⁽⁴⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 89.

(2) المصدر نفسه، ص 93.

(3) المصدر نفسه، ص 139.

(4) عبد القادر علولة: مسرحيات علولة، ص 161.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

وردت في حق "برهوم الخجول" وزوجته "شريفة" ليبين مدى تفاهم هاتين الشخصيتين رغم كل الظروف وقد عبر عنها الراوي بعام يصك وعام يصفع، بمعنى عام خير وعام آخر شقاء وفقر، رغم ذلك شاكرين الله ويعيشان في سعادة نظرا للقناعة والصبر.

لقد وظف علولة هذا المثل ليرز جانبا او بعدا نفسيا واجتماعيا، ليعبر الأول عن رضا الشخصيتين بالحياة القاسية وبالظروف المزرية، في حين عبرت الثانية على الظروف الاجتماعية الرهيبة التي عاشها الشعب الجزائري، نتيجة الفقر والبطالة.

أما البعد السياسي فإنه ظاهر بشكل جلي في هذه المسرحية، والمتمثل في أتباع وتطبيق سياسة إيديولوجية ادت إلى العديد من الأزمات العميقة. وهناك "النار جابت الرماد"⁽¹⁾.

وقد ارتبطت بشخصية "الشريفة" زوجة "برهوم الحشام" وهي تحاوره، وتشجعه لفعل الخير، وعند ما رات خوفه الشديد، اوردت هذا المثل، لتعني به أن أباه "أيوب الأصرم" كان عظيم وكان نشاطه في الحركة النقابية ينشط من سيدي بلعباس لسيدي بومدين، وهي بذلك ترمز له بالنار في أشد هيجانها، وتتسأل في ذات الوقت كيف يكون أبنه هكذا؟ وهي بذلك تشبّهه بالرماد لكونه يرمز لانعدام الفائدة والحقارة وعدم الجدوى.

لقد وظف عبد القادر علولة هذا المثل ليظهر البعد النفسي من خلال "برهوم" الخجول والحشام، الشخصية المضطربة التي تعاني من العديد من المشاكل الاجتماعية.

وأیضا: "اضرب ووخز"⁽²⁾. و "مشى يتشكي عشى في الدكة"⁽³⁾.

إذا ارتبطا بشخصية "برهوم ولد أيوب الأصرم" إذ في الأول وهو في المستشفى بعد ان وقع في آلة الورق وهو يصلحها، وقطع انفه وبقي في المستشفى، وعند خروجه نصحوه بهذا المثل بمعنى ان ينتقم ولا تهمه النتائج، وهذا المثل متداول فيطلق دوما على المظلوم لتشجيعه لرد حقوقه اما الثاني، وهو أيضا معروف يقصد به انه ذهب المظلوم ليشتكى فأصبح المتهم وألقي القبض عليه، فالدكة هنا هي السجن.

إن المثل ليس حكرا على فئة معينة، بل هو يخاطب جميع الفئات، فالمثل أداة فنية، ليضمن فيها المؤلف وصول رسالته التي بثها من خلاله لن المثل يعيش بعيدا عن الظروف السياسية والاقتصادية بل يعيش وسطها، لذلك قد شغل المثل حيزا كبيرا في الثلاثية، ليعبر عن مواقف وتجارب الشخصيات ويكشف عن نفسياتها، "وبذلك يكون

(1) المصدر نفسه، ص 173.

(2) المصدر نفسه، ص 196.

(3) المصدر نفسه، ص 212.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

المثل لونا من ألوان تغيير المفاهيم والاعتقادات وتصحيحها فاستدعاؤه ليس تمسكا به وإنما لنقده وإعطاءه دلالة جديدة"⁽¹⁾.

4- الحكاية الخرافية (القصة الشعبية): تعد الحكاية الشعبية الخرافية من أهم الأنواع الأدبية الشعبية انتشارا،

هذا لأن الناس ولحد الآن ما زالوا يتداولونها في حيز جغرافي ضيق.

ويتكون الجزء الأكبر من التراث الشعبي من الحكايات الشعبية مثل: الأشعار والقصائد المتغنى بها وقصص الجن الشعبية والقصص البطولية والأساطير.

وأول من اهتم بها الشكلايين الروس امثال: فلاديمير بروب، وتودروف الذي يرى هذا الأخير بانها "تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها وهذه القصة يمكن ان تقدم مكتوبة او شفوية"⁽²⁾ أي لا بد للقصة من وجود راو يقوم بتقديم القصة.

أما بروب فقد عرفها بانها: "مجموعة الأحداث التي تجري في إطار زماني ومكاني"⁽³⁾

ومن بين الحكايات الشعبية نجد القوال، وهو الذي يقص الحكايات متواجد وحاضر في الثلاثية (الأقوال الأجواد، اللثام).

إذ يروي القوال في مسرحية الأقوال: "الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صالح الغني الطاعي المشغل واللي في صالح الكادح البسيط والعامل، قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه.

قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد داود وابنه.

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس"⁽⁴⁾.

الملاحظ على المسرحي علولة يرد وصف شخصياته والتعريف بها إلى القوال -وهو في العادة يروي الأشعار والقصائد أمام الناس- اما في مسرحية الأجواد فنجد:

"علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس.

زايد يضحك والناس راهبة منه خايقة.

(1) عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص19.

(2) ينظر: فتيحة حسيني: التناس في رواية الشمعة والدهاليز، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب والنقد الأدبي' مخطوطة 'جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2001/2002، ص130.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبيين)، المركز الثقافي العربي ط3، 1997، ص30.

(4) عبد القادر علولة: الأقوال، الأجواد، اللثام، ص23.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

اللي يحسن عونته ويدعي له بالشيفة"⁽¹⁾.

أما القوال في هذه المسرحية فيقدم شخصية "علال الزبال"، من خلال عرض سردي بأسلوب الشعر الشعبي القابل للغناء والإلقاء، ومن اللافت للنظر ان الحكاية (القصة) الشعبية متعددة الوجوه، فقد تأتي بأسلوب روائي او في شكل اشعار، وقصائد، يؤديها هذا القوال.

ونجده أيضا يستخدم العديد من مصطلحات الحكاية الخرافية مثل: الشبح، عفريت، رأس الغول، حديدوان... وحكايات الشبح والنفاريت تدخل في نطاق حكايات الجان: وهي محدودة في المسرحية، حيث يكون الجان أحد الشخصيات المساعدة او الرئيسية.

أما رأس الغول وقد وردت مؤنثة "الغولة" ومذكر "الغول" وهي شخصية أساسية، وتظهر الغولة أحيانا شريرة، ذكية ومكررة، تحاول بشتى الطرق البحث عن غذائها من بني البشر، لكنها تقتل في النهاية مثل ما حدث في حكاية "حديدوان والغولة".

ويورد أيضا علولة القوال ليحكى ويسرد الحكايات عن بعض الشخصيات مثل:

"رزم قشة المنصور بالصمت والتبسية.

سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة.

اوقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة.

تنهت وعنقها تقول بيناتهم ذمة.

خاطبها بمهلة وهدوء عاطيها قيمة.

تشفى للملقانا الأول ظهرتي لي وهمة"⁽²⁾.

لقد ارتبطت هذه بشخصية "المنصور" وهو عامل بسيط في معمل، وقد أحيل على التقاعد، فدب الحزن في نفسه جراء الفراق، لقد روعلولة هذه الحكاية على لسان القوال في شكل شعر شعبي الذي هو اهم ميزات الأدب الشعبي.

وأيضا في نفس المسرحية نجد القوال يحكي قصة "سكينة" التي يقول فيها:

"كانت الجوهرة سكينة تقول المسكينة.

تقرع المعلم تلوات عندي المصراثة.

كلهم يفكروا في حديثها الحلو وضحكها.

(1) عبد القادر علولة: الأقوال، الأجواد، اللثام، ص80.

(2) المصدر نفسه، ص126.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

كانت سكينه الجوهرة تقول المسكينة.

إذا في طريقك اوجدت كلمة الحق طايحة.

أرفدها واستحفض غدوة تصيها"⁽¹⁾.

لقد ارتبطت بشخصية سكينه الفتاة العاملة بمصنع الأحذية، والتي تصاب بالشلل.

كما ان القوال في كل مرة يقوم بتقديم الشخصية المسرحية، ووصف أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية في

شكل أشعار وأغان شعبية مؤثرة، ذات علاقة مباشرة بالشخصية والحوادث التي تواجهها.

أما في مسرحية اللثام نجد:

"جلول العامل خويا قلبه مشطون.

يمشي محني يتمايل هاز متاعبه.

فوق راسه كالساف تحوط المصاب.

داخله هايح رايح بركان يقدي فيه.

فكره ساهمي عاتر في بحر الديون.

بحر في رجله متالبينها لمحاين"⁽²⁾.

ارتبطت بشخصية جلول الرجل العامل البسيط الكادح الذي يسعى لتغيير حالة وتحسين معيشة عائلته.

إن الحكاية الخرافية ليست عملية حكى اعتبارية لا غاية منها وإنما لها أثرها فنيا، وتجعل كل واحد منا يعيش في عالم

خيالي، الغرض منها التعلم والتربية ونقل التراث الأخلاقي، وأيضا التسلية.

كما أن الحكاية لها بعد اجتماعي تربوي وأيضا نفسي، كما يتجلى بوضوح المنزع الأخلاقي، ويتحدد الصراع بين

الخير والشر، الملاك والشيطان...

وبالتالي تعلمنا التأقلم مع الواقع من خلال مغزاها، ونجد أنفسنا في حاجة دائمة إلى الرجوع إليها متى أحسنا بأن

العالم يضيق من حولنا وربما كانت الحكاية الخرافية خيالية، ولكنها تعيش في روح الانسان الشعبي وتعبّر عن كيانه

ومعتقداته.

وقد حملت ثلاثية علولة(الأقوال، الأجواد، اللثام) أبعاد نفسية واجتماعية، إذ عبرت عن حالة شخصياته النفسية

والمعاناة الاجتماعية والظروف والمشاكل المحيطة بها.

2- التراث التاريخي:

(1) عبد القادر علولة: مسرحيات علولة، ص150.

(2) المصدر نفسه، ص154.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

إن التاريخ يشكل مادة هامة بالنسبة للمسرحي يستمد منه موضوعاته وشخصياته وحوادث مسرحيته، "فليس صعبا او مستحيلا ان يكون التاريخ إلهاما وتجربة ومصدرا لعمل مسرحي ما، كما يحدث مع التجربة الواقعية المعيشة، ولعل الماضي يكون مناسبا اكثر لممارسة العمل الأدبي المسرحي كلما كان اكثر طواعية بين يدي المؤلف، بسبب ان احداث الماضي قد تبلورت على مر الأيام، فاستطاعت ان تنزع عنها الملابس والتفاصيل التي ليست بذى بال، من حيث الدلالات التي يتصيداها الكاتب للوصول إلى الهدف، الذي يرمي إليه من عمله الفني"⁽¹⁾.

وإن علاقة المسرح بالتاريخ هي من القضايا النقدية الشائكة، ذلك أن المسرح إبداع يراهن على الخيال لتحقيق الجمال والتأثير، في حين ان التاريخ يراهن على الحقيقة لتحقيق الموضوعية والإقناع.

إن التوظيف الدلالي للتراث التاريخي يفرض على الكاتب المسرحي ان "يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى انه ذو دلالة خاصة قد تكون نفسية او اخلاقية او اجتماعية او سياسية او غير ذلك، ثم يحاول ان يعرض تلك الدلالة في بناء فني متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة..."⁽²⁾.

لقد استدعى عبد القادر علولة في مسرحية "الأقوال" شخصيتين هما: "الأمير عبد القادر... المقراني"⁽³⁾ لما لهما من دور كبير في تاريخ الثورة الجزائرية إذا هما في الغالب يرمزان إلى تمجيد التاريخ الجزائري وما عرفه من أبطال حملوا لواء الحرية والاستقلال.

وتمثل استدعى علولة أيضا للأحداث التاريخية حيث نجد: "الخمس وخمسين"⁽⁴⁾، "الستين"⁽⁵⁾، "ثلاثة وستون"⁽⁶⁾ فهنا المسرحي يؤرخ لأحداث حقيقية عايشها الشعب الجزائري في فترة الاستعمار الفرنسي، من ظلم وطغيان وفقر وبطالة...، ومن هنا كان التوجه نحو توظيف التراث التاريخي لأغراض سياسية، تتمثل أساسا في مواجهة الإيديولوجية السائدة آنذاك، هذه المواجهة التي وجدت قناعها في تسليط الضوء على إبراز فترات المجد من تاريخ الشعب الجزائري لربطه بماضي، وجعله يثور على واقعه وحاضره.

(1) حفناوي بعلي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر أمودجا)، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص 65.

(2) عبد القادر القط: من فنون الأدب، المسرحية، ص: 51.

(3) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 29.

(4) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 48.

(5) المصدر نفسه، ص 49.

(6) المصدر نفسه، ص 50.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

اما في مسرحية "الأجود" فنجد: "مشروعكم هذا يفكر في الفراعنة"⁽¹⁾، أورد علولة سكان مصر القديمة لربطها بشخصية عكلي الذي أراد إهداء جسده للثانوية، وتصبح عظامه ملكا للمنظومة التربوية، اما الفراعنة إذ كانوا يحنطون موتاهم بغية تخليد الميت او الشخصية.

وأیضا: "احتفلنا بعيد اول نوفمبر"⁽²⁾، من المعروف على عبد القادر علولة أنه صاحب الاتجاه الثوري كيف لا؟ وهو في كل مسرحية يذكر ويوظف الموروث التاريخي الثوري الذي عبر عن أجداد الشعب الجزائري في تلك الفترة التي عدت انطلاقة واشتعال الثورة المجيدة، التي راح ضحيتها مليون ونصف المليون شهيد، ضاربة بذلك الأبعاد السياسية والاجتماعية والنفسية.

وهناك: "عهد الثورة المسلحة"⁽³⁾، ولا يخلو أي إبداع جزائري من توظيفه للتاريخ الجزائري، بما فيه من مواقف حاسمة سجلتها السنوات السوداء للجزائر، سواء ذكرهم لموقف ما او شخصية ما أو ذكرهم للثورة فقط كلفظة أما في مسرحية "الثام" ذكر: "يوم الاستقلال"⁽⁴⁾، "72"⁽⁵⁾، فلا تخلو كتب القدامى والمحدثين من ذكر احداث الاستقلال، وما بعدها من أحداث مرت بها الجزائر، إذ أنها تملك موروثا تاريخيا مشرفا على جميع الأصعدة والتي شعارها ما أخذ بالقوة يسترجع إلا بالقوة.

كما أن توظيف التاريخ في هذه المسرحية قد جاء مبني على رؤية سياسة تحررية، تربط الحاضر الجزائري بماضيه، وتراهن على قراءة مغايرة للتاريخ، انطلاقا من إعادة صياغته مسرحيا، وتفسيره وفق رؤية حديثة، ترتبط بالراهن أكثر من ارتباطها بالماضي، وهي الدعوة إلى تغيير ذلك الحاضر الجزائري.

ونجد: "هو شيمين"⁽⁶⁾، فالمسرحي هنا يلعب دور المؤرخ في استحضاره لهذه الشخصية، إذ ان "السي خليفة" الرجل الكبير في السن وذو مركز مهم في المجتمع، ونظرا لما يحمله من نظرة ايديولوجية اشتراكية قارنه وسماه "بهو شيمين" مؤسس الحزب الشيوعي بالفيتنام، والذي قاد حربا ضد الوجود الاستعماري الفرنسي في 1946 إلى غاية هزيمتها في ديان بيان فو 1954، وما توظيفه لهذه الشخصية إلا ليعبر عن أبعاد سياسية ايديولوجية بحتة، كانت وصورت بأسلوب فني أدبي راق.

(1) المصدر نفسه، ص 107.

(2) المصدر نفسه، ص 118.

(3) المصدر نفسه، ص 122.

(4) المصدر نفسه، ص 160.

(5) المصدر نفسه، ص 171.

(6) عبد القادر علولة: الاقوال الاجود اللغام، ص 175.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

وبما أن الثلاثية نتاج جزائري محض، فبرز هنا اهتمام المسرحي ابن الغزوات "بتوظيف واع للموروث التاريخي"⁽¹⁾ وإيقاظه للذاكرة الشعبية التاريخية.

3- التراث الديني: يعد الموروث الديني مصدراً أساسياً من المصادر التي عكف عليها المبدعون، واستمدوا منها تراثهم، فعبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة من جانب حضور النص القرآني والتعاليم الدينية. فقد وظف علولة الألفاظ الموحية للتعاليم الإسلامية، من كونها منبعاً يغرف منه الكاتب من حين لآخر، وذلك يبرز أن عبد القادر علولة متشبع بالثقافة الإسلامية، إذ ظهر ذلك جلياً في ثلاثيته إذ نجد أولاً في الأقوال: "انعل الشيطان واستغفر"، "الحمد لله"⁽²⁾، "الله يحفظ"⁽³⁾، ارتبطت هذه الألفاظ الإسلامية بشخصية "قدور" وهو صديق "سي الناصر" مدير الشركة الوطنية، وهي تحمل في طياتها الدعاء بالهداية والصواب والتوجه للطريق المستقيم. وفيها أيضاً ما تعلق بشخصية "غشام ولد داود" بسرده لقصة حياته لأبنة "مسعود" بعد أن طرد من العمل نتيجة مرضه. "دراهمه فيها الربا دعوة الخير معنا ورحمة ربي واسعة"⁽⁴⁾.

إذا تعلقت بشخصية "غشام" إذ أن ألفاظه مقتبسة من القرآن فالربا حرم في القرآن، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن علولة وظفها لتزيد المعنى وضوحاً وأكثر توثيقاً لهاته المسرحية لما لها من أبعاد دينية إسلامية، ونفس الشيء لرحمة الله الواسعة.

"ينعلك ويجزيك يا الشيطان الحرامي"⁽⁵⁾، فهذه الجملة معروفة ومنتشرة في أنحاء الجزائر، فهي تقال عند الغضب فهي خير واحسن للإنسان من التفوه بكلام بذيء، أما الهدف من توظيفها لما تحمله من بعد ديني إسلامي وحقيقة ارتباط الشعب الكادح الجزائري بدينه.

أما في مسرحية الأجواد فنجد: "بسم الله يا سيدي"⁽⁶⁾، حيث تعلقت بشخصية العساس حارس الحديقة وحواره مع "الربوحي الحبيب" عن الاهتمام بالحيوانات وإهمال المسيرين بهذه الحديقة وحيواناتها، وفي عقيدتنا الإسلامية عند القيام بأي أمر صغير أو كبير فإنه علينا التواكل والاستعانة بالله، فهي افتتاحية لكل أمر.

وأيضاً: "جيتك جاه ربي"⁽⁷⁾، حيث صور علولة أهمية الحوار الذي جرى بين العساس و"الربوحي الحبيب" إذ هي كلام يدل على القسم، وهي معروفة شعبياً.

(1) صادق عيسى الخضور: التواصل بالتراث في شعر المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص 92.

(2) عبد القادر علولة: الأقوال، الأجواد، اللثام، ص 25.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

(4) المصدر نفسه، ص 51.

(5) المصدر نفسه، ص 58.

(6) عبد القادر علولة: الأقوال الأجواد اللثام، ص 99.

(7) المصدر نفسه، ص 101.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

و: "يا حافظ يا ستار، يا شديد العقاب يا الواحد القهار... يا العالم الحميد... القهار، يا رب السموات والأرض"⁽¹⁾. إذا ارتبطت بشخصية "العكلي" وصديقه "لمنور" في حوار ثقافي وعلمي متعلق بعدد عظام الجسم، وتركيب الهيكل العظمي الذي سيتركه "عكلي" بعد موته للثانوية، نظرا لحالة انعدام وسائل التعليم. فهنا وظف علولة عبد القادر أسماء الله الحسنى وراء بعضها بغية تهويل "لمنور" لصديقه العكلي على فعلته كما أن هذا يدل على قوة شخصيات المسرحية وتمسكها بالدين الإسلامي.

أيضا: "بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين"⁽²⁾. تعلقت برد السلطات المعنية في موضوع وصية "عكلي" لصديقه "لمنور"، وهي خير عبارة يفتتح بها كل موضوع أو رسالة أو كتاب... لقد تم توظيفها من طرف المسرحي علولة، ليرز ان الدولة الجزائرية اسلامية، تعتمد الدين في تسيير شؤون حياتها وفصلها في القضايا مثل قضية عكلي، فالإسلام يحفظ كرامة الميت قبل وبعد دفنه ويحرم تخريب القبور والاعتداء عليها. ونجد أيضا: "عظم الله أجركم وأجر الجميع"، "سجد وضرب ركعتين"⁽³⁾. متعلقة أيضا "بعكلي ومنور" في صراعهم مع الجهات المعنية للموافقة على طلب عكلي لاهداء جسده للثانوية، التي يعمل فيها كطباخ، وقد كانت إحدى ردود المسيرين بعظم الله أجركم بطريقة الاستهزاء للموضوع، والبحث عن جهات مختصة في هذه الشؤون، فهذه المقولة تقال لأهل الميت للصبر على الفقيد.

وقد تم توظيفها ليعبر عن موقف ديني بحت.

أما "سجد وضرب ركعتين" فهذا من العادات الحميدة للشكر الله على إجابة الدعاء وإتمام مشروع "عكلي ومنور" وقبول الجهات المختصة للأمر.

وهناك: "تقرأ عليه" سورة الأعراف"، حتى هي فيها 206 آيات، كل أعظم تقرأ عليه آية..."⁽⁴⁾. "يقرأ في آية الكرسي"⁽⁵⁾. يظهر لنا هذا التدقيق الرقمي بين عدد العظام وعدد آيات سورة الأعراف ان المسرحي علولة حافظ لكتاب الله، واستخدمها في شخصية "لمنور" الذي قام بهذه المهمة أي قرأته على كل عظم آية من آيات سورة الأعراف.

وقد وظفها ليدل على اعتكافه الكبير بالقرآن الكريم، أما آية الكرسي متعلقة بشخصية "جلول الفهامي" الحارس لغرفة الجثث في المستشفى قالها لكي يبعد الضغط عن نفسه ويهدأ فهي تقال للتحصين والحماية بعد كل صلاة،

(1) المصدر نفسه، ص 105.

(2) المصدر نفسه، ص 107.

(3) المصدر نفسه، ص 108.

(4) عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ص 117.

(5) المصدر نفسه، ص 138.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

فهي تحمي من كل شر. وتطغى الألفاظ الدالة على الآخرة مثل "جهنم، ميت، الله يرحمني ويرحم أمة محمد، عزيرين (عزرائيل)، المطرقة..."⁽¹⁾.

متعلقة هذه الألفاظ بشخصية "الفهامي" في حوار مع احد الأحياء في مغسلة حفظ الجثث باعتباره ميتا ولكنه نحض وسأل جلوس عن جهنم ودار بينهم حوار متعلق بالحياة والمممة. وظفها بمهدف إبراز أن المجتمع محافظ يخاف احوال الكارثة والعقاب في الآخرة.

وإلى جانب ذلك لا تخلو المسرحية من بعض الألفاظ الدالة على الأحاديث النبوية، منها ما جاء على لسان جلوس وهو يوصي ويفهم أبناءه عن أصول الدين: "ديننا الحنيف دين المساواة، دين الإسلام، دين المشاورة الكرامة والتضامن مع الفقراء ولا ديننا العنف والغموض"⁽²⁾.

التي وظفها علولة في المسرحية وهذا دافع على تأسيس دولة عربية إسلامية خالصة مبنية على أصول دينية وضرة تربية الأبناء على تعاليم الدين ومكارم المصطفى-صلى الله عليه وسلم-. أما في مسرحية اللثام فنجد: "قرى في الجامع بلا لوحة"⁽³⁾.

إذا تعلقت بشخصية "برهوم الخجول" وهذه العادة منتشرة منذ القديم، في حين لم تكن المدارس، كانت المساجد فاتحة تدرس مختلف العلوم، وخاصة القرآن والسنة النبوية وتحفيظها للأجيال، و: "يا رسول الله...""بسم الله...بسم الله خير إن شاء الله يا برهوم"⁽⁴⁾، "الحمد لله على السلامة"⁽⁵⁾.

إذ ارتبطت أيضا "برهوم الحشام" مع زوجته "الشريفة" فالمعروف عند الفرع من شيء والخوف من القادم، ان نذكر الله والرسول مثل ما فعلت "الشريفة" عند فزعها.

فالغاية من توظيفها ذكر الله في الفرع والحزن عند الفرع او الهدوء... كما أن التراث الديني يشكل جزءا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فان أي معالجة "للتراث الديني هي معالجة للواقع وقضاياها"⁽⁶⁾.

4- التراث الأدبي: تواصل عبد القادر علولة عبر ثلاثيته الأقوال والأجود واللثام مع التراث الأدبي اذ الأسلوب سهل منسجم متلاحم النسيج ومتين التركيب مزيج بين العامية والفصحى، ليس فيه تكلف ولا غموض، فأدبها موضوعي عبر عن حقائق ايديولوجية اثرت على جميع المستويات في فترة ما في الجزائر.

(1) المصدر نفسه، ص145.

(2) المصدر نفسه، ص131.

(3) المصدر نفسه، ص160.

(4) المصدر نفسه، ص163.

(5) المصدر نفسه، ص198.

(6) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص92.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

فالتوظيف الأول يتمثل في استخدام أسلوب الخبر في الثلاثية إذ كلها غلب عليها هذا الأسلوب، وهذا راجع لاستخدام شخصية القوال الذي يسرد ويخبر الحكايات رغم انه من المفروض ان يكون في المسرحية الغلبة دائما للحوار. وفيها: "انا اليوم نقول... نعم وقفت معاك ضد العمال اللي تكلموا على تصرفاتك واللي بينوا ويسقموا... اطردهم دوك العمال المساكين..."⁽¹⁾.

أما في الأجواد: "الريوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين"⁽²⁾. وغرضها أيضا الأخبار عن شخصية الحبيب. أما في اللثام فقد ورد: "قعد ولد أيوب وعنق سيقانه.. حط لحيته على ركاياه قطب حواجه وطنش ودنيه..."⁽³⁾ وغرضه لفت الانتباه وشده.

أما التوظيف الثاني فيتمثل في الأسلوب الانشائي، إذ هناك في الأقوال: كالاستفهام مثلا: "واش بيه قدور هبل؟ بلاك شربان؟ ربما وقع سوء التفاهم؟"⁽⁴⁾. وغرضه الإلباغ. وهناك: "بلا دي واش تخليها؟"⁽⁵⁾. وغرضها التعجب والحيرة.

وأما الأمر فنجد: "أهمد يا قدور واش خدك اترزن، انعل الشيطان واستغفر"⁽⁶⁾. غرضه النصيح والإرشاد. و: "أقعد يا وليدي مسعود"⁽⁷⁾، وغرضه الأمر الحقيقي لأنه من الأعلى سلطة. أما النداء هناك: "لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة"⁽⁸⁾. "يا مسعود وليدي هذا علاش لغيت لك"⁽⁹⁾. وغرضها لفت الانتباه وشده.

أما التمني فيظهر: "لو نلقاه اليوم نسلم عليه ونطلب منه السماح"⁽¹⁰⁾. وغرضه الترجي. وفي مسرحية الاجواد نجد الاستفهام: "ايوي صار هكذا... فطنو..."⁽¹¹⁾. وغرضه التعجب. و"واش كاين... واش بيهم؟ منظمين مظاهرة واللا واش؟". أيضا: "حابين تلعبولي بخبزتي؟ واش كاين؟"⁽¹²⁾. والغرض هنا التحدي.

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 26.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

(3) المصدر نفسه، ص 177.

(4) المصدر نفسه، ص 23.

(5) المصدر نفسه، ص 40.

(6) المصدر نفسه، ص 25.

(7) المصدر نفسه، ص 34.

(8) المصدر نفسه، ص 34.

(9) المصدر نفسه، ص 40.

(10) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 26.

(11) المصدر نفسه، ص 91.

(12) المصدر نفسه، ص 111.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

أما في الأمر هناك: "شتت غير بالسياسة... شتت سكتونا"⁽¹⁾. وغرضه لفت الانتباه والتحذير. ونجد: "أوقف...أوقف... أحبس كما راك، قلت لك أوقف وأرقد يديك"⁽²⁾. وغرضها التحذير. اما النداء نجد: "يا صحاب البلدية مخليينهم جياع"⁽³⁾. وغرضها التحسر ولفت الانتباه. وأيضا: "اجري يا حبيبي اناما عندك ما تحكي لي..."⁽⁴⁾. وغرضها التنبيه والأمر. وهناك: "يا عثمان خويا جلول راه بيان لي عيان"⁽⁵⁾. وغرضها لفت الانتباه وشده. أما انشائي الطلبي التمني نجد: "نتمنى ان شاء الله تروح تزور المقابر الموتى حتى هما تابعين للبلدية"⁽⁶⁾. وغرضه السخرية والاستهزاء. أما في مسرحية اللثام نجد الاستفهام: "واش بيك يا برهوم... مالك صفر وتشهق؟". "قول واش بيك يا ولد الأصرم؟"⁽⁷⁾. وغرضها البلاغي لفت الانتباه. أيضا: "علاش باغيين تزيدوا تقعدوا..."⁽⁸⁾. وغرضه التحقير. أما الأمر فيظهر: "قول اتكلم... راك سكنت فيا الخوف"⁽⁹⁾. وغرضه التماس. و: "قر. قر على ما درت خفف على روحك"⁽¹⁰⁾. وغرضه: النصيح والإرشاد. اما النداء فهناك: "يا الشريفة مصيبة"⁽¹¹⁾. وغرضها التحسر. و: "يا امرأة اتهدني سخن فيك الدم"⁽¹²⁾. وغرضه النصيح والتوجيه. أيضا: "يا السي خليفة راني ميتة بالخوف"⁽¹³⁾. وغرضها: لفت الانتباه وشده. وفي الانشائي غير الطلبي نجد التعجب ومنها: "انا نصرع ولا نجرح!"⁽¹⁴⁾. وغرضها الدهشة.

(1) المصدر نفسه، ص 86.

(2) المصدر نفسه، ص 88.

(3) المصدر نفسه، ص 83.

(4) المصدر نفسه، ص 139.

(5) المصدر نفسه، ص 141.

(6) المصدر نفسه، ص 85.

(7) المصدر نفسه، ص 163.

(8) المصدر نفسه، ص 229.

(9) المصدر نفسه، ص 164.

(10) المصدر نفسه، ص 204.

(11) المصدر نفسه، ص 163.

(12) عيد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص 169.

(13) المصدر نفسه، ص 222.

(14) المصدر نفسه، ص 166.

الفصل الثاني — الجانب الإجرائي

وفي الأخير أستخلص ان الدارس لثلاثية عبد القادر علولة: يلحظ ان مصادر التراث التي أسترفدها قد تنوعت وتعددت ما بين مصادر دينية، ومصادر تاريخية، ومصادر أدبية، ومصادر شعبية، وقد كان لهذه المصادر أثر كبير في تعمق تجربته الشعورية، وإرهاف ادواته التعبيرية . كما ان تعامل علولة مع التراث لا يعني نقله كما هو أو إعادة صياغته أو تقليده، لان مثل هذا العمل لا قيمة له، انه يذكر فقط بالماضي، ولا يقدم أية حلول للمشكلات المعاصرة، وانما التعامل الحقيقي مع التراث يتمثل في استخدام معطياته وعناصره استخداما فنيا إيجائيا، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية المسرحية، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناة الشعب الجزائري، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة.

خاتمة

- لقد حاولت من خلال هذه المذكرة دراسة موضوع توظيف التراث في المسرح الجزائري، وقد كانت رحلة طويلة متشعبة المسالك تلك التي قطعناها، ولما كان هذا البحث على هذا الشعب والعصر، فقد انتهى التحليل إلى مجموعة من النتائج التي يجدر بي تسجيلها كإشارات مضيئة ومنها:
- يعد التراث بمصادره المتنوعة موردا خصباً، ومعينا دائماً التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، لما يحويه من فكر انساني، وقيم فنية خالدة، ومبادئ إنسانية حية، لأن عناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفذ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير وعواطفهم ما ليس لأي معطيات أخرى، لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي.
 - إن الموروث الشعبي عبر أنماطه المتنوعة في المكان والزمان، والتي تنتظم في مجالات عدة من فنون الثقافة الشعبية، لاسيما فنون الأدب الشعبي من أشعار، وحكايات خرافية، وقصص شعبية، وملاحم، وعادات وتقاليد.... عبرت بأصالة، وصدق عن تاريخ الانسان الجزائري عبر العصور.
 - كما ان المسرح جزء من الحياة بل هو انعكاس لها وحركيته من حركية المجتمع، حيث تولد وتشكلت ملامحه مع مسرح الفرجة والحلقة والقوال والظواهر الاحتفالية لدى المجتمع الجزائري.
 - لقد ارتبط نشوء المسرح الجزائري منذ تجاربه التأسيسية الأولى في العشرينيات من القرن العشرين بالتوجه نحو استلهام التراث والاقتباس منه وتوظيفه، ذلك ان هذا التوجه كان يلي حاجة الانسان الجزائري إلى الشعور بشخصيته ووجوده في ظل استعمار سعى جاهدا إلى اجتثاث هويته وانتمائه.
 - المسرح نص وعرض في آن واحد ويعد النص عنصرا ثابتا، ويظل خطابا ثانويا ما لم يؤد على خشبة المسرح، حيث يخضع إلى عملية التحويل، ويتجسد بعرض مسرحي مختلف من عملية إخراجية لأخرى، إذ أنه يقوم على العلاقة التكاملية بين عناصره أي النص والعرض من ناحية والمتلقي من ناحية أخرى.
 - لقد كان حضور التراث في المسرح الجزائري شاملا لمختلف أنواعه وتجلياته، غير ان حضور البعد الشعبي والديني في هذه الثلاثية، قد كان أكثر انتشارا وفاعلية، كما ان هذا الحضور قد توزع ليلي حاجة المسرحيين إلى تحقيق العديد من الأهداف المتوخاة من ذلك التوظيف.
 - سائر المسرح الأحداث والتغيرات التي عاشتها البلاد منذ الحرب وحتى بعد الاستقلال، فصبغته بطابع اجتماعي، وتربوي، سياسي، إصلاحين فكري، وثقافي، حاكي آلام وآمال المجتمع الجزائري والعربي والانساني عموما.

- النقطة السوداء في المسرح الجزائري، هو قصدية التهميش الذي تعاني منه فئة الممثلين، الذين لو منحت لهم الامكانيات اللازمة كالتى تمنح للممثلين في الأقطار الأخرى، لأمكنهم إحياء الكثير من النصوص الجزائرية الأصلية.
- إن اشتغال المسرح الجزائري بموضوع البحث عن أشكال مسرحية في التراث قد افرز بروز العديد من الظواهر المسرحية التي تكاد تكون مكتملة فنيا مثل شكل القول، وهو الشكل الذي تم توظيفه بنجاح في تجربة عبد القادر علولة.
- إن القول منح عبد القادر علولة فرصة بناء مسرحه وفق منظور مسرحي جديد قوامه السرد والحركة في مواجهة مسرح العلبة الأرسطي القائم على الحركة والإيهام.
- ويظهر من خلال ثلاثية علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) انه يمتلك رؤية سياسية، وله مستويات راقية في قراءة التحولات التي عرفتها الجزائر، وما يميزه عن الآخرين انه لا يكتفي بعرض الأزمات ولكنه يحاول تنمية إحساس المشاهد او المتفرج قصد استفزازه للبحث عن الحلول.
- حضور شخصية القول في الثلاثية الذي تم توظيفه لاستعادة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح، والاكتفاء بسردها على الأسماع، وهنا يلتقي دور (القول) مع دور (الجوقة) في المسرح اليوناني.
- نجد عناصر بنية السرد مكتملة في الثلاثية، واعني بعناصر السرد حضور الزمان والمكان والشخص والحدث والحوار واللغة القريبة من الشعر....
- كما تعد اهم تجربة مسرحية في ميدان توظيف الموروث الشعبي قام بها الكاتب والممثل والمخرج الدرامي عبد القادر علولة، فقد مزج بين المفاهيم البريختية (برتولد بريخت) وبين مسرح الحلقة بتوظيف القول (الحكواتي) مع الحفاظ على عنصر الفرجة المتمثل في المشاهد المسرحية التي يجسدها الممثلون.
- لقد كان حضور الموروث الشعبي في الثلاثية (القول، الأجواد، اللثام) حضورا قويا وفعالا في كل الأنواع ماعدا الأسطوري، كيف لا وعبد القادر علولة الداعي لإحياء التراث العربي الإسلامي بجميع عناصره.
- وفي الأخير لا يسعني إلا ان احمد الله على اتمام هذه المذكرة، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا، وختم لنا بالصالحات أعمالنا لأنه ولي ذلك والقادر عليه.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

القرآن الكريم

1. إبراهيم أنيس، وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، دار الفكر، القاهرة، مادة (ورث).
2. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1970.
3. إبراهيم عبد الرحمان: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1982.
4. ابن القيم الجوزية: الأمثال في القرآن الكريم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981.
5. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954، ج:8، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان ط1، 1998.
6. أبي القاسم الحسين بن محمد بن الفضل المعروف بالراغب الاصفهاني: معجم ألفاظ القرآن، منشورات محمد بيضون دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1997.
7. أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تق: إبراهيم فلاحي، مادة -سرح- دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، دط، دت.
8. أحسن ثيلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية- دراسة تاريخية فنية- منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2007م.
9. أحمد بن نعمان: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجية النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1988.
10. أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1425هـ/2004م.
11. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.
12. أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996.
13. أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي، ج:2، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1956.
14. أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2001.
15. أحمد طالب الإبراهيمي: آثار الامام محمد البشير الإبراهيمي، ج2، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط1 1997.
16. أحمد كمال زكي: الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
17. أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، مصر، ط2 1980.
18. أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر "دراسة في أعمال احمد رضا حوحو"، دار هومة، الجزائر ط:1، 2005.
19. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1967.
20. انطونيوس بطرس: الأدب، تعريفه، انواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2005.

قائمة المصادر والمراجع

21. إيليا الحاوي: الكلاسيكية في الشعر الغربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط:2، 1983.
22. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت.
23. تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المأذن، دار الفراي، بيروت 1981.
24. توفيق الحكيم: الملك أوديب، المطبعة النموذجية، القاهرة، دط، دت.
25. جروة علاوة وهي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.
26. جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج:3، دار لسان العرب، بيروت، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، - مادة ورأ-ورث.
27. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، ج:1، باب الدال، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1978.
28. حسين نذير: من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، دط، دت.
29. حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، دار هومة، ط1، 2002.
30. حفناوي بعلي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر أنموذجا)، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.
31. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، مصر، ط2 2002.
32. حلمي بدير: فن المسرح، دار الوفاء لدينا للطباعة، الإسكندرية، ط1، 2003.
33. حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، 2008.
34. حنا الفاخوري: الجديد في الأدب، مكتبة المدرسة والدار اللبنانية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.
35. حنان قصاب، ماري إلياس: المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
36. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999.
37. خليل احمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1986.
38. خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تنظير - تحليل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.
39. دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1، 1999.
40. رابح العوي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دط، دت.
41. رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر، 2002.
42. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية ط1، 1998.

قائمة المصادر والمراجع

43. سعدودة محمود الشاموك، هدى علي جواد الشمري: مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها الكلية الشرعية الجامعية الأردنية، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2005.
44. سعيد الناجي: قلق المسرح العربي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فارس، ط1، 2004.
45. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
46. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي ط3، 1997.
47. سعيد محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
48. سلام أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993.
49. سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت.
50. سيدي علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح، دار القباء، القاهرة، 2000.
51. شوقي ضيف: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
52. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط4، 1976.
53. صادق عيسى الخضور: التواصل بالتراث في شعر المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان 2006.
54. صالح مباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، 2005.
55. صلاح فضل: شفرات النص (سلسلة كتابات نقدية)، وزارة الثقافة، القاهرة، ط1، 1991.
56. طه وادي: القصة ديوان العرب قضايا ونماذج دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية للنشر، لونغمان القاهرة ط1، 2001.
57. عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات - ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 يوليو 1991.
58. عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
59. عبد الحميد بن هدوقة: أمثال جزائرية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2007.
60. عبد الرحمان ياغي: في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، دار الفراي بيروت، لبنان، ط1، 1999.
61. عبد السلام محمد هارون: قطوف ادبية، دراسات نقدية في التراث العربي مكتبة السنة، القاهرة، ط1 نوفمبر 1998.
62. عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1998.
63. عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

قائمة المصادر والمراجع

64. عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، تر: سليم قسطون، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984.
65. عبد القادر علولة: محاضرة الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، تر: جمال بن العربي، موفم للنشر الجزائر، ط1، 1995.
66. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجود، اللثام)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.
67. عبد الكريم جدري: نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط1، 2002.
68. عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، الدار التونسية للنشر MTE، دط، دت.
69. عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
70. عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
71. عبد المنعم تليمة: حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، مصر 1975.
72. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم الملايين، بيروت، ط2، 1984.
73. عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2001.
74. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب "دراسة تحليلية جمالية في مواده، صورته، موسيقاه لغته" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.
75. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربيبيروت، لبنان، ط7، 1978.
76. عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.
77. عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية "الحقيقية التاريخية والزيغ الفني"، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994.
78. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1980.
79. علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، ج1، مطبعة ولاية قلمة، ط1، 1981.
80. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2003.
81. عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ج1، دار الفكر العربي، مصر، ط8، 1970.
82. عمر بالخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
83. عمر فروخ: المنهاج في الأدب العربي وتاريخه، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1905.
84. عيسى خليل محسن الحسيني: المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
85. فؤاد الصالح: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.
86. فردب ميليتيجيرالدايدس بنتلي: فن المسرحية، تر: صديقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، 1916م.
87. فريد يريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، تر: د/ نبيلة إبراهيم، دار القلم، لبنان، ط1، أبريل 1976م.
88. فواز الشعار: الأدب العربي، الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1999.

قائمة المصادر والمراجع

89. فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو؟، دار المعارف بمصر، 1965.
90. قسطنطينيتشاتلسسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، د: ط د: ت.
91. كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1993.
92. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، د ت.
93. مجموعة من المؤلفين: الابتكار والمعرفة في الأدب والفنون، تر: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 2004، ص: 39.
94. مجموعة من المؤلفين: الموروث الشعبي وقضايا الوطن، محاضرات الندوة الفكرية السادسة (الملتقى الوطني للموروث الشعبي) الرابطة الولائية للفكر والإبداع بولاية الوادي، 2006، ص: 49.
95. مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1422هـ، 2002م.
96. محمد الصادق عفيفي: الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 1971.
97. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
98. محمد زكي العشماوي: اعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاته الفنية "الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي" دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، 2000.
99. محمد زكي العشماوي: في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للطباعة والنشر، بيروت، د طدت.
100. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983.
101. محمد مبارك الصوري: الأدب المسرحي في الكويت، دار الكويت، ط: 2، يوليو 1996.
102. محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط: 2، 1967.
103. محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار النهضة للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ط1 دت.
104. مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1995.
105. مخلوف بوكروح: ملامح المسرح الجزائري، طبع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مركب الطباعة الرغبة، الجزائر، 1982.
106. مخلوف بوكروح: الأشكال المسرحية العالمية وعلاقتها في معالجة التراث في المسرح الجزائري، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي - الدورة الأولى - 1994.
107. مدحت الجبار: الشاعر والتراث "دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء، الإسكندرية، د طدت.
108. مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء، الإسكندرية، د ط، دت.
109. المنجد الأيجدي: معاجم دار المشرق، بيروت، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، ط7، مادة (آداب).

قائمة المصادر والمراجع

110. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نضضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1974.
 111. نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العالم للملايين، بيروت، ط1، 1981.
 112. وجيه جرجس فرنسيس: المسرح العربي والموروث "دراسة تحليلية لنماذج مختارة"، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.
- الرسائل والأطروحات:**
1. أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري (مذكرة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي الحديث)، 'مخطوط' جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009م.
 2. بوعلام مبارك: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، (مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي)، 'مخطوط' جامعة وهران، 2001.
 3. حدة غنام: لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية [1990-1970] دراسة أسلوبية (مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث)، 'مخطوط' جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009.
 4. رابح ذياب: الخطاب المسرحي في مسرحية "الملك هو الملك" لـ سعد الله ونوس -دراسة بنيوية-، (مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث)، 'مخطوط' جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011/2010.
 5. راضية عداد: الأدب الشعبي في منطقة أم البواقي (النشر خاصة) جمع ودراسة (مذكرة ماجستير في الأدب الشعبي الجزائري)، 'مخطوط' جامعة منتوري قسنطينة، 2006/2005.
 6. فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر "مسرحية (كل واحد وحكموا) لعبد الرحمان كاكي نموذجاً"، (مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث)، 'مخطوط' جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008.
 7. فتيحة حسيني: التناس في رواية الشمعة والدهاليز، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب والنقد الأدبي 'مخطوطة' جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2002/2001.
 8. مريم لطرش: الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية (رسالة لنيل شهادة الدراسات العليا المعمقة) 'مخطوط' جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب، 2002/2001.

الدوريات:

1. أحمد سيد أحمد، البحث عن الشخصية من خلال الأمثال الشعبية، مجلة الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ع65، 1401هـ/1981م.
2. بطرس حايك: واقع المسرح العربي، جريدة الأحداث، الجزائر، ع: 6816، الثلاثاء 3 أوت 2004م.
3. حضراء العابدي: توظيف التراث الشعبي في الخطاب السردى الجزائري عند الطاهر وطار، دراسات جزائرية دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، منشورات دار الأديب، ع4، 5 وهران 2007.

قائمة المصادر والمراجع

4. سعد الدين بن أبي شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر: تر: عائشة خمار، مجلة الثقافة، ع: 55، الجزائر فبراير 1980.
5. سعد الدين بن شنب: اسباب غياب المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، الجزائر، ع: 55، يناير، فبراير، 1980.
6. سعد الدين بن شنب: مشكلة اللغة العامية، جريدة الجمهورية الجزائرية، 2 أوت 2004م.
7. عبد الحميد يونس، عبد السلام الشريف: الفنون الشعبية، مجلة الثقافة والإرشاد الفني، القاهرة ع1، 1965.
8. علي عقله عرسان: أسئلة الحداثة والتراث، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع58، يناير 1995.
9. علياء شكري: اخلاقيات البحث العلمي في مجال التراث الشعبي قضية وطنية، مجلة الحداثة، دار الحداثة لبنان، ع: 15، 1995.
10. محمد العالي عرعار: لمحة تاريخية عن نشأة المسرحية في الجزائر، مجلة المربي، دار الشريعة الجزائرية، ع: 5 ديسمبر 1997.

المواقع الإلكترونية:

1. جمال طاهر، داليا جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبية "دراسة علمية" www.kotob-arabia.com
2. مجلة خيمة عن الموقع الإلكتروني: www.arbestiry.com.
3. مصطفى صمودي: قراءات مسرحية، اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت <http://www.wu-dam-orge-com>

فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
	الاهداء
	شكر وتقدير
أ-ج	مقدمة
	المدخل: ماهية التراث وأنواعه
02	1- تعريف التراث
02	أ- المدلول اللغوي
03	ب- اصطلاحا
05	2- أنواع التراث:
05	أ- التراث الشعبي: تعريفه:
05	1. لغة
05	2. إصطلاحا
05	3. عناصر التراث الشعبي
05	3-1- العادات.
06	3-2- التقاليد
06	3-3- الأمثال الشعبية
09	3-4- القصة الشعبية (الحكاية الخرافية الشعبية)
11	ب- التراث الأسطوري: تعريفه
11	1- لغة
12	2- إصطلاحا
13	ج- التراث التاريخي: تعريفه
13	1- لغة
13	2- اصطلاحا
14	د- التراث الديني: تعريفه
14	1- لغة
14	2- اصطلاحا
14	هـ- التراث الأدبي: تعريفه
14	1- لغة

15	2- اصطلاحا
15	3- أهمية التراث
	الفصل الأول: المسرح ومضامينه
18	I. التأصيل المعرفي لفن المسرح.
18	1- المسرح
18	أ. لغة:
19	ب. إصطلاحا
21	II. التأصيل التاريخي لفن المسرح
21	أولا: عند اليونان
23	ثانيا: المسرح عند العرب
25	ثالثا: المسرح في الجزائر
30	III. أسباب تأخره عند العرب.
32	IV. أنواع المسرحية.
32	1- المأساة (تراجيديا)
33	2- الملهاة (الكوميديا):
34	V. مقومات المسرحية.
34	1- الحوار
34	2- الشخصيات
34	3- لغة المسرح
35	4- الفكرة (الموضوع)
35	5- الزمكان: أ- الزمان
35	ب- المكان:
36	6- الصراع والحبكة
36	7- الحل
37	VI. الموضوعات التي عالجه المسرح الجزائري.
37	1- الموضوعات الاجتماعية:
37	2- الموضوعات السياسية:
38	3- الموضوعات الدينية:

38	4-الموضوعات التاريخية:
40	VII. معوقات المسرح الجزائري.
40	1-الممثل:
40	2-الكاتب المسرحي:
41	3-الجمهور
41	4-مشكلة اللغة العامية:
42	5-نقص الهياكل المسرحية
42	6-الجانب المالي:
43	7-الافتقار إلى ناقد مسرحي:
	الفصل الثاني: الجانب الإجرائي
45	IV. نبذة عن حياة عبد القادر علولة
45	أ- حياته
45	ب- أعماله
46	ج-تجربة علولة في مجال التراث الشعبي
47	د-رأي علولة في التراث الشعبي
48	V. ملخص الثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام):
57	VI. مظاهر توظيف التراث في الثلاثية: "الدراسة الفنية":
57	1-التراث الشعبي وعناصره:
57	1-العادات والتقاليد
60	2-الرقص الشعبي:
61	3-المثل الشعبي:
65	4-الحكاية الخرافية (القصة الشعبية)
68	2-التراث التاريخي
70	3-التراث الديني
73	4-التراث الأدبي
77	خاتمة
80	قائمة المصادر والمراجع
88	الفهرس

جَمْعُ الدَّلِيلِ