وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية

جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaïa

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

# أشكال توظيف التراث الحكائي في المسرح الجزائري: محاكمة جحا لشريف الأدرع أنموذجا

**مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي**

**تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر**

إعداد الطالبتين:

- **نجاة خرباش**
- **فتيحة مهلول**

إشراف الأستاذ:

**د. حسين خالفي**

**السنة الجامعية:2024/2023**

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

# شكر وعرفان

"اللهم علّمنا ما ينفعنا، وانفعنا بما علّمنتا، وزدنا علما"

الحمد الله الذي أعاننا والذي استعناّ به وعليه توكلنا

الحمد لله الذي يسر سبيلنا وأنار دربنا

نتقدم بخالص شكرنا والتقدير إلى كل من ساهم في إعداد هذه المذكرة من قريب

ومن بعيد ونخص بالذكر الأستاذ المشرف " خالفي حسين" الذي لم يبخل

علينا بنصائحه وتوجيهاته وتصويبه لأخطائنا

كما نشكر كل أساتذة قسم اللغة الأدب العربي.

ولا يفوتنا أن نشكر كل من قدم لنّا يدّ العون من قريب أو بعيد لإنجاز

هذه المذكرة ولو بكلمة طيبة.

# الإهداء

**بسم الله أبدأ كلامي الذي بفضله وصلت لمقامي هذا**

**الحمد والشكر على ما أتاني**

**أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى التي جعل الله الجنة تحت أقدمها**

**إلى من حملتني ومنحتني الحياة الحنان وغمرتني بعطفها وحنانها**

**إلى سر نجاحي ووجودي أمي الحبيبة أطال الله في عمرها وحفظها**

**إلى من نحمل اسمه بكل افتخار إلى من علمني معنى الكفاح والنضال**

**إلى رمز فخري وآمالي في الحياة إلى من رعاني وكافح من أجلي أبي الغالي**

**رعاك وحفظك الله.**

**إلى من تقاسمت معهم حلاوة وقسوة الحياة أخواتي وإخواني الأعزاء**

**وإلى كل الأصدقاء الذين ساندوني في إنجاز مذكرتي ولو بكلمة.**

**فتيحة**

# الإهداء

-إلى نفسي.

-وإلى والدي الكريمين.

-وإلى إخوتي وسندي.

نجاة

# مقدمة

يعد التراث الحكائي أحد أهم أنواع التراث الشعبي والرسمي معا، والذي يزخر بمجموعة من القصص والحكايات الشعبية، التي تحمل وتجسد هوية الشعوب الثقافية والحضارية، ولقد حظي هذا النوع باهتمام كثير من الباحثين والدارسين نظرا لما يحمله من أهمية بالغة في تأثيث الأعمال الأدبية شكلا ومضمونا، وهي الأعمال التي تستمد موضوعاتها ومضامينها من التراث الحكائي، ذلك أن الكثير من النصوص الأدبية تستمد مادتها ومضمونها من هذا التراث الحكائي، ومن بين الأشكال الأدبية والفنية التي عنيت باستحضار وتوظيف المادة الحكائية التراثية نجد على رأس هذه الأشكال المسرح، وخاصة في نوعه الكوميدي.

ذهب كثير من المسرحيين العرب والجزائريين إلى استلهام التراث الحكائي في مسرحياتهم، لكونه إرثا غنيا نتوارثه عن آباءنا وأجدادنا، والذي ننقله ونلقنه بدورنا إلى الأجيال بعدنا، سواء تم نقله وفق أشكاله التقليدية العادية، أو تم ذلك من خلال إلباسه لباسا وشكلا جديدا، كما هو الحال في النصوص المسرحية، حيث يتم مسرحة الحكاية وتقديمها في شكل مسرحي، خاصة وأن للنص المسرحي قابلية لتضمن الحكاية شرط أن تكيف وفق شروط النوع المسرحي، ويأتي توظيف صناع المسرح للتراث الحكائي من باب أنه كفيل يمنحنهم المواد والمضامين الكافية للإبداع، خاصة وأن الأدب العربي حديث العهد مع النص المسرحي، الذي استمد أشكاله من الآداب الغربية، لكنه حاول استمداد مضامينه من الأنواع الأدبية التراثية، قصد خلق ألفة بين هذا الشكل الوافد الجديد وجمهور المتلقين، وكذا محاولة تأصيل المسرح في البيئة العربية أو الجزائرية، ومحاولة الحفاظ على الهوية الأدبية والثقافية العربية، وعدم التأثر والانصهار كليا في الأشكال الوافدة، وكذا منح حياة جديدة للأشكال الحكائية التراثية من خلال استعادتها في المسرح.

إن تزامن الأدب الجزائري الحديث مع الاستعمار الفرنسي الغاشم جعل الأدباء يندفعون نحو المضامين الثورية والتثويرية، لهذا يمكن أن تقرأ هذه العودة نحو التراث، في فن المسرح على وجه التحديد، ضربا من الأدب

والفن الثوري المقاوم لاستعمار حاول دائما طمس الهوية الحضارية الجزائرية، كما أتاحت لهم النصوص التراثية المجال للتعبير عن مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وإيصال رسالة توعوية هادفة للمشاهد، بحيث يعتبر المسرح الفن الأقرب للجمهور، ومن بين المسرحيين الجزائريين الذين وظفوا التراث الحكائي في أعمالهم نجد: "علي سلالي أو علالو" و"كاتب ياسين" و"الشريف الأدرع"، والمشترك بين هؤلاء الثلاثة، الذين يمثلون لمراحل مختلفة من المسرح الجزائري، أنهم استمدوا في بعض نصوصهم المسرحية الكوميدية شخصية جحا ونوادره، فقد كانت مسرحية جحا لعلي سلالي إيذانا ببزوغ شمس المسرح الجزائري، وفيها وظف رمزية شخصية جحا التراثية، وكذلك فعل كاتب ياسين في مسرحية مسحوق الذكاء أو غبرة الفهامة كما عنونت في نسختها العامية، والتي استحضر فيها نوادر جحا دون شخصيته، ووفق نفس المنحى سار شريف الأدرع في مسرحيته:" محاكمة جحا"، حيث اتخذ من رمزية شخصية جحا سبيلا للتثوير المسرحي، عبر خطاب كوميدي يحمل تلميحات سياسية عديدة، حول ما يعانيه المثقف الواعي، الذي يدفع ثمنا باهضا في سبيل توعية الناس، وقد وقع اختيارنا على هذا النموذج لتحليله وبيان آليات توظيف الكاتب لنوادر جحا في مسرحيته الكوميدية التي لم تخل من ملامح تراجيكوميدية.

وفق هذا الأساس جاء موضوع بحثنا الموسوم بعنوان:" أشكال التراث الحكائي في المسرح الجزائري مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع أنموذجا"، والذي تبدو أهميته في أنه يبحث في آليات توظيف النادرة باعتبارها شكلا حكائيا تراثيا في المسرح الكوميدي على وجه الخصوص نظرا لتقارب مضامينهما وأهدافهما، وكذا تلاؤم النوادر مع الكوميديا خاصة إذا كان بطل النادرة هو جحا الذي يملك مكانة ورمزية خاصة في الوجدان الشعبي.

انطلاقا من هذا طرحت إشكالية هذا البحث والمتمثلة في الآتي: **ما هي أهم الأشكال الحكائية التراثية التي يتم توظيفها في المسرح الكوميدي؟ وكيف تم توظيف شخصية جحا ونوادره في مسرحية محاكمة جحا؟ وما هي خلفيات هذا التوظيف؟**

قصد الإجابة على هذه الإشكالية قمنا بتقسيم بحثنا إلى مقدمة ومدخل عام وفصلين وخاتمة. وقد تناولنا في المدخل مفاهيم عامة حول التراث والمسرح، وذكرنا بعض الأشكال التراثية المعروفة، والعلاقة التي تربط بين المسرح والتراث، وكيفيات وأسباب توظيف التراث الحكائي في المسرحية.

أما الفصل الأول فقد تناولنا فيه كيفية استحضار شخصية جحا وطرائفه في المسرح العربي والمغاربي والجزائري، وقد قسمناه إلى مبحثين، المبحث الأول يتضمن نشأة المسرح العربي، وبواعث توظيف التراث في المسرح، وكذا استلهام التراث الحكائي في المسرح العربي، أما المبحث الثاني يتضمن نشأة المسرح الجزائري، وتوظيف التراث الحكائي في المسرح الجزائري، ثم تناولنا تعريف شخصية جحا وتعريف النادرة والطرفة الجحوية.

أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي قسمناه إلى ثلاثة مباحث أساسية، تناولنا في المبحث الأول تجليات النوع الكوميدي في مسرحية محاكمة جحا، أما المبحث الثاني فقد درسنا فيه البناء الفني لمسرحية محاكمة جحا، وقد تناولنا فيه الشخصيات وأبعادها التراثية، المكان والزمان وأبعادهما التراثية، والموضوعات وأبعادها التراثية، أما المبحث الثالث والأخير فقد درسنا فيها البناء الدرامي للمسرحية على مستوى العرض والنص المسرحي، ثم أنهينا بحثنا بخاتمة تناولنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث.

اعتمدنا في بحثنا هذا على مقاربة تاريخية، تنظر في نشأة المسرح العربي والجزائري من حيث ارتباط نماذجه الأولى واللاحقة بالتراث عامة، وبالتراث الحكائي على وجه الخصوص، ذلك لأن ما يهمنا في هذه المقاربة هو استجلاء مكامن الاستعانة بالنصوص والأشكال التراثية في المسرح منذ بداياته. أما في الفصل التطبيقي فقد حاولنا مقاربة النص المسرحي مقاربة فنية تنظر في الأبعاد التراثية للعناصر الفنية للمسرحية.

توسلنا في انجازنا لهذا البحث المتواضع بمجموعة من المصادر والمراجع ومن أهمها: المسرح في الوطن العربي لعلي الراعي، وكتاب المسرح الجزائري لأحسن ثليلاني، وكذا مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع.

وكما هو معروف لا يخلو بحث من صعوبات ومعوقات تواجه الباحث، ولعل أهم صعوبة واجهتنا هي إيجاد مدونة البحث التي تحمل عنوان:" محاكمة جحا" بحيث لم نجد هذه المسرحية لا في المكتبات العامة، ولا في مكتبة الجامعة، ولم نتمكن من الحصول على نسخة مبدأفة لها، مما جعلنا نضطر إلى البحث عنها على منصة اليوتيوب وقد واجهتنا بعض الصعوبات في التعامل معه واستخراج الحوارات منه، وذلك لأن بعض الحوارات تتزامن مع صوت ضحك الجمهور.

وقد تمكنا من إتمام بحثنا هذا بفضل الله سبحانه وتعالى وعونه، وفي الأخير لا يسعنا سوى أن نتقدم للأستاذ حسين خالفي بجزيل الشكر لما قدمه لنا من نصائح وتوجيهات طوال إنجازنا لهذا البحث، ومن خلاله نتقدم بجزيل الشكر والتقدير لجميع أساتذتنا.

# مدخل عام

## 1_ تعريف التراث:

أولى الباحثون والأدباء اهتماما كبيراً بالتراث الذي يعتبر روح الشعوب ونافذة لماضيهم ورمزا لهويتهم وثقافتهم ومبادئهم التي تميزهم عن بقية الشعوب، وهو إرث يتوارثه الأبناء عن الآباء والأجداد، الذي وجب المحافظة عليه.

### أ_ المفهوم اللغوي:

ورد في لسان العرب مادة ورث" والوارث هو صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل يرث الأرض ومن عليها. يقول أبو زيد: ورث فلان أباه يرثه وراثة وميراثاً. وعرفه ابن اعرابي: الورث والإرث والتراث واحد. الورث والميراث في المال والإرث في الحسب"[1].

وقد وردت كلمة التراث في القرآن الكريم في قوله تعالى: "وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شيء إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ"[2].

وقوله تعالى: "وَاجْعَلْنِي مِن وَرَثَةِ جَنَّةِ النَّعِيمِ"[3].

كما وردت أيضا كلمة التراث في سورة البقرة في قوله تعالى: "لَا تَضَارَّ وَالِدَةٌ بِوَلَدِهَا وَلَا مَوْلُودٌ لَهُ بِوَلَدِهِ وَعَلى الْوَارِثِ مِثْلُ ذَلِكَ"[4].

ونفهم من خلال ذلك أن التراث هو كل ما يصلنا من السلف من موروثات سواء كانت مادية أو غير مادية.

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج 15، دار إحياء التراث، ط 3، بيروت، 1999، ص 266.

[2] – القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 16.

[3] – القرآن الكريم، سورة الشعراء، الآية 85.

[4] – القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 231.

## ب_ المفهوم الاصطلاحي:

اختلفت آراء ووجهات نظر الباحثين والأدباء حول تحديد مفهوم التراث، وقد عرفه بوعلام مباركي على أن: "التراث هو التركة التي يبقيها السابق للاحق في تسلسل متواصل، فهو بهذا يشمل ما تراكم خلال الأزمنة الغابرة من بقايا أسطورية وميثولوجيا قديمة من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات"[1]، ويفهم من خلال هذه الفكرة أن التراث هو كل تلك الأفعال والأقوال والعادات والتقاليد التي كانت متواجدة منذ الأزل، وتم توارثها من جيل إلى جيل بشكل متواصل بدون انقطاع.

ويعرفه حسن حنفي على أن: "التراث هو كل ما يصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، هو إذن قضية موروث، وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات"[2]، ونفهم من خلال هذا التعريف أن التراث هو كل ما نرثه عن أسلافنا، بحيث له تأثير كبير على حياتنا اليومية، وهو يشمل كل مجالات حياة الإنسان.

ويعد التراث الشعبي نوعا من أنواع التراث الذي ينبع من ثقافة وعادات وتقاليد المجتمع، يقول فاروق خورشيد: "مصطلح التراث الشعبي إذن يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا، كما يضم الفولكلور والميثولوجيا العربية، ويضم أيضا الأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي"[3].

وهو يعني بأن التراث لا يضم فقط سلوكيات والأفعال والطقوس، إنما يضم أيضا أشكالا أدبية شعبية، تترجم ثقافة وهوية الشعوب كالأساطير والحكايات الشعبية والألغاز.

نستخلص من خلال هذه التعاريف مفهوما التراث الشعبي بحيث أنه يجسد ثقافة وهوية الشعوب، من فنون شعبية سواء كانت مكتسبة كالحرف التقليدية، أو شفهية كالقصص والحكايات، يتم توارثها عبر الأجيال

[1] – بوعلام مباركي، التراث الشعبي في المسرح الجزائري، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2021، ص10.

[2] – حسن حنفي، التراث والتجديد: موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط4، بيروت، 1992، ص 13.

[3] – فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشرق، ط1، القاهرة، 1992، ص 13.

بشكل متواصل لضمان حماية تراثهم وهويتهم من الاندثار والزوال، كما أن هذا التراث يتعرض لسلسلة من التغيرات، كأن ينقص أو يزيد فيها، وذلك بفعل التطور والازدهار والتقدم الذي ينبثق منه تراكم وتزايد هذا التراث.

## 2- أشكال التراث الشعبي:

يعد التراث الشعبي الشريان النابض للشعوب وذاكرتهم الحية، فهو جوهر الماضي وشعلة مضاءة تنير درب الحاضر، إذ يعد الجسر الذي يربط حاضرنا بماضينا ويعبر عن ذواتنا وانتماءاتنا الثقافية والدينية. ولكل حضارة ومجتمع أشكال شعبية تميزها، وتعبر عن هويتهم وعاداتهم وتقاليدهم الراسخة، سواءً كانت شفهية أم مكتسبة. هي كنز الأجداد والآباء للأبناء، الذين وجب عليهم الحفاظ عليها وتلقينها للأجيال القادمة، لضمان استمراريتها ومنعها من الزوال والاندثار بمرور الأزمان. وسنحاول في هذا الصدد إبراز بعض من أشكال التراثية المعروفة.

### 2.1 – التراث الأسطوري:

ورد في أساس البلاغة لزمخشري "سَطرَ واسطر كتب. وكتب سطْراً من كتابه، وسطَرَا وأسطُرا وسطوراً وأسطاراً. وهذه أسطورة من أساطير الأولين: مما سطروا من أعاجيب أحاديثهم. وسطر علينا فلان. قص علينا من أساطيرهم"[1].

وعرفها الفيروز آبادي قائلا: "السُطرُ: الصف من الشيء كالكتاب والشجر وغيره. والأساطير: هي الأحاديث التي لا نظام لها"[2].

[1] – أبو قاسم الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، دار الكتب العلمية، لبروت، 1998، ص454.

[2] – محي الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، 2008، ص 770.

وقد وردت لفظة أساطير في القرآن الكريم لقوله تعالى: "وَقَالُواْ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلا"[1].

يقول الباحث هردر: "إن الحكاية الشعبية بأسرها، ومنها الحكايات الخرافية والأساطير، هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية وبقايا قواه وخبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لا يعرف، وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثر فيها بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها"[2]. ويهم من خلال قوله هذا أن الحكايات الشعبية بما فيها الحكايات الخرافية والأساطير ليست سوى تجسيد لأفكار ومشاعر ومعتقدات الإنسان البدائي حول تفسير الظواهر الكونية، وغياب العلم و المعرفة آنذاك دفعت الإنسان الأول إلى تفسيرها بطريقة بسيطة بالاعتماد على خياله.

ويقول فاروق خورشيد في كتابه: أدب الأسطورة عند العرب إن: "الأسطورة محاولة لتفسير ظواهر الوجود وربط الإنسان بها"[3]. فالأسطورة ترتبط بالظواهر الخارقة للعادة كآلهة العالم السفلي، والكائنات الأسطورية، مثل أسطورة الغرفين، والحيوان الإغريقي الأسطوري ذو جسد الحصان ورأس إنسان.

وبالتالي فالأسطورة: "حكاية غريبة يغلب عليها الخيال، تجمع بين التراث الشعبي والديني والتاريخي، وتتجلى فيها مقدرة المخيال الشعبي والأدبي على تحويل الوقائع إلى مبالغات وخرافات، تجسد قوى الطبيعة والآلهة"[4]. فهي عبارة عن مجموعة من القصص الخيالية التي يبدعها الخيال الشعبي، وتتضمن أحداثا عجيبة وشخصيات خرافية رمزية، تجسد من خلالها الصراع بين الخير والشر.

---

[1] – القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية 05.

[2] – فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مطابع السياسة، الكويت، 2002، ص 20.

[3] – المرجع نفسه، ص 20.

- أسطورة الغرفين: ويمسى أيضا الشيدال وهو مخلوق أسطوري، يمتاز بغرابة تركيبته الجسمية، حيث يمتلك رأس وجناحيّ نسر وجسد أسد، حظي هذا المخلوق العجيب بشعبية كبيرة في الثقافات اليونانية والأوروبية القديمة، وكان شعرا لبعض الإمبراطوريات والمماليك في القرون الوسطى.

[4] – فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري، مذكرة الماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008_2009، ص 19.

وتعرفها الدكتورة نبيلة ابراهيم بأنها: "محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له. إنها نتاج وليد الخيال، لكنها لا تخلو من منطق معين، ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد"[1].نفهم من هذا التعريف بأن الفلسفة استمدت جذورها من الأساطير، التي تعتبر تفسير الإنسان الأول لمختلف الظواهر الكونية عن طريق خياله، وذلك لغياب المعرفة العلمية.

وتنشأ الأسطورة حسب أدونيس عندما يصطدم العقل بالأسئلة الكونية، فيحاول أن يجيب عنها بطريقة غير عقلانية"[2]. حيث أن العقل البشري عند غياب الأدلة العلمية لتفسير هذه الظاهرة أو تلك فإنه يترك الأمر لمخيلته، فيخلق قصصا خرافية بعيدة عن المنطق.

ومنه نستنتج بأن الأسطورة هي عبارة عن قصص الأوائل، حاولوا من خلالها تفسير ظواهر الوجود، بطريقة لا يتقبلها العقل البشري، تكون ذات أحداث خيالية خارقة للعادة وشخصيات أسطورية كالآلهة والكائنات الخارقة للطبيعة، تتناول موضوعات عديدة كالصراع بين الخير والشر والظواهر الطبيعية كالخسوف والكسوف. وهي تعد ترثا ثقافيا غنيا، ينتقل عبر الأجيال، وجب المحافظة عليه.

## 2.2- الحكاية الشعبية:

ورد لفظ الحكي في لسان العرب لابن منظور، يقول: "حكى: الحِكاية: كقولك حكيت فلانا، وحاكَيْتهُ، فَعَلْتُ مثل فِعله، أو قُلْتُ مثل قَوْلِه، سواءَ لم أجاوزه"[3].

كما عرفها جبور عبد النور على أنها: "فن في غاية القدم، مرتكز على السرد المباشر، المؤدي إلى الإمتاع والتأثير في نفوس السامعين، يتخذ موضوعا له الأشياء الخيالية والمغامرات الغريبة، وقد يعنى بالأمور الممكنة

[1]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 09.

[2] - حورية كريدات، الأسطورة عند أدونيس، رسالة الدكتواره، جامعة أحمد بن بلة-1، وهران، 2015-2016، ص84.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، ج3، دار إحياء التراث العربي، ط2، بيروت، 1999، ص 273.

الوقوع أو الحقيقية التي يعدل فيها الراوي، ويقحم فيها أمالي خياله واحساسه، ومحصلات مواقفه في الحياة"[1]. وهذا يعني بأن الحكاية الشعبية تعتمد الأسلوب المباشر في السرد، بحيث يستخدم الألفاظ السهلة والواضحة، بعيدا عن التكلف والتعمق في الأحداث، بحيث قد تكون شفاهية يحاكيها الحكواتي بطريقة ممتعة، وقد تكون أحداثها حقيقية مع اخضاعها لبعض التعديلات لكي تتناسب مع مفهوم الحكاية.

وعرفتها المعاجم الألمانية على أساس أنها: "الخبر الذي يتصل بحدث قديم، ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية من جيل لآخر. أو هي خلق حر للخيال الشعبي، ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية"[2]. ويفهم من خلال هذا التعريف أن الحكاية الشعبية عبارة عن أحداث ينسجها الإنسان من خياله، تنتقل من جيل إلى آخر عن طريق الرواية الشفاهية، وقد تكون أحداثها خيالية بحتة، أو تكون مستوحاة من أحداث واقعية.

أما المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها: "حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقية، وهي تتطور مع تطور العصور، وتتداولها شفاها. كما أنها تختص بالحوادث التاريخية الصرفة، أو بالأبطال الذين يصنعون التاريخ"[3]. أي أن الحكاية الشعبية هي أحداث يصنعها الخيال البشري، بالاعتماد على وقائع حقيقية، أبطالها شخصيات شعبية صنعت تاريخهم ومجدهم، وهذه الحكاية الشعبية تنتقل من جيل إلى آخر بشكل مستمر، يجعلها عرضة لسلسلة من التغيرات، كالزيادة أو النقصان، دون تغيير في موضوعها. كما يوضح لنا بوعلام مباركي الحكاية على أنها: "محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجة بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب، ذات طابع جمالي تأثريّ نفسيّا، اجتماعيّا وثقافيّا"[4].

[1] – عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط3، 1984، ص 97.

[2] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص91.

[3] – المرجع نفسه، ص 92.

[4] – بوعلام مباركي، التراث الشعبي في المسرح الجزائري، ص 42.

يمكن القول من خلال هذه التعاريف بأن الحكاية الشعبية هي أحداث تاريخية وحقيقية، يعاد صياغتها بإدخال الخيال فيها، وشخصياتها أبطال تاريخية صنعت مجد وتاريخ الشعوب، تتوارثها الأجيال بشكل مستمر عن طريق الرواية الشفاهية، مما يخضعها لسلسلة من التغيرات بمرور الزمن بفعل التطور الاجتماعي والثقافي.

ومن هنا يمكن استخلاص بعض من خصائص الحكاية الشعبية:

1. يتم نقلها من جيل إلى جيل عن طريق الرواية الشفاهية.
2. الحكاية الشعبية قابلة للتعديل والتطور بتطور الزمن.
3. مجهولية المؤلف، بحيث يمكن القول بأن الحكاية الشعبية نتاج جهود جماعية.

### 2.3- الأمثال الشعبية:

عرف ابن منظور الأمثال قائلا: "مثل: مِثل: كلمة تَسوِيَةِ. يقال: هذا مِثْله، كما يقال شِبْهه وشَبهه بمعنى"[1].ويفيد هذا أن المثل هو التشبيه والمساوات.

أما مجي الدين الفيروز آبادي فقد عرفه على النحو التالي: "المثل محركة: الحجة والحديث، وقد مثل به تمثيلا، وامتثاله وتمثله. امتثل عندهم مثلا حسنا. وتمثل بالشيء: ضربه مثلاً. والمِثالُ: المقدر، والقصاصُ: وصفه الشيء"[2].

وجمع المثل الأمثال، بحيث عرفه أحمد أمين على أن: " الأمثال نوع من أنواع الأدب، يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منها أُمة من الأمم"[3]. حيث يفهم من تعريف أحمد أمين بأن المثل يتميز بقصر الجمل وسهولة الألفاظ وبلاغتها وجمال المعنى، بحيث يسهل حفظه وتلقينه، والمثل الشعبي منتشر في كل بقاع العالم، بحيث لكل مجتمع وقبيلة أمثالا شعبية خاصة بها.

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج 13، دار إحياء التراث العربي، ط3، بيروت، 1999، ص 21.
[2] – مجي الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 1508.
[3] – أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013، ص 69.

وتعرفه نبيلة ابراهيم على أنه: "ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من كل علم وخبرة وحقائق واقعية، بعيد البعد كله عن الوهم والخيال"[1]. وتضيف قائلة إن: "الأمثال في كل قوم هي خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم"[2].

نفهم من خلال هذه التعاريف بأن المثل الشعبي يمتاز بقصر ألفاظه وسهولتها، بعيد عن التكلف والمبالغة، لكي يسهل على المتلقي فهمه، وهي نتاج خبرت الإنسان ونتاج تجاربه الحياتية، تمتاز بالحكمة، ويتم تداولها بين الناس عن طريق المشافهة.

ويمكن استخلاص بعض الخصائص التي يمتاز بها المثل الشعبي:

1. سهولة ألفاظه وقصرها وجمال معناها.
2. المثل الشعبي يعبر عن خبرة المرء وتجاربه.
3. يتم توارثها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفهية.
4. تهدف إلى نشر التوعية وتقديم النصائح بين الناس.

## 2.4- اللغز الشعبي:

ورد في لسان العرب: "لغز: أَلْغَزَ الكلام وألغز فيه: عمي مراده وأضمره على خلاف ما أظهره"[3].

أما جبور عبد النور فقد عرفه على النحو التالي: "كلام معمى يقصد به أمر من الأمور، ولكن المتكلم أو الكاتب لا يذكر من عناصر تحديده إلا القليل المتشابه، فيصعب على السامع إدراك المقصود منه"[4].

نفهم من خلال هذا التعريف بأن اللغز هو اخفاء لمعنى الكلام وتشفيره واستبداله بكلمات تشابهه، ويحاول المستمع فك شفراته ورموزه للوصول إلى المعنى المراد منه، وغالبا ما يكون صعباً على المستمع حله.

[1] – د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 139.
[2] – المرجع نفسه، ص 139.
[3] – ابن منظور، لسان العرب، ج 11، دار إحياء التراث العربي، ط 3، بيروت، 1999، ص 296.
[4] – عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ص 228.

أما فضيلة ابراهيم فقالت إن: " اللغز في جوهره استعارة، والاستعارة نتيجة للتقدم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة، وإدراك أوجه التشابه والاختلاف"[1]. ومنه نستنتج بأن اللغز الشعبي هو عبارة عن أحجية، وجمل غير مباشرة ومشفرة، يقصد بها معنى معين، يتطلب حلها ذكاء وفطنة المتلقي، كما يعتبر اللغز الشعبي وسيلة للترفيه والمتعة بين الناس، يتم تداولها بين الناس ويتوارثها الأبناء عن الآباء والأجداد.

ومن خصائص اللغز الشعبي ما يلي:

1-كلمات مشفرة يتم فيها إخفاء المعنى المراد واستخدام ألفاظ مشابهة وقريبة من المعنى.

2-تتطلب ذكاء وتركيز المستمع لحل شفراته.

3-هي وسيلة للتسلية والمتعة وإثارة وتشويق المستمع.

## 2- مفهوم المسرح:

لقد قدمنا سابقا مفهوم التراث وأشكاله، والآن سنحاول تسليط الضوء على مفهوم المسرح وعلاقه بالتراث، حيث يعد المسرح شكلا من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشرية والأفكار المختلفة باستخدام فني الحركة والكلام، ويعد وسيلة للترفيه والمتعة أيضا بقدر ما هو وسيلة للتعبير، هو مؤسسة تربوية تهم جميع طبقات المجتمع.

وردت لفظة المسرح في كثير من المعاجم العربية، ومن بين هذه المعاجم معجم لسان العرب الذي وردت بمعنى: " تعد كلمة (مسرح) مشتقة من الجذر اللغوي (س، ر، ح) على وزن (فعل)، والسرح المال السائم. الليث: السرح المال يسام في الأنعام. تقول أرحت الماشية وأنفستها وأهملتها وسرحتها سرحا. ويقال سرحت الماشية أخرجتها بالغداة إلى المرعى".[2]

[1] - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 09.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د، ط)،1981، ص478.

المسرح بفتح الميم: مرعى السرح وجمعه المسارح، ومنه قوله إذا عاد المسارح كالسباح، قيل إبل قليلات المسارح، وهو جمع المسرح وهو الموضع الذي تسرح فيه الماشية".[1]

وقد جاء معنى المسرح في هذه التعريف يدل على المكان أو الموضع، وكل ما تدل عليه كلمة مسرح المشتقة من الفعل سرح، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية. والمسرح بهو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحي.

وورد اللفظ في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي تحت سرح، يقال: "سرحنا الإبل، وسرحت الإبل سرحا مرعى السرح، والسرح من المال ما يغذي به".[2]

وقد وردت كلمة "سرح" في القرآن الكريم بصيغ متباينة ومختلفة ونذكر منها كقول عز وجل:" وَلَكُمْ فِيْهَا جَمَالٌ حِيْنَ تَرِيْحُوْنَ وَحِيْنَ تَسْرَحُونْ".[3]

نستنتج من التعريفات السابقة بأن المسرح يرتبط بالحيز المكاني من العمل المسرحي.

أما تعريف المسرح الاصطلاحي فيمكن القول إن المسرح يعد من أقدم الفنون: "وأصل كلمة مسرح (Theater) يعود معناها الاشتقاقي إلى الأصل اليوناني (theatron)، والذي يعني مكان الفرجة أو المشاهدة"،[4] وللمسرح دلالات متعددة منها دلالته على دار العرض، ودلالته على النص التمثيلي، ودلالته على كل ماله علاقة بالتمثيل والدراما، وهذا ما جاء في بعض التعاريف نذكر منها: "المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقته وتاريخه وقيمه ونوازعه

[1] – هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان 1981، ص25.

[2] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مادة (س، ر، ح)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص233.

[3] – القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 06، ص267.

[4] – ينظر أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، دار التنوير/ ط1، الجزائر، 2012، ص14.

وإرادات أفراده بوصفهم خاصة، أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكراً ومشاعراً وقيماً مع غيرها في حيز زماني ومكاني".[1]

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]

نستنتج مما سبق بأن المسرح يعد مرآة لما يراد التعبير عنه، بهدف التأثير على الجمهور وإثارة أحاسيسهم ومشاعرهم.

وعرف إبراهيم أحمد المسرح بأنه: "نوع من الأدب المعد للتمثيل، أي أن يتقمص ممثلون أشخاص النص، وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، أي قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره".[3]

لقد اختلف النقاد والدارسون حول جنس فن المسرح ونوعه، وتمحورت الإشكالية حول سؤال جوهري هو: هل المسرح أدب أم ليس أدباً؟

ويعد المسرح أحد الفنون التي حظيت بالازدواجية: "فهو أدب في بنيته الدرامية الموجهة للقارئ، شأنه في ذلك شأن فنون الأدب الأخرى كالرواية والقصة وغيرها، وهو صورة مرئية وسمعية موجهة لجمهور من المتلقين،

[1] – أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، ط2، مصر، 1993، ص19.

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

[3] – إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، مصر، 2006، ص208.

شأنه في ذلك شأن فنون الأداء كأوبرا والسينما والرقص والموسيقى".[1] وهو ينتمي إلى حقل الفنون عند تناوله بكونه عرضا".[2]

"إن المسرح بوصفه إبداعا أدبيا يحيلنا مباشرة إلى قضية النص، وأن أول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي أنها تقوم على الحوار".[3]

ونستنتج من هذا القول بأن المسرح نوع من الأدب المعد للتمثيل، وهو أيضا فنّ يقوم على عرض قصة تعكس صراعا يدور بين الشخصيات تعبر عن نفسها بواسطة الحوار.

## 3 – توظيف التراث الحكائي في المسرح الجزائري:

يحتل التراث الشعبي مكانة مرموقة في بعض أعمال الكتاب المسرح الجزائري، وذلك راجع إلى تكونهم الفكري وتشبعهم الثقافي، بحيث استلهموا مادتهم المسرحية والدرامية من الخرافات والحكايات الشعبية كحكايات ألف ليلة وليلة التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري آنذاك. بحيث تكمن أهمية الثقافة الشعبية باعتبارها رافدا للمعرفة والمحافظة على الهوية الجزائرية لأنها لا تخلو أيّ أمة من الثقافة خاصة بها، فالتراث الشعبي يعد كالداعم الأول الذي يستمد منه الكتاب القوة.

وفق هذا التصور أدرك رواد المسرح الجزائري الأوائل الذين برزوا مع العشرينات القرن العشرين أمثال عليّ سلالي المدعو علالو، رشيد قسنطيني، ومحي الدين بشطارزي أهمية التراث الشعبي في الحفاظ على الشخصية الجزائرية بكل مقوماتها الثقافية والحضارية، وكذلك دوره الكبير في جذب انتباه جمهور المتفرجين فعملوا على تقديم مسرحيات بلغة عامية، تتضمن أغان شعبية وأمثال، استعانوا من حيث مضمون بحكايات

[1] – دالية دالي، الفن المسرحي كلمة وأداء وعلاقته بالعلوم الأخرى، حوليات الأدب واللغات، عدد09، مجلد01، نوفمبر2017، ص89.

[2] – ابن تميم علي، السرد والظاهرة الدرامية: دراسة في تجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص8.

[3] – القط عبد القادر، من فنون الأدب : المسرحية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص11.

الشعبية التراثية متنوعة، كاستحضار عليّ سلال لشخصية جحا وبعض حكايات ألف ليلة وليلة في مسرحيته الموسومة جحا.[1] ومن هنا يتضح لنا بأن كتاب المسرح الجزائري قد استلهموا مادته المسرحية من حكايات الشعبية واستحضروا شخصيات تراثية معروفة لدى الجمهور مما يسهل عليهم جلبهم وتأثير عليهم، واقتبسوا أيضا من المسرح الفرنسي وخاصة من مسرحيات موليير ولكن ذات طابع جزائري خاصاً وذلك راجع إلى استخدام اللغة العامية فهي لغة الشعب، وأيضا استخدام أساليب كوميديا وهزلية ودرامية في عرضهم المسرحي، فقد كان المسرح للكتاب الجزائريين بمثابة المرآة لتصوير الواقع المعيشي والدافع الأول ايقاظ وتوعية الشعب لخبايا الاستعمار الفرنسي. وذلك من خلال اعتماد على أسلوبين هما " الأسلوب الشعبي الدارج: والذي اهتم بمعالجة القضايا الاجتماعية كقضايا الأسرة، أمّا الثاني فهو الأسلوب الفصيح الذي اتخذ من المسرح أداة لتعليم والدعوة إلى النضال والجهاد، وذلك بإحياء التراث الإسلامي والعربي وإبراز شخصيات بطولية جهادية والدعوة إلى اقتناء آثارها واتباع سبلها"[2].

هكذا كان أسلوب كتاب المسرح الجزائري عرض مسرحياتهم بأسلوبها، وبالرغم من ذلك فإن مسرحياتهم لم تحرج من بنيتها عن النمط المسرحي الكلاسيكي، فالمسرح كان يعتبر بالنسبة إليهم وسيلة من وسائل الحفاظ على الهوية الحضارية للشعب الجزائري، وأيضا وسيلة في مواجهة سياسة الطمس والتغريب التي كان يستعملها الاستعمار لسلب مقومات الأمة الجزائرية.

يمكن القول في الأخير بأن توظيف التراث في المسرح الجزائري لم يقتصر على الرواد العشرينات فقط بل عدة كتاب برعوا في توظيف التراث واستلهام مادتهم المسرحية منه أمثال كاتب ياسين الذي كان يكتب باللغة الفرنسية وترجم أعماله إلى اللغة العامية مثّل مسرحية مسحوق الذكاء و عبد الرحمان كاكي و الشريف الأدرع كمسرحية محاكمة جحا حيث استحضر شخصية جحا من التراث وكانت بطل المسرحية وأغلب أعمال هؤلاء

[1] – نعيمة لعقريب، تمثّل الموروث الشعبي في المسرح الجزائري، جامعة مولود معمري الجزائر، المجلد17، العدد1، جانفي2022، ص348/347.

[2] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى، ط1، الجزائر، ص223.

الكتاب مُستوحاة من التراث الشعبي وهذاما أعطى للمسرح الجزائري سمة تميزه عن غيره، لأن التراث الشعبي عنصرا أساسيا لا يتجزأ من كيان الأمة، وهو أحد مقومات الشخصية الجزائرية، بل يعتبر رمزا لأصالتها وسيادتها.

## 4-علاقـــــة المـــــسرح بالتـــــــراث:

ما المسرح سوى مجموعة من أحداث تعكس الواقع المعاش لحياة المجتمع ومشاكله، وإحياء التراث في المسرح والتمسك به يعتبر وقفة جادة أمام التحديات الخارجية، ذلك لأن الماضي أصبح نقطة ارتكاز وعبور إلى مستقبل مبشر، لهذا فالتراث: " يشكل مصدراً أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، إذا لا يتحقق وجود أمة من الأمم إلا بالتواصل مع تراثها، من خلال محاورته أو مجابهته أو إحياء الثورة عليه، ومهما يكن الموقف اتجاه التراث فإنه روح الحضارة وجوهرها، لا يقبل الانقطاع والانسلاخ عنها".[1] ففي هذا القول إشارة واضحة لأهمية التراث لما له من فوائد تعود على المسرح.

ومن البواعث التي تدفعنا إلى إحياء التراث يذكر الناقد سيد علي إسماعيل بأن هناك أربعة أسباب جعلت الكاتب المسرحي يهتم بالتراث ويقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي، وهي: "الفخر بمآثر العرب وتاريخهم، الوقوف أمام المستعمر، ومحاولة التأصيل للمسرح العربي، التمسك بالهوية القومية العربية".[2]

ونفهم من هذا القول بأن كتاب المسرح يلجؤون إلى توظيف التراث حفاظا على مقومات الأمة وتاريخها، واستخدامه أيضا كوسيلة للهروب من سلطة الاستعمار، والتمسك بشخصيته العربية والسعي وراء تحقيق الأصالة للمسرح العربي.

[1] – لخضر منصوري، الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص55.

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

خلاصة القول نقول إن علاقة التراث بالمسرح هي علاقة تكاملية، وأنها أخذ وعطاء فهي علاقة تأثير وتأثر فكل منهما يكمل الآخر، فالتراث ورثناه عن أجدادنا بما فيها من علم ومعرفة أفكار وطقوس وعادات وتقاليد، كانت تمارس في القدم. أمّا المسرح ما هو الاّ مرآة تجسد عليها الأفكار، وتتصارع القوى لتعكس الواقع المعاشي لإيصال فكرة وإمتاع الجمهور وتربيتهم وتثقيفهم وترفيهم.

# الفـــصل الأول

# شخصية ونوادر جحا في المسرح العربي

## المبـحث الأول: التـــــــراث فـــــي المـــــــسرح العـــــــربي:

### 1-1- نشـــــأة المـــــسرح العـــــربي:

اختلف كثير من الباحثين و المؤرخين حول تاريخ المسرح في العالم العربي، فهناك من يرى بأن العرب عرفوا أشكالا مسرحية قبل وبعد الإسلام، بحيث يقول **على الراعي**: " إذا مررنا بسرعة إلى الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي، كما يحدث في أجزاء أخرى من الأرض، فسنجد أن ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل".[1] ونفهم من خلال كلامه بأن العرب قبل الإسلام كانت لهم طقوسهم الدينية والاجتماعية لكن هذه الطقوس لم ترق لتصبح فنا مسرحيا حقيقيا، كما فعل نظراؤهم في الغرب، لكن رغم انعدام المسرح آنذاك إلا أن المسلمين خلال الخلافة العباسية عرفوا شكلا قريبا للفن المسرحي، وهو خيال الظل الذي كان وسيلة للتسلية وترفيه وامتاع الناس .

كما عرفت مصر فنا قريبا من المسرح هو فن الغوازي، ويصف **نيبور** عروض الشوارع في مصر بأنه: "لا بأس به من حيث الدقة. أشار أولا إلى فن الغوازي، وذكر أنهن يعملن لقاء أجر، تتكون الفرقة منهن من راقصات ينتمين إلى الغجر، يرقصن بمصاحبة الموسيقى إما في أماكن عامة أو في البيوت في المناسبات والأفراح. وهن غير متزوجات يكسبن عيشهن القليل بالرقص أمام منازل الأوروبيين".[2] ومن خلال هذا نفهم بأن فن الغوازي عبارة عن فرقة من الراقصات اللواتي يرقصن بمصاحبة الموسيقى وسط جمع من المتفرجين، يرقصن سواء في الأفراح أو المناسبات العامة مقابل مبلغ من المال، وإن أغلب هؤلاء الراقصات غير متزوجات، يتخذن من الرقص مصدراً لكسب عيشهن.

---

[1]- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، علم المعرفة، ط2، الكويت،1999، ص 29

[2]- المرجع نفسه، ص 47

بينما يرى البعض أن المسرح جاء مع حملة **نابليون بونابارت** على مصر سنة 1798م، يقول **مُحَمَّد الدالي**: "ولما نزلت الحملة الفرنسية بلدنا مصر، حملت إلينا المسرح، لكن ما تمثل عليه من مسرحيات هي مسرحيات فرنسية، فلم نتأثر بها في حياتنا الأدبية، وإنما يأتي هذا التأثر فيما بعد، تنشأ بيننا وبين الغرب العلاقات الأدبية منذ أواسط القرن التاسع عشر."[1] ويقصد هنا أن المسرحيات في فترة نابليون كانت باللغة الفرنسية، ولم يتمكن العرب من هضمها، بسبب اختلاف في اللغة والثقافة، لكن يظهر هذا التأثر بعد تولد رابطة بين العرب والغرب، وظهور حركة الترجمة التي سمحت للعرب بفهم هذه المسرحيات والتفاعل معها.

الفن المسرحي فن لم نتوارثه أبا عن جد، إنما هو فن دخيل على المجتمع العربي، توافد من الغرب عن طريق نخبة من الأدباء الذين هاجروا إلى الغرب واندهشوا من هذا الفن، وأعجبوا بأدبائهم أمثال شكسبير وموليير، وهذا ما يؤكده **سيد علي اسماعيل** حيث يقول: "إن الفن المسرحي فن وافد إلينا من البيئة الغربية على أيدي الرواد الأوائل وهم: مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع".[2]

وإن أول من أدخل الفن المسرحي إلى الوطن العربي هو **مارون النقاش** الذي يعد الأب الروحي للمسرح عند العرب، وهذا بعد سفره إلى الغرب وتأثره وانبهاره بالمسرح الغربي، فقام بكتابة أولى تجربة مسرحية له، وهي مسرحية (البخيل) المقتبسة من **موليير** الفرنسي سنة 1847م.

لكن **مارون النقاش** لم يلق رواجا وترحيبا كبيرا من طرف الجمهور في البداية: "ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد، نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهة فجعله في الرواية الواحدة شعراً ونثراً وأنغاماً، عالما أن الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة والأنغام تطرب".[3] فعندما رأى **مارون النقاش** عزوف العرب عن المسرح

[1]– سعد السريحي عزيز عايض، **المؤثرات الغربية في المسرح العربي**، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، 2016-2017م، ص23.
[2]–إسماعيل سيد علي، **أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر**، مؤسسة هنداوي، القاهرة،2017، ص20.
[3]–علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص67.

باعتباره فنا دخيلا على ثقافتهم، قرر إضافة ما يعجبهم وما يفهمونه أكثر من شعر ونثر وأنغام إلى مسرحياته، بغرض جذبهم وتحبيبهم بهذا الفن الجميل.

ويعتبر أحمد **أبو خليل القباني** الرائد الثاني بعد **مارون النقاش** وهو في مسرحياته: "لم يعتمد على النص الأدبي في المحل الأول –أساسا لمسرحياته التي كتبها، بل التفت التفاتا أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية".[1] مما يعني بأن القباني تعمد إضافة الغناء والرقص لمسرحياته ليجذب الناس، ويجعلهم يتفاعلون مع مسرحياته، ويستمتعون بها أكثر.

أما الرائد الثالث فهو **يعقوب الصنوع** الذي كان قد تحدث عن بدايته مع المسرح وذلك: " باشتراكه بالتمثيل في مسرحيات فرقتين أوروبيتين فرنسية وإيطالية زارتا مصر عام 1870م، وأن المسرحيات التي قدمتها الفرقتان قد توزعت بين الكوميديا والفارس والأوبريت، مما أوحى له بأن ينشئ مسرحا عربيا، يغترف من هذا المعين، فاتجه من ممارسة العملية إلى دراسة لأعمال كل من جولدوني –بصفة خاصة– وموليير وشيريدان، كل في لغته الأصلية".[2] ويبدو أن اشتراكه في هذه المسرحيات حمسه لإنشاء مسرح عربي، فترك التمثيل وشرع في دراسة أعمال هؤلاء بلغاتهم الأصلية.

وقد "كون يعقوب صنوع فرقة مسرحية مصرية في بداية نشأة المسرح المصري الذي ولد في مقهى كبير، وكانت تعزف فيه الموسيقى في هواء الطلق، وذلك في وسط حديقة جميلة عام 1870م، وعندما أحس (يعقوب) أنه أصبح متمكنا إلى حد ما من الفن المسرحي كتب مسرحية غنائية من فصل واحد باللغة العامية، وأقحم فيها بعض الأغاني الشعبية الشائعة"[3]

---

[1]– علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي** ، ص 67.

[2]– المرجع نفسه، ص68.

[3]– سعد السريحي عزيز عايض، **المؤثرات الغربية في المسرح العربي**، ص 25.

ونجد أيضا بأن **يعقوب صنوع** "قدم حوالي 32 مسرحية أغلبها هزليات وكوميدية قصيرة، مزج فيها بين العناصر المصرية والأوروبية".[1] مما يعني أن مسرحيات صنوع غلب عليها الطابع الفكاهي والهزلي، وكان هدفه اضحاك الناس وامتاعهم، كما أنها عبارة عن مزيج من الأثر الأوروبي والأثر العربي.

يقول محرر مجلة ساترداي ريفيو بتاريخ 1876م: "إن ما هو جدير بالإعجاب حقا تقمصه – أي صنوع – شخصية الفلاح المصري أثناء اندماجه في تمثيل دوره، فيحلو عندئذ سماع ملاحظاته اللاذعة، وضحكاته البريئة وعبراته الصامتة، وهي تتساقط على خديه الضامرين ...وقد كان باستطاعة الرجل أن يجمع في شخصيته شعباً بأسره".[2] ونفهم من خلال هذا الكلام أن صنوع برع في تجسيد شخصية الفلاح المصري قولا وأداءً، واستطاع كسب حب جمهوره الذي تهافت لمشاهدة مسرحياته التي جعلته مقربا من الجمهور، لأنها كانت تجسد حقا واقع مصر في تلك الفترة.

رغم أن يعقوب صنوع هو الرائد الثالث للمسرح العربي إلا أن هناك دراسات جديدة تنفي كون صنوع أول من بدأ المسرح المصري وأن مُحَمَّد عثمان جلال هو الرائد المسرح المصري وليس يعقوب صنوع الذي كان صحفيا يصحح ويعد الصحف والأخبار، خاصة الجزء المتعلق بالريادة المسرحية، لكي يوهم الجميع بأنه الرائد الأول للمسرح المصري، وقد أكد سيد علي إسماعيل هذا في كتابه محاكمة مسرح يعقوب صنوع " إن الاحتمال الأرجح أن يعقوب صنوع حصل على هذه الأعداد بصورة من الصور بعد عام 1889، ووجد بها أشياء تتناقض ما قال به بعد ذلك، فقام بصياغتها مرة أخرى بناءً على موقفه عام 1889، لا بناءً على صورتها الأصلية التي كتبت عام 1878."[3]

[1]– سعد السريحي عزيز عايض، **المؤثرات الغربية في المسرح العربي** ، ص26.

[2]–علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص68_69.

[3]– إسماعيل سيد علي، **محاكمة مسرح يعقوب صنوع** ، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2015، ص 26.

أي أن صنوع حصل على النسخة الأصلية وقام بتعديلها لتتلائم مع أفكاره أن كل ما قيل عنه في دراسات سابقة كان نفس الكلام الذي قاله صنوع على نفسه بأن رائد المسرح المصري. حتى قصته مع الخديوي إسماعيل كانت من تأليفه" وبعد أن وضع صنوع إشارتيه السابقتين ليدلل بها وجوده كمسرحي في مصر جاءته فرصة كبيرة ليثبت هذا الوجود، عندما قام السلطان العثماني بعزل الخديوي إسماعيل من منصبه. وبناءً على هذا التغيير السياسي قام صنوع –في إشارته الثالثة بتاريخ 1879/07/1– باختلاق قصص وهمية عن علاقته بالخديوي إسماعيل، نشرها في صحفه بباريس في مقال كبير ومن أهم هذه القصص قصة إنشاءه للمسرح العربي في القاهرة وكيف أغلق إسماعيل الخديوي هذا المسرح"[1].

بدأ المسرح العربي بالتوسع لينتقل من المشرق العربي إلى المغرب العربي الكبير ففي سنة 1908م "وفدت إلى تونس فرقة الممثل المعروف سليمان القرداحي، وقدمت عديدا من المسرحيات، وقد أثارت هذه الفرقة اهتمام التونسيين المثقفين بفن التمثيل، والإمكانيات الكبيرة التي يحملها من النواحي الأدبية والثقافة العربية في وجه محاولات الاستعمار محق هذا كله".[2] ونرى بأنه كان للفرقة المصرية الفضل في إدخال فكرة المسرح لعقول الشباب التونسي في ظل الاستعمار الفرنسي الذي كان يحاول طمس هويتهم ولغتهم ورأوا أن المسرح سيكون الدرع الحامي لهويتهم من الزوال، وقد شكلوا فرقة تسمى الجوق المصري التونسي، وهي تضم ممثلين تونسيين ومصريين ومثلوا معا مسرحية صدق الإخاء للكاتب المصري اسماعيل عاصم المحامي.

وقد شهد المسرح تطورا ملحوظا في الساحة التونسية، وبدأت الفرق المسرحية بعرض مسرحياتها خارج حدود تونس، فانتقلت في سنة 1923م فرقة تونسية بقيادة الفنان مُحَمَّد عز الدين إلى المغرب، ويقول حسن المنيعي عن هذه الفرقة: "إن هذه الزيارة قد اكتسبت أهمية كبرى بالنسبة للحركة المسرحية في المغرب، إذ أنه قد أفسح الطريق

[1]– إسماعيل سيد علي، **محاكمة مسرح يعقوب صنوع** ، ص 30.

[2]– علي الراعي،**المسرح في الوطن العربي**، ص422.

أمام العاملين في المسرح ووفر لهم امكانات الإبداع، وتهافت المغاربة على عروض الفرقة تهافتا شديداً، وكان بينهم العلماء والأعيان، ورجال الفكر والأدب، مما حفز الفرقة إلى أن تقوم بجولة طويلة عبر كبريات المدن، ملبية دعوات كثيرة تدفقت عليهم في كل أنحاء المغرب المختلفة".[1] وتعتبر هذه الفرقة التونسية اللبنة الأولى لظهور المسرح في المغرب، بعد اعجاب النخبة المغربية بهذا الفن، مما أدى إلى ظهور عدد من الفرق المسرحية التي انتشرت في كل أقطاب المغرب الأقصى.

## 1- 2- بواعث توظيف التراث في المسرح:

عرفنا بأن المسرح فن توافد إلينا من الغرب في القرن التاسع عشر، لكن الشيء السلبي هو أن المسرح العربي بقي تابعا للمسرح الغربي شكلا ومضمونا، وكانوا يرون أن المسرح الغربي هو الحقيقية الذي لا تشوبه شائبة، بحيث يقول **علي الراعي** عن الرواد الأوائل: "لقد سيطرت عليهم جميعا فكرة واضحة قوية هي أن الفن الذي ينقلوه إلى بلادهم العربية هو الشكل الوحيد الذي عرفته البشرية، وهو إلى هذا شكل راق، وباعث على التمدن والإصلاح. وهو كذلك ممارس ومتعرف به في أوروبا، التي كانت آنذاك تبهر أنظار المثقفين العرب بما تقدمه من مناظر الحضارة المختلفة".[2]

وكان هؤلاء ينبهرون من كل شيء حتى أصبحوا يظنون أن كل ما يرونه تابع لهذا الفن، ويقول الرحالة الإنجليزي ديفيد أركيو هارن: " كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبا أن المسرح له أنوار أمامية، وتقوم في مقدمته كمبوشة للملقن، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية فألصقوها حيث لا حاجة إليها".[3]

---

[1]-علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص 468.

[2]-المرجع نفسه، ص66.

[3]- المرجع نفسه، ص66.

والمعروف أيضا أن البلدان العربية في القرن التاسع عشر كانت تحت وطأة الاستعمار الأجنبي، والمسارح كانت خاضعة لثقافة وهوية المستعمر، حتى بات العرب يقلدونهم ويترجمون أعمالهم ويؤلفون مسرحيات مجسدة شكلا ومضمونا من المسرح الغربي، يقول الكاتب **عادل أبو شنب**: "لعل أول معرفة العرب بالمسرح المتعارف عليه قد تم إبان الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت على مصر، فقد أقيمت المسارح في القاهرة، يؤدى عليها مسرحيات باللغة الفرنسية مع أن الأشكال الشعبية ظلت سيدة المجتمع بعد خروج الفرنسيين، إلا أن المصريين حاولوا تقليد الفرنسيين على ضوء ما شاهدوه في المسرح".[1] ويفهم من هذا بأن المسرحيات في فترة نابليون بونابارت كانت تقدم في القاهرة بلغة المستعمر رغم تواجد أشكال شعبية كخيال الظل وغيرها، إلا ان المصريين بعد خروج المستعمر اتجهوا نحو تقليد ما كانوا يشاهدونه على المسرح .

إنّ المسرح في بدايته كان بين تقليد وترجمة للمسارح الغربية، دون اضافة بصمة عربية تعبر عن هويتهم، وهذا لم يكن بالأمر الجيد، وكان لابد من تكوين مسرح عربي أصيل يقول **يوسف إدريس**: "لا بد أن تكون لدينا شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن وفي كل مجال، شخصية تنمو عن طريقين أساسين، أولا: تعميق جذورها في تراثنا وتاريخنا، وثانيا: فتح جميع النوافذ الحضارية عليها، إننا نعود ونؤكد ونقول إنه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة فإذا لم تكن موجودة فعلينا أن نجدها".[2] ويدعو يوسف إدريس على أن نترك بصمة عربية في المسرح وفرض شخصيتنا وهويتنا في هذا الفن، لذا كانت هناك دعوات لتأصيل المسرح العربي، وذلك بالعودة الى التراث لمواجهة هذه الظاهرة التي باتت تهدد الثقافة العربية، وكما سبق وذكرنا أن التراث هو روح المجتمع الذي يعبر عن هويتهم ومبادئهم التي تميزهم عن البقية.

[1]-مُحَمَّد عبد السلام مُحَمَّد عطيه وآخرون، **دراما المأثور الجحوي في مسرح نوال مهني**، مجلة دراسات وبحوث التربية النوعية، م 07، ع01، ج2، جامعة الزقازيق،2021، ص551.

[2]-إسماعيل سيد علي، **أثر التراث في المسرح المصري المعاصر**، ص23.

وقد ذكر **سيد على اسماعيل**"[1] أربعة أسباب لتوظيف التراث في المسرح، وهي كالتالي:

**أولا**: الفخر بمآثر العرب بحيث أن ضعف الدول العربية في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار الأجنبي عليهم ومنعه لهم من التقدم والإزهار جعلهم يفتخرون بما كان عليه العرب من تطور في العصور السابقة.

**ثانيا**: الوقوف في وجه المستعمر: لقد حاول العرب التمسك بهويتهم الشعبية وحمايتها أمام المستعمر الغاشم الذي أراد تجريدهم من هويتهم، وما كان ذلك ليتم إلا بعودتهم إلى تراثهم.

**ثالثا**: التمسك بالهوية القومية العربية: ويعتبر أحد الأسباب التي دفعت بالكاتب المسرحي بعد الهزات الكبرى التي أصابت الأمة العربية وأضعفتها، حيث خيم عليه الاحباط والضياع، ولجأ إلى التراث لكي يشعر بالشعور المعاكس عن طريق فترات الازدهار والانتصارات العربية في ماضيهم.

**رابعا**: محاولة تأصيل للمسرح العربي: أراد الكاتب المسرحي أن يحرر المسرح العربي من التبعية للمسرح الغربي، واثبات استقلاله عنه شكلا ومضمونا، ولجأ للتراث لمحاولة تأصيل المسرح، وجعله مسرحا عربيا بأفكار وثقافة عربية أصيلة بعيدة عن القيود الغربية.

وإن الاستعانة بالتراث في المسرح العربي هي محاولة للحفاظ على الهوية العربية أمام المستعمر الذي كان يحاول طمس هويتهم وتاريخهم

صحيح أن كتاب المسرح العربي لجؤوا إلى توظيف التراث في أعمالهم لكن كانت هناك شروط وجب العمل بها أثناء استخدام التراث، وقد ذكرها "**سيد علي اسماعيل** في كتابه كالتالي[2]:

[1]- إسماعيل سيد علي، **أثر التراث في المسرح المصري المعاصر**، ص39-41.

[2] - المرجع نفسه، ص41-45.

– عدم تبجيل التراث، بحيث لا يجب تقديس التراث، وجعل أنفسنا أسرى لديه، إنما هو فقط وسيلة لتعويض النقص الذي نعيشه في حاضرنا.

– القدرة على انتقاء التراث، حيث أن التراث لا يملك قيمة مطلقة في ذاته، لكن ما يحدد قيمته هو متطلبات المرحلة التاريخية.

– المرونة في التعامل مع التراث، والمبدع المسرحي يعي دور التراث وعيا نقديا، ويقوم بالكشف عن طاقات قادرة على التجديد وإضافة شخصيات، وجوانب تراثية كانت مهملة أو غير موجودة في التاريخ.

– التوظيف الرمزي للتراث، حيث أن الكاتب عند مروره بفترات عصيبة في حياته يلجأ للتعبير عن الواقع بأسلوب غير مباشر كاستعمال الرموز والإيحاءات.

– الأصالة والمعاصرة بين التراث والواقع، وذلك بجعل التراث يستجيب لمتغيرات العصر.

### 1–3– استلهام التراث الحكائي في المسرح العربي:

تكمن هوية الشعوب في تراثها الذي يعد بوابة الماضي للحاضر، والأمة التي لا تراث لها هي أمة ميتة وشجرة منقطعة الجذور، ويعد التراث الحكائي أحد أنواع التراث الشعبي، وكنز أدبي يضم مجموعة من الحكايات الشعبية العربية، سواء كانت ذا طابع خرافي أو واقعي أو هزلي، ومن أشهرها: قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، حكايات وطرائف جحا، وغيرها من الحكايات الشعبية. وقد لجأ كثير من الكتاب المسرحيين إلى استلهام التراث الحكائي في مسرحياتهم، وذلك لإثراء المسرح العربي وتنويعه وكذا المحافظة على هذا التراث من الزوال ونقله للأجيال القادمة، وقد يكون توظيف التراث الحكائي في المسرح بأسلوبين مباشرة أو غير مباشرة، وذلك باستعمال

الرموز والدلالات وإن: "أخذ حكاية من الماضي لا كما جرت فعلا، بل كما يمكن أن تجري في العصر الحديث".[1] ويقصد هنا بأن يأخذ حكاية من الماضي ويطرح فيها مشاكل وقضايا عصره.

وتعد ألف ليلة وليلة " من أهم المصادر التراثية التي استلهم منها كتاب المسرح العرب الكثير من العناصر في ابداعاتهم المسرحية، نظرا لما تحتويه من شهرة واسعة بين الناس، وبما ترمز به من عناصر المتعة والطرافة والخيال وتصلح لأن تكون وسيلة رئيسية بين وسائل تحقيق التسلية على المسرح، وفي الوقت ذاته تصلح لأن تستخدم إطارا يعبر عن قضايا فكرية مختلفة، بما تتضمنه من عناصر درامية، تشمل باقي طرز الحكايات الشعبية"[2] فألف ليلة وليلة واحدة من أكثر الحكايات الشعبية شهرةً، وتعد المصدر الأول للكتاب المسرحيين في استلهام مسرحياتهم، لما تزخر به من قصص متنوعة وعديدة.

يعد **مارون النقاش** أول من كتب مسرحية مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، يقول **خالد سعسع**: "في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي بدأ استلهام التراث وتوظيفه في المسرح العربي في مصر، ومن التجارب الإبداعية الأولى لتأصيل المسرح العربي تبرز مسرحية (أبو الحسن المغفل) التي كتبها مارون النقاش عام 1850م بوصفها أول مسرحية عربية اتخذت شكلا إذ استمد المؤلف مادتها الأدبية من حكايات ألف ليلة وليلة".[3]

أمّا الرائد الثاني الذي وظّف حكايات ألف ليلة وليلة فهو **أبو الخليل القباني**"، وكان القباني في أعماله المسرحية، خاصة تلك التي استمدها من حكايات ألف ليلة وليلة ناقلا وفيا للمصدر الذي امتاح منه مواضيع مسرحياته، سواء من حيث الشكل أو المضمون، أي أنه قرأ التراث كما قرأته حكايات ألف ليلة وليلة، دون أن يعطي لنفسه

---

[1]- فرحان بُلبُل، **أبحاث في المسرح العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب**، دمشق سلسلة 1، 2021، ص53.

[2]- راجية يونس عبد العزيز، **تناص النصوص المسرحية مع ألف ليلة وليلة**، مجلة كلية الآداب_ جامعة بني سويف، ع 56، سبتمبر 2020، ص205

[3]- خالد سعسع، **استلهام التراث في المسرح العربي**، مجلة إشكالات_ المركز الجامعي لتامنغست _الجزائر، ع11 ، فبراير2017، ص247.

فرصة إعادة صياغة هذه القصص التراثية صياغة نقدية".[1] ويفهم من هذا أن القباني حين وظف التراث في مسرحياته، لم يخضع الحكايات للتغيير، وإنما نقلها كما هي شكلا ومضمونا.

أما في المسرح السوري فهناك كتاب مسرحيون استلهموا التراث الحكائي في مسرحياتهم، ومنهم نجد الكاتب **سعد الله ونوس**، يقول **خالد سعسع** إن: " موارد التراث الشعبي التي وظفها ونوس في مسرحه متنوعة وشاملة، تتضمن المعتقدات والمعارف والأدب الشعبي، فتطالعنا في مسرحياته الأغنية الشعبية والمثل الشعبي والنكتة، إلى جانب الألعاب الشعبية"[2]

ويقول **فاروق خورشيد** حول حكاية شهريار وشهرزاد: "حظيت هذه الحكاية بمسرحيات من توفيق الحكيم وعلي باكثير وعزيز إباضة، واتجه كل منهم إلى استلهام الحكاية مغزى دراميا يجسد قضية انسان العصر".[3] أي أنه إلى جانب مارون النقاش وأبو الخليل القباني نجد بأن توفيق الحكيم استلهم مسرحياته من ألف ليلة وليلة، وهي مسرحية شهرزاد الشهيرة، ونجد إلى جانبه أيضا علي باكثير وعزيز أباظة بحيث جسدوها بأحداث عصرهم.

ونجد أيضا أن هناك شعراء كتبوا مسرحيات مستلهمة من قصص ألف ليلة وليلة مثل **أحمد سويلم** في مسرحية شهريار: "وهذه المسرحية تحكي عن علاقة شهريار بالمحكومين وعن ظلمه واستبداده، وأيضا مله من حيل شهرزاد، لكن يأتي النصح على لسان (الشعرور) الذي نصح بعدم الاستسلام للظلم وضرورة المواجهة لتحقيق الحرية و العدالة".[4] و لى جانب **أحمد سويلم** نجد الشاعر **عبد السميع عمر زين الدين** الذي كتب مسرحية السلطان يستقبل الصباح، وهي تناص مع حكايات ألف ليلية وليلة: "بالرغم من أنه لم يذكر اسم شهريار أو أي

---

[1]- سمية زباش، **الرواد الأوائل ومسألة تأصيل المسرح العربي**، مجلة الأثر، جامعة الجزائر02، ع13، مارس 2012، ص182.

[2]- خالد سعسع، **استلهام التراث في السرح العربي**، ص250.

[3]- خورشيد فاروق، **الموروث الشعبي**، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1992، ص195.

[4]- راجية يوسف عبد العزيز مُحَمَّد، **تناص النصوص المسرحية مع ألف ليلة وليلة**، ص210.

حاكم في هذه المسرحية، ولكن هناك اقتباس شخصية مسرور البطاش، التي أوحت للقارئ بتناص مع ألف ليلة وليلة حيث إن مسرور هو الذراع الباطشة لشهريار".[1]

أشارت **منى حبرك** إلى وجود كتاب مسرح الطفل استلهموا التراث الحكائي في مسرحياتهم واختيار ما يناسب عقل وتفكير الطفل، ومن بين هؤلاء الكتاب: "كامل الكيلاني الذي قدم أعمالا مسرحية عديدة من التراث مثل: ألف ليلة وليلة وقصص علاء الين والمصباح السحري، كذلك قدم يعقوب الشاروني وعبد التواب يوسف العشرات من الأعمال المسرحية التي حاولت تقديم التراث بشكل يتناسب مع إمكانيات الطفل في اللغة والفكر مع التأكيد على القيم التربوية والاجتماعية والدينية".[2]

لم يقتصر توظيف التراث الحكائي على قصص ألف ليلة ولية فحسب، إنما نجد كتابا استلهموا مسرحياتهم من حكايات جحا، ومنهم **علي باكثير** في مسرحية مسمار جحا، و**توفيق الحكيم** في مسرحية مجلس العدل: "إن ما ساعد على تحقيق تناص ناجح وتوظيف جيد بين النص والمتناص معه، هو المرونة والحيوية لكليهما، فباكثير قد استطاع تطويع أحداث حكاية مسمار جحا لتحل محلها قضية سياسية، كما استوحى الحكيم من النادرة الجحوية أيضا أساسا بنى عليه نص مسرحيته مجلس العدل ليعرض قضية فلسطين، وموقف مجلس الأمن منها".[3]

ومن بين الذين وظفوا حكايات جحا أيضا **نوال مهني** في مسرحية جحا والسلطان بحيث أنها قدمت مسرحية: "مستوحاة من التراث الشعبي الذي يلقي الضوء على رجل بسيط، حول الناس بأسلوبه الشيق وفكاهته المعهودة وخبثه أحيانا، الذي يباري به تطلعاته، وأيضا مدى اهتمام الأمراء أحيانا بالسفهاء، أصحاب الفكر الساخر،

[1]- د. راجية يوسف عبد العزيز مُحَمَّد، تناص النصوص المسرحية مع ألف ليلة وليلة، ص211

[2]- منى مصيلحي حامد حبرك، **توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل**، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، ع 09، يناير 2017، ، ص147.

[3]- ثناء مُحَمَّد كيلاني، توظيف الخيال الشعبي في الأدب المسرحي، صحيفة الألسن، جامعة عين شمس، ع36، يناير 2020، ص65.

ولكنهم في النهاية مفلسون ماديا وفكريا، حيث ينتهي الأمر بجحا إلى عودته خالي الوفاض وسقوطه مغشيا عليه من الصدمة".[1] بالإضافة إلى "حسام الدين عبد العزيز في مسرحية جحا ثري دي".[2]

لم يقتصر توظيف التراث في المشرق العربي فقط بل امتد ليصل إلى دول المغرب العربي، ففي تونس يقول **علي الراعي**: " قد بدأت المحاولة عام 1968م، حينما أخذ فريق من المسرحيين الشباب في تونس يفطنون إلى أهمية استخدام مأثورات الشعب في موضوعات لمسرحيات، يرجى أن تجذب اهتمام الجمهور الواسع إلى العروض المسرحية. ومن ثم قام كل من: سمير العيادي، محمود أرناؤوط، ومُحَمَّد رجاء فرحات بإعداد مسرحية شعبية على أساس إحدى القصص، التي وردت في كتاب لعز الدين المدني بعنوان خرافات أي قصص شعبية".[3]

فمن بين الكتاب الذين كتبوا في المسرح التونسي نجد "سمير العبادي الذي كتب مسرحيات: (عطشان يا صبايا) و(هذا فاوست الجديد) و(رحلة السندباد)، ومُحَمَّد رجاء فرحات الذي كتب: (جحا في الشرق) وكتب بالاشتراك مع المدني (صيف 26) و(كليلة ودمنة)".[4]

كما امتد توظيف التراث إلى المغرب الأقصى، يقول **يونس وليد** في كتابة مسارات القراءة في الأدب في الأدب المغربي: " إن قضية تأصيل خطاب مسرحي عربي، جعلت مجموعة من المسرحيين المغاربة يعتمدون على التراث المغربي- أحيانا- والعربي- أحيانا أخرى-كأحد الأسس الرئيسية لتحقيق هوية مسرحية مغربية عربية. وما من

[1]- مُحَمَّد عبد مُحَمَّد عطيه وآخرون، **دراما المأثور الجحوي**،ص555.
[2]-منى حبرك، **توظيف التراث في مسرح الطفل**،147.
[3]-علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص433.
[4]--المرجع نفسه، ص454.

شك في أن العودة إلى التراث تحقق- ضمن ما تحققه- بعدا جماليا، حيث أن توظيف شخصيات ومواقف تراثية، واللجوء إلى الرمز والأسطورة والحكاية الخرافية، يحقق نوعا من التواصل الفني الذي يتجاوز المباشر للقضايا".[1]

إذا نجد بأن الكتاب المسرحيين العرب والمغاربة لجاء إلى توظيف التراث الشعبي في أعمالهم المسرحية لرغبتهم في تأسيس مسرح عربي أصيل له هويته الخاصة بعيدا عن أي تقليد للمسرح الغربي شكلا أو مضمونا، سواء كان هذا التوظيف على مستوى الشخصيات أو الأحداث التراثية أو باستخدام الرموز وغيرها.

## المبـــــحث الثاني: المسرح الجزائري وتوظيف التراث.

### 2.1- نشأة المسرح الجزائري :

تعود البدايات الأولى لنشأة المسرح الجزائري إلى زيارة فرقة التمثيل المصري " **لجورج أبيض** سنة 1921حيث قدمت الفرقة عرضين مسرحيين للمؤلف **لجورج حداد** مسرحية (**صلاح الدين الأيوبي**) ومسرحية (**ثارات العرب**)، رغم أنها لم تحظى بالحفاوة والإقبال المطلوبين، لكن كان لها واقع حسن لدى بعض الجزائريين الذين استهواهم فن التمثيل".[2] ونفهم من هذا القول بأن فرقة جورج الأبيض لم تلق تفاعلا كبيرا من الجمهور الجزائري، عكس ما لقيته في تونس، ويعود ذلك إلى أن الشعب الجزائري لم يكن يهتم بالمسرح أولا، وثانيا: لأنهما كتبتا باللغة العربية الفصحى، وأن أغلب الشعب لا يعرفها كان أميا.

إنّ ظاهرة إعراض عامة الجمهور الجزائري عن العروض المسرحية المقدمة باللغة العربية الفصحى التي لا تحتوي على عناصر الفرجة الشعبية، بعيدة الأثر في المسرح الجزائري بحيث يقدم **مصطفى كاتب** تفسيرا لهذه الظاهرة

[1]- يوسف لوليد، مسارات القراءة في الأدب المغربي المعاصر، إديسوفت للنشر_ الدار البيضاء، ط2، الدار البيضاء 2020، ص85.

[2]- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص459.

بقوله:" بينما ارتبط المسرح في بلاد المشرق بترجمة المسرحيات العالمية وتجريبها أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة، نجد الوضع في الجزائر مختلفا"[1]. بحيث يظهر جليا من هذا التفسير بأن ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة، ولا بنخبة من المثقفين، إنما ارتبط بمظاهر الفرجة الشعبية عن طريق الفكاهة والهزليات الغنائية.

وقد تميز ظهور المسرح الجزائري بعدة سمات أهمها: ظهوره كعروض شعبية، مرتبطة بأذواق الجماهير الشعبية غير المثقفة، بحيث كانت تقدم المسرحيات في المقاهي وفي الشوارع، كما نجد أن المسرح ارتبط بالغناء واللغة الخفيفة، القادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني، وارضاء ذوق الجماهير، كما نجد أن الغناء مرتبط بالفكاهة، لذا غلبت عليه سمات الفكاهة على طريقة الأداء حتى في المسرحيات الجدية، كما كان الممثلون أنفسهم هم من قاموا بالكتابة وإعداد النصوص التي توضع بشكل شفاهي بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه.

يتضح لنا من خلال هذه السمات التي ميزت المسرح الجزائري عن باقي البلدان العربية التي لجأت إلى الاقتباس والترجمة من المسرح الأوروبي، بينما نجد رواد المسرح الجزائري قد اتجهوا منذ نشأته إلى استلهام الفلكلور والتراث الشعبي بحيث: " شرع الممثلان **علالو ودحمون** في إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة، خشنة الاتجاه، مكتوبة بالعامية، وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال في 1926، وأحرزت نجاحا طيبا".[2] ويصفها **الأستاذ مصطفى كاتب** بأنها لم تكن تأليفا بالمعنى الصحيح، فإنما هي:" إعداد مسرحي يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية، وعلى قصص ألف ليلة وليلة".[3] ومن هنا يمكن القول بأن الجزائر لم تكن تعرف المسرح، بل كانت في بداية الأمر تقدم في شكل قصص وهزليات مشابهة للمسرحية.

[1]- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص459.
[2]- المرجع نفسه، ص461.
[3]-المرجع نفسه، صفحة نفسها.

لقد شهد المسرح الجزائري ازدهارا كبيرا على يدّ **رشيد قسنطيني** (**1887_1944**)، وكان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، تقول **إرليث روث** في كتابها: المسرح الجزائري: " كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير، وذلك في أسلوب يحاكي الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثير للضحك".[1] ونفهم من هذه المقولة بأن الكاتب المسرحي رشيد قسنطيني أعطى طبيعة متميزة للمسرح الجزائري، وذلك من خلال توظيفه لأسلوب الارتجال، بحيث يعتبر الحياة مسرحا حقيقيا، وذلك بتوظف شخصيات معروفة لدى الجمهور، وبهذا يتعدى حدود الخوف ويكسرها، ويسعى إلى تعزيز الثقة في نفوس الجمهور.

ويصف **مصطفى كاتب** المراحل التالية في المسرح الجزائري بقوله:" إن المسرح بعد ذلك يعتمد على النصوص المترجمة، ولكنها لم تكن ترجمة بالمعنى المعروف للكلمة، إنما هي نوع من الاقتباس أو الجزأرة، أي التحويل إلى الجزائر"[2]. ويتضح لنا من خلال وصف مصطفى كاتب بأن النص المسرحي مرّ بعدة مراحل منذ نشأته، وأولها مرحلة الاقتباس، وتعد هذه المرحلة كمحاولة لبعض الكتاب المسرحيين الجزائريين لإعداد مسرحيات موليير في الثلاثينات، حيث اقتبس **علي سلالي** من مسرحيات موليير وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها، وبهذا قد أخذ الاقتباس أشكالا متعددة حتى أنه في بعض الأحيان لم يبق من الجزأرة سوى عقدة المسرحية أو هيكلها، ويظهر ذلك في أعمال **توفيق الحكيم** "الطعام لكل فم"، وظهر أيضا بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي المعروف **ولد عبد الرحمان كاكي**، والذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره في الغرب غالبا.

[1]–علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص461.

[2]– المرجع نفسه، ص462.

عرف المسرح الجزائري تجربة أخرى على يد **كاتب ياسين** الذي اجتذبته ثورة الجزائر، بعدما أن كان يكتب بالفرنسية، مثل مسرحيتي: "**مسحوق الذكاء**"و" **الجثة المطلوقة** " وقد كتب أيضا مسرحية "**مُحَمَّد: خذ حقيبتك** "، حيث حقق فيها نجاحا كبيرا، عندما أدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي، مع تمسكه بالفكاهة الشعبية وأسلوب الارتجال. وإلى جانب **كاتب ياسين** قامت جهود شابة تسير على دربه، غير أنها انصدمت بأزمة النص، إلى أن اهتدوا إلى فكرة التأليف الجماعي، وصاحب هذه الفكرة هو **قدور النعيمي**، وهو أحد فناني فرقة "**البحر**" الجزائرية، حيث يقول:" لقد أعربنا منذ أن تكون مسرح البحر عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابة مسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المجترة التي يجهزها الآخرون... وأن ننطلق من الكتابة القديمة، لننحت منها الكتابة الجديدة".[1]

ويفهم من هذا القول بأن كل انتاج شيء جديد يبنى على الاطلاع على القديم، وبأن المحاولات الثلاث الأولى للفرقة تمت بأسلوب الخلق الجماعي، ويقول **قدور النعيمي** في ذلك إنه:" قد وجد أن هذا الأسلوب هو الوحيد المؤدي إلى إثراء العمل الفني، لأنه يعتمد على الروح الجماعية، والتعاون الكامل بين الفنانين".[2] ويضيف النعيمي تجربته التي عاش في روما في إيطاليا، بحيث يقول إنه:" شاهد مجموعة من السينمائيين يلتقطون مشهدا في فيلم، ومن ثم تبنى فكرة التقسيم في مسرحية "جسمي وصوتك فكرة"[3]، حيث تأثر بمشهد لفيلم في روما، وأراد أن جعل من قصة مسرحيته أشبه بالسيناريو بمشاهده المتعددة.

علق **مصطفى كاتب** على كل هذه التجارب بقوله: "لقد وصل كل هؤلاء الشباب في نهاية بحثهم إلى فكرة التأليف الجماعي "[4]. ونفهم من كلام **مصطفى كاتب** أن عدم قدرة الفرد لوحده على كتابة عمل مسرحي، هو

[1]- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، ص463.
[2]- المرجع نفسه، ص463.
[3]-المرجع نفسه، ص463.
[4]- المرجع نفسه، ص465.

السبب الرئيسي الذي دفع نحو القيام بالتأليف الجماعي للنص المسرحي، إلا أنها تبدو ظاهرة إيجابية، ساعدت على تجاوز مشكلة النص، وأسهمت في اغناء تجارب وشخصيات هواة المسرح الشباب. وبالرغم من الصعوبات التي واجهها المسرح الجزائري إلا أنه استطاع أن يصنع لنفسه مكانة مرموقة خلال فترة الاستعمار، أما بعد الاستقلال فقد أصبح أهم عنصر تطوير المجتمع وقيامه.

اختلف الدارسون والباحثون حول البداية الفعلية للمسرح الجزائري حيث: " أن الثابت وفق معظم من أرخ للمسرح الجزائري، هو أن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري كانت بعرض **فرقة (الزاهية)** لمسرحية **جحا** للمسرحي المتميز **علي سلالي** المعروف بلقب علالو، وذلك في يوم 1926/04/12 **بقاعة الكورسال** بباب الواد في الجزائر العاصمة أمام حوالي 1500متفرجا".[1] وهكذا كان شروق المسرح الجزائري على يدّ الكاتب المسرحي **علي سلال** بمسرحيته التي كان لها صدى كبير في نفوس الجزائريين، واعتبرت أيضا سنة 1926 بمثابة سنة جديدة على تطور المسرح الجزائري، حيث يقول عنها **محي الدين باشطارزي**: "لقد كانت سنة 1926عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري".[2]

إن شروق المسرح الجزائري في العشرينات قد كان بناء على تأثره بالمسرح العربي، وليس بالمسرح الفرنسي: "فرغم مكوث الفرنسيين أكثر من قرن في الجزائر فإن الجزائريين لم يقلدوهم في هذا الميدان منذ أول عهدهم".[3] ومن هنا يمكن أن نستخلص أهم أسباب عدم تأثر الجزائريين بالشكل المسرح الفرنسي، والتي تتمثل فيما يلي:

– العزلة التي عاشها الجزائريون من جراء السياسة العنصرية الاستعمارية ونفورهم من العادات والتقاليد الغربية.

[1]– أحسن ثليلاني، **المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)**، دار التنوير، ط1، الجزائر، ص35.

[2]– كاهنة قاسمي، **المسرح الجزائري (النشأة وتطور)**، مجلة الابراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، العدد01، جانفي 2020، ص271.

[3]–المرجع نفسه، ص34.

- عدم اعتياد الجزائريين الدخول إلى المسارح التي كانت تحتضن العروض المسرحية على طريقة البرجوازية الأوروبية، مما ينتج من ذلك أنماطا سلوكية غير مألوفة عند الجزائريين.

- المسرح الفرنسي الذي تم نقله إلى الجزائر كان مسرحا متروبوليا، يعتبر فرنسا هي بلاد الأم، والجزائر مجرد مقاطعة تابعة لها.

## 2.2- توظيف التراث في المسرح الجزائري:

عرف المسرح الجزائري بعد الاستقلال مبدعين مسرحيين عرفوا كيف يوظفون التراث الشعبي الجزائري، واستلهام مادتهم المسرحية منه، وذلك يرجع على تشبعهم بالثقافة الشعبية، لأن التراث يعتبر مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، فقد وظفوا بعض الأبعاد الشعبية التراثية الشفهية لبعض الشخصيات الأسطورية والخرافية كشخصية جحا والدرويش والقوال والحكواتي وغيرها.

يعد الكاتب المسرحي **عليّ سلال** المدعو **علالو** من بين المؤلفين الجزائريين الأوائل الذين وظفوا شخصية **جحا**، ويعتبر أيضا أحد رواد الحركة المسرحية بالجزائر. وهو أول من كتب للمسرح الجزائري باللغة العامية، واستمد موضوعاته من الآداب الشعبية المحلية، ومن الحكايات والشخصيات التراثية والأساطير التي يزخر بها الأدب العربي.

كتب علالو مسرحية جحا سنة 1926فكانت بمثابة نقطة البداية للمسرح الجزائري، فهي مسرحية جزائرية بكل المقاييس، ما عدا الشكل طبعا، بحيث بُنْيتْ مسرحية **جحا** في ثلاث فصول وأربع لوحات، حيث: "تصور فيها مغامرات **جحا** إلى جانب زوجته **حيلة**، وتدور أحداث المسرحية حول شجار عنيف يقع بين **جحا** وزوجته بسبب وشاية **مامان**، وهو أحد جيران **جحا**، ثم يتدخل الجار وهو يضحك من مشهد العراك، ليفض النزاع بين الزوجين المتخاصمين، لكن الزوجته **حيلة** تنقلب على الجار بعدما ضربت وأهينت أمامه، فلا يجد **مامان** بدا من الهرب".[1]

[1]- أحسن ثليلاني، **المسرح الجزائري**، ص36.

ويقول **بشطارزي** عن مسرحية جحا: " إنها الشعلة الأولى التي أضاءت طريق المسرح الجزائري، ولقد جاءت في شكل ثلاثة فصول قدمت عام 1926، وامتد عرضها إلى غاية مارس 1928".[1] ونستنتج من هذا بأن مسرحية جحا اكتسبت أهمية كبيرة في المسرح الجزائري باعتبارها النواة الأولى للمسرح الجزائري.

وظّف **علالو** براعته في فن الاقتباس بحيث: "حيث استلهم مسرحية جحا من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية وهي: حكاية القن وأيضا قصة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة، ليصنع منهما نصا ثالثا بطله جحا، فأضفى عليه بعدا عميقا مستوحى من الوعي القروي، لشخصية ذات ملامح الشعبية، والمتمثلة في رجل يضرب زوجته، ويستعمل الذكاء والحيلة للخروج من المأزق"[2]، فكل هذه مميزات الشخصية المستوحاة من وسط الفئات الشعبية.

تناول **علالو** من خلال اتكائه على التراث الشعبي وتوظيفه شخصية جحا قضية الشعب الجزائري الذي كان تحت وطأة الاستعمار، وعبر عن همومه ومعاناته، كما حاول معالجة بعض الظواهر السلبية السائدة آنذاك، مثل ضرب الزوجة، الزواج المفروض، فصور حياة الاجتماعية بطريقة غير مباشرة.

ويضيف **عبد القادر جغلول** قائلا: " لقد كان المسرح في بداية مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية في ذلك الوقت، فلم تكن تلك المسرحيات المسلية التي اقتبسها من حكايات ألف ليلة وليلة تسلي فقط الجمهور، ولكن تذكر مواطنيها بعظمة وسمو الأمة العربية التي هي أمتهم".[3] ونستنتج من هذا القول بأن المسرح الجزائري منذ بدايته

[1]- سمير بوعناني، **آليات ومظاهر توظيف شخصية جحا في مسرحية "جحا" لعلالو**، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد الثالث عشر، المجلد4، آيار مايو2020، ص370.

[2]- المرجع نفسه، ص372.

[3]- عبد القادر جغلول، **الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر**، ترجمة سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1984، ص58.

الأولى كان هدفه ليس الفرجة واضحاك الجمهور فقط، وإنما كان يسعى إلى ايقاظ الشعب الجزائري من الغفلة التي كان يعيش تحت وطأة الاستعمار.

وقد كتب **علالو** باللغة العامية نظرا لتفشي الأمية في المجتمع الجزائري، وهي تعتبر من أكثر الوسائل استعمالا لجلب الجمهور الواسع، الذي يشكل عنصرا مهما في الإيصال المسرحي، بحيث يقول **علالو**:" كنت أكتب باللغة المفهومة من طرف المجتمع، لكن ليست اللغة السوقية الرديئة، فهي لغة ملحونة ومنتقاة".[1] ونجد أيضا بأن علالو يرى: " بأنها اللغة الدارجة المفهومة من الجميع ...لغة الشارع والسوق والمقهى".[2] وهكذا فإنّ اللغة العامية هي لغة الشعب، وهي لغة المسرحية الشعبية، النابعة من احتفالاتنا وعادتنا وفنوننا التقليدية، فهي قريبة من الجدان الشعبي، كما أن التراث الشعبي الشفهي يحتوي على لغة شعبية عامية، يستلزم استعمالها في الأعمال المسرحية التراثية.

وأخير يمكن القول بأن عليّ سلالي حمّل إبداعاته ذات المرجعية التراثية قضايا تعكس واقع مجتمعه، واعتمد في ذلك على تطعيم شخصية جحا بدلالات وموز وإيحاءات، تحمل أبعادا معاصرة، ليتحول التوظيف التراثي لديه إلى أداة تدفع إلى التغير الجذري للواقع الاجتماعي والسياسي، إبان فترة الاستعمار الفرنسي.

وقد أنتج الكاتب المسرحي عليّ سلالي ثمان مسرحيات سبعة أنتجت فيما بين 12افريل 1926م و5ماي 1931م ثم توقف بعدها عن الكتابة، لكنه لم يقطع صلته بالفن، ونذكر أهم أعماله: **جحا، زواج بوعقلين، أبو الحسن أو النائم اليقظان، الصياد والعفريت، عنتر الحشايشي، الخليفة والصياد، حلاق غرناطة، الإخوان عاشور**. كما نجد العديد من السكاتشات الفكاهية القصيرة منها: **نسبتي هامك، المشحاح وحادمه**". وكانت جلّ أعماله تعالج قضايا اجتماعية.

[1]- سمير بوعناني، **آليات ومظاهر توظيف شخصية جحا في مسرحية جحا لعلالو**، ص473.

[2]- أحسن ثليلاني، **المسرح الجزائري**، ص43.

عرف المسرح الجزائري تجربة أخرى في توظيف التراث الشعبي مع الكاتب المعروف **الكاتب ياسين** في مسرحية **مسحوق الذكاء** التي كتب اللغة الفرنسية وترجمت إلى العامية بعنوان: **غبرة الفهامة** وعرضت سنة 1989بالمسرح الجهوي ليسدي بلعباس. وقد استلهمت شخصية جحا العديد من المسرحيين الذين وظفوها ومن بينهم الكاتب ياسين فقد أعطى إلى بطله جحا في مسرحية "غبرة الفهامة" ملامح الشخصية التي ترشد إلى الحقيقة وتبدد الظلام وتفضح الأنظمة.

وإذّا اطلعنا على سيرة الكاتب ياسين ومؤلفاته فإننا نجده يقف عند حقيقة مفادها أن فكره كان نتاج مجموعة من المؤثرات إلى صنعتها بيئته والأحداث التي سايرها، فارتباطه الوثيق بقضيته وتوجهه النضالي، ولد لديه خلفية التأصيل وإثبات الذات، وهذا ما جعله متمايزا عن غيره.

إن توظيف التراث عند كاتب ياسين يتعدى مفهومه العام والعادي لأنه يختلف عن غيره، ويظهر ذلك في أعماله المسرحية، لأنه يرى بأن توظيف شخصية تراثية مثل شخصية **جحا**، أفضل وسيلة لممارسة النقد السياسي والاجتماعي، حيث أن: "في مسرحية **غبرة الفهامة** صنع الكاتب من شخصية جحا المفكر الناقد في المجتمع مواجها السلطة"[1]. ومن هنا يتبين لنا أن توظيف كاتب ياسين لشخصية جحا راجع إلى ما تحمله هذه الشخصية من دلالات ورموز في الخيال الشعبي العربي، فهي شخصية معروفة بأسلوبها الساخر والهزلي وتصرفاتها الحرة، وعرفت أيضا بأنها شخصية لا تهزم، وهو السبب الذي جعل الكاتب ياسين يختارها كبطل لمسرحيته. ففي مسرحية غبرة الفهامة استعمل الكاتب نوعا من التمرد على كل الظواهر السلبية باستعمال النقد الساخر، والكلمات الفظة لخدش ضمير المتلقي وإخراجه من الرقابة الاستعمارية، وعلى الركود الفكري، والجمود المفروض عليه، فإن توظيف الهزل في هذه المسرحية ليس غايته الأولى الضحك أو الترويح عن النفس للهروب عن المشاكل والقيود الاجتماعية، بل كان يسعى إلى إحياء اليقظة والتفكير في التغيير.

[1]– سمير بوعناني، **آليات توظيف شخصية جحا في المسرح الجزائري لمسرحية غبرة الفهامة**، ص67.

من خلال نص المسرحية يظهر بوضوح تأثر الكاتب ياسين بالموروث الثقافي الشعبي العربي، "كما تأثر بالمآثر التي خلفها العرب من قصص ألف ليلة وليلة، حكايات جحا المستلهمة من وحي الذاكرة الشعبية".[1] والملاحظ أن كل مشهد من المسرحية عبارة نادرة أو نكتة تحمل في طياتها مواضيع وأفكار تنتقد الوضع الاجتماعي.

استطّاع كاتب ياسين أن يشكل أسلوبا جديدا في الكتابة المسرحية يمزج بين القالب التراثي والنمط الكلاسيكي للكتابة المسرحية بشتى أشكاله، لينتج نموذجا جديدا متقارب مع تقنية المحاكاة، وقد تجلى ذلك بوضوح في مسرحية غبرة الفهامة.

ظهرت عبقرية وبراعة الكاتب ياسين في تركيب النوادر التي كتبت كل منها على حدى، وفي فترات زمنية مختلفة ذات المواضيع المستقلة، لكن استطاع الكاتب ياسين أن ينسج منها مسرحية ذات موضوع جاد في قالب ساخر هجائي، بطلها جحا الذي يصور بطش الحكام وظلمهم، ليصبح الناطق بلسان المؤلف، مستعملا لغة شعبية يفهمها أغلبية الشعب، وهكذا فقد لجأ الكاتب ياسين إلى استعمال اللغة الشعبية التي يفهما الجمهور.

وهكذا اتخذ الكتاب والفنانون من شخصية جحا رمزا فنّيا ونموذجا نمطيا للفكاهة في التراث العربي عامة، والجزائري خصوصا، ومن هنا قيل على لسانه آلاف من النوادر والحكايات المرحة على مر العصور، لقد نسي الناس جذوره التاريخية، ولكنهم لم ولن ينسوا أسلوبه الضاحك وفلسفته الساخرة، وسواءً كانت شخصية جحا حقيقية أم خيالية فإنها نالت مكانة مرموقة في نفوس الجمهور عبر القرون الماضية، ولازالت إلى يومنا هذا.

لم يقتصر توظيف شخصية جحا التراثية في المسرح الجزائري على **علي سلال** في مسرحية **جحا وكاتب ياسين** في مسرحية **مسحوق الذكاء، ومُحَمَّد بن قطاف** في مسرحية **جحا والناس**، فقد ظهر توظيف التراث الشعبي أيضا في

[1] – سمير بوعناني، **آليات توظيف شخصية جحا في المسرح الجزائري لمسرحية غبرة الفهامة**، ص67.

أعمال **الشريف الأدرع** في مسرحية **محاكمة جحا**، حيث اتخذ هؤلاء الكتاب شخصية جحا رمزا فنيا ونموذجا نمطيا للفكاهة في التراث العربي.

وفي الأخير يمكن الاستنتاج بأن توجه الكتاب المسرحيين إلى توظيف التراث يسعى إلى عدة غايات أهمها:

- إحياء الشخصية القومية التي حاول الاستعمار طمسها والقضاء عليها.
- جلب المتفرجين والتأثير عليهم باستغلال ما يكتسيه التراث من حضور حي في وجدان الأمة.
- الفخر بمآثر الماضي التليد تعويضها عن ضعف الأمة في حاضرها آنذاك بسبب طغيان الاستعمار عليها.

## 2-3: نوادر وشخصية جحا في المسرح:

النادرة أو الطرفة لغة حسب ما ورد في معجم الوسيط هي: " نَدَرَ الشيء ـُنُدُوراً بمعنى سقط، ويقال هزَّ الغُصْنَ فنَدَرَتَ منه الثمار، وأَنْدَرَ: أتَى بِنادِر من القول أو الفعل. وتنادر: حدَّثَ بالنوادر و ـَعلى فلان: سخر منه. والنادرة هي الطرفة من القول، وهو نادرةُ أزمانِهِ: وحيدُ عصره. وجمعها نوادر"[1].

كما ورد تعريفها في لسان العرب كما يلي: " **نوادر الكلام تنَدُر، وهي ما شذَّ وخرج من الجمهور، ودلك لظُهورِه، وأنْدَرَهُ غَيرُهُ أي أسقطَهُ**"[2]، وبنفس اللفظ والمعنى في قاموس المحيط: **نوادر الكلام: ما شذّ وخرج من الجمهور**".[3]

ومن خلال التعاريف اللغوية السابقة لمصطلح النادرة نجدها تدور حول معنى سقط، شذَّ، خَرَجَ.

[1]- معجم اللغة العربية، **معجم الوسيط**، دار الدعوة، إسطنبول: تركية، الجزء1، ص910.

[2]-بن منظور، **لسان العرب**، مجلد5، حرف الراء، فصل النون، ص233.

[3]-مجد الدين مُحَّد بن يعقوب الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، باب الراء، ص505.

أما اصطلاحا فقد نجد لها الكثير من التعريفات، وليس لها تعريف محدد، فقد عرفها الجاحظ قائلا: "النادرة أو الطرافةجنس أدبي ينزع منزع الطرافة والفكاهة والضحك في الظاهر، اما في باطنها فهي نقد اجتماعي يهدف الى الإصلاح"[1].

وقد عرفها مُحَمَّد رجب النجار بأنها: " أقصوصة مرحة، تتكون من وحدة سردية مستقلة بذاتها، تتسم بالإيجاز بل هي ممعنة في القصر، محدودة الخاصيات نمطية الأبطال، تتكون من عنصر قصصي واحد، يدور موضوعها حول وقائع الحياة اليومية والتجارب الشخصية الإنسانية"[2].

ونفهم من خلال ما سبق بأن النادرة أو الطرفة عبارة عن مواقف هزلية تربوية قصيرة، وتعرض بأسلوب طبيعي مع استخدام ألفاظ عامية وكثرة استخدام الحوار، وتتميز بجملة من الخصائص أهما الايجاز من الناحية الكمية والفكاهة والهزل من الناحية النوعية.

لعل أكثر النوادر والطرائف ذيوعا في التراث هي طرائف جحا، وتعد شخصية جحا من أهم شخصيات التراث الشعبي وأكثرها شهرة عند العرب، فقد عرف بنوادره وطرائفه الكوميدية، فهي شخصية حقيقية ذات طابع تاريخي واسمه الكامل هو:" دجين بن ثابت من قبيلة فزارة العربية، وكنيته أبو الغصن ولد بالكوفة سنة 60هجري، وعاش حياته متنقلا بين الحجاز والبصرة والكوفة، ثم استقر ببغداد إلى أن توفي سنة 160للهجرة، ولكن روحه النقدية و الساخرة بقيت خالدة إلى يومنا هذا، حيث عايش جحا الصراعات الدموية العنيفة بين الأمويين وغيرهم من الأحزاب السياسية، كما عايش أيضا فيما بعد بطش العباسيين بخصومهم، فكاد يباله بطشهم فإدعى الحماقة"، ومن هنا اشتهر جحا بمقالبه الكوميدية وحماقته وهكذا أعطى مقولته الشهيرة " حماقة تعولني خيرٌ من

[1] – آمال منصور، **حجاجية النادرة في ماء النخالة للجاحظ**، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ص12.

[2] – ركان الصفدي، **الفن القصصي في النثر العربي**، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011، ص235.

عقل أعوله".[1] فهو دائما يظهر بمظهر الرجل الفقير الذي يعيش أحداث حياة عصره بطريقة مختلفة، فقد كان رجلا ذكيا وحكيما، يستخدم السخرية والهزل المثير للضحك، قصد إبراز ونقد ظاهرة اجتماعية ما.

لقد عني المسرح الكوميدي منذ بداياته الأولى بمسرحة نوادر جحا، واتخاذ رمزية شخصيته سبيلا في إنشاء مسرح كوميدي عربي، نظرا لما وجد فيها المسرحيون العرب من طواعية لتشكيل كوميديا مسرحية العربية تبدو مألوفة ومعتادة لدى الجمهور نظرا لسابق معرفته بهذه الشخصية ونوادرها، كما تعرف عن طريقها على فن المسرح المستجلب من الغرب كشكل ومن الشرق كمضامين، وقد أفلح صناع المسرح بإقناع الجمهور بهذا الفن لما ألبسوه مضامينا تراثية مألوفة ومثيرة.

[1]- نبيلة قاسمي، **الأدرع الشريف وجحا العصر الحديث**، مجلة الثقافة الجزائر، العدد6-7، 2005، ص121.

# الفــصل الثـاني

## آليات توظيف نوادر جحا في مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع

## 1- تجليات النوع الكوميدي في مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع:

تعد مسرحية **محاكمة جحا** مسرحية كوميدية ساخرة، تم عرضها لأول مرة على خشبة المسرح البليري بقسنطينة للمخرج المسرحي **حسن بوبريوة**، تتناول عدة مواضيع اجتماعية مزرية يعيشها المواطن الجزائري، تم تقديمها بأسلوب كوميدي ساخر بغرض إيصال رسالة معينة للجمهور بطريقة ممتعة ومسلية.

استلهم **شريف الأدرع** مسرحيته من طرائف جحا، وهو شخصية تراثية معروفة بحكمتها ودهائها وطريقتها في النقد والسخرية من الواقع المعاش، وراء قناع الفكاهة والكوميديا، حيث قام بتوظيف هذه الروح الجحوية لبناء مسرحية كوميدية، ويقول **أحسن ثليلاني** في كتابه المسرح الجزائري: " لقد سعى الكاتب (شريف الأدرع) إلى توظيف تلك الروح الجحوية الساخرة، فألبسها لباسا جزائريا، وجعلها أساسا لبناء كوميديا مسرحية كان فيها جحا هو الناظر والمنظور في الوقت نفسه".[1]

وتقول **نبيلة قاسمي**:" اشتهر جحا بمقالبه وحماقاته لدى الناس فأصبح سيد مجالسهم، وأول المدعوين لولائمهم، وأغدقت عليه أموالهم وعطاياهم، غير أنه لقي عتابا من بعض أصدقائه وأقربائه وخاصة أمه، فرد عليهم حماقة تعولني خير من عقل أعوله، يفيد منها بأنه ليس أحمقا بل مُتحامقاً. فكان ذلك جوهر الفلسفة الجحوية وهو ادعائه الحمق لأن الحياة-في رأيه- عبث".[2]

سعى **شريف الأدرع** إلى توظيف هذه الروح الجحوية لمعالجة الظواهر الاجتماعية المتنوعة، على شكل مواقف كوميدية ساخرة، حيث نجده يبدأ مسرحيته من العصر العباسي، وهو العصر نفسه الذي شاعت فيه نوادر جحا، وعاشت فيه الشخصية المرجعية لجحا، وأظهر لنا حكمة ودهاء جحا لنجاته من بطش الحكام، وذلك

[1]- أحسن ثليلاني، **المسرح الجزائري**، ص148.

[2]- نبيلة قاسمي، **الأدرع الشريف وجحا العصر الحديث**، مجلة الثقافة، ع6-7، الجزائر، 2005، ص121.

بادعائه الحمق ليبدو أمامهم كشخص أبله أخرق، لا يفقه شيئاً، وهو ما قام به حين استدعاه أبو مسلم الخرساني لمجلسه، وقد عرف الخرساني بجده وقسوته سواء على أعدائه أو مقربيه، وهو من مؤسسي الدولة العباسية، وكان قائدا محاربا ووواليا داهية، ورغم هذا فقد استطاع جحا أن يلين جانبه، في مشهد مسرحي تخيلي جمع بين أبي مسلم الحاكم، الداهية صعب المراس والمزاج، مع جحا المعروف بشخصيته الهزلية، الذي يتمكن من إضحاك أبي مسلم الخرساني، وهذا عندما يقوم جحا بمسائلة يقطين: "يا يقطين من منكما أبو مسلم الخرساني.. فضحك الخرساني حتى بانت أسنانه، وهو الذي لم يسبق لأحد أن رآه يضحك".[1] والملاحظ أن المؤلف لا يكتفي باستحضار شخصية ونوادر جحا التراثية المنتمية زمنيا بالعصر العباسي، بل يستحضر أيضا التراث من خلال استحضار شخصية أبو مسلم الخرساني، الذي أسهم اسهاما جليلا في التاريخ العربي الاسلامي، واستطاع التوليف بينهما واستغلال رمزية شخصيتهما للتعبير عن قضايا راهنة، حيث يرمز الخرساني للحاكم المستبد، بينما يرمز جحا للمثقف الواعي الذي يسعى بمختلف الوسائل للتحرر من الرقابة التي تمارسها السلطة عليه والثورة عليها بشتى الوسائل، قد تكون السخرية أهمها، نظرا لما فيها من نقد مبطن.

كما استخدم جحا في مقطع آخر إحدى طرائفه للنجاة من سيف السياف، وذلك بعدما سمع المهدي بأن جحا ينتقد شخصه ويتهمه بالعبث، فطلب إحضاره وإعدامه أمامه، وحينما أوشك السياف على قطع رأسه، قال جحا:" إياك أن تلمس محاجمي بالسيف فلقد احتجمت".[2]

أما بالعودة إلى الأحداث التي جرت في الزمن الحاضر نجد بأن **شريف الأدرع** قد تطرق إلى طرح العديد من القضايا والمسائل السياسية والاجتماعية، على شكل مقاطع قصيرة تعالج موضوعا معينا بطريقة كوميدية

[1]-شريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب:
https://www.youtube.com/@artsreveconstantine5588، د3-د 3:18 ث

[2] - المصدر نفسه، د 17: 40 ث- د 17: 50 ث.

طريفة، وذلك من خلال طرائف جحا، المعروف بمواقفه الكوميدية وتعليقاته الساخرة المثيرة للضحك، وكذلك استخدام الحوارات الكوميدية التي قد تكون منولوجية داخلية بين جحا ونفسه، أو حوارات خارجية بين جحا وشخصيات المسرحية الأخرى، بحيث تكون على شكل إيحاءات، يراد من خلالها التعبير عن الوضع المزري الذي وصل المجتمع إليه في الوقت الحالي، مثل الحوار الذي بين جحا والسبتي المشحاح (البخيل)، الذي استضاف جحا في منزله بعدما تعسر عليه دفع التكاليف ويطرد من الفندق الذي يقيم فيه من طرف صاحب الفندق الدا موح:

- **السبتي: ها جحا وين بيها أجاري.**
- **جحا: السبتي خوك جحا نوى يرحل من هاذ البقعة.**
- **السبتي: والله ما تصير تهجر لبلاد والسبتي حي.**
- **جحا: السبتي خويا.. البلاد اللي ما عند هاش سقف يغطيك هي والبر الخالي كيف كيف.**
- **السبتي: يا وعلا بالي بلي الزنديق تع الداموح غضبك، رجعت تشوف البلاد ترفعت منها الرحمة.**
- **جحا: علاه كانت كاينا حتى تترفع؟**

وهذا المقطع كما يبدو يعطينا صورة عن الواقع المرير الذي يعيشه جحا، ويحاول معايشته، فهو ينوي الهجرة من البلاد، لأنه فقير لا يجد فيها سقفا يؤويه، وهو واقع تحت رحمة الدا موح الذي كان يؤجر منه غرفة في الفندق وبمجرد أن يتعسر عليه سداد الإيجار يطرده منه، لهذا فعندما يحدثه السبتي عن الداموح الذي غرس فيه فكرة أن الرحمة قد غابت ورفعت، يجيبه جحا بسؤال انكاري يقصد به السخرية من كلام السبتي، قائلا: وهل كانت هناك رحمة من قبل كي ترفع، وهذا ما يعطينا فكرة عن مبلغ اليأس الذي يحياه جحا في بلده.

وكما يبدو هذا كذلك حين طلب السبتي من جحا وأصر عليه بالبقاء عنده فرد عليه:

**– جحا: آسبتي جحا الشهيد اللي ما استوطن حتى قبر ما ظنيتش دارك ترفدو، بعدما رفضاتو دار خوك الدا موح.**

**– السبتي: أجحا حسبت الناس كامل كيما الداموح ها هم صباع يديك ماش كيف كيف.**

**– جحا: غير الأمة تاعنا ملة وحدة يا لطيف يا لطيف".**[1]

يتعمد كتاب المسرح صياغة حواراتهم المسرحية باللغة العامية، حيث نجد بأنها اللغة الأكثر استعمالا في المسرحية، بيد أن هذه اللغة العامية تتخللها بعض الكلمات باللغة الفصحى، وهي على العموم لغة عامية متفاصحة، أي أنها بين وبين، وهي اللغة الثالثة، على حد تعبير كتاب المسرح، والهدف من استعمال العامية في المسرحية هو خلق جو واقعي ومضحك للمشاهد، وجعله يستمتع بالمسرحية، ويندمج معها، ويسهل عليه فهمها أكثر وبالتالي يتجاوب أكثر مع مضامينها ومغزاها العام.

لا يتوقف الأمر عند الشخصية والحوار أو لغة الحوار فحسب بل حتى الأصوات وحركات الجسم وتعابير الوجه التي يقوم بها الممثلون على خشبة المسرح تعتبر من الأساسيات التي يقوم عليها المسرح الكوميدي، والتي تساهم في خلق جو فكاهي كوميدي مسل.

ومن بعض المواقف الكوميدية التي تضمنتها المسرحية هي حمار جحا بحيث نجد أن المخرج المسرحي عوض ما يأتي بحمار حقيقي نجد بأن هناك ممثل لبس لباس الحمار وبقي يمشي على ركبتيه ويصدر صوت نهيق الحمار.

نجد بأن هذه المسرحية قد غلب عليها الطابع الكوميدي منذ بداية المشهد الأول في العصر العباسي إلى غاية محاكمة جحا بطريقة تعسفية. لكن هذه الكوميديا هي كوميدية سوداء تخفي تحت عباءتها واقعا اجتماعيا مزريا.

[1]– شريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د33 – د 44

## 2- البناء الفني للمسرحية:

### 2.1 – الشخصيات وبعدها الدرامي:

تعد الشخصيات أحد أهم العناصر التي تبنى عليها المسرحية، لكونها المحرك الرئيسي للأحداث، وتتعدد الشخصيات بتعدد الأدوار داخل المسرحية، يقول **أريسطو** حول شخصيات المسرح الكوميدي:" البخيل فيما يتعلق بالمال، والفاجر فيما يتعلق بالشهوات الجسدية، والمخنث فيما يتعلق بما يدعو إلى الكسل والاسترخاء، والجبان فيما يتعلق بالأخطار ... ومحب الغلبة فيما يتعلق بالتغلب، وذو الأنف والحمية فيما يتعلق بالانتقام والعقبات، والمارق المأفون فيما يتعلق بانخداعه في كل صواب وخطأ".[1]

وتنقسم الشخصيات في مسرحية محاكمة جحا إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، ومنها نذكر:

- **جحا:** وهو الشخصية الرئيسية التي بنيت عليه المسرحية، يعتقد البعض بأن جحا شخصية تراثية خيالية ووهمية، لكن الحقيقية هي أن جحا شخصية عربية حقيقية، وهذا ما يوضحه لنا شريف الأدرع في مسرحيته، حيث عرف لنا جحا على لسان والدته، التي تقول عنه: " ابني ليس أحمقا.. إبني واحد من التابعين ورواة حديث النبي عليه الصلاة والسلام.. اسمه دجين بن ثابت الفوزاري، ولقبه أبو الغصن، مشهور باسم جحا، ولد عام 60 للهجرة في الكوفة كان يحب النكتة ومخالطة النكاتين منذ أن كان صغيرا".[2]

[1]- ميمونة سعيدي، **الكوميديا في المسرح الجزائري**، أطروحة الدكتورة، جامعة أحمد بن بلة_1، وهران، 2017_2018، ص 7-8.

[2]- شريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د 06: 38 ث- د 07: 10 ث.

يقدم جحا في مسرحية محاكمة جحا كمواطن جزائري فقير، يسعى لكسب قوت يومه في ظل ظروف قاهرة يعيشها، ويمتاز جحا بحكمته وذكائه ونقده اللاذع للواقع المزري الذي يعيشه، وهذا ما نراه في حواره مع السبتي الذي طلب منه أن يحكي له نكتة من نكاته.

- **السبتي: قولي أجحا.. أنا خوك لوكان تقولنا وحيدة من حكاياتك نملحو بيها المائدة المباركة.**
- **جحا الذي بدا عليه الانزعاج: شوف السبتي مرة طلبوا مني نحسبلهم لمهابل تع لمدينة، قلتلهم بزاف بزاف، إذا كان نحسبلكم العقلاء في قليل، والباقي هذاك هو حسابكم".**[1]

يمتاز جحا بحكمته وروح دعابته وخفة دمه، وروحه النقدية والهجائية التي تدل عليها تلميحاته اللفظية من خلال حواراته، بحيث أنه يجيب السبتي تلميحا عندما طلب منه أن يحكي له حكاية من حكاياته، أجابه بأنه وجد صعوبة في تعداد مجانين المدينة عندما طلب منه بعضهم ذلك، وبدلا من ذلك طلب منهم أن يحصي العقلاء بدلا من المجانين لأنهم أقل منهم بكثير، وفي هذا تلميح منه بأن عدد المجانين في المدينة أكثر من عدد العقلاء بكثير، حيث يمكن إحصاء العقلاء ولا يمكن إحصاء المجانين، رغم أن المنطق والواقع يقولان بأن العقلاء أكثر من المجانين، لأن المجانين لا يمكنهم تكوين مجتمع مدني، وبالتالي فجحا يبالغ في نقده للمجتمع الذي يبدو في معظمه مجتمعا من المجانين وفاقدي الوعي، كما يحمل الحوار تلميحا للسبتي نفسه بأنه أحد هؤلاء المجانين.

- **السبتي:** هو الشخصية الثانية التي ظهرت في المسرحية، وهو شخص بخيل ومرابي، قام باستضافة جحا في منزله بعدما طرده دا موح، لكنه كان بخيلا لدرجة أنه لم يحسن ضيافته، بحيث كان يقدم له طعاما فاسدا، وهذا ما جعل جحا يضيق به ذرعا، ويخرج من منزله ليلتقي الدا موح الذي يعاتبه على ذهابه لمنزل هذا البخيل.
  - **الدا موح: كيفاه كيفاه ضياقت الدنيا حتى تروح لعند السبتي لمشحاح.**

[1]- الشريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب د 35 : 31ث- د 35 : 58ث.

- **جحا: من ضيق الدنيا بالكرام.**
- **الدا موح: ولي لشمبرتك وأنا نزيد نخلصك ما تبقاش عند هذاك الربي برك.**[1]

- **الدا موح:** ويمثل شخصية الطماع في المسرحية، وهو صاحب الفندق الذي استأجر فيه جحا شقة لتأويه، لكنه عندما لم يتمكن من دفع الإيجار بسبب حالته المادية المزرية طرده الدا موح إلى من الفندق للشارع، دون أن يكترث بأمره، ويبدو دا موح أنسانا طماعا ومستغلا، وهذا ما نراه في هذا المقطع حينما سمع بأن جحا يبيع البيض فظن بأن حالته تيسرت وأراد استغلاله فأحضر له فاتورة الكهرباء ليدفع مستحقاتها.

- **جحا: الدا موح راه رايح جاي رايح جاي قدام الفندق، رايح جاي من دون شك وصلوا خبر تجارة البيض وراه يستنا فالكرا نتاعو، يخي طماع يخي، قالولوا شفنا جحا يبيع ويشري في البيض حسبني ربحت.**[2]

- **بكوش:** وهو حمار جحا الذي يعتبر يده اليمنى، والذي يشاركه التفكير والتدبير، ويرافقه أينما ذهب وارتحل، وعادة ما يظهر جحا في نوادره أو في مختلف الأشكال الأدبية مصاحبا حماره، حيث لا نكاد إلا مع حماره، وهو في العادة حمار غير عادي، هو حمار مؤنسن، فهو يحمل اسما، حتى ولو كان اسمه يحمل دلالة الصمت والسكوت، فقد سماه بكوش، وهو اسم بالعامية مرادفه العقون، ويعني الأبكم أو الأخرس، وهو لا يطابق تماما لفظ الأبكم الذي يطابق في العامية لفظ العقون، الذي يعني الشخص الأخرس لعيب في اللسان أو حاسة السمع، بينما يعني البكوش الشخص الذي لا عيب فيه لكنه قليل الكلام جدا مع بعض التأخر الذهني، بمعنى أن بكوش حمار جحا يمكنه أن يتكلم لكنه يركن إلى الصمت، ويمكنه أن يفكر لكنه لا يشغل ذهنه، مثله في هذا مثل معظم أفراد الشعب، الذين توقفت عقولهم وخرست ألسنتهم. ويصاحب الحمار بكوش جحا في جميع مغامراته، ويتبادل معه

[1]- شريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د 38: 55ث- د39: 12ث.

[2]- المصدر نفسه، د 29: 49ث- د 30: 06ث.

أطراف الحديث، وقد يستشيره عند الحاجة للمشورة، بالإضافة إلى أنه يستعين به في قضاء بعض أشغاله، لهذا فهو لا يستغني عنه أبدا. وهذا ما يمكن أن يبينه هذا المقطع:

- **ابن الدا موح: حبيت نركب فوق ظهر لحمار.**
- **جحا: سبحان الله حتى بالأولاد علا بالهم بلي ربي جعل الدواب للركوب.**
- **الدا موح: وكي ما جعلهاش ربي للركوب لواه تليق.**
- **جحا: لفوائد كثيرة ذكرتها آيات ربنا.**
- **الدا موح: مثلا.. حاشا السامعين يهز الزبل تاعنا.**
- **جحا: ويشاركنا فالتفكير في هاذ الدنيا".**[1]

ويبدو أن حمار جحا ليس مجرد دابة للامتطاء فقط، بل له منافع أخرى كثيرة، منها أنه يشارك صاحبه في التفكير والتدبر حول الأمور التي تستعصي عليه، ويحمل حمار جحا دلالة مزدوجة وتورية، فهو يبدو أحيانا أذكى من بعض البشر وقيادته أيسر من قيادة بعض البشر، بينما يبدو أحيانا من أغبى الكائنات، وهذا عندما يتم تشبيه بعض البشر به، فالحمار مهما بلغ ذكاؤه يبقى حيوانا عديم العقل والتفكير، ومجرد دابة لا تصلح سوى للامتطاء والركوب، وهذا ما تيقنه الطفل ابن الداموح، وتعجب جحا كيف أن طفلا صغيرا أدرك بأن الحمار لا ينفع إلا للركوب، وهو ما لا يدركه بعض البالغين عندما يشركون الحمار في التفكير والتدبير في أمور الحياة، فقد يختارون حمارا لتدبير مختلف شؤونهم، وفي هذا نقد وهجاء سياسي لاذع تحمله المسرحية وتبرزه بطريقة غير مباشرة عن طريق استحضار طرائف جحا مع حماره الذي يحمل دلالات رمزية عميقة.

[1]- شريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د 46: 45ث -د 47: 14ث.

- **القاضي:** يمثل السلطة والقانون، وهو الآمر والناهي، حيث يخضع الجميع لأوامره وينفذها، ولكنه مفتقد للعدل، رغم أنه خادم للعدالة، لهذا فهو الذي أصدر الحكم على جحا بطريقة تعسفية ظالمة وجائرة، لم يراع في حكمه خدمة العدل والمساواة بين المواطنين، ولم يحترم روح القانون الذي يفترض أن يكون من حماته، لهذا فهو يجور بسلطته على جحا وأشباهه، بينما يخدم البعض من ذوي النفوذ، وفي هذا نقد واضح للمنظومة القضائية المتحيزة في بعض المجتمعات التي يتم فيها استغلال هذه المنظومة لفائدة بعض الأشخاص من ذوي الجاه والنفوذ على حساب أشخاص آخرين ضعفاء لا جاه ولا نفوذ لهم، مثلما هو الحال مع جحا، الذي أصدر القاضي حكما جائرا في حقه.

## 2.2 - المكان والزمان وأبعادهما التراثية:

### ❖ المكان:

يعتبر المكان ركيزة أساسية في العمل المسرحي، فلا توجد مسرحية دون أن تكون لها بيئة ومكانا محددا، فالمكان الدرامي للمسرحية حسب **باتريس بافيس** هو: " الحيز الدراماتورجي الذي يتحدث عنه النص، وهو مكان مجرد، يقوم القارئ والمشاهد ببنائه بواسطة خياله".[1]

والمكان الدرامي هو المكان الذي يوظفه الكاتب في مسرحيته على أساس أنه المكان الذي جرت فيه أحداث المسرحية، أمّا المكان الفعلي والحقيقي للمسرحية فيكون فوق خشبة المسرح، الذي يؤدي فيه الممثلون أدوارهم المسرحية، وسط جمع غفير من الجمهور.

[1]- أمينة بوطولة، فتيحة الزاوي، **جماليات توظيف المكان في الفن المسرحي**، مجلة النص، جامعة صالح بوبندير قسنطينة، ع01، م08، 2021، ص263.

ومن خلال مشاهدة مسرحية محاكمة جحا نجد أنّ الأحداث وقعت في أكثر من مكان واحد، ففي البداية ينقل شريف الأدرع المشاهد زمنيا إلى العصر العباسي، أما مكانيا فينقله إلى العراق، وتحديدا إلى بغداد، عاصمة الخلافة للدولة العباسية، وهي تعتبر مكانا تاريخيا عربيا عريقا، عرف ازدهارا واسعا في مختلف مناحي الحياة، وأستحضره الكاتب ليعيد المشاهد نحو زمن قديم ومرجعي، هو الزمن الحقيقي الذي عاش فيه جحا الحقيقي، وهذا ليمهد للمتلقي تقديم شخصية جحا بحمولتها الرمزية للتعبير عن أوضاع المثقف الواعي في العصر الحالي، المقصود بالنقد ومحاولة التغيير. لهذا فسرعان ما يتم الانتقال إلى المكان الواقعي، المرتبط بالعصر الحالي، والذي قصد المؤلف نقده، وهذا المكان الثاني الذي جرت فيه الأحداث هو المدينة العصرية التي نجد فيها فندق الداموح، الذي يقيم فيه جحا، أمّا المكان الثالث فهو منزل السبتي الذي استضاف فيه جحا بعد طرده من الفندق، وهي أماكن قصدها جحا وتدل على فقره المدقع، الذي حرمه من امتلاك سقف يؤويه، ودفعه لأن يقيم في فندق إقامة دائمة، وأحيانا لا يجد سوى الشارع عندما يتعسر عليه دفع أجرة الفندق ليعاني التشرد والانتقال من مقام لآخر، دون أن يتمكن من الاستقرار في بيت. كما يدرج الكاتب أيضا أماكن أخرى تقع في النسيج العمراني للمدينة، فقد أدرج المسجد في نصه، وهو مكان مقدس مخصص للعبادة، يقصده جحا ليدعو الله أنّ يرزقه ويعينه على مصائب الدنيا، أو ليلقي فيه الدروس والمواعظ على الناس، وهذا يدل على تدين جحا وتبحره في علوم الدين، فهو يقصد المسجد للعبادة وهذا دليل التدين والإيمان وخشية الله تعالى، أما تقديمه للدروس والمواعظ فيه فهذا دليل علمه وتبحره في مسائل وعلوم الدين، وهو نموذج للمثقف المؤمن والمتدين. كما نجد أيضا السوق الذي تجتمع فيه مختلف طبقات المجتمع، وهو مكان يقصده جحا بغرض التجارة وكسب قوت يومه. أمّا المكانين الأخيرين فهما مكتب التحقيق والمحكمة اللذان يفترض أن يمثلا العدل وتطبيق القانون وحماية المستضعفين مثل جحا، إلا أنهما في المسرحية يمثلان أدوات في يد السلطة والمتسلطين للجور على الضعفاء خدمة للأقوياء، لأن جحا الانسان المثقف المتدين لم يحظ فيهما بمحاكمة عادلة ومنصفة.

### ❖ الزمان:

لا يقل الزمان أهمية عن المكان بحيث يعتبر عنصرا أساسيا لبناء العمل الفني المسرحي، فزمن الأحداث في المسرحية يمكن تقسيمه إلى قسمين:

زمن الأحداث هو الزمن الذي جرت فيه أحداث المسرحية، حيث نلاحظ وجود زمنين في مسرحية محاكمة جحا، زمن ماض جرت فيه الأحداث وانقضت، وهو زمن بداية العصر العباسي، وفيه يتم تقديم جحا وقد مثل في حضرة القائد أبي مسلم الخرساني، وهو من أشد قادة الدولة العباسية قسوة، كما تقدمه كتب التاريخ العربي الاسلامي، وهو يرمز لتجبر الحكام وتسلطهم على الرعية، خاصة المثقفين منهم، منذ القديم، فهي ظاهرة متجذرة في تاريخنا ومازالت موجودة في عصرنا هذا، وهذا العصر هو المقصود بالنقد لكن بطريقة الرمز غير المباشر، وخشية الاصطدام المباشر مع السلطة السياسية، يستحضر كتاب المسرح والأدب عموما لحظات تاريخية مشابهة للأوضاع الراهنة، يتحايلون بها على الرقابة لتمرير رسائلهم ونقد الأوضاع العامة، بينما يلعب جحا رمز المثقف الواعي الذي عادة ما يكون ضحية لثقافته ووعيه ويتخلص من هذا بخفة دمه ورجاحة عقله التي تتوارى وراء سخريته ونوادره. كما يعيدنا الكاتب للزمن الحقيقي الذي عاش فيه جحا الحقيقي، ويعطينا اسمه وكنيته الحقيقيان، لإيهام المتلقي بواقعية هذه الشخصية التي يجعلها شخصية رئيسية في مسرحيته، التي سرعان ما تتحول فيها الأحداث من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر، وهو الزمن الغالب في المسرحية، وكل زمن يعالج قضايا محددة مرتبطة ومنتشرة في تلك الحقبة، بحيث في الماضي نرى بأن الكاتب قد جسد لنا نوادر جحا وطرائفه، وكيفية نقده الحكام العباسيين الذين يمارس عليهم سياسة التحامق والادعاء بالجهل، لكي يتم العفو عنه، ويخلص رقبته من سيوفهم الباطشة برؤوس معارضي سياستهم، أمّا في زمن الحاضر نرى انتقال تلك الروح الجحوية عبر الزمن لتصل إلى الوقت الحاضر، حيث ألبس شريف الأدرع هذه الروح لشخصية جزائرية، تمتاز بكثير من الحكمة والدهاء وعمق التفكير والنقد والسخرية من واقع مزر يعاني منه أفراد المجتمع الجزائري، ويقدمه في قالب مسرحي تحت ما يسمى بالنوع الكوميديا، بهدف

إيصال رسالة عميقة للمشاهد، وتحثه لمحاولة تغيير هذا الواقع المزري، وهي أحيانا تقدم في قالب الكوميديا السوداء التي تقدم مواقف مثيرة للضحك في الظاهر، لكنها في عمقها تثير الشجن لأنها تقدم في الواقع ضحكا مبكيا، وهذا من قبيل المثل القائل: شر البلية ما يضحك، وهذا بغرض تثوير المشاهد ودفعه نحو التغيير، وعدم اختزال رؤيته للمسرح الكوميدي على أساس أنه يقدم لمجرد المتعة والتسلية والاضحاك، لأن المسرح الكوميدي الحقيقي هو المسرح الذي يمكنه أن يشخص الواقع مهما كان مزريا، ويحدث التأثير المرجو والهدف المنشود في الضحية والجلاد معا أي في الحاكم والمحكوم معا، فيصحح الحاكم وصاحب السلطة سلوكه اتجاه رعيته، كما تسعى الرعية لتقويم سلوكها أيضا لأنهم رعاة أيضا ومسؤولون عن رعيتهم.

### 2.3 – موضوع مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع:

لم تقتصر مسرحية محاكمة جحا للشريف الأدرع على موضوع واحد فقط، بل عالجت عدة مواضيع تصور فيها الواقع المعيشي للشعب الجزائري، وتميزت هذه المسرحية بتقديمها عل شكل مشاهد متلاحقة ومترابطة فيما بينها بخيط رفيع، يدور محورها حول شخصية البطل جحا، إذّا لم نقل بأنها سلطت الضوء على عديد الظواهر والآفات الاجتماعية الحساسة في المجتمع، ومن أهم المواضيع التي عالجتها نذكر منها: **الفقر والبطالة، تسريح العمال والتفاوت الطبقي واختلاس المال العام والبخل واستغلال النفوذ**، إلى غير ذلك من الآفات الاجتماعية التي تسود المجتمع، وقد تطرقت المسرحية إلى كل هذه المواضيع بأسلوب كوميدي جحوي ساخر، من خلال مواقف تعرض لها جحا في يومياته. ففي البداية يقوم الكاتب شريف الأدرع بطرح قضية مشكل السكن واستحالة حصول المواطن البسيط عليه أو على قطعة أرض يقيم فيه مسكنا يأويه، فيضطر جحا إلى استئجار غرفة حقيرة في فندق الدا موح، دون أن يملك ثمن كراء الغرفة، ويقوم جحا بزراعة قطعة أرض في فناء الفندق مقابل عدم تسديده ثمن كراء الغرفة، وهذا ما يظهر في هذا الحوار:

- **"الداموح: جحا واش راك دير؟**

- **جحا: راني قاعد نغرس.**
- **الداموح: الأرض هذي ما عند هاش مواليها؟**
- **جحا: علا بالي راهي أرضك لقيتها بلا غرس قلت نغرسها ونتقاسموا الغلة.**
- **الداموح: أغرس بصح لازم تحط في بالك الغلة ماتدي منها والو حتى تخلصني فلكرا اللي نسا لك تع الشمبرة.**
- **جحا: أعطيني غير لخمس هكذا ما يقولوش الناس بلي راني عبد خديم عندك.**
- **الداموح: والوا هذا القماش أدي ولا خلي."**[1]

يظهر لنا من هذا المقطع بأن الكاتب يصور لنا عودة الإقطاع وممارسة العبودية على فئة المحرومين، فصاحب الفندق الداموح يمثل الإقطاعي المستغل صاحب الفندق والأرض، الذي يرفض تقديم خمس الغلة لجحا، الذي اضطره الفقر لأن يرضى لنفسه أن يصبح مجرد خماس لأرض يتعب في زراعتها ورعايتها لكنه لا يستفيد منها بل يستفيد منها فقط صاحبها الاقطاعي الذي يستعبد جحا ويستغل فقره استغلالا بشعا، ومن هنا ينتقد جحا هذا الوضع بقوله: "**في البلاد بين عشية وضحاها الإنسان الحر فيها يصير عند مالك لازم يبات تحت راسك**".[2] ولكل هذا دلالة على تقييد حرية الإنسان من خلال السيطرة عليه ماديا، وهذا ما أدى إلى انعدام الثقة في المعاملات بشتى أشكالها.

ويستمر الكاتب بطرح قضية أخرى مهمة، والتي تتمثل في البطالة التي يعاني منها الشعب الجزائري بشكل كبير، مما أدى إلى انتشار الفقر وضعف قدرة الشرائية لأبسط الأشياء لدى المواطن، ويظهر ذلك عندما يحدث جحا نفسه قائلا: "**– جحا: يا ربّ يا ربّ الجيب فارغ، والجوع داير رايو، والخبز ها هو الخبز مبزع فالحومة، ريحته تبخر**

[1]– الشريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، دقيقة18 :50 ث– د 19 :37ث.

[2]– المصدر نفسه، دقيقة 20 د:00ث– 20د :15ث.

**في الزنقة".**[1] ويتبين لنا من خلال حال جحا عدم قدرة المواطن على توفير قوته اليومي، بسب البطالة وغلاء المعيشة، يرى الخبز ويشم رائحته، لكنه لا يستطيع شراء قطعة منه يسد بها رمقه ويسكت عصافير بطنه، حيث استخدم الكاتب حيلة جحوية ليكشف عن تدهور الأوضاع الاجتماعية المزرية التي يعيشها الشعب، مما جعله يلجأ إلى أحيانا للسرقة حيث يقول: **"– جحا: يا ربّ يا ربّ يا ربّ، راك عارف آشحال راني جيعان، وعارف بلي دينار ما نسعاه، يا ربّ راك عارف بلي نسال لحمود، رحت ليه قالي دينار ما عندي، ما بقالي غير نتكل عيلك يا ربّ، (يتجه إلى الخبز ويسرق منه)، يا مول القدرة يا علام الغيوم خذ من ديني عند حمود دنانير على حسابي، وعطي الخباز حقوا".**[2]

يقدم الكاتب في هذا المقطع صورة لجحا الانسان الصالح الذي يضطره الفقر والجوع لأن يسرق رغيف خبز، يزيل به جوعا ألم به واشتد عليه، واضطره لسرقة الخباز، ويطلب من الله أن يأخذ من ماله الموجود عند حمود ويسدد للخباز حقه في ثمن الخبز، وبهذا يقدم الكاتب صورة لجحا كانسان صالح اضطره الجوع لأن يسرق لكن بشرف، ولولا الفقر والجوع ما فعل ذلك، كما يقدم من خلاله صورة الانسان الصالح الذي رغم فقره وحاجته إلا أنه يعين غيره من الفقراء وييسر عليهم سبل سداد دينهم له، فقد أقرض نقودا لحمود، لم يستطع سدادها له، فلم يلح في طلبها رغم حاجته الشديد لها، وهي الحاجة التي دفعته لأن يمد يده لسرقة رغيف الخبز.

ويستمر الكاتب في تصوير الإنسان وسعيه وراء تحقيق لقمة عيشه في قوله: **"هكذا نبدأ من جديد مع الدنيا الدوارة، نجري وراء الدينار المدور، والخبز المدورة متخفف من كل دين"**[3]. ومن هنا يصف لنا الكاتب شريف

[1]– الشريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د21: 00ث –د 21: 19ث.

[2]– المصدر نفسه، د21:50ث– د22:12ث.

[3]– المصدر نفسه، د 32 : 40ث – د 32 : 54ث.

الأدرع بأن الإنسان يدور على شكل حلقة دائرية، يسعى في كسب قوت يومه وراء الدنيا الدوارة للبحث عن الدينار المدور للحصول على خبزة مدورة لاستمراره في الحياة.

وفي مشهد آخر يعالج الكاتب ظاهرة من الظواهر الاجتماعية المنتشرة هي ظاهرة البخل، التي تبدو من خلال تعرض جحا لها أثناء استضافته من طرف جاره المدعو السبتي، وهو رجل بخيل جدا، قام باستضافته في بيته، لكنه لم يكرمه، حيث أعطاه الأكل نفسه في الغذاء والعشاء، يقول:

**"– جحا: قلي اسبتي المرقة هذي مباركة.**

- **السبتي: هاي قلتها مباركة.**
- **جحا: ليزيد عليها ما نعرف واش يصرا لوا.**
- **السبتي: دجاج دجاج أجحا.**
- **جحا: هات لجاجة هنا، الله أكبر الله أكبر.**
- **السبتي: جحا واش راك دير.**

**– جحا: أواه هذي لازم نصلي عليها، كيفاه السبتي تدخل البرمة مرتين أو ما يصرا لها والوا الله أكبر الله أكبر "**[1].

ومن خلال هذا الموقف الذي تعرض له جحا ألقى فيه درسا من دروس الوعظ في المسجد، يلمحُ فيه إلى مظاهر البخل والشح الذي انتشر في المجتمع، حيث يقول جحا: **أيها المؤمنون هل تعرفون معنى كلمة"(أبجد) أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشد ثخذ ضظغ" أريد أن أشرحها لكم اليوم: "أبجد هي: شد أذن الإنسان، هوز: لأنه لا يكرم شيوخ الحديث والوعظ، حطي: كل يوم يقول حطي للشيخ دجاج، كلمن: أنا لا أطيق**

[1]– الشريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د 36: 40ث – د37:20ث.

**هذا الكلام، سعفص: هذا المعنى ما أشار إليه كتاب ولا نص، قرشد: لا لحم خروف في صحن شيخكم في هذا الوقت، ضظغ: دير هذا أروح للأخرة مزود".**[1]

ثم ينتقل بنا الكاتب إلى مشهد آخر وقضية أخرى، حيث يصور لنا حياة جحا عندما أصبح منكوبا، مثل كثير من ضحايا الزلزال فمنحته البلدية خيمة تحت رقم 999 ليسكن فيها هو وحماره.

ويظهر لنا الكاتب في مشهد آخر يجسد تهكم جحا يقول بالناس بادعائه بأن حماره يحسن قراءة الكتب، يقول:

**"– جحا: هيا احماري وصاحبي، وريهم قرايتك.**

– **الحمار: يأخذ الحمار في تقليب صفحات الكتاب بلسانه ويصدر صوتا".**[2]

وقد استعمال الكاتب هذه النكتة الجحوية للاستدلال على مدى غباء الناس، وبأن لا عقل لهم، لأن الحيوان في الحقيقة لا عقل له ولا لسان، وبالتالي فلا يمكنه أن يقرأ. وعندما يتعرض جحا لسرقة كتابه من خيمته، يقوم بضرب حماره، ثم يبدأ في التخطط للكشف عن السارق، فيقول جحا مخاطبا حماره: " **اربح خلينا نفكروا كيفاه نلقاو الكتاب... بداية البحث الشك، في أشكون نشك.**

– **جحا: الحمار راك تتبع معيا، البداية الشك في أهل المخيم، ثم في أهل الدعوة، ثم جيران الخيمة، ولو ما يبانش الضوء نشك في الشك"**،[3] هكذا يبدأ حجا وحماره مسار البحث عن السارق، ولكن لم تكن غاية جحا هنا هي كشف سرقة الكتاب، بل كان يسعى إلى كشف السرقات المنتشر في المجتمع، ويتبن ذلك في قوله:" **السرقة سرقات كاين سرقة الغني وسرقة الفقير، سرقة الكبير وسرقة الصغير، سرقة القوي وسرقة**

[1] – الشريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د37:34ث– د 38:45ث.

[2]– المصدر نفسه، د48: 00ث–د48: 35ث.

[3]– المصدر نفسه، د 55: 33ث إلى د 56: 21ث.

**الضعيف**"،[1] ومن هنا فإن الكاتب يذكر بأن السرقات مختلفة ويميز بينها بحسب اختلاف ظروفها ودوافعها، حيث لا يمكن أن تتساوى كما لا يمكن أن يتساوى اللصوص أنفسهم في العقوبة.

ويبين لنا الكاتب في مشهد آخر موضوعا جديدا، وهو طرق صرف المال العام، ويظهر ذلك في حوار جحا وحماره بحيث يقول: "**– جحا: لو كان جيت حمار يقرأ ويفكر كنت على الأقل تعرف اشكون يأكل المال العام**".[2] ومن هنا فإن الكاتب يسعى من وراء هذا الحوار إلى كشف ظاهرة التسيير اللاعقلاني في صرف أموال الدولة، دون رقيب أو حسيب، وحسب رأي الكاتب فإن من خلال الحوار يلمح إلى أن سارق الكتاب لا يختلف عن سارق الأمة، ومادام الشعب غير مثقف وغير واع فسيبقى غافلا عن أولئك الذين يستنزفون خيراته ومقدراته، وبالتالي فمخاطبة جحا لحماره، بأنه لو كان يقرأ ويفكر سيعرف على الأقل من يختلسون المال العام، ليس موجها في الحقيقة للحمار وإنما للشعب الأمي الذي تختلس حقوقه في غفلة منه لأنه لا يقرأ ولا يفكر.

وفي الأخير يمكن القول بأن الكاتب قد استطاع أن يسلط الضوء على أهم القضايا والآفات الاجتماعية في المجتمع الجزائري، وقد عالجها بطريقة كوميدية وبأسلوبه الساخر والواضح.

## 3– البناء الدرامي للمسرحية:

### 3.1– على مستوى النص المسرحي:

يقول أرسطو على البناء الدرامي للمسرحية في تعريفه لتراجيديا:" التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنيّ، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة

[1]– الشريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د 58: ث00 – د58: 15ث.

[2]– المصدر نفسه، س1: د05: ث57 – س1: د06: ث05.

والخوف، وبذلك يحدث التطهير".[1] بينما تهدف الكوميديا للتغيير، ورغم الطابع الكوميدي العام لمسرحية محاكمة جحا إلا أنها تضمنت بناء دراميا تصاعديا، يكشف عن صراع عميق يخوضه البطل جحا، الذي ترمز معاناته لمعاناة المثقف الواعي، الذي يحاول دون جدوى تثوير واستنهاض وتوعية الشعب، لكنه لا يجني سوى الويلات على نفسه، وانطلاقا من هذا لا يمكننا تصنيف المسرحية ضمن النوع الكوميدي الخالص، فهي تعكس أيضا ملامح التراجيديا، كما أسلفنا القول، لهذا فهي من النوع التراجيكوميدي، نظرا للأسباب التي ذكرناها والتي سندعمها بأسباب أخرى.

تتناول المسرحية عدة موضوعات اجتماعية يتم تجسيدها على خشبة المسرح على شكل عقد وصراعات درامية، يمر بها بطل المسرحية، يهدف من خلالها الكاتب شريف الأدرع إلى إيصال رسالة معينة للجمهور عن طريق هذه الأحداث التراجيدية التي تختبئ تحت عباءة الفكاهة والكوميديا، فشخصية البطل مستلهمة من نوادر جحوية معروفة بسخريتها وحماقاتها ونقدها اللاذع للواقع، مما جعل الجميع يقف ضده، ويدخل معه في صراعات حادة، انتهت بنهاية مأساوية للبطل.

تبدأ المسرحية بمشهد افتتاحي يعود إلى العصر العباسي، إذ أشار الكاتب إلى العلاقة التي تربط بين جحا/ رمز المثقف والحكام العباسيين أمثال أبو مسلم الخرساني والمنصور والمهدي، وكيف كان يستخدم نوادره وطرائفه للنجاة من بطشهم وظلمهم، رغم أنه كان يلقى دائما عتابا حادا من طرف والدته، التي كانت تطلب منه دوما ترك حماقاته وصراعاته مع الحكام، حيث تقول له: "**جحا يا ولدي دع عنك هذه الحماقات.. ضحك ومشى، إلى أن جاء اليوم الذي دخلتُ عليه غرفته ووجدته يكلم نفسه.. إن كثرة هموم الدنيا تضحك.. فإن اللعب في مجالس الحكام حيث لا يجوز لك أن تسمع، ولا يجوز لك أن ترى، ولا يجوز لك أن تفكر، أقصى رياضة**

[1]– عيسى أحمد، **الحدود الفاصلة بين المسرحية والمقامة العربية: المقاربة بين البناء الدرامي والبناء الفني**، مجلة الكلم، جامعة عبد الرحمن بن باديس مستغانم، ع01، م07، 2022، ص498.

**في التحامق.. ها أنت بلسانك تشتكي من التحامق، فلماذا لا تتعقل يا ولدي وتترك هذه اللعبة؟ أخزر لي العين في العين، وقال في حزن مقمط بزعاف: حماقة تعولني خير من عقل أعوله.. ثما فهمت أنه لم يعد لي أي كلام، ورأيت رأس جحا والذي قد بلغت، ولن يتأخر قطفها من سيف السياف".**[1]

وهذا معناه أن جحا لم يكن أحمقا مثلما كان يظن الناس عنه، بل كان يتحامق، بينما هو في الحقيقة يخفي عقلا راجحا، وذهنا متقدا حيلا، ووعيا صاحيا على الدوام، كما تخفي سخريته حزنا مغلفا بغضب من حاله ومن أحوال الشعب، كما أنه اختار الحماقة، كما يصرح، لأنها تعوله، وهي سبيله لكي يقتات، بينما قد يكلفه عقله كثيرا لهذا اختار إظهار الحماقة وإخفاء العقل، وهذه هي حقيقة جحا التي كشفتها أمه وحاولت تغييرها لكنها لم تفلح، وتيقنت أن يد السياف كانت قريبة جدا من رأس ابنها، جراء تلاعبه وتندره بالحكام واستغفاله لهم، خاصة الذين عاصرهم، وهذا ما سوف يعطينا فكرة مسبقة عن مصير جحا الذي ينبعث مجددا في هذا العصر.

تبدأ الأحداث الحقيقية للمسرحية في الزمن الحاضر، بعدما ظهر جحا كمواطن جزائري بسيط، يسعى لكسب قوت يومه في مجتمع يعاني من أزمة معيشية وإنسانية خانقة، وهذا المواطن يمتاز بنظرته العميقة للمجتمع ونقده اللاذع للواقع المزري الذي يعيش فيه في ظل غياب الوعي الاجتماعي، مما جعله يدخل في صراع دائم مع أقربائه وعائلته، بحيث كان جحا رجلا فقيرا لا يملك دينارا واحدا في جيبه، ولم يتمكن من دفع ثمن الكراء للدا موح مول الفندق، مما جعل هذا الأخير يطرده، فيقرر جحا مغادرة المنطقة، قبل أن يأتي السبتي ويعرض عليه البقاء في منزله، فيوافق جحا، لكن بعدما رأى بخل مضيفه قرر مغادرة المنزل، وكان يلجأ إلى حيله الجحوية ليكشف عن التدهور الاجتماعي المزري .

تأخذ أحداث المسرحية منحنى تصاعديا وتتأزم أكثر بعدما ضرب زلزال عنيف المنطقة ليجد نفسه منكوبا، فترسل البلدية محققا ليرى المنكوبين ويحصيهم ليوفروا لهم خيما، فتمنحه البلدية خيمة رقم999 ليقيم فيها جحا مع

[1]- شريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د8: 56ث –د 10: 02ث.

حماره: "**– جحا: رب ضارة نافعة، لوكان ماشي الزلزلة هذي لوكان راك أكثر من السلوغي، وأنا لو كان الدود معشش في قبري بعدما يكون السبتي هذاك قتلني بالتخمة..الماكلة خير ربي، النص نصدقوه، ونص نبيعوه، منها نجيبلك الشعير، وحقي نديه صافي.. أستغفر الله، أستغفر الله، واش راك تقول أجحا؟؟.. لي ما يتعاطفش مع الناس في هول الدنيا ما داير حساب للآخرة.. أعوذ بالله أن أكون أنا، ولا نت يا حماري من تجار النكبات.. ما عندنا ما نلعبوها على سيدي ربي.. قد لي فالقلب قد لي فالخاطر تعملو اليد.. إذا كان على الفقر جربناه، وإذا كان على الغنى غني ربي، ولي دار الخير يلقاه، يا لوكان غرام يتحسبلو خير عند رب العالمين.. أما أنا ونتا يا حماري مانا تجار نكبات ومانا داخلين في الانتخابات**".[1]

يلمح جحا هنا إلى تجار الأزمات والسياسيين، وينتقدهم لأنهم يستغلون أوضاع الناس في الأزمات والنكبات لينموا أرباحهم في التجارة ويضاعفونها على حساب الفقراء المنكوبين، فيضاعفون أزمتهم، وكذلك يفعل السياسيون الذين يستغلون الأزمات لمضاعفة حظوظهم الانتخابية من خلال وعود كاذبة يوزعونها في حملاتهم على المنكوبين ثم يتنصلون منها بمجرد اعتلائهم مناصب المسؤولية.

تزداد حدة التأزم بعدما سرق كتاب جحا من خيمته، يغضب جحا وينهال على حماره بكوش بالضرب المبرح، ليجتمع جيرانه حوله ويمنعوه من ضرب الحمار، فيعود جحا إلى صوابه ويجلس ليضع خطة لإيجاد السارق، فيذهب رفقة حماره إلى السوق، وعندما وصل جلس في أحد الزوايا وبيده كراس، وكل من يمر أمامه فينهق عليه حماره يقوم بتسجيل اسمه في ذلك الكراس، فيهرب الناس من السوق، وهذا ما جعل الأحداث تتعقد وتتأزم أكثر، وذلك بعدما قدم الأهالي شكوى ضده، لأنه اتهمهم بالسرقة وسجل أسماء كثير منهم، وحينها يستدعون الشرطة قصد اعتقاله.

– **الشرطي: قولولي واش كاين واش صرا.**

[1]– شريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، د 44– د46.

- **شخص: الشيبة هذا يا سيدي الشرطي يتهم الناس الشرفاء كيما حنا بالسرقة.**
- **جحا: كذبت، ما اتهمت حتى واحد.**
- **الشخص: واش كنت تكتب فالزمام مصبح أعطي للحكومة يقرا.**
- **جحا: أللي ينهق في وجهو الحمار نسجلوا.**

**يأخذ الشرطي الزمام ويقرأه: أعطيني ترا نشوفوا... واش التخربيش هذا؟ ما باين لا عربية ولا فرنسية، قولي واشنوا هذي الشيخ.**

- **جحا: هذي لغة ما يفهموها غير لحمير والراسخين في العلم الشيخ.**

يذهب جحا إلى مركز الشرطة بعدما اشتكاه الأهالي ورفعوا دعوى ضده، وعند خروجه يبحث عن حماره الذي تركه في السوق، وعندما يجده ينهق عليه الحمار، ويعتبر جحا نهيق الحمار بأنه يتهمه بالسرقة أيضا فيعاتبه على ذلك قائلا: " **لوكان جيت حمار تقرا او تفكر لوكان على الأقل تعرف شكون لياكل المال العام، بصح ما أنت إلا حمار حاسب كل شيء فدنيا هذي حشيش**".[1]

تصل الأحداث إلى ذروتها عندما يسرق الحمار، ويستدعى جحا إلى مكتب التحقيق، وقد وسمت قضيته بعنوان: " **القضية 999: جحا ضد الجميع**"، وتحولت من قضية شكوى الأهالي إلى قضية رأي عام عالمي، وتبدأ إجراءات التحقيق مع جحا، ويتم اتهامه بالتجحجيح والقذف وانتحال الشخصية، وكذا اتهامه بالمساس بالرموز الوطنية المقدسة، بعدما ادعى جحا بأنه شهيد، ويتم سجنه، وعند استكمال التحقيق والبحث في شخصية جحا الحقيقية، يجدون أن جحا موجود في كل زمان وفي كل مكان في العالم.

- **الشرطي: الكبة راهي مخلطة يا حضرات، تعرف كل ملعون، راهي حية راسها موجود في كل زمان وفي كل مكان.**

[1]- الشريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، س 1: 05د: 55ث- س1: 06د: 10ث.

- **المحقق: يا لاه نورنا.**
- **الشرطي: تعرف يا حضرات كلما تبعنا طريق أو كلما مشينا وراء خبر لقينا رواحنا نتنقلوا من سنة لسنة حتى وصلنا لوقت الاستعمار.**
- **المحقق: أعطيني واش لقيتو خليني من الهدرة بزاف.**
- **الشرطي: حضرات لقينا رواحنا قدام أمة كبيرة تع الجحوات.**

**(بدأ رجال الشرطة بقول ما وجدوه): جحا الورقلي.. جحا نقاوسي.. جحا البسكري.. جحا السوفي.. جحا المزابي.. جحا البربري.**

- **الشرطي: فرينا التاريخ والجغرافيا يا حضرات، والتقارير كامل راهي هنا، حتى اللقاء مع كارل ماكس.**
- **المحقق: أحبس عندك كي لحقت المسألة الماركسية لازم لنا تنسيق مع قوى الأمن العالمي، باش نقضيوا على تجحجيح.. واش قالت الأنتربول.**
- **رجال الشرطة: خليف تركيا الخاص بالخوجة نصر الدين.. خليف إيران الخاص الملا نصر الدين.. الساحل الإفريقي جحا أبو نواس... نوبا جحا.. مالطا جُحاي.. أهل القوقاز روسيا جورجيا نصر الدين خوجة..**
- **الشرطي: أمّا خاوتنا العرب ياحضرات راهم فالقرن الرابع للهجرة مختلفين على اسموا عبد الله، نوح ولا دجين. أمّا بالنسبة للجزائر....**
- **المحقق: الشيطان ليخلط البلاد باه يرجعهلنا بدعة".**[1]

[1]- الشريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، س1: د17: ث10- س1: د19: ث14.

ثم تأخذ المسرحية منحى تنازلي نحو النهاية لإيجاد حل لهذه العقدة، وهذا الصراع التراجيدي الذي مرّ به جحا طوال أحداث المسرحية، وهذا بعدما دخل إلى قاعة المحكمة ليقف أمام القاضي، بعدما أصبحت قضيته قضية رأي عام عالمي.

- **القاضي: نت متهم بالقذف في حق الأمة بالانتحال الدولي لشخصية والإساءة للشهداء رحمة الله عليهم.. تعترف بالتهمة الموجهة ليك.**
- **جحا: الأولى ولو أنها ما شي قذف خاطيني.. الثانية أنا منحول فيها ما شي منتحل... والثالثة بيان جحا شهيد راهي عندكم فالملف.**

ثم يطلب القضاة من جحا أن يخاطبهم كآدمي عاقل، برحمة والدته التي أغضبها بحماقاته لترضى عليه، فيرد عليهم: **لميما يا لميما.. الله يرحم قلب الأم تقرا مصير ولدها ولو في بطن حوت.. إذا كان الأم هكذا شافت فجحا يعرف بلي راهي خافت، ويقدر يقول بلي الحكم راهوا ساجي.. يا سيدي الرايس الملف هذا ليوزن كثر من العبد الضعيف لي واقف قدامكم... هذا الملف أهم ما فيه من وجد قبلكم وكبر معا كم أو راح يكبر مع لي جاي من بعدكم.. واش تحب هكذا رادلي ربي لي يشك في هويتي يروح يسقسي أمو ولا باباه إذا صح.. علاه عليكم جمع كل هاذ الأخبار حتى والو يكون الصح فيه قليل.. إذا ضرتني ما تنفعكم.. واش فايدتكم كي تنحولي صفة الشهيد الي خاتم الدولة شاهد عليها.**

- **القاضي: حاشا الشهيد يوصل روحو للمحكمة.**
- **جحا: الشهيد مسروق وراكم تحاكموا فيه.**
- **القاضي: أسكت يا وحد السافل.. الشهيد ما تقيسوش راه مقدس.**
- **جحا: أنا قاعد نمثلوا ما قاعدش نمس فيه.**

يختتم الكاتب مسرحيته بإيجاد حل للقضية، وذلك بإصدار حكم على جحا، بعدما أخذت المحكمة برأيه، حيث قال: **ارفعو لي مسماري بفلسطين باه تصونوا محكمتكم الموقرة هذا هو الحكم اللي نطلبوا منكم.**

وهكذا تنتهي مسرحية محاكمة جحا بقبول طلبه وتعليقه بمسماره في فلسطين واستشهاده، وتختتم المسرحية بمقولة جحا:" **مصير جحا المكتوب في حكاية مسمارو لابد تشوفوا العين.. وإذا مكتوبو تبدل بقدرة قادر على الأقل خلى لولاد والنسا المولوعين بالحديث نادرة شهيد على قيد الحياة اختار يستشهد مرة أخرى**".[1]

## 2.3- على مستوى العرض المسرحي:

يشكل العرض المسرحي لمسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع الفضاء الواقعي الذي يحول النص المكتوب إلى أدوار تؤديها الشخصيات، بحيث شكلت هندسية خشبة المسرح بما يتوافق مع طبيعة العرض، وما يتوافق مع المشاهد سواء في الصف الأول أو في الصف الأخير، فالعرض المسرحي ما هو إلا نتاج تركيبي لعدة عناصر، فقد شكل ديكور العرض من ثماني مكعبات بيضاء لم تتغير مدة ساعة ونصف، لتصبح خشبة المسرح حاملة لعدة دلالات يمكن استخلاصها فيما يلي:

- ✓ "تحمل المكعبات الطابع النفسي، فبحسب معتقدات الشعوب وتركيبتهم العقلية يميل أصحاب المربع إلى التفاني في العمل والتنظيم الجيد والتنسيق كما توحي بالاستقرار والإخلاص.
- ✓ تحمل المكعبات البعد الديني فهي تعبر عن الرسوم والزخرفات الإسلامية، فهو الشكل المعروف لمقاومة الظروف الخارجية واستحضارها في الديكور، وقد أضفى عليها طابعا إسلاميا يتوافق مع العرض والشخصيات، ومع الموروث الثقافي الإسلامي.
- ✓ تحمل المكعبات رمزا إنسانيا، فقد كانت تشير الى الأهرامات القديمة، فهي أشكال هندسية للوزن والعوامل الطبيعية".[1] ويتبين لنا أن المخرج قد اختار اللون الأبيض لما يحمله من دلالات وإيحاءات كرمز للنظافة

[1]- الشريف الأدرع، **مسرحية محاكمة جحا**، قناة اليوتيوب، س1: د21: ث45- 1س:29د:12ث.

والطهارة، ويرمز أيضا إلى التفاؤل، وقد سعى المخرج من خلال بعثه وراء اختيار اللون الأبيض إلى إشعار المشاهد بالراحة.

**2- الإضاءة:** تشكل الإضاءة المسرحية الركيزة الأساسية في أيّ العرض مسرحي، وهي تعتبر من أهم العناصر البصرية لتشكيل الصورة المتكاملة للعرض أمام الجمهور، أما في مسرحية محاكمة جحا للشريف الأدرع نجد أن الإضاءة تنقطع حسب المشاهد المسرحية، وحسب الفوضى وسلوك الممثلين. بهذا الشكل قد أعطت الإضاءة ديناميكية أخرى لديكور العرض المسرحي، حين تغير أماكن المكعبات من مشهد لآخر حسب الإضاءة.

ومن هنا يمكن أن نستخلص بأنّ الإضاءة في مسرحية محاكمة جحا مرتبطة بمجموعة من العناصر كالديكور والممثلين وألوان والموسيقى بحيث:

- ✓ **الإضاءة والديكور:** يساهم تسليط الضوء وتقليصه في بعض المشاهد وفي البعض الآخر تكثيفه يدل على الانطباع السلبي والإيجابي للمكان، خاصة عندما ترمي المكعبات بظلالها على خشبة المسرح.
- ✓ **الإضاءة والألوان:** فمن خلال خشبة العرض المسرحي نجد أن هناك تناسقا بين الألوان والديكور ولباس الشخصيات، بحيث يتوضح لنا ذلك من خلال الإضاءة مما أعطت للمتفرج دلالة وإيحاءات عن طبيعة الزمن ومكان المسرحية.
- ✓ **الإضاءة والموسيقى:** لقد كان هناك منذ البداية انسجام بين الإضاءة والموسيقى، حيث شكلت ثنائية تعمل على جذب انتباه المتلقي لبداية العرض المسرحي، لتعبر فيما بعد عن بداية المشاهد ونهايتها، فقد كانت موسيقى العرض عبارة عن ألحان متقطعة.

---

[1]- ليلى بوعكاز، **الخطاب المسرحي: متاهة المعرفة وفوضى التلقي- قراءة سمائية في مسرحية محاكمة جحا**، جامعة جيجل، ص9/8.

❖ **الاكسسوارات:**

✓ **العصا:** تحمل العصا في الثقافة الشعبية الجزائرية عدة أنساق منها النسق الديني والفني كالعادات والتقاليد وغيرها، ولكل هذه الأنساق دلالات هدفها هو التواصل مع الآخر، "أمّا العصا في مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع فقد كانت حاضرة منذ بداية العرض إلى نهايته، فكانت ترمز إلى الحكمة والصبر، استعملت أيضا بغرض آخر هو دفع حمار جحا إلى المشي أو ضربه حين سرق كتاب جحا، وفي بعض أحيان تصبح أداة لجلب انتباه المشاهد حين يدق بها على الخشبة المسرح"[1].

✓ **المحفظة:** وهي عبارة عن محفظة مستطيلة الشكل تتم حياكتها وطرزها لتصبح وعاء تجمع فيه الأشياء التي تلازم جحا خلال أداء دوره في العرض المسرحي، فقد اختار لها المخرج اللون الأحمر الذي يرمز إلى الدم والنار، كما يرمز أيضا إلى الحب. فيبدو أن: " المخرج أراد تصوير الشخصية على أنها سوية ومستقرة نفسيا ولا تعاني من اضطرابات عقلية، خاصة في تفسيره للواقع والوقوف ضد الانتهازين بأسلوبه الذكي والساخر وذلك يظهر بوضوح في حوار جحا مع القضاة أثناء المحكمة".[2]

ومن هنا يتبين لنا أن كل من العصا والمحفظة قد أعطت لمسة فنية بدلالتهما.

❖ **الحركات:** تعتبر الحركة من أساسيات العرض المسرحي فلا يخلو أي عرض من الحركات، بحيث يتفاعل النص المكتوب مع العرض من خلال الحركات الجسدية للمثلين، ومن هنا يصبح للجسد لغة مشفرة ودالة لأنها تعبيرية، وتعبيريتها قد تكون أبلغ من الكلام أحيانا، خاصة في المسرح، من حيث أنه مكان مشاهدة أفعال

[1]- ينظر، ليلي بوعكاز، **الخطاب المسرحي: متاهة المعرفة وفوضى التلقي – قراءة سيميائية في مسرحية محاكمة جحا**، ص11.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص12.

وتصرفات الممثلين، وليس فقط الاستماع إلى كلامهم. ومن بين هذه الحركات التعبيرية في مسرحية محاكمة جحا نذكر:

- مشهد جحا والشرطي، حيث حافظ الممثلان على المسافة بينهما، حتى يكون الحديث مسموعا بينهما، وللمشاهدين من جهة، ومن جهة أخرى إعطاء كل منهما بالظهر للآخر، فهي دلالة على الغرابة عن بعضهم، حيث أخفى الشرطي وجهه عن جحا.

- وفي مشهد آخر تثير حركة صعود جحا على حماره بالمقلوب دهشة واستغراب الداموح، وهذه الحركة تدل على عدم الأمان بعدما سرق حماره.

- وفي مشهد آخر تدل الحركة الدائرية على خشبة المسرح التي قامت بها أم جحا، حين قامت تسرد عن حياة جحا وطفولته، حيث أدخلت هذه الحركة القضية التي عالجتها المسرحية فهي قضية مركزية وحقيقة إنسانية".[1]

نستنتج في الأخير بأن الحركات في العرض المسرحي معبرة وذات دلالة، ولها سمات متميزة من حركة لأخرى، وأنها ذات دلالات مختلفة، ولا يمكن أن نجد أي عرض مسرحي خال من الحركات، فهي جوهر المسرحية، نظرا لأن الحركة جزء من العرض المسرحي، وهي تساعد المتلقي على فهم جوانب الشخصية التي تمثل أفعالها وأقوالها معا، وهذه الأفعال والحركات على صلة مباشرة بموضوع المسرحية، كما ترتبط بالنوع المسرحي الذي تنتمي إليه، ففي الكوميديا نلمح دائما أفعالا وتصرفات غريبة من الشخصية، لا يمكن توقعها، تثير الاستغراب كما تثير الضحك .

[1]- ينظر، ليلي بوعكاز، **الخطاب المسرحي: متاهة المعرفة وفوضى التلقي – قراءة سمائية في مسرحية محاكمة جحا**، ص15.

# خاتمة

يمكن أن نستخلص في الأخير من خلال دراستنا لموضوع بحثنا:" أشكال توظيف التراث الحكائي في المسرح الجزائري: مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع أنموذجا" مجموعة من النتائج التي تتمثل في ما يلي:

- رغم أن البدايات الفعلية للمسرح الجزائري تعود إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى، وهذا من خلال زيارة فرقة مسرحية عربية هي فرقة "جورج الأبيض" التي شملت أنحاء المغرب العربي خاصة الجزائر، إلا أنها فشلت في نشر التأثير المرجو على المسرح الجزائري، بالرغم من إسهاماتها في تطوير الفكر المسرحي القائم على النسق الأرسطي، بينما كان يبحث المسرح الجزائري عن إقلاع يجسد خصوصيته.

- استفاد كتاب المسرح الجزائري في أعمالهم المسرحية من الأساليب العربية للتعبير عن حياة وآمال الشعب الجزائري، ومدى معاناته، وذلك من خلال توظيفهم واستدعائهم شخصيات تراثية عربية، وفي الكوميديا استحضرت نوادر وشخصية جحا، التي مسرحتها وأعادت بعثها وجعلها شخصية بطلة في مسرحياتهم، وهذا ما لمحناه منذ أول تجربة مسرحية لعلي سلالي، ثم عند كاتب ياسين في مسحوق الذكاء أو غبرة الفهامة، بالإضافة إلى مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع، حيث صور الكاتب من خلالها الحقائق المعيشية للمجتمع الجزائري من قضايا وهموم بأسلوب كوميدي.

- لقد كان حضور التراث الحكائي بشكل كبير في المسرح الجزائري، فقد اعتمد الكتاب الجزائريون أمثال "الشريف الأدرع" على أشكال التراث الحكائية المختلفة كحكايات ألف ليلة وليلة وجحا بطل الحكايات الشعبية العربية، وجعلها بديلا للشكل والمضمون الغربي، كما لعب التراث الحكائي دورا مهما في تجديد المسرح العربي والجزائري خاصة.

- من أهم جماليات مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع استلهامه لمادته المسرحية من التراث الحكائي، وكذلك استخدامه للغة العامية، فهي لغة الشعب والحاملة لبلاغته، وأيضا استخدامه للأسلوب الكوميدي الساخر

والمضحك في معالجته قضايا المجتمع الجزائري الاجتماعية والسياسية، وهذا ما جعلها تحظى باستقبال كبير من قبل الجمهور، نتيجة لما أثارته من المتعة والفرجة.

- اشتملت مسرحية محاكمة جحا لشريف الأدرع على مجموعة من المبادئ الفنية التي ساهمة في بناء نص مسرحي متكامل التي تتمثل فيما يلي: "الموضوع، الشخصيات، اللغة، الحوار، الأحداث، الحبكة".

كانت هذه من أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال إنجازنا لهذا البحث المتواضع، وفي الأخير نأمل أن تكون هذه الدراسة فاتحة لدراسات أخرى قادمة.

# قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر**
- **القرآن الكريم.**
- **مسرحية محاكمة جحا للشريف الأدرع.**
- **المراجع باللغة العربية :**


- إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، 2000م.
- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، مصر 1993م.
- فرحان بلبل، أبحاث في المسرح العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2021 .
- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)، ط1، دار التنوير/الجزائر، 2013م.
- حسن حنفي، التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط4، بيروت، 1992م.
- حورية كريدات، الأسطورة عند أدونيس، وهران، 2016م.
- صالح مباركية، المسرح في الجزائر والرواد والنصوص، دار الهدى، ط1، بيروت، 1978م.
- علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار هنداوي، د ط، 2017م.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، علم المعرفة، د ط، الكويت، 1999م.
- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1992م.

فاروق خوشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مطابع السياسية، الكويت، 2002م.

- فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر،2008/2007م.
- القط عبد القادر، من الفنون الأدب المسرحية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1978م.
- لخضر منصوري، المسرح الافريقي بين الأصالة والمعاصرة، محافظة المهرجان الدولي الجزائري ووزارة الثقافة، 2009م.
- مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية، القاهرة، 2002م.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.
- هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1981م.

**المقالات في المجلات والمواقع الإلكترونية:**


1. أحمد عيسى، الحدود الفاصلة يبن المسرحية المقامة العربية – المقاربة بين البناء الدرامي والبناء الفني، مجلة الكلم، جامعة عبد الرحمن بن باديس مستغانم، ع01، م 07، م2020.
2. أمينة بوطولة، الزواري فتيحة، جماليات توظيف المكان في الفن المسرحي، مجلة النص، جامعة صالح بوبندير قسنطينة، ع01، م08، 2021م.
3. خالد سعسع، استهام التراث في المسرح العربي، مجلة إشكالات، ع11، الجزائر، 2017م.
4. راجية يونس عبد العزيز، تناص النصوص المسرحية مع ألف ليلة وليلة، مجلة كلية آداب، ع56، جامعة بن سويف، 2020.
5. راجية يونس عبد العزيز، تناص النصوص المسرحية مع ألف ليلة وليلة، مجلة كلية آداب، ع56، جامعة بن سويف، 2020م.
6. سمية زباش، الرواد الأوائل ومسألة تأصيل المسرح العربي، مجلة الأثر، ع13، الجزائر.
7. سمير بوعناني، آليات توظيف شخصية جحا في المسرح الجزائري، مجلة النص، أفريل2015م.
8. الشريف الأدرع، مسرحية محاكمة جحا، قناة اليوتيوب.
9. فرحان بلبل، أبحاث في المسرح العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2021م.
10. كاهنة قاسمي، المسرح الجزائري (النشأة وتطور)، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، العدد01، جانفي 2020م.
11. ليلي بوعكاز، الخطاب المسرحي متاهة المعرفة وفوضى التلقي- قراءة سيمائية في مسرحية محاكمة جحا، جيجل-الجزائر.
12. مُحَمَّد عبد السلام عطيه و آخرون، دراما المأثور الجحوي في المسرح نوال مهني، مجلة الدراسات وبحوث التربية النوعية، المجلد السابع، العدد الأول، ج2، جامعة الزقازيق،2021 .
13. مُحَمَّد كيلاني ثناء، توظيف التراث الخيال الشعبي في الأدب المسرحي، صحيفة الألسن، جامعة عين شمس، 2020م.
14. منى حبرك، توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، ع19.
15. نبيلة قاسمي، الأدرع الشريف وجحا العصر الحديث، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 6-7، 2005م.

16. نعيمة لعقريب، تمثّل الموروث الشعبي في المسرح الجزائري، جامعة مولود معمري تيزي وزو/الجزائر، المجلد 17، العدد1، جانفي2022م.

❖ **المذكرات:**

1. أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة الدكتورة، إشراف: مُحَمَّد العيد تاورتة، جامعة 20 أوت 1955سكيكدة، الجزائر، 2010.
2. عزيز عايض سعد السريحي، المؤثرات الغربية في المسرح العربي، رسالة دكتورة جامعة باتنة، 2017/2016.
3. علي ابن تميم، السرد والظاهرة الدرامية (دارسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب،2003.

**- المعاجم:**

1. ابن منظور، لسان العرب، مج 15، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999.
2. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مادة (س ر ح)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
3. عبد النور جبور، المعجم الأدبي دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
4. محي الدين الفيروزي آبادي، القاموس المحيط، دار الحديث،2008.
5. أبو قاسم الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م.

# فهرس المحتويات

## فهرس المحتويات

الموضوع الصفحة


- شكر وإهداء
- مقدمة.....أ-ج
- مدخل عام: المسرح والتراث..... 6-21
- الفصل الأول: استحضار شخصية جحا وطرائفه في المسرح العربي والمغاربي والجزائري.

1-نشأة المسرح العربي.....23- 28

2- بواعث توظيف التراث في المسرح.....28-31

3- استلهام التراث الحكائي في المسرح العربي..... 31-36

4-نشأة المسرح الجزائري..... 36-41

5- توظيف التراث في المسرح الجزائري.....41-46

6 – طرائف وشخصية جحا في المسرح.....47-48

الفصل الثاني: آليات توظيف شخصية جحا في مسرحية محاكمة جحا

1- تجليات النوع الكوميدي في مسرحية محاكمة جحا..... 50-52

2 – البناء الفني للمسرحية.....53

2.1- الشخصيات وبعدها الدرامي.....53-58

2.2 – المكان والزمان وبعدهما التراثي..... 58-61

2-3 موضوعات مسرحية محاكمة جحا.....61-66

3- البناء الدرامي للمسرحية.....66

1.3 – على مستوى النص.....66-73

2.3 – على مستوى العرض المسرحي.....73-76

-خاتمة.....77-79

-قائمة المصادر والمراجع.....80-83

-الفهرس.....84

- **الملخص:** يبرز موضوع توظيف التراث في المسرح كموضوع إشكالي حقيقي، عندما يبدع كتاب المسرح في تنويع آليات توظيف ومسرحة مختلف النصوص الحكائية التراثية، التي تتنوع شكلا ومضمونا، وتشكل نوادر جحا وطرائفه أحد أهم النصوص التي وظفت في المسرح، وخاصة في الملهاة (الكوميديا)، وهذا ما يمكن ملاحظته في أولى التجارب المسرحية الجزائرية، التي استهلت مسارها بمسرحية جحا، وقد بقي هذا التقليد ساريا في التجارب المسرحية اللاحقة، نظرا لملاءمة النادرة وشخصياتها للنوع الكوميدي والتراجيكوميدي.

الهدف الأساسي للبحث هو لمحاولة الإلمام أولا بالأشكال الحكائية التقليدية التي كان بالإمكان مسرحتها، وثبت هذا في مختلف النماذج العربية والجزائرية المدروسة، ثم تبيين آليات توظيف طرائف جحا وشخصيته في المسرح الكوميدي الجزائرية، وهذا من خلال مسرحية محاكمة جحا للشريف الأدرع، الذي وظف طرائف جحا بطريقة مختلفة تحمل رمزية سياسية وهدفا تثويريا يتجاوز الكوميديا إلى تشخيص واقع المثقف ومعاناته في المجتمع.

تتجاوز مسرحية محاكمة جحا الطابع الهزلي إلى الهدف السياسي والثوري الجاد.

. - **الكلمات المفتاحية:** المسرح ، المسرحية، التراث الحكائي، الكوميديا، نوادر جحا، الأدرع، محاكمة جحا.

**Résumé :** La question de l'emploi du patrimoine au théâtre apparaît comme un sujet véritablement problématique, lorsque les dramaturges innovent en diversifiant les mécanismes d'emploi et de dramatisation de divers textes narratifs traditionnels, qui varient dans la forme et le contenu, et que les anecdotes et anecdotes de Juha constituent l'un des textes les plus importants utilisés. au théâtre, en particulier dans la comédie, et c'est ce que l'on peut constater dans les premières expériences théâtrales algériennes, qui ont commencé leur cours avec la pièce Juha, et cette tradition est restée en vigueur dans les expériences théâtrales ultérieures, en raison de l'adéquation d'Al-Nada. et ses personnages au genre comédie et tragi-comédie.

L'objectif premier de la recherche est d'essayer de connaître d'abord les formes narratives traditionnelles qui auraient pu être dramatisées, ce qui a été prouvé dans les différents modèles arabes et algériens étudiés, puis de démontrer les mécanismes d'emploi des anecdotes de Juha et de sa personnalité. dans le théâtre comique algérien, et cela à travers la pièce Le Procès de Juha de Sharif Al-Adra', qui a utilisé les anecdotes de Juha d'une manière différente, porteuses d'un symbolisme politique et d'un objectif révolutionnaire qui va au-delà de la comédie pour diagnostiquer la réalité de l'intellectuel et de son souffrance dans la société.

La pièce du procès de Juha va au-delà du personnage comique pour atteindre un objectif politique et révolutionnaire sérieux.

**Mots clés :** Théâtre, pièce de théâtre, patrimoine narratif, comédie, anecdotes de Juha, armure, procès de Juha.