جـــــــامعة عبد الرحمن ميرة –بـجاية–
كلـية الآداب واللـــــــــــغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

تجليّات توظيف التراث في المسرح الجزائري- مسرحية القراب والصالحين أنموذجا- لولد عبد الرحمن كاكـــــــي

مذكرة مقدمة لإستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص:أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
– حـمـزة بن إديـــــر

إشراف الأستاذة :
– حسيــن خـالـفي

السنـــــــة الجـــــــامعية : 2018 / 2019

بـــسـم الله الرحـــمن الرحـــيم

الإهداء

يسرني أن أهدي هذا البحث العلمي المتواضع

إلى من حملتني وهنا على وهن: أمي،

إلى من تنحني هامتي له خجلا أبي

إلى من أشد بهم أزري: إخوتي

إلى جميع الزملاء والأصدقاء

إلى كل من سخرهم الله لي عونا وسندا

كلمة شكر

نحمد الله ونشكره على نعمة العقل والصحة والتوفيق، التي لا تكون إلا منه.

ونتقدم بالشكر والتقدير إلى:

الأستاذ حسين خالفي على نصائحه القيمة وتوجيهاته الحكيمة التي أنارت لنا دروب هذا العمل.

وإلى كل أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث المتواضع وإثرائه بملاحظاتهم وتقويمه بتوجيهاتهم.

وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة.

مقدمة

يتمحور موضوع بحثنا هذا الموسوم بـ:‹‹ تجليات توظيف التراث في المسرح الجزائري، مسرحية القراب والصالحين لكاكي أنموذجا›› حول موضوع توظيف التراث في المسرح الجزائري وتساؤلات عن أسباب وأهداف هذا التراث، وهو ماحاولنا استجلائه من خلال تتبع النصوص والأشكال التراثية في مسرحية القراب والصالحين رغم أننا تتبعنا أيضا المؤثرات الأجنبية التي تمثل الأصول الأولى للشكل الدرامي للمسرح العربي عموما والجزائري خصوصا، فنموذجنا يعكس تأثرا بالمسرح الأرسطي من خلال إستلهامه من الأساطير المحلية الخاصة بالمجتمع الجزائري، كما استلهم من المسرح البرختي تحريضه وتثويره للمسرح وجعله في خدمة المجتمع للتخلص من المظاهر السلبية فيه وهذا كلّه يتم بإضفاء ملمح محلي خاص.

يعد المسرح شكلا من أشكال التعبير الراقية عن مطامح المجتمع، وأداة من أدوات التواصل والحوار البشري الفعال، يمكنه أن يعكس بصدق أوضاع المجتمع ويشخص مشاكله وقضاياه، حيث تعبر الشعوب من خلاله عن قضاياها الاجتماعية والسياسية والثقافية، وهو أكثر الفنون قدرة على التواصل مع النفوس البشرية، يتفاعل معه الكبير والصغير، والمثقف والجاهل، الرجل والمرأة، فهو المعبر عن رغباتهم وأفكارهم والمجسد لواقعهم وآلامهم، لهذا فهو يعد أداة فعالة للتغيير وبث الوعي في المجتمع، عن طريق تثويره ودفعه قدما نحو تغيير واقعه إلى الأحسن.

رغم أن هذه الدراسة قد تبدو مقتصرة على البحث في المؤثرات العربية والأجنبية في المسرح الجزائري، بوصفه جزءا لا يتجزأ عن المسرح العربي، الذي يعد نتاجا لاتصال العرب بالغرب، واعتمادهم في بدايات النشأة على الترجمة والاقتباس، إلا أن الدراسة تروم، في الدرجة الأولى، البحث عن المؤثرات الأصيلة في المسرح الجزائري، خاصة وأن هذا المسرح حاول منذ نشأته الحفاظ على النموذج المحلي قدر المستطاع، وهذا بمراعاة تقديم طابع شعبي يتوافق مع طبيعة المجتمع، من خلال العودة إلى التراث والاغتراف منه ومحاولة

مسرحته، لما لهذا التراث من أهمية تأصيلية لفن يبدو دخيلا، فهو روح الأمة ونبضها، وأن السمّة البارزة فيه هو العودة إليه وتوظيفه في المسرح لإكسابه طابعا محليا يتماشى وطبيعة المجتمع، الذي يتجاوب ويقبل على هذا الفن كلما كان قريبا منه في لغته ومضامينه وأهدافه.

وقد ارتبط كتاب المسرح بالتراث وكثيرا ما استمدوا منه مواضيع مسرحياتهم، من خلال تعاملهم مع إبداعات الماضي، في محاولة منهم للمراهنة على جعل المسرح الجزائري أداة فعالة في توجيه الحركة الثقافية، فرغم كل الصعوبات التي تلقاها إلّا أنّه استطاع أن ينقل لنا الواقع الجزائري المعاش ثقافيا وسياسيا واقتصاديا، وقد مر منذ نشأته بمسيرة تاريخية أفرزت أشكال متنوعة من المسرح. ولقد خصصنا دراستنا في النصوص المسرحية العربية الجزائرية من خلال إطلاعنا لبعض رواد المسرح الجزائري، حيث تطرقنا إلى دراسة تجربة "عبد الرحمان كاكي" في المسرح الجزائري. ومن خلال ما سبق يتمحور هذا البحث حول دراسة المسرح الجزائري بين المؤثرات الأجنبية والعربية. وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع أولا لاهتمامنا بالمسرح، ورغبتنا في البحث في موضوعاته باعتباره وسيلة تعليمية، وتأتي أهمية هذا الموضوع في كونه يعالج قضايا قضية اجتماعية وثقافية حساسة، هي قضية الإيمان المفرط بالأولياء الصالحين وبقدراتهم العجيبة وبكرامتهم. مقابل ضعف وفتور إيمانهم بالعلم والعمل وهو ما حاولت المسرحية تشخيصه لدفع الجمهور للتخلص من هذه الميزة وإيلاء العلم والعمل بدل الاتكال على كرامة الأولياء. بحيث اعتمدنا على نموذج مسرحي يعكس هذه الأحداث، وكان تسلطنا على مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي التي تقتصر على تصوير تقاليد المجتمع المعيشي الجزائري، ولما لها من أبعاد اجتماعية وثقافية هدفها هو ترقية الفكر لدى الفرد الجزائري وتأثيرها على النفوس البشرية، كما أنّها مسرحية تخدم الموضوع الذي نحن بصدد دراسته.

ومن خلال ماتوصلنا إليه هو محاولة الإجابة عن الإشكالية المحورية، وهي: **كيف مسرح عبد الرحمن ولد كاكي التراث ليحقق مسرحا بخصوصيات جزائرية؟** وهي الإشكالية

التي أفرزت عدّة إشكاليات فرعية، من بينها: كيف كانت بدايات المسرح العربي؟ كيف نشأ المسرح الجزائري في ظل المؤثرات الأجنبية والعربية؟ إذا كان التراث هو ذلك المخزون الثقافي والموروث من جيل إلى جيل الذي لا ينحاز عن القيم التاريخية والحضارية، فما هي أشكال المسرح الجزائري ودوافع توظيف التراث العربي؟ ما هي مظاهر توظيف التراث في مسرحية القراب والصالحين؟

ومن أجل إنجاز أهداف هذه الدراسة والإجابة عن تساؤلاتها، كان لابد من الاستعانة بأساليب وأدوات بحثية تقودنا إلى تحقيق الأهداف المرجوة من الدراسة وقد اعتمدنا في الفصل الأول على المنهج التاريخي قصد تتبع نشأة وتطور المسرح الجزائري من خلال تتبع مختلف أشكاله التي عرفها منذ نشأته خاصة فيما يتعلق بأشكاله التراثية سواء الرسمية منها أو الشعبية أما في الفصل الثاني فقد اعتمدنا المنهج الفني الذي يبحث في طبيعة الأشكال المسرحية الموجودة في النموذج المسرحي المدروس وطرق وأهداف توظيفها في المسرحية.

وقد اعتمدنا لإنجاز بحثنا على خطة محكمة، حيث قسمنا البحث إلى: مقدمة ومدخل عام وفصلين وخاتمة. تناولنا في الفصل الأول نشأة وتطور المسرح الجزائري، ويتجلى ذلك في أربعة مباحث: هي(بدايات المسرح العربي الذي لم يعرف بشكله الحقيقي حيث عرف أشكالا شبيهة به تعرض في الأماكن العامة كالشوارع والأسواق، وكان حضور المسرح لدى العرب عن طريق الترجمة والاقتباس من الغرب، ثم خضنا في نشأة المسرح الجزائري "المؤثرات الأجنبية والعربية" أنّ المسرح الجزائري في بداياته الأولى لم يكن مسرحا تاما إذ عرف جوانب جزئية من المسرح العام وتعود نشأته من خلال تعلّقه بالمسرح الغربي من خلال ترجمة مسرحيات أجنبية والتأثر بها والاقتباس منها، وهذا عن طريق تأثره بالمسرح العربي، الذي كان سببا في التعرف على فن المسرح. وهذا يعود إلى نفس المجتمع الواحد من عادات وتقاليد ولغة لأنّ المواضيع تطابق نفس المجتمع. أما في المبحث الثالث فقد تناولنا أشكال المسرح الجزائري حيث عرف المسرح الجزائري أشكالا بدائية كمسرح خيال الظل ومسرح

القاراجوز التي كانت سلاحا واقفا أمام المستعمر للدفاع عن كرامة المجتمع الجزائري، أما البداية الفعلية للمسرح فقد كانت مع المسرح التاريخي المستمد أصلا من التراث الرسمي، ويعتبر التاريخ المادة المهمة التي يستلهم منها الكاتب المسرحي مواضيعه، والهدف منه هو اختيار ما يناسبه وما يناسب عمله. ثم ظهر المسرح الضاحك الذي تدور معظم مواضيعه حول معالجة المشاكل الاجتماعية بأسلوب ساخر وفكاهي، ولكن هدفه الأساسي هو إيصال رسالة للمجتمع. أما المبحث الأخير فقد خضنا فيه في مسألة الأشكال التراثية الموظفة في المسرح: هناك العديد من الأشكال التراثية التي يعتمد عليها الكاتب المسرحي ليزيد من جمالية موضوعه).

أما الفصل الثاني فقد تضمن دراسة تطبيقية عن مظاهر توظيف التراث في مسرحية القراب والصالحين "لولد عبد الرحمان كاكي"، تطرقنا فيه أولا لدراسة السيرة الأدبية لولد عبد الرحمان كاكي. ثم عدنا إلى تقديم المسرحية التي تعالج موضوعا اجتماعي وتقترح حلولا للمشاكل التي يعاني منها الإنسان في فترة من الزمن. ثم عدنا إلى المؤثرات الأجنبية لنخوض بعدها في الأشكال التراثية في المسرحية: التي ضمت من الموضوعات قبيل حكايات والأمثال شعبية لتكسب المسرحية.

وذيلنا البحث حاولنا فيها تبيين تقاطع المسرحية مع المسرح اليوناني من خلال مسرحية الضفادع لأرسطوفانيس ومسرحية بريخت، وهذا في الأخير خاتمة، استعرضنا فيها مجموعة النتائج التي توصلنا إليها من خلال تحليلنا لمسرحية القراب والصالحين لعبد الرحمان كاكي.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها كثيرا في إنجاز هذا البحث أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته وتطوره 2013، علي الراعي المسرح في الوطن العربي 1999، دراسة لأحسن ثليلاني 2010، ودراسة العلجة هذلي 2009.

أما فيما يتعلق بالصعوبات التي واجهتنا فقد تمثلت في صعوبة الإحاطة بأكبر عدد ممكن من الكتب، خاصة فيما يتعلق بالنصوص المسرحية، مما اضطرنا في كثير من الأحيان للاعتماد على اليوتوب الذي وجدت صعوبات كثيرة في التعامل به.

وعملا بقوله صلى الله عليه وسلم:« من لا يشكر الناس، لا يشكر الله عزّ وجل»، نتقدّم في الأخير بجزيل شكرنا وجميل امتناننا بعد الله عز وجل إلى لجنة المناقشة التي تجشمت عناء وقراءة البحث وتصويب هفواته وأخطائه، كما نتقدّم بجزيل الشكر للأيادي البيضاء التي كانت لنا عونا في إنجاز هذا البحث وإتمامه. لهؤلاء ولغيرهم، ممن كان لهم الأثرُ الطيب في مسارنا العلمي، أسمى آيات التقدير والاحترام.

تم بحمد الله في المرج

بجاية يوم:19/06/24

حمـــــزة

مدخل عام

- مفهوم عام عن التراث

يعد مفهوم التراث من المفاهيم التي شغلت بال المفكرين والمثقفين العرب، حيث أعطوه أبعادا واسعة في البحث والنقاش رغبة في فهم أبعاده. وهذا ما يمكن ملاحظته ابتداء من مفهومه اللغوي، حيث نلاحظ أنه: « اشتق في لسان العرب مصطلح التراث من مادة (ورث) وقد ورد لفظ التراث في المعاجم القديمة مرادفا لمفردات أخرى كالإرث والورث والميراث، وقيل الورث والميراث في المال والإرث في الحسب»[1]. ونفهم من هذا المفهوم بأنّ التراث هو كل ما يتعلق بالأمور المادية والمعنوية التي يتم توارثها أبا عن جد. وقد ورد ذكر التراث في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ وتأكلون التراث أكلا لما﴾[2]. كما ذكر في موضع آخر من القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ ورث سليمان داود﴾[3]، حيث في هذه الآية يقصد الموروث في الملك والنبوة وليس المقصود وراثة المال. كما نجد استخدام آخر لمصطلح الورث في القرآن الكريم حيث يقول تعالى: ﴿نحن نرث الأرض ومن عليها وإلينا يرجعون﴾[4]. والمعنى في هذه الآية بأن الله عز وجل هو الخالق المالك، وحده لا شريك له، وأنّ كلّ عباده سوف يرجعون إليه، والبقاء له لوحده فلا أحد يكون ملكا، فكل هذا ما هو إلا مفهوما لغويا نستخلص منه أنّ له دلالة مادية ودلالة معنوية، لكن يبقى له معنى ثابتا، وهو ما يورثه السلف للخلف.

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم علي ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، 1990، ص364

[2]- القرآن الكريم، سورة الفجر، الآية 19

[3]- القرآن الكريم، سورة النمل، الآية 16

[4]- القرآن الكريم، سورة مريم، الآية40

كما ورد لفظ التراث في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم مثل قوله:« نحن معاشر الأنبياء لا نورث ما تركناه فهو صدقة»[1].

بالرغم من أنّ مفهوم التراث لديه عدة معان ومدلولات مختلفة، إلا أنّنا سنحاول تقديم تعريف آخر له، يرتبط باستخداماته الكثيرة الأخرى، مثل: ما يترك أو ما يخلف. فالتراث كما يعرفه حسن حنفي هو:« كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة »[2]. وهو: «كل ما تخلفه الأمم عبر التاريخ، ويكون مرآة لحضارتها في عاداتها وتقاليدها ومنتجاتها اليدوية والفكرية».[3]

حيث نفهم من هذين المفهومين بأنّ التراث هو ذلك الفكر الثقافي الموروث من الأجداد، يتمثل في مجموعة قيم دينية وتاريخية وحضارية، بما فيها العادات والتقاليد سواء كانت مكتوبة أو مكتسبة. وبالرغم من ارتباط التراث بالماضي، إلا أنّنا لا يجب أن نعتقد بأنّ الماضي ليس ما مضى وفقط، وأن الباحث يتطرق إلى استخدام تراث أجداده أو أمته للاستفادة منه، فالباحث مثلا عند أخذه من التراث يجب ان يكيف هذا التراث وفقا لحاجاته الراهنة، و بالتالي فهو يخضعه للتغيير، و يوظفه بشكل جديد مغاير لما كان عليه من قبل.

يذهب الباحث **كمال الدين حسن إلى:**« أنّ توظيف التراث مسرحيا يهز فكر الإنسان العربي ويحثه على مواجهة كل أشكال السلبية والتقهقر»[4]. بمعنى أنّ الفنان يعود دائما إلى

---

[1]– إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي، **تفسير القرآن الكريم:** تحقيق سامي بن محمد سلامة، ج5، دار طيبة، ط2، السعودية، 1999، ص213.

[2]– حسن حنفي، **التراث والتجديد**، دار المؤسسات الجامعية، ط5، بيروت، 2002، ص13.

[3]– محمد التو نجي، **المعجم المفضل في الأدب**، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1993، ص239.

[4]– جمال الدين محمد النواصرة، **المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة**، دار ومكتبة الحامد، ط1، عمان، 2014، ص24.

القديم ليجد الحلول للمشاكل التي يواجهها في راهنه، كما أن إدراج الأشكال التراثية في مسرحه يجعله يخرج بمسرح يتسم بجماليات فنية.

نستخلص من خلال كل ما سبق بأن التراث هو كل ما خلفته الأجيال السابقة للأجيال الحالية واللاحقة، ففي اللغة هو كل ما يتركه الرجل لأولاده وهو قابل للإرث بحكم الانتقال، أما لدى المعاصرين فهو أن يقوم الفنان بالأخذ من التراث لكن يجب عليه أن يوظفه توظيفا جديدا مقارنة بتوظيفه السابق، فالتراث عندهم ليس ما كان وفقط، بل هو طاقات قابلة للتجديد لا ترحل عنا بل تحيى وتخلد، فالتراث ليس ماض منعزل عن الحاضر أو مصدر منفصل عن واقع العصر، فهو يعمل على استكمال الحاضر للنهوض بأفكار جديدة حيوية. وما نفهمه من توظيف التراث هو عمل يقوم به الفنان بحيث يستحضر مواقف وشخصيات ليدخلها في عمله الفني ليشكل عملا فنيا جديدا يعكس رؤيته في الحياة، والغاية من هذا التوظيف هي التأثير وإيصال الرسالة للقارئ أو المشاهد، فتوظيف الشخصية التراثية رمزا لشخصية معينة تؤثر في مجتمعه.

- مفهوم عام عن المسرح

لقد تناولنا سابقا مفهوم التراث وتوظيفه، وسنحاول الآن إعطاء نظرة عن المسرح الذي تناولته العديد من المعاجم اللغوية القديمة منها والحديثة. فقد جاء في لسان العرب معنى مصطلح: « المسرح في مادة (س ر ح) معنى المسرح بفتح الميم مرعى السّرح وجمعه المسارح هو الموضوع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي»[1].

حيث جاء معنى المسرح في هذه المقولة الموضع أو المكان، وما يدل من كلمة المسرح مشتقة من الفعل سرح فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أنّ فكر المشاهدين يسرح

[1]– هند قواص، **المدخل إلى المسرح العربي**، الشركة العالمية للكتاب، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص25.

عند المشاهدة، فحسب هذا المفهوم هو الموضع الذي يحتضن العروض المسرحية، فهو المنصة التي يقدم عليها هذا النوع التمثيلي.

للمسرح دلالات متعددة منها دلالته على دور العرض، كما يدل على النص التمثيلي، ويدل أيضا على كل ما له علاقة بالتمثيل والدراما، وهذا ما جاء في بعض تعريفات المسرح، ومنها:« بأنّه لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه»[1]. ما يعني أنّ المسرح هو الوسيلة التي يعبر بها الإنسان عن مشاكله وقضاياه وأفكاره ومشاعره لذلك يستخدمه الكتاب.

وقد عرف **مجيد صالح** المسرح بقوله إن:« المسرح من الفنون الأدبية الأدائية التي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو وسيلة للترفيه والمتعة والمسرح يسعى إلى إحياء التراث والماضي»[2]. فالمسرح كان ومازال يعتبر من الأدوات الأدبية التي يأخذها ويستخدمها المسرحي في أن يكون هو مرآة لما يريد التعبير عنه، والهدف منه هو تقديم عرض ما بواسطة التأثير على الجمهور وإثارة مشاعرهم وعواطفهم.

فمن خلال ما قدمناه نجد بأنّ المسرح يعتبر عرض أو رواية تقدم على الخشبة، تستهدف التأثير في المشاهد، عبر بث مجموعة من الرسائل الموجهة للمشاهد.

لكن هناك بعض النقاد من يرى بأن النص المسرحي هو ما يعرض على الخشبة أمام الجمهور، في حين أدرجوا النص الذي كتب ولم يدرج للتمثيل فاكتفوا بوصفه بالأدب وليس المسرح. كما أثير النقاش بين النقاد والدارسين حول ما إذا كان المسرح أدبا أم ليس أدبا؟

---

[1]– أبو الحسن عبد الحميد سلام، **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف**، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، مصر، 1993، ص19.

[2]– مجيد صالح بك، **تاريخ المسرح عبر العصور**، الدار الثقافية، ط1، القاهرة، 2002، ص22.

أي أنّه فن فعادة ما نرى بأنّ المسرح يوصف بأبي الفنون، إذن فالذين يصنفون المسرح ضمن أنواع الفنون، ففي فكرهم بأنّ المسرح هو ذلك العرض الذي يؤدى على الخشبة من طرف ممثلين، أما الذين يرون بأنّه أدب فيذهبون في أذهانهم إلى أنّ المسرح نص مادته الكلمة وموضوعه حياة الإنسان، فمن هنا نقول: « هو ما يجعلنا نخلص إلى أنّ المسرح ضرب من الأدب عند تناوله بكونه نصا، وضرب من الفنون عند تناوله بكونه عرضا»[1].

إذن المسرح هو فن يقوم على عرض يدور بين الممثلين، حيث يعبرون عن نفسهم بواسطة الحوار، لذا فإن فنّ المسرح هو فن الشعب والأحياء، فهو من الأشكال الأدبية التي تحمل التراث وتوضحه من أجل أن تحقق عدة أهداف.

كما أنّ البحث في أصل كلمة مسرح يقودنا إلى أنّها مشتقة من الفعل (سرح):«الممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح كما أنّ فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة الممثلين»[2]. من خلال هذه المقولة بأن الممثل دائما يساير عقول المشاهدين، حيث يحاول الممثل دائما جعل المشاهد في الواقع المعيشي.

وقد وردت كلمة (سرح) في القرآن الكريم في آيات كثيرة نذكر من بينها قوله عز وجل:« ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون»[3].

فهذه المفاهيم ليس لها علاقة بمفهوم المسرح كفن وعلم وأدب، فالمسرح كما يعرفه **مجيد صالح بك** في كتابه **تاريخ المسرح عبر العصور**: « هو شكل من أشكال التعبير عن

---

[1]– أحسن ثليلاني، **توظيف التراث في المسرح الجزائري**، أطروحة دكتوراه ، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، الجزائر، إشراف: محمد العيد تاورتة، 2010، ص16.

[2]– أحسن ثليلاني، **المسرح الجزائري – دراسات تطبيقية الجذور التراثية وتطور المجتمع**، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص14.

[3]– القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 06.

المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك فن الكلام وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة»[1].

ونستخلص من هذا بأنّ المسرح هو تعبير جماعة إنسانية عن ذاتها ومشاعرها وهمومها عن طريق الكلام والحركة فوق الخشبة.

علاقة المسرح بالتراث:

أما عن بواعث الاهتمام بالتراث وتوظيفه في المسرح فنجد العديد من الباحثين يتحدثون عن هذه البواعث ومنهم **إسماعيل سيد علي** الذي حدد بعض الأسباب التي جعلت الكاتب المسرحي يهتم بالتراث قائلا: « كان سبب اهتمام الأديب المسرحي بالتراث بسبب استخدامه للفخر بمآثر العرب وتاريخهم، ولتقوية الأمة أمام المستعمر، ولإثارة النفوس ودفعها نحو الشجاعة والفخر والاعتزاز»[2].

ونفهم من هذا أنّ الفنان المسرحي يلجأ إلى استخدام التراث كوسيلة من أجل الهروب من سلطة الاستعمار، واستخدامه لهذا التراث من أجل الحفاظ على مقومات الأمة وتاريخها، وأيضا للمحافظة على قيمة التراث ومكانته في المجتمع. فقد استخدم كوسيلة لمواجهة القهر السياسي والاجتماعي أمثال(**المتنبي – عنترة**)، كما نجد أيضا مسرحية بلال للشاعر **محمد العيد آل خليفة** حيث استلهم موضوعها من التاريخ الإسلامي، إذ كان فيها سيدنا بلال يقاوم التعذيب ويصبر على الأذى كانت كرسالة لكل شاب جزائري يقاوم التعذيب ويجاهد في سبيل دينه وعقيدته.

[1]– مجيد صالح بك، **تاريخ المسرح عبر العصور**، الدار الثقافية، ط1، القاهرة ، 2002، ص10.

[2]– إسماعيل سيد علي، **أثر التراث في المسرح المعاصر**، دار هنداوي، د.ط، القاهرة، 2017، ص40.

إنّ علاقة المسرح بالتراث هي علاقة تكاملية، أخذ وعطاء فهي علاقة تأثير وتأثر فكل منهما يكمل الآخر، ذلك أنّ المسرح كبناء درامي ظهر مرتبطا بالتراث، يستمد منه أشكالا معرفية وفنية، فالأشكال المعرفية منها: القصص، النكت، الأمثال الشعبية. بينما الأشكال الفنية منها: أشكال الفرجة مثل خيال الظل ومسرح القراجوز.

- أشكال مسرحية

أ- خيال الظل: من أقدم الفنون المعروفة قد اختلف الباحثون عن جذوره الأصلية هناك من يقول انه من الهند وهناك من يقول أيضا من الفنون الصينية وهو:« عبارة عن ستار من القماش الأبيض حيث تنعكس عليه من الخلفية ظلال العرائس التي صنعها المخايل من الورق المقوى أو القماش أو الجلد، وعن طريق مصباح يوضع خلف هذه العرائس ثم تحرك هذه العرائس عن طريق خيوط، ويصاحب الحركة صوت يسمعه المشاهدون»[1]. من خلال المقولة نستخلص أن هذا الفن هو مسرح شكلا ومضمونا لكنه مغاير للفن المسرحي الأصلي في التمثيل فقط، « لقد أبدع الإنسان حين إخترع من ظله لعبة بدأها بالتسلية وانتهى بها ظاهرة مسرحية مؤثرة فقد جعل لخياله دورا مهما في هذه الحياة»[2]. نستنتج من خلال المقولة بأن خياله أصبح يمثل فنا شعبيا قائما بذاته يعرف بخيال الظل أو خيال الستار. ومسرح خيال الظل هو مسرح شعبي يتميز:« بالصياح والأصوات العالية والهرج والضرب والتلميحات الجنسية، وهي تستند على حياة العامة من الناس وما يدور في الأسواق والحارات والأزقة»[3] . وما نستخلصه في هذه المقولة أن خيال الظل فن شعبي حقيقي يخاطب كل فئات المجتمع ويعبر عن أفراحهم وأحزانهم وعروضه كانت تقام في أماكن متنقلة وغير

[1]- جمال محمد النواصرة، **المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة**، ص46.

[2]- أحمد صقر، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، مركز الإسكندرية للكتابة، مصر، د.ت، ص54.

[3]- المرجع نفسه، ص56.

ثابتة، مثل الخيام وفضاء المقاهي أو الساحات العمومية، فهو كوميدي يستمد مواضيعه من الحياة العامة لتحقيق المتعة.

ب-القاراقوز

أما ثاني مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية هو فن **القراجوز**، الذي يتشابه مع خيال الظل، **والقراجوز** من أبرز الفنون المسرحية التي تستعين بالتمثيل غير المباشر عن طريق الدمى والعرائس التي تصنع، كما يعتبر أيضا من أقدم الفنون التي عرفتها الشوارع الجزائرية، فكلمة **القراجوز**: « فالبعض يرى أنّها كلمة تركية مركبة من لفظين أولها مرة ومعناها أسود وجوز معناها عين وعلى ذلك يكون معنى كلمة قرجوز هو العين السوداء وقد فسر معنى الكلمة على أساس أن القرجوز ينظر إلى الحياة بعين سوداء»[1] . وما نفهمه من المقولة أنّ هذا الفن يستمد مواضيعه من الحياة ومحنها خاصة ما تعرض للشكوى، كما يعتبر رمزا للسخرية من الظلم.

يعتبر القاراجوز من أقدم الفنون الموجودة في العالم العربي، فكان من بين الفنون المستخدمة للرد على الاستعمار في الجزائر، حيث كان الراوي يحركها عن طريق الخيوط وإصدار أصوات في نفس الوقت، وعندما علمت السلطات بمدى خطورة هذا الفن أصدرت بيانا لتوقيفه من التمثيل العرض في الأماكن العامة.

وبالتالي فنلاحظ أن فن القراجوز: « عروضه ارتبطت بقضايا المجتمع وهمومه ونقد الأوضاع السلبية ومحاولة إصلاحها وهي تعتمد على الارتجال لا يعتمد فيه على نص مكتوب، إلى جانب أنّها تقدم كل ما يحرك مشاعر المشاهدين من أجل إحداث الضحك»[2] .

[1]- أحمد صقر، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي** ، ص54.

[2]- المرجع نفسه، ص60.

نستخلص من خلال المقولة بأن فن القراجوز يستخدم لتشخيص قضايا اجتماعية يعيشها الفرد في حياته اليومية، كما أنّه ينتقد ما هو سلبي ويحاول إصلاحه، وفي الوقت نفسه يعمل على إثارة المتعة والضحك.

- مكانة المسرح الجزائري

وإذا عدنا إلى الجزائر نجد أن المسرح الجزائري كغيره من المسارح العربية سعى إلى توظيف موروثة الشعبي في الأعمال المسرحية لصيانتها وحفظها من التبعية للآخر، فالتراث بما فيه من تصورات وأفكار ورؤى مختلفة، ومتعددة وعناصر فنية يشكل تربة خصبة للمبدع، فيلجأ إليه ويتفاعل معه لخلق عمل إبداعي يرتقي به على مستوى الشكل والمضمون والهدف والغاية. إذن التراث يعتبر المخزون الثقافي والحضاري لأي أمة، كان يحمل في طياته دلالات ومعاني حضارية وإنسانية تجعل المجتمع يفتخر بمآثره وتاريخه وتجعله أكثر صمودا في مواجهة العدو الذي يسعى لطمس هويته ومقوماته الشخصية. وهو الأمر الذي استوجب عودة الكاتب المسرحي إلى التراث الذي يكسبه لغة أصيلة، لغة ثرية بثراء الأفكار التي يعبر عنها، وعندما يستوعب هذا الكاتب هذه اللغة بكل مكوناتها وخصوصياتها يفجر طاقاتها ومن خلالها تتفجر لديه مكونات تلك الأفكار.

« فالمسرح يأخذ من التراث مضامين جديدة وأشكالا غنية، ويعمل على حفظه وقراءته قراءة راهنة وجديدة، كما أن التراث يوفر للمسرح فضاء آخر للإبداع ونهل المواضيع المختلفة»[1]. ما نستخلصه من خلال المقولة بأن علاقة المسرح بالتراث هي علاقة تكاملية لا شك فيها، فالتراث يكمل المسرح، كما أن المسرح يكمل التراث ولنجاح المسرح يجب الاستعانة بالتراث.

[1]– العلجة هذلي، **توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين أنموذجا**"، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، إشراف: العمري بوطابع ، 2009، ص67.

الفصل الأول

1- بدايات المسرح العربي:

اختلف النقاد والباحثون حول وجود المسرح العربي من قبل القرن 19 أو بعد اتصال العرب بالثقافة الغربية:« فهناك من يقول إنّه ولد وتطور غريبا عن المجتمع العربي نفسه، وما هو إلا تقليد للشكل الغربي، وإنّ ظاهرة المسرح في الثقافة العربية لها خصوصية تميزها عن المكونات الأخرى في هذه الثقافة كونها ولدت غريبة عن الذات الثقافية العربية»[1].

وما نفهمه من هذه المقولة بأنّ المسرح العربي لم يعرف ولم يلق اهتماما من طرف الجمهور، ولم يقدم العرب مضمونا عربيا فكله غربي، بينما عرف العرب أشكالا من العروض التي تثير الفرجة وليس مسرحا كاملا:« ففي مصر كان السامر، وعروض الشوارع، ثم الفصول المضحكة، ويضيف إليها باحثون غيره أشكالا أخرى منها حفلات الذكر في تونس، ومسرح السرو الشامية في المغرب، ورقص الولولة في لبنان وطقوس التعزية التي بدأت في كربلاء والنجف، ورقص السماح السوري»[2]. وهو ما يعني أنّ المسرح لم يعرف لدى العرب بشكله التام، بل عرف في البداية أشكالا شبيهة له فقط.

فقبل بداية المسرح العربي وتكوينه يجب أن نتعرف أولا على ما يسمى بأرباب المساخر:« فعرف العالم العربي ألعاب بهلوانية وترويض الحيوانات لإمتاع المتفرجين، وأول هؤلاء هم (القرادون أو القرداتية)، الذين كانوا يلبسون القردة ملابس البشر، خاصة ملابس الأوروبيين، مما كان يزيد من كمية السخرية التي يوجهها الشرقيون للأوروبيين».[3]

---

[1]- عيسى خليل محسن الحسين، **المسرح نشأته وآدابه وآثر النشاط المسرحي في المدارس**، دار جرير، ط1، عمان، الكويت، 2006م، ص167.

[2]- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1999، ص15

[3]- عيسى خليل محسن الحسين، **المسرح نشأته وآدابه وآثر النشاط المسرحي في المدارس**، ص168.

يتبين لنا من هذه المقولة أنّ العرب عرفوا أشكالا للسخرية وهي ألعاب تثير الدهشة والفرجة لدى الناس، وكانوا يقدمونها في الشوارع. وقد اشتهرت هذه الألعاب في الشوارع المصرية خاصة، حيث كان الناس متحمسون لمشاهدة هذه الألعاب فقد لقيت إعجابا من طرف الجمهور بكثير لتتطور فيما بعد. إذن نستطيع القول بأنّ العرب لم يعرفوا الفن المسرحي، فقد عرفوا ما يسمى بالألعاب البهلوانية والمساخر المضحكة والغناء والرقص. والتي كانت تؤدى في الشوارع، وهي فنون في معروفة العالم بأسره.

كانت بداية المسرح في مصر عن طريق ما يسمى بالفنون الشعبية المسرحية المصرية ومنها: ‹‹المسرح الشعبي البشري يؤديه البشر في مصر، في كتاب الرحالة (كارستين نيوز) الذي وصل الإسكندرية في 26 سبتمبر 1761م ومكث في مصر سنوات طويلة، يختلط بسكانها من مصريين وأوروبيين»[1].

وكان هذا الفن يقدم في الشوارع في أماكن عامة أو خاصة أو في المنازل، كما توجد فيه راقصات غير متزوجات. كان أيضا ما يسمى بالمسرح التشخيصي، حيث كان هذا يعتمد على النص الشفهي غير المكتوب الذي يقدمه الممثلون كما: « وصفهم الرحالة الايطالي (بلزوين) سنة 1815م باسم المحيطين»[2]. وكان عملهم مركز على النكت المضحكة، وهي عبارة عن انتقاد للواقع المعيشي، حيث لقي انتباه الجمهور وتقبله، لأنّه راض من طرف هذه الفرقة ومن المسرحيات التي قدموها« مسرحية (السائح) ومسرحية (الفلاح عوض) »[3].

[1]– عيسى خليل محسن الحسين، **المسرح نشأته وآدابه وآثر النشاط المسرحي في المدارس**، ص70.

[2]– المرجع نفسه، ص71.

[3]– المرجع نفسه، ص 71.

لكن ورغم هذا إلّا أنّ المسرح لم يعرف بعد بشكله الصحيح، فما هي إلا أشكال مشابهة له، تثير المتعة لدى الناس وتعرض في الطرق أو الأماكن الخاصة، يعبر فيها عن معيشتهم اليومية في المجتمع.

لا شك أنّ الأدب العربي قد عرف نشاطا مسرحيا أو مورست بعض الطقوس المسرحية التي تعتبر بداية المسرح لدى العرب، رغم معرفة هذه التقاليد إلا أنّه المسرح الفعلي قد عرف تأخرا في الظهور، رغم توفر كل الشروط والعينات للقيام بمسرح عربي أصيل. إذا انتقلنا للحديث عن المسرح في مصر بصفته الوجودية الحقيقية بكل أشكاله فنجد بأنّه وجد عندما اتصل العرب بالحضارة الغربية، عبر حملة نابليون على مصر في أواخر القرن18م وبداية القرن19م، ولما غادر نابليون ورجاله مصر كان قد وضع اللبنات الأولى للمسرح الحديث في العالم العربي.

وأوّل من أدخل الفن المسرحي إلى البلاد العربية هو **مارون النقاش** في عام 1947م، الذي اقتبسه من غرب إيطاليا، وبدأ التمثيل باللغة العربية الدارجة، وكانت أول مسرحياته هي مسرحية (البخيل) المقتبسة من موليير أواخر 1947م، يقول في ذلك:« وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، محتملا فداء عنكم إمكان الملام، مقدّما لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة الذين هم بين المتميزين بهذا العصر، وتاج الأب والنجبا بهذا القطر مبرزا لهم مرسحا أدبيا وذهنيا إفرنجيا مسبوكا عربيا».[1] ما يريد قوله من خلال هذه المقولة فهو يوجه كلامه إلى الشعب وفئة من الأدباء، إذ يبين لهم في مخاطبتهم مدى نجاحه في أعماله وعلى ما يقوم به من الناحية الفنية.

[1]– سمية زباش، **الرواد الأوائل و مسالة تأصيل المسرح العربي**، مجلة الأثر، العدد 13، جامعة الجزائر2، مارس 2012، ص 174.

فبالرغم من اعتبار **مارون النقاش** هو أول من ادخل المسرح إلى البلاد العربية إلا أن هناك من يرجح النظرة الأولى في وجود أول مسرحية سبقت مارون النقاش وهو البريطاني "**فيليب سادجورف**" يقول: ‹‹ إنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي وهذا بمدرسة اللغات الشرقية والمسرحية هذه بعنوان نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق للجزائري **إبراهيم دانينوس**››[1] وتعتبر الحدث المسرحي الأهم حيث تؤكد أن المشرق العربي إذ استطاع أن يقدم في بيروت أول عرض مسرحي من تمثيل وإخراج مارون النقاش، فإنّ المغرب العربي كتب وطبع أول نص مسرحي عربي في الجزائر من تأليف **إبراهيم دانينوس،** الذي يبدو أكثر أصالة من مسرحية البخيل حيث استخدم فيها اللغة الوسيطة بين العامية والفصحى، وكتبها على شكل شعر ومزجها بموسيقى درامية.

حيث كان **مارون النقاش** يدرك جيدا مدى خطورة تقديمه لهذا الفن، لأن الناس لم يتعودوا على مثل هذه الفنون، إلا تلك الفنون فما هي إلا أشكال شبيهة بالمسرح كخيال الظل والقراجوز والحكواتي أو القوال وغيرها من الأشكال، فالناس كثيرا ما ارتبطوا بها لأنّها معروفة بالتسلية واللهو والضحك، فلهذه الأسباب لم يقم بتقديم عمله الأول أمام الجمهور بل في منزله، رغم حماسه لنقل هذا الفن إلى لبنان.

غير أن **النقاش** يرى أن لا حاجة للشعب العربي لفن المسرح أكثر قربا لنفسه: «ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه، إزداده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما، عالما أنّ الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة والأنغام تطرب»[2]. ونستخلص من هذه المقولة بأنّ **مارون النقاش** يعي بأن المسرح كان في بداياته، وبالتالي لن يلقى الاهتمام الكافي من طرف أبناء وطنه، لعدم معرفتهم بفن

[1]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري في نشأته وتطوره**، دار غرناطة، الجزائر، 2013، ص23.

[2]– علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص67.

المسرح في هذه الفترة رغم المنافع التي يحملها، مما أدى به إلى توظيف القصائد والروايات في مسرحياته. ويقول أيضا في إحدى رواياته:« إنّ دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد»[1].

حيث كان يستبعد إطلاقا هذا الفن المسرحي في الوطن العربي، لعدم معرفتهم لهذا الفن المسرحي وعدم الاهتمام به. لهذا فقد سعى إلى استخدام مأثور الشعب من القصص وأدمجهم في مسرحياته اللاحقة (البخيل)، إلّا أنّه لم يلق إقبالا من طرف أبناء وطنه، الذين رفضوا هذا الفن فاستبعد الفن المسرحي في وطنه، ولا يمكن أن يستمر.

أمّا **أبو الخليل القباني**، وهو ثاني رواد المسرح العربي فإنه:« لم يعتمد النص الأدبي في المحل الأول أساسا للمسرحيات التي كتبها، بل التفت التفاتا أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية»[2] . من خلال هذه المقولة نستخلص بأنّ **أبو خليل القباني** لم يذهب إلى قيام بالمسرح أو النص المسرحي مباشرة، بل اعتمد على الغناء والرقص كعناصر ليدخل بهم إلى المسرح، وكان استخدامه لهذه العناصر لأنها تشكل جزءا من الفن المسرحي، كما أنها تجلب اهتمام الناس بهذا الفن، خاصة في هذه المرحلة المبكرة من عمر المسرح.

كما اعتمد **القباني** على القصص الشعبية التي تقص في المقاهي واستخدمها في مسرحياته، مما دفع أحد الباحثين إلى القول:« إنّ القباني هو صورة متطورة للقاص الشعبي، متخذا المسرح أداته في القص »[3]. يتضح لنا من هذه المقولة أنّ **القباني** أول من قام بتوظيف التراث السردي والقصصي العربي في مسرحه، وكان اعتماده على القصص دافعا لتطوير الفن المسرحي.

---

[1]– علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص67 .

[2]– المرجع نفسه، ص67 .

[3]– المرجع نفسه، ص67.

أما الرائد الثالث من رواد المسرح العربي الحديث فهو **يعقوب صنوع** الذي اشترك في مسرحيتين أوروبيتين من فرنسا وإيطاليا زارت مصر 1870 وعلى يدهم تلقى يعقوب التميز، مما أدى به إلى إنشاء مسرح عربي، وانطلق في دراسة أعمال كل من جلدوني، وموليير وشريدان بلغاتهم الأصلية، ثم كون بعدها فرقة مسرحية وألف فيها أغاني شعبية شائعة، ليضع العديد من المسرحيات، وقام أيضا بتدريب الممثلين وبالإخراج المسرحي، ووصل عدد مسرحياته إلى اثنتين وثلاثون مسرحية، حيث كان يصور الواقع الاجتماعي المعيشي في مصر، وكان الناس متشوقون لرؤية مسرحه، لأنّها مختلطة بين الضحك والدموع وتقربها من الناس. وفي هذا السياق يقول محرر مجلة السبت (ساترداي ريفيو) بتاريخ 1876:« إنّ ما هو جدير بالإعجاب حقا – تقمص– **(صنوع)** شخصية الفلاح المصري أثناء اندماجه في تمثيل دوره، فيحلو عندئذ سماع ملاحظاته اللاذعة، وضحكاته البريئة إلى جانب عباراته الصامتة وهي تتساقط على خديه الضامرين... وقد كان باستطاعة الرجل أن يجمع شخصية شعب بأسره »[1].

ما يعني أنّ **صنوع** استطاع أن يجمع الشعب حول مسرحه، لهذا نجده يستخدم النكت والهزل لإثارة الفكاهة فهو يعلم بأن المسرح هو إثارة الفرجة والمتعة وبعث السرور في نفوس المشاهدين عن طريق مسرحه الكوميدي.

انطلاقا من هذا يكون قد اكتمل عمل **صنوع** للمسرح العربي، ثم في 1894م صدرت أول مسرحية عربية، غير مقتبسة، وهي (صدق الإخاء) على يد **إسماعيل عاصم**، كان مضمون المسرحية هو الحديث عن احتلال الغرب للأراضي المصرية، وكان فيها التصدي للحرية والتعليم: «وكان أهمية هذه المسرحية تأتي من مصدرين، الأول: هي تعالج مشاكل اجتماعية ومحاولة تقديم حلول للوضع المعيشي، أما المصدر الثاني: فهي قد مضت قدما إلى تونس

[1]– ينظر علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، صص68– 69.

الخضراء، مما أثار انتباه الجمهور بها، مما آثار إلى تحول تونس إلى حركة تونسية خالصة»[1].

كما ظهرت فيما بعد مسرحيات اجتماعية في مصر على يد **فرح أنطوان، منها:** « مسرحية المعرفة، مصر الجديدة ومصر القديمة 1913م»[2]، وكان أمالها هو رفع من شأن الوطن والازدهار في مشاريعه رغم أنّها كانت بأصول أوروبية، إلا أنّها تعتبر كخطوة قوية لازدهار المسرح المصري. ورغم كل هذه المحاولات إلا أنّ المسرح العربي بقي يدور في حلقة المسرح الغربي، رغم العديد من المحاولات من طرف المسرحيين عن طريق الترجمة والاقتباس من الغرب.

2- تاريخ المسرح الجزائري:

تعود بدايات ظهور المسرح في الجزائر إلى عام 1921م، حيث زارت فرقة جورج أبيض الجزائر، وقامت بجولة عروض مسرحية حول المغرب العربي. تلتها بعدها عروض مسرحية قدم فيها مسرحيتين باللغة الفصحى، وهما (صلاح الدين الأيوبي) و(ثارات العرب) لـ: **جورج حداد،** لكنها لم تلق أي حفاوة أو اهتمام من قبل الجمهور الجزائري، عكس ما لقيته في تونس الشقيقة، لأن في ذلك الحين كان معظم المثقفين والكتاب الجزائريين منشغلين في فكرهم في مقارعة ومقاومة الاستعمار الفرنسي ومحاولة إيجاد سبل ذلك حيث شكل المسرح احد سبل المواجهة. وكما يقول **مصطفى كاتب:**« ارتباط المسرح في بلاد المشرق بأشكال مختلفة وصار فيه تركيز المثقفين العرب، نجد الوضع مختلف في الجزائر، إذ إنّ ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين، ولم يكن هواية فقط، إذ إنّه ارتبط في بداياته

[1]- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص70.

[2]- المرجع نفسه ، ص70.

بشركة الأسطوانات المسماة جرامافون، حيث ظهرت أولى الاستكشافات كانت هزلية اجتماعية»[1].

ظهر المسرح في الجزائر من خلال عدّة سمات كالعروض الشعبية، وهي ترتبط بالطبقة غير المثقفة، حيث كانت العروض تقدم في المقاهي والأحياء السكنية، وكثيرا ما نجده مرتبطا بالغناء والفكاهة. وانطلاقا من هذا كله نلاحظ أن المسرح الجزائري في بداياته الأولى لم يكن مسرحا بأتم معنى الكلمة، بل كان مجرد أشكال مشابهة لا غير، في حين شرع علالو إلى إخراج هزليات على شكل مسرحيات في 1926م. وفي هذا الصدد يصف **مصطفى كاتب** أن:« هذه المسرحيات لم تكن تأليفا بالمعنى الصحيح. بل كانت إعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية، وعلى قصص ألف ليلة وليلة» [2] ويتضح لنا من خلال هذه المقولة أنّ الجزائر لم تعرف المسرح أو لم تدخل في المسرح مباشرة، بل كانت بدايته من قصص وهزليات مسرحية مشابهة.

ازدهر المسرح على يد **رشيد قسنطيني** (1887- 1944) الذي أتى بفكرة الأداء المرتجل. تقول **إرليت روت:** «كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكران، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك»[3]. نفهم من خلال هذه المقولة أنّ **قسنطيني** قد استخدم أسلوب الارتجال، حيث قدم مسرحيات موظفا فيها شخصيات معروفة لدى الجمهور أين تعدى حدود الخوف أي كسر قيود الخوف فوق الخشبة، وكانت كل هذه المسرحيات نوعا من الاقتباس من الغرب. حيث أخذ الاقتباس

[1]- ينظر علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص459 – 460.

[2]- المرجع نفسه، ص461.

[3]- المرجع نفسه، ص461

أبعادا كبيرة في المسرح العربي كما في مسرحية "توفيق الحكيم" الطعام لكل فم، وظهر أيضا بوضوح في المسرح الجزائري لدى " ولد **عبد الرحمن كاكي**" حيث أخذ معظم أعماله لدى الغرب ليصبح أحد البارزين في المسرح الجزائري.

عرف المسرح الجزائري تجربة أخرى على يد **كاتب ياسين** الذي اجتذبته ثورة الجزائر حيث كتب مسرحيتين، هما: **نجمة** و**الجثة المطوقة**، وقد كتب **ياسين** مسرحية حققت نجاحا جماهيريا وهي:"محمد خذ حقيبتك" أين استخدم فيها الفكاهة وفكرة الارتجال، كما اتبع دربه العديد من الشبان، حيث ألفوا العديد من المسرحيات وقدموها أمام الجمهور، حتى اصطدموا بأزمة النصوص إلى أن اهتدوا إلى فكرة التأليف الجماعي، وكان صاحب هذه الفكرة هو **قدور النعيمي** حيث يقول:« لقد أعربنا منذ أن تكون مسرح البحر في أن نعمل في اتجاه كتابة مسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المجترة التي يجهزها آخرون...وأن ننطلق من الكتابة القديمة لننحت منها كتابة جديدة».[1] نفهم من هذه المقولة أنّه يريد القول بأنّ إنجاز شيء جديد يتم من خلال الانطلاق من القديم، لذا يريد أن يمر إلى مرحلة جديدة والتخلي عما أنجز من طرف الآخرين. وكانت هذه الفكرة من طرف **النعيمي** لأنّه يرى بأنّ العمل الجماعي هو إثراءه لوجود الروح الكاملة بين الفنانين، فتطورت فرقة البحر لتصبح على شكل حلقة، وواصلت حتى حققت علاقة وطيدة بين الفنان والمتفرج، نظرا لاستخدامها أسلوبا بسيطا ولغة سهلة ومباشرة. « ويضيف قدور **النعيمي** في تجربة عاشها في إيطاليا روما في أحد أسواقها أين جلب المشهد من مجموعة من السينمائيين، ثم ابتكر فكرة التقسيم في مسرحية "جسمي وصوتك فكرة».[2] حيث تأثر بمشهد روما حين أراد أن يطبقها في مسرحه، لذا كان يقول عند التمثيل يتوقف ويستشير المتفرجين فيما هو يقدمه. لهذا علق **مصطفى كاتب** على كل هذه التجارب بقوله:« لقد وصل هؤلاء الشباب في نهاية بحثهم إلى

[1]– علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص436.

[2]– المرجع نفسه، ص464.

"فكرة التأليف الجماعي"»[1]. ما نفهمه من هذه المقولة أنّ عدم قدرة فرد لوحده على كتابة عمل مسرحي، هو الدافع الأساسي إلى القيام بالتأليف الجماعي للنص المسرحي، وهي من التجارب الإيجابية، حيث ساهمت في إثراء التجارب والممثلين، وإخراج نصوص وعروض جماعية. لكن أوّل

مسرحية جزائرية لفتت انتباه الجمهور إليها هي مسرحية **جحا** التي ألفها **سلالي علي** المدعو **بعلالو** سنة 1926م، تلتها مسرحية: **بابا قدور الطماع للرشيد قسنطيني**، وهي مسرحية كوميدية. إلا أنّ هذه الأعمال لفت انتباه الاستعمار الفرنسي إلى خطورتها عليه، مما أدى إلى انقطاع بين المسرح والشعب في تلك الفترة، بسبب منع الاستعمار للعروض المسرحية، وهو المنع الذي دام حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية.

ورغم كل الصعوبات التي عاشها المسرح الجزائري، إلا أنّه استطاع أن يفرض مكانة إيجابية من خلال نضاله في فترة الاستعمار، أما بعد الاستقلال فقد كان له دور مهم في التطور في كل المجالات، عبر بثه للوعي وللقيم الجزائرية الأصيلة.

1- المسرح الجزائري: أشكال ما قبل المسرح:

لم تعرف الجزائر كغيرها من البلدان العربية الأخرى المسرح بمفهومه الحديث، ولكن ذلك لا يعني وجود ظواهر مسرحية فيها روح المسرح من حيث البناء الدرامي، والفرجة والجمهور، حيث تعود بداياته الأولى إلى بداية القرن العشرين حين ظهر مسرح الظل والقاراجوز، إذ يقول **أحمد منور** في هذا الصدد: «بأنّ الجزائر لم تعرف سوى أشكال بدائية للمسرح، وكان من هذه الأشكال فن القاراجوز كما أنّ لعبة القاراجوز كانت غداة الاحتلال الفرنسي منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر، حيث يشير العديد من الرحالة الأوروبيين الذين زاروا الجزائر في القرن 19 إلى عروض القاراجوز التي حضروها في أماكن متفرقة، غير

[1]- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي** ، ص465.

أنّ السلطات الفرنسية منعت إقامة عروض القاراجوز بحجة أنّها كانت تحرض على الثورة ضدها»[1].

من خلال هذه المقولة نرى بأنّ الاستعمار خائف عن ردّة فعل الجزائر، وكان يعتبر هذه العروض سببا من أسباب دفاع الجزائريين عن وطنهم. حيث تقول الكاتبة **أرليت روث** في كتابها: **المسرح الجزائري الناطق بالعامية Le théâtre Algérien de (langue dialectale):** «إنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835م، كما ذكر **بوكلير موسكو** أنّ هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية وكان ذلك عام 1843م»[2]. ويشكل هذا دليلا قطعيا على خوف الفرنسيين من هذا الفن، نظرا لخطورته في بث الوعي وقيم الحرية بين الجزائريين، ولأنّ استعمال هذه الأشكال يمكن أن يصبح وسيلة دفاع عن الوطن ضد الاستعمار الفرنسي، مما أدى بالسلطات الفرنسية إلى منعه.

ويرى **صالح لمباركية** أنّ نشأة المسرح الجزائري:« ترتد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم، شاهدة على رسوم وتأهيل هذا الفن في الجزائر، ولترد على مزاعم أولئك الذين يرجعون هذا الفن إلى عصور متأخرة نتيجة للاحتكاك ولعملية التأثير والتأثر»[3]. ما لاحظناه أنّ هذا اللون من أشكال الفرجة لم يدم طويلا، بسبب النقد اللاذع للمستعمر الفرنسي وسلوكاته اتجاه الشعب الجزائري المتحرر، وفضحه لسياسته التمييزية العنصرية، ولمن يدور في فلكه ويسانده في ظلمه وعدوانه على الأرض. حيث كان الاستعمار يخشى دائما من أن يصبح أداة للدفاع عن الثورة.

---

[1]– أحمد منور، **مسرح الفرج والنضال في الجزائر دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو**، دار هومة، ط1، الجزائر، 2005، ص109.

[2]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري في نشأته وتطوره**، ص22.

[3]– صالح لمباركية، **المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص**،دار الهدى ، ط1، الجزائر، 2005، ص9.

لكن لم تقتصر أشكال الفرجة على هذا النوع فقط، بل ظهرت أنواع أخرى إلى الميدان، كانت سائدة في تلك الفترة من تاريخ الجزائر أملتها الظروف، إذ أنّها كانت متصلة بالمجتمع ومتمسكة به، حيث أنّها دائما وراء خلق نوع من الإثارة والمتعة والتسلية والترفيه، وإيصال الرسالة إلى الشعب الجزائري، وإن كانت ساذجة من حيث شكلها لكنها احتوت على العناصر الأساسية في البناء الدرامي من عروض وممثلين وحوار وصراع...

ولقد حملت هذه المظاهر بذور المسرح بمعناه الحديث، فإلى جانب لعبة القاراجوز كانت الحلقة:« التي هي تجمع دائري في إحدى الساحات العامة، يقف وسطها الراوي، ويقص قصص البطولات والأساطير والحكايات الخرافية»[1]. وكان ينشط الحلقة شخص يدعى المداح أو القوال: « وهو شخصية كانت تتجول في وسط الأسواق، وتقوم بتشخيص قصص وحكايات شعبية عربية كقصة عنترة ورأس الغولة»[2]. شكلت هذه الظواهر المسرحية النواة الأولى لظهور المسرح الجزائري الحديث، والذي كان الملهم الأساس لرواد المسرح الجزائري في القرن العشرين، أمثال **علي سلالي علالو** و**رشيد قسنطيني** وغيرهم من أوائل رواد الحركة المسرحية في الجزائر.

يذهب أغلب الدارسين لتاريخ المسرح الجزائري إلى أنّ البداية الحقيقية له كانت عندما زارت فرقة جورج أبيض سنة 1921م، حيث لم تحضى بمشاهدة كبيرة وقبولا واسعا لدى الجماهير الجزائرية.

[1]- بوعلام مباركي، **توظيف التراث الشعبي في الكتابة المسرحية الجزائرية**، تجربة عبد القادر علولة أنموذجا، المركز الجامعي مولاي الطاهر بسعيدة، 21-22 ماي 2006، ص165

[2]- أحمد منور، **مسرح الفرجة والنضال في الجزائر**، ص11.

لتبدأ مرحلة جديدة سنة 1926م إلى سنة 1939م، عرفت هذه المرحلة ظهور الثلاثي المسرحي الجزائري : **علي سلالي** المشهور **بعلالو**،[1] **ومحي الدين باشطرزي**، و**رشيد قسنطيني**، وقد شهد المسرح الجزائري تحولا في اللغة المستخدمة من اللغة العربية الفصحى إلى العامية الدارجة. حيث تعتبر هذه السنة سنة عظيمة بالنسبة للمسرح الجزائري لذا يقول **باشطرزي**:« ولنبدأ بمسرحية جحا من طرف علالو المعروضة يوم 12 أفريل 1926م، التي كانت نقطة انطلاق الصراع بين العامية والفصحى»[2].

لقد عرف المسرح الجزائري نقطة انطلاق جديدة أي نهوض المسرح الجزائري من جديد خلال عرض مسرحية جحا من طرف **علالو**، مما لفتت انتباه كبير من قبل الجمهور من هذه النقطة أعتبر **علالو** كمؤسس للمسرح الجزائري، فمن خلال هذه المسرحية فتح الطريق للمسرح الجزائري.

فكان **علالو** في خدمة الشعب عند مخاطبته، فهو عرف كيف يلفت انتباه الجمهور إلى أعماله، إذ يعالج قضايا عصره بلغة عصره بتعاونه مع عدد من الممثلين، الذين يذكر **باشطارزي** بعضهم كـ :" **عبد العزيز لكحل، عبد الحميد، موسى خروبي، حمادي**، بالإضافة إلى **علالو** و**إبراهيم دحمون**، الذي لعب دور زوجة جحا في المسرحية.[3] بسبب عدم وجود ممثلات يمكن أن يقمن بالدور آنذاك، ما دفع بالمخرج للاستنجاد برجل ليقوم بهذا الدور النسوي. وقد استخدموا هذه الشخصيات نظرا لاعتمادها على الفكاهة في المجتمع الجزائري،

[1]–ولد علي سلالي المعروف باسم **علالو** في 20 مارس 1902م، ب56، شارع الباب الجديد في حي القصبة العتيقة بالجزائر العاصمة، دخل مدرسة سروي التي تقع آنذاك في الحدود الفاصلة بين الحي الأهلي وحي الأوروبيين، وقد اقتصر تعليمه على المرحلة الإبتدائية حيث نال شهادة نهاية الدروس الابتدائية باللغة الفرنسية. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 39.

[2]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص40–41.

[3]– المرجع نفسه، ص 41.

واستخدامهم للغة العامية التي كانت سهلة الفهم في المجتمع، نظرا لانتشار الأمية بشكل كبير آنذاك، وبالتالي فقد استطاع **علالو** أن يحل معضلة اللغة، التي كانت تحول دون تجاوب الجمهور مع المسرح، مثلما كان يحدث مع المسرحيات الفرنسية، التي لم تعرف أبدا إقبالا جزائريا، أو مثلما وقع مع المسرحيات العربية التي كانت تعرض ولم تعرف إقبالا واسعا من طرف الجزائريين.

وقد أنتج **علالو** ثمان مسرحيات، سبعة منها أنتجت في ما بين 12 أفريل 1926م و5 ماي 1931، ثم توقف بعدها عن الكتابة لكن لم يقطع صلته بالفن وبأب الفنون[1]، ثم عاد إلى الفن سنة 1945، بدعوة من زميله **باشطارزي**، **و**من أعماله المسرحية نذكر: **جحا، زواج بوعقلين أبو الحسن** أو **النائم اليقظان، الصياد والعفريت، عنتر الحشايش، الخليفة والصياد، حلاق غرناطة، الأخوان عاشور**. كما كتب العديد من السكاتشات الفكاهية القصيرة منها:« **نسيبي هامك، المشحاح وخادمه** وغيرهما».[2] وكانت كل أعماله التي تناولها في فترته المهنية تتناول قضايا اجتماعية من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الشعب، وكان دائما يحاول أن ينقل أو يصف الواقع الاجتماعي عبر هاته الأعمال.

أما **رشيد قسنطيني**[2] فهو فنان مسرحي كوميدي لديه مكانة مرموقة في المسرح الجزائري، عرف بالخفة في ممارسة الأدوار، حيث يقول عنه المرحوم **محمد الطاهر**

---

[1]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره** ، ص 48.

[2]– ولد **رشيد بلخطر** المعروف **برشيد القسنطيني** في 11 نوفمبر 1887م بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة، دخل المدرسة الإبتدائية ثم انقطع عن الدراسة ليعمل نجارا إلى جانب والده. هاجر إلى الغرب في الحرب العالمية الأولى على متن باخرة حيث تعرض فيها لحادث لكنه نجا وواصل هجرته حتى ظنوا أهله بأنّه مات ليجد زوجته متزوجة، فانهار ثم قرر العودة إلى الغرب، وإعادة بناء حياته من جديد ليعمل هناك ويستقر ثم تزوج، فمكث هناك لعدّة سنوات ثم عاد إلى الجزائر، وكان التقائه بالصدفة مع **علالو** إثر عرض مسرحية **جحا**. ينظر أحمد بيوض، ص52.

فضلاء:« إنّه فنان أصيل في موهبته وله قدرة عجيبة في خلق الجو المسرحي في العرض، تجد الجملة المسرحية والغنائية كأحسن ما تعد»[1].

من خلال المقولة نرى أنّ **قسنطيني** يتقن المسرح من كل جوانبه فهو يعطي المسرح روحا، ويعرف كيف يتقن أدواره إلى درجة يلفت انتباه الجماهير إليه بشدّه، أكثر مما يتصورها العقل، فهو لم يكن ممثلا فقط، بل كان مخرجا متمرسا أيضا، كما أنه ألف العديد من المسرحيات والسكاتشات، كما ألف العديد من الأغاني أيضا، ومن مسرحياته نجد: **العهد الوفي، زواج بوبرمة، زغيربان** و**شرويطو، تونس والجزائر**. كما نجد بعض السكاتشات : **كخذ كتابي، أزمة السكن، توتو أمحمد، فاقو، خذني بالسيف، أويلي أويلي** ، وقد ترك هذا الفنان بصمات بارزة على المسرح الجزائري طوال مسيرته المهنية، فأعماله كانت ممتعة ومشوقة وهادفة.

بعدما قدمنا كل من **علالو** و**قسنطيني** سنتطرق إلى تقديم بعض المعلومات عن **محيي الدين باشطارزي** [2]، فهو أيضا رائد من رواد المسرح الجزائري. كان مسرح **باشطارزي** يتميز بالمواضيع السياسية، كما تحدث كثيرا في أعماله عن الأوضاع الاجتماعية السلبية التي عاشها الشعب أثناء الاحتلال الفرنسي، حيث استخدم أسلوب الفكاهة لإيصال الرسالة بطريقة سهلة إلى الشعب لتوعيته واستفاقته ضد الاستعمار الغاشم، كما وقف في ذلك الوقت ضد الدجل والشعوذة بكل أنواعها، التي انتشرت بكثرة، حيث تقول صحيفة النجاح الناطقة باللغة العربية:« يبدو أنّ المؤلف أراد نزع القناع عن أولئك الذين ينتهزون فرصة تصديق

[1]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره** ، ص54.

[2]– ولد **محي الدين باشطارزي** في 15 ديسمبر 1897م، بنهج نفسية رقم 12 بحي القصبة العتيق في الجزائر العاصمة حسبما جاء في الجزء الثاني من مذكراته. أحمد بيوض، ص60.

الشعب لهم، وتساءلت قائلة: من هم هؤلاء؟ ويواصل باشطارزي نهجه التلميحي السياسي بتأليف سلسلة من المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي».[1]

وقد عرف كيف يلفت انتباه الشعب، فهو عرف كيف يرد عليهم من خلال حنكته ومناورته وسياسته فهو فنان بارع، كما عالج **باشطرزي** الكثير من الأعمال كمكافحة الشعوذة، الآفات الاجتماعية والمجتمع بصفة عامة، رغم مراقبة السلطات ومنعه من إدراجها لشعب ك: **فاقوا، الخداعين، بني ووي**. كما قدم الكثير من أعماله المسرحية مثل: **دار بيبي، الشرف، ما ينفع غير الصح، المكار**..وقد سعى من خلال أعماله وراء هدف هو إيقاظ الشعب وتوعيته.

الحقيقة أن المسرح الجزائري عرف ابتداء من سنة 1926م تغييرا على مستوى الشكل والمضمون، واستعمال اللغة العربية الدارجة بدل الفصحى. فقد لاحظنا هذا عند كل من **علالو** و**قسنطيني وباشطارزي**، وجميعهم ترك لمسات قوية في المسرح الجزائري خلال 20سنة من(1936م إلى 1947م)، حيث استخدموا واعتمدوا على التقاليد وإدراجها في المسرح الجزائري، كما كان اعتمادهم على الكوميديا، التي عالجوا من خلالها كثيرا من الموضوعات الاجتماعية النقدية والسياسة. رغم أن المسرح قد عرف ركودا خلال الفترة الممتدة من سنة (1939م- 1945م)، حيث كان هناك نوع من الفشل في المسرح الجزائري نظرا للرقابة التي سلطها الاستعمار عليهم، لكن بعد الحرب العالمية الثانية استرجع المسرح روحه معادلة مع الثقافة والسياسة، يقول **صالح لمباركية:**«إذ تعد فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فترة صحوة، ويقظة وتحول فكري وسياسي»[2].

نفهم من خلال هذه المقولة ظهور المسرح المكتوب بالعربية الفصحى من جديد إعادة إحياءه موازيا للمسرح المكتوب بالعامية، بعد أن كان اختفى كليا عن الساحة الفنية. أمّا أثناء

[1]- أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته و تطوره**، ص62.

[2]- صالح لمباركية، **المسرح في الجزائر**، ص127

الثورة التحريرية فقد واكب الفن المسرحي هذه الثورة، حيث لجأ كثير من الكتاب إلى هذا النوع من الكتابة الأدبية للتعبير عن عواطفهم ومشاعرهم إزاء الثورة، لقد سار الأديب مع المجاهد جنبا إلى جنب، هذا بالرصاصة وذلك بالكلمة والعبارة المدوية.

أما المسرح الجزائري بعد الاستقلال يعتبر حلقة هامة من حلقات الحركة الثقافية في الجزائر، فقد واكب مختلف التحولات الاجتماعية والسياسية التي مرّت بها الجزائر وساير التطور الاجتماعي والثقافي للأمة الجزائرية قبل الثورة التحريرية وأثناءها وبعد الاستقلال، ورصدنا أهم المحطات والأعمال المسرحية المقدمة والشخصيات التي كان لها الدور الفعال في دفع عجلة المسرح الجزائري، والوصول به إلى ما هو عليه الآن .

في صفوة القول نقول أن المسرح في الجزائر كان ولا يزال روح تأثير وتأثر، وهو في الطريق الصحيح ما دمنا نعتني به لمواصلة تطوره من الداخل بأفكار ورؤى تطمع إلى رقي المتلقي الجزائري، والرقي بذوقه الفني والحسي الجمالي، كما أنّ المسرح في الجزائر تلقى الكثير من الصعوبات، ومر بمراحل تاريخية متعددة رغم أنّ هذه المراحل كانت قصيرة إلا أنّ كل واحدة منها تميزت بصفات خاصة.

3- أشكال المسرح الجزائري:

1- المسرح التاريخي وتوظيف التراث العربي:

كان وما يزال التاريخ يشكل للكاتب المسرحي مادة مهمة يستلهم منه موضوعاته وشخصياته وحتى الأدوار والأحداث لمسرحيته، لذا يمكن القول بأنّ هناك علاقة بين التاريخ والمسرح فعلاقاتهما قديمة، فيعتبر التاريخ المصدر الأول الذي يلجأ إليه الكتاب للكتابة المسرحية، فعلاقتهما معقدة، ذلك أنّ المسرح هو إبداع قائم على الخيال، وتغيير في الأحداث لتحقيق نوع من الجمال والتأثير في حين أنّ التاريخ هو حقيقة.

وما نفهمه أنّ بعض النقاد قد منحوا للمبدع أو الكاتب المسرحي خاصة مساحة من الحرية لكنها قد تضيق عند بعضهم وقد تتوسع عند بعض الآخر، حيث يقول **سيدي علي إسماعيل:**« إنّ المسرحية التاريخية تقترب من التاريخ، وتبتعد عنه في آن واحد فهي تقترب منه في الأحداث والمواقف الهامة والشخصيات الرئيسية، وتبتعد عنه في بعض الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية، ومن خلال ذلك يستطيع الكاتب المسرحي أن يخلق تفسيرا جديدا للتاريخ، إذ أنّ يخلق بناء التاريخ من خلال وجهة النظر الفنية»[1].

فإنّه إذا كانت الحقيقة التاريخية هي غاية بالنسبة للمؤرخ، فإنّها بالنسبة للمسرحي وسيلة لخلق حقيقة فنية جديدة، فالمبدع المسرحي يحاول إعادة صياغة التاريخ بما يجعله يحقق الصدق الفني.

كما أنّ الكاتب المسرحي لا يكتفي بعرض أحداث تاريخية داخل عمله دون هدف، بل يعمد إلى انتهاج أسلوب اختيار المادة التاريخية، فيختار ما يناسبه وما يناسب عمله الذي هو بصدد عمله، وفي هذا السياق يؤكد **عبد القادر القط** أنّ الكاتب المسرحي: « يختار ما يرى أنّه صالح لعمله وما يقدر أنّه يمكن أن يثير اهتمام المشاهد وينقل إليه المعاني والأفكار»[2]. من خلال القول نستخلص أنّ الكاتب المسرحي يختار أحداث وشخصيات تحمل دلالات، قد تختلف دلالاتها بين الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية، ثم يحاول أن يعرضها في بناء فني متكامل.

والعودة إلى التاريخ هي ظاهرة ممتازة كما يراها بعض النقاد هي قلة التجربة في الأدب العربي حيث يؤكد **عبد القادر القط:**« استمد المؤلفون المسرحيون العرب موضوعات مسرحياتهم في البداية من التاريخ، حيث كانوا في أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال

[1]– إسماعيل سيدي علي، **أثر التراث في المسرح العربي المعاصر**، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2017، ص55.

[2]– عبد القادر القط، **من فنون الأدب المسرحية**، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 1987، ص12.

التأليف الأدبي، لم يوجد بينهم بعد لغيبة البيئة المسرحية والممارسة الطويلة – مواهب مسرحية حقيقية تستطيع أن تبتدع من الحياة المعاصرة موضوعات وشخصيات من خلق الكاتب المسرحي لوحده».[1]

يمكن القول من خلال هذه المقولة بأنّ المؤلفين العرب لا يوجد من أين يستمدوا أعمالهم من غير التاريخ حيث جعلوا التاريخ مصدرا لأعمالهم لا غير، حيث إقتبسها منه ما يمكن توظيفه في مسرحياتهم.

إنّ أهمية وقيمة توظيف التراث التاريخي، لا يكون بوعي الكاتب المسرحي بالتاريخ، ولكن بوعيه بالواقع المعيشي، لأنّ ما يهمه في توظيف للشخصية التاريخية أو الحدث التاريخي ليست الشخصية أو التاريخ في حد ذاته، وإنّما دلالة هذا الموقف أو الشخصية. فكانت العودة إلى التاريخ سببا من أسباب الرد على الاستعمار، الذي كان يعمل من أجل طمس الحرية والقضاء عليها، فالعودة إلى التاريخ كانت كردة فعل على سياسة الاستعمار، الذي كان يسعى جاهدا من أجل القضاء على الوطن وهويته وعاداته وتقاليد وتاريخه.

كما نجد العديد من الباحثين عن البواعث التي جعلت المبدع يهتم بالتراث وبالتاريخ، ويقوم بتوظيفه، فقد حدد إسماعيل سيد علي الأسباب التي جعلت الكاتب المسرحي يهتم بالتراث: «كان سبب اهتمام الأديب المسرحي بالتراث للفخر بمآثر العرب وتاريخهم، ولتقوية الأمة أمام المستعمر ولإثارة النفوس ودفعها نحو الشجاعة والفخر والاعتزاز، كذلك كان هدفه من هذا التوظيف الوقوف أمام المستعمر الذي سعى إلى طمس الشخصية الوطنية»[2]. وما يعني أنّ الفنان المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة فنية للإبداع، وكذلك هروبا ومقاومة عن السلطة الاستعمارية، واستخدامه للتراث أيضا يكون بهدف إثبات وجود الأمة والحفاظ على

[1]– عبد القادر القط، **من فنون الأدب المسرحية**، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 1978، ص51.

[2]– إسماعيل سيد علي، **أثر التراث العربي في المسرح المعاصر**، ص40.

تاريخها واسترجاع سيادتها والتمسك بالهوية الوطنية العربية، كما هناك أيضا أسباب أخرى دفعت بالكتاب المسرحيين إلى الاستعانة بالتراث في إبداعاتهم منها الحفاظ على هذا التراث، وذلك بإبراز قيمته ومكانته لأنّه ذاكرة الأمة الجماعية وخزانتها الفكرية والثقافية، فالتراث أيضا ذو قيمة تاريخية كبيرة، ولا يسع الكاتب والمبدع تركه أو تجاهله، فهو يجذب ويدهش ويغري بالالتفات إليه. ويقول أيضا **أحسن ثليلاني:**« إنّنا نلاحظ مما تقدر وجود اختلافات بسيطة بين الباحثين بخصوص مقاربتهم لقضية دواعي توظيف التراث، ولعل مرد تلك الاختلافات يعود في الأساس إلى تباين أشكال الأدب من شعر ورواية ومسرحية، كما يعود إلى اختلاف هؤلاء الباحثين في طرائق التعبير عن تلك البواعث بين كل باحث وآخر وليس إلى طبيعة البواعث في حد ذاتها»[1]. ما نستنتجه من قول أحسن ثليلاني أن أساس توظيف التراث يعود في الأصل إلى تنوع أشكال الأدب من رواية ومسرحية وشعر وهذا ما يدفع كل باحث في طرح قضية اجتماعية أو قضية أخرى بهدف إيصال رسالة موجهة إلى المجتمع بأسلوبه الممنهج، لأنّ لكل باحث أسلوب في التعبير يخصه ولكن هذا الاختلاف البسيط يتحاكى مع قضية توظيف التراث التي تنجر منها تنوع دوافع الأفكار والمواضيع. ويقول أيضا:« التراث هو التاريخ والذاكرة والشخصية التي تلون أجيال الأمة الواحدة بألوانها فهو ليس تراكم خيرات ومعارف، ولكنه اعتراف بوجود واعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي بكيانها وموقعها في العالم، فنحن كثيرا ما نسمع أو نقرأ (إنّ أمة بلا تراث أمة بلا جذور»[2]. وما نفهمه هنا كذلك نفس الشيء لما سبق، وتوظيف التراث في العمل المسرحي يجب أن يحضر، فهو الركيزة الأساسية للإبداع في العمل المسرحي من خلال استحضار القديم من

[1]– أحسن ثليلاني، **توظيف التراث في المسرح الجزائري**، أطروحة الدكتوراه، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة الجزائر، إشراف: محمد العيد تاورتة، 2010م، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص21.

أجل المستقبل، حيث شبه الأمة بالشجرة فالأمة التي ليس لديها تراث كشجرة بدون جذور، فهنا دليل بأنّه من الواجب أن يكون التراث.

فالتراث له قيمة عند الاستفادة منه، وإعطائه صورة مغايرة ومتغيرة ومتطورة، كما أنّ مستلهم التراث يجب أن تتوفر فيه شروط وصفات إبداعية حتى يستطيع أن يخلق من هذا التراث روحا جديدة. كما قد أدرك الباحثين أيضا أهمية التراث ودوره الكبير في حياتهم فعكفوا عليه يستلهمونه ويوظفونه في إنتاجاتهم الأدبية، فالتراث يحمي الإبداع والثقافة ويجعل لكل مجتمع هويته المتميزة، ولا يجعل الأديب منفصلا عن ماضيه ولا عن حاضره بل يكون منفتحا على الاثنين معا. كما توجد أيضا علاقة تأثر وتأثير بين المسرح والتراث، أخذ وعطاء فكلاهما يكمل الآخر.

2- المسرح الضاحك أو مسرح الشعب وتوظيف التراث الشعبي:

سمي بالمسرح الضاحك أو مسرح الشعب لأنّ معظم مواضيعه بل العديد منها تتحدث عن الطلاق والزواج والسكن...إلخ، مثل **مسرحية زواج بوبرمة لرشيد قسنطيني** التي عالجت موضوع الزواج وكان فيه الهدف إصلاح المجتمع وتوعيته عن طريق المسرح أو الفكاهة، وكان يعالج هذه المواضيع نظرا لاحتكاك الشعب بالواقع المعيشي للجزائر في ذلك الوقت، وكان قسنطيني قد ساهم بشكل كبير في تمرير الرسالة إلى الشعب الجزائري، وقد كتب أحد النقاد في تلك الفترة معلقا عن زواج بوبرمة بقوله:« إنّ قسنطيني – مؤلفا وممثلا– لا تنقصه الموهبة ولا ملكة الإضحاك ».[1]

ونستخلص من هذه المقولة أنّ **قسنطيني** كان بارعا في تمرير الرسالة إلى الشعب وتوعيته بطريقة مباشرة وعن طريق الضحك. إلى جانب **قسنطيني** نجد **باشطارزي** الذي يتميز مسرحه بطابع هزلي سياسي توعوي حيث عالج عدّة قضايا اجتماعية بأسلوب فكاهي.

[1]– أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص58.

ومن مسرحياته التي كتبها "**جهلاء مدعين بالعلم**" التي هاجم فيها الشعوذة حيث كانت منتشرة في ذلك الوقت ضد الاحتلال على بلادها.

كما ألف كذلك سلسلة من المسرحيات ذات الطابع السياسي والاجتماعي منها "بعد السكر" و"الخداعين"، حيث كانت هذه المسرحيات تهدف إلى توعية وإيقاظ الشعب ضدّ الاستعمار بأسلوب فكاهي. كما أنّ السلطات الفرنسية كانت تسلط عليه الرقابة بعدّم ممارسة هذه الأعمال لان بعض الأدباء والكتاب الجزائريين أصبحوا محل إزعاج وقلق في طريقهم لأنهم ناضلوا وكافحوا عن طريق أسلوب ثقافي مسرحي، لذا أصدرت أوامر سنة 1937م بمنع عرض مسرحيات كثيرة منها: "فاقوا، الخداعين، بني وي وي"، فرغم كل الظلم الذي سلطته عليه السلطات إلا أنّ **باشطارزي** واصل نضاله من خلال ممارسة أعماله، وكان قد قدم العديد من العروض في أغلب مناطق الوطن وكان هدفه إيقاظ الشعب وتوعيته، بالإضافة إلى أنه يستعمل لغة الشارع في أعماله من أجل التوعية عبر الفكاهة والضحك. إلى جانب هذا فقد كانت هناك عدّة أعمال تدّعم الثورة الجزائرية والدعوة إلى الحرية والمجد والخلود، كمسرحية حنبعل لتوفيق المدني التي كانت تساهم من أجل إيقاظ النفس ضد الاستعمار. وكان توظيف التراث الشعبي في المسرح كركيزة أساسية: « فهو روح الأمة ومقوماتها وتاريخها والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ»[1] . ويتضح لنا من خلال هذه المقولة أنّ التراث لديه أهمية كبيرة ويجب العودة إليه، والعودة إليه ليست بنقطة ضعف بل العكس نتيجة العودة إليه في تحقيق عدّة أهداف في المستقبل، ونحو السير إلى الأمام والذي كان لا يعود إلى تراثه أو ماضيه لا يمكن له أن يتقدم إلى الأمام.

[1]– العلجة هذلي، **توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين أنموذجا**"، رسالة الماجستير، جامعة المسيلة، إشراف العمري بوطابع ، 2009، ص63.

ومن الأسباب التي أدت بنا للعودة إلى التراث هي الاستعمار الذي كان يسعى إلى هدم وطمس التقاليد والهوية الوطنية وتغليط الرأي العام، وكان الاستعمار دائما يهدف إلى نشر الفكر الغربي أو الحضارة الغربية.

وكانت عودة الأدباء الجزائريين إلى التراث لأنّه: «نظرية للعمل وموجه للسلوك، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض وهما حجرا العثرة اللتان تتحطم عليهما كل جهود البلاد النامية في التطور والتنمية»[1] . يتبين لنا من خلال المقولة بأنّ العودة إلى التراث هو وسيلة إيجابية فهو ليس بمخزون وفقط بل يجب العمل به من أجل التطور والسير إلى الأمام، وكان كوسيلة إيجابية أيضا للسيطرة على الاستعمار والرد عليه فالقديم هو من يصنع الجديد.

« فالتراث القديم ليس قضية دراسة للماضي العتيق فحسب،الذي ولى وطواه النسيان، ولا يزار إلا في المتاحف، ولا ينقب عنه إلا علماء الآثار بل هو أيضا جزء من الواقع ومكوناته النفسية»[2]. ما نفهمه من خلال المقولة بأنّ التراث ليس محدود فهو شاسع فكل جيل على حسب احتياجاته وتفسيراته، لذا كانت معظم المسرحيات تحمل في مضمونها التراث حيث كان استخدامها للتراث بهدف إيصال الرسالة إلى الشعب حرصا على حياته التي يعيشها في تلك الفترة خاصة في فترة الاستعمار، وكانت السخرية والاستهزاء من المستعمر كوسيلة للرد ومحاربته.

[1]– حسن حنفي، **التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم**، المؤسسات الجامعية، ط5، بيروت، 2002م، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

4- الأشكال التراثية الموظفة في المسرح:

أ- **المداح:** شخصية تاريخية عريقة باعتبارها أحد أشكال التعبير الشفهي الأكثر جمالية الشبيهة بالفن المسرحي حيث: « ارتبط وجودها بمفهوم المديح، أي كل ما يتعلق بالأنبياء والعوالم الدينية وأشكالها، فالأصل فيه المديح ثاني ليتطور لاحقا مثله مثل كل أضرب الحياة ويتحول إلى قاص، يقدم حكاياته في الأسواق الشعبية فيلتف حوله جماعة من المتفرجين يصغون إلى حكاياته بلهفة كبيرة ومتعه لا نظير لها»[1]. وبهذا يظهر لنا أنّ أصول هذه الشخصية تعود إلى التجمعات الشعبية التي كانت تمارس حكاية قصص الأنبياء والرسل والمديح الديني، ثم لتخرج إلى الأحياء الشعبية لتمارس الشؤون الاجتماعية حيث تقص حكايات شعبية في الأسواق والأماكن العامة. « ويتميز المداح ببساطة الملبس وحمله لآلات موسيقية مثل "البند ير" و"الناي" و"القصبة" وهذا بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله»[2]. نفهم من خلال هذه المقولة أنها تقدم لنا وصفا لشخصية المداح والوسائل التي كان يستعملها ويحضرها معه، ومدى متعة الناس في مشاهدته وبالتفاتهم حوله. وقد عرفت الجزائر هذا الشكل الشعبي قبل ظهور المسرح الحديث، حيث كان المداح يمارس نشاطه ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق أو الأماكن العامة، وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة:« أنّ العروض كانت في شكل حلقة تعرض في الهواء الطلق وعامة يوم سوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثني عشرة مترا، داخل الدائرة يتحرك المداح بمفرده يرافقه بالعزف عازف واحد أو

[1]- عبد الحليم بوشرا كي، **التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة – أنموذجا**- رسالة الماجيستر، جامعة الحاج لخضر باتنة، إشراف صالح لمباركية، 2011/2010م، ص117.

[2]- العلجة هذلي، **توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا**، ص32.

أكثر»[1]. تبرز هذه المقولة أنّ المداح كان يؤدي دورا مهما في تمرير الأفكار الثورية إلى الأوساط الشعبية، وكان دائما يحافظ على التراث الشفهي للأمة الجزائرية من خلال القصة أو الأعمال التي كان يسردها، كما لفت انتباه السلطات الفرنسية إلى هذا النوع نظرا لمدى خطورته وقدرته على تمرير الأفكار في الأوساط الشعبية.

ب- القوال:

شخصية شعبية ظهر مع ظهور المسرح منذ القديم، وقد ورد ذكره في القاموس المحيط **للفيروز أبادي:**« رجلُ قوّال وقوالة وتقوالة، وتقوالة بكسرها ومقوال ومقوال وقوله كهمزة حسن القول، أو كثيره ليسن وهو ابن أقوال، وابن قوال فصيح جيّد الكلام»[2] وبهذا يتبين لنا أن القوال يعتمد دائما وأساسا على القول. فالقول إذن هو:« الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره، بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين ويدعوهم إلى تخيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سردها»[3].

ومن هنا فالقول هو الرابط الأساسي أو خيط وصل بين المداح وجمهوره، إذ أنّه يعمل على لفت انتباه الجمهور إليه عن طريق الكلمة فقط، مما يجعل كل فرد من المتفرجين يتخيل واقعا ما لوحده أو يدخل الفرد المتفرج في تخيل.

---

[1]- عبد القادر علولة، **من مسرحيات علولة –الأقوال، الأجواء، اللثام الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري**، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009م، ص11.

[2] – الفيروز آبادي، **القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي**، مؤسسة التاريخ العربي، لبنان، ط1، ص1387.

[3] – عبد القادر علولة، **من مسرحيات علولة –الأقوال، الأجواء، اللثام الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري**، ص11.

« والقوال شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن»[1] ومن هنا يتبين لنا أنّ القوال ينشد الأغاني ويقص حكايات شعبية والوقائع اليومية مستهلا في حديثه بالصلاة والسلام على الرسول صلى الله عليه وسلم، كما يسرد أيضا بعض النكت والألغاز ليثير فرجة الجمهور وإمتاعه والتصنت إليه.

ويتميز خطاب القوال عموما بالحكمة والدفاع عن مصالح الجماعة، كما يتميز بالفكاهة والسخرية، وهو في كثير من الأحيان « يلجأ لتعمد الخطأ وهذا حتى يتم له خلق روح المشاركة والتواصل بينه وبين الجمهور، ونبذه للتلقي السلبي والخمول الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك»[2]. المقصود من هذه المقولة أن القوال قد أثار اهتمامه تدخل الجمهور أثناء قيامه بالتمثيل أو السرد، فالأخطاء دائما ما تستفز الجمهور مما يجعله يتدخل ليصححها ويعلق عليها، فيصبح بذلك عنصرا فاعلا في هذه الفرجة مما يثير الإمتاع والدهشة. فالقوال مرادف للمداح فكلاهما« يروي الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب عن أبطال تاريخيين مشهورين أو أولياء صالحين، أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشعبية معتمدا بالأساس عن ذاكرته القوية وعلى خياله الخصب، وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات الصوت ومستعينا بالربابة يعني أنغامها وأشعاره»[3]. إستنادا إلى هذا فإنّ القوال والمداح لا يختلفان في الجوهر مهما تعددت

[1] – العلجة هذلي، **توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين**، لولد عبد الرحمان كاكي، ص35.

[2] – العلجة هذلي، **توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين**، لولد عبد الرحمن كاكي، ص37.

[3] – زهيه عيوني، **التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة**، مجلة مقاليد، العدد 7، ديسمبر 2014، جامعة ورقلة، الجزائر، ص73.

تسمياتهم فكلاهما يهدف إلى سرد الحكايات الشعبية في الأسواق والأماكن العامة لإيصال قصته أو خبر ما إلى جمهوره.

ومجمل القول حول ما ذكرناه حول القوال فإن هذا الأخير قد ارتبط بالكفاح الشعبي وطموحاته من أجل استعادة حريته وسيادته والتحرر من كل القيود، إذ أنه كان يتحصل على مبلغ من المال أثناء سرده، ونظرا للقيمة التي يحتلها هذا الشخص بين المجتمع فقد كان منبوذا من طرف الاستعمار وقد كافح هذا النوع نظرا لمدى توعيته ونقل الأفكار في المجتمع.

ت- الحلقة هي: « اسم يدل على شكل هندسي دائري، يقال تحلق الناس إذا جلسوا حلقات وقد تكون حلقة طارئة فيتحلق الفضوليون حول شخص أو منازعه، ففي اللسان الدارج: دارو عليهم حلقة أي اجتمعوا حول أمر ما من باب الفضول والاستطلاع»[1] .

ومن هنا يتبين لنا أنّ هذا الشكل من الفن استخرج اسمه من شكله المرسوم، وكانت اجتماعاتهم عند استحداث أمر ما حيث يتطلب الأمر إلى الاجتماع عليه وتشخيصه حيث يكون على شكل دائرة.

كما أنّ الحلقة تشتمل على الرقص والغناء والحكي لإثارة الدهشة والمتعة لدى المتفرجين بأسلوب ارتجالي عند التمثيل.

« كما عرف المسرح الجزائري هذا الشكل في بداية مرحلته الأولى، حيث يمارس في الأسواق والساحات العامة يتقمص من خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي، كما يوظف التراث الشعبي، وقد كافحته السلطات الاستعمارية لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة»[2]. وما نفهمه من هذه المقولة هو

[1]- رضوان خديد، **فن الحلقة، المسرح والذاكرة الشعبية**، جريدة هسبريس، جريدة إلكترونية مغربية، 02/أفريل/2010، https://www.hespress.com/opinions/20008.html

[2]- أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، ص260.

أنّ هذا الشكل معروف لدى المسرح الجزائري في المرحلة الأولى قبل ولادته، ويستعمل هذا الفن أيضا لنقل الأفكار وتمريرها للشعب في الأماكن العامة أو الأسواق الشعبية، كما يعرف أيضا بمدى خطورته اتجاه السلطات الاستعمارية في ذلك الوقت نظرا للفت الانتباه إليه من طرف الشعب ومدى إثارته للمتعة، مما دفع بالسلطات الفرنسية بإصدار أوامر ضده.

كما يعرفها أيضا **عبد القادر علولة** بقوله:« في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا السوق الأسبوعية أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري تروى فيها قصص الأبطال وسيرتهم، فكان لهذه الحكايات صدى كبير وأهمية بالغة لدى الجمهور، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة»[1]. لقد ذهب **عبد القادر علولة** في هذه المقولة إلى وصف الحلقة ومعناها وما تقوم به خلال التمثيل والأماكن التي تقام فيها، وتبيان أهميتها في المجتمع الشعبي الجزائري من قبل الجمهور.

«ويعتمد مسرح الحلقة على الحوار الشخصي والغناء والمونولوج بوجوه البهلوانيين والموسيقيين والراقصين حيث يلبس الممثلون الملابس المناسبة للشخصيات التي يؤدونها إيمائيا أو سرديا ودراميا، وهنا تبرز العلاقة الحميمة بين الجمهور والممثلين في هذا اللقاء الذي يجمعهما، فالممثل يؤدي أدواره باقتدار ويتفاعل الجمهور معه لحظة بلحظة»[2]. نفهم من هذه المقولة أنّه يصف لنا ما تعتمد عليه الحلقة وما هي الشخصيات التي تتقمصها وملابسهم التي يؤدون بها الأدوار، وما علاقة الجمهور بهذا الفن ومدى ارتباطهم به.

وخلاصة القول إنّ الحلقة من أقدم أشكال الفنون الشعبية وهي صورة مصغرة لوقائع الحياة اليومية، لا تتقيد بوقت معلوم يلزم أن تستغرقه في تقديم عروضها، والمكان المناسب

[1]– عبد الحليم بوشرا كي، **التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة أنموذجا**، ص116.

[2]– جمال محمد النواصرة، **المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة**، ص55.

لقيام عروضها هو الساحات العامة والأسواق الشعبية، ويعد الجمهور عنصرا مهم من عناصر قيامه لا يمكن الاستغناء عنه.

ث- الحكايات الشعبية:

هي عمل أدبي يتوارث من جيل إلى جيل آخر، وهو ما يقص من واقع حقيقي أو خيال. وتعرفه المعاجم الألمانية:« بأنّها الخبر الذي يتصل بمحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية عن جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية »[1]. يتبين لنا من خلال هذه المقولة أنّ هذا الفن موجود منذ القدم، كما ينتقل عن طريق الشفاهة وتوجد فيه كل الحرية للتخيل عن طريق الأحداث ويستقبلها الشعب بحفاوة. أما المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنّها:« حكاية يصدقها الشعب يوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاها، كما أنّها قد تختص بالحوادث التاريخية العرف أو الأبطال الذين يضعون التاريخ»[2] فلذلك يصدقها الشعب ويستقبلها.

ويفهم من خلال هذا التعريف على الرغم من أنّها حكاية إلاّ أنّ الشعب يستقبلها ويؤمن بها حقيقة، كما أنها تعتمد على الخيال، فكل هذا لأنّها تختص بالحوادث التاريخية أو الأبطال الذين يضعون التاريخ فلذلك يصدقها الشعب ويستقبلها.

« كما تتسم الحكاية الشعبية بأنّها عريقة مأثورة، فهي ليست ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف، بل انتقلت من جيل إلى جيل وتستمر روايتها وترديدها، وهي تسمع وتردد بقدر ما تسعف به ذاكرة الراوي وربما يحكيها كما سمعها، وربما يضيف إليه من عنده»[3] . ومن هنا نفهم أن الحكاية شيء قديم منذ الزمن ليست جديدة على المجتمع، فالراوي الذي يسرد فيها الحكاية قد يسردها كما كانت أو يغير فيها أو يضيف لها، لأنّها ليست شيء مكتوب، وإنّما

[1]- نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة، مصر، القاهرة، د.ت، ص93.

[2]- المرجع نفسه، ص 93.

[3]- العلجة هذلي، **توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين**، لولد عبد الرحمن كاكي ، ص72.

تسرد شفهيا، وهي تنقل من جيل إلى جيل آخر. كما نرى بأنّ الحكاية الشعبية تسرد لنا أحداثا واقعية في المجتمع كما تصف لنا أيضا عادات وتقاليد لجيل عاشها من قبل كما نراها أيضا كثيرا ما يستعمل الراوي فيها النقد والسخرية لإثارة الدهشة والضحك لذا يعرفها **فانج روايال** بأنّها:« حكايات وقصص حدثت في العصور القديمة، وتوارثتها الأجيال شفويا من الأجناس والأمم»[1] . وتعد الحكايات الشعبية مشوقة نظرا لتكرارها من جيل لآخر وبين أفراد خاصة، كما تساهم في غرس المحبة وتطور العلاقات الأسرية والاجتماعية خاصة وأنّها تثير المتعة والدهشة. ويكمن دور الحكاية الشعبية في صنع التاريخ وليس عرض تاريخ لأسرة أو قبيلة ما.

« إنّ الحكاية الشعبية تكون جزءا مهما من تراث الشعوب، ففضلا عن استيفائها الشكل القصصي المكتمل، تطلعنا في وضوح وصراحة تامة عن موقف الشعب من أحوال عصره السياسية والاجتماعية معا.»[2]. ويتبين لنا من خلال هذا أنّ الحكاية الشعبية قد استمدت من التراث لدى الشعوب كما تعتبر هي أصل التراث الشعبي، وأن الشعوب كانت تصارع على الأزمات والأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية...إلخ، التي كان يعيشها في ذلك الحين، إذ أنّه كان دائما يصارع الظلم ويبحث عن عدالة قائمة.

ومجمل القول من كل ما قلناه نتوصل إلى أنّ الحكاية الشعبية استمدت من طرف الإنسان البدائي الذي كان تحت ظروف قاسية معاشة في عصره، حيث كان هدف هذه الحكاية التي يدرجها، إذ كانت تحمل لعبر وقيم أخلاقية تخدم الأجيال.

[1] – نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ص100

[2] – المرجع نفسه، ص100.

الفصل الثاني

1- التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي: هو عبد القادر ولد عبد الرحمان المعروف بـ: عبد الرحمان كاكي من مواليد 18 فيفري 1934م بالمحروسة في مستغانم بالغرب الجزائري، انظّم عام 1942 إلى الكشافة الإسلامية، حيث تعلم فيها النشاط والمثابرة على العمل وإتقانه، وفي سنة 1945 قام بكتابة مسرحية بعنوان: "قصة زهرة"، ثم في سنة 1952م ليلتحق بالجمعية الثقافية السعيدية التي تضم كبار الفنانين أمثال بن الحليم الجيلالي، ثم في 1958 أسس كاكي فرقة "القراجوز"، وبعد الاستقلال ليلتحق بالمسرح الوطني بوهران أين كتب العديد من المسرحيات منها: "دم الحب، شعب الليل، بني كلبون، القراب والصالحين...". نال أول جائزة في مهرجان صفاقس سنة 1966م عن مسرحيته: القراب والصالحين، وفي 1990م نال جائزة كبرى للمعهد الدولي للمسرح في مهرجان القاهرة، كرم عدة مرات، وتوفى سنة 14 نوفمبر 1955 م بوهران[1]. كما نجد كاكي ركز على سمة استعادة التراث، حيث إعتمد على النهل من التراث القديم في مسرحيته القراب والصالحين أين يجسد تطلعات فنية وإنسانية، وقد قدم موضوعه هذا على سبيل الخرافات الشعبية التي يعيشها المجتمع الجزائري. وتكمن مميزات هذه المسرحية على التأويل الذي ينعدم فيه التدقيق في توضيح صفات الملامح الزمانية والمكانية للأحداث، وكان إستخدامه للخيال صالحا لكل زمان ومكان، وكانت أهم إمتيازات هذه المسرحية خاصة هي القضاء على الفساد والخرافات والعادات السيئة التي تمس الإنسان في حياته الاجتماعية التي أثرت في عقول الجمهور مما تحمله من أبعاد إنسانية كالدعوة إلى فعل الخير، والعمل. وفي هذا الصدد نلاحظ أنّ هناك مظاهر تظهر تطور مسرح كاكي من الناحية الشكلية، كما أنه يهتم كثيرا بأشكال المسرح الشعبي البدائي، لذا جاءت أعماله تتأثر كثيرا بأعمال بريخت، ومن أهم ميزات مسرحه كذلك انّه يستخدم المداح كوسيلة من وسائل تغيير الواقع.

[1]- ينظر أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، 1926م- 1989م، ص386-387.

ففي صفوة القول نقول بأنّ التراث الشعبي والأدبي لدى كاكي هو المادة الأولى التي إستلهم منها مواضيعه، لأنّها قريبة من المتلقي.

2- تقديم مسرحية القراب والصالحين:

تعد مسرحية القراب والصالحين التي ألفها ولد عبد الرحمان كاكي من أهم الأعمال المسرحية التي أنجزها، إذ أنّه توج بأول جائزة في مهرجان صفاقس بتونس 1966م، كما فاز أيضا بالميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح سنة 1990م عن مسرحية القراب والصالحين، فهي تعتبر أول وأهم مسرحية في عالم **كاكي**، حيث تحدث فيها عن الواقع، فهي عبارة عن تصوير وتشخيص لتقاليد المجتمع الجزائري تجري أحداث هذه المسرحية في قرية اسمها بني دحان، حيث كان فيها قراب يدعى سليمان يتاجر ببيع الماء، يبيع ماء عين العقبي، ويردد أثناء طوافه بالقرية مقولته: «ها الماء، ها الماء، ماء سيدي ربي، جايبو جايبو من عين سيدي العقبي»[1].

ويحل بهذه القرية ثلاثة أولياء صالحين، يدعون أنهم خرجوا من جنة رضوان، جاءوا لزيارة الناس من أهل الدنيا، وفي أثناء هذا يلتقون بسليمان القراب، ليكلفوه بالبحث معهم عن إنسان صالح أو صالحة أو صالحين من أهل القرية ليقضوا ليلتهم عنده، فيشفق عليهم القراب، ويبدأ بالبحث لهم عن إنسان صالح يستضيفهم، وتشاور معهم قائلا لهم لو آخذكم إلى مفتي القرية فسوف يحزن القاضي كذلك، ويقول لما لم يسبقوا بي أنا أولا، وبدا القراب حائرا لا يعرف كيف يتصرف معهم، حينها يرد عليه الصالحون قائلين له أن لا يقصد لا منزل القاضي، ولا منزل المفتي، بل يذهب إلى أول منزل يصادفه في طريقه، ويقول لأهله: "ضياف ربي" هل يمكن استضافتهم؟ وطرق القراب أول باب وجده أمامه، وكان منزل سي قدور، الذي خرج إليه

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

غاضبا، جراء تصرف القراب، وخاطبه سي قدور قائلا: « المرحبة راحت مع الجدود»[1]، لأنه لم يكن يؤمن بانبعاث هؤلاء الأولياء الصالحون من جديد، وعودتهم مجددا إلى الحياة، والأولى أن يعود الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، فكيف لم يعد الرسول صلى الله عليه وسلم، بينما هم عادوا.

طرق القراب على باب المنزل الثاني، وكان مقام سيدي دحان، والي القرية، ونادي القراب الخديم، وعندما خرج الخادم قال له القراب، لقد أتيت لك بأصدقاء سيدي دحان، ففهم الخادم بأنهم جاءوا في زيارة لسيده، وبالتالي فسيقدمون له المال كحق للزيارة، حينها رد عليه القراب قائلا بأنهم لم يأتوا بغرض الزيارة والتبرك، بل يبحثون عمن يستضيفهم، لكن الخادم رد عليهم بغضب عن سبب توجههم إليه طالما لن يدفعوا حق الزيارة، ولما تدخل أحد الأولياء الصالحين وشرح له المقصود بالضبط، تأسف الخديم ورد عليهم بالدعاء لهم: "الله يجيب، الله يجيب".

بدت على الأولياء علامات اليأس والحزن على أهل القرية، وطريقة معاملتهم لهم وعدم إيجاد أيّ استقبال منهم، لهذا رأوا أن الأفضل لهم أن ينصرفوا ويعودوا من حيث جاءوا. لكن القراب طلب منهم أن لا ييأسوا ويستعجلوا في الحكم على أهل القرية جميعا، فقد قصدوا بين رجلين فقط لم يكونا من الأجواد، الأول ليس رجلا ، والآخر خبيث، وما عليهم سوى أن يطرقوا على باب أخرى، باب ولية صالحة، ويروا إن كانت صالحة فعلا أم لا، فطرقوا على باب حليمة العمياء، ولما فعلوا ذلك خرجت إليهم حليمة العمياء، وردت عليهم قائلة إن في هذه الدار تسكن حليمة العمياء ومعزتها، وعلى كلمة "ضياف ربي" رحبت بهم بحفاوة، واستقبلتهم في بيتها، وقدمت لهم العشاء اللائق بكرم الضيافة، فقد ذبحت لهم المعزة، التي كانت كل ما تملكه، ونظيرا لحسن استقبالها لهم وعدوها بأن يعود بصرها من جديد، وكذلك يعود ابن عمها الصافي،

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:

.https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

الذي نفي من القرية لمدة عشر سنوات. وقبل أن يغادروا المنزل تبادلوا الحديث مع حليمة، وسألوها عما سوف تفعله إن تحقق ما وعدوها به، ورزقت بما كانوا يدعون لها بعودة بصرها وابن عمها، فكان ردها بأن تسخر حياتها لفعل الخير. وطلبوا منها بزيارة ثلاث قباب للأولياء، ثم غادروا منزلها، حينها تحققت المعجزة واستجاب الله دعواتهم فعاد للمرأة الصالحة بصرها، وعاد ابن عمها الصافي.

سعت حليمة بطبيعة الحال إلى الوفاء بوعدها الذي قطعته على الأولياء، ورد جميلهم عليها، وقامت بما طلبوه منها، لأنّها كانت تعتقد بأنّهم من أرجعوا لها البصر وابن عمها الصافي، وقامت بتوفير الطعام في القباب لأهل القرية، فطغى الكسل على أهل القرية، وتخلوا عن العمل، لأنّ كل شيء كان موّفرا لهم. حينها تدخل ابن عمها الصافي وتبادل الحديث مع حليمة، قائلا لها إن كانت تؤمن فعلا بأن هؤلاء الأولياء هم من أرجعوا لها البصر، وهم من يرزقون الناس، رافضا ما تعتقده حليمة وتقوم به، وأقدم على طرد الناس، وحثهم على عدم التوكل على الغير، إلا على الله سبحانه وتعالى فهو الرزاق، وحثهم على العمل من أجل ضمان العيش. كما طلب من كل واحد أن يعود إلى عمله، وأن يبتعدوا عن الخرافات، قائلا بضرورة أن يعود المفتي إلى عمله، يفتي ويفهم الدين في المسجد، وطلب منه فتح المسجد مجددا ليقوم بعمله، وطلب من القاضي أن يرجع للمحكمة، ومن القايد أن يرجع قايد، ومن الأمة أن ترجع قوم.. وبهذا وحده يسود العدل في القرية بين جميع الناس، ويكون رزقهم على الله وحده دون وسائط، فهو وحده الرزاق.

تقدم هذه المسرحية قصة تحمل معنى عميق، حيث أعطى ولد عبد الرحمان كاكي الصورة الحقيقية للإنسان في مرحلة معينة من عصره ومن واقعه المعيشي، واستطاع تشخيص ومعالجة قضية اجتماعية، ترتبط ببعض المشاكل التي كان يعيشها الإنسان في المجتمع، مثل الاعتقاد بأن الرزق يأتي عن طريق الاعتماد والاتكال على الغير، من دون التسبب بالكد والعمل، بل وباستعمال وسائل أخرى خرافية لذلك، مثل الاعتقاد الخاطئ بالأولياء الصالحين وبقدراتهم

الخارقة من دون الله عز وجل، مما يؤدي إلى شيوع روح الاتكال بين الناس والتقاعس عن العلم والعمل، وهي السبل الوحيدة لحل المشاكل الاجتماعية التي يتخبط فيها الإنسان.

3- المؤثرات الأجنبية في المسرحية:

تعتبر مسرحية الضفادع من المسرحيات التي تأثر بها بريخت فهي مسرحية نالت إعجابا من طرف الشعب اليوناني، حيث قدمّها أرسطو فان على المسرح الأثيني، فهي تهتم بمعالجة مشاكل وطنية وسياسية بصفة عامة، وتصف لنا رحلة ديونوسوس إلى الخمج، وراعي المسرح إلى عالم الموتى حيث ذهب ليصور يصور يوربيدس الذي مات عام 407 ق.م ولحق به سوفكليس عام 406 ق.م وبذلك فقدت أثينا أعظم شاعر من الشعراء اليونانيين وفي موته زاد المجهول الأدبي، ولم يبق فيها إلا كتاب وشعراء لا يستحقون الذكر لذا كان لابد لأحد الزعماء الملهاة الثلاثة ليعيد إلى أثينا عظمتها الأدبية، ويتربع على عرش المسرح من جديد، ويسير ديونوسوس مع تابعه سانتياس حتى يبلغ مستنقعا ويصحب في زورق خارون الذي كان ينقل الموتى عبر هذه البحيرة أمّا خادم ديونوسوس فيطوف حول المستنقع سيرا على الأقدام لأنّ العبيد ليس من حقهم أن يعبروا البحيرة عبر الزورق، وأثناء عبور البحيرة يسمع ديونوسوس نفيق الضفادع التي أعطت اسمها للملهاة، ويدور بينها حوار طريف مملوء بالنكت والفكاهات ثم يصل الزورق إلى شاطئ عالم الموتى، وينزل ديونوسوس ويلتقي بخادمه الذي سبقه إلى هناك، وهنا يبدأ النصف الثاني من المسرحية وفيه يتنافس إسخلوس ويوربيدس معا، ويحاول كلّ منهما أن يظهر عيوب الأخر رغبة في التربع على عرش عالم الموتى أو العودة مع ديونوسوس إلى عالم الأحياء، مما أظهر بالناقد إلى المقارنة بين زميله من ناحية اللغة والأسلوب والموضوع ورغم كل ذلك يصعب على الحاكم أن يحكم بين الشاعرين لذا يلجأ إلى وسيلة أخرى وهي أن يسألهما عن رأيهما في سياسة القائد، لكن إجابة الشاعرين لا ترضي لذا طلب منهما أن يصلوا إلى حل محنة أثينا، وفي النهاية اضطروا على الحكم أن يختار الشاعر الذي يفضله، فيقرر

بإرجاع إسخلوس إلى أثينا وكانت كفكرة رئيسية للملهاة التي خصصها أرسطو فانيس الجزء الأكبر منها للدراسة الشعر التمثيلي في عصره[1].

من خلال هذه المسرحية نرى بأنّ بريخت تأثر ببعض مقتطفات مسرحية أرسطوفانيس الذي يدرك تماما أنّ عظمة الشاعر تتوقف على أمرين، هما: ‹‹ الموضوع الذي يعالجه، والبراعة الفنية في بناء المسرحية››[2] كما برزت مسرحية الضفادع بشخصيات تشهد ببراعة التعبير والدقة في تصوير الإحساسات العميقة، وكان أرسطوفانيس:‹‹ قد عاب على يوربيدس في فهم الحرية الدينية والفكرية واهتمامه بتعليم الشباب كيف يناقشون الموضوعات ويخرجون عن التقاليد السلبية››[3]. وكان أرسطوفانيس لم يكتب مسرحية ملهاة الضفادع من أجل النقد بل يريد من خلالها الدراسة الدقيقة للشعراء وتحليل موضوعاتهم، إذ اعتمد على بعض النقاط الأساسية وهي:‹‹ الابتعاد عن المبالغة والتهويل، ضرورة ربط الأدب بالحياة، واعتبار الذوق السليم والرأي السديد مقياسين هامين في تقييم العمل الأدبي والحكم عليه››[4] والغاية من هذه المسرحية بمعنى أنّها تعالج موضوعات ضالعة في سياسة الدولة والمجتمع، يسخر من شخصيات سياسية بارزة ويقدم نصائح وأراء حول أخطر المشكلات في المجتمع ولم يكن هدفه الرئيسي هو الهدف السياسي فقط بل هو إضحاك الجمهور وإمتاعه. فمن خلال ما أدرجناه سابقا نلاحظ أن بريخت تأثر في العديد من النقاط بمسرحية أرسطو فانيس إذن يمكن القول بأنّ المسرح البريختي مقتبس من المسرح اليوناني.

---

[1]– ينظر، **مسرحية الضفادع**، لأرسطوفانيس، قناة يوتوب: http://yazlet.com/jo/watch/مسرحية-ملهاة-الضفادع-للكاتب-اليوناني-أرسطوفانيس

[2]– الموقع الإلكتروني: http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=10&depid=3&lcid=70135

[3]– المرجع نفسه.

[4]– المرجع نفسه.

أما النص الذي تأثر به ولد عبد الرحمن كاكي هو مسرحية بريخت في عنوان: "**الإنسان الطيب في سيتشوان**"، الذي اقتبس المسرحية بدوره من حكاية صينية قديمة، حيث يحكى أنّ ثلاثة آلهة نزلوا إلى الأرض، بحثا عن إنسان طيب يبيتهم، وفي طريقهم يلتقون برجل فقير، وهو "حمال الماء"، الذي كلفوه بالبحث عن إنسان طيب يستقبلهم، لكن بحثهم كان بدون جدوى، فلا أحد من أهل القرية قبل باستضافتهم واستقبالهم في بيته، وعند رفضهم من أغلب أهل القرية، تقوم باستقبالهم امرأة فقيرة، تدعى" شين تي"، فلّما لبت طلبهم هذا رغم أنّها فقيرة انبهر منها الآلهة، لهذا فقد قدموا لها مبلغا من المال، مقابل ما فعلته معهم وكرد للجميل، وآمروها بفتح دكان، تقوم فيه بالتجارة لإعانة نفسها، فلما قامت بفتح الدكان حاصرها أهل القرية بمطالبهم الملحة، قصد مساعدتهم بالمال أو بالسكر من دكانها، أو مساعدتهم بالطعام، وهناك حتى من طلب منها المساعدة بالرغم من أنّه غني لكنه طماع لئيم يريد أن يعيش على حساب غيره. ومن بين هؤلاء كان شباب من أهل القرية قامت "شين تي" بمساعدته من الانتحار، لأنّها ظنت بأنّها يساعدها ويتبادل نفس المشاعر معها حتى وقعت في غرامه [1]. إلى أن إكتشفت حقيقة هذا الشخص، الذي كان يقوم باستغلالها من أجل أن يحقق أهدافه الشخصية، فذهبت "شين تي" إلى الإدعاء بأن هناك ابن عمها سوف يرجع إليها، وينقذها من المآسي التي سببها لها أهل البلدة، ولتنفيذ هذا الإدعاء اضطرت "شين تي" إلى تغيير هيئتها في اللباس وتعاملت معهم بشخصية رجل، وانطلت الحيلة على أهل القرية واعتقدوا أنّها بالفعل ابن عمها، وأصبحت تعاملهم بقسوة شديدة، وأقدمت على استغلال هؤلاء الأشخاص، الذين كانوا يستغلونها أبشع استغلال. وقامت باستعادة كل أموالها وثروتها التي أخذوها عنوة منها، وأنشأت مصنعها الخاص، حيث تقوم فيه بصنع التبغ، وكانت تستغل الرجل الذي وقعت في غرامه، كما طردت

[1]– ينظر: مسرحية بريخت، **الإنسان الطيب في سيتشوان**،

قناة يوتوب:https://www.youtube.com/watch?v=KlKy6_AugMQ

كل الناس الذين قابلوا إحسانها بالإساءة إليها. واعتقد الناس أن ابن عمها "شوي تا" قد عاد وقام بقتلها من أجل سلب ثروتها.

في الأخير "شين تي" تنزع الستار عن نفسها وتخرج إليهم لتبين لهم أنّها لم يكن "شوي تا" حقيقة وأنّها هي بنفسها لعبت هذه الأدوار وتقول لهم:

نعم أنا "شين تي" أنا "شوي تا" وشين تي معا. أمركم منذ القديم، يكون المرء طيبا أن ثم بالرّغم من أنّه يعيش ممزق النفس كبرق وإلى نصفين قسم، لست أدري ما جرى، صرت للغير كريمة، دنياكم عسيرة، كم شقاء، كم قنوط؟ ويد الخير إذا مدت إلى ولنفسي لم أوافق، كان صعبا أن يساعد، ذات نفسي ثم غيري، وإذا ساعدت شخصا ضائعا ضعت معه، أي شخص يتمتع من فعال الشر إذ يشهد موت الجائعين، فلم ينعم الشر، ويشقى الخير دوما؟ غسلتني الظئر في النهر، فتأذيت من الرحمة، أصبحت كذئبة عندما أبصر بؤسا صرت شيئا غير نفسي، فأدينوني إذن، كل جرم قد فعلته كان للجيران عونا كان حبا في حبيبي، كان إنقاذا لطفلي من شقاء واحتياج، إنني فيما قصدتم كنت إنسانا شقيا. ومن خلال كل هذا القول" لشين تي " نفهم أنّها بينت لأهل القرية بأنّها هي الإنسان الطيب في سيتشوان وتحدثهم على ما فعلت فيهم من خير وتقديم مساعدات رغم فقرها ووحدتها في البلدة بدون عائلة إلا أنّهم يستغلونها ويتكلون عليها.

ثم ليتدخل أحد من الآلهة ويرد عليها قائلا:« **كفى كلاما ماذا عسانا أن نظن نحن الذين سعدنا بالعثور عليك من جديد**».

«**شين تي: لكن ينبغي أن أقول لكم مع ذلك بأنّني أنا الإنسان الشرير الذي حكوا لكم ها هنا عن أعماله الشريرة.**

الآلهة: بل الإنسان الطيب الذي لم يحكوا عنه هنا إلا كل خير.

شين تي: لا بل الشرير أيضا.

الآلهة: هناك سوء فهم، بعض الظروف التعيسة، خيران لا قلب لهم»[1].

ما نفهمه من خلال هذا القول بأنّ "شين تي" منحت وجه الشرير من طرف أهل القرية للآلهة حتى ظنّ الآلهة بأنّها حقيقة شريرة لكن لما عاشوا تلك الأحداث في القرية استخلصوا منها بأنّها الإنسان الطيب الصالح، لكن لا توجد الرحمة من أهل القرية تجاهها نظرا لما عاملوها كما وصفهم أحد الآلهة جيران لا قلب لهم.

أخيرا ها هم يستعدون للرحيل ويتركون "شين تي" لوحدها فهي كانت ترفض ذلك الرحيل لأنّها تعلم بأنّها سوف تعود إلى المعاناة والبؤس من جديد. ففي هذه المسرحية نرى أنّ بريخت صور لنا المجتمع المعيشي وما يعانيه أكثر ماديا.

لقد اختار الكاتب في هذه المسرحية شخصية المرأة الفقيرة التي لا مكانة لها في المجتمع وعدم التوقع منها أي فعل خير، وحالة الإنسان الفقير الذي يعاني من عدّة مشاكل اجتماعية ونفسية وصعوبته لفعل الخير حيث يفتقد لتلك الخيرات المتبادلة بين الناس في المجتمع من الفضائل. كما أن بريخت بين لنا الصراع بين الخير والشر عندما كانت "شين تي" تستقبل كل أهل القرية في دكانها، وقصة الرجل الذي منعته من الانتحار، وكادت أن تؤدي بالدكان إلى الإفلاس بسببه وبسبب أهل قريتها الذين قابلوا إحسانها لهم بالإساءة إليها.

ففي هذه المسرحية نرى العمل الفني الذي أثار المتعة والفرجة عندما قلبت "شين تي" الموازين ولعبت دور ابن عمها عندما غيرت شخصيتها إلى رجل من أجل المحافظة على الدكاكين واستعادة أموالها، وتغيير "شين تي" أيضا سلوك أهل القرية ودعوتهم إلى العمل وعدم

[1]– مسرحية بريخت، **الإنسان الطيب في سيتشوان،**

قناة يوتوب:https://www.youtube.com/watch?v=KlKy6_AugMQ

الاتكال على الغير وطرد كل من كان يتوسل ويطلب الإعانة وإرجاعه إلى كسب رزقه بعرق جبينه، وبذلك تسود العدالة في البلدة.

إذن في صفوة القول عند مقارنة مسرحية القراب والصالحين بمسرحية الإنسان الطيب في سيتشوان نجد بأنّهما متشابهتين كثيرا، لأنّ كلتا المسرحيتان تطرحان نفس المسألة ألا وهي مسألة فعل الخير في عالم انتشر فيه الفساد بكل أنواعه والظلم وكيفية محاربته وقلة وصعوبة وجود الناس الذين يؤدون بتغيير كل هذه الأمور. كما نستخلص بأنّه صراع قائم بين فعل الخير والشر والإنسان الصالح ذو وجه الخير والإنسان غير الصالح، بالإضافة إلى اتفاقهما في موضوع ضرورة العمل وعدم الاتكال على الغير.

4- المضامين التراثية في المسرحية:

يبنى النص الدرامي عامة بفكرة رئيسية وهي الأساسية لكل عمل أدبي، وهذا ما يريد المؤلف إيصاله للمتلقي بتجسيد شخصيات تعتريها مواقف فنية وأخلاقية، حيث يطرح "عبد الرحمن كاكي" في مسرحية القراب والصالحين فكرة وهي البحث عن مكارم الأخلاق، ينزل الأولياء الصالحين باحثين عن إنسان طيب يستضيفهم، ويأتي المداح الذي يلعب دورا هاما في طرح الفكرة في تتابع الأحداث، إضافة إلى مواضع أخرى كذلك التي تخدم الفكرة الأساسية مثل: الفقر، والتسول، والتهميش والدروشة، كما هناك العديد من الشخصيات في المسرحية لكل منها دورها، لكن يشتركون في ميزة واحدة وهي وصف المجتمع الجزائري أي أنها دائما تبقى في اتصالها بالموضوع الرئيسي المراد إيصاله للمجتمع وتعود أسباب إستخدام كاكي لأشكال التعبير الشعبي من أجل الحفاظ على الشكل المسرحي التقليدي من الزوال فقد اعتمد **كاكي** في بداية عرضه المسرحي على المداح الذي يسرد الأحداث في مقلب موروث شعبي، وهو شكل مقتبس من المسرح الملحمي الذي يتوافق مع اتجاه بريخت في طرحه للقضايا الاجتماعية والسياسية والمسرح الملحمي يهدف إلى: ‹‹ أن يلتزم الكاتب المسرحي بالتعبير عن قضايا مجتمعه

وعصره في السياسة والاجتماع بما يوافق طبيعة التطور ويدفع بالمجتمع في مستقبله إلى حياة أفضل››[1]. وكان اعتماد **كاكي** على أسلوب السرد والتعليق النقدي من أجل إحداث التغيير والتجديد. وإذا جئنا إلى الحديث عن مسرحية القراب والصالحين التي تتناول قصة القراب والأولياء نجد **كاكي** استلهم موضوعه من القصة الخرافية الصينية للكاتب الألماني **بروتولد بريخت** في قصة مسرحية الإنسان الطيب في سيشوان التي تروي قصة ثلاثة آلهة نزلوا إلى الأرض بحثا عن الإنسان الطيب وهنا تكمن صفة التشابه والتقارب بين المسرحيتين كما يعتبر مسرح بريخت من المسارح التي تأثر بها **كاكي** لأن كل الصراعات التي كان يعاني منها العالم كشفها بريخت لهدف تطوير المجتمع فعند **كاكي** الأوضاع السائدة بعد الإستقلال تتطلب خلق أو إظهار مسرح جديد يعكس أمال الشعب. وما يميز مسرحية القراب والصالحين **لكاكي** هي بساطة أدائها التقليدي، كما استخدم الوصف الذي طور الأحداث مما قرب الصورة إلى الجمهور وكان اعتماده على مبدأ التغريب مما جعله يكشف عن الواقع الذي يعيشه الإنسان في المجتمع الجزائري من صراعات بين الخير والشر، والهدف من العودة إلى التراث هو تأصيل المسرح الجزائري ذلك أن المسرح كفن دخيل على المجتمع وبالتالي ما يعطيه الميزة الجزائرية والعربية هو الاستبداد من التراث بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

أ- **اللغة والحوار في مسرحية القراب والصالحين:** تعد اللغة إشكالية حقيقية في المسرح العربي، حيث تطرح عدّة تساؤلات عن أي لغة يجب استعمالها؟ فقد دعا البعض إلى استعمال اللغة العربية الفصحى، نظرا لأنّها لغة كل العالم العربي، بالرغم من إختلاف لهجات هذه الدول العربية، وهناك أيضا من انتقد استعمال هذه اللغة في المسرح، نظرا لمعاناة دول العرب من التخلف، وعدة مشاكل اجتماعية، كما يرون أنّها ليست الأنسب في تلك الفترة للمسرح فوق الخشبة، كما هناك مسرحيات قدمت باللغة العربية الفصحى، لكنها لم تلق إستجابة كبيرة أو

[1]- عزوز هني حيزية، **المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1975/1965**، رسالة الماجستير، إشراف فرقاني جازية، نقاش غالم، جامعة وهران، 2010/2009، ص 109

حفاوة من طرف جمهور المسرح. وكان توظيف اللغة العربية على سبيل موضوع المسرحية أي موضوع المسرحية بحد ذاته يحدد لغته التي تستخدم في المسرحية وهذا في تجربة توفيق الحكيم: ‹‹ عندما قدم مسرحية المزمار في المحيط الريفي بالعامية وقدم أغنية الموت بالفصحى، وبعد عرض هاتين المسرحيتين توصل إلى نتيجة هي أن إستخدام الفصحى تجعل المسرحية مقبولة لدى القراء ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يفهمها الجمهور المتفرجين››[1]

وقد اختار ولد عبد الرحمن **كاكي** التعبير العامي الدارج في مسرحياته، حيث أن مسرحه عموما بدا متصالحا مع اللغة الدارجة لغة العامة والطبقات الشعبية، لهذا فقد استخدم العامية في مسرحية: القراب والصالحين، التي تستعمل في الأسواق الشعبية والمقاهي والأحياء، وهي لغة سهلة الاستقبال لدى الجمهور، الذي يتقبلها بحفاوة، كما أنها حمالة للتراث الشعبي، الذي تعج به المسرحية، وهي طيعة في تصوير المعاني والأفكار، ونقلها بيسر للجمهور عن طريق المسرح، فوق الخشبة حيث يواجه الممثل الجمهور مباشرة ودون وسائط، لذلك فالملاحظ بأنّه استطاع أن يقترب من الجمهور ويستقطب اهتمامه، نظرا لاستعماله لهذه اللغة فهي مؤثرة في نفس الإنسان، وتثير إعجاب الجمهور، وتجعله يتأمل ويغوص في معانيها.

الملاحظ أنّ **كاكي** إستطاع إستقطاب الجمهور حيث: « وظف في أعماله المسرحية اللغة ذات الطابع التراثي، القريبة من لغة المداح، التي كان يستعملها في الأسواق والحلقات، فهي لغة مؤثرة في نفس الإنسان»[2]. كما أنه استخدم لغة شعبية في قوالب شعرية بأسلوب الحكي،

[1]– العلجة هذلي، **توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين أنموذجا**"، 2009، ص 164.

[2]– محمد عباسة، **لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية**، مجلة حوليات التراث، العدد 6، جامعة مستغانم الجزائر، 2006، ص69.

فكثيرا ما كان يردد قوله:« أنا لا أكتب مسرحياتي للقراءة، إنّي أصور بكلمات مسرحياتي لتعرض على خشبة المسرح»[1].

ويفهم من خلال هذه المقولة أنّه يصر على استخدام اللغة العامية، أي لغة الشعب، لغة الأسواق والأحياء الشعبية، لأنّه يساهم من خلالها في الإبداع في مسرحه فوق خشبة المسرح، بتقديم مشاكل الإنسان المعيشية، للكشف عن الغموض، ويجعل المشاهد في قلب الحدث، وإحساسه وتخيله إلى إدراك واقعه الاجتماعي.

ويعتبر استخدامه لهذه اللغة وسيلة لإحياء التراث الشعبي، ومحاكاته للغة الحكايات الشعبية، فهو يسعى دائما إلى جعل المتفرج أكثر حماسة، وجعل المسرح أكثر تعبيرا عن احتياجات الجمهور، بربط مضامينه بما يعيشه الجمهور في حياته اليومية، كما يسعى أيضا جاهدا إلى تقديم الحلول، وإيصال رسالته إلى هذا الجمهور عن طريق الحكي والفكاهة، ولا يتحقق هذا إلا بفضل اللغة التي اختارها واستعملها في مسرحه، لأنّها لغة شعبية، جعلته يتقرب أكثر من جمهوره، وبالتالي كانت تجربته المسرحية هادفة إلى استلهام التراث الشعبي وتكييفه مع الواقع، بما يستقطب جمهورا أوسع.

كما تميز الحوار المسرحي الذي دار بين الممثلين بالانسيابية والوضوح، من خلال استعماله للغة الدارجة، التي كانت متناسبة مع شخصيات المسرحية، مما سهل لهم بتأدية أدوارهم بسهولة، رغم أنّها كانت حافلة بالمعاني، وقد تخللتها مقاطع شعرية غنائية شعبية.

إنّ عودة **كاكي** إلى التراث الشعبي في مسرحه جعله يختار اللغة الدارجة، ليخرج بلغة أصيلة، ممتعة وثرية، كما تعتبر كعنصر أول وأساسي في مسرحه، جعلته يبدع فوق الخشبة، فهي لغة الشعب، والحاملة لفلسفته التي قد تعجز الفصحى عن إيفائها حقها، كما وجدت استقبالا وقبولا من طرف الجمهور، لأنّها لغته الأصلية، وقد أسهم هذا الاستعمال في مسرحة

[1] – محمد عباسة، **لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية**، مجلة حوليات التراث، العدد 6، جامعة مستغانم الجزائر، 2006، ص69.

هذه اللغة، ومن نقلها من النصوص الأدبية الشعبية كالحكايات، إلى جو النصوص الأدبية العالمة متمثلا في المسرح، الذي منحها حياة جديدة، كما منحها للنصوص التراثية، التي استفاد منها وأفادها بأن نفض عنها غبار النسيان، وقد كيف كل هذا خدمة لخطابه المسرحي، الموجه أساسا للشعب، ليعالج من خلاله بعض ما يعيشه في وطنه من مشاكل سياسية واجتماعية.

ب- الحكايات الشعبية في المسرحية: كتب عبد الرحمان **كاكي** الكثير من المسرحيات، التي يستحضر فيها الحكايات الشعبية، ومن بينها مسرحية القراب والصالحين التي وظف فيها العديد من الأعمال الشعبية. والمسرحية في حد ذاتها تعج بحكايات تدور بين الشخصيات التي سرد لنا **كاكي** المسرحية في بداياتها الأولى بوصف القرية "بني دحان" وشخصيات المسرحية الرئيسية، حيث بدأ الحوار في المسرحية بين القراب والجماعة، ثم ليتدخل فيها بينهم الدرويش كشخصية أيضا، ليوصل خبر قدوم الأولياء الصالحين إلى القرية. تكون البداية الأولى الحقيقية للمسرحية بتدخل شخصية المداح وبدايته في سرد الحكاية ومنها **يقول المداح: « نهار من النهارات نهارات ربي كبيرة في جنة رضوان، وجنة ربي كبيرة تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة، الثلاثة من أهل التصريف سيرتهم سيرة اللي يذكرهم في ثلاثة، ما تفوت فيهم مديرة واللي يذكرهم في ثلاثة ما تركبو غيرة »**[1].

ويواصل المداح حديثه إذ يقول: « **نشاالله عام الشر تكون غايب، في داك العام كان الشر في قرية سيدي دحان، والقحط في بني زرنان، درويش بني زرنان دعا على والي القرية سيدي دحان بعدما برح بالكلام رفد مقارتو، ومشا درويش بني زرنان دعيو غايضو الحال ما يطولش ويمشي غير سليمان القراب، اللي ما سمعش الكلام، راح يجيب الماء من عين سيدي العقبي**»[2].

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

[2]- المرجع نفسه.

والغاية من توظيف الحكاية داخل المسرحية هي تمديد الفكرة لتقوية المعنى وزيادة التشويق لتلك المشاهد، وعرضها المفصل لجزئيات المسرحية في تسهيل إيصال المعنى بدقة إلى المتلقي، فالمداح هو الشخصية الرئيسية التي ساهمت في سرد الأحداث، التي تدور في هذه المسرحية، كما لعب دورا فعالا في توجيه خطابه ليتدخل مرة أخرى ليقول: «**أشربو أيا زيد قال القراب شكون يشرب اللول؟ شكون الزاوج وشكون التالي، الماء كان في يد سيدي عبد الرحمان أشرب الأول، وسيدي عبد القادر التالي، ولا بعد سيدي عبد الرحمان تقدم سيدي بومدين وسيدي عبد القادر الجيلالي، الحالة ما فت شهر عاودوها اللي قراو الحروف الليالي سيدي عبد الرحمان رد الطاسة قاع النحاس صفراء تشالي، سليمان القراب والثلاثة كما وكمايمهم جمعو يديهم وسليمان القراب ملالهم، قدام ما يشربوا الصالحين قالوا "بسم الله"، شربو في ثلاثة ما كاين بيناتهم لا الأول ولا التالي ولا الثالث، هاد الشيء ينصاب ينصاب عند الناس الطامعين، اللي حبو يبيعوا الغل ما ينصابش عند الصالحين، بعدما شربوا طفاو العطشة، قالوا في ربعة "الحمد لله"، كلمة يقولها شيطان اللي قالوه اللولين قالوه واللي زادوه لكن سيرة الأولياء الصالحين سيرتهم كانت سيرة من كانوا حيث داروا على الحديث وطاعوا للدين ما عملوا خلاط ما خلطوا شيء في سيرتهم محدودة عاير كهم فرين ما يغيضوا مخلوق لو كان حتى تهتم نقتصروا في الحديث ونشوفو واش صرا بين سليمان القراب والأولياء الصالحين**»[1].

فمن خلال هذا القول نرى أنّ المداح يتحكم في زمام الأمور في المسرحية نظرا لإمكانياته التي يملكها والتي جعلته يتحرر من كل الصعوبات، فكانت له كل الحرية في سرد الحكاية من أحداث أو من خلال حديثه عن الشخصيات التي تمثل في تلك المسرحية.

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

وشخصية المداح كانت منذ القديم فهي تراث شعبي منذ القديم إذ كان يحلق ويلتف حوله الناس فيروي لهم الحكايات، استخدمه **كاكي** في هذه المسرحية ليس فقط في سرد الأحداث التي تدور في المسرحية، بل حتى تقديم بعض النصائح والمعاني المفيدة في المسرحية، حيث يظهر ذلك من خلال القول السابق، عندما كان يحدثنا عن الأعمال الصالحة للأولياء الصالحين.

ثم تتواصل المسرحية في عدّة أحداث بين الشخصيات أو بين سليمان القراب والأولياء الصالحين في البحث عن إنسان صالح أو صالحين أو صالحة ليستضيفهم حيث يتدخل المداح مرّة أخرى ويعلق على المشهد يقول:« **في القرن أربعطاش جبروا مؤمنة تؤمن بالله، كانوا في ثلاثة، وقالت لهم مرحبا بسم الله، كانت تقول مرحبا حتى لو كانوا اثني عشر، الأولياء دخلوا عند حليمة العمياء اللي معندهاش العينين، وسليمان القراب راح عند اللي ماشي حافظ الكلام هنا يكمل الحديث جاو يحوسو على إنسان صليح جبروا ولية صالحة، ولكن اللي قراو الحروف الليالي هذا وين يبدا الحديث لا ما نكثرو في الكلام بلا ما نشالي نزيدوا في الحكاية ونشوفوا التالي** ».[1]

إن تدخل المداح في هذا المقطع هو بغرض تبيين من هو الإنسان الصالح في القرية، وكيف تم استقبال الأولياء من طرف بعض من يفترض فيهم الصلاح، لكنهم ليسوا كذلك، حيث رفضوا استقبالهم بمبررات واهية، ولأنّهم كانوا يبحثون عن إنسان صالح فقد وجدوه عند ولية صالحة تستقبلهم. فالكاتب هنا في هذه المسرحية نلاحظ بأنّه أعطى كل الحرية للمداح وكان تدخله في المسرحية قد تحرر من كل القيود، وهو عنصر مستمد من المسرح الملحمي، كما كان له الفضل الكبير في هذا الشكل الفني المسرحي، حيث استخدمه **كاكي** من أجل كسر الحاجز الموجود بين الممثل وجمهوره.

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

كما وظف الكاتب حكايات شعبية في المسرحية من خلال شخصية أحد الأولياء الصالحين، حيث يقول أحد الأولياء يسرد لهم حكاية قائلا:« **كان واحد الجبح ملان بالنحل وملان بالعسل يتقاطر أهجم عليه الرزوزي النحل هرب الرزوزي دخل وكلا العسل وخلا الجبح خاوي** »[1]. استخدام الكاتب لهذا المثل، الذي يخفي من ورائه حكاية شعبية، دليل على عودته إلى التراث واغترافه منه، وكان لهم الدور في هذه المسرحية حيث لم يتخلوا عن العقائد الدينية، لذا الكاتب أراد إشراك الجمهور عقليا من أجل أن تظهر المفاسد في المجتمع لإصلاحها.

وفي صفوة القول نقول بأن استخدام الكاتب للحكايات الشعبية في هذه المسرحية، دليل على عودة الكاتب إلى التراث من عادات وتقاليد وعواطف الناس، وقد اختار الكاتب هذا الفن لتصوير أحداث الحياة المعيشية في المجتمع الجزائري، كما أنّه يسعى إلى تحقيق أهداف اقتصادية وإجتماعية من خلال النصح والإرشاد الذي يقدمه عند مخاطبة الجمهور.

ج- الشخصيات الأسطورية في مسرح كاكي: وظف **عبد الرحمان كاكي** شخصيات تراثية شعبية، كان لها وجود في الماضي القديم، ومن خلالها أراد التعبير عن آماله، فعاد إلى الماضي ومزجه بالحاضر بهدف إحياء هذه الشخصيات التراثية من جديد، فكان توظيفه لهذه الشخصيات من أجل بيان الحقائق التي كان يعيشها المجتمع قديما، وأعاد استحضارها وتوظيفها في الحاضر، وقد تميز مسرحه بهذا، فاستطاع لفت انتباه الجماهير إليه، من خلال هذه الشخصيات التراثية، لأنّها ظهرت على شكل حقيقة فوق خشبة المسرح.

ومن بين الشخصيات التي وظفها بكثرة في المسرحية، نجد شخصية القراب، أي صاحب قربة الماء، وهي شخصية شعبية يعرفها المجتمع الجزائري بأكمله سمي بالقراب نسبة إلى (القربة) التي يحملها معه، والتي تحمل الماء، وتصنع عادة من جلد الماعز ليحفظ فيها الماء، كما تستعمل في حفظ الحليب. وتوظيفها من طرف **عبد الرحمان كاكي** ليس فقط كشخصية

[1] – ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:

.https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

تراثية فحسب، بل كشخصية اجتماعية أيضا، لهذا فقد تجاوز مفهومها إلى معاني أكثر من مفهومها في المجتمع الشعبي، حيث يعتبر القراب من تقاليد المجتمع الجزائري، وقد تم مسرحة هذه الشخصية من خلال شخصية: "سليمان القراب"، التي استخدمها "كاكي" ليس لمجرد وجودها منذ القدم لدى المجتمع الجزائري، ولم يكن هدف الشخصية بيع الماء فقط، بل استخدم كشخصية عامة، لا يستغني الناس عنها، كثيرة التفاعل مع الناس، يعرفها العام والخاص، لأنها كثيرة التجوال، وهي مصدر لأحد أهم مصادر الحياة، وهو الماء، الذي لا يمكن لأحد الاستغناء عنه، لهذا فهو شخصية اجتماعية تستقطب حولها جميع الناس. وقد تمكن كاكي من مسرحة هذه الشخصية في فترة لم يكن قد بقي لها وجود إلا في الحكايات التراثية، واستطاع من خلالها جلب انتباه الجمهور وإثارة المتعة والفرجة.

وقد أدت هذه الشخصية دورا محوريا، منذ بداية المسرحية، من خلال دوره الوسيط بين الأولياء الصالحين وأهالي القرية، وبرزت هذه الشخصية منذ بداية المسرحية، حيث استخدم مقطعا غنائيا، كان بمثابة اللازمة الغنائية التي تستهل المشاهد الحوارية، استطاع بها إمتاع الجمهور منذ البداية الأولى: « – **الجماعة: ها الماء، ها الماء ماء سيدي ربي**

جيبو جايبو من عين سيدي العقبي

سليمان القراب: أيوى، أيوى

الجماعة: ماء سيدي ربي

من عين سيدي العقبي

ماء سيدي ربي . جايبو جايبو من عين سيدي العقبي».[1]

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

استخدم **ولد عبد الرحمان كاكي** هذا المقطع الغنائي للجماعة والقراب منذ البداية، من أجل لفت انتباه الجمهور، قصد متابعة العرض المسرحي، كما أن تكرار هذا المقطع الغنائي لدى كاكي يزيد مسرحيته جمالا وتشخيصا للتراث، خاصة وأن شخصية القراب لديه تحمل الكثير من الرمزية للتراث، لأنّه يحمل معه (القربة)، ويبيع بها الماء للناس في المدينةّ، والماء بدوره أصل يحمل كذلك لعدّة معاني، حيث مثل في المسرحية عن كيفية الحصول عليه، وعن المسافة التي يقطعها من أجل جلبه إلى المدينة، وتقديسه كذلك، وجعله أكثر أهمية، لأنه من عين سيدي العقبي، وهو ولي من أولياء الله الصالحين.

1- أولياء الله الصالحين: عمد كاكي في مسرحيته إلى استخدام شخصيات لأولياء صالحين، نظرا لاعتقاد عامة الشعب في أولياء الله الصالحين والتبرك بهم، لهذا فهناك علاقة وطيدة بين عامة الشعب والأولياء في المجتمع الجزائري، تجعلهم يعتقدون بكرامات هؤلاء وقدرتهم على تحقيق أمنياتهم، لهذا تعمد كاكي في مسرحية "القراب والصالحين" لاستحضار مثل هذه الشخصيات، وانتقاد اعتقاد الناس المفرط في قدراتهم، حيث يدور النقاش فيها حول قدراتهم في تلبية حاجيات الناس في المدينة، وإدعاءهم أنّهم ماتوا ثم عادوا إلى الحياة، فهكذا كان يعتقد الناس في المجتمع الجزائري، وبطبيعة الحال أنّ هناك في المجتمع إلى يومنا هذا، من يعتقد ويؤمن أنّ هناك أناسا ماتوا، ويمكن أن يعودوا إلى الحياة في أيّ لحظة، **فكاكي** إستخدمها في مسرحيته ليبين الواقع المعيشي في المجتمع الجزائري، إذ يدّعون سماع بمن يناديهم لتلبية مطالبهم من أجل تحقيقها، وجلب الشفاء بالدعاء ونزع الأذى عن كل بشر.

لقد تم توظيف شخصيات الأولياء الصالحين في هذه المسرحية من خلال تخيل عودتهم إلى الحياة، وكانوا يمشون في القرية التي نزلوا فيها، حتى التقوا بسليمان القراب، وطلبوا منه أن يبحث لهم عن إنسان صالح أو صالحة أو صالحين من أهل القرية ليستضيفهم، لكن جميع من طرقوا على أبوابهم قابلوا طلبهم برفض استضافتهم، ما عدا حليمة العمياء التي رحبت بهم واستضافتهم وأكرمتهم غاية الكرم، وقالت لهم:« **في الدار ساكنة ولية عمية غير راسها**

ومعزتها، وعلى كلمة ضياف ربي، راهي تقول مرحبا»[1].

وحدث أثناء استضافتهم وتبادلها الحديث معهم أن روت لهم ما حدث لها جراء غياب ابن عمها "الصافي"، وما تلقاه من جفاء في القرية من طرف أهلها، حينها يتدخل الأولياء الصالحون للرد على حليمة، يقولون: « – **سيدي عبد القادر: شوفي يا ولية، في النهار اليوم وين الزمان قصد القرية وأحنا ضياف ربي، لو كان نطلبوا ربي في ثلاثة، أنت الولية المؤمنة، وإحنا الأولياء الصالحين.** – **سيدي عبد الرحمان: كان نطلبوا جميع ربي والصافي يولي، ويولولك عينيك ويعطيك ربي الرزق، ماشي رزق الإيمان، رزق الدنيا من الكثير، واشتا تديري؟**

– **حليمة: نأمل ندير الخير.**

– **سيدي عبد الرحمان: أمالة يا ولية هيا بسم الله نرقدو والفاتحة، أنت حليمة العمياء وأحنا أولياء الله الصالحين.**

– **سيدي بومدين: وأنا سيدي بومدين.**

– **سيدي عبد القادر: وأنا سيدي عبد القادر الجيلالي.**

– **سيدي عبد الرحمان: أيا سيدي عبد القادر الجيلالي، أطلب ربي رانا معاك، ونردوا عليك أمين.**

– **سيدي عبد القادر: في قرن أربعطاش، في نهار القحط والزمان، أقصدنا قرية سيدي دحان – سيدي عبد القادر، سيدي بومدين، سيدي عبد الرحمان، لقينا في الطريق قراب، واسمه سليمان، وجينا نشوفو إذا مومن صالح، وصلت عند مومنة صالحة، وطلبنا ضيافة الله، قالت: مرحبا، يا الله يا لي عطيت السعد لسعود، وتحب الإنسان يطيع ويتوب،**

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

ها هم يدينا صافيين من كل ذنوب، دايرين بيهم فاتحة، يا لي ما تسهى ما تنوم»[1]. وما نفهمه من خلال الحديث المتبادل بين الأولياء الصالحين وحليمة العمياء من خلال الاقتباس السابق، أنّ ولد عبد الرحمان كاكي وظف شخصيات الأولياء الصالحين توظيفا ايجابيا، يرتبط بالدين وبتقاليد المجتمع الشعبية، ليعبر من خلالها عن دور الإنسان اتجاه الآخرين، والذي يميل بفطرته السليمة لفعل الخير، مهما كانت ظروفه قاسية، وهو ما تجلى في تصرف حليمة العمياء الكريم مع ضياف ربي، الذين أكبروا منها هذا الفعل، فدعوا الله أن يعيد إليها بصرها ويعيد إليها ابن عمها الصافي من منفاه، وهو ما حصل فعلا، نظرا لأن من كرامات أولياء الله أن دعواتهم مستجابة، ولهذا يعتقد الناس فيهم لاعتقادهم بأنهم السبيل للتقرب من الله عز وجل. ونظرا لهذا الدور الفعال في نقل الواقع الاجتماعي من خلال هذه الشخصيات" الأولياء الصالحين"، فقد استطاع لفت انتباه الجمهور بشدّة، من خلال مخاطبته مخاطبة روحية، تؤمن بتصوف المجتمع الجزائري واعتقاده الشديد في أولياء الله، باعتبارهم رموزا للنقاء والصلاح والتقوى في المجتمع، وهي بمثابة ملاذ روحي للإنسان جراء الفساد المستشري في المجتمع.

2- شخصية المداح ودوره في المسرحية: تعتبر شخصية المداح من الشخصيات الموظفة في مسرحية " القراب والصالحين" بكثرة، وهو ما جعل دورها محوريا فيها، حيث ساهمت في بناء وتقديم المسرحية، كما ساهمت في سرد الحكاية الشعبية الموظفة فيها، فقد استخدم كاكي" المداح في مسرحيته كشخصية تسرد أحداث المسرحية، كما تقوم بالتعليق على الأحداث التي تدور فيها.

يقول المداح مستهلا حكاية الأولياء الثلاثة:« **نهار من النهارات، ونهارات ربي كثيرة، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة...تلاقاو ثلاثة من الأولياء الصالحين الواصلين قدام المريرة الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة، اللي يذكرهم في ثلاثة، ما يفوت قبلهم لا بوهالي ولا**

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

دربالي»[1]. وتتدخل الجماعة وترد متسائلة:« **شكون هذا الناس قدام المريرة؟ وخرجوا من جنة الرضوان وين رايحين؟»**[2]. فيرد المداح مواصلا كلامه عنهم:« **سيدي عبد القادر الشرقي، سيدي بومدين الغربي وسيدي عبد الرحمان، قبضوا المريرة يزوروا العباد اللي عايشين في هذي الدنيا»**[3]. وتكمن مهمة المداح في الفصل بين مشاهد المسرحية وهو الفاعل الأول في الربط التسلسلي لأحداث المسرحية بكل حرية، وتقديمه للشخصيات ووصفها، وإستعان الكاتب بشخصية المداح ليجعل مسرحيته أكثر جمالا. ويواصل المداح تدخله إذ يقول: « **اشربو أيا زيد عليه، قال القراب: شكون يشرب الأول؟ شكون يشرب التالي؟ الماء كان في يد سيدي عبد الرحمان، ما كانش نتاع النحاس منهم ليحب يتقدم، لا سيدي بومدين ولا سيدي عبد القادر، سيدي عبد الرحمان رد الطاس صفراء تشالي لسليمان القراب، والثلاثة أثناو أكمايهم، جمعوا يديهم وسليمان القراب أملاهم، قدام ما يشربوا الصالحين قالوا الصالحين: بسم الله.**

المداح يواصل الحديث: **تشربوا في ثلاثة كاسين بيناتهم الأول ما التالي، هذا الشيء ينصاب عند الناس الطامعين اللي يحبو يبيعوا الغل ما ينصابش عند الصالحين بعدما شربوا وطفاو العطشة قالو في أربعة الحمد لله.المداح: كلمة يقولها ملك، كلمة يقولها الشيطان، اللي قالو اللولين واللي زادوه لمداحة، ولكن السلاطين الطلبة هم الأولياء الصالحين »**[4].

الملاحظ من خلال تدخلات المداح في المسرحية بأنّه يتصرّف بحرية، وكما يريد في سرد الأحداث في الحكاية المتضنة في المسرحية. كما أنّه يسدي بحرية النصح والإرشاد، ويدعو

---

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

[2]– المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه.

[4]– المرجع نفسه.

إلى غرس الأخلاق والصفات الحميدة في المجتمع، وكان المداح في جميع تدخلاته يدعو إلى فعل الخير، والابتعاد عن كل الآفات المضرة، والاقتداء بما هو إيجابي.

«قاع الليل وهما يطلبوا في مالك الملوك، ربي الدعوة يسمعها شاب يشيب ويسمعها شايب يبكي، وأخفى عليهم الكلام قاع الليل، وهم يدعوا من أي سيدي عبد القادر ريحو سيدي عبد الرحمان، ومنين الفجر بان بانو خفايا سيدي ربي، سمعوا المعزة تبعبع في الجنان، حليمة رجعوا لها عينيها، وشافت بيع الأولياء الصالحين سيدي عبد القادر، سيدي بومدين وسيدي عبد الرحمان، طبطب إنسان في الباب، قالوا لها بلا شك الصافي.

المداح يتدخل ويواصل حديثه يقول: **اسمعو يا ناس ما سمعت الولية من الأولياء الصالحين.**

ثم سيدي عبد القادر ويقول: اسمعي، الولية ما تحلى الباب حنا رانا رايحين.

سيدي عبد الرحمان: الصافي يطب طب في الباب والمال راه في الخزائن.

سيدي بومدين: ما تنساي ما قلتي، تفعلي الخير...

حليمة: علاش ما تزيدوش تقعدوا يا الأولياء الصالحين[1]

وها قد نرى أنّ **ولد عبد الرحمان كاكي** استخدم شخصية المداح في مسرحيته: القراب والصالحين لأنّه يتدخل ما بين الفصول في المسرحية، ويتدخل ما بين الممثلين في أثناء أداء أدوارهم، وبين الجمهور والممثلين بغرض إيصال المعنى بدقة إلى الجمهور. ويسرد لنا أحداث الحكاية، ويضمنها ما تيسر من أمثال شعبية وحكايات، ويهدف من وراء كل هذا الحفاظ على التراث الشعبي والعودة إليه وتوظيفه، بغرض خلق أجواء حميمية بين الجمهور وما يشاهده من عرض مسرحي يدفعه لمتابعة ما يعرض عليه لأنه يحس بأنه ينتمي إليه ثقافيا وحضاريا.

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

3- شخصية الدرويش: يعتبر الدرويش شخصية تراثية قديمة معروفة لدى الشعب في المجتمع، لقد أخذت من التراث الديني، كما أنها معروفة بأكمالها كرؤية الغيب أو الإنسان الذي

فيه مس من الجن، ومعلم بأمور لا يعلمها الغير، فهو يعمل على هذه الأمور مقابل كسب المال. وقد وظف ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته شخصية الدرويش، فهو الذي يروي لنا قصة مجيء الأولياء الصالحين إلى القرية، ووصف أعمالهم وأخلاقهم.

يقول الدرويش:« قلنا ذا الناس أسيدي أهل العلم مخلطين

مع أهل العقلية مجمعين رساتهم جامدين

وما ينطقوا بكلام حتى يكون دوا تقول موزون في ميزان

كلامهم مسموع ويسوى ولكن عند اللي قرى حروف البالي

هذا وين يبدأ الحديث بلا ما نكثروا بلا ما تشالي

وترد الجماعة: واش قالوا ذا الناس أسيدي واللي راك تشكر فيهم

الدوريش: هذا الناس في لباس منظفين أشتى لابسين من قفاطن

هذا الناس أسيادي منظمين تحلف عليهم ضباط ولا قباطن»[1].

فمن خلال هذا التدخل من الدوريش يبين لنا "كاكي" في توظيفه هذه الشخصية التي تساعد على الاتساق والانسجام بين المشاهدين والممثلين فوق الخشبة، وبيان مدى أهمية هذه الشخصية في المجتمع الشعبي، وقيمتها بالنسبة للناس، نظرا للدلالات التي تحملها من أمور

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

الغيب، ويعتبر الدرويش للولي الصالح كالمريد بالنسبة للقطب عند المتصوفة، لهذا فقد أسند إليه دور مدح هؤلاء الأولياء الصالحين، نظرا لأنّ الدراويش هم الأقرب في الإعتقاد بكرامات الأولياء وبالتالي فهم يتقربون إلى الله ويدعون الناس إلى التقرب إلى الله عن طريق هؤلاء الأولياء، لهذا فالناس في أمس الحاجة إليهم للإقتداء بهم في ورعهم وتقواهم فبفضل دعائهم عاد البصر لحليمة، التي إنتقلت من الظلام إلى النور، وكذلك المجتمع إذا عدم فيه الصلاح يحيى في ظلام الجهل، بينما يعود إليه النور إذا وجد من يهديه إليه.

4- شخصية الخديم: تعتبر هذه الشخصية أيضا قديمة في المجتمع، فأهمية هذه الشخصية يكمن في توظيفها في مسرحية القراب والصالحين **لولد عبد الرحمان كاكي،** هو يعتبر كخادم في مقام "سيدي دحان" في القرية، فمن خلال هذه المسرحية استخدمت شخصية "الخديم" الانتهازي في مكان سيدي دحان الذي كان يعتبر ولي القرية، فالخديم يشرف على خدمة المقام لأغراض انتهازية، هي جمع المال عند زيارة الناس لهذا المقام قصد التبرك بصاحبه سيدي دحان، فهو في حقيقة الأمر مجرد خادع للناس، لا يقوم بفعل الخير إطلاقا، حيث يتبين هذا من خلال عدم ترحيبه باستضافة الأولياء الصالحين، وهذا ما يبدو من خلال المقطع التالي:

«- **القراب: يقول يا سيادي ما تقطعوش لياس، جاتني فكرة خديم سيدي دحان اللي عايش بزيارات الوالي، ما يسكنش بعيد، يسكن لهيه، أيا نروحو نقصدوه ونشوفوا.**

سليمان القراب ينادي: الخديم الخديم.

يخرج الخديم قائلا ويرد عليه: أشتى حبيت سيدي سليمان؟

القراب: جبتلك حباب سيدي دحان.

الخديم: جابوا شيء زيارة اللي جاء وجاب يستاهل الهدرة والجواب، واللي إيجي وما جاب ما يسلك من الأنساب.

سليمان: هاذو أحباب سيدي دحان.

الخديم: وأنا خديمه، وراك تعرفني، هازورني».[1]

يتبين لنا من خلال شخصية الخديم في هذا المقطع أنّه لا يمكن فعل الخير إلا بالمقابل ونستخلص منه ظاهرة سلبية من الظواهر التي يعيشها المجتمع الجزائري، حيث يتحايل على الناس لكسب رزق يومه في إتخاذه المقام كوسيلة للعيش.

وهذا ما يتأكد أكثر في المشهد الموالي، حيث يتدخل أحد الأولياء الصالحين، ويقول:«**قصدناك يا لخديم باش نطلبو منك ضيافة الله .**

- **ليرد الخديم قائلا: الله يجيب.**
- **القراب يقول: كيفاش يا لخديم؟**
- **الخديم قائلا: قلت الله يجيب لينا وليهم، الله يفتح علينا وعليهم، الله يخلينا ويخليهم، الله يرزقنا ويرزقهم، ونطلبوا سيدي دحان في الكمال يعطيهم ما تمناو وما تمنينا.**
- **الولي الصّالح: هذه دعوة الخير، راك تدعي، لكن ما رديت وجاب، راك قابل الضياف وإلا لا ؟**
- **الخديم: ما قلت إيه، ما قلت لا، ما قلت كلمة مشيانة قلت الله ينوب».**[2]

نفهم من خلال هذا المقطع بأنّ الخديم أصر على عدم قبول استضافة الأولياء الصالحين، بعدما خرج إليهم في البداية بالصراخ على سليمان القراب لينتهي بالدعوة لهم بدل استضافتهم، رغم أنّه يخدم مقام سيدي دحان، إلا أنّه لا يخدمه حبا وإعتقادا فيه بل طمعا في الزيارات التي يتلقاها من زوار هذا المقام للتبرك بصاحبه.

إستخدم "كاكي" هذه الشخصية التراثية ليبين لنا الحقيقة التي يعيشها المجتمع الجزائري، من تفشي عادات سلبية كزيارة المقام في إتخاذه كوسيلة لحل المشاكل.

---

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

[2]- المرجع نفسه.

5- شخصية حليمة العمياء: استخدم "**كاكي**" هذه الشخصية في المسرحية كرمز للخير والبركة، فهي امرأة كفيفة وفقيرة، لكن بالرغم من فقرها إلّا أنّها لا تتردد في القيام بأعمال الخير، وتستضيف الأولياء في بيتها وتكرمهم، وتقدم نفسها في أحد المشاهد قائلة: « **في هاذ الدار ساكنة ولية عمياء، غير راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربي، راهي تقول مرحبا**»[1].

يظهر لنا من خلال هذا القول أن حليمة العمياء مثال للمرأة الصالحة الخيرة، فقد قبلت باستضافة الأولياء الصالحين في منزلها، رغم حاجتها وفقرها، وقامت بذبح معزتها،إكراما لهم، رغم أنها الشيء الوحيد الذي تملكه، ومصدر رزقها الوحيد، إلا أن خلة الإيثار فيها جعلتها تضحي بها من أجل إكرام ضيوف الله.

ويبين لنا "**كاكي**" من خلال هذا القول أنّ حليمة رغم معاناتها إلا أنها تتحدى كل قيود الفقر. وهي شخصية قوية في المسرحية مما جعلت الجمهور يتأثر بها، من جراء أخلاقها التي تتميز بها من حسن التعامل مع الغير.

6- شخصية الصافي: ترمز شخصية الصافي إلى معنى الصفاء من جهة مدلول الإسم، وهو من مميزات وأهداف المتصوفة الذين يجاهدون في سبيل تحقيق صفو قلوبهم لله عزوجل وحده وإنصرافهم عن حاجات الدنيا. ولكن غيابه الطويل جراء النفي ثمّ عودته إلى القرية يرمز إلى غياب العلم والعمل عن القرية التي إنتشر فيها الخمول وروح الإتكال التام على الأولياء، بينما تمثل عودة الصافي عودة العقل للقرية وتوجه أهلها للعلم والعمل، إستخدم عبد الرحمان كاكي هذه الشخصية في مسرحيته، مما يحمل من الصفات الحسنة، ويرمز ذلك من خلال إسمه الذي أدخل إلى القرية حس النشاط والحيوية لسكانها المعروفين بالإتكال وممارسة العادات السيئة فدعا إلى نبذ روح العمل ورفض الوعدات التي تقام في الأقباب، وأن الرزق يأتي من يد الله وبفضله نسترزق. لذا يقول:« **القباب يتبلعو والجامع ينحل، المفتي يرجع يفتي، والقاضي**

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

يولي للمحكمة، والأمة ترجع قوم، ماشي حتى الصبي مشارك بليس ويبيع في تا الأولياء الصالحين»[1]. يفهم من هذا القول أنّ الصافي يدعو إلى الاتكال على الله، ويحث على العمل، فلكل ذي حق حقه لكي يسود العدل بين الجميع، فكان يقول بأنّ لا شيء يوقف الإنسان ما دام الله رزقه بفكره وصحته، لذا يأمر بالصلح وفعل الخيرات، لكن عدم الاتكال على غير. فالكاتب ذو حنكة في إختيار شخصية الصافي في موضعها المناسب ليكون مخلصا لأهل القرية، والهدف من توظيف هذه الشخصية وبقية العناصر التراثية الأخرى هو إنتقاد ظاهرة الإعتقاج المفرط في قدرات الأولياء في المجتمع الجزائري، وتحريض للجمهور للتخلص من مغالاته في الإعتقاد بالأولياء وحثهم على العمل والعلم.

د- الأمثال الشعبية: إستعان عبد الرحمان كاكي في مسرحية القراب والصالحين بعدة أمثال شعبية، وفي هذا الصدد نذكر بعضا منها، بهدف دراستها وتفسير مغزاها الدلالي في المسرحية، للوصول إلى الرسالة الموجهة للمجتمع الجزائري في تلك الحقبة الزمنية، وما ألت إليه الأسرة الجزائرية، وهذا ما يدفعنا إلى تفكيك رموز وشفرات هذه المسرحية. ومن هذا المنطلق استعان عبد الرحمان كاكي مسرحيته بشخصية المداح الذي يقول:**« كانوا مثل النخلة من بعيد باينين، ماشي مثل الدوم بين الحجر خازنين»**[2]. وما نفهمه من خلال هذا المثل قول المداح هو إظهار مكانة الأولياء الصالحين في المجتمع الشعبي، نظرا لأفعالهم أستخدم كاكي هذا المثل خاصة من أجل إظهار الحقيقة أكثر والتأثير في الجمهور المتفرج، فهؤلاء الأولياء يشبهون في سمو مكانتهم بالنخلة في طولها وشموخها وعلو مكانتها وليسوا كالدوم الذي يختفي بين الأحجار، لهذا يبرز الأولياء ويظهرون في شموخهم بينما يختفي غيرهم بين الأحجار.

[1]- ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

[2]- المرجع نفسه.

وفي قول الخديم الذي يقول:« **اللي جاء جاب يستاهل الهدرة والوجاب، واللي جاء وماجاب ما يسلك حتى من النساب** »[1]. وظف كاكي هذا المثل إذ يقدم للجمهور حقيقة المجتمع الذي أصابه الفقر والجفاف مما أدى بأهل القرية إلى التصرف بأنانية حتى مع الضيوف، من خلال الفقر والقحط الذي أصاب القرية يظهر ذلك عند الخديم حين قام بطردهم وأنه لا تهمه إلا مصلحته، المتمثلة في جمع زيارات زوار المقام وطرد غيرهم والإكتفاء بمجرد الدعاء لهم بقوله: الله ينوب، والله يجيب لي ولكم›› وكأنّه كان يصرف عنه متسولا لا أولياء صالحين وهو مجرد خادم لأحدهم ويفترض أن يخدم من هم مثله في الورع والتقوى والبركة فيستضيفهم ولا يصرفهم ويجود عليهم بالموجود، لكنّه كان لئيما معهم وفي كل هذا نقد صريح لبعض هؤلاء الخدام الذين يستغلون مقامات الأولياء خدمة لمصلحتهم الخاصة.

كما نجد أيضا استخدام المثل لدى شخصية القراب يقول :« **دير روحك مهبول تشبع كسور››**[2] وما نفهمه من خلال هذا المثل أن الإنسان عندما يريد أن يعرف حقيقة ما يدور حوله وأن يستخلص الواقع الحقيقي أو المعيشي يتقمص شخصية المهبول في مجتمعه ومن خلالها أيضا يشبع كل ما لذّ وطاب من الخيرات على حساب الآخرين. والمغزى المراد به من خلال المثل هو أنّ الذي يريد أن يكسب الرزق ما عليه إلا بالاجتهاد في العمل دون الاتكال على الغير وأنّ الرزق يأتي من فضل الله فقط.

استهل الكاتب أيضا في مسرحيته القراب والصالحين بشخصية القراب سليمان دوره المتاجرة بالماء لكسب قوت يومه، حيث نجد في دوره التحاوري يستخدم الأمثال فيه تعود إلى التراث. وهذا من خلال قوله:« **طبل في الماء حتى يقساح، قالوا اللولين، صحيح اللي خاصوا العقل يسير الماء ويحاول يستفاد منو**»[3].

---

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

[2]– المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه.

من خلال هذا المثل يأخذنا إلى حجة الاستعانة بالتراث الشعبي من عادات وتقاليد التي تزال سائدة إلى يومنا هذا، حيث القراب يصيب في حواره مدى أهمية الكنز الممنوح له، وهو الماء، والاستفادة من منافعه التي لا تحصى ولا تعد، لهذا يجب على المرء استغلال هذه المنفعة بعقلانية. حيث هناك فئة من المجتمع تمنح لهم الخيرات (الأرزاق)، لكنهم لا يقدرونها، وليس لديهم مؤهلات فكرية في استغلالها والاستفادة من منافعها، وكذلك هناك فئة أخرى لديهم مؤهلات فكرية ولكن ليس لديهم خبرات كثيرة.

لقد وظف أيضا "**كاكي**" في مسرحيته هذه شخصية أخرى وهي "حليمة العمياء"، التي كانت تمثل الإنسان الصالح الذي يفعل الخير، وكانت في أول تدخلها في المسرحية خروجها إلى الهاشمي وعويشة، اللذان كانا يتبدلان الحديث فيما بينهما عن قضية العمل، وجلب القوت للصبي، فالملاحظ من خلال هذا المشهد أنّ الهاشمي لا يستطيع حتى كسب قوت يومه، نظرا للفقر والقحط الذي طغى على القرية، حيث كانوا يعيشون بما تتكرم به لهم حليمة من الحليب كإعانة لهم. لهذا فقد كان تدخل حليمة، التي كانت تتساءل عن حالهم وعن مصيرهم، وعن كيفية عيش الزوجين فتجدهم في حال يرثى لها، إذ تقول:« **اللي يصبر يعيى وينال ويعيى ربي ويفرج عليه**»[1]. وما نفهمه من خلال هذا المثل والمغزى الدلالي الذي يحمله نجد أنّ حليمة تدعوهم إلى الصبر والتمسك بالله عزّ وجل، فالصبر هو حبس النفس عن محارم الله وحبسها عن السخط وتحمل أعباء الحياة، لكي يجازيهم الله على صبرهم، لأنّ من صبر وتمسك بالله فسوف يرزقه.

---

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

[2]– المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه.

كما نجد في بعض الحالات استخدم أقوالا شبيهة بالأمثال الشعبية حيث نجد الكاتب إستهل ذلك في شخصية " الأولياء الصالحين" لذا يقول أحد الأولياء الصالحين عبد الرحمن عندما كانوا في بيت حليمة:« **إذ كان المعاش على حساب الفراش ما كان زردة ما غادي ناكلوا بزاف»**[1]. نفهم من خلال هذا القول أن الأولياء الصالحين عند دخولهم لبيت حليمة وجدوا حالتها المعيشية جد صعبة واندهشوا من تلك الحالة المزرية حينها تهامسوا فيما بينهم كيف لهذه المرأة الفقيرة أن تستضيف ضيوفا وهي لا تملك الاكتفاء الكافي لمعيشتها.

استخدم الكاتب هذا القول كدليل لتوجهه نحو مخاطبة الجمهور، وإشراكه ذهنيا عند مشاهدته للمسرحية المقدمة، كما يبين لنا المظاهر الاجتماعية والاقتصادية في تلك الفترة. لذا كان الأولياء الصالحين يقارنون المعاش بالفراش البالي تلك المرأة، التي استقبلتهم، حيث كانوا يعتقدون بأنّ لا يوجد الكثير من الطعام، ولم ينتظروا منها أن تذبح لهم المعزة لهم كوليمة.

كما نجد أيضا المثل عند شخصية عمار في قوله :« **اسمعي يا مريم الناس الأولين قالوا: زواج ليلة وتدبيروا عام** »[1]. يقصد من خلال هذا المثل أنّ الزواج ليس بالأمر الهيّن بل له تدابير تستلزم مدّة زمنية معينة من أجل تحقيقه، والمغزى منه هو استظهار الحالة المعيشية التي يعيشها في ذلك الفترة.

والغاية من استخدام الكاتب للأمثال الشعبية في مسرحيته لأنّها تعد مرآة لطبيعة الناس ومواقفهم التي يعيشونّها كما أنّها تساهم في تشكيل أنماط اتجاهات وقيم المجتمع، ولفت انتباه الجماهير والتعلق بمشاهده والتأثر بها.

[1]– ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية جزائرية القراب والصالحين**، قناة يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto

خاتمة

يعتبر المسرح الجزائري مع تراثه التاريخي منذ نشأته الذاكرة التي تشكلت عند الشعب الجزائري عبر مسيرته الزمنية التي أقبلت على الوضع السائد لدى المجتمع الجزائري من سنوات قهر وحرمان من طرف الإستعمار الفرنسي الذي حاول القضاء على عادات وتراث وذاكرة الجزائري، وهو ما جعل الكاتب المسرحي يستلهم مواضيعه من التراث ليجعل من مواضيعه قبلة للأوضاع المعيشية للمجتمع الجزائري، كما يعد توظيف التراث محاولة جادة للتأصيل لفن المسرح، من جهة، وتجديده فتمييزه من جهة أخرى عبر إستخدام أساليب جديدة وطرق موضوعات جديدة، تصنع للمسرح الجزائري كميزة عن المسرح العربي والعالمي عبر جعله مسرحا مغرقا في محليته وتراثه الخاص.

وقد توصلنا في نهاية هذا البحث من خلال دراستنا لموضوع "المسرح الجزائري بين المؤثرات العربية والأجنبية" عند أبرز النتائج، ويمكن أن نستخلص هذه النتائج في النقاط التالية:

- ارتبطت نشأة المسرح الجزائري بالعودة إلى التراث، الذي كان حضوره في المسرح مجرد تلبية لحاجيات المسرحية المتمثلة في تحقيق أهداف وغايات خاصة، هي جعله بديلا للشكل الغربي للمسرح، والوصول إلى تأصيله في التقاليد الفنية والأدبية الجزائرية التي تميزه عن المسرح الغربي والعربي على حد سواء.
- رغم تطور المسرح الجزائري إلّا أنّه متأثر بالمسرح الغربي عن طريق الترجمة والاقتباس والتأثر، فكان تأثر عبد الرحمان كاكي بالأعمال الغربية، مثل مسرحية الضفادع لأرسطوفانيس وبريخت فإقتبس منهما الفكرة، لكنّه ألبسها لباسا محليا خاصا، كما إقتبس منها الهدف وإستطاع بذلك مسرحة التراث الشعبي كما إستطاع تثوير المجتمع ودفعه نحو التغيير والإصلاح الإجتماعي، جعله يخرج بعمل فني رائع يتلائم مع ثقافات وعادات المجتمع الجزائري.

- استفاد "عبد الرحمان كاكي" من الأساليب الغربية للتعبير عن أمال الشعب الجزائري ومدى احتياجاته من خلال توظيفه لشخصيات تراثية جزائرية، وكان تعاملها بكل حرية في استظهار الحقائق المعيشية للمجتمع الجزائري من قضايا وهموم.

- ما زاد من جماليات مسرحية "عبد الرحمان كاكي" هو استخدام اللغة العامية التي حظيت باستقبال الجمهور مما أثار فيها المتعة والفرجة، فهي الأقرب إلى للجمهور والأكثر إستقطابا لإهتمامه وهي الكفيلة بإقناعه بضرورة التغيير عبر إشراكه الإيجابي في المسرحية.

- عرفت الجزائر أشكالا شعبية مختلفة قبل ظهور المسرح الحديث منها، خيال الظل ومسرح القراقوز والمداح والقوال والحلقة، وهذه الأشكال لعبت دورا كبيرا في تمرير الأفكار الثورية في الأوساط الشعبية، كما ساهمت في المحافظة على التراث الشفهي للأمة الجزائرية.

- لقد كان حضور التراث في المسرح الجزائري قويا وذلك بفضل من الكتاب الجزائريين لتأصيل المسرح الجزائري بالإعتماد على الأشكال التراثية وجعلها بديلا عن الشكل الغربي للمسرح، كما لعب التراث دورا في تجديد المسرح بإعتماده على تقنيات جديدة لم تكن معروفة في المسرح العربي.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال إنجاز هذا الموضوع، ونأمل أن تفتح هذه الدراسة أفاقا لباحثين من بعدي للوقوف عند أهم النقاط التي لم تطرق بعد.

المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:.

- أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، مصر، 1993م.
- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري – دراسات تطبيقية الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م.
- أحمد بيوض، المسرح الجزائري في نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013م.
- أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر في أحمد رضا حوحو، دار هومة، ط2، الجزائر، 2008م.
- إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي، تفسير القرآن الكريم: تحقيق سامي بن محمد سلامة، ط2، ج5، دار طيبة، السعودية، 1999م.
- إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار هنداوي، دط، القاهرة، 2017م.
- جمال الدين محمد النواصرة، المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة، دار ومكتبة الحامد، 2014م.
- حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار المؤسسات الجامعية، ط5، بيروت، 2002م.
- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق "في سورية ومصر"، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999م.
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى، ط1، الجزائر، 2005م.
- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1978م.

- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة –الأقوال، الأجواء، اللثام الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر 2009م.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999م.
- عيسى خليل محسن الحسين، المسرح نشأته وآدابه وآثر النشاط المسرحي في المدارس، دار جديد للنشر والتوزيع، ط1، عمان الكويت، 2006م.
- مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002م.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطبع والنشر القاهرة
- هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، الشركة العالمية للكتاب، ط1، بيروت، لبنان، 1987م.

– القواميس:

- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، لبنان، ط1.
- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم علي ابن منظور، لسان العرب، دار صادر،بيروت، 1990.
- محمد التونجي ، المعجم المفضل في الأدب، ط1، بيروت، لبنان، 1993.

– الرسائل الجامعية:

- أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة الدكتوراه، إشراف: محمد العيد تاورتة، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، الجزائر، 2010م.
- عبد الحليم بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة – أنموذجا- مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، 2011/2010م
- عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1975/1965، رسالة ماجستير، إشراف فرقاني جازية، نقاش عالم، جامعة وهران، 2010/2009.

- العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا، رسالة ماجستير، إشراف العمري بوطابع، جامعة المسيلة، 2009م .
- بوعلام مباركي، توظيف طور التراث الشعبي في الكتابة المسرحية الجزائرية، تجربة عبد القادر علولة أنموذجا، المركز الجامعي مولاي الطاهر سعيدة، 2006م.

- المقالات في المجلات والمواقع الالكترونية:

- سمية زباش، الرواد الأوائل ومسالة تأصيل المسرح العربي، مجلة الأثر، العدد 13، جامعة الجزائر2، مارس 2012
- رضوان خديد، فن الحلقة، المسرح والذاكرة الشعبية، جريدة إلكترونية مغربية 02/أفريل/2010، https://www.hespress.com/opinions/20008.html.
- زهية عيوني، التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، العدد7، جامعة ورقلة الجزائر، ديسمبر 2014م.
- محمد عباسة، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، العدد 6، جامعة مستغانم الجزائر، 2006، (http://ann ahes ,univ-mostra ,d2)
- مسرحية الضفادع، لأرسطوفانيس، قناة يوتوب، http://yazlet.com/jo/watch/مسرحية-ملهاة-الضفادع-للكاتب-اليونانى-أرسطو فانيس
- ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية جزائرية القراب والصالحين، قناة يوتوب: https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto
- الموقع الإلكتروني: http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=10&depid=3&lcid=70135

فهرس المحتويات

الموضوع الصفحة

– مقدمة.....ب

– مدخل عام: المسرح والتراث.....6

الفصل الأول: المسرح الجزائري: النشأة والتطور

1– بدايات المسرح العربي.....16

2– نشأة المسرح الجزائري (المؤثرات الأجنبية، المؤثرات العربية).....22

3– أشكال المسرح الجزائري.....32

4– الأشكال التراثية الموظفة في المسرح..... 39

الفصل الثاني: مظاهر توظيف التراث في مسرحية القراب والصالحين

1. السيرة الأدبية لولد عبد الرحمان كاكي.....49
2. تقديم المسرحية.....50
3. المؤثرات الأجنبية.....53
4. المضامين التراثية في المسرحية.....58
5. الأشكال التراثية في المسرحية.....59

– خاتمة 81

قائمة المصادر والمراجع.....84

- فهرس المحتويات.....

الملخـــص:

تناولنا في هذه الدراسة المتكونة في قضية توظيف التراث في المسرح الجزائري فحاولنا في المدخل العام أن نضع تعريفا للتراث كما حاولنا أن نضع مفهوما عام للمسرح، وقد تطرقنا في الفصل الأول إلى بدايات المسرح العربي نشأته وتطوره، وتاريخ المسرح الجزائري وأهم أعلامه ثم إنتقلنا إلى أشكال المسرح الجزائري كما تطرقنا في نفس الفصل إلى الأشكال التراثية الموظفة في المسرح

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه التجربة المسرحية لولد عبد الرحمن كاكي التي مر بها، كما قمنا بتقديم مسرحية القراب والصالحين، والنصوص الأجنبية التي تأثر بها كاكي في مسرحه. وتطرقنا في هذا البحث إلى أهم الشروط الواجب توفرها في العمل المسرحي المتأثر بالتراث وهذه الشروط هي: المرونة في التعامل مع التراث، التوظيف الرمزي للتراث الأصالة بين التراث والواقع، وأوضحنا من خلال هذه الدراسة إرتباط المسرح الجزائري بالتراث من خلال الأشكال التراثية للمسرح وهي خيال الظل ومسرح القاراقوز المداح القوال والحلقة.

ثم في الأخير خاتمة إستعرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية:

المسرح الجزائري، المسرح الغربي، التراث، التأثير، التأثر.